



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Aufbruch des Neuen Menschen?
Bezüge zwischen Auguste Rodins LES BOURGEOIS DE
CALAIS und Georg Kaisers DIE BÜRGER VON CALAIS“

verfasst von

Eva Maria Fröhlich

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft UniStG

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhalt

Einleitung	1
1 Geschichte und Natur eines Vergleichs	4
2 Der historische Stoff und seine Tradierung	11
2.1 Bürgertum im Mittelalter	23
3 Werkanalysen	26
3.1 LES BOURGEOIS DE CALAIS (Auguste Rodin)	26
3.1.1 Auftragserteilung im Zeitalter der Denkmalkunst	26
3.1.2 Entwurfsstadien	30
3.1.2.1 Exkurs: Reduktionen und Assemblagen	33
3.1.3 Materialeigenschaften und die Frage der Originalität	34
3.1.4 Plastik im öffentlichen Raum: die Sockeldebatte im Kontext der Aufstellungsorte	36
3.1.5 Analyse der Figurengruppe	40
3.1.5.1 Maße	40
3.1.5.2 Die sechs Figuren	41
3.1.5.3 Komposition der Gruppe	44
3.2 DIE BÜRGER VON CALAIS (Georg Kaiser)	48
3.2.1 Setting: Titel, Figuren und Segmentierung	48
3.2.2 Bühnenanweisungen	50
3.2.2.1 Figurencharakterisierung	51
3.2.2.2 Massenwirkung	64
3.2.2.3 Raumstruktur	71
3.2.2.4 Figurenrede im Nebentext: eine Hybridform	83
3.2.3 Figurenrede	85
3.2.3.1 Raum- und figurenbezogene Angaben in den Repliken	85
3.2.3.2 <i>Off stage</i> : Raum jenseits der Bühne	93
3.2.4 Konfigurationsstruktur und Organisationsformen der Figurenrede	95
3.2.5 Informationsvergabe	100
3.3 Inszenierungen der BÜRGER VON CALAIS	109
3.3.1 Uraufführung am Neuen Theater in Frankfurt am Main (1917)	112
3.3.2 Neue Wiener Bühne (1917)	119
3.3.3 Volksbühne Berlin (1919)	127
3.3.3.1 Exkurs: Gustav Landauers Engagement für die Volksbühne	129
3.3.4 Düsseldorfer Schauspielhaus (1928)	140
3.3.5 Burgtheater Wien (1930)	176
3.3.5.1 Exkurs: Rudolf Beers Wiener Inszenierungen Kaiser'scher Dramatik	176
4 Bürgerbegriff und Menschenbild	202
4.1 Auguste Rodins ‚Bürger‘	202
4.2 Der ‚Neue Mensch‘ in der expressionistischen Moderne	203
4.3 Die ‚Erneuerung des Menschen‘ bei Georg Kaiser	214
5 Bezüge als Ergebnis komparatistischer Untersuchung	225
5.1 Standortbestimmung: Intermedialitätstheorie(n), Medienwechsel, Interart Studies	225
5.2 Aufbruch	231
Bibliografie	238
Anhang	248
Lebenslauf	256
Deutschsprachiges Abstract	257

Einleitung

Auguste Rodins Bronzedenkmal LES BOURGEOIS DE CALAIS und Georg Kaisers Bühnenspiel DIE BÜRGER VON CALAIS beziehen sich auf die Belagerung der Stadt Calais in den Jahren 1346 und 1347, genauer gesagt auf die am 3. und/oder 4. August 1347 erfolgende Kapitulation. Die nordfranzösische Hafenstadt Calais mit ihrer strategisch wichtigen Lage am Ärmelkanal wird in ihrer Geschichte mehrfach belagert, sogar im Verlauf des Hundertjährigen Krieges ein zweites Mal, als Philipp der Gute 1436 vergeblich versucht, sie von den Engländern zurückzuerobern.

Es gibt eine Vielzahl an bildlichen und literarischen Darstellungen jener Szene, die zeigt, wie sich die sechs reichsten Bürger der Stadt Calais Eduard III. ausliefern, damit dieser die ein Jahr lang wehrhaft standhaltende Bevölkerung verschone. Schon in Buchmalereien des frühen 15. Jahrhunderts bieten die nur mit Hemden bekleideten Patrizier dem Eroberer kniend den Schlüssel der Stadt dar. Es handelt sich dabei um Illustrationen in Abschriften der CHRONIQUES DE FRANCE, D'ANGLETERRE, D'ECOSSE, DE BRETAGNE, DE GASCOGNE, DE FLANDRE ET LIEUX CIRCONVOISINS von Jean Froissart, die beispielsweise vom Maître de Boëce oder vom Maître du second Roman de la rose du duc de Berry bebildert worden sind. Die genannte Chronik ist trotz vorhandener anderer Dokumente die am meisten verbreitete Quelle für diese Kapitulations- und letztlich Begnadigungsepisode aus der frühen Phase des Hundertjährigen Krieges. Später nimmt auch die Tragödie LE SIÈGE DE CALAIS von Pierre Laurent de Belloy, nach Überzeugung des Kunsthistorikers Josef A. Schmoll genannt Eisenwerth, eine „Schlüsselrolle“¹ ein und beeinflusst seit dem 18. Jahrhundert entstehende Kupferstiche, Radierungen, Lithografien, Zeichnungen, Ölgemälde und Wandbilder. Das von seiner Uraufführung 1765 bis nach dem Wiener Kongress (1815) erfolgreich aufgeführte Stück regt bildende Künstler nicht nur in Frankreich, sondern auch in England und Deutschland zu Interpretationen des Stoffes an.² Vor der Entstehung von Rodins Denkmal haben Kunstschaffende als Sujet großteils die „bühnenwirksame Szene der Begnadigung“ dem „Zug der Sechs ,zum Henker“ vorgezogen.³ Als die „künstlerisch ansprechendsten Darstellungen“⁴ bezeichnet Schmoll genannt Eisenwerth Ölgemälde von Jean-Simon Berthelemy (1779 DIE SELBSTLOSE TAT VON EUSTACHE DE SAINT-PIERRE WÄHREND DER BELAGERUNG CALAIS) und Benjamin West (1789 DIE BÜRGER VON CALAIS). Er kennzeichnet sie als „spätbarock-pathetisch“ und „von leuchtender Farbigkeit“.⁵ Das Gemälde, das Auguste Rodin jedoch „am ehesten angeregt“⁶ haben könnte, stammt von Ary Scheffer aus dem Jahr

¹ Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. – In: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung. Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 19

² vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, a. a. O., S. 20

³ Schmoll gen. Eisenwerth, a. a. O., S. 21

⁴ Schmoll gen. Eisenwerth, a. a. O., S. 20

⁵ ebd.

⁶ Schmoll gen. Eisenwerth, a. a. O., S. 21

1819. DIE PATRIOTISCHE AUFOPFERUNG DER SECHS BÜRGER VON CALAIS wird 1837 für die Stadt Calais kopiert und könnte Rodin zur Kenntnis gelangt sein. In Zweierreihen treten Scheffers Bürger den Gang zur Exekution an. Sie gehen barfuß, tragen weiße Büßerhemden und den Strick um den Hals. In dieser malerischen Umsetzung vermeint Schmoll genannt Eisenwerth, „bereits eine gewisse Präfiguration zu Rodins Bürgergruppe“⁷ zu erkennen.

Durch Selbstaussagen des Dramatikers ist belegt, dass ihn das 1895 in Calais aufgestellte Denkmal von Auguste Rodin zu seinem Bühnenspiel inspiriert hat. Am Vorabend der Wiener Burgtheater-Premiere am 30. Oktober 1930 wird Georg Kaiser im Abendblatt der Neuen Freien Presse zitiert:

„DIE BÜRGER VON CALAIS sind während des Krieges, genauer gesagt, im Jahre 1915 geschrieben worden. Anlaß dazu gab die Einweihung des Denkmals des Generals Sarmiento in Buenos Aires, das von Rodin in Paris verfertigt wurde. Damals – es war im Jahre 1900 – las ich in einer Zeitschrift eine kurze Notiz über Rodins Werke und sah gleichzeitig eine Abbildung des Denkmals der BÜRGER VON CALAIS. Der Plan, dieses Werk zu schreiben, war bald gefaßt. Aber erst fünfzehn Jahre später schritt ich zur Ausführung.“⁸

Die hier gemachte Angabe, das expressionistische Drama sei 1915 entstanden, ist nachweislich falsch. Tatsächlich hat es Kaiser in seiner ersten Fassung bereits 1912/13 verfasst. Die erste Veröffentlichung geht auf die ein Jahr später entstandene zweite Fassung zurück, deren Handschrift leider als verschollen gilt. Das 1914 publizierte Bühnenspiel in drei Akten wird 1917 uraufgeführt. 1923 entstehen zwei weitere Fassungen. Die Fassung letzter Hand wird ab diesem Jahr zur Aufführung gebracht. Während Kaisers Frühwerk durch die rege Inszenierungspraxis des Stücks dem Autor zum Durchbruch verhilft, ist Rodin, dessen BOURGEOIS DE CALAIS in die mittlere Schaffensphase des Künstlers fallen, bereits arriviert. Er erhält den Auftrag zu dem Denkmal für die Stadt Calais 1884. Der lange Entstehungsprozess der Plastik erstreckt sich allerdings bis zur Enthüllung im Jahr 1895.

Weiterhin nehmen sich Kunst- und Literaturschaffende des historischen Stoffes um die sich opfernden Bürger-Helden an. Exemplarisch seien Christian Rohlfs Temperabild DER SKLAVENHALTER (1918), George Bernard Shaws Stück THE SIX OF CALAIS (1934) und Rudolf Wagner-Régenys Oper DIE BÜRGER VON CALAIS (1938) mit einem Libretto von Caspar Neher erwähnt.

Vor diesem Hintergrund unzähliger Bearbeitungen ist es bemerkenswert, dass die Interpretationen von Auguste Rodin und Georg Kaiser unter Außerachtlassen anderer Werke bis heute miteinander in Verbindung gebracht werden. Auguste Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS, deren „Formsprache [...] freilich nur [...] unter Ausklammerung der historischen und geistesgeschichtlichen Bezüge ‚expressionistisch‘ genannt werden darf“⁹, und Georg Kaisers DIE BÜRGER VON CALAIS haben denselben Titel, was nicht für alle Umsetzungen des Stoffes

⁷ ebd.

⁸ Georg Kaiser zit. nach o. A.: Georg Kaiser in Wien. – In: Neue Freie Presse – Abendblatt (29. 10. 1930). S. 3

⁹ Denkler, Horst: Die Bürger von Calais. Drama und Dramaturgie. – München: Oldenbourg Verlag, 1967. S. 28

gilt. Es gibt Behauptungen, dass alle „Versuche, Gemeinsamkeiten zwischen Denkmal und Stück zu finden, die über das ihnen zugrunde liegende Ereignis hinausgehen, [...] weitgehend fehl[geschlagen]“¹⁰ wären. Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der bisherigen Tradition angestellter Vergleiche der beiden Kunstwerke. In einem Kapitel, das den historischen Stoff in Hinblick auf seine für die Bearbeitungen Rodins und Kaisers relevante Überlieferung untersucht, ist ein Abschnitt auch dem mittelalterlichen Bürgerbegriff gewidmet, von dem sich derjenige an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zwangsläufig abhebt. Die Skulptur- und Dramenanalyse folgen ihren Gegenständen gemäß einem unterschiedlichen Analyseraster. In Ergänzung zur Untersuchung des Bühnenspiels werden fünf ausgewählte Inszenierungen der Jahre 1917 bis 1930 analysiert. Das vorletzte Kapitel nimmt sich der virulenten Menschenbilder und des Bürgerbegriffs in der Moderne im Kontext der Bronzeplastik wie des Theaterstücks an. Den Abschluss bildet eine Zusammenschau, die Ansätze zur methodischen Fundierung der komparatistischen Untersuchung präsentiert.

¹⁰ Faul, Eckhard: Nachwort. – In: Die Bürger von Calais. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 99

I Geschichte und Natur eines Vergleichs

Der Konnex zwischen Auguste Rodins Figurengruppe *LES BOURGEOIS DE CALAIS* und Georg Kaisers Bühnenspiel *DIE BÜRGER VON CALAIS*, der durch das Selbstzeugnis des Dramatikers als inspirierte Nachfolge belegt ist, wird nicht nur in Stückbesprechungen der Zeitgenossen angeführt, sondern ebenso in späteren Interpretationen und Analysen des Dramentexts, in literaturgeschichtlichen Betrachtungen über den Bühnenautor und sein dreiaktiges Drama. Desgleichen findet aber auch das expressionistische Theaterstück Kaisers – ungeachtet der Entstehungschronologie – Eingang in Werkmonografien, die dem Denkmal gewidmet sind. Die der Sukzession zuwiderlaufende Erwähnung in Publikationen zur Rodin'schen Plastik stellt einen noch stärkeren Indikator für die nicht einzudämmende, sich fortschreibende retrospektive Verknüpfung der beiden Kunstwerke dar.

In einem Ausstellungskatalog, der sich ausschließlich den *BOURGEOIS DE CALAIS* widmet, räumt Josef A. Schmoll genannt Eisenwerth ein, dass Georg Kaisers Bühnenspiel „zweifellos unter dem starken Eindruck von Rodins plastischem Monument entstanden“¹¹ sei. Er stellt die Vermutung an, dass Kaiser auch Rainer Maria Rilkes Monografie beeinflusst haben könnte.¹² In Summe gelangt er in einer vergleichenden Übersicht mehrerer künstlerischer Interpretationen der Kapitulationsereignisse zu dem Urteil, der Stoff sei in dem expressionistischen Drama „gültig gestaltet“¹³ worden.

Roland Bothner nimmt sich in seiner Denkmal-Monografie Georg Kaisers *DIE BÜRGER VON CALAIS* in einem eigenen Kapitel an und leitet dieses mit der Feststellung ein, dass „Rodins Ausdruckskunst [...] Resonanz [...] in einem der Hauptwerke des dramatischen Expressionismus“¹⁴ finde. Er postuliert, dass das Theaterstück „ein Werk über Kunst und Religion sei“, weil es „mit Bedeutungselementen arbeitet, die der Kunst und der Religion entnommen sind“, und sich damit Rodins Plastik annäherte.¹⁵ Die beiden Werke eint Bothner zufolge auch der „Abstand zum naturalistischen Stil, und seinem Bezug zur Wirklichkeit“¹⁶. Kaiser lese Rodins Figurengruppe als „ein Seelendrama“¹⁷. Bothner stellt eine Analogie zwischen expressionistischem Stationendrama und stationärem Denkmal her, welche beide nur die „Erlebniszeit der Seele“¹⁸ kennen würden. Dass trotz dieser parallelen Züge zwischen den Künsten weiterhin grundlegende Unterschiede in der Präsentation der Inhalte bestehen, leugnet er nicht.

¹¹ Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais*. – In: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung*. Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 49

¹² vgl. ebd.

¹³ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 50

¹⁴ Bothner, Roland: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie*. – Frankfurt am Main: Insel, 1993. S. 80

¹⁵ Bothner, a. a. O., S. 85

¹⁶ Bothner, a. a. O., S. 86

¹⁷ Bothner, a. a. O., S. 87

¹⁸ ebd.

„Was sich plastisch zum Augenblick verdichtet, kann Kaiser nicht dramatisch überhöhen. Er geht zum Stofflichen zurück und wählt die Vorgeschichte als Inhalt.“¹⁹

Ein unvollständiger Querschnitt zeitgenössischer Rezensionen des Bühnenspiels ist den Inszenierungsanalysen dieser Arbeit zu entnehmen, die sich unter anderem mit der Rezeptionsebene in Form von Kritikenspiegeln befassen. Nicht alle Kritiker nehmen auf Rodins Skulptur als Vergleichsobjekt Bezug. Jene, die die Figurengruppe erwähnen, tun dies meist nur parenthetisch. Verfasser von literaturwissenschaftlichen Arbeiten über Georg Kaisers Œuvre widmen sich dem Denkmal häufig auch nicht viel ausführlicher, gehen dabei aber zumeist – von Forschungsinteresse geleitet – etwas analytischer vor.

In seiner Drameninterpretation aus dem Jahr 1967 würdigt Horst Denkler im Unterkapitel „Quelle und Denkmal“²⁰ neben Froissarts Chronik auch Rodins Bronzeplastik als den Dichter beeinflussende Komponente. Dabei definiert er den Bericht Jean Froissarts als „Vorlage“, an der sich Kaisers „Handlungsführung weitgehend“ orientiert, und das Denkmal Auguste Rodins als „Vorbild“, welches „die Charakterisierung der Bürger mitbestimmt“.²¹ Beide Bezugspunkte seien prägend für die Art und Weise, wie „Wandlungsgeschehen und Erlösungsvorgang“²² im Bühnenspiel behandelt werden. Denkler macht auf die Problematik der „Umdeutung des Stoffes“ aufmerksam, die Georg Kaiser durch das Hinzuerfinden eines siebten Bürgers vornimmt und die sich notwendigerweise im „Verhältnis des Dramas zur Gruppe Rodins“ niederschlage.²³ Es sei zwischen beiden Werken „eine eigentümliche Übereinstimmung bei deutlicher Unterscheidung“²⁴ feststellbar. Sie manifestiere sich darin, dass Rodins „Charaktertypen“ zwar in einigen Szenen des Dramas, wie „Meldung, [...] Abschiedsgesprächen, [...] Verlosungsmahl“, wiedererkannt werden könnten, dass jedoch gerade „im Aufbruch“, dem entscheidenden, von Rodin bildhauerisch festgehaltenen Moment, keine Parallelen im Theaterstück auszumachen wären.²⁵ Denn wo Rodin um Ausdifferenzierung der Individuen bemüht ist, wie Denkler zuvor entlang der Werkmonografie von Hermann Büнемann beschreibt, lassen Georg Kaisers Bürger „keine besonderen Wesensmerkmale mehr erkennen“ und haben „alle charakterlichen und individualpsychologischen Eigenschaften abgeworfen“.²⁶

Horst Denkler ist der Auffassung, dass Rodins Formsprache Georg Kaiser gefesselt haben müsse, der Dramatiker allerdings primär von dem Thema der heldenhaften Selbstopferung

¹⁹ ebd.

²⁰ Denkler, Horst: *Die Bürger von Calais. Drama und Dramaturgie.* – München: Oldenbourg Verlag, 1967. S. 16 ff.

²¹ Denkler, a. a. O., S. 20

²² ebd.

²³ Denkler, a. a. O., S. 39

²⁴ ebd.

²⁵ ebd.

²⁶ ebd.

fasziniert gewesen sein dürfte sowie von den Möglichkeiten, die seine Neudeutung des Stoffes in sich birgt.²⁷

Auffällig ist, dass im Rahmen des schulisch-didaktischen Kontexts die Verbindung von Drama und Denkmal vermehrt hergestellt wird. Denklers DIE BÜRGER VON CALAIS. DRAMA UND DRAMATURGIE erscheint in der von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber im Oldenbourg Verlag herausgegebenen Reihe Interpretationen zum Deutschunterricht. Wie gezeigt, wird das jeweils andere Kunstwerk meist nur am Rande erwähnt. Die reziproke Nennung beschränkt sich auf eine knappe isolierte Betrachtungsweise, in der möglichen Berührungs punkten kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Versuche, den Vergleich ernsthaft anzustellen, werden lediglich in zwei Aufsätzen der 1960er-Jahre – bezeichnenderweise im pädagogisch-didaktischen Kontext – ausführlich unternommen. In der Zweimonatsschrift Wirkendes Wort erscheint 1961 Erwin Ihrigs vergleichende Studie unter dem Titel DIE BÜRGER VON CALAIS. AUGUSTE RODINS DENKMAL – GEORG KAISERS BÜHNENSPIEL zu einem Zeitpunkt, als das Stück bereits in den Kanon der Schullektüre aufgenommen ist.²⁸ Die literaturwissenschaftliche Zeitschrift stellt ein Bindeglied zwischen sekundärem und tertiärem Bildungssektor dar und versucht, beide Zielgruppen zu bedienen. Sie wird von Leo Weisgerber hauptverantwortlich herausgegeben und erscheint seit 1950. Acht Jahre später publiziert R. W. Last in der kanadischen Zeitschrift Seminar die komparatistische Untersuchung KAISER, RODIN AND THE BURGHERS OF CALAIS.²⁹ Seminar erscheint seit 1965 zweimal jährlich. R. W. Last nimmt 1969 Bezug auf den Aufsatz von Erwin Ihrig. Seine Veröffentlichung im akademischen Kontext einer Fachzeitschrift für Germanistik lässt kaum Rückwirkung auf die Schuldidaktik erwarten.

Erwähnenswert ist, dass sich beide Autoren, Ihrig und Last, neben der obligatorischen Chronik des Froissart auch auf Hermann Bünnemanns erstmals 1946 erschienene Werkmonografie zu Rodins Denkmal berufen. Außerdem zitieren beide Rainer Maria Rilkes Buch über AUGUSTE RODIN.

Motiv für Ihrigs Schrift sind „Bemühungen um das Verständnis der Dichtung“³⁰. Zum Zweck eingehenderer Auseinandersetzung mit dem Stoff wird Auguste Rodins Denkmal in der Vergleichsstudie herangezogen. Folgenschwere Ausgangsbasis bildet für Ihrig die „Zuordnung der einzelnen Figuren der Denkmalsgruppe zu bestimmten Gestalten des Bühnenspiels“³¹. Dass dieses Unterfangen fehlschlägt, keine „eindeutige Zuordnung [...]“

²⁷ vgl. Denkler, a. a. O., S. 28

²⁸ Ihrig, Erwin: Die Bürger von Calais. Auguste Rodins Denkmal – Georg Kaisers Bühnenspiel. – In: Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben. Nr. 5 (1961 = 11. Jg.). S. 290 – 303

²⁹ Last, Rex William: Kaiser, Rodin, and the Burghers of Calais. – In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Nr. 1 (1969 = 5. Jg.). S. 36 – 44

³⁰ Ihrig, a. a. O., S. 290

³¹ ebd.

möglich ist“, wertet der Verfasser des Aufsatzes allerdings nicht als „fruchtlos“.³² Gerade die feststellbare „große Verschiedenheit zwischen den beiden Kunstwerken“ ermögliche es, „zu tieferem Verständnis für beide Werke“ vorzustoßen.³³ Von den auszumachenden Unterschieden gelten Ihrig die folgenden als essentiell für die weitere Analyse: erstens die Darstellung Eustache de Saint-Pierres, der „einzig[n] Figur [...], deren Identität einwandfrei feststeht“³⁴, und zweitens die Art und Weise, wie sich „der Aufbruch der Bürger von Calais“³⁵ vollzieht. Der „sieghafte Erlöser“ in Georg Kaisers Bühnenspiel unterscheide sich vom „gebrochene[n] Greis“ in Auguste Rodins Figurengruppe.³⁶ Was den Aufbruch der Gruppe betrifft, so seien zumindest „einzelne [...] Gesten ausdrucks voller Art, wie ein Zurückwenden, ein Um-den-Hals-Greifen, ein Spreizen der Hände auf der Brust, ein taumelndes Herantreten, ein Die-Fäuste-an-die-Schläfen-Drücken, ein Den-Kopf-in-den-Nacken-Werfen [...] in beiden Kunstwerken ähnlich vorhanden“³⁷. Allerdings würden diese Gesten in divergierenden Augenblicken ausgedrückt, namentlich in Kaisers Drama bereits im zweiten Akt, „zu dem Zeitpunkt, da die Bürger das Kugelspiel durchgeführt haben“³⁸. Daraus resultierend leitet Ihrig ein abweichendes Menschenbild bei beiden Kunstschaffenden ab. Der Fokus liege in Georg Kaisers Drama auf der „Wandlung der Bürger“³⁹, weshalb von einem utopischen Menschenbild ausgegangen werden könne, dessen zentrales Anliegen die Geburtsstunde des ‚Neuen Menschen‘ ist. Erwin Ihrig zufolge sei in Rodins Denkmal davon „nicht eine Spur zu entdecken“, vielmehr habe der Bildhauer ein „Schicksal, als ob es ein gegenwärtiges wäre“, gestaltet, das Gültigkeit „über die Zeiten hinweg“ habe.⁴⁰ Während Rodins Bürger in ihrem Aufbruch „unheroisch, [...] menschlich verzagt, [...] uns mitmenschlich nahe“⁴¹ stünden, würden die Bürger Georg Kaisers als „Jünger dieses ‚neuen Menschen‘“⁴² Teil einer visionär-lebensfernen Wandlung sein.

Als mögliche Gemeinsamkeit der Stoffumsetzung in zwei verschiedenen Medien klingt in Ihrigs Studie außerdem durch die Betonung von hier wie da vorhandenen „Gesten ausdrucks voller Art“⁴³ an, dass der expressive Charakter ein taugliches Kriterium der Vergleichbarkeit darstelle. Im Denkmal Auguste Rodins sei „keine Stelle [...] leer an Ausdruck“, mit „expressive[r] Kraft“ würden „die Seelenregungen [...] sichtbar gemacht“.⁴⁴

³² Ihrig, a. a. O., S. 295

³³ Ihrig, a. a. O., S. 299

³⁴ Ihrig, a. a. O., S. 295

³⁵ Ihrig, a. a. O., S. 299

³⁶ Ihrig, a. a. O., S. 297

³⁷ Ihrig, a. a. O., S. 299

³⁸ ebd.

³⁹ Ihrig, a. a. O., S. 300

⁴⁰ ebd.

⁴¹ ebd.

⁴² Ihrig, a. a. O., S. 303

⁴³ Ihrig, a. a. O., S. 299

⁴⁴ Ihrig, a. a. O., S. 300

Ein spezifischer Ansatz von Last ist es, Rodins Skulptur in Hinblick auf Kaisers Drama Quellenstatus zuzusprechen. Das Denkmal gilt ihm neben Froissarts Chronik als zweite Quelle für Georg Kaisers Bühnenspiel. Als vier Gemeinsamkeiten zwischen Rodins Figurengruppe und dem darauf fußenden Drama macht er den Vorrang der künstlerischen Realität („subordination of physical to artistic reality“), das Ausdrücken der Idee („attitudes towards the ‚object‘ an the ‚idea‘ underlying it“), die Arbeit mit Gestik und Raum („importance of gesture and physical space“) sowie den von Kaiser ins Dramatische transferierten Spannungsaufbau in statischen Reden und die darauffolgende plötzliche Entspannung an einem Handlungshöhepunkt nach Vorbild der dynamischen Natur von Rodins Figurengruppe („the way in which Kaiser has translated into dramatic terms the dynamic nature of Rodin’s sculptures, by building up tension in a succession of static speeches, suddenly releasing it in a climactic moment of action“) fest.⁴⁵

Ein versuchter Abgleich von Kaisers Stück mit Froissarts Chronik erweist sich für R. W. Last als nicht lohnend. Er begründet dies damit, dass der Dramatiker immerhin nicht die heldenhafte Opferat per se erforsche, sondern die ihr zugrundeliegenden Motive.⁴⁶ Last unterstellt Erwin Ihrig, dass das Scheitern seiner Studie hinsichtlich eines Eins-zu-eins-Abgleichs zwischen Rodins Bronzeplastik und Kaisers Theaterstück seine Ursache in der Tatsache hätte, dass der Bühnenautor einen sehr freien Umgang mit Quellen – Rodins Skulptur nicht ausgenommen – pflege.⁴⁷ Der von Last gewählte Ansatz dagegen solle konträr dazu nicht von einer objektbezogenen Detailanalyse ausgehen, sondern auf mögliche Parallelen in der künstlerischen Herangehensweise von Georg Kaiser und Auguste Rodin fokussieren.⁴⁸

Das Kaiser’sche Umgestalten einer gegebenen Umständen inhärenten Logik, um eine Idee zu illustrieren, ähnelt R. W. Last zufolge auch Rodins Art, ein Thema künstlerisch zu behandeln.⁴⁹ Als Beispiel führt er an, dass, was in Bezug auf reale Gegebenheiten unwahrscheinlich erscheint, nämlich, dass die Brüder de Wissant sich zugleich melden, im Sinne der Idee des Dramas logisch, ja unvermeidbar sei, weil es die unbewussten Hoffnungen jener zum Ausdruck bringe, die ihre freiwillige Meldung nicht mehr zurücknehmen können

⁴⁵ Last, a. a. O., S. 36

⁴⁶ vgl. Last, a. a. O., S. 37

⁴⁷ vgl. Last, a. a. O., S. 38

Hier zeigt sich, dass Last die indirekten Untersuchungsergebnisse Ihrigs nicht miteinbezieht, sondern vernachlässt, und in einer verengten Sichtweise vordergründig den Versuch eines direkten Vergleichs als gescheitert ansieht. Gerechterweise wäre aber zu berücksichtigen, dass Erwin Ihrig zwar eingesteht, sein Versuch einer eindeutigen Zuordnung sei als gescheitert anzusehen, in der Einleitung seines Aufsatzes aber betont, dass gerade der unternommene Versuch eines detailgenauen Vergleichs – selbst bei festzustellender Unterscheidung und Abweichung – neue Interpretationswege erschließen könnte. Dahinter steht der didaktische Ansatz, dass der Versuch eines Vergleichs einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit beiden Werken dienlich sei. So ist das finale Untersuchungsergebnis die Einsicht, dass den beiden künstlerischen Arbeiten ein Menschenbild von verschiedener zeitlicher Dimension zugrunde liege: bei Rodin ein gegenwartsbezogenes, bei Kaiser das einer irrealen Zukunft.

⁴⁸ vgl. ebd.

⁴⁹ vgl. Last, a. a. O., S. 39

und auf einen Ausweg hoffen.⁵⁰ Last gelangt allerdings zu dem Befund, dass Georg Kaiser dramaturgische Elemente der Idee des Kunstwerks viel radikaler unterordnete, als Auguste Rodin diese Absicht verfolgte, der doch seine künstlerischen Mittel nicht nur einer abstrakten, sondern immer auch einer „psychologischen Idee“⁵¹ unterwarf, wie Last Kasimir Edschmid zitiert.⁵² Mit dieser Einschränkung, dass der Grad der Unterordnung der Werkteile unter die künstlerische Idee bei Kaiser wesentlich höher ist als bei Rodin, ist kein restlos schlüssiges Erklärungsmodell gegeben, warum der Dramatiker von dem Denkmal so angezogen und inspiriert gewesen ist.⁵³

Auf der Suche nach weiteren Parallelen zieht Last als möglichen Überschneidungspunkt heran, wie der Akt der Symbolisierung funktioniert. In den BÜRGERN VON CALAIS zeige sich dieser Vorgang beispielsweise anhand der Kostüme, die Kaiser in den Bühnenanweisungen vorschreibt.⁵⁴ So seien die in ihre schwarzen Rüstungen gezwängten Soldaten neuen geistigen Konzepten gegenüber verschlossen, während die Gewählten Bürger in ihren weiten Gewändern der Neubewertung von Idealen aufgeschlossen gegenüberstehen.⁵⁵ Während bei Kaiser auch Gegenstände wie das Schwert, die Schlüssel der Stadt und der Hafen symbolische Bedeutung erlangen, ist der Symbolwert des Schlüssels in Rodins Denkmal marginal.⁵⁶

Nachdem Last die beiden genannten Merkmale als nicht ausschlaggebend genug klassifiziert hat, um Kaiser einen medienübergreifenden Inspirationsschub zu verleihen, gelangt er letztlich zu der Überzeugung, dass „the most immediate link between statue and drama must lie elsewhere, namely in a unique combination of static and dynamic“⁵⁷. Georg Kaisers Bühnenspiel sei mit seinen langen Reden und Gegenreden sehr statisch. Insbesondere dem zweiten Akt mangle es an physischen Handlungen.⁵⁸ Bewegungen werden sparsam und gezielt eingesetzt. Exemplarisch nennt Last die Komposition des ersten Aktes, in dem Eustache de Saint-Pierre eine ganze Weile lang still dasitzt – darin an Rodins PENSEUR erinnernd –, während um ihn aufgeregt, sich steigernde Panik braust. Auf diese Weise gibt er sich bereits als zentrale Figur des Dramas zu erkennen, noch bevor er eine aktive Sprechrolle übernimmt.⁵⁹ Der Stimulus, der ihn antreibt, sich plötzlich zu erheben und ins Spiel zu bringen, hat, nach R. W. Last, sein Pendant in „the way in which Rodin uses space as a means towards tension, an acting out in time of the critical moment Rodin selects for so many of his sculptures“⁶⁰. Georg Kaiser habe gerade diese Fähigkeit Rodins erkannt, in seiner

⁵⁰ ebd.

⁵¹ Edschmid, Kasimir: Expressionismus in der Dichtung. – In: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Hrsg. P. Raabe. München: DTV, 1965. S. 100

⁵² vgl. Last, a. a. O., S. 40

⁵³ vgl. ebd.

⁵⁴ vgl. ebd.

⁵⁵ vgl. Last, a. a. O., S. 41

⁵⁶ vgl. ebd.

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ vgl. ebd.

⁵⁹ vgl. Last, a. a. O., S. 42

⁶⁰ Last, a. a. O., S. 43

Plastik die Verschiedenheit der Situationskomponenten in einer einzigen Geste festzuhalten, die zugleich statisch und dynamisch ist und in der sich die Idee verwirklicht.⁶¹ Zusammenfassend konstatiert Last, der Bühnenautor habe sich beim Bildhauer abgeschaut, mit welchen künstlerischen Mitteln eine visuelle Repräsentation des zeitlichen Zusammenfließens von Idee und Realität ermöglicht werden könne.⁶² Für das Theaterstück bedeutet dieser intermediale Transfer:

„Die Bürger von Calais is constructed around not one but a series of such climactic points, where a figure – Man – pauses instantaneously to fuse the world of *Werden* and compromise with the immutable idea of *Sein*.“⁶³

⁶¹ vgl. Last, a. a. O., S. 43 f.

⁶² vgl. Last, a. a. O., S. 44

⁶³ Last, a. a. O., S. 44

2 Der historische Stoff und seine Tradierung

Erst die „nationale Geschichtsschreibung“⁶⁴ im 19. Jahrhundert hat für den spätmittelalterlichen Konflikt um die französische Thronfolge die Bezeichnung ‚Hundertjähriger Krieg‘ eingeführt. Einen Überblick über die Begriffsgeschichte in französisch- und englischsprachiger Literatur gibt Kenneth Fowler.⁶⁵ Im 17. Jahrhundert geht François de Mézeray in seiner *HISTOIRE DE FRANCE* (1643) erstmals von einem einzigen Krieg aus, der 1337 beginnt und 160 Jahre dauert. Die Ansicht, dass es sich bei der historischen Periode 1337 bis 1453 um eine unverkennbare Einheit handle, verbreitet François Guizot in seinen Vorlesungen an der Sorbonne 1828. Als erste Publikation beinhaltet Henri Martins *HISTOIRE DE FRANCE* (1855) ein historisches Konzept. In den folgenden sechs Jahren wird in Frankreich die Wendung ‚La guerre de cent ans‘ geprägt, 1861 scheint sie in einem Artikel von Edgar Boutaric erstmals in einer Veröffentlichung auf.⁶⁶ Im Mai 1869 plädiert Edward Freeman in der *Fortnightly Review* für die Adaption des französischen Begriffs auch in der englischen Geschichtsschreibung. Zwei sehr populäre Werke tragen in der Folge zur weiteren Verbreitung der Begrifflichkeit bei: François Guizots *HISTOIRE DE FRANCE* (1873) in Frankreich sowie John Richard Greens *SHORT HISTORY OF THE ENGLISH PEOPLE* (1874) in England. In den 1870er-Jahren werden etliche französische Monografien publiziert, die den Begriff ‚La guerre de cent ans‘ im Titel tragen. 1879, fünf Jahre bevor Auguste Rodin den Auftrag der Stadt Calais für sein Denkmal erhält, findet sich der erste Eintrag in der *Encyclopaedia Britannica*.

Geprägt wird die Bezeichnung für die generationenüberdauernden Zwistigkeiten also von der – aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts – französischen Siegermacht, wenig später übernimmt ihn die englische Gegenseite. Wie die Begriffsgenese bereits vermuten lässt, sind die – nachträglich festgelegten – zeitlichen Rahmendaten für diesen kriegerischen Konflikt umstritten. In seiner Monografie über den Hundertjährigen Krieg trifft etwa Joachim Ehlers lediglich eine ungefähre zeitliche Einordnung von den 1330er-Jahren bis Mitte des 15. Jahrhunderts.⁶⁷ L. J. Andrew Villalon stellt in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband über den Hundertjährigen Krieg fest, dass in einer erweiterten Perspektive der Hundertjährige Krieg als letzte Etappe in einer 400 Jahre dauernden Auseinandersetzung angesehen werden könne.⁶⁸ Er führt Kritikpunkte an den zeitlichen Eckpunkten 1337 und 1453 an. 1337 habe Eduard III. zwar begonnen, Alliierte zu versammeln, ein tatsächlicher Angriff auf Frankreich habe aber erst 1339 stattgefunden. Den Anspruch auf die französische Krone habe er erst 1340 erklärt. 1453 andererseits habe es keinen Friedensvertrag gegeben,

⁶⁴ Schmale, Wolfgang: *Geschichte Frankreichs*. – Stuttgart: Ulmer, 2000. S. 76

⁶⁵ für den gesamten folgenden Absatz vgl. Fowler, Kenneth: *The age of Plantagenet and Valois. The struggle for supremacy 1328 – 1498*. – London: Elek Books Limited, 1967. S. 13 – 14

⁶⁶ Wolfgang Schmale gibt an, dass diese Wendung erstmals in einer anderen französischen Publikation bereits im Jahr 1832 aufgescheinen ist, nämlich in Chrysante-Ovide Desmichels' *TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE L'HISTOIRE DU MOYEN AGE*. (vgl. Schmale, a. a. O., S. 76)

⁶⁷ vgl. Ehlers, Joachim: *Der Hundertjährige Krieg*. – München: C. H. Beck, 2009. S. 7

⁶⁸ Villalon, L. J. Andrew (Hrsg.): *The Hundred Years War. A wider focus*. – Leiden (u. a.): Brill, 2005. S. xxv

der den Hundertjährigen Krieg offiziell beendet hätte. England hat außerdem 1475 und 1492 neuerlich Truppen auf den Kontinent gesandt.⁶⁹ Kenneth Fowler fasst die Kritik, die dem historischen Konzept des Hundertjährigen Krieges im 20. Jahrhundert entgegengebracht wird, zusammen und stellt ihr Argumente gegenüber, die nichtsdestotrotz für die Rahmendaten 1337 und 1453 sprechen.⁷⁰ Kritisiert werde unter anderem, dass es sich um einen weiter zurückreichenden Konflikt handle, der seine Ursprünge in der Normannischen Eroberung Englands und im angevinischen Erbe Aquitaniens habe und der mit dem Verlust Bordeaux' im Jahr 1453 nicht zu Ende gewesen sei. Auch habe es nach der Rückeroberung der Guyenne keinen Friedensvertrag gegeben. Die englische Regierung sei immer noch davon ausgegangen, dass Aquitanien zurückerobert werden würde. Calais sei bis 1558 in englischer Hand geblieben. Die englischen Könige hätten erst mit dem Vertrag von Amiens 1802 auf ihren Titel als Könige von Frankreich verzichtet, obwohl ihnen bis dahin nur die Kanalinseln geblieben wären. Einige Historiker möchten Eduards III. und Henrys V. Krieg als voneinander unabhängig betrachten. Dennoch habe, führt Fowler ins Treffen, die Erklärung Eduards III. des Anspruchs auf den französischen Thron eine gravierende Änderung in der Beziehung der beiden Staatsgebilde bewirkt. Mancher Historiker habe bei seiner Fokussierung auf die Vorgeschichte des Kriegs die artikulierten Kriegsziele der Könige und die Geschichte des Krieges außer Auge verloren. Signifikant sei, dass es nach 1337 keine verbindlichen Friedensabkommen mehr gegeben habe – die erklärten Ansprüche der Herrscher hätten das Schließen von Kompromissen unmöglich gemacht. Was das Ende des Krieges betrifft, so sei die Einnahme von Bordeaux 1453, auch wenn es die Zeitgenossen nicht so wahrgenommen hätten, der tatsächliche Endpunkt gewesen. Trotz mancher Eindringensversuche der englischen Krone sei es zu keinem ausgedehnten, längeren Krieg oder einer militärischen Okkupation gekommen. Die wahre Gefahr hätte bis 1477 vielmehr aus Burgund gedroht. Seit den Zeiten Richards III. (1483 – 1485) sei der König von Frankreich in Dokumenten der englischen Krone immer auch als solcher apostrophiert worden, während zugleich der König von England ebenfalls diesen Titel getragen habe.

Obwohl im Spätmittelalter von keiner Nationalstaatlichkeit im Sinne des 19. Jahrhunderts die Rede sein kann, wird der Hundertjährige Krieg von Historiografen „dem [eigenen] Zeitgeist entsprechend als nationale Auseinandersetzung interpretiert“⁷¹. Wenngleich sich im 13. Jahrhundert bereits Tendenzen zu „centralization and institutionalization of political authority“⁷² bemerkbar machen, darf nicht davon ausgegangen werden, dass es sich „um einen Krieg zwischen Staaten“⁷³ gehandelt habe. Vielmehr ist der Konflikt des Mittelalters

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ für den gesamten folgenden Absatz: vgl. Fowler, a. a. O., S. 14 – 15

⁷¹ Schmale, a. a. O., S. 76

⁷² Fowler, a. a. O., S. 14

⁷³ Ehlers, a. a. O., S. 7

eine „militärische Auseinandersetzung zweier riesiger Lehensverbände“, in der „Feindschaften ebenso wie Bündnisse von Heirats- und Verwandtschaftsbeziehungen [...], von persönlichen Loyalitäten, individuellen Ambitionen, von Förderung, Gunst und Huldverlust“ abhängig sind.⁷⁴ Die Vergangenheit der beiden Konfliktparteien ist „Anglo-French, rather than English or French“⁷⁵, wie Fowler festhält. Auch Jonathan Sumption macht eine dahingehende Selbstbeobachtung, dass er über England und Frankreich geschrieben habe, „almost as if they were a single community engaged in a civil war“⁷⁶. Und er ergänzt im Nachsatz: „in some respects, they were.“⁷⁷

Dem auf diesen Zeitraum post festum festgelegten Hundertjährigen Krieg gehen kriegerische Unternehmungen voraus, englische Besitzungen bzw. Lehen auf dem französischen Festland zurückzuerobern. Ihren Anfang nimmt die Geschichte ‚englischer‘ Herrschaft in Frankreich allerdings in umgekehrter Weise – durch die Eroberung Englands durch einen ‚Franzosen‘, den Herzog der Normandie, Wilhelm II. bzw. Wilhelm I. als König von England, im Jahr 1066. Über Jahrhunderte bleiben die englischen Herrscherdynastien Vasallen des französischen Königs. Auf die Rolloniden folgt das Haus Anjou-Plantagenêt und unter ihm die größte Ausdehnung des Besitzes in Frankreich, als Henrich II. Graf von Anjou, Herzog der Normandie und Herzog von Aquitanien ist. Zu Beginn des 13. Jahrhunderts können französische Rückeroberungen englischen Gebiets auf dem französischen Festland stattfinden. 1259 regelt der Vertrag von Paris die Besitzverhältnisse neu, indem darin dem englischen König das Herzogtum Guyenne zu Lehen gegeben wird – als Ausgleich für seinen Verzicht auf andere Gebiete.⁷⁸

„Was als dauerhaftes Friedensabkommen gedacht war, führte jedoch im Laufe der Zeit immer deutlicher erkennbar zu unvereinbar gegensätzlichen Positionen, denn die englischen Könige wollten ihr französisches Lehnsgut wie Eigentum behandeln und behalten, während die Könige von Frankreich ihren mächtigen Vasallen gänzlich vom Kontinent zu vertreiben suchten.“⁷⁹

Nichts zeigt jedoch so deutlich die auf enger Verflechtung basierenden und – aus heutiger Sicht – nationalitätenübergreifenden Herrschaftsansprüche wie der Anlassfall des Hundertjährigen Krieges – ein Problem des Thronfolgerechts. In Frankreich sind Töchter nicht nur direkt von der Thronfolge ausgeschlossen, sondern auch deren männliche Nachkommen, in England herrscht hingegen der Standpunkt, dass eine Vererbung an männliche Deszendenten möglich sei.⁸⁰ Eduard III. ist – in weiblicher Linie – ein näherer

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ Fowler, a. a. O., S. 14

⁷⁶ Sumption, Jonathan: Trial by Battle. The Hundred Years War I. – London: Faber and Faber, 1999. S. ix
⁷⁷ ebd.

⁷⁸ für den gesamten Absatz: vgl. Ehlers, a. a. O., S. 8 f.

⁷⁹ Ehlers, a. a. O., S. 9

⁸⁰ vgl. Contamine, Philippe: Hundertjähriger Krieg. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 5. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 215 – 218

Das Salische Gesetz (*lex salica*), das eigentlich die Erbfolge im Familiengrundbesitz regelt und nicht die Thronnachfolge, wird erst nachträglich als Begründung vorgebracht. (vgl. Schmale, a. a. O., S. 75)

Verwandter des verstorbenen Karl IV. als Philipp von Valois. Aus französischer Sicht ist es hingegen ein Vorteil für Philipp von Valois, „in männlicher Linie mit Philipp IV. verwandt zu sein“, zudem wird Eduard III. „tatsächlich [...] nicht als Franzose erachtet“.⁸¹

Als 1328 erstmals eine englische Gesandtschaft den französischen Thron für ihren König fordert, ist Eduard III. 16 Jahre alt.⁸² Allerdings leistet er ein Jahr später, „unter dem Druck seines kriegs- und ausgabenscheuen Parlaments“⁸³, den Lehnseid für die Guyenne, womit er Philipp VI. allem Anschein nach als König von Frankreich anerkennt. Dennoch sucht und findet Eduard III. in Brabant einen Verbündeten und hat in Flandern nun eine Ausgangsbasis für eine mögliche Invasion. Darauf reagiert Philipp VI., indem er die Guyenne als Lehen einzieht, woraufhin wiederum Eduard III. im Oktober 1337 seinen Anspruch auf die französische Krone erneut bekundet. 1339 auf dem Kontinent landend und von Brabant aus nach Süden vorrückend, will Eduard III. eine Entscheidung herbeiführen.⁸⁴ Im Jänner 1340 lässt er sich in Kent als König von Frankreich anerkennen, schlägt wenige Monate später die französische Flotte bei Sluys vernichtend. Gleichwohl werden die Kriegshandlungen anschließend – mit Blick auf die hohen Kosten – durch zwei Waffenstillstände von 1340 bis 1342 und von 1343 bis 1346 unterbrochen. 1346 startet Eduard III. von St-Vaast-la-Houge aus einen Feldzug, den – von Joachim Ehlers in seiner Darstellung ein eigenes Kapitel gewidmeten – „Gescheiterte[n] Blitzkrieg 1346 – 1360“⁸⁵. Der Feldzug führt über Poissy bei Paris nach Norden, in Richtung der Hafenstadt Calais, dem „denkbar besten kontinentalen Brückenkopf“⁸⁶. Wolfgang Schmale bezeichnet die siegreiche Schlacht von Crécy im August 1346 auf dem Weg dorthin als „Auftakt zu einer Vielzahl weiterer Niederlagen, in deren Folge die französischen Könige im 14. Jh. fast allen Zugewinn an territorialer Herrschaft gegenüber dem englischen Vasallen aufgeben“⁸⁷ müssen.

Calais in der Grafschaft Artois erhält 1190 das Recht zur Anlage eines Hafens. Zunächst wird der Hafen für den flandrisch-englischen Wollhandel genutzt. Ab 1215 erhält er aber auch militärische Relevanz, als der französische Kronprinz Ludwig Calais als Ausgangsbasis für eine Invasion in England nutzt. Im 13. Jahrhundert wird die Stadt schließlich befestigt.⁸⁸ Nicht weit von der Grenze zu Flandern entfernt, ist Calais während des Hundertjährigen Krieges eine wichtige Festung im Nordwesten Frankreichs. Johnathan Sumption gibt an, dass

⁸¹ Schmale, a. a. O., S. 75

⁸² In diesem Alter heiratet er auch Philippa von Hennegau, die später das milde Urteil für die Bürger von Calais erwirkt haben soll.

⁸³ Ehlers, a. a. O., S. 15

⁸⁴ vgl. Ehlers, a. a. O., S. 17 – 18

⁸⁵ Ehlers, a. a. O., S. 22 – 36

⁸⁶ Ehlers, a. a. O., S. 26

⁸⁷ Schmale, a. a. O., S. 76

⁸⁸ Erst Mitte des 15. Jahrhunderts wird wieder jene Position erreicht, die unter Philip IV. bereits bestanden hat.

⁸⁸ Rouche, Michel: Calais. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 1386 – 1388

zu Beginn der Stadtbelagerung dort etwa 7 000 bis 8 000 Bewohner hauptsächlich von Fischfang und Piraterie leben.⁸⁹ Der Hafen liegt im Norden der Stadt, nach den anderen Himmelsrichtungen ist die Stadt von Sumpfland umgeben, das von vielen kleinen Flüssen durchzogen ist. Die Belagerung der Stadt beginnt am 4. September 1346. Weil Calais so gut befestigt ist, gelingt eine schnelle Einnahme der Stadt nicht. Die Engländer entscheiden sich für das langsame Aushungern. Während Eduard III. noch auf dem Feldzug von Crécy – nach siegreicher Schlacht am 26. August 1346 – nach Calais ist, treffen bereits die ersten Schiffe ein. Ein Lager in Größe einer temporären Stadt wird errichtet. Es heißt Villeneuve-la-Hardie. Die englische Versorgung erfolgt auf dem Landweg über Flandern, oder auf dem Seeweg direkt von England. Da das Krisenmanagement des französischen Königshauses versagt und es zu viele Nebenschauplätze gibt, erfolgt die französische Truppenbewegung höchst inkonsequent und ineffizient. Vor dem Winter kann im November 1346 eine rettende französische Hilfslieferung über den Seeweg nach Calais durchdringen. Die Engländer erhalten fortwährend Nachschub auf dem Weg via Flandern, aber auch die englische Armee wird durch Seuchen dezimiert und die Gefahr des Desertierens kann nicht ganz gebannt werden. Im Mai 1347 versammelt Philipp VI. in Planung eines Rückeroberungsfeldzugs erste Truppen in Amiens, auf dem Weg nach Hesdin soll die Truppengröße noch anschwellen. Noch vor Ankunft der königlichen Rettungstruppe sehen sich die Einwohner von Calais veranlasst, einige nicht kriegsrelevante hungrige Einwohner aus der Stadt fortzuschicken, es handelt sich um ca. 500 Personen, die zwischen den Fronten der Belagerten und Belagernden im Blickfeld beider verhungern.⁹⁰ Nach gescheiterten Versuchen, den Weg über Flandern nach Calais freizumachen, um so die Gefahr einer flämischen Invasion im Rücken zu eliminieren, wird – das bestehende Risiko in Kauf nehmend – der Marsch Richtung Küste am 17. Juli 1347 gestartet. Die französische Armee kommt nur sehr langsam vorwärts und trifft erst zehn Tage später in Calais ein. Die englische Armee ist inzwischen auf eine Stärke von 32 000 Mann angewachsen, hinzu kommen 15 000 Seeleute und 20 000 unterstützende Flamen. Es ist die größte Armee Englands in Übersee bis Ende des 16. Jahrhunderts. Für die Größe der französischen Armee gibt es nur Schätzungen, es dürften zwischen 15 000 und 20 000 Mann sein. Auf der Anhöhe von Sangatte ankommend, ist dem französischen König innerhalb von wenigen Stunden klar, dass eine Befreiung der Stadt aussichtslos ist. Dennoch hält er sein Lager beinahe eine Woche aufgeschlagen, um diplomatische Verhandlungen anzustrengen. Tragischerweise sind für die eingeschlossenen Stadtbewohner die königlichen Banner sichtbar, was aber in abwartender Haltung ohne Kampfhandlung vor sich geht, können sie nicht beurteilen. Die Engländer haben in den vergangenen elf Monaten gelernt,

⁸⁹ Sumption, a. a. O., S. 535

⁹⁰ James E. Gilbert zufolge werden zwischen 500 und 700 Einwohner zu Weihnachten 1346 ausgestoßen, denen Eduard III. aber gnädig gestimmt ist, sie in seine Belagerungsstadt eintreten lässt und ihnen eine Mahlzeit gibt. (vgl. Gilbert, James E.: A Medieval „Rosie the Riveter“? Women in France and Southern England during the Hundred Years War. – In: The Hundred Years War. A wider focus. Hrsg. L. J. A. Villalon. Leiden (u. a.): Brill, 2005. S. 352)

die widrigen natürlichen Gegebenheiten der Sumpflandschaft für sich zu nutzen. Die Strände sind mit Palisaden abgesichert, englische Schiffe lagern entlang einer Linie von Sangatte nach Calais und sind mit Bogenschützen und Artillerie ausgestattet. Der weiche sumpfige Untergrund ist für die französische Kavallerie gänzlich ungeeignet. Ein dreitägiger Waffenstillstand kann vereinbart werden. Im Zuge der Verhandlungen zeigt sich rasch, dass die Franzosen Calais als verloren betrachten und nur noch daran interessiert sind, möglichst günstige Kapitulationsbedingungen für Garnison und Stadtbewohner zu erzielen. Um eine Blamage Philipps VI. zu verhindern, wird vorgeschlagen, die Schlacht anderswo, in angemessener Umgebung, auszutragen. Am 1. August 1347 resignieren die belagerten Stadtbewohner von Calais und geben das Zeichen zur Kapitulation. Noch in der selben Nacht bricht die königliche Rettungssarmee ihre Zelte ab und tritt den Rückzug an. Am 3. und/oder 4. August 1347 erfolgt das Kapitulationsritual.⁹¹

In weiterer Folge treibt die englische Armee die Bevölkerung aus der Stadt. Anschließend zieht Eduard III. feierlich ein. Die Ritter der Garnison werden gefangen genommen. Nur für wenige von ihnen, die reichsten und bekanntesten, wie zum Beispiel für Jean de Vienne, wird eine Lösegeldsumme ausgesetzt.⁹² Die umherziehenden Flüchtlinge aus Calais sind besonders beschämend für Philipp VI. Er erteilt für sie einen königlichen Erlass mit dem Recht auf Niederlassung in jeder Stadt des Königreichs. Calais wird von Engländern besiedelt und in eine Kolonie umgewandelt. Die Ankunft der ersten Siedler erfolgt bereits im September 1347. Die Stadt soll „nicht nur militärischer Stützpunkt [...], sondern auch Handelsstation für den Wollexport werden“⁹³. Das Waffenstillstandsdokument vom September 1347 anerkennt, wie kein anderes zuvor, die Position Eduards III. als Machtfaktor in der Innenpolitik Frankreichs.⁹⁴ England steigt damit „zur französischen Binnenmacht“⁹⁵ auf. Der festgelegte Waffenstillstand dauert nur neun Monate. Die Engländer wissen, dass sie durch den Besitz von Calais eine ausgezeichnete Ausgangsbasis für den Wiedereinstieg in den

⁹¹ Für den gesamten Absatz: vgl. Sumption, a. a. O., S. 535 – 586

Sumption berichtet an der entscheidenden Stelle auf Grundlage von Jean le Bels Text, obwohl er in einem Vorwort zu seinem zweibändigen Werk über den Hundertjährigen Krieg festhält, dass den Chronisten nicht zu vertrauen sei, da sie episodisch, voreingenommen und ungenau darstellen würden, außerdem wären ihre Texte spät niedergeschrieben. Das späte Entstehungsdatum gilt jedenfalls für le Bels Text. Im Vorwort erklärt Sumption jedoch seine Absicht, sich auf Aufzeichnungen („record sources“) statt auf Chroniken zu verlassen. Froissart hält Sumption übrigens für besonders unzuverlässig. (vgl. Sumption, a. a. O., S. x)

Bemerkenswerterweise bezeichnet Sumption den nach le Bel nacherzählten Kapitulationsvorgang als „ceremony“. (Sumption, a. a. O., S. 582)

⁹² Das Festlegen von Lösegeldforderungen ist eine gängige Praxis im Hundertjährigen Krieg, eine Übereinkunft, an die sich beide Konfliktparteien gehalten haben und die zur Verlängerung des Krieges beiträgt, da es lange dauert, die hohen Lösegeldsummen aufzubringen. Dieser Usus trägt in weiterer Konsequenz zu einem zunehmenden Verarmen des Adels bei, was wiederum zukünftige Investitionen in kriegerische Unternehmungen erschwert. (vgl. Ehlers, a. a. O., S. 107, S. 109)

⁹³ Ehlers, a. a. O., S. 26

⁹⁴ Sumption, a. a. O., S. 585

⁹⁵ Ehlers, a. a. O., S. 26

Krieg hätten.⁹⁶ Erst der Friedensvertrag von Brétigny und Calais 1360 bestätigt offiziell die Einnahme der Stadt durch die Engländer. Calais bleibt bis 1558 bei England.

Der Opfergang der Bürger von Calais stellt aus Sicht des Historikers Jean-Marie Moeglin, der sich dem Ereignisablauf in einer quellenkundlichen Studie widmet, ein im Mittelalter nicht singuläres Kapitulationsritual einer belagerten Stadt dar, das erst die Nachwelt – angeleitet und gestützt durch eine dominant verbreitete Chronik, die Ende des 14. Jahrhundert entstanden ist – als außergewöhnlichen Heldenmythos interpretiert hat. Als Referenz für diese These führt Moeglin eine Reihe vergleichbarer Kapitulationsszenarien an: 1001 kapitulieren die Einwohner von Tivoli vor Otto III., 1026 die Einwohner von Ravenna vor Kaiser Konrad II., 1158 und 1162 die Einwohner von Mailand vor Barbarossa, 1258 die aufständischen sizilianischen Städte vor Manfred, 1269 die Einwohner von Lucera vor Karl von Anjou, 1311 die Einwohner der Städte Cremona und Brescia vor Kaiser Heinrich VII.⁹⁷ Die Schilderungen der Übergabe der Stadt Calais nach elfmonatiger Belagerung weichen in den zahlreichen Quellen, in denen sie überliefert ist, voneinander ab – abhängig von der Herkunft der Historiografen und der Entstehungszeit des jeweiligen Textes. In französischen Chroniken, wie beispielsweise den GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE oder der Chronik von Gilles le Muisit, wird kein Kapitulationszeremoniell erwähnt, mutmaßlich weil es sich um ein für die französische Krone unrühmliches Ereignis handelt. Lediglich das Hungerleiden der belagerten Bevölkerung wird dokumentiert.⁹⁸ Englischen Chronisten, wie John von Reading, Thomas von Burton oder der anonyme Verfasser des EULOGIUM HISTORIARUM, lassen hingegen die demütige Kapitulation der Bürger von Calais und die herausragende Barmherzigkeit Eduards III. nicht unerwähnt.⁹⁹ Nennenswert findet Jean-Marie Moeglin auch einen wenig verbreiteten neutralen Text, der weder dem einen noch dem anderen Lager zuzurechnen und in einer Handschrift der GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE aus der Abtei Saint-Bertin bei Saint-Omer zu finden ist. Es dürfte sich um eine Erzählung aus erster Hand handeln, die beide Sichtweisen – die englische und die französische – gut miteinander vereinbaren lässt.¹⁰⁰

Zur Unterfütterung seiner Theorie, dass es sich bei dem Auszug der Bürger von Calais – barfüßig, nur mit einem Hemd bekleidet, mit dem Strick um den Hals, die Schlüssel der Stadt übergebend – um ein Kapitulationsritual handelt, bei dem die sich Opfernden reell nichts zu befürchten hätten, führt Jean-Marie Moeglin zeitgenössische Quellen an, die authentischer erscheinen, als die dramatisierte Fassung der später weit verbreiteten Erzähltradition von

⁹⁶ Für den gesamten Absatz: vgl. Sumption, a. a. O., S. 535 – 586

⁹⁷ vgl. Moeglin, Jean-Marie: Von der richtigen Art zu kapitulieren. Die sechs Bürger von Calais (1347). – In: Krieg im Mittelalter. Hrsg. H.-H. Kortüm. Berlin: Akademie Verlag, 2001. S. 160 f.

⁹⁸ Moeglin (2001), a. a. O., S. 149 ff.

⁹⁹ Moeglin (2001), a. a. O., S. 152 ff.

¹⁰⁰ Moeglin (2001), a. a. O., S. 157 ff.

Jean le Bel und Jean Froissart.¹⁰¹ In diesen Quellen ist unter anderem die Rede davon, dass neben dem Bürgervolk auch Garnisonen, also bewaffnete Fremde, vor Ort gewesen seien, die ebenso am Kapitulationsritual beteiligt gewesen sind. Diese seien ebenfalls barfüßig und nur mit dem Hemd bekleidet gewesen, hätten aber statt des Stricks um den Hals mit gezogenen Schwertern aufmarschieren müssen. Die jeweiligen Utensilien sollen somit die vermeintlich vorgesehene Todesart – Hängen der Bürger und Enthaupten der Soldaten – anzeigen. Bemerkenswerterweise zeigen die genannten Quellen außerdem auf, dass die Begnadigung der Bürger durch Eduard III. bereits vor der Episode öffentlicher Demütigung, dem Auszug aus der Stadt mit dem Strick um den Hals, erfolgt ist. Die Kapitulation vollzieht sich also in zwei Etappen: Im ersten Aufeinandertreffen zwischen Eduard III. und den Repräsentanten der Belagerten werden die Konditionen der Kapitulation verhandelt, der englische König wird von seinem Hofstaat um Gewähr der Begnadigung ersucht. In einer zweiten Etappe erfolgt das inszenierte Kapitulationsritual mit Strick um den Hals bzw. mit gezogenen Schwertern.¹⁰² Abgesehen von der wichtigen Feststellung, dass Jean Froissart den in vielen anderen Quellen festgehaltenen Opfergang der Ritter der Garnison unerwähnt lässt, stellt Moeglin die Hypothese auf, dass das Kapitulationsritual von Calais Resultat eines zuvor getroffenen Einvernehmens ist.¹⁰³ Es könnte sich um eine sorgfältig geplante Mise en Scène handeln, die aufgrund des langen Widerstandes der Bevölkerung von Calais und der ungeheuren Ehrenbeleidigung des sich als legitimen König von Frankreich empfindenden Eduards III. notwendig geworden sei. Gnade kann nur gewährt werden, indem zusätzlich ein Ritual der Fürsprachen inszeniert wird, an dessen Höhepunkt zu guter Letzt die Königin Philippa ihren Gatten um Begnadigung anfleht.¹⁰⁴

Jean-Marie Moeglin sieht das Kapitulationszeremoniell in der Tradition des *Harmiscara*, eines Demütigungsrituals germanischen Ursprungs, das als kirchlicher Bußvorgang weitere Verbreitung fand.¹⁰⁵ Als mit Calais vergleichbare Fälle für die Anwendung dieses Rituals nennt er die Kapitulation von Mailand im Jahr 1162 sowie die Kapitulationen von Cremona und Brescia im Jahr 1311.¹⁰⁶

Jean Froissarts Schilderung fußt auf der Chronik von Jean le Bel aus Lüttich¹⁰⁷, welche in den Jahren 1352 bis 1361 niedergeschrieben worden ist, deren Entstehungszeit also bereits in

¹⁰¹ Moeglin geht auf folgende vier Quellen näher ein: 1. Chronik von Giovanni Villani, 2. Chronik von Geoffrey le Baker, 3. RECITS D'UN BOURGEOIS DE VALENCIENNES, 4. CHRONIQUE DITE DE BAUDOIN D'AVESNES (vgl. Moeglin, Jean-Marie: Edouard III et les six bourgeois de Calais. – In: Revue historique. Nr. 592 (1994). S. 245 ff.)

¹⁰² vgl. Moeglin (1994), a. a. O., S. 252

¹⁰³ vgl. ebd.

¹⁰⁴ vgl. Moeglin (1994), a. a. O., S. 253

¹⁰⁵ ebd.

¹⁰⁶ Moeglin (1994), a. a. O., S. 263

¹⁰⁷ In dessen Darstellung der Ereignisse sind es die Ritter Eduards III., die versuchen, ihn umzustimmen, und vor einem Präzedenzfall warnen, der irgendwann auch das Schicksal englischer Städte treffen könne. Eustache de Saint-Pierre meldet sich als erster Freiwilliger, die übrigen fünf Bürger bleiben bei Jean le Bel ungenannt. Eduards III. Befehl lautet, die sechs Bürger zu köpfen. Erst die Intervention der Königin bringt ihn davon ab – bei le Bel

zeitlichem Abstand zum eigentlichen Ereignis liegt. Sie ist es, die erstmals eine Umdeutung „eines ganz gewöhnlichen Kapitulationsrituals in eine heldenhafte Szene“¹⁰⁸ vornimmt, wie Jean-Marie Moeglin in seiner Untersuchung darlegt. Wie bereits ausgeführt, vertritt Moeglin die These, es handle sich bei der Übergabe der Stadt um ein konventionelles Kapitulationsmodell. Im Falle Calais‘ habe es sich über zwei Tage erstreckt – daher auch die unterschiedlichen Angaben der Chronisten, denenzufolge die Kapitulation entweder am 3. oder am 4. August stattgefunden haben soll – und sich in zwei Phasen – das Ritual der Begnadigung und das Ritual öffentlicher Demütigung – gegliedert.

„In der Erzählung von Jean le Bel und Froissart sind diese beiden Aspekte, der Beschluss, Gnade zu gewähren, und die Inszenierung dieses Gnadenerweises, zu einer einzigen Szene verschmolzen worden, die voll fesselnder, dramatischer gleichwohl aber fiktiver Intensität ist.“¹⁰⁹

Das Kapitulationsritual, ob ineins fallend oder nicht, habe den Zweck erfüllt, „die vom Sieger gewährte Gnade als etwas Unvorhersehbares, ja fast Wunderbares erscheinen“¹¹⁰ zu lassen und so die Gelegenheit zu bieten, dass „eine unmöglich scheinende Kapitulation zwischen Gegnern, von denen der eine den anderen zu schwer beleidigt hatte, als dass noch irgendein Friede zwischen ihnen möglich gewesen wäre“¹¹¹, doch noch zustande kommen kann. Moeglin erklärt die Transformation, die die Überlieferung bei Jean le Bel erfahren habe, aus einer möglichen Solidarität des Lütticher Bürgers mit den Notabeln von Calais in einer Zeit sozialer Unruhen, eines offenen sozialen Konflikts zwischen Bürgern und anderen sozialen Schichten in den Städten.¹¹² Außerdem, so Moeglin weiter, sei durch die Umgestaltung des Stoffes einem wenig ritterlichen öffentlichen Demütigungsritual der Anstrich des Ritterlichen verliehen worden.¹¹³ Gegenüber früheren Geschichtsschreibern, die es nicht deutlich artikuliert oder in einer gewissen Ambiguität belassen haben, betont Jean le Bel explizit den Umstand, dass es die Intention Eduards III. gewesen sei, die sechs Bürger tatsächlich exekutieren zu lassen, wodurch dem Heldenmut auf französischer Seite noch eine Steigerung zuteil wird.

„Il ne s'agiterait donc pas de la mise en scène d'un simulacre d'exécution mais bien d'une exécution véritable, qui n'est empêchée qu'au dernier moment et pour le plus grand déplaisir d'Edouard III. On notera toutefois le caractère à la fois théâtral et hiérarchisé des

allerdings nicht mit der Schwangerschaft der Königin verknüpft, sondern um der Liebe willen. Die sechs Bürger werden der Königin überantwortet, die ihnen nichts geschehen lässt, die übrigen Einwohner von Calais werden von Eduard III. begnadigt. (vgl. Moeglin (2001), a. a. O., S. 147 – 148)

¹⁰⁸ Moeglin (2001), a. a. O., S. 149

¹⁰⁹ Moeglin (2001), a. a. O., S. 159

¹¹⁰ ebd.

¹¹¹ Moeglin (2001), a. a. O., S. 141

¹¹² Moeglin (1994), S. 266

¹¹³ ebd.

Johan Huizinga bemerkt ein solche Tendenz der Chronisten ebenfalls und konstatiert: „Es ist, als ob dem Geist dieser Schriftsteller [...] die ritterliche Fiktion als Korrektiv für die Unbegreiflichkeiten ihrer eigenen Zeit diente.“ (Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. – Stuttgart: Kröner, 2006. S. 87)

supplications qui finissent par persuader Edouard de renoncer à son projet : ce sont d'abord les bourgeois qui le supplient de les épargner, en vain ; puis les hommes d'armes du roi, en vain également, puis le plus éminent des barons du roi, Gautier de Manny, en vain encore ; enfin la reine, et là, le roi cède.“¹¹⁴

Der – wie seine spätere Gönnerin Philippa von Hennegau – von ebendort stammende Jean Froissart war zum Zeitpunkt der Belagerung und Kapitulation der Stadt Calais zehn Jahre alt. Sein Bericht ist der eines Nachgeborenen und setzt sich zum Teil aus vorhandenen schriftlichen Quellen zusammen, basiert andererseits aber auch auf Augenzeugenberichten. Seine Tätigkeit als Chronist am englischen Hof in London nimmt Froissart 1361 auf. Von dort aus unternimmt er zahlreiche Reisen, um Zeitzeugen zu befragen oder bei relevanten Geschehnissen persönlich vor Ort sein zu können. Er befindet sich also im „Milieu der Protagonisten“¹¹⁵. In mehreren Redaktionsdurchgängen hat er seine Chroniken umformuliert und erweitert.¹¹⁶

In der ersten Version der Froissart'schen Chronik, dem Manuskript von Amiens, beschränkt sich die Anleihe bei le Bel auf eine knappe Zusammenfassung des Textes.¹¹⁷ Nach und nach vervollständigt Froissart aber die Erzählung le Bels an einigen Stellen: Er berichtet den Namen des Hauptmanns von Calais, Jean de Vienne, er deutet an, dass die Verteidiger der Stadt sie bis aufs Letzte umkämpfen würden, und teilt die Namen der übrigen Bürger mit, während Jean le Bel nur Eustache de Saint-Pierre erwähnt. All dies ist in der endgültigen Version von Froissarts Chronik enthalten, dem Manuskript von Rom.¹¹⁸

Die dritte Bearbeitung des ersten Buchs deckt den Zeitraum 1325 bis zum Tod Philipps VI. ab und befindet sich in der Vatikanischen Bibliothek.¹¹⁹ Im Zuge seiner Adaptionen unternimmt er 1395 eine Reise, auf der er neue Informationen sammelt, die er schließlich in der dritten und letzten Redaktion verarbeitet. Seine Informanten sind unter anderem Thomas von Woodstock, Herzog von Gloucester und letzter Sohn von Philippa von Hennegau, der Herold Roy Marche und Richard Stury, ehemaliger Berater Eduards III.¹²⁰

Die Erzählung Jean Froissarts in seinen CHRONIQUES DE FRANCE, D'ANGLETERRE, D'ECOSSE, DE BRETAGNE, DE GASCOGNE, DE FLANDRE ET LIEUX CIRCONVOISINS setzt sich ab dem 16. Jahrhundert durch und wird tonangebend.¹²¹ Bemerkenswert ist, dass der Siegeszug der schon seit dem Mittelalter erfolgreichen, – wenn man Moeglin Glauben schenkt –

¹¹⁴ Moeglin (1994), a. a. O., S. 234

¹¹⁵ Hoeges, Dirk: Froissart, Jean. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 4. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 984 – 985

¹¹⁶ Für den gesamten Absatz: vgl. ebd.

¹¹⁷ Froissart, Jean: Chroniques. Livre I. Le manuscrit d'Amiens. Tome III. Depuis la bataille de Crécy jusqu'au mariage du duc de Bourgogne avec Marguerite de Flandre (1346 – 1369). Hrsg. G. T. Diller. – Genf: Librairie Droz S.A., 1992. S. 47

¹¹⁸ Moeglin (1994), a. a. O., S. 235

¹¹⁹ Froissart, Jean: Chroniques. Début du premier livre. Edition du manuscrit de Rome Reg. lat. 869. Hrsg. G. T. Diller. – Genf: Librairie Droz, 1972. S. 11

¹²⁰ Froissart, a. a. O., S. 21 – 22

¹²¹ Moeglin (2001), a. a. O., S. 165

verfälschten Erzählung Froissarts bis in die Gegenwart, insbesondere auch seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, ungebrochen ist. Vielfach wird die Erzählung buchstäblich ausgelegt:

„Et ce récit de Froissart fut très souvent interprété au pied de la lettre : les bourgeois de Calais s'étaient bien sacrifiés pour les autres défenseurs de leur ville et n'avaient eu la vie sauve que grâce à la présence et à l'intervention quasi miraculeuse de la bonne reine.“¹²²

Zweifel an dieser Erzählung haben nur vereinzelte Stimmen angemeldet, so etwa Voltaire in seinem ESSAY SUR LE MŒURS ET L'ESPRIT DES NATIONS ET SUR LES PRINCIPAUX FAITS DE L'HISTOIRE DEPUIS CHARLEMAGNE JUSQU'À LOUIS XIII oder auch der Historiker Louis Georges Oudart Feudrix de Bréquigny, der in London Dokumente entdeckt hat, die belegen, dass Eustache de Saint-Pierre nach der Belagerung finanzielle Zuwendungen von Eduard III. erhalten hat.¹²³

„Contrairement à celles de Voltaire, les thèses de Bréquigny, pourtant inexactes dans leurs conclusions, ont assurément provoqué une inquiétude souvent clairement perceptible chez les historiens de la Guerre de Cent Ans pendant tout le XIX^e siècle. Toutefois, la force dramatique du récit de Jean Le Bel-Froissart et, sans doute plus encore, la volonté de ne pas laisser échapper, au siècle de l'essor du nationalisme, un si bel exemple de dévouement patriotique ont empêché toute véritable remise en cause du récit canonique.“¹²⁴

In der Historiografie des 19. Jahrhunderts ist demgemäß entweder eine unreflektierte wörtliche Übernahme von Froissarts Text vorzufinden oder aber dieser Erzähltradition wird trotz vorhandener Kenntnis der widersprechenden Thesen von Bréquigny der Vorzug gegeben. Moeglin verabsäumt es nicht, darauf hinzuweisen, dass Rodins im letzten Quartal dieses Jahrhunderts entstandene Plastik ein Produkt ebendieser Epoche ist und als den kommunalen Patriotismus rühmendes Monument wahrgenommen wird.¹²⁵ Angestoßen vom Bürgermeister der Stadt Calais, die ein solches Denkmal zur Ausschreibung gebracht hat, wird Rodin für seine Recherchen und seine Auseinandersetzung mit dem historischen Stoff ganz zeittypisch die Chronik Froissarts vorgelegt. Dass sowohl das historische Konzept vom Hundertjährigen Krieg dem 19. Jahrhundert entspringt, als auch Rodin seinen Auftrag für das Porträt eines französischen Nationalhelden im ‚Zeitalter der Denkmäler‘ erhält, hängt ursächlich mit dem Erfolg des Nationalismusmodells und seiner symbolbeladenen Forcierung am Beginn der Moderne zusammen.

Französische Historiker des 20. Jahrhunderts folgen dem Beispiel ihrer Vorgänger. Der Paradigmenwechsel von der Ereignisgeschichte hin zur Strukturgeschichte bringt nach 1945 auch einen Darstellungswandel der Kapitulationsepisode von Calais mit sich: Zwar findet sie in Abhandlungen über den Hundertjährigen Krieg weiterhin Erwähnung, doch setzt das enthusiastische Feiern des Heldenmuts aus, man begegnet den überlieferten Geschehnissen

¹²² Moeglin (1994), a. a. O., S. 236

¹²³ vgl. Moeglin (1994), a. a. O., S. 236 f.

¹²⁴ Moeglin (1994), a. a. O., S. 238

¹²⁵ vgl. Moeglin (1994), a. a. O., S. 240

mit größerer Gleichgültigkeit.¹²⁶ Auch englischsprachige Historiker entlarven den Opfermythos nicht als rituelle Inszenierung, sondern folgen weitgehend der Darstellung Froissarts, was damit zu erklären ist, dass der gebürtige Hennegauer und zunächst am Hof Eduards III. tätige Chronist, auch in England ungebrochenes Ansehen genießt. Einige Ausnahmen stellen die Autoren M. Packe (KING EDWARD III) und A. H. Burne (THE CRECY WAR) dar.¹²⁷ Zusammenfassend konstatiert Moeglin, dass nur einige wenige nicht repräsentative Vertreter vorsichtige Zweifel an der kanonischen Erzähltradition äußern. Von diesen Ausnahmen abgesehen, lassen sich drei Hauptcharakteristika in der Historiografie ausmachen: Zum einen die nahezu exklusive Verwendung der Erzählung von „Jean le Bel-Froissart“¹²⁸. Zweitens eine oberflächliche Interpretation, die die Beschreibung einer drohenden Exekution, die zwar theatralisch geschildert, aber als mit Sicherheit bevorstehend angenommen wird, nicht in Frage stellt und von einer gleichsam wunderbaren Erlösung durch den spontanen Gnadenentscheid Eduards III. ausgeht. Drittes Charakteristikum ist das fehlende Gespür für die inneren Widersprüche der Froissart'schen Erzählung, wie beispielsweise, warum sich die Rachsucht Eduards III. ausschließlich auf die Bürger der Stadt und nicht auch auf die in Calais stationierte Armee erstreckt oder warum Mitglieder der Armee abgesehen von Jean de Vienne, der als Verhandler fungiert, in der Erzählung Froissarts generell nicht in Erscheinung treten.¹²⁹ Die Historiker des 20. Jahrhunderts schließlich beschränken sich auf die bloße wörtliche Wiedergabe von Froissarts Text – vielleicht auch aufgrund des mehr oder weniger bewussten Gefühls, dass dieser nicht frei von Widersprüchen ist und man besser daran tue, ihn lediglich zu zitieren, als ihn zusammenzufassen.¹³⁰

Der Hundertjährige Krieg wird in der Geschichtswissenschaft in unterschiedlich viele Phasen gegliedert, wie L. J. Andrew Villalon darlegt, der selbst eine Unterteilung in gar acht Phasen vornimmt.¹³¹ Ungeachtet der konkreten Einteilung lässt sich übereinkommend festhalten, dass es Perioden aktiver Kampfhandlungen gibt, genauso wie längere Perioden des kriegerischen Stillstands. Das Kriegsglück ist abwechselnd auf Seite der Engländer oder der Franzosen. Im Zeitraum 1345 bis 1360 beispielsweise findet eine nahezu ungebrochene Siegessträhne der Engländer statt.¹³² 1435 bis 1453 wird der endgültige französische Siegeszug evident.¹³³ Unter diesem Gesichtspunkt ist interessant, dass der Hundertjährige Krieg neben dem Mythos der Bürger von Calais, die sich in einer – aus französischer Sicht – frühen Defensivphase des Konflikts in pazifistisch-passiver Weise opfern, als weiteren

¹²⁶ vgl. Moeglin (1994), a. a. O., S. 241

¹²⁷ vgl. Moeglin (1994), a. a. O., S. 242

¹²⁸ ebd.

¹²⁹ vgl. ebd.

¹³⁰ vgl. Moeglin (1994), a. a. O., S. 243

¹³¹ Villalon, a. a. O., S. xxvii

¹³² ebd.

¹³³ Villalon, a. a. O., S. xxviii

französischen Nationalmythos den noch populäreren der Jeanne d'Arc hervorbringt, die sich aktiv-kämpferisch opfert. Die Opfertode in Calais und Rouen, die jeweils in Bestrafungsszenarien der Engländer eingebunden sind, können als Exempel für Anfangs- und Schlusspunkt des mittelalterlichen Konflikts stehen. Dass neben der Jungfrau von Orléans auch der Stoff um die Belagerung von Calais Bestand im Gedächtnis der französischen Nation hat, obwohl es sich um ein Kapitulationsereignis in einer verdrießlichen Gesamtlage handelt – noch dazu in einer Stadt, die bis nach dem Ende des Hundertjährigen Krieges im Besitz der Engländer verbleibt, verdeutlicht, wie wesentlich der Twist in der Deutung Le Bels und Froissarts für die Mythologisierung gewesen sein muss.

„Die Nachwelt hat [...] einer bestimmten Erzählung [...] einen besonderen Wert verliehen. Eine historiographische Tradition hat sich dadurch für spätere Zeiten herausgebildet und zwar diejenige ‚der heldenhaften Bürger von Calais‘. Der Geniestreich von Jean le Bel, von Froissart wieder aufgenommen und noch gesteigert, hat also darin bestanden, diejenigen, die nur Teilnehmer an einem Ritual waren, das auf öffentliche Demütigung der Schuldigen setzte, in heldenhafte Bürger zu verwandeln, die beschlossen hatten, sich bewusst für ihre Mitbürger aufzuopfern.“¹³⁴

Unverkennbar folgen Auguste Rodin und Georg Kaiser der von le Bel und Froissart gestifteten Erzähltradition des Opfermythos. Unter den Vorzeichen eines konsensuellen Rituals wären die künstlerischen Umsetzungen in ihrer bestehenden Form nicht denkbar.

2.1 Bürgertum im Mittelalter

Der Begriff des Bürgers bzw. des Bürgertums besitzt eine zutiefst neuzeitliche Prägung, die er im 18. und 19. Jahrhundert erhalten hat.¹³⁵ Dazu zählt auch ein „antifeudaler Akzent“¹³⁶, das heißt, im Grunde ist der Begriff mit seinem heutigen Bedeutungshorizont in Abgrenzung zur feudalistischen Gesellschaftsordnung des Mittelalters entwickelt worden. Das Bürgertum bzw. die Bürger des Mittelalters zu beschreiben, ist folglich kein leichtes Unterfangen. Dennoch existiert der Begriff ‚bourgeois‘ bereits und wird auch von Froissart in seiner Chronik verwendet.

Zentrale Voraussetzung für die Herausbildung des Bürgertums ist der Aufstieg der Städte im Zuge des großen demografischen und wirtschaftlichen Aufschwungs im Frankreich des 11. bis frühen 14. Jahrhunderts.¹³⁷ Das Bürgertum des Mittelalters ist abhängig vom Stadtrecht, das von Stadt zu Stadt verschieden ist, weshalb eine überregionale Betrachtungsweise problematisch ist. Dennoch kann verallgemeinernd davon ausgegangen werden, dass mitunter auch noch leibrechtlich gebundene Gruppen sowie der städtische Kleinadel hinzuzählen sind.¹³⁸ Eine Vorstellung, die dem modernen Bürgerbegriff gänzlich

¹³⁴ Moeglin (2001), a. a. O., S. 161 f.

¹³⁵ vgl. Haverkamp, Alfred: Bürger, Bürgertum. A. Forschungsbegriff und -geschichte; Problemstellung. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 1006 – 1008

¹³⁶ ebd.

¹³⁷ vgl. Lavigne, Richard Louis de: Bürger, Bürgertum. II. Nördliches Frankreich. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 1021 – 1023

¹³⁸ Haverkamp, a. a. O., Sp. 1006 – 1008

widerspricht. Ein weit gefasster Begriff versteht im Mittelalter jegliche Bewohner von Städten im Kontrast zur ländlichen Bevölkerung als ‚bourgeois‘.¹³⁹ Mit der Bezeichnung ‚citoyens‘ wird der Fokus auf die Rechtsstellung von Bürgern gegenüber bloßen Einwohnern gelegt.¹⁴⁰ Bei Froissart ist auch die Rede von ‚patriciens‘ und ‚notables‘. Sie werden mit Adjektiven wie ‚grands‘, ‚gros‘, ‚honorables‘, ‚opulents‘, ‚puissants‘, ‚paciers‘ usw. beschrieben.¹⁴¹ Einige der Adjektive deuten darauf hin, dass Besitz und Einfluss wesentliche Faktoren sind. Tatsächlich werden die französischen Notabeln nach ihrem Grundbesitz eingestuft.¹⁴² Das Vermögen wird als Grundlage für die Berufung französischer Patrizier in ehrenvolle und einträgliche Ämter herangezogen.¹⁴³ Ein entsprechendes Stadtrecht und die Vergabe von Privilegien sind Voraussetzungen für die Herausbildung eines Patriziats. Calais erhält 1203 ein städtisches Privileg, die Freiheitsurkunde ‚charte de franchise‘. 1253 kommt ein erweitertes Stadtprivileg hinzu, das den Bürgern von Calais beinahe die Stellung einer freien Kommune verleiht.¹⁴⁴ Calais ist eine flandrische Stadtgründung des 12. Jahrhunderts und spielt primär eine Rolle im Wollhandel, zur reichsten Schicht zählen daher hauptsächlich Kaufleute. Im Zuge der Wirtschaftskrise des späten 13. Jahrhunderts und im Verlauf des Hundertjährigen Krieges aber geht die Redlichkeit verloren und Calais wird für seine Piraterie gefürchtet.¹⁴⁵ Rodin gebraucht in seiner Bearbeitung des Stoffes als Erster den Begriff ‚bourgeois‘. Er lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die Personengruppe und fokussiert nicht länger allein die Belagerung der Stadt. In anderen Bearbeitungen ist häufig die Rede von ‚siège‘, also Belagerung. Wenn Rodin aber in seiner Ausdeutung des Opfermythos den Bürger ins Zentrum rückt, so tut er das vor dem Hintergrund des emanzipierten Bürgers des 19. Jahrhunderts, womöglich auch des patriotischen, sich in den Nationalstaat eingebunden fühlenden Bürgers.

Johnathan Sumption erhebt in seiner zweibändigen Darstellung des Hundertjährigen Krieges den Vorwurf, die Chronisten würden nur Interesse an Ereignissen zeigen, bei denen Adel und Ritterschaft vor Ort gewesen sind.¹⁴⁶ Wie wir gesehen haben, trifft es auch auf Froissart zu, dass er Reisen im Milieu seiner Mäzene unternommen hat. Diese Haltung bzw. perspektivische Verzerrung kann als kennzeichnend für das Spätmittelalter gelten. Die tatsächliche Bedeutung, die das Bürgertum mittlerweile erlangt hat, wird unterschätzt. In der vorgebildeten Wahrnehmung der Zeitgenossen – und also auch der Chronisten – stehen immer noch Adel und Ritterschaft im Zentrum des gesellschaftlichen Lebens. Johan

¹³⁹ vgl. Lavigne, a. a. O., Sp. 1021 – 1023

¹⁴⁰ ebd.

¹⁴¹ vgl. Leguay, Jean-Pierre: Patriziat. III. Frankreich. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 6. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 1801 – 1803

¹⁴² Lavigne, a. a. O., Sp. 1021 – 1023

¹⁴³ Leguay, a. a. O., Sp. 1801 – 1803

¹⁴⁴ Rouche, a. a. O., Sp. 1386 – 1388

¹⁴⁵ ebd.

¹⁴⁶ Sumption, a. a. O., S. x

Huizinga weist in seinen STUDIEN ÜBER LEBENS- UND GEISTESFORMEN DES 14. UND 15. JAHRHUNDERTS IN FRANKREICH UND IN DEN NIEDERLANDEN darauf hin, dass mit dem Ende des 13. Jahrhunderts allerdings tatsächlich bereits „die städtisch-fürstliche Periode des Mittelalters“¹⁴⁷ eingeleitet worden sei, in der die Finanzmacht der Fürsten auf der Handelsmacht des Bürgertums beruht. Der Grund dafür, dass trotz der geänderten Verhältnisse dem Adel in den zeitgenössischen Chroniken eine bedeutendere Stellung eingeräumt wird, liegt darin, „daß die adelige Lebensform ihre Herrschaft über die Gesellschaft noch lange behielt, nachdem der Adel im gesellschaftlichen Gefüge seine vorherrschende Bedeutung verloren hatte.“¹⁴⁸ Der dritte Stand wird noch lange nicht – bis zur Französischen Revolution nicht – als heterogene Masse wahrgenommen. Bürgertum und Arbeiterschaft werden in ihm gleichermaßen subsumiert.¹⁴⁹

„Die Figur des mächtigen Patriziers, der selbst den Adel von seinem Platze verdrängte, die Tatsache, daß der Adel sich fortwährend aus dem Blut und der Kraft des Bürgertums erneuerte, fand in jenem lapidaren Typus ebensowenig Platz wie die Gestalt des streitbaren Zunftgenossen und sein Freiheitsideal.“¹⁵⁰

Dass das historische Ereignis der sich für das Kapitulationszeremoniell zur Verfügung stellenden Bürger Calais‘ Gegenstand des kollektiven Gedächtnisses geworden und als solcher mit Ideen überfrachtet worden ist, wird von Jean-Marie Moeglin in seiner Studie über „la vérité de l’événement“¹⁵¹ angesprochen. Die von Froissart geschilderte Episode sei „créateur d’identité et de solidarité civique autant que nationale“¹⁵². Wobei Moeglin festhält, dass vermutlich die bürgerliche Komponente gegenüber der nationalen im Vordergrund steht.¹⁵³

Die Umdeutung der dominierenden Erzählung Jean Froissarts verhilft dem, wie dargelegt, ansonsten von der zeitgenössischen Geschichtsschreibung des Mittelalters unterschätzten Bürgertum unverhofft zu der Gelegenheit, sich gegenüber dem Adelsstand zu profilieren:

„Man kann Jean le Bel und Froissart als die Erfinder einer Art bürgerlichen Heldentums betrachten. [...] Der Heroismus der Stadtdeute musste von einer anderen Art sein, denn sie können sich nicht der hohen Kriegstaten der edlen Ritter rühmen. Das Heldentum der Bürger war nicht das der Adligen: es konnte aber wohl darin bestehen, sich für die Mitbürger zu opfern.“¹⁵⁴

¹⁴⁷ Huizinga, a. a. O., S. 73

¹⁴⁸ Huizinga, a. a. O., S. 74

¹⁴⁹ vgl. Huizinga, a. a. O., S. 76

¹⁵⁰ ebd.

¹⁵¹ Moeglin (1994), a. a. O., S. 229

¹⁵² ebd.

¹⁵³ ebd.

¹⁵⁴ Moeglin (2001), a. a. O., S. 164

3 Werkanalysen

3.1 LES BOURGEOIS DE CALAIS (Auguste Rodin)

3.1.1 Auftragerteilung im Zeitalter der Denkmalkunst

Die Zahl öffentlicher Standbilder steigt im Verlauf des 19. Jahrhunderts rasant an, weshalb auch von ‚Statuomanie‘ oder dem ‚Zeitalter der Denkmalkunst‘ gesprochen wird.¹⁵⁵ Zu dieser „Inflation oftmals künstlerisch wenig interessanter Werke“¹⁵⁶ tragen nationale Einigungsbestrebungen ebenso bei wie ein selbst auferlegter Bildungsauftrag. Registriert werden kann zugleich eine „zunehmende Verbürgerlichung und Demokratisierung des ursprünglich aristokratischen Denkmalkults“¹⁵⁷. Seit dem Biedermeier sind Denkmäler nicht mehr nur Monarchen, sondern auch Bürgern gewidmet, die Bedeutendes geleistet haben.¹⁵⁸ Die Strömung der Romantik trägt mit Geniekult und zudem Nationalgefühl und Patriotismus fördernden Tendenzen das Ihrige zu dieser Entwicklung bei.¹⁵⁹ Bei allen Demokratisierungsbestrebungen darf aber nicht übersehen werden, dass im Zuge der „(europäisch-amerikanische[n]) Denkmaleuphorie im 19. und frühen 20. Jahrhundert“¹⁶⁰ nicht nur die emanzipatorische Haltung, Denkmäler für Verdienste des dritten Standes zu schaffen, befeuert wird, sondern beispielsweise in Deutschland ebenso die „wilhelminische Denkmalkultur“¹⁶¹ und der „Bismarck-Kult“¹⁶².

Auguste Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS nehmen eine ambivalente Stellung ein, weil sie der Intention der Auftraggeber nach zwar gut in das bürgerliche Denkmalzeitalter passen, in der bildhauerischen Ausführung aber bereits den Weg in die Moderne weisen. Wie Annette Haudiquet richtig bemerkt, ist die Auftragsvergabe in Calais „mit der Lokalgeschichte eng verbunden“ und „von einer ganz bestimmten Ideologie geprägt“.¹⁶³ Angesichts der Zusammenlegung des historischen Calais mit einem expandierenden Vorort sollen die Spuren des stagnierenden alten Stadtteils nicht verblassen. Das Monument, mit dem Rodin beauftragt wird, soll als „ein Wahrzeichen für die Identität der alten Stadt und ihrer Geschichte“¹⁶⁴ fungieren. In einer Ansprache des Bürgermeisters und Vorsitzenden der Denkmalkommission, Omer Dewavrin, im Jahr 1884 wird dies deutlich artikuliert:

¹⁵⁵ vgl. Levkoff, Mary L.: The Monuments to The Burghers of Calais, Victor Hugo and Honoré de Balzac. – In: Rodin. A Magnificent Obsession. Hrsg. I. Ross u. A. Snow. London: Merrell, 2001. S. 45 sowie Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. – In: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung. Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 24
Zu den bekanntesten (National-)Denkmälern dieser Epoche zählen Ernst von Bandels HERMANNSDENKMAL (1819 – 1875) und Frédéric-August Bartholdis LA LIBERTÉ ÉCLAIRANT LE MONDE (1871 – 1884). (vgl. Thiele, Carmela: Skulptur. Ein Schnellkurs. – Köln: Dumont, 2008. S. 98 ff.)

¹⁵⁶ Thiele, a. a. O., S. 98

¹⁵⁷ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 23

¹⁵⁸ vgl. Thiele, a. a. O., S. 103

¹⁵⁹ vgl. Thiele, a. a. O., S. 102

¹⁶⁰ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 23

¹⁶¹ Thiele, a. a. O., S. 103

¹⁶² Thiele, a. a. O., S. 104

¹⁶³ Haudiquet, Annette: Gruppenbild. – In: Zwölf – Twelve. Hrsg. C. Höfer. München: Schirmer/Mosel, 2001. S. 67

¹⁶⁴ ebd.

„Heute, kurz bevor die letzten Reste unserer alten Stadtmauer verschwinden und unsere alte Stadt aufhört, sie selbst zu sein, denken wir, daß es die Pflicht jener vermutlich zum letzten Mal gewählten Vertreter eines selbständigen Calais ist, einen der stärksten Momente unserer Geschichte durch ein Denkmal zu verewigen.“¹⁶⁵

Die Stadt mag vielleicht auch ein „Signal für die Zukunft eines vereinigten ‚Groß-Calais‘ im Sinne des moralischen Appells zur opfermutigen Bürgertugend“¹⁶⁶ senden wollen. Politisch ermöglicht wird die Errichtung von Denkmälern nicht zuletzt dank eines gewissen Föderalismus, weil ein 1884 verabschiedetes Gesetz den Kommunen in dieser Hinsicht mehr Autonomie einräumt.¹⁶⁷ Aus der Rückschau – in Kenntnis der erfolgten künstlerischen Umsetzung Rodins – mag, was die Motive der Auftraggebenden anbelangt, auch die Einschätzung von Schmoll genannt Eisenwerth gelten, die Figurengruppe sei „als geschichtliches Dokument französischer Kunst [...] ein Zeugnis für den Opferwillen und die Besinnungskraft des französischen Volkes nach der schockierenden Niederlage im Kriege von 1870/71 auf die inneren Werte, um das Schicksal zu wenden“¹⁶⁸. Durch die spezifische Rodin’sche Realisierung des Denkmals ist jedenfalls aufgrund der Berücksichtigung aller sechs sich opfernden Bürger, des Verzichts (ab der zweiten Maquette) auf eine wertende Hauptansicht und (gemäß der Intention des Künstlers für den Aufstellungsort der Place d’Armes in Calais) auf den Sockel ein „revolutionärer Schritt zur Demokratisierung der Denkmalidee“¹⁶⁹ getan.¹⁷⁰ Der Schritt ist so revolutionär, dass behauptet wird, Rodins mit Konventionen brechende Bronzemonumente schließen „die Epoche der Denkmalkunst des 19. Jahrhunderts ab“¹⁷¹. Insbesondere sein BALZAC (1897) wird von Schmoll genannt Eisenwerth als „das kühnste Monument für eine bürgerliche Persönlichkeit“ und „in gewissem Sinne überhaupt [...] letzte Steigerung und Möglichkeit des Persönlichkeitsdenkmals“ interpretiert.¹⁷²

LES BOURGEOIS DE CALAIS sind Rodins erster öffentlicher Auftrag für ein freistehendes Monument – die PORTE DE L’ENFER, mit der er bereits 1880 betraut worden ist, ist eine wandbezogene, architektonisch gebundene Plastik.¹⁷³

Bereits im 18. Jahrhundert soll es schon Überlegungen zur Ausgestaltung eines Denkmals für Eustache de Saint-Pierre, den prominentesten zum freiwilligen Opfertod angetretenen Bürger, gegeben haben.¹⁷⁴ 1820 wird vom französischen Innenminister an den Bildhauer

¹⁶⁵ Omer Dewavrin im Journal de Calais vom 27. September 1884 zit. nach Haudiquet, a. a. O., S. 67

¹⁶⁶ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 25

¹⁶⁷ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 24

¹⁶⁸ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 48

¹⁶⁹ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 32

¹⁷⁰ vgl. Thiele, a. a. O., S. 105

¹⁷¹ Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Rodin-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung – Bibliographie. – München: Prestel, 1983. S. 270

¹⁷² ebd.

¹⁷³ vgl. Levkoff, a. a. O., S. 47

¹⁷⁴ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 21

Jean-Pierre Cortot der Auftrag für eine Büste erteilt. Die fertiggestellte, etwa einen Meter hohe Kalkstein-Büste wird an einer Balkonbalustrade des alten Rathauses von Calais positioniert.¹⁷⁵ Sie zeigt Eustache de Saint-Pierre mit Bart und kinnlangem Haupthaar. Über die Schultern hängt ein ebenmäßig gefälteltes Büßerhemd, der umgeschlungene Strick ist mittig auf der Brust liegend verknotet.¹⁷⁶ Zwei Jahre, bevor sich die Kapitulationsereignisse der Belagerung im Hundertjährigen Krieg zum fünfhundertsten Mal jähren, tritt 1845 eine Bürgerinitiative zusammen, um Geld für die Errichtung eines öffentlichen Denkmals zu sammeln. Ein Standbild des angesehenen Patriziers de Saint-Pierre soll von David d'Angers entworfen werden, zur Ausführung kommt es jedoch nie. Finanzierungsprobleme und der Staatsstreich Napoleons III. 1851 verhindern dies.¹⁷⁷ Ein neuerlicher Versuch wird 1868 auf Privatinitiative unternommen. Ein Einwohner der Stadt lässt von dem Bildhauer Jean-Baptiste Clésinger einen spätklassizistisch-neubarocken Brunnenstock mit vier Reliefs, die Belagerungsszenen zeigen, und einem darüber platzierten Standbild Eustache de Saint-Pierres planen. Auch dieses Werk, das für eine Installation auf der Place d'Armes vorgesehen ist, existiert nur im Modell und wird nicht ausgeführt. Nicht nur gerät die Mittelbeschaffung ins Stocken, auch bricht der Deutsch-Französische Krieg aus.¹⁷⁸ Erst dreizehn Jahre nach dessen Beendigung wird unter Bürgermeister Omer Dewavrin in der Dritten Republik neuerlich ein Anlauf unternommen und eine Denkmalkommission gegründet.¹⁷⁹ Anstoß gegeben hat dafür unter anderem die Zusammenlegung von Calais mit dem modernen Vorort Saint-Pierre-les-Calais.¹⁸⁰ Auf Rodin wird die Kommission durch die Empfehlung des um Rat gefragten Pariser Journalisten P. A. Isaac aufmerksam. Nicht zuletzt der Staatsauftrag für die PORTE DE L'ENFER als Portal des Musée des Arts décoratifs lässt Rodin auch für diese Auftragsvergabe qualifiziert erscheinen.¹⁸¹ Im Jänner 1885 wird Rodins erstes Gipsmodell neben Entwürfen von fünf anderen, um den Auftrag konkurrierenden, hauptsächlich regionalen Künstlern, deren Namen kaum tradiert sind, im Rathaus von Calais ausgestellt. Noch im selben Monat entscheiden sich Stadtrat und Denkmalkommission nach Klärung der Kostenfrage für Rodins Denmkonzession und fordern zugleich ein zweites Modell an, das doppelt so groß sein soll, wie die erste Maquette, bzw. von einem Drittel der Größe des

¹⁷⁵ Anlässlich der Gemeindezusammenlegung 1885 wird auch ein neues Rathaus zwischen altem und neuem Stadtteil erbaut, mit dessen Errichtung 1911 begonnen wird. Das Gebäude des alten Rathauses wird erst im Zweiten Weltkrieg zerstört.

¹⁷⁶ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 22

¹⁷⁷ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 23

¹⁷⁸ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 24

¹⁷⁹ vgl. ebd.

Dewavrin bleibt während der langen Entstehungszeit nicht durchgängig Bürgermeister, ist eine Zeitlang nur Stadtrat, kontinuierlich aber steht er aber der Denkmalkommission als deren Präsident vor. Schmoll gen. Eisenwerth unterstreicht „sein Verdienst [...] um die Durchsetzung von [...] Denkmalidee und -gestalt“, die umso bemerkenswerter ist, als Dewavrin „kein besonderer Kunstkennner“ ist. (Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 25) In mehr als 150 Briefen korrespondiert er mit Rodin, das Verhältnis der beiden ist nahezu freundschaftlich.

¹⁸⁰ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 25

¹⁸¹ vgl. ebd.

endgültigen Monuments. Rodin retourniert am 12. Februar 1885 den auf 28. Jänner datierten Arbeitsvertrag für das Monument.¹⁸² Im Vertrag wird das Auftragswerk als „groupe d'Eustache de St Pierre et de ses compagnons, comportant six personnages“¹⁸³ bezeichnet, die Maße des Denkmals werden festgelegt und Rodin wird zur Erstellung eines Zwischenmodells verpflichtet, das „bereits so präzise ausgearbeitet sein [soll], daß es nur noch zu vergrößern wäre“¹⁸⁴.

Während das erste Modell ausschlaggebend für die Auftragserteilung ist, sorgt das zweite – mit seinen „Abweichungen vom ursprünglichen Modell“¹⁸⁵ – für erhebliches Unbehagen der Munizipalität. Ein anonymer Autor übt in der Lokalzeitung *Le Patriote de Calais* vehemente Kritik an Rodins zweiter Maquette. Er wünscht sich statt der Büßerhemden bürgerliches Ornament und statt der – durch die Gleichkopfhöhe bedingten – von Rodin kubisch gelösten Figurenanordnung eine pyramidal gestufte.¹⁸⁶

„Il s'ensuit qu'au lieu d'avoir la forme pyramidale que l'on affecte d'ordinaire, à ce genre de monument, le groupe forme un cube, dont l'effet est des plus disgracieux.“¹⁸⁷

Im August 1885 erstellen die Mitglieder der Denkmalkommission ein Mängelprotokoll, in dem sie die in Rodins Entwurf zum Ausdruck kommende Schwäche und Verzweiflung der bürgerlichen Helden beanstanden.¹⁸⁸

„Nous admettrions que l'auteur ayant voulu peindre les diverses émotions qu'ont du ressentir Eustache et ses compagnons, ait cherché à les traduire à l'aide de la pluralité de ses personnages et que l'un d'eux ait exprimé la faiblesse devant la mort ; mais nous ne comprenons pas que les trois principaux sujets les plus en vue, représentent l'image de la douleur. Cette uniformité d'attitude et de sentiments donne au groupe un cachet de froideur et de monotonie.“¹⁸⁹

Der Kommissionsvorsitzende Dewavrin versucht zu vermitteln. Letztlich gehen, bis es zur Enthüllung des Denkmals kommt, beide Seiten Kompromisse ein.

In Frankreich werden zwei Drittel der Denkmäler des 19. Jahrhunderts durch öffentliche Subskriptionen finanziert.¹⁹⁰ Wie Mary L. Levkoff darlegt, ist es überraschend, dass Auguste Rodin Projekte übertragen werden, die über öffentliche Subskription oder durch Regierungsförderung bezahlt werden, da seine Werke sehr innovativen, für die

¹⁸² vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 27

¹⁸³ Vertrag vom 28. Jänner 1885 zit. nach Judrin, Claudie; Laurent, Monique und Viéville, Dominique (Hrsg.): *Auguste Rodin – Le monument des Bourgeois de Calais (1884 – 1895)*. Paris; Calais: Musée Rodin und Musée des Beaux-Arts, 1977. S. 51

¹⁸⁴ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 28

¹⁸⁵ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 36

¹⁸⁶ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 28

¹⁸⁷ anonyme Verfasser (‘Un passant’) in *Le Patriote de Calais* vom 2. August 1885 zit. nach Judrin et al., a. a. O., S. 115

¹⁸⁸ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 28

¹⁸⁹ Protokoll der Denkmalkommission vom August 1885 zit. nach Judrin et al., a. a. O., S. 117

¹⁹⁰ vgl. Levkoff, a. a. O., S. 46

Auftraggeber oftmals unverständlichen Charakter haben.¹⁹¹ Die Mittel für die BOURGEOIS DE CALAIS sollen zu drei Viertel durch Subskription aufgebracht werden, nur ein Viertel begleicht die Stadt aus eigenem Kapital.¹⁹² Zwei Jahre vor der Installierung des Denkmals in Calais, als vor allem noch Geld für den Bronzeguss der Figurengruppe fehlt, ist die landesweite Subskription bereits voll angelaufen, in einem Großteil der nationalen Zeitungen werden Werbeinserate geschaltet, außerdem gibt es eine Lotterie.¹⁹³ Diese Art der Finanzierung trägt dazu bei, dass das für Calais entworfene Monument in den Blickpunkt der gesamtfranzösischen Öffentlichkeit gerät und „als eine Art National-Denkmal empfunden“¹⁹⁴ wird.

3.1.2 Entwurfsstadien

Verzögerungen im Entstehungsverlauf der Denkmalgruppe ergeben sich nicht nur aufgrund der teilweise schleppenden Mittelbeschaffung, sondern unabhängig davon auch in den Arbeitsphasen des Künstlers. Anfänglich, im Oktober 1884, geht Rodin mit Feuereifer ans Werk, hat sofort den Einfall, eine Gruppe von sechs Bürgern statt der Einzelstatue für Eustache de Saint-Pierre zu fertigen.¹⁹⁵ So kann die erste Maquette bereits im November 1884 öffentlich gezeigt werden. Im Jänner 1885 allerdings verschiebt er die Vollendung des Werks in endgültiger Größe bereits auf das erste Quartal 1886.¹⁹⁶ Trotz einer Krankheitsphase und Schaffenskrise von März bis Juni 1885 gelingt es ihm zumindest, bis Juli 1885 die zweite Maquette fertigzustellen.¹⁹⁷ Nach der Auseinandersetzung mit dem Denkmalkomitee, welche die Vorstellung des Modells in Calais nach sich zieht, beginnt er ab der zweiten Jahreshälfte mit der Arbeit an den lebensgroßen Tonmodellen. Bis Jänner 1886 führt er drei von sechs Bürgern aus, nämlich Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire und Pierre de Wissant.¹⁹⁸ Im Mai 1887 werden diese drei Einzelfiguren in Gipsguss in der Galerie Georges Petit in Paris ausgestellt.¹⁹⁹ Rodin beabsichtigt, die Gruppe bis zum Frühjahr 1888 zu finalisieren. Für Jänner dieses Jahres ist verbürgt, dass er nur noch zwei Bürger fertig ausarbeiten muss.²⁰⁰ Danach widmet er sich der Gruppierung der sechs Figuren.²⁰¹ Im gesamten Arbeitsprozess an den BOURGEOIS DE CALAIS von 1884 bis 1888 entstehen etliche Kopf- und Handstudien, Akte und Torsi als Nebenprodukt der Entwurfsstadien.²⁰² Aufgrund

¹⁹¹ vgl. Levkoff, a. a. O., S. 47

¹⁹² vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 24

¹⁹³ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 30

¹⁹⁴ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 46

¹⁹⁵ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 26

¹⁹⁶ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 27

¹⁹⁷ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 28

¹⁹⁸ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 29

¹⁹⁹ vgl. ebd.

²⁰⁰ Camille Claudel soll an der Ausformung von Details wie Händen und Füßen handwerklichen Anteil gehabt haben. (vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), S. 53)

²⁰¹ vgl. ebd.

²⁰² vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 39 sowie Judrin et al., a. a. O., S. 145 – 216

der intensivierten Arbeit an der PORTE DE L'ENFER kommt es zu weiterem Aufschub, bis im Juni 1889 erstmals ein Gipsguss der gesamten Bürgergruppe präsentiert werden kann – neuerlich in der Galerie Georges Petit.²⁰³ Mit dieser Ausstellung kann die Anordnung der Figuren als fixiert gelten.²⁰⁴ Die Denkmalenthüllung verschiebt sich jedoch noch wegen des etwas langwierigen Gießens der Bronzeplastik. Rodin kann erwirken, dass der ursprünglich für August 1894 anberaumte feierliche Einweihungsakt vertagt wird. Er sichert eine Aufstellung in Calais für März 1895 zu.²⁰⁵

Die erste Maquette trifft bereits im November 1884 in Calais ein.²⁰⁶ Das Gipsmodell ist gegenüber späteren Fassungen eindeutig skizzenhaft und zusammen mit einem von Rodin gefertigten kolossalen Sockel, der fast drei Fünftel der Modellhöhe einnimmt, etwa 61 Zentimeter hoch.²⁰⁷ Auffällig ist die entlang der (in diesem Modell noch eindeutigen) Hauptansichtsseite angeordnete Reihe von vier Bürgern, der zwei rückwärts gewandte Bürger gegenüberstehen, die den Betrachterinnen und Betrachtern den Rücken zukehren. Sie alle sind in Gleichkopfhöhe arrangiert, mit Ausnahme der vom Schema ausbrechenden, in Verzweiflung gebeugten Figur rechts außen.²⁰⁸ Schmoll genannt Eisenwerth hält fest, dass diese Aufreihung an einen Aufmarsch erinnert, zugleich aber an die Zweierreihe in Ary Scheffers Gemälde des frühen 19. Jahrhunderts, das ebenfalls den Opfergang der sechs Bürger zeigt.²⁰⁹ Er lenkt zudem die Aufmerksamkeit auf die „Binnengestaltung“²¹⁰ in Rodins erstem Modell. Ihm zufolge bildet in dem in Ton skizzierten, in Gips gegossenen Entwurf von 1884 ein Doppelstandbild den Kern der Gruppe. Eustache de Saint-Pierre, der in dieser Fassung noch den Schlüssel der Stadt in seiner Rechten hält und mit der Linken energisch nach vorne weist, und eine Figur, bei der es sich vermutlich um Jean d'Aire handelt, sind durch ihre „gebeugten Arme verklammert“²¹¹ und so als zusammengehörig ausgewiesen. Durch diese Verbundenheit schälen sie sich als Hauptgestalten heraus und sind besonders heroisch akzentuiert. Schmoll genannt Eisenwerth erachtet sie als in der „Tradition älterer Zweifiguren-Denkäler“²¹² stehend und zieht eine Parallele zu Ernst Rietschels Monument von Goethe und Schiller (1857) sowie Charles Auguste Fraikins Darstellung der Grafen von

²⁰³ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 30

²⁰⁴ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 39

²⁰⁵ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 31

²⁰⁶ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 26

²⁰⁷ In Kombination mit dem Sockel mag Rodins erste Skizze den Entscheidungsträgern in Stadtrat und Denkmalkommission nicht sonderlich unkonventionell erschienen sein, „nicht so entscheidend anders als die bisher übliche Denkmalsformel“. (Bünemann, Hermann: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. – Stuttgart: Reclam, 1957. S. 7) Das erklärt, warum der Sturm der Entrüstung in Calais erst mit der zweiten Maquette losbricht.

²⁰⁸ Auch Hermann Bünemann gewinnt den Eindruck, dieser Denkmalentwurf von 1884 sei „rein auf Frontalansicht gestellt“ und es sei „keine Gruppe, die man umwandern soll“. (Bünemann, a. a. O., S. 8)

²⁰⁹ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 34 f.

²¹⁰ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 34

²¹¹ ebd.

²¹² ebd.

Egmont und von Horne (1864).²¹³ Er konstatiert außerdem, die erste Skizze enthalte noch „einige pathetische Elemente“²¹⁴. Auch Hermann Büнемann unterstreicht, dass Rodin sich mit diesem ersten Gipsmodell „noch näher beim Heroismus als bei der heroischen Not“²¹⁵ bewege.

Ende Juli 1885 landet die zweite Maquette in Calais.²¹⁶ Neuerlich handelt es sich um ein Modell aus Gips, diesmal besteht es aber aus Einzelstatuetten, die gemeinsam mit ihrer Basis etwa 68 Zentimeter hoch sind, also mehr als doppelt so groß wie die Figuren im ersten Modell, deren Höhe ohne Sockel nur rund 27 Zentimeter beträgt. Rodins zweiter Entwurf für Stadt und Denkmalkomitee ist weit weniger skizzenhaft. So sind beispielsweise die Bürgerhemden und ihr Faltenwurf schon genauer ausgearbeitet. Gegenüber den ersten, relativ eng anliegenden Kleidern sind sie jetzt über groß mit schweren, wuchtigen Ärmeln gestaltet. In diesem Modell folgt Rodin „mehr der Ordnung einer offenen Form“²¹⁷. Der „Zweifigurenkern“²¹⁸ ist aufgelöst, es gibt keine strenge Reihenbildung mehr, stattdessen streben die Figuren auseinander – „wie ein auseinanderfallender Strauß welker Blumen“²¹⁹, meint Schmoll genannt Eisenwerth. Wie auf historischen Fotos zu sehen ist, experimentiert Rodin mit der Anordnung der Figuren.²²⁰ Durch die fehlende Bindung an den Sockel muss er sich betreffend der Gliederung noch nicht festlegen. Rodin steht hier noch etwas unentschlossen vor der zu lösenden „Aufgabe, den Block grundsätzlich zu erhalten, aber gleichzeitig zu ‚entordnen‘, zu individualisieren“²²¹. Stadträte und Mitglieder der Denkmalkommission zeigen sich, wie erwähnt, ob des zweiten Entwurfs frappiert. An der Figurengestaltung sind folgende Veränderungen gegenüber der ersten Maquette zu bemerken: An der immer noch zentralen Figur des Eustache de Saint-Pierre ist das Pathetische getilgt, der vorgestreckte rechte ist zu beiden Seiten hängenden Armen gewichen und der prominente Bürger wird deutlich als Ältester der Gruppe charakterisiert.²²² Neu konzipiert wird der Schlüsselträger, denn die Schlüssel wandern von Eustache de Saint-Pierre zu Jean d'Aire, der diese auf ein Kissen gebettet vor sich trägt. Außerdem erscheint in der zweiten Maquette erstmalig der Jüngling mit angehobenem rechten Arm, der später – in der endgültigen Fassung – häufig als ‚Passant‘ tituliert wird.²²³

²¹³ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 34 f.

²¹⁴ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 35

²¹⁵ Büнемann, a. a. O., S. 7

²¹⁶ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 28

Das zweite Modell wird erst 1971 im Nachlass-Depot des Musée Rodin entdeckt und ist davor nur durch Fotografien überliefert. (vgl. ebd.)

²¹⁷ Büнемann, a. a. O., S. 9

²¹⁸ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 36

²¹⁹ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 38

²²⁰ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 37

²²¹ ebd.

²²² vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 36

²²³ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 37

3.1.2.1 Exkurs: Reduktionen und Assemblagen

Nach der Finalisierung und Einweihung des Denkmals werden in den Jahren 1895 bis 1903 Reduktionen, also mittels Punktierkreuz verkleinerte Reproduktionen, von isolierten Figuren der endgültigen Fassung des Monuments angefertigt. Fünf der sechs Bürger, mit Ausnahme Jacques de Wissants, werden auf diese Weise vervielfältigt. Diese Reduktionen, die bei verschiedenen Gießereien in Gips oder Bronze gegossen werden, haben maßgeblich Anteil an der Popularisierung des Denkmals und werden sogar noch zu Lebzeiten des Künstlers in Ausstellungen präsentiert. Dass Nippesfiguren zur weiteren Verbreitung von Sujets im Denkmalzeitalter beitragen, diese zugleich aber gewissermaßen degradieren, führt Carmela Thiele auch am Beispiel der Büste Kaiser Wilhelms II. aus.²²⁴

Von Auguste Rodin geschaffene Assemblagen, in die solche Reduktionen der BOURGEOIS DE CALAIS ebenfalls einfließen, weisen auf eine der Fragmentierung und Multiplikation zugetane Werkauffassung des Bildhauers hin. Zu diesen Assemblagen zählen:

„Der Kopf des Pierre de Wissant in der Kombination mit einem weiblichen Torso (der wiederum zwei Teile unterschiedlicher Herkunft vereinigt); die linke Hand des Pierre de Wissant mit einer Maske der Camille Claudel; der Kopf des Jean de Fiennes mit einer seiner Hände – die Variante eines Motivs aus der ‚Assemblage: mit Köpfen der Bürger von Calais‘.“²²⁵

Diese undatierten Assemblage-Arbeiten auf Basis der BOURGEOIS DE CALAIS machen deutlich, dass Rodins Œuvre wesentlich durch einen „Kreislauf einer endlos sich selbst speisenden Produktion“²²⁶ bestimmt ist. Wie Claude Keisch diagnostiziert, „begründet sich ‚Finalität‘ bei Rodin eher praktisch als ästhetisch [...] in Verkäufen und Ausstellungen“²²⁷. Rodin wiederholt und variiert bereits Gestaltetes aber nicht nur in aufeinanderfolgenden Werken, sondern auch innerhalb eines Werkes. Das gegenständliche Denkmal steht für beide Herangehensweisen Pate:

„Kaum also war das Monument aufgestellt, so war sein Konzept schon destabilisiert. Aber schon in sich ist es zusammengesetzt. Der so charakteristische Kopf des Schlüsselträgers (Jean d’Aire) kommt dreimal vor – einmal freilich halbverborgen –, so wie am ‚Höllentor‘ Figuren mehrfach, in unterschiedlicher Drehung, Verwendung finden. Ebenso sind für die ‚Bourgeois de Calais‘ zwei, drei Füße oder Hände aus einer Form gegossen und verschiedenen Figuren anmontiert.“²²⁸

²²⁴ vgl. Thiele, a. a. O., S. 104

²²⁵ Keisch, Claude: Anti-Apotheosen. Rodins ‚Assemblage mit Köpfen der Bürger von Calais‘ aus der Perspektive des werdenden Beuys. – In: Rodin – Beuys. Hrsg. P. Kort u. M. Hollein. Düsseldorf: Richter Verlag, 2005. S. 134 f.

²²⁶ Keisch, a. a. O., S. 140

²²⁷ ebd.

²²⁸ Keisch, a. a. O., S. 137

3.1.3 Materialeigenschaften und die Frage der Originalität

Dass sich im Zusammenhang mit Auguste Rodins *LES BOURGEOIS DE CALAIS* die – schon im vorausgehenden Exkurs angedeutete – „Frage nach dem Original und dem Status des Multiple“²²⁹ stellt, ist auch durch die Wahl des Materials und das künstlerische Produktionsverfahren des Bronzemonuments mitbedingt. Der Weg vom Tonmodell über das Gipspositiv zur gegossenen Bronze ist nicht nur in seinem letzten Fertigungsschritt durch Reproduzierbarkeit gekennzeichnet. Die auf Tonarbeiten basierenden Gipsmodelle sind ebenso bereits Abgüsse und „damit potentielle Multiples“²³⁰. Vom Gips, der damals als ‚armes‘ Material gilt und das Herzstück Rodin’scher Atelierarbeit darstellt, werden die Modelle durch Bronzeguss in ein dauerhaftes Material überführt.²³¹ Wie in vergleichbarer Weise bereits oben in Bezug auf die Finalität im Rodin’schen Schaffen festgestellt, lässt sich „die ‚Echtheit‘ der Bronzen [...] juristisch [...] exakter definieren [...] als ästhetisch“²³². Rodin, der 1917 stirbt, vermachte dem französischen Staat seinen Nachlass samt allen Reproduktionsrechten, mithin auch das Recht, postum Bronzegüsse auf Grundlage der ererbten Gipsmodelle herzustellen.²³³ Mit der Annahme des Nachlasses wird es notwendig, dass französische Behörden nach und nach den Status der nach Ableben des Bildhauers gegossenen Werke gesetzlich festschreiben. Eine Verordnung vom 3. März 1981 definiert den Umfang, in dem es sich bei Bronzegüssen noch um eine Originalauflage handelt. Zwölf Abgüsse pro Gipsmodell gelten danach als Original. Die kontrollierte Auflage darf aus acht für den Verkauf bestimmten Abgüsse und vier für kulturelle Einrichtungen bestimmten Epreuves d’artiste bestehen. 1995 wird diese Auflagenzahl mit dem Guss für die Rodin Gallery in Seoul erreicht.²³⁴ An einer anderen Plastik Rodins, der bereits erwähnten *PORTE DE L’ENFER*, lässt sich die angesprochene Problematik der Frage nach Originalität besonders gut veranschaulichen. Dieses Werk stellt insofern einen Extremfall dar, als es dafür kein Beispiel eines zu Lebzeiten des Künstlers hergestellten Gusses gibt, an dem sich Gießereien künftig, beispielsweise die Oberflächenbehandlung betreffend, orientieren könnten.²³⁵ Sämtliche je angefertigten Abgüsse sind eindeutig „Beispiele für multiple Kopien“²³⁶, für die es kein vom Bildhauer abgenommenes Original gibt, auf das sie sich beziehen könnten.

²²⁹ Beausse, Pascal: Rodin Höfer. 6 Bürger x 12. Ein photographisches Denkmal. – In: Zwölf – Twelve. Hrsg. C. Höfer. München: Schirmer/Mosel, 2001. S. 8

²³⁰ Krauss, Rosalind E.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. – Amsterdam: Verlag der Kunst, 1997. S. 199

Die Einschätzung, das am Beginn der Herstellungskette aus Ton modellierte schöpferische Erzeugnis hätte den Status eines Originals, kann von Krauss unter Hinweis auf Rodins stetig reproduzierende Arbeitsweise nur bedingt geteilt werden. (vgl. Krauss (1997), a. a. O., S. 200)

²³¹ Wie Rosalind Krauss hervorhebt, sind Rodins Werke vielfach im Stadium von Gipsplastiken verblieben. (vgl. Krauss (1997), a. a. O., S. 199)

²³² Keisch, a. a. O., S. 140

²³³ vgl. Krauss (1997), a. a. O., S. 197

²³⁴ vgl. Haudiquet, a. a. O., S. 68

²³⁵ vgl. Krauss (1997), a. a. O., S. 198

²³⁶ Krauss (1997), a. a. O., S. 199

Die US-amerikanischen Kunsthistorikerin Rosalind Krauss exemplifiziert ihre These, dass paradoxerweise ausgerechnet die Avantgarde, deren künstlerische Praxis gerade von „Wiederholung und Wiederkehr“ geprägt ist, einen „Anspruch auf Originalität“ erhebt, anhand von Auguste Rodin.²³⁷ Der einmal etablierte, unter anderem von seinem Sekretär und Monografen Rilke mitbeschworene und gestützte „Kult der Originalität“²³⁸ um den Bildhauer widerspricht der tatsächlich geübten Werkstattpraxis.²³⁹ Die bei Rodin anzutreffende „Paarung von Singularität und Multiplizität, von Einmaligkeit und Reproduktion“²⁴⁰ ist Krauss zufolge symptomatisch dafür, wie der unbestreitbar im 19. Jahrhundert proliferierende „komplementäre Diskurs der Kopie“²⁴¹ von „Avantgarde wie Moderne“²⁴² verdrängt wird.²⁴³

Krauss vermutet darüberhinaus, dass „die Vorstellung des ‚authentischen Bronzeabgusses‘“²⁴⁴ für Rodins Werkverständnis unerheblich gewesen sein müsse. Das belege Rodins häufige Abwesenheit während des Herstellungsprozesses in den Gießereien. Er habe deren Wachsmodelle nie nachbearbeitet und korrigiert.²⁴⁵ An dieser Behauptung muss zumindest für die Auftragsarbeit der BOURGEOIS DE CALAIS Zweifel angemeldet werden, wie aus der Korrespondenz des Bildhauers mit Omer Dewavrin hervorgeht. Rodin wechselt dreimal die Gießerei, von Thiébaut über Griffoul et Lorge-Fondeurs schwenkt er schließlich im Oktober 1894 zu Barbedienne um.²⁴⁶ Rodin meldet Bedenken an, Termindruck auf die Gießerei auszuüben, dies könne nur dem Ergebnis abträglich sein.²⁴⁷ Im Vertrag mit der Gießerei wird sogar festgelegt, dass die Ausarbeitung „sous la surveillance de M. Rodin“²⁴⁸ zu erfolgen habe.

Abgesehen von den Überlegungen, die sich aus Konsequenzen der Herstellungsart ergeben, beeinflusst die Materialauswahl auch die Oberflächenwirkung des Kunstwerks. Bronze ist ein kaltes, anorganisches Material, das, wenn es sich um eine Aufstellung im Freien handelt,

²³⁷ Krauss (1997), a. a. O., S. 205

²³⁸ Krauss (1997), a. a. O., S. 201

²³⁹ vgl. Krauss (1997), a. a. O., S. 200

²⁴⁰ Krauss (1997), a. a. O., S. 216

²⁴¹ Krauss (1997), a. a. O., S. 217

Wie Krauss an anderer Stelle anmerkt, ist die künstlerische Produktion des bürgerlichen Zeitalters „auf den Gebrauch von Kopien und die Tätigkeit des Kopierens ausgerichtet“, um „Möglichkeiten der Wiedererkennung zu schaffen“, die dann als „Geschmack“ apostrophiert werden können. (Krauss (1997), a. a. O., S. 215)

²⁴² Krauss (1997), a. a. O., S. 217

²⁴³ Der ‚Diskurs der Kopie‘ wird aus gutem Grund ausgeblendet: Was für künstlerische Strömungen auf dem Spiel steht, ist der Begriff des Epochentils, der eng an den ‚Diskurs der Originalität‘ anknüpft und mit dessen Infragestellung miterschüttert wird. (vgl. Krauss (1997), a. a. O., S. 204)

²⁴⁴ Krauss (1997), a. a. O., S. 199

²⁴⁵ vgl. ebd.

²⁴⁶ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 29, S. 31 f.

²⁴⁷ In einem Brief vom 2. April 1894 schreibt Rodin an Dewavrin: „D'autre part, il ne faut pas presser le fondeur si fort il ferait une besogne mauvaise [...] ; je ne pourrai dans ces conditions surveiller le travail suffisamment.“ (zit. nach Judrin et al., a. a. O., S. 80)

²⁴⁸ auf den 19. November 1894 datierter Vertrag zwischen der Gießerei und Omer Dewavrin zit. nach Judrin et al., a. a. O., S. 90

oxidiert und eine spezifische Patina entwickelt, welche die Oberfläche strukturiert. Mary Levkoff artikuliert, wie auf diese Weise bei ebenerdig aufgestellten Güssen der Vertikaleindruck von Rodins BOURGEOIS DE CALAIS durch die Korrosionsspuren gesteigert und zugleich der Ausdruck des Leidens rethematisiert werde.

„In the casts exposed to the elements, the verticality is accentuated by streaks of corrosion caused by rain, like tears that fell from heaven.“²⁴⁹

Es muss allerdings betont werden, dass je nach Aufstellungsort eine andere Materialwirkung erzielt wird. Denn die Bronzen, die ein Dasein als Museumsplastiken fristen, weisen keinerlei witterungsbedingte Farbveränderung auf.

3.1.4 Plastik im öffentlichen Raum: die Sockeldebatte im Kontext der Aufstellungsorte

In der Kunstgeschichtsschreibung hat sich der folgenschwere „Mythos“ gebildet und verfestigt, Rodin habe sich für eine sockellose Aufstellung seiner BOURGEOIS DE CALAIS eingesetzt und damit „das Denkmal vom Sockel gestoßen“.²⁵⁰ Dabei handelt es sich um eine verkürzte und grob irreführende Darstellung, die zustandekommt, weil lange Zeit ausschließlich zwei Quellen von in diesem Belang bedingter Kredibilität herangezogen und missinterpretiert werden.²⁵¹ Eine davon sind die 1911 erstmals veröffentlichten, von Paul Gsell unter dem Titel DIE KUNST herausgegebenen Gespräche mit Auguste Rodin. Diese Quelle ist insofern mit Vorsicht auszuwerten, als es sich um eine rückblickende Aussage des Bildhauers handelt.²⁵² Die andere ist Rainer Maria Rilkes 1903 erstpublizierte Monografie über Rodin, welche Tatsachen verfälscht, aber sehr sprachgewaltig und deshalb umso einflussreicher ist.²⁵³ Thomas Appel konstatiert, dass trotz der aufklärenden Untersuchung von Dominique Viéville eine gewisse „Konfusion hinsichtlich dieses Problemkreises [...] bis heute“²⁵⁴ anhält. In Anbetracht der „intensiven künstlerischen Diskussion und Bearbeitung der Sockelproblematik“²⁵⁵ in Folge des in die Welt gesetzten Irrtums stellt sich die Frage, welchen Anteil Rodin an dieser Entwicklung tatsächlich hat. Wenngleich er sich in der Sockelfrage wesentlich kompromissbereiter gibt, als verzerrterweise überliefert, und immer wieder – je nach Aufstellungsort – auch Varianten mit höherem Sockel in Erwägung zieht, so ist es doch sein Verdienst, „den Sockel zur variablen und damit auch zur inhaltlichen Größe

²⁴⁹ Levkoff, a. a. O., S. 63

²⁵⁰ Rüth, Uwe: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Die Aufstellung des Monuments und ihre Wirkung.* – In: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung.* Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 116

²⁵¹ Appel, Thomas: *Die Bürger von Calais. Auguste Rodins Intentionen zu Aufstellung und Sockel.* – In: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung.* Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 72 f.

²⁵² vgl. Appel, a. a. O., S. 72

²⁵³ vgl. ebd.

²⁵⁴ Appel, a. a. O., S. 73

²⁵⁵ Rüth, a. a. O., S. 116

im Denkmalzusammenhang“²⁵⁶ zu machen. Seine Überlegungen hinsichtlich der Sockelhöhe in Abhängigkeit von Aufstellungsort und umgebendem Hintergrund bleiben fundamental und erklären – unabhängig vom fälschlich überzeichneten Mythos – den nachhaltigen Einfluss, den die Sockeldebatte auf Kunstschauffende und Kunsttheoretikerinnen und -theoretiker ausübt.²⁵⁷ Das nicht hoch genug einzuschätzende Nachwirken des von Rodin ausgehenden Impulses macht Rosalind Krauss bewusst, wenn sie auf die Schlüsselstellung hinweist, die der Künstler in der Geschichte der modernen Skulptur einnimmt, weil er bedeutsam zu einem Phänomen beiträgt, das sie als „Verschwinden der Denkmals-Logik“²⁵⁸ bezeichnet. Denn der „Verzicht auf den Sockel“ – und mit dieser Pointierung verfällt Krauss in gewissem Maß der falschen Tradierung – sei mit dem „Verzicht auf einen festen Standort“ gleichzusetzen.²⁵⁹ Ohne Sockel verliere das Denkmal seine Bindung an den „realen Raum des Platzes und seine in ihm gesammelte historische Zeit“²⁶⁰, womit der „grundlegend nomadisch[e]“²⁶¹ Charakter der modernen Skulptur begründet sei.

Rodin hat in seiner ersten Maquette, wie erwähnt, noch „eine heroische Bühne von fast 3 m Höhe“²⁶² vorgesehen – hätte man den Entwurf ausgeführt und das Modell in reale Größe transponiert. Als „überzeugende[r] Werbestrategie in eigener Sache“²⁶³ preist er dieses Postament in einem Brief an Dewavrin als „triomphale“²⁶⁴ an. Eine Übereinkunft, dass für das Denkmal in Calais ein Sockel gefertigt werden wird, hat zwischen dem Komitee und Rodin jedenfalls von Beginn der Planung an bestanden. Wie ein Schreiben von Dewavrin vom 13. Jänner 1885 belegt, trägt die Stadt Calais die Kosten für das Postament.²⁶⁵ Das macht nachvollziehbar, weshalb Rodin die Gestaltung des Sockels nicht als seine Aufgabe ansieht und für die zweite Maquette keinen solchen mehr modelliert. In Reaktion auf einen ihm zugesandten Piedestal-Entwurf vom Stadtarchitekten Ernest Decroix bringt Rodin in einem Brief vom 8. Dezember 1893, zwei Jahre vor der Enthüllung des Denkmals, seine Gedanken zur Sockelhöhe zur Sprache. Für zwei zur Diskussion stehende Standorte in Calais denkt er zwei unterschiedliche Varianten an. Dabei klingt durch, dass es seine ursprüngliche Idee gewesen ist, die Figurengruppe niedrig zu positionieren. Eine Lösung, die er für den Aufstellungsort auf der Place d’Armes immer noch favorisierte.

²⁵⁶ Rüth, a. a. O., S. 117

²⁵⁷ vgl. Rüth, a. a. O., S. 116

²⁵⁸ Krauss, Rosalind E.: Maßstab und Monumentalität als Problem der modernen Plastik. – In: Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß. Hrsg. M. Rowell. München: Prestel, 1986. S. 229

²⁵⁹ ebd.

²⁶⁰ Krauss (1986), a. a. O., S. 228

²⁶¹ Krauss (1986), a. a. O., S. 229

²⁶² Bünenmann, a. a. O., S. 7

²⁶³ Appel, a. a. O., S. 71

²⁶⁴ Brief an Omer Dewavrin vom 20. November 1884 zit. nach Judrin et al., a. a. O., S. 41

²⁶⁵ vgl. Brief an Auguste Rodin vom 13. Jänner 1885 zit. nach Judrin et al., a. a. O., S. 46

„j'avais pensé que placé très bas le groupe devenait plus familier et faisait entrer le public mieux dans l'aspect de la misère et du sacrifice, du drame dis-je.“²⁶⁶

Die Denkmalkommission scheint jedoch eine Installation nahe des Jardin du Front Sud vorzuziehen und Rodin respektiert diese Entscheidung, sofern das etwa 1,80 Meter hohe Postament zum Einsatz kommt.

„Tel que votre croquis me montre le monument, il me semble qu'il se découpera sur le ciel ayant à sa droite l'hôtel des postes, et à sa gauche le square, ce serait bien ; beaucoup mieux que s'il trouvait devant les arbres du jardin ; dans ce cas, il ne se profilerait pas, et je retournerais à mon idée de l'avoir très bas pour laisser au public pénétrer le cœur du sujet, comme dans les mises au tombeau d'églises, où le groupe est presque par terre.“²⁶⁷

Hieraus geht hervor, dass in den Erwägungen des Bildhauers die Beziehung zum umgebenden Raum eine entscheidende Rolle spielt. In diesem Brief erscheinen die beiden Aufstellungsoptionen „als gleichwertige Alternativen“²⁶⁸, wenn nicht die nachträgliche Anmerkung, man möge noch einen zweiten Entwurf für einen sehr niedrigen Sockel in Betracht ziehen, vielleicht doch auf die noch bestehende Hoffnung auf eine Aufstellung auf der Place d'Armes hindeutet.²⁶⁹

Dem Schreiben ist eine Skizze Rodins beigelegt, die den angenommenen Aufstellungsort neben dem Hôtel des Postes zeigt. Der Künstler räumt ein, dass er unschlüssig ist, solange er die genauen Gegebenheiten nicht selbst gesehen hat.

„Il peut se faire que je me trompe car je ne juge jamais que lorsque mon œil a vu les choses en place“²⁷⁰

Deutlich wird, dass Rodin in seine Überlegungen den Hintergrund der Umgebung miteinbezieht und als ausschlaggebend für die Höhe des Piedestals erachtet. Dabei legt er eine ähnlich experimentelle Herangehensweise an den Tag, wie schon in der Frage der Figurengruppierung.²⁷¹ Die erwähnte Skizze stellt ebenso einen Visualisierungsversuch dar, wie das später probhalber aufgestellte Holzgerüst samt zugehöriger fotografischer Dokumentation in Zusammenhang mit der Installation des Londoner Abgusses. Auch rein imaginativ experimentiert der Bildhauer, indem er andere kunsthistorische Monamente und deren Aufstellungsvarianten und Sockelhöhen zum Vergleich heranzieht.

²⁶⁶ Brief an Omer Dewavrin vom 8. Dezember 1893 zit. nach Judrin et al., a. a. O., S. 77

²⁶⁷ ebd.

Für die Grableggungsgruppen in Kirchen, auf die sich Rodin bezieht und die seit dem 15./16. Jahrhundert in Frankreich oft lebensgroß sind, führt Schmoll gen. Eisenwerth als Beispiele St. Nicolas in Neufchateau, Epinal, Pont-à-Mousson, Troyes und Tonnere an. (vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 31)

²⁶⁸ Appel, a. a. O., S. 73

²⁶⁹ Thomas Appel interpretiert Rodins Auseinandersetzung mit der Kommission eher als eine Kontroverse um den Aufstellungsort denn eine Debatte um den Sockel. (vgl. Appel, a. a. O., S. 74)

²⁷⁰ Brief an Omer Dewavrin vom 8. Dezember 1893 zit. nach Judrin et al., a. a. O., S. 77

²⁷¹ vgl. Appel, a. a. O., S. 73

Die im Herbst 1894 getroffene Entscheidung des Komitees, Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS am Eingang des Jardin du Front Sud zu platzieren, bereut der Bildhauer Jahre später doch.²⁷² Im Gespräch mit Gsell soll er geäußert haben:

„Die Verschiedenheit in der Verteilung des Heldenmuts auf meine ‚Bürger‘ haben Sie besonders gut bemerkt. Um diese Wirkung noch deutlicher zu machen, äußerte ich den Wunsch, man möchte meine Statuen vor dem Rathause in Calais wie eine lebendige Kette des Leidens und der Opferfreudigkeit dem Pflaster des Platzes einfügen. Es hätte dann scheinen können, als gingen diese Männer aus dem Stadthause nach dem Lager Eduards III.; und die Calaisier von heute würden bei so innigem täglichen Verkehr mit ihren Vorfahren das Gefühl der Zusammengehörigkeit, das sie mit diesen Helden verknüpft, tiefer empfunden haben. Das hätte, glaube ich, einen sehr starken Eindruck machen müssen.
Aber man verwarf meinen Plan und schrieb mir einen häßlichen und überflüssigen Sockel vor. Das war, wie ich auch heute noch überzeugt bin, sehr unrecht.“²⁷³

Ende Mai 1895 wird die Plastik auf dem Sockel installiert und von einem „gotisierenden achteckigen Eisengitter“²⁷⁴ umzäunt, das ebenfalls Decroix entworfen hat. Die Enthüllungsfeier findet am 2. Juni 1895, einem Pfingstsonntag, statt.

1911 erwirbt der englische National Art Collections Fund einen Abguss und entsendet einen Vertreter nach Calais, um den dortigen Aufstellungsort zu inspizieren. Dieser verleiht seiner Verwunderung ob der fehlenden Kunstsinnigkeit der französischen Provinzstadt Ausdruck.²⁷⁵ In London soll Rodins mittlerweile berühmte Bronzeplastik in den Victoria Tower Gardens aufgestellt werden. Der Bildhauer wird eingeladen, im Frühjahr 1913 dorthin zu reisen, um beratend zu fungieren. In einem Brief kündigt er bereits im November 1912 seine Ideen für die Londoner Aufstellung an und rekurriert dabei auf zwei Reiterstandbilder der italienischen Renaissance, die beide auf hohen Sockeln stehen. Die Wechselwirkung zwischen dem derart erhöhten Denkmal auf einem Postament von fünf bis sechs Metern Höhe und der Architektur der Houses of Parliament werde enorm sein, malt er sich aus.²⁷⁶ Im Mai 1913 besichtigt er die Londoner Gartenanlage. Neuerlich folgt man nicht der Hauptpräferenz des Künstlers, sondern einigt sich auf dessen zweite Wahl, einen Standort an der Nordspitze der Victoria Tower Gardens. Um die Wirkung des geplanten Piedestals zu testen, errichtet Rodin in seinem privaten Garten in Meudon ein fünf Meter hohes Holzgerüst, auf dem er die Figurengruppe temporär installiert.²⁷⁷ Mit Ausnahme der ersten Standortwahl setzt sich

²⁷² In der Nähe des Jardin du Front Sud stehen zwei mögliche Standorte zur Auswahl. Rodin hätte den in Brückennähe präferiert, das Komitee hat allerdings den in Eingangsnähe gewählt. Die Place d’Armes als historischer Ort des Opfergangs wäre aber offenbar Rodins wahrer Favorit gewesen, wie auch der Bemerkung zu Gsell zu entnehmen ist. (vgl. Appel, a. a. O., S. 74)

²⁷³ Gsell, Paul (Hrsg.): Auguste Rodin. Die Kunst. Gespräche des Meisters. – Wien: Genius-Kurt-Wolff-Verlag, 1947. S. 57 f.

²⁷⁴ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 32

²⁷⁵ vgl. Appel, a. a. O., S. 74 f.

²⁷⁶ vgl. Appel, a. a. O., S. 76 f.

²⁷⁷ vgl. Appel, a. a. O., S. 78

Rodin bei der Aufstellung des Londoner Abgusses durch, der Sockel hat die vereinbarte Höhe.²⁷⁸ Die Enthüllung des Denkmals findet am 19. Juli 1915 statt.

Was die viel diskutierte Sockelfrage betrifft, hat Rodin also keine pauschalen Vorgaben gemacht. Er hat „sich immer aufs neue mit dem Problem beschäftigt und mit den unterschiedlichen Konzeptionen [ge]spielt“²⁷⁹ – abhängig vom Aufstellungsort und der jeweiligen Umgebung, vor der sich die Silhouette seiner Plastik abzeichnet. Vor dem Hintergrund, dass zu Lebzeiten des Künstlers auch noch zwei weitere Güsse der BOURGEOIS DE CALAIS aufgestellt worden sind, ist es bezeichnend, dass er sich hauptsächlich mit der Aufstellungssituation „an den historisch mit der Gruppe in Verbindung stehenden Orten Calais und London“²⁸⁰ eingehend auseinandergesetzt hat. Die Präsentation des Monuments im Land der Belagerungsmacht von 1347 kann als „Versöhnungssignal“²⁸¹ der nunmehrigen Bündnispartner der Entente Cordiale verstanden werden, kann aber auch zu groben Irritationen führen. Rosalind Krauss interpretiert die Aufstellung in London als „das überraschendste Ereignis dieses Niedergangs“ der Denkmalfunktion, weil sie diesen Akt als Blindheit gegenüber der Symbolik der Darstellung wahrnimmt. Deshalb sieht sie Rodin als Wegbereiter für die „neue Qualität [...] der endlich erreichten Bindungslosigkeit“ der modernen Skulptur an.²⁸² Hinsichtlich der zwölf Aufstellungsorte der als Originale geltenden Abgüsse der BOURGEOIS DE CALAIS, die von Candida Höfer in einer Serie fotografisch festgehalten sind, resümiert Annette Haudiquet:

„An wenigen Werken lässt sich die unermüdliche Suche eines Künstlers so deutlich ablesen wie an diesem, und wenige haben so viele Diskussionen und Meinungen ausgelöst, als es um ihre Einbindung in den öffentlichen Raum ging.“²⁸³

Die Nachwelt hat die Standplätze und Postamenthöhen der Denkmäler mehrfach verändert.²⁸⁴

3.1.5 Analyse der Figurengruppe

3.1.5.1 Maße

Der erste, 1895 angefertigte Bronzeguss der BOURGEOIS DE CALAIS ist samt Plinthe 2,31 Meter hoch, 2,45 Meter breit und zwei Meter tief.²⁸⁵ Es handelt sich bei Rodins Denkmal für Calais

²⁷⁸ vgl. ebd.

²⁷⁹ Rüth, a. a. O., S. 114

²⁸⁰ ebd.

²⁸¹ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 49

²⁸² Krauss (1986), a. a. O., S. 229

²⁸³ Haudiquet, a. a. O., S. 70

²⁸⁴ vgl. Höfer, Candida: Zwölf – Twelve. München: Schirmer/Mosel, 2001. S. 73 f.

²⁸⁵ vgl. Judrin et al., a. a. O., S. 218

Laut Vertrag aus dem Jahr 1885 sollte die Plastik Auguste Rodins 2,5 Meter breit und 1,8 Meter tief sein, die Figuren selbst sollten nicht wesentlich kleiner als zwei Meter sein. (vgl. Judrin et al., a. a. O., S. 51)

um eine allansichtige Vollplastik. Sie folgt dem „Gesetz des freistehenden plastischen Bildwerkes [...], das man umgehen soll“²⁸⁶.

Der Bildhauer modelliert seine Gruppe „ins Monumentale übertreibend (er selbst nennt es ‚exagération‘)“²⁸⁷. Die überlebensgroßen Figuren haben überproportionierte Hände und Füße. Auguste Rodin bedient sich des „Mittel[s] der Übersteigerung, dergestalt, daß Körperteile ein Eigenleben entfalten“²⁸⁸. Hier wird das additiv-modellierende Arbeiten mit Ton spürbar, die so genannte Modelé-Gestaltung Rodins.²⁸⁹

„Die Extremitäten werden vergrößert, die Gesichtszüge verzerrt, und einzelne Körperpartien, so der Rücken des Eustache de Saint-Pierre, sind in einer Weise herausgehoben und modelliert, daß sie nicht mehr anatomischen Gesetzen folgen.“²⁹⁰

Das optische Gewicht der Plastik wird durch den auf diese Weise erzielten leidvollen Ausdruck, die Beladenheit und Schwere gesteigert, die „Suggestion des schweren Ganges“²⁹¹ verstärkt. Roland Bothner interpretiert diese „Übersteigerung“ daher als eine „Verdeutlichung“ der Aussage des Opfergangs.²⁹²

Nicht unbeachtet bleiben darf die Gestaltung der Plinthe, die „wie ein Stück gepflasterter Platz geformt“²⁹³ ist und unter Einbezug von Rodins Überlegungen zu einer Aufstellung ohne Sockel als geradezu prädestiniert für diese Aufstellungsvariante angesehen werden kann. Der Bildhauer hat die „Einzelplinthen der Sechs [...] in eine Gesamtbasis eingefügt“ und anschließend „als einheitlicher, aber ‚natürlich‘ reliefartig strukturierter Boden, der einen Ausschnitt aus dem Marktplatz oder einem Straßengrund bedeutet“, durchmodelliert.²⁹⁴

3.1.5.2 Die sechs Figuren

Auguste Rodin identifiziert nur eine Figur seines Denkmals namentlich, Eustache de Saint-Pierre. Erst 1944 katalogisiert und benennt Georges Grappe, der zweite Direktor des Pariser Musée Rodin, alle sechs Figuren.²⁹⁵

²⁸⁶ Bünemann, a. a. O., S. 15

Zu Analysezwecken bezeichnen Autoren wie Schmoll gen. Eisenwerth und Bünemann dennoch Haupt- und Nebenansichtsseiten. Dieses Vorgehen hat insofern eine Berechtigung, als die Beschreibung des plastischen Raumes ohne diese Orientierungspunkte erheblich erschwert wird. Aufgrund der rechteckigen Bodenplatte ist man geneigt, die Längsseite, auf der das Gesicht der zentralen Figur Eustache de Saint-Pierres zu sehen ist, als Hauptansichtsseite anzunehmen. Die gegenüberliegende Längsseite gibt zwar den Blick auf Jean de Fiennes und Jacques de Wissants Antlitz frei, dennoch dominieren aus dieser Sicht die abgewandten großflächigen Büßerhemden, sodass dieses Seite am ehesten noch als Rückseite betrachtet werden kann.

²⁸⁷ Bünemann, a. a. O., S. 11

²⁸⁸ Bothner, Roland: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie. – Frankfurt am Main: Insel, 1993. S. 19

²⁸⁹ vgl. Bothner, a. a. O., S. 23

²⁹⁰ Bothner, a. a. O., S. 20

²⁹¹ Bünemann, a. a. O., S. 15

²⁹² Bothner, a. a. O., S. 20 f.

²⁹³ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 50

²⁹⁴ ebd.

²⁹⁵ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 48 sowie Bothner, a. a. O., S. 12

Ergänzend zu der übersichtlichen Beschreibung der sechs Bürger durch Josef A. Schmoll genannt Eisenwerth soll im Folgenden auch die Terminologie der einflussreichen, 1946 erstmals als „Kunstbrief“ erschienenen Werkmonografie Hermann Büнемanns herangezogen werden: Eustache de Saint-Pierre, der „zum Opfergang Erstentschlossene“²⁹⁶, wird bei Büнемann als „Greis“²⁹⁷ bezeichnet. Jean d’Aire, der „große Schlüsselträger und Zweitentschlossene“²⁹⁸ ist bei Büнемann konsequenterweise ebenfalls der Schlüsselträger. Andrieus d’Andres ist bei beiden Autoren der „Verzweifelnde“²⁹⁹. Jacques de Wissant, den „zweite[n] Schlüsselträger“³⁰⁰, nennt Büнемann den „Grübelnde[n]“³⁰¹. Jean de Fiennes wird gleichlautend als „Jüngling“³⁰² bezeichnet. Beide Autoren weisen darauf hin, dass Pierre de Wissant, der „zweite Jüngling“³⁰³, in der Literatur häufig nach einem Aufsatz von Gustave Geffroy als „Le Passant“³⁰⁴ tituliert wird. Büнемann nennt ihn als letztes Glied in der Reihe den „jungen Voraufgehenden“³⁰⁵, Schmoll nennt Eisenwerth den „Letztentschlossene[n]“³⁰⁶. Büнемann versucht sich in einer Schätzung des Alters der sechs Bürger vom Jüngling bis zum Greis. Es seien „Männer zwischen 20 und 70“³⁰⁷, die Rodin gestaltet habe.

Auguste Rodin kündigt bereits Anfang 1885 an, er beabsichtige, im Entstehungsprozess „Porträtsstudien von Vertretern des Landes (um Calais) auszuführen“³⁰⁸. Er wendet diese Methode tatsächlich an, „um der physiognomischen Realität seiner Modelle den Stempel der Echtheit [...] zu geben“³⁰⁹. Modelle für Eustache de Saint-Pierre sollen der Maler J. C. Cazin und das Aktmodell des Pignatelli gewesen sein. Für Jean d’Aire soll Rodins unehelicher Sohn Auguste Beuret porträtiert worden sein. Das Antlitz d’Aires findet sich variiert bei Andrieus d’Andres und Jacques de Wissant wieder.³¹⁰

Wie schon in der zweiten Maquette ist Eustache de Saint-Pierre mit hängenden Armen gestaltet, die Hände halb geöffnet baumelnd, das Haupt geneigt. Das rechte, durch einen Schlitz im sonst bodenlangen Büßerhemd entblößte Bein zieht der vollbärtige Bürger in einem sehr weiten Schritt, vielleicht dem weitesten der Gruppe, nach, sein Körpergewicht

²⁹⁶ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 45

²⁹⁷ Büнемann, a. a. O., S. 16

²⁹⁸ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 45

²⁹⁹ ebd.

³⁰⁰ ebd.

³⁰¹ Büнемann, a. a. O., Abb. 12

³⁰² Büнемann, a. a. O., Abb. 13 sowie Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 45

³⁰³ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 45

³⁰⁴ Büнемann, a. a. O., S. 16 sowie Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 45

³⁰⁵ Büнемann, a. a. O., S. 18

³⁰⁶ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 45

Bei Schmoll gen. Eisenwerth liegt eine Verwechslung vor, weil er Jean de Fiennes als Letztentschlossenen bezeichnet, was aber falsch ist. Pierre de Wissant, genannt ‚Le Passant‘, ist tatsächlich der Letztentschlossene.

³⁰⁷ Büнемann, a. a. O., S. 9

³⁰⁸ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 27

³⁰⁹ ebd.

³¹⁰ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 42

ruht auf dem linken Bein. An seiner nackten Wade ist „dicke[s] Venengeflecht“³¹¹ zu sehen. Wenn man frontal auf Eustache de Saint-Pierre blickt, ist zu erkennen, dass sein Kleid vorne fast bis zur linken Brust hinauf aufgeschlitzt ist. Das Bein windet sich von der freigelegten Hüfte spiralisierend nach unten und mündet in einem breiten, angeschwollenen Fuß. Aus dieser Perspektive wirkt es, als würde Eustache de Saint-Pierre bergauf steigen. Links am Hals befindet sich ein zweisträngiger Strick, der auf der rechten Seite bei der Öffnung des weiten Ärmels wieder hervorkriecht.

Jean d’Aire umgreift mit seinen Händen Bart und Räute eines überdimensionalen Schlüssels. Er hat die ausgewogenste, standfesteste Körperhaltung in der Gruppe. Sehr „breitspurig auf großen, breit hingepflanzten Füßen“³¹² steht er da. Es scheint, als würde ihn der Schlüssel fest verankern. Seine Kutte wirkt wegen einer am Kragen angedeuteten Kapuzenfältelung sehr hochgeschlossen. Ein Strick ragt aus dem Kleidungsstück hervor, ist an der linken Schulter verknotet und hängt mit zwei Enden hinten über den Rücken. Bis auf sein linkes Bein, das durch einen Schlitz entblößt ist, ist er der am meisten verhüllte Bürger, dessen Ärmel am längsten sind. Er blickt „aus tiefen Höhlen [...] stier geradeaus“³¹³, mit vorgeschobenem Kinn und hängenden Mundwinkeln.

Perzipiert wird gelegentlich der Kontrast, der zwischen den nebeneinander stehenden Figuren des greisen Eustache de Saint-Pierre und des kraftvollen Jean d’Aire besteht.³¹⁴ Weil er stark gebeugt ist, unterschreitet Andrieus d’Andres die Gleichkopfhöhe aller anderen Bürger.³¹⁵ Er presst sein Kinn an die Brust und schlägt die Hände über dem Kopf zusammen. Aus der Frontalsicht auf ihn ist nur das gesenktes, mit zehn Fingern darauf durchwebte Haupt zu sehen. Sein Büßerhemd scheint als abstraktestes der Gruppe direkt aus dem Boden zu wachsen und ihn wie ein Kokon zu umgeben. Die Zehen seines rechten Fußes blitzten hervor, das linke Bein ist angewinkelt und etwas erhöht. Dieser Bürger steigt also hinab.

Jacques de Wissant ist der zweite bärtige Bürger. Er trägt außerdem in seiner nach unten hängenden Linken einen zweiten Schlüssel, was häufig übersehen wird.³¹⁶ Den rechten Arm hebt er angewinkelt hoch, Daumen und Zeigefinger sind so gespreizt, dass sie die Dreiecksformation des Arms wiederholen. Der Grübelnde belastet den rechten Fuß, die linke Ferse ist angehoben. Die ärmellose Kutte reicht nur bis zu den Knien, die Unterschenkel sind nackt. Ein Strick lugt an der linken Schulter unter dem Gewand hervor.

Jean de Fiennes trägt das optisch leichteste Büßerhemd, das nur wie ein zarter Überwurf wirkt. Er nimmt eine offene Haltung mit leicht gehobenen, zur Seite gestreckten Armen ein.

³¹¹ Bünemann, a. a. O., S. 16

³¹² Bünemann, a. a. O., S. 17

³¹³ ebd.

³¹⁴ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 42 sowie Bothner, a. a. O., S. 14

³¹⁵ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 43

³¹⁶ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 39

Seine Handflächen zeigen dabei nach oben, sein „Mund öffnet sich halb“³¹⁷. Er zieht im Gehen den linken Fuß hinter sich her. Der junge Bürger hat nackenlanges Haar.

Den angewinkelten rechten Arm streckt Pierre de Wissant fast tänzerisch-grazil nach oben, dabei die Hand öffnend, „etwa so wie man einem Vogel die Freiheit giebt“³¹⁸. Er hat die längste, schlankste Gestalt der Gruppe, die in einer komplizierten Drehung empor und nach außen weist. Sein Büßergewand ist oben zerschlissen und hängt auf Brusthöhe in Fetzen. Er ist der einzige Bürger mit entblößten Schultern und halbnacktem Oberkörper. Ein Strick liegt über seiner linken Schulter und schlängelt sich hinten über den Nacken. Um das rechte Bein legen sich die Kleider in Schleppen, der linke Fuß schlüpft hervor.

In Auguste Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS ist „eine echt rodineske Reduktion des Requisitenmaterials“³¹⁹ anzutreffen. Übrig bleiben nur die Stricke bei vier Bürgern (nicht bei Jean de Fiennes und Andrieus d'Andres) und zwei Schlüssel (der größere waagrecht in den Händen von Jean d'Aire, der kleinere senkrecht in der Hand von Jacques de Wissant). Wo es in der zweiten Maquette noch ein Schlüssel-Kissen gegeben hat, hat der Bildhauer das „Ausmerzen historischer Requisiten“ im Endmodell der Figurengruppe zum äußersten getrieben, um „zum allgemein Gültigen“ zu gelangen.³²⁰

Die Kleider der sechs Opferwilligen, die die „Grenze von Vorstellungswelt und Gegenstandswelt“³²¹ markieren, erfahren bei Rodin eine „Vereinfachung ins Monumentale [...] durch großflächige Behandlung“³²². So zerlumpt sie sind, bilden sie einen deutlichen Kontrast „zu den beinahe adretten weißlichen Hemden in Ary Scheffers Gemälde“³²³. Erreicht wird damit, im Gegensatz zu vielen anderen bildlichen Darstellungen, eine „Angleichung an die notleidende Bevölkerung“³²⁴ der im 14. Jahrhundert belagerten Stadt. Zudem wirken die schweren, stoffreichen Kutten auf die gesamte Gruppe gleichermaßen „gliederhemmend“³²⁵.

3.1.5.3 Komposition der Gruppe

Bei aller Ausdifferenzierung der Charaktere, wie oben geschildert, erreicht Rodin zugleich eine Harmonisierung der Gruppe. Roland Bothner beschreibt dies als paradoxe Bewegung, die sich gerade im Aufbruchsmoment manifestiere. Einerseits ziehe der „Anblick des Aufbruchs [...] die Bürger kompositionell zu einer Gesamtheit zusammen“, andererseits

³¹⁷ Bünemann, a. a. O., S. 18

³¹⁸ Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin. – Frankfurt am Main: Insel, 2012. S. 57

³¹⁹ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 47

³²⁰ ebd.

³²¹ Bothner, a. a. O., S. 21

³²² Bünemann, a. a. O., S. 11

³²³ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 47

³²⁴ ebd.

³²⁵ Bünemann, a. a. O., S. 15

„graduiert [er] auch das Individuelle“.³²⁶ Auf ähnliche Weise formuliert Hermann Büнемann dieses Phänomen:

„Verschieden in den Charakteren schon auf den ersten Blick, doch liegt *ein Stöhnen darüber, ein Paroxysmus, ein Schluchzen.*“³²⁷

Einen Beitrag zu dieser Wirkung leisten die „etwas geheimnisvollen Formwiederholungen im gesamten Gruppenwerk“³²⁸. Wie erwähnt, finden sich Varianten von Jean d’Aires Gesicht auch im Verzweifelnden und bei Jacques de Wissant wieder. Auch Füße und Hände sind teils mehrfach verwendet. „Solche Repetitionen von Versatzstücken innerhalb der Gruppenplastik tragen zu ihrer optisch kaum auffallenden [...] Vereinheitlichung bei“³²⁹, wie Schmoll genannt Eisenwerth feststellt. Auch Bewegungen wiederholen sich, wie das Schreiten fast aller Bürger mit Ausnahme Jean d’Aires, das Heben der Fersen, das Abwinkeln der Arme bei Andrieus d’Andres, Jacques und Pierre de Wissant. Eine nackte Wade erscheint bei vier Bürgern, die Stricke hängen immer links am Hals der Figuren. Der unifizierende Impuls wird allerdings nicht allein durch die genannten Wiederholungen unterstützt, sondern auch durch die „nahezu vollständige Isocephalie“ und die „grundsätzlich gleichartige Gewandung“.³³⁰ Rodin gelingt dadurch die „Setzung eines gemeinsamen Bezugspunktes“³³¹ innerhalb der Gruppe. Selbstverständlich ist daneben auch noch die „allgemeine Leidensstimmung“³³² ein einendes Moment.

Die Anordnung der vollendeten Figuren dürfte Rodin über ein Jahr lang beschäftigt haben. Vermutlich hat er sich etwa von Jänner 1888 bis Juni 1889 mit der Gruppierung auseinandergesetzt. Dabei nimmt Eustache de Saint-Pierre, dem das Denkmal ursprünglich als Einzelstandbild gewidmet sein sollte, eine besondere Stellung ein, wie übereinstimmend der Großteil der Kunsthistoriker in der Analyse des Werkes konstatiert. Auch nach Rodins eigenen Aussagen beruht das Gefüge des Ensembles auf dem ältesten, in der Mitte der Plinthe platzierten Bürger. Man empfinde Eustache de Saint-Pierre „als den geistig Lenkenden, obwohl der Mann, der neben ihm den Schlüssel trägt, so breitspurig dasteht und mit so hart entschlossenem Ausdruck“³³³, so Hermann Büнемann. Er geht – wie bereits Rilke vor ihm – von einer Ordnung in zwei Reihen zu je drei Bürgern aus.³³⁴

Dass der berühmteste der sechs Bürger Ausgangspunkt für den Aufbruch der Gruppe ist, supponiert auch Josef Schmoll genannt Eisenwerth. Für ihn ist diese Staffelung in die Tiefe

³²⁶ Bothner, a. a. O., S. 26

³²⁷ Büнемann, a. a. O., S. 9

³²⁸ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 42 f.

³²⁹ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 43

³³⁰ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 46

³³¹ Bothner, a. a. O., S. 26

³³² Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 46

³³³ Büнемann, a. a. O., S. 14

³³⁴ vgl. ebd. sowie Rilke, a. a. O., S. 57

aber nur einer von „mehreren Ordnungsfaktoren“³³⁵, wobei er aber keine Dreierreihe annimmt, sondern auf die – aus der Frontalansicht – hintereinander gebildeten Paare fokussiert. Die vorderen Figuren verdecken jeweils die hinter ihnen platzierten: Jean d’Aire steht vor Andrieus d’Andres, wodurch die beiden in der Tiefe ein Paar bilden. Eustache de Saint-Pierre befindet sich aus dieser Betrachterperspektive vor Jacques de Wissant, Pierre de Wissant vor Jean de Fiennes.³³⁶ Diese tiefengestaffelte Paarbildung überkreuzt sich Schmoll genannt Eisenwerth zufolge mit der wesentlicheren Gliederungstendenz, nämlich der Bildung einer zukünftigen Zweierreihe.³³⁷ In der Aufbruchsbewegung der Figuren werde der in der Zukunft liegende Standort antizipiert. Schmoll genannt Eisenwerth ist der Meinung, man könne davon ausgehen, dass die Figuren „in einem nur gedachten weiteren Verlauf [...] eine Doppelreihe bilden“³³⁸. Den Zug der sich ausliefernden Bürger führen demnach Eustache de Saint-Pierre und Jean d’Aire an, hinter ihnen folgen Andrieus d’Andres und Jacques de Wissant, und zuletzt mit Jean de Fiennes und Pierre de Wissant die beiden jünglingshaft gestalteten Figuren.³³⁹ Die in der Bewegung angedeutete Reihenbildung wird durch „Schritt- und leichte Drehbewegungen“³⁴⁰ der Figuren vermittelt, die besonders in der rückwärtigen Ansicht des Monuments evident werden.³⁴¹ Bei der Analyse der Figurenformation als doppelreihige Anordnung lässt sich Schmoll genannt Eisenwerth womöglich von Ary Scheffers Ölgemälde aus dem frühen 19. Jahrhunderts leiten, das ihm als Referenz für Rodins Bronzeplastik gilt.

Ein weiteres Anordnungskriterium stellt eine Diagonale dar, welche durch die rechteckige Plinthe verläuft und entlang derer Eustache de Saint-Pierre und Jean d’Aire als die Gruppe anführende Figuren positioniert sind.³⁴² Aus der Frontalansicht sind sie deshalb „nach halb links“³⁴³ gewendet. Durch die „schräge Stellung des Anführerpaars“ und die „gedachte Diagonale“ gewinnt Rodin „mehr Wirkungsraum“.³⁴⁴

Dass Rodin auf diese Weise zur „formale[n] Dynamik“³⁴⁵ der Plastik beiträgt, bekräftigt auch Bothner. Als hauptsächliche Kompositionssparameter Rodins bestimmt er „die Diagonale und die Kreisbewegung“³⁴⁶. Im „Hineindrehen“ sieht auch Bünnemann das „tieferen Ordnungsprinzip“ der Figurengruppe.³⁴⁷ Mit Pierre de Wissant „schließt sich das Kreisen“³⁴⁸,

³³⁵ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 45

³³⁶ vgl. ebd.

³³⁷ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 46

³³⁸ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 39

³³⁹ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 39 f.

³⁴⁰ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 46

³⁴¹ vgl. dazu auch die Skizzen c) bis e) bei Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 44

³⁴² Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 45

³⁴³ ebd.

³⁴⁴ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 42

³⁴⁵ Bothner, a. a. O., S. 14

³⁴⁶ ebd.

³⁴⁷ Bünnemann, a. a. O., S. 14

³⁴⁸ Bünnemann, a. a. O., S. 15

das bei Eustache de Saint-Pierre begonnen hat, und nur von dem den Bewegungsfluss etwas durchbrechenden Schlüsselträger beeinträchtigt wird.³⁴⁹

Durch die beschriebene Anordnung der Figuren ergeben sich beim Umwandern der Plastik „ständig wechselnde Aspekte und Durchblicke“, die in Summe den „Eindruck vibrierender Lebendigkeit des Figurenensembles“ erwecken.³⁵⁰ LES BOURGEOIS DE CALAIS sind eine raumhaltige Plastik. Nach Uwe Rüth hat Rodin damit „wohl als erster bewußt leeren Raum zum Gestaltungsprinzip einer Plastik erhoben“³⁵¹. Durch das Ineinandergreifen der Gesten der scheinbar räumlich getrennten Bürger den Leerraum als „räumlichen Teil der Arbeit“ erfahrbar zu machen, eröffnet „dem künstlerisch-sinnlichen Bereich neue Möglichkeiten“.³⁵² Dieser innovative Umgang mit dem Leerraum ist auch Rainer Maria Rilke in seiner Betrachtung des Denkmals nicht entgangen:

„Ging man um diese Gruppe herum, so war man überrascht zu sehen, wie aus dem Wellenschlag der Konturen rein und groß die Gebärden stiegen, sich erhoben, standen und zurückfielen in die Masse [...] An Stelle der Berührungen waren hier die Überschneidungen getreten, die ja auch eine Art von Berührung waren, unendlich abgeschwächt durch das Medium der Luft, die dazwischen lag, beeinflußt von ihr und verändert.“³⁵³

Rüth spricht dem Monument darüberhinaus die Nutzbarmachung eines weiteren Gestaltungsprinzips zu: die Übertragung der Bewegungsintensität der Figurengruppe auf Betrachterinnen und Betrachter, das Miteinschließen des „Umraum[s] als virtuellen Bewegungsraum“³⁵⁴. Auf einer sensorischen Rezeptionsebene werde das Körpergefühl der Betrachtenden adressiert.³⁵⁵

Angedeutet wird immer wieder, dass das Interesse des Bildhauers für Kathedralen der Gotik in Union mit der Neugotik des damals gegenwärtigen Historismus spürbaren Einfluss auf Auguste Rodins künstlerische Umsetzung des im Mittelalter verankerten Motivs genommen haben könnte.³⁵⁶

³⁴⁹ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 42

³⁵⁰ Schmoll gen. Eisenwerth, a. a. O., S. 46

³⁵¹ Rüth, a. a. O., S. 118

³⁵² Rüth, a. a. O., S. 117

³⁵³ Rilke, a. a. O., S. 58

³⁵⁴ Rüth, a. a. O., S. 119

³⁵⁵ vgl. Rüth, a. a. O., S. 117

³⁵⁶ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 48, Bünnemann, a. a. O., S. 13 sowie Bothner, a. a. O., S. 45 ff. Auguste Rodins „Auseinandersetzung mit der Gotik“ liege zwar „im Trend der Zeit“, den historischen Ansatz lehne der Bildhauer aber ab. Er frage „nicht, wie die Gotik war, sondern was sie für die Gegenwart bedeutet“. (Bothner, a. a. O., S. 56)

3.2 DIE BÜRGER VON CALAIS (Georg Kaiser)

3.2.1 Setting: Titel, Figuren und Segmentierung

Der Titel des Dramas, „Die Bürger von Calais“³⁵⁷, beinhaltet die Vorinformation, dass sich das Stück in der nordfranzösischen Hafenstadt Calais abspielen wird und dass dabei die Bewohner der Stadt im Fokus des Interesses stehen. Das Augenmerk liegt auf der Bevölkerungsgruppe aus dem Bürgerstand, es stehen weder Adelige noch Kriegsherren im Zentrum des Theaterstexts. Ebenso erfolgt eine Abgrenzung zur Unterschicht. Zugleich wird mit diesem Titel transportiert, dass nicht das historische Ereignis an sich – als passiv-schicksalhaft erlebte Kriegskatastrophe –, sondern bestimmte Akteure im Mittelpunkt der Handlung stehen. Abhängig von der Vorbildung des Publikums legt er zudem die Vermutung nahe, dass es sich um die Belagerung der Stadt Calais während des Hundertjährigen Kriegs, mithin um eine Bearbeitung eines historischen Stoffs, handelt. Da die Belagerung in den Jahren 1346 bis 1347 die berühmteste in der Stadtgeschichte ist, wird wohl davon ausgegangen werden, dass diese gemeint ist. Zumal der Titel den informierten Leserinnen und Lesern als deckungsgleich mit jenem von Rodins Denkmal, das exakt diese mittelalterliche Episode behandelt, bekannt sein wird.

Der Untertitel des Dramas, „Bühnenspiel in drei Akten“³⁵⁸, legt keine Gattung fest, sondern sagt lediglich etwas über die Gliederung aus. Es wird keine Gattungserwartung geweckt, sondern vielmehr Auskunft über die Akteinteilung erteilt, was insofern verwunderlich und atypisch ist, als seit dem 19. Jahrhundert beobachtbar ist, dass die Konvention der Einteilung in Akte vermehrt aufgegeben wird, und speziell mit dem „Stationenstück des Expressionismus [...] eine gänzliche Auflösung der Struktur in Akte zugunsten einer Folge von einzelnen Szenen bzw. Tableaus“³⁵⁹ erfolgt. Dass Georg Kaisers BÜRGER VON CALAIS in dieser Hinsicht kein repräsentatives Beispiel expressionistischer Dramatik darstellen, bleibt auch von zeitgenössischen Kritikern nicht unbemerkt, die die stringente antik-klassische Bauweise des Bühnenspiels hervorheben.

Nach Titel und Untertitel steht eine Widmung Georg Kaisers, die lautet: „Dante Anselms Mutter hingegeben“³⁶⁰. Mutter seines Sohnes Dante Anselm ist Kaisers Ehefrau Margarethe Habenicht.

Danach folgt eine Art Vorwort oder nicht-szenischer Prolog:

„Nicht sind die Namen der sechs Bürger von Calais auf unsere Zeit gekommen; nur vier sind verzeichnet. Ich habe für diese Dichtung der erfundenen Benennungen entraten, um nicht mit falscher Grabplatte die fruchtbaren Gräber zu verschließen.“³⁶¹

³⁵⁷ Kaiser, Georg: Die Bürger von Calais. – In: Werke. Bd. I. Hrsg. W. Huder. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971 a. S. 519

³⁵⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 520

³⁵⁹ Poloni, Bernard: Akt. – In: Theaterlexikon. Hrsg. M. Brauneck, G. Schneilin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. S. 54

³⁶⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 520

³⁶¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 521

Hier ist von sechs, nicht sieben Bürgern die Rede, deren Namen unvollständig überliefert sind. So tritt die Widersprüchlichkeit zutage, dass sich im Drama sieben melden und Eustache de Saint-Pierre im Grunde den Opfergang gar nicht antritt, weil er sich zuvor selbst das Leben nimmt. Dabei ist sein Name der prominenteste der verbürgten.

Die zitierten Worte schließen mit einer weiteren Widmung ab: „Ad aeternam memoriam“³⁶². Eine solche Widmung korrespondiert mit dem Denkmalgedanken bei Auguste Rodin.

In der Liste der *dramatis personae* werden die Figuren nicht in der Reihenfolge ihres Erscheinen genannt. Jean de Vienne und Duguesclins stehen als höchstrangige Würdenträger an oberster Stelle. Sie sind auch die einzigen, deren Funktionen in dieser Auflistung des Personeninventars präzisiert werden. Jean de Vienne wird als „Erster der Gewählten Bürger“ deklariert, Duguesclins als „Hauptmann des Königs von Frankreich“.³⁶³ Die Bezeichnung „Gewählte Bürger“, die sich auch als Sammelbegriff für die sich opfernden Sieben sowie weitere Bürger in undefinierter Zahl wiederfindet, meint jenes Patriziat, das aufgrund seines Vermögens Einfluss besitzt und Ämter in der Stadt bekleidet, Vertreter einer Art Stadt- oder Gemeinderat.

Der Blick ins Personeninventar des Stücks enthüllt, dass diesen Bürgern keine geringe Zahl an Militärs gegenübersteht, wenngleich deren Redeanteil vergleichsweise minimal ist. Neben dem Hauptmann Duguesclins gibt es den englischen Offizier, den französischen Offizier, englische Soldaten und zwei französische Soldaten. Auffallend ist, dass dabei die Engländer vor den Franzosen immer erstgenannt werden, was möglicherweise mit deren kriegerischer Überlegenheit zu diesem Zeitpunkt im Konflikt zusammenhängt bzw. mit deren Status als Aggressoren in der Belagerungssituation.

Neben Bürgern und Militärs werden selbstverständlich auch die Angehörigen der sechs Bürger aufgelistet, die in den Abschiedsszenen des zweiten Akts auftreten, sowie der Vater Eustache de Saint-Pierres, der im dritten Akt erscheint.³⁶⁴ Daneben existieren noch stumme Nebenrollen, wie die zwei buckligen Diener und ein Knabe, außerdem Komparsenrollen, die für Massenbewegungen auf der Bühne relevant sind, nämlich weitere Gewählte Bürger und das Bürgervolk. Diese Figurenkollektiva sind in der Liste der *dramatis personae* durch eine Leerzeile von den übrigen Personen abgesetzt.

Was die Segmentierung betrifft, so sind nur die drei großen Akte bezeichnet. Es gibt keine weitere Untergliederung in Szenen. Das spricht für klare geschlossene Einheiten und nur dreimaligen Szenenwechsel. Andererseits wären, insbesondere im zweiten Akt, sehr wohl

³⁶² ebd.

³⁶³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 522

³⁶⁴ Anzumerken ist hierbei, dass die Frauenrollen vor der ersten Männerrolle, nämlich der des Vertrauten des Fünften Bürgers genannt werden. Immerhin ein kleines Zugeständnis in dem ohnedies an weiblichen Rollen armen Stück.

durch Auftritte und Abgänge voneinander geschiedene Abschnitte im Rahmen der isolierten, weil individuell sich vollziehenden, Verabschiedungen erkennbar. Insbesondere das Heben des Bildteppichs, der erst das Bühnenbild für das gemeinsame Mahl freigibt, stellt eine Zäsur dar, die mit einem kleinen Schauplatzwechsel innerhalb des zweiten Aktes einhergeht. Festzustellen ist, dass es keine zeitlichen Differenzen zwischen einzelnen Szenen innerhalb eines Aktes gibt. Die einzigen Zeitsprünge des Bühnenspiels bestehen zwischen den Akten. Ein Indikator, der den ersten Akt zeitlich einordnen lässt, ist nicht in den Bühnenanweisungen verankert, sondern in der Figurenrede, die somit implizite szenische Zeichen enthält. Dass Eustache de Saint-Pierre sagt: „So kann an diesem Nachmittag das Los dem Siebenten von uns das Leben schenken!“³⁶⁵, legt nahe, dass sich die Geschehnisse des ersten Akts am Vormittag abspielen, während dadurch zugleich der zweite Akt eine zeitliche Bestimmung erhält. Jean de Viennes Aussage zu Beginn des zweiten Aktes, die „Unruhe ist mit jeder Stunde dieses Tages gestiegen“³⁶⁶, bestätigt, dass tatsächlich etliche Stunden zwischen dem am Vormittag gestellten Ultimatum und der geplanten Entscheidungsfindung am Nachmittag liegen. Der Zeitsprung zwischen zweitem und dritten Akt wird neuerlich durch eine Vorankündigung am Ende des Akts markiert, indem Eustache de Saint-Pierre beschließt: „Wir wollen uns ruhen bis an den Morgen – [...] mit der ersten Glocke soll jeder von seinem Hause aufbrechen – und wer zuletzt in der Mitte des Marktes ankommt – ist los!“³⁶⁷ Der Beginn des dritten Akts schließlich ist erstmals auch durch Bühnenanweisungen kontextualisiert, denn es ist darin vom „Grau des frühen Morgens“³⁶⁸ die Rede. Im weiteren Verlauf werden in den Bühnenanweisungen Lichteffekte fixiert, die den Sonnenaufgang bzw. das frühmorgendliche Sonnenlicht beschreiben.

3.2.2 Bühnenanweisungen

Im Folgenden werden die Bühnenanweisungen in Georg Kaisers Bühnenspiel ausführlich behandelt, weil ihnen im expressionistischen Drama erhöhter Stellenwert zukommt, der auch in der Dramenanalyse gewürdigt werden soll.³⁶⁹ In Georg Kaisers Bühnenspiel ist der Nebentext zur Szenerie nicht nur quantitativ ausgeweitet, sondern erlangt „auch eine relative Eigenständigkeit“³⁷⁰ – gerade aufgrund der literarischen Homogenität mit dem Haupttext. Dass in die Analyse der Bühnenanweisungen gelegentlich Figurenrede miteinfließt, liegt daran, dass beide Dramenbestandteile – Haupt- und Nebentext – eng verflochten sind.

³⁶⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

³⁶⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 542

³⁶⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

³⁶⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

³⁶⁹ Dass die „Rede der Figuren [...] im Extremfall ohne diesen außersprachlichen Handlungskontext [...] unverständlich“ bleibt, sei für expressionistische Dramen kennzeichnend, meint Franziska Schößler. (Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2012. S. 4) Als Beispiel führt sie Georg Kaisers VON MORGENS BIS MITTERNACHTS an und stellt fest, dass dort „[i]nsbesondere zu Beginn des Dramas [...] die stummen Aktionen weitaus dominanter als der Dialog [sind], der lediglich im Kontext der Aktionen zu verstehen ist.“ (Schößler, a. a. O., S. 5)

³⁷⁰ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. – München: Fink, 2001. S. 353

3.2.2.1 Figurencharakterisierung

In den Bühnenanweisungen werden explizite Angaben zu Intonation und Rhythmus, den sprachlichen szenischen Zeichen der Figurenrede, gemacht. Nuancen von Dialekten und Soziolekten kennt das Kaiser'sche Bühnenspiel nicht. Als die Intonation anbelangende Vokabel treten ‚stark‘ bzw. ‚stärker‘, ‚ausbrechend‘ und ‚schreiend‘ am häufigsten auf, wobei keine signifikante figurenspezifische Akkumulation festzustellen ist.³⁷¹ In geringfügigem Ausmaß deutet alleine die dreimalige Nennung des Adjektivs ‚stark‘ bzw. ‚stärker‘ bei jeweils Eustache de Saint-Pierre und Jean de Vienne auf das Durchsetzungsvermögen der Hauptfiguren hin, die verstehen, sich Gehör zu verschaffen. Die Figur des Eustache de Saint-Pierre ist die einzige, bei der sich ein stringentes Bild anhand der Hinweise zur Intonation ergibt. Die Dominanz des Charakters wird durchgängig betont. Es gibt keine Einbrüche zu schwächeren, leiseren Tönen. Eustache de Saint Pierre zeigt sich „unabweisbar“³⁷² und „unbeirrt“³⁷³. Zweimal richtet er sich zum Sprechen auf, um sich selbst eine erstarkte Sprecherposition zu verleihen.³⁷⁴ Einmal wird am Ende einer Replik – was im vorliegenden Dramentext eine von wenigen Ausnahme darstellt – das Präteritum verwendet, um in einer rückwirkenden Anweisung zu beschreiben, wie Eustache de Saint-Pierre seine Stimme „gegen den außen anwachsenden Lärm, der rasch vordringt“³⁷⁵, erhebt. Dieser sprachlichen Figurencharakterisierung entsprechend heißt es als Rhythmusangabe zu Eustaches Sprechen mehrfach, dass dieser in seinen Reden „rasch“³⁷⁶ fortfährt. Mithin ist die Figur darauf bedacht, am Wort zu sein und eine dialoglenkende Funktion wahrzunehmen. Als Eustache de Saint-Pierre im Anschluss an die Verabschiedung von den Angehörigen der Bürger diese nach ihrem individuellen Läuterungsprozess befragt, nimmt er Jacques und Pierre de Wissant gar die Antwortmöglichkeit auf die von ihm selbst an sie gerichtete Frage.³⁷⁷ In den Bühnenanweisungen des Dramentextes finden sich abgesehen von ‚rasch‘ auch noch ‚langsam‘ und ‚stockend‘ als weitere das Tempo beschreibende Adjektive. Ansonsten werden in Belangen des Rhythmus häufig Pausen angezeigt. Da heißt es etwa wiederholt: ‚nach einem Warten‘, ‚nach kurzem Besinnen‘, ‚nach einem Schweigen‘ oder ‚nach einer Pause‘. Insbesondere Jean de Viennes Figurenreden werden davon begleitet.

Figurenspezifische Intonations- und Rhythmusangaben sind annähernd noch für Jean d'Aire erkennbar, der seinem gesetzten Alter angemessen, als Dialogpartner „mühsam“³⁷⁸ und „verständ“³⁷⁹ agiert, seine Frage „ruhig“³⁸⁰ formuliert, wenn andere aufgebracht sind. Auch

³⁷¹ ‚Stark‘ bzw. ‚stärker‘ wird zehnmal genannt, ‚ausbrechend‘ achtmal und ‚schreiend‘ siebenmal.

³⁷² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 535

³⁷³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 557

³⁷⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559 und S. 563

³⁷⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 562

³⁷⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552 und S. 558

³⁷⁷ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 555

³⁷⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 534

³⁷⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 549

der kurze Auftritt von Eustache de Saint-Pierres Vater, der noch betagter als Jean d'Aire ist, wird von hervorstechenden Szenenanweisungen begleitet. „*Seherisch belebt*“³⁸¹ rede er, „aus seinem unaufhörlich geheim redenden Munde Worte formend“³⁸².

Als mit der Intonation in Zusammenhang stehende Dialogform im dritten Akt ist das Mehrgespräch zwischen Jean de Vienne und einigen Gewählten Bürgern zu nennen, die im dialogischen Beiseite konspirativ „*untereinander*“³⁸³, später „*fast laut zu Jean de Vienne*“³⁸⁴ und „*dicht vor Jean de Vienne*“³⁸⁵ sprechen, nicht für alle Figuren auf der Bühne hörbar, wohl aber für das Publikum.

In den Bühnenanweisungen sind personenbezogene non-verbale Zeichen vor allem zur Gestik der Figuren und Bewegung der Masse enthalten, aber auch zur Mimik. Nicht zu allen Figuren gibt es Angaben zu deren Kostümen und Requisiten, zu Schminke und Maske gibt es überhaupt kaum Anweisungen.

Ungewöhnlicherweise trifft Georg Kaiser relativ genaue Altersfestlegungen für einige seiner Figuren. Das Alter aller sieben Bürger sowie das Jean de Viennes und des im dritten Akt auftretenden blinden Vaters Eustache de Saint-Pierres werden im Nebentext genannt. Eustache de Saint-Pierre sei „*siebzigjährig*“³⁸⁶, sein Vater ein „*überalter Greis*“³⁸⁷. Die jüngsten der Gewählten Bürger sind die Brüder Jacques und Pierre de Wissant, die Kaiser als „*Jünglinge*“³⁸⁸ beschreibt. Der Dritte, Vierte und Fünfte Bürger sind gleich alt, nämlich *fünfundvierzig*.³⁸⁹ Der älteste unter den sich Opfernden ist Jean d'Aire, der als „*hohe[r] Siebziger*“³⁹⁰ über noch mehr Lebensjahre verfügt, als der den Verbund anführende Eustache de Saint-Pierre. Jean de Vienne, der Erste der Gewählten Bürger, ist als „*Fünfziger*“³⁹¹ vergleichsweise jung.

Die bejahrtesten Bürger kennzeichnen Georg Kaiser als abgemagert. Vom „*fleischarmen Körper*“³⁹² Jean d'Aires ist in den Bühnenanweisungen zu lesen. Ebenso „*hager*“³⁹³ wird auch der Vater Eustache de Saint-Pierres geschildert. Über seine Haartracht heißt es, er sei „*kahlhäuptig*“ und „*ein dünner Bart zittert um das Gesicht*“.³⁹⁴ Die einzige weitere Frisur, die

³⁸⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559

³⁸¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

³⁸² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

³⁸³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

³⁸⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 569

³⁸⁵ ebd.

³⁸⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

³⁸⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

³⁸⁸ ebd.

³⁸⁹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 533 und S. 539

³⁹⁰ ebd.

³⁹¹ ebd.

³⁹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

³⁹³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

³⁹⁴ ebd.

beschrieben wird, ist jene Duguesclins‘, der ein „*geschorene[s] Haupt*“³⁹⁵ hat bzw. „*niedrige[s] schwarze[s] Haar*“³⁹⁶. Hier scheinen sowohl die militärische Kürze des Haarschnitts als auch die Farbe Schwarz zur Figurencharakterisierung beizutragen. Um sicherzugehen, dass die beiden buckligen Diener nicht komisch dargestellt werden, betont Kaiser sie seien „*ernst*“³⁹⁷ und „*erdgebunden*“³⁹⁸, was sich in der Maske niederschlagen wird. Bei den Kostümen der Figuren wird klar zwischen Bürgern und Soldaten differenziert. Duguesclins ist „*schwarz geharnischt*“³⁹⁹ und verfügt offenbar auch über einen „*Helm*“⁴⁰⁰. Der von der verlorenen Schlacht heimkehrende französische Offizier ist schwer in Mitleidenschaft gezogen. Er trägt eine „*mit Staub und Blut bedeckte Rüstung*“⁴⁰¹, darüber hinaus – aufgrund einer Kopfverletzung – eine „*Binde*“⁴⁰². Im ersten Akt werden mehrere Kostümelemente angesprochen, die mit der Schlacht in Zusammenhang stehen. So sind der englische Offizier und ein englischer Soldat mit einer „*Haube von schwarzem Tuch*“⁴⁰³ bedeckt hinter die Stadtmauern geführt worden. Der französische Offizier als Gefangener der Engländer ist „*von Hals bis zu den Füßen mit einem Mantel bekleidet*“⁴⁰⁴. Seine Hände sind mit Fesseln an den Rücken gebunden, außerdem hat er einen Knebel im Mund.⁴⁰⁵ Obwohl sie auch schon im ersten Akt auftreten, werden die Kostüme der Engländer erst im dritten Akt thematisiert. Der englische Offizier sei beim triumphalen Einzug in die Stadt Calais „*prunkend gerüstet*“⁴⁰⁶, seine Soldaten „*prächtig gepanzert*“⁴⁰⁷. Die Kleidung der Gewählten Bürger variiert in den drei Akten. Zu Beginn wird über die Gesamtheit aller Gewählten Bürger gesagt, dass die „*hagere[n] Gestalten im Bausch überweiter Gewänder*“⁴⁰⁸ erscheinen. Diese Anweisung des Überweiten erinnert sehr an Rodins Denkmal. Da der Losentscheid rituell-festlich begangen wird, sind die sieben Bürger im zweiten Akt „*sehr reich gekleidet*“⁴⁰⁹. Eustache de Saint-Pierre als ihr Anführer ist der erste, der „*in reichem Gewande*“⁴¹⁰ den Saal betritt. Im dritten Akt schließlich liegen zu Beginn die Büßergewänder, die Bestandteil der englischen Forderung sind, als „*dunkle Bündel*“⁴¹¹ bereit. Das „*sackförmige farblose Gewand*“ hüllt die sechs verbliebenen Bürger „*mit schwerem Hang*

³⁹⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524

³⁹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 531

³⁹⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

³⁹⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

³⁹⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

⁴⁰⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 531

⁴⁰¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 528 – 529

⁴⁰² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 529

⁴⁰³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 526

⁴⁰⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 528

⁴⁰⁵ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 529

⁴⁰⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁴⁰⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁴⁰⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

⁴⁰⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 543

⁴¹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 542

⁴¹¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

*ein, verschließt die Arme und schleppt um die Füße*⁴¹². Beim Umkleiden werden jeweils die bis dahin getragenen Schuhe und Kleider weggeräumt – im Falle Jean d’Aires ein „*bunte[s] Kleid*“⁴¹³.

In dem allgemein an Requisiten nicht sehr reichen Stück wird nicht jedem Charakter ein solches zugewiesen. Im ersten Akt regulieren zwei Wachen mit ihren Lanzen den Zugang zur offenen Halle. Die „*große Fahne*“⁴¹⁴ des Fahnenträgers und auch das Schwert Duguesclins, das zunächst pikanterweise dem Schwur der Bürger dient, spielen letztlich bei der Fahnenflucht des Hauptmanns eine wesentliche Rolle:

*„Duguesclins tritt unter den Vorbau. Er greift nach dem Fahnentuch und zieht es zu sich nieder. Er küßt es lange und inbrünstig. Sein Blick ruht noch einmal auf der Gruppe in der Mitte – dann gürtet er sein Schwert los. [...] Er streckt es dem englischen Offizier hin.“*⁴¹⁵

Am Ende des ersten Akts gewinnt „*das niederstürzende Fahnentuch*“ als Requisit ein Eigenleben und verdichtet sich zu einem Symbolbild: „*das Fahnenholz ragt trümmerhaft schräg auf*“⁴¹⁶. Im Kontrast dazu stehend finden im dritten Akt die Fahnenstreifen an den Lanzen der in die eroberte Hafenstadt einziehenden englischen Soldaten Erwähnung.⁴¹⁷ Nach den Wünschen des englischen Königs bereiten die Gewählten Bürger die Galgenstricke der Opferbereiten vor. Es handelt sich gemäß Kaiser’schen Bühnenanweisungen jeweils um „*einen wenig langen Strick*“, dessen „*lose[s] Seil im Rücken*“ derer hängt, die den letzten Gang antreten.⁴¹⁸

Der Mimik kommt in dem nicht psychologischen Drama Georg Kaisers nicht derselbe Rang zu wie der Gestik. Die Vokabel, die der Bühnenautor am häufigsten zur Beschreibung des Mienenspiels gebraucht, sind ‚lächelnd‘, ‚staunend‘ und ‚verwundert‘. Auch hier sind kaum figurencharakterisierende Spezifika auszumachen. Die einzigen Auffälligkeiten sind, dass Jean de Vienne häufig staunt und Eustache de Saint-Pierre im zweiten Akt den Blicken der anderen dreimal lächelnd begegnet. Um die festliche Tafel sitzend, blicken die versammelten Bürger gelegentlich „*mit einem betroffenen Staunen*“⁴¹⁹, „*[v]oll betroffener Neugierde*“⁴²⁰ oder „*hingenommen*“⁴²¹. Festzustellen ist, dass sich insbesondere im zweiten Akt die zwischenmenschlichen Begegnungen in den Gesichtern spiegeln, denn dort gibt es die größte

⁴¹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 567

⁴¹³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

⁴¹⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524

⁴¹⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

⁴¹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

⁴¹⁷ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁴¹⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 567

⁴¹⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553

⁴²⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559

⁴²¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 561

Anzahl an Bühnenanweisungen zur Mimik. Dies ist ein Indikator dafür, dass im zweiten Akt die größte Nähe zwischen den Figuren hergestellt wird.

Neben der Mimik sind auch Gesten, die im Nebentext explizit verlangt werden, eine Technik der Figurencharakterisierung. Charakterisierend für den englischen Offizier sind die in den Bühnenanweisungen explizit festgehaltenen Gesten am Ende des zweiten Aktes. Darin drückt sich eine gewisse Gleichgültigkeit aus, wenn er die Gruppe der Opferwilligen nur „*flüchtig streift*“⁴²² und sich von Duguesclins‘ Fahnenflucht relativ unbeeindruckt zeigt, indem er dessen Schwert „*achselzuckend*“ entgegennimmt und ihm bloß „*kurz*“ bedeutet, ihm zu folgen.⁴²³

Der Gegenspieler des englischen Offiziers aus militärischer Sicht, Duguesclins, agiert geradzu konträr dazu impulsiv. Da er unbedacht schnell agiert, ist es ein Leichtes, aus ihm wie aus einem Buch zu lesen. Dass er, „*von seiner Erregung überwältigt, sich auf den englischen Offizier stürzen will*“⁴²⁴, nachdem dieser erstmalig die verlorene Schlacht thematisiert hat, ist ebenso figurencharakteristisch, wie das sofortige Hineilen zu dem gefangengenommenen französischen Offizier.⁴²⁵ Das Abflauen der Anspannung äußert sich auf nicht minder offene Art. „*Duguesclins erreicht schwankend seinen Sitz. Er beugt die Stirn tief auf den Schwertknauf und verharrt reglos.*“⁴²⁶ Die Entscheidung, zum Feind überzulaufen, trifft er gleichfalls spontan und setzt sie sofort in die Tat um, zuvor demonstrativ „*lange und inbrünstig*“⁴²⁷ das Fahnentuch küsself. Was seinen Emotionshaushalt betrifft, macht die Figur des Duguesclins keine Entwicklung durch, lediglich die Seite der Konfliktparteien wird gewechselt.

Dass der französische Offizier die „*Hände nach dem Hals*“ streckt, weil ihn dürstet, und nur „*stolpernd über die Stufen*“ gelangt, illustriert lediglich seinen Erschöpfungszustand, ist aber kein Beitrag zur Figurenpsychologie.⁴²⁸

Die Episodenfiguren des zweiten Aktes weisen gewisse Eigenheiten auf, die sich in der von Georg Kaiser festgelegten figurenspezifischen Gestik ausdrücken. Die besondere Ergebenheit, die der Vertraute dem Fünften Bürger entgegenbringt, äußert sich beispielsweise darin, dass er die Hand desjenigen, unter dessen Anleitung er seine Arbeit verrichtet, nicht nur ergreift und küsst, sondern sich hernach sogar noch „*tiefer über die Hand*“⁴²⁹ bückt. Die Mutter des Dritten Bürgers verkörpert das Fürsorglich-Bewahrenwollende derer, die ihm einst das Leben geschenkt hat, indem sie „*sich dicht an ihn schmiegt*“⁴³⁰, ihre Hände um ihn „*wie um*

⁴²² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

⁴²³ ebd.

⁴²⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 526

⁴²⁵ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 529

⁴²⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 530

⁴²⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

⁴²⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 530

⁴²⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 544

⁴³⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 545

einen Gegenstand schließ[t]“⁴³¹. Da sie während der Verabschiedungsszene nicht mehr als vier Wörter spricht, artikuliert sich gerade bei der Frau des Vierten Bürgers vieles gestisch. Der Vierte Bürger thematisiert diesen Umstand durch seine Frage: „Nicht sprechen – nicht danken?“, worauf seine Frau außersprachlich entgegnet, indem sie „verneinend den Kopf“⁴³² schüttelt. Auch ihre Zustimmung an anderer Stelle äußert sie nur durch Nicken. Als ihre Replik ein weiteres Mal darin besteht, bloß „fest zu ihm aufzublicken“⁴³³, spricht er sie erneut auf ihr Schweigen an: „Drückt es auf dich nicht schwerer – stumm zu stehen?“⁴³⁴ Um anzudeuten, dass sie zu ihrem gemeinsamen Kind schreiten möchte, „legt [sie] ihre Hand auf sein Gewand und weist auf die Wärterin“, was ihr Mann richtig interpretiert und „sie mit sich hin[führt]“.⁴³⁵ Im Rahmen einer Sechser-Konfiguration zeichnen sich die Töchter Jean d’Aires nicht durch besonders ausgeprägte Gesten aus. Wenig signifikant „drängen [sie] sich an“⁴³⁶ den Vater. Erst in der Art und Weise, wie sie sich langsam von ihren Verlobten entfernen, nämlich „den Kopf nach ihnen gewendet und schwach winkend“⁴³⁷, deutet sich eine gewisse schüchterne Zartheit an, die mit ihren jugendlichen Rollen sehr konform geht. Betreffend die Gesten des Vaters von Eustache de Saint-Pierre fühlt sich der Dramatiker veranlasst, das Ausdrucksrepertoire für dessen Blindheit im Nebentext zu umreißen. So beschreibt er, wie der greise Vater „ganz das Gefühl in das Tasten der Hände versammelt“ hat und seinen Blick während des Gehens nicht auf den Boden lenkt, sondern sein „Gesicht [...] aufwärts richtet nach Blinder Art“.⁴³⁸ Der alte Mann, dessen Sohn sich geopfert hat, vergewissert sich durch Befühlen, dass die verbleibenden Sechs vollzählig am Markt erschienen und ordnungsgemäß mit Büßerhemd und Strick angetan sind.

„Von dem Knaben vor die Sechs geleitet. [...] Er streift des ersten Gewand und Seil. [...] Vor dem nächsten ebenso. [...] Kopfnickend.“⁴³⁹

Der Vater wiederholt den Auftrag, den er von Eustache de Saint-Pierre bekommen hat, ihn „zu ihnen auf den Markt“ zu schaffen, und – die Worte seines Sohnes wiedergebend: „Sie müssen sich eilen – wenn sie mir folgen wollen – ich bin vorausgegangen!“ – wendet er sich um, „sucht das Tuch über der Bahre und streift es zur Seite“.⁴⁴⁰ Dem akustischen Reiz, der darauf folgt, dem hervorgestoßenen Ruf einiger Gewählter Bürger nach „Eustache de Saint-Pierre“⁴⁴¹, schenkt er keine Beachtung. Den den Sechs geltenden Aufruf im Sinne seines Sohnes, nach der Tat zu suchen, begleitet er, indem er einen „Arm hoch gegen sie

⁴³¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 546

⁴³² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 547

⁴³³ ebd.

⁴³⁴ ebd.

⁴³⁵ ebd.

⁴³⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 549

⁴³⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

⁴³⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

⁴³⁹ ebd.

⁴⁴⁰ ebd.

⁴⁴¹ ebd.

*erheb[t]*⁴⁴². Am Ende seiner langen Ansprache, streckt der Vater Eustache de Saint-Pierres ein letztes Mal seine „*Hand über die Bahre*“, als er emphatisch die frohe Botschaft einleitet: „Die hohe Helle ist angebrochen – das Dunkel ist verstreut“ und seinen Sohn damit als vorausgegangenen Erlöser ausweist.⁴⁴³

Das Zeremoniell der Umkleide der sechs Bürger im dritten Akt wird in den Bühnenanweisungen explizit erwähnt. Zunächst wird es vorbereitet, indem einige Gewählte Bürger von den Stufen „*dunkle Bündel*“ aufheben, die sie „*vor die Brust*“ nehmen und – Jean de Vienne folgend – mit sich tragen.⁴⁴⁴ Anhand des ersten Umkleidevorgangs wird exemplifiziert, wie die Vorbereitungen zur Opferdarbringung vonstatten gehen.

„Er [einer der Gewählten Bürger] stellt sich dicht hinter den Fünften Bürger, hebt das sackförmige farblose Gewand hoch über ihn und streift es an ihm nieder [...] – Nun weitet er die Schlinge – und legt sie auf die Schultern, das lose Seil im Rücken lassend.“⁴⁴⁵

Anschließend rafft der Gewählte Bürger „*die leeren Schuhe und das Kleid auf*“ und legt alles, um den Kreislauf zu schließen, wieder „*auf die Stufen nieder*“.⁴⁴⁶

Jean de Vienne wird eine moderierende Vermittlerfunktion im inneren Kommunikationssystem zuteil, die zugleich auf das äußere Kommunikationssystem strukturierend einwirkt. Was charakterisierende Gesten betrifft, so sucht er im ersten Akt wiederholt Kontakt mit der Menge der Gewählten Bürger, wenn er „*beschwörend die Arme gegen die Reihen*“⁴⁴⁷ hebt, nachdem sich mit Jean d’Aire der älteste der Bürger zum Opfergang gemeldet hat, oder zuvor schon – im Anschluss an das Gelöbnis auf Duguesclins‘ Schwert – ebenfalls „*gegen die Reihen*“⁴⁴⁸ winkt. Im zweiten Akt unterbricht Jean de Vienne dreimal die Versammlung der sieben Bürger. Dies tut er „*eilig*“⁴⁴⁹, „*in Hast*“⁴⁵⁰, „*schnell*“⁴⁵¹, „*überstürzt*“⁴⁵² und ist dabei selbst ein Getriebener, der die Bedrängnis, die ihm die Bevölkerung aufbürdet, an Eustache de Saint-Pierre zu deligen versucht, indem er Lärm von draußen mahnend durch die offene Tür eindringen lässt. Nachdem er zum zweiten Mal von Eustache abgewiesen wird, geht er „*mit gebeugtem Nacken*“⁴⁵³ ab. Im dritten Akt schließlich findet wieder eine Interaktion mit der Schar der Gewählten Bürger statt. Er „*tritt hastig fragend zu den Gewählten Bürgern*“⁴⁵⁴ oder „*sieht fragend nach ihnen auf*“⁴⁵⁵. Dass er Rat in der Masse sucht, die hier annähernd die Funktion eines Chors erhält, deutet auf das

⁴⁴² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 576

⁴⁴³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

⁴⁴⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁴⁴⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 567

⁴⁴⁶ ebd.

⁴⁴⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540

⁴⁴⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 533

⁴⁴⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553

⁴⁵⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 556

⁴⁵¹ ebd.

⁴⁵² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 562

⁴⁵³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 557

⁴⁵⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 574

⁴⁵⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

leicht nervöse, selbstunsichere Temperament der Figur hin. Mit diesem Charakterzug ist vereinbar, dass er sich immer wieder aufraffen muss, seine Pflichten als Erster der Gewählten Bürger zu erfüllen. Er muss sich aufraffen, den englischen Gesandten am Ende des ersten Aktes zu informieren, dass sich Sechs gefunden haben, um den Anwesenden den Freitod Eustaches zu erklären, aufraffen, zu befehlen, wo nach Eintreffen der englischen Truppen der Leichnam Eustaches platziert werden soll, damit der König von England vor ihm niederknie.⁴⁵⁶ Dass ihn das englische Ultimatum mehr unter Druck zu setzen scheint als jeden anderen, äußert sich darin, dass er „*mit stürmischer Geste*“⁴⁵⁷ reagiert, nachdem es erstmals ausgesprochen ist und die Suche nach einer Antwort darauf ihren Anfang nimmt, und erneut einer terminisierten Situation „*mit stürmischer Geste*“⁴⁵⁸ begegnet, als die Zeit gekommen ist, letzte Vorbereitung für den Opfergang der Sechs zu treffen, ihre „Gewänder [zu] rüsten“⁴⁵⁹.

Jean de Viennes spezielles Verhältnis zu Eustache de Saint-Pierre deutet sich im ersten Akt bereits an, als dieser nach der durch den englischen Offizier vorgebrachten Fristsetzung seinen Arm ergreift und Jean de Vienne ihn auch weiterhin festhält, die angebotene Unterstützung konstant einfordernd.⁴⁶⁰ Als er dann Eustache de Saint-Pierres Hand auf Duguesclins' Schwert selbstverständlich mitauflegen will, widerstrebt dieser.⁴⁶¹ Nachdem von der Menge das Dilemma erkannt worden ist, dass Sieben sich gemeldet haben, will Jean de Vienne „*an Eustache de Saint-Pierre herantreten*“, der sich daraufhin „*mit raschem Entschluß*“ mit einer Lösung an ihn wendet.⁴⁶² Am Beginn des zweiten Akts stehen die beiden allein beisammen. Jean de Vienne mahnt Eustache de Saint-Pierre zur Eile bei der Entscheidungsfindung. Am Ende spielt sich eine nonverbale Sequenz ab, die den folgenden Verabschiedungsszenen nahe kommt und Jean de Vienne als eine Art geheimen Vertrauten Eustaches ausweist. Über Jean de Viennes Gesten heißt es an dieser Stelle:

„*Er nimmt die Hand Eustache de Saint-Pierres – will noch etwas sagen – wendet sich ab und geht nach rechts. [...] Er sieht sich nach Eustache de Saint-Pierre um [...] – dann rasch durch die Tür ab.*“⁴⁶³

Von diesem kurzen Moment abgesehen, wird Eustache de Saint-Pierre keine denen der anderen Bürger vergleichbare Abschiednahme zuteil. Nachdem im dritten Akt nach Ankunft von sechs opferbereiten Bürgern klar geworden ist, dass Eustache nicht mehr erscheinen

⁴⁵⁶ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540, S. 578 und S. 579

⁴⁵⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 531

⁴⁵⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁴⁵⁹ ebd.

⁴⁶⁰ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 531

⁴⁶¹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 533

⁴⁶² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

⁴⁶³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 543

wird, steht Jean de Vienne „allein – müde, erschüttert“⁴⁶⁴ da. Er ist es schließlich, „der sich vor den anderen der Bahre“⁴⁶⁵ nähert und das „Tuch ganz von der Bahre“⁴⁶⁶ streift.

Die Haltung, die Eustache de Saint-Pierre im ersten Akt einnimmt, nachdem er Jean de Vienne den Schwur auf das Schwert verweigert hat, bringt die unruhige Masse zum Verstummen. Georg Kaiser beschreibt die Geste so: „Eustache de Saint-Pierre ohne Kraft – mit gesenktem Kopf und hängenden Armen.“⁴⁶⁷ Eustache de Saint-Pierre erlangt in der Folge die Meinungsführerschaft und meldet sich, mit gutem Beispiel für sein eigenes Vorhaben vorangehend, als erster Bürger freiwillig. Dabei imitiert er präsensensorisch, wie er sich am darauffolgenden Morgen entkleiden wird müssen: „Seine Hände rücken an seinem Gewande auf den Schultern, wie um es abzulegen.“⁴⁶⁸ Insbesondere im zweiten Akt greift Eustache de Saint-Pierre massiv lenkend ein und bestimmt ab dem Zeitpunkt, wo alle sieben Bürger um die Tafel sitzen, nahezu sämtliche Parameter völlig allein. Die Vorbereitungen hat er getroffen, aber auch auf den gegenwärtigen Geschehnisablauf nimmt er Einfluss. Es beginnt damit, dass er den zuletzt eintreffenden Brüdern de Wissant ihre Plätze weist.⁴⁶⁹ Danach inszeniert er seine Version eines eucharistischen Ritus'. In liturgisch richtiger Reihenfolge zerschneidet er zuerst „die Frucht siebenfach“⁴⁷⁰ und gießt dann „Wein in seinen Becher aus“⁴⁷¹. Noch bevor der Becher zum Trinken herumgereicht wird, haben die buckligen Diener die sieben Fruchtstücke verteilt, die erst nach dem Weinkonsum verzehrt werden und zwar nach Vorgabe Eustaches: „Eustache de Saint-Pierre [...] verzehrt das Fruchtstück. – Die anderen – gebückt auf den Tisch – tun wie er.“⁴⁷² Nach dem gemeinsamen Mahl befragt Eustache de Saint-Pierre alle Bürger und tut dies eindringlich, beispielsweise „mit rascher Wendung zum Dritten Bürger neben sich“⁴⁷³ oder „sich gegen den Vierten Bürger vorbeugend“⁴⁷⁴. Während nach dieser Gesprächsrunde die Bürger reihum ihre Lose aus der Schüssel ziehen, sieht Eustache de Saint-Pierre „vor sich auf den Tisch“⁴⁷⁵ und behält diese abwesend-entrückte Blickrichtung während des gesamten Prozederes bei. Er „sieht flüchtig auf“, als er seine eigene blaue Kugel zieht, und „greift schnell“.⁴⁷⁶ Wieder „ohne aufzublicken“⁴⁷⁷ reicht er sie an den Dritten Bürger. Als sechs blaue Kugeln gezogen sind und Pierre de Wissant vermeint, ihn habe das Los verschont, schüttelt Eustache de Saint-Pierre

⁴⁶⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 574

⁴⁶⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

⁴⁶⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁴⁶⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 533

⁴⁶⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

⁴⁶⁹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

⁴⁷⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 551

⁴⁷¹ ebd.

⁴⁷² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552

⁴⁷³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553

⁴⁷⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 554

⁴⁷⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 558

⁴⁷⁶ ebd.

⁴⁷⁷ ebd.

den Kopf und „schiebt die Schüssel näher zu ihm“⁴⁷⁸. Im Zuge seiner folgenden Erörterungen blickt Eustache de Saint-Pierre mehrfach in die Runde und nickt, sich selbst bestätigend.⁴⁷⁹ Besonders widmet er sich Jacques und Pierre de Wissant, deren zeitgleiche Freiwilligenmeldung initialzündend für die Misere um den Siebenten gewesen ist. Er streicht „Pierre de Wissant über das Haar“⁴⁸⁰ und umfasst wenig später die Hände des Brüderpaars, um für „das Kugelspiel“⁴⁸¹ zu danken. Am Ende des zweiten Akts erhebt sich Eustache de Saint-Pierre und bittet – „denen am Tisch zuwinkend“ – die sechs Bürger, ihm zu folgen und „vor den wütenden Sturm draußēn“ zu treten.⁴⁸²

Die Reihenfolge der Abschiedsszenen wiederholt die Reihenfolge bei der Meldung der Freiwilligen und spiegelt sich, da Eustache de Saint-Pierre die Verabschiedung von den Angehörigen rekapitulieren will, auch in der Befragungssituation im Anschluss an das gemeinschaftlich eingenommene Mahl wider. Einzige Besonderheit ist, dass die Verabschiedungssequenz des zweiten Akts wegen der Verwandtschaft von d'Aires und de Wissants sowie Eustache de Saint-Pierres Ent sagen zu nur vier von sechs möglichen Szenen verschmilzt. Aufgrund einer von Eustache bewusst anders gewählten Sitzordnung, die das Brüderpaar de Wissant trennen will, wird bei der Entscheidungsfindung im Kugelspiel diese Reihung nicht eingehalten, sondern intentional gegen den Strich gebürstet. Jacques und Pierre de Wissant sitzen maximal weit voneinander entfernt, Jacques zieht als erster, Pierre als letzter.⁴⁸³ Bei der Ankunft der Bürger am Marktplatz variiert die Reihenfolge insofern geringfügig, als Jean d'Aire vor dem Vierten Bürger erscheint – und der tote Eustache de Saint-Pierre nur noch sehr indirekt beteiligt ist, wo doch seine sterblichen Überreste nicht unerheblich sind, jedoch erst zuletzt herangetragen werden.

Wie sich zeigt, lassen sich aus dieser Grundstruktur der Abfolge in den Entscheidungsprozessen allerdings keine Figurencharakteristika ableiten. Denn mit Ausnahme Eustaches reagiert jeder der sechs Bürger in jeder Situation anders, woraus sich kein kohärentes Bild – auch nicht im Sinne von charakterisierenden Entwicklungsstufen – ergibt.

Der Fünfte Bürger, der nur einen Vertrauten aus seinem beruflichen Umfeld hat, den er in der Welt der Lebenden zurücklässt, meldet sich als erster – nach Eustache – zum Selbstopfer. Er ist auch der erste, der Abschied nimmt und am entscheidenden Morgen auf dem Markt eintrifft. Das Todeslos im manipulierten Spiel Eustache de Saint-Pierres zieht er allerdings – nach einem kurzen Intermezzo, denn er reicht die Schüssel an Eustache weiter, obwohl er selbst an der Reihe wäre – erst als vierter. Die diese Figur betreffenden Regieanweisungen in Bezug auf die Gestik sind kaum kennzeichnend. Als er sich freiwillig meldet, senkt er den

⁴⁷⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559

⁴⁷⁹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559 – 561

⁴⁸⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 560

⁴⁸¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 562

⁴⁸² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

⁴⁸³ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 558

„Kopf tief“ und spreizt „die Hände auf die Brust“.⁴⁸⁴ Nach Ziehen der blauen Kugel wirft er „den Kopf in den Nacken“⁴⁸⁵. Am Auslieferungstag erscheint er in „rüstige[m] Gang“⁴⁸⁶. Dass er beim Entkleiden sein Gewand „auf der Brust zusammen[hält]“⁴⁸⁷ kann als ein Wiederaufgreifen der Geste Eustache de Saint-Pierres am Beginn des Dramas verstanden werden.

„Gejagt und keuchend“⁴⁸⁸ stellt sich der Dritte Bürger im ersten Akt zur Verfügung. Er scheint Angst vor seiner eigenen Courage zu haben. Auch er deutet das Bevorstehende an, indem er „mit den Fingern um seinen Hals“⁴⁸⁹ greift und die Strangulation nachahmt, als er sich in der offenen Halle zu Eustache und dem Fünften Bürger gesellt. Im Kontrast zur anfänglichen Unsicherheit erreicht er den Markt im dritten Akt „ohne Aufenthalt“⁴⁹⁰.

Ganz im Gegensatz zum Dritten bewegt sich der Vierter Bürger „unbeschleunigt“⁴⁹¹ in die Mitte der Opferbereiten. Seine Gelassenheit hängt damit zusammen, dass der Entschluss gleichsam fremdgesteuert, „wie einem Zwange gehorchein“⁴⁹² erfolgt. Im Hinblick auf die im Text festgeschriebenen Gesten ist charakteristisch, dass er der Konfrontation mit Frau und Kind in einem ausgedehnten Abschied aus dem Weg gehen möchte, was sich darin äußert, dass er zu Beginn dieser Szene des zweiten Akts „schon einen Fuß auf die Schwelle“⁴⁹³ stellt und an deren Ende „ohne Blick und Gruß“⁴⁹⁴ verschwindet.

Über die vom Autor intendierte Gestik Jean d'Aires wird verraten, dass er die Stufen in der Halle des ersten Aktes „taumelnd hinunter“ geht und „unter der Wucht des Entschlusses“ schwankt.⁴⁹⁵ Im Umgang mit den ihm ergebenen Figuren, seinen Töchtern und den Brüdern de Wissant, wird Jean d'Aire eine steuernd-eingreifende Komponente zugeschrieben. In der Verabschiedungsszene zeigt sich dies, als er seine „Töchter gegen die zwei“⁴⁹⁶ schiebt. Als Jean d'Aire beim Kugelspiel als vorletzter an der Reihe ist und sein Los darüber entscheiden wird, ob mit Pierre de Wissant wenigstens einer seiner Töchter der Verlobte erhalten bleibt, wählt er „lange unter dem Tuch“, sieht dabei seinen Schwiegersohn an und öffnet „– ohne die eigenen Augen darauf zu lenken –“ seine Hand mit der blauen Kugel.⁴⁹⁷

Es wird damit gespielt, dass die Brüder Jacques und Pierre de Wissant entweder eng aneinander geschlossen sind und zeitgleich agieren oder getrennt voneinander auf gegenüberliegenden Seiten positioniert sind. Diese extreme Betonung der Zweiereinheit lässt

⁴⁸⁴ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

⁴⁸⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 558

⁴⁸⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁴⁸⁷ ebd.

⁴⁸⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

⁴⁸⁹ ebd.

⁴⁹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 567

⁴⁹¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

⁴⁹² ebd.

⁴⁹³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 546

⁴⁹⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 548

⁴⁹⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540

⁴⁹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

⁴⁹⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 558

sie beinahe als Zwillingsspaar erscheinen. So gelangen sie im ersten Akt von unterschiedlichen Seiten zur Mitte, sehen einander zunächst nicht und versuchen erst, als sie sich unten entdecken, „*einander zu überholen*“⁴⁹⁸. Sie fassen dann „*zu einer Zeit die Hände Eustache de Saint-Pierres*“⁴⁹⁹. Das komplementäre Bild dazu stellt die Ankunft von Jacques und Pierre de Wissant im dritten Akt dar, wo sie gezielt gemeinsam von zu Hause aufgebrochen sind und „*in enger Umschlingung verbunden*“⁵⁰⁰ erscheinen. Nach einem brüderlichen Kuss stellen sie „*sich an die Ecken rechts und links*“⁵⁰¹, also jeweils an ein anderes Ende der Gruppe der bereits versammelten Bürger.

Gleichzeitig ergreifen sie Initiative, als sie „*aufrecht und mit vorgestreckten Armen*“⁵⁰² den Ruf nach Duguesclins entzünden, noch bevor Eustache de Saint-Pierre sich im ersten Akt ins Geschehen eingebracht hat. Nach einem ersten Meinungsumschwung zugunsten Eustache de Saint-Pierres sind es wieder diese Beiden, die „*unten zugleich auf Jean de Vienne und Duguesclins ein[dringen] und [...] anderen zu[winken]*, um mit ihnen die beiden wegzuführen“⁵⁰³. Beim Kugelspiel im zweiten Akt springen sie – ebenso jugendlich unstet – voreilig zugleich auf und „*strecken die Arme nach der verhängten Schüssel*“⁵⁰⁴. Der Spielleiter Eustache de Saint-Pierre unterbindet aber ein gemeinsames Ziehen der Lose und lässt einen zuerst, den anderen zuletzt in die Schüssel greifen. Nachdem deutlich geworden ist, dass er das Spiel manipuliert hat, und er die alternative Entscheidungsfindung für den nächsten Morgen erläutert hat, laufen Jacques und Pierre de Wissant „*um den Tisch vor*“⁵⁰⁵ Eustache de Saint-Pierre, ihrer Befürchtung Ausdruck verleihend, sie könnten wieder zu zweit als letzte der Bürger ankommen und neuerlich den Rahmen der Sechs sprengen.⁵⁰⁶ Der Vorgang des Kugel-Ziehens der beiden Brüder wird von Georg Kaiser relativ detailliert beschrieben, da beiden Losen besondere Bedeutung zukommt, zieht Jacques de Wissant doch als Allererster und Pierre de Wissant, als vermeintlich verschont Gebliebener, als Letzter doch eine blaue Kugel.

„*Jacques de Wissant öffnet mit linker Hand knapp das Tuch und schiebt die rechte hinein. In noch nicht umschließenden Fingern holt er heraus – streckt den Arm lang und tiefhaltend über den Tisch und – zeigt auf gewölbter Handfläche blaue Kugel dar. [...] Jacques de Wissant drückt die Hände, darin die Kugel, auf seine Brust.*“⁵⁰⁷

Weil sechs der sieben Bürger bereits eine blaue Todeskugel gezogen haben, schlussfolgert Pierre de Wissant, dass er derjenige ist, dem das Leben geschenkt wird. Er „*beugt sich vor* –

⁴⁹⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540

⁴⁹⁹ ebd.

⁵⁰⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

⁵⁰¹ ebd.

⁵⁰² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 530

⁵⁰³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 536

⁵⁰⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 555

⁵⁰⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

⁵⁰⁶ Tatsächlich würden sie das im dritten Akt auch tun, hätte Eustache de Saint-Pierre diese missliche Konstellation nicht durch seinen Selbstmord präventiv verhindert.

⁵⁰⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 558

und steht auf⁵⁰⁸ und spricht: „Ich bin es!⁵⁰⁹ Da wird er von Eustache de Saint-Pierre genötigt, der Vollständigkeit halber das letzte Los zu greifen. Er leistet dem Wunsch trotzig und mit fast schnoddriger Geste Folge, „zuckt die Achseln, zieht das Tuch weg – stutzt und hebt langsam eine blaue Kugel heraus⁵¹⁰.

Das Verhältnis zu dem zukünftigen Schwiegervater Jean d'Aire wird im Nebentext näher beschrieben als jenes der Brüder de Wissant zu deren Verlobten, den Töchtern d'Aires: Ihre Ergebenheit zeichnet sich ganz früh beim ersten Auftritt der Gewählten Bürger bereits ab. Da begrüßen Jacques und Pierre de Wissant Jean d'Aire „mit überschwenglicher Hingabe⁵¹¹. Als dieser als fünfter Bürger dann freiwillig dem Aufruf Eustache de Saint-Pierres folgt und sich zu denen in der Marktmitte stellt, verfolgen die jugendlichen Brüder „Jean d'Aire mit Gesten der Angst und des Entsetzens⁵¹². Letztlich ist die Selbstopferung Jean d'Aires die Motivation für beide Brüder, ebenfalls ihre Bereitschaft zu bekunden, um seinen Tod zu vereiteln oder dem Vater der Geliebten zumindest beizustehen. Bei der Verabschiedung unternehmen sie einen Überredungsversuch, Jean d'Aire von der Selbstopferung abzubringen. Dabei greift Jacques de Wissant „den Arm Jean d'Aires⁵¹³. Als dieser die Brüder in Fortführung des Gedankens fragt, ob sie ihn denn „zum Mörder der anderen da drinnen“ machen wollen, verneinen beide nacheinander „kopfschüttelnd“ mit den Worten: „Das ist es nicht!“⁵¹⁴ Als Jean d'Aire ihnen in provokativer Weise unterstellt, „nach dieser Tat“ zu begehen, „die euch hoch stellt und in eure Namen ein Brausen füllt, das nicht mehr verweht“, dementieren sie „heftiger“.⁵¹⁵

Die Abschiednahme der de Wissants von den Töchtern d'Aires gestaltet sich kurz. Erst, als der hochverehrte Schwiegervater in spe die Szene durch den Vorhang in Richtung Auslösung im Rathaussaal verlassen hat, stehen die „vier [...] einander stumm gegeben⁵¹⁶. Letztlich kann auch noch jene Leidenschaft zwischen jungen Liebenden aufkeimen, die als Ausdruck von Hingabe bis dahin nur dem Familienoberhaupt vorbehalten gewesen ist. Jacques de Wissant umschlingt die erste Tochter, wie es heißt, Pierre de Wissant reißt die zweite Tochter an sich.⁵¹⁷

Eine Geste ist figurenübergreifend und allen sechs Bürgern gemeinsam, die im dritten Akt am Marktplatz ankommen. Sie alle sehen sich nach den anderen um bzw. überzählen die bereits Anwesenden. Der zuerst eintreffende Fünfte Bürger „dreht [...] den Kopf weit nach

⁵⁰⁸ ebd.

⁵⁰⁹ ebd.

⁵¹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559

⁵¹¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

⁵¹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540

⁵¹³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 548

⁵¹⁴ ebd.

⁵¹⁵ ebd.

⁵¹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

⁵¹⁷ vgl. ebd.

*rechts – nach links*⁵¹⁸, auch der Dritte Bürger macht einen „*flüchtigen Blick*“⁵¹⁹, der Vierte nähert sich „*rasch überzährend*“⁵²⁰, Jean d’Aire „*übersieht den Markt*“⁵²¹ und die Brüder de Wissant „*zählen*“⁵²² ebenfalls bei ihrer Ankunft. Ähnlich universal, allerdings in divergierenden Situationen, wird eine andere Geste, die des Aufstützens, eingesetzt. Schon im ersten Akt muss Jean d’Aire „*sich an Eustache de Saint-Pierre stützen, indem er die Stirn auf seinen Rücken drückt*“⁵²³. „*Den Kopf aufstützend*“⁵²⁴ erlebt der Dritte Bürger am Abendmahlstisch den Schmerz seiner Mutter beim Abschied in seiner Erinnerung mitleidend wieder. Erst als er das Todeslos in Form einer blauen Kugel gezogen hat, stützt der Vierte Bürger „*die Stirn auf die umfaltenden Hände*“⁵²⁵. Während der monologischen Ausführungen Eustache de Saint-Pierres, in denen er darlegt, warum das Kugelspiel als neuerlicher Läuterungsprozess unabdingbar gewesen ist, stützen etliche Bürger „*Kinn und Wange auf die Hände*“, Pierre de Wissant geht gar „*von seinem Platz [...] und [lehnt] sich auf den Dritten Bürger auf*“⁵²⁶.

3.2.2.2 Massenwirkung

In den Bühnenanweisungen sind zudem einige Gruppenbewegungen fixiert, die in geringem Maße bereits Massenwirkung erzielen. Ab dem zweiten Akt treten die sechs erkorenen Bürger als kleine Gruppe auf, die Eustache de Saint-Pierre als lenkendem Anführer gegenübersteht, und sich – um die Abendmahlstafel gruppiert – durch vereinende Bewegungen als Gemeinschaft ausweist. Während die buckligen Diener das Mahl servieren und Eustache de Saint-Pierre seine Begleitworte dazu spricht, „*verharren*“ sie noch „*stumm und reglos*“⁵²⁷. Erst als er sie der Reihe nach, beginnend mit dem Fünften Bürger, nach der Festigkeit ihres Entschlusses befragt, erheben sie die Köpfe und „*sehen mit einem betroffenen Staunen*“ zunächst zum Fünften.⁵²⁸ Mit zunehmender Ungeduld steigert sich die „*Bewegung um den Tisch*“ und „*Hände greifen nach dem Tuch über der Schüssel*“⁵²⁹. Nachdem sechs der sieben Bürger ihr Los gezogen haben und als der vermeintlich verschont gebliebene Pierre de Wissant sich vom Tisch erhebt, drehen sich die übrigen „*bei dem Geräusch und seinen Worten rasch hin [...]*“⁵³⁰. „*Tiefgebeugten Leibes hören*“⁵³¹ die sechs Bürger wenig später Eustache de Saint-Pierre zu, der den Anwesenden den Moment des Ringens mit Duguesclins

⁵¹⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁵¹⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 567

⁵²⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 569

⁵²¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

⁵²² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

⁵²³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540

⁵²⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 554

⁵²⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 558

⁵²⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 560

⁵²⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 551

⁵²⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553

⁵²⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 556

⁵³⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 558

⁵³¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 560

in Erinnerung ruft. Als er in weiterer Folge mit den Worten „Warst du nicht so von deiner Tat vorher geschieden – wie er?“ den Willen der Bürger zur Tat in die Nähe von Duguesclins‘ Willen rückt, nicken einige „schwer“.⁵³² „Alle blicken hingenommen nach ihm über den Tisch“, wenn Eustache de Saint-Pierre näher ausführt, worin sich ihr Entschluss von dem Duguesclins‘ zu unterscheiden habe und was es bedeute, „der Siebente zu sein“.⁵³³ Nach der geplatzten Auslosung, dank der weiterhin ein „Überfluß“⁵³⁴ an Opferwilligen herrscht, treten die Sieben, um genau dies zu demonstrieren, am Ende des zweiten Aktes in ihrer Gesamtheit vor die tobende Menge:

„Die Sieben steigen von der erhöhten Schwelle und gehen an Jean de Vienne und den Gewählten Bürgern vorüber, deren sie mit keinem Zeichen mehr achten, aus der Tür und in den Lärm hinein, der schnell verebbt und verstummt.“⁵³⁵

Eustache de Saint-Pierres Stelle ist nach dem Ableben des Protagonisten nicht gänzlich unbesetzt, da sein Leichnahm auf der Bühne präsent ist und ins Geschehen integriert wird. Demgemäß sind auch im dritten Akt die Gruppengesten immer wieder auf diese zentrale Figur ausgerichtet. „Die Sechs stehen allein nahe der Bahre“⁵³⁶, als der Vater de Saint-Pierre sich in seinem monologischen Sprechen an sie wendet. Als sich Jean de Vienne zur Übergabe des Schlüssels der Stadt bereit macht, strecken alle sechs sogleich „die Arme nach ihm [dem Schlüssel] aus“⁵³⁷. Schließlich kommt ihnen – nachdem ihre Begandigung bereits verkündet worden ist – die Aufgabe zu, den aufgebahrten Eustache de Saint-Pierre „auf ihren steil gestreckten Armen – hoch über den Lanzen – über die Stufen in die weite Pforte“⁵³⁸ der Kirche zu tragen, damit der König von England „vor seinem Überwinder knien“ könne.⁵³⁹ Die Bewegungen der Masse sind überaus minutiös im Dramentext fixiert. Allerdings ist Masse nicht gleich Masse, es gilt zwischen Bürgervolk und Gewählten Bürgern zu differenzieren, die zum Teil die Abläufe auf der Bühne durch gegenläufige Bewegungen dynamisieren. Das Bürgervolk ist dabei in der Überzahl, jedoch weniger häufig auf der Bühne präsent als die Gewählten Bürger. Das mag darin begründet sein, dass die Hauptfiguren des Bühnenspiels der sozialen Schicht der Gewählten Bürger angehören, das Bürgervolk im Verhältnis dazu nur die Hintergrundfolie für Ereignisse in der belagerten Stadt abgibt, die von ihm nicht entscheidend beeinflusst werden können. Doch auch jene Gewählten Bürger, die sich nicht zum Opfergang gemeldet haben, haben im Grunde kaum Handlungspotenzial. Beide Gruppen – Bürgervolk und Gewählte Bürger – können nur kommentierend auftreten und einen Rahmen bilden.

⁵³² ebd.

⁵³³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 561

⁵³⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

⁵³⁵ ebd.

⁵³⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 576

⁵³⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁵³⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁵³⁹ ebd.

Der Aufenthaltsort des Bürgervolks im ersten Akt ist die Plattform des Backsteinbaus. In der Eröffnungsphase des Dramas steht es neugierig an „*den äußeren Rand der Plattform gedrängt*“ und winkt „*in die Tiefe*“, wenn ein Gutteil der Figuren erstmals die Bühne betritt.⁵⁴⁰ Die Gewählten Bürger, die auf den Stufen der Stadthalle stehen, entgegen dieser Bewegung stumm, indem sie „*nach der Plattform aufschauen*“⁵⁴¹. Um den Auftritt der hochrangigen Akteure Jean de Vienne und Duguesclins zu ermöglichen, wird im Volk eine Gasse gestoßen.⁵⁴² Vor dem Hintergrund der bewegten Massen ist es möglich, einen besonders exponierten Platz für das Entrée der Hauptfiguren zu schaffen. Kurz danach muss das Bürgervolk bereits seinen Rückzug antreten, „*hinter den vorgelegten Lanzen*“⁵⁴³ der Soldaten wird es verdrängt. „*Die Plattform liegt leer*“⁵⁴⁴ – bis zu seinem Wiederauftritt wenige Augenblicke, bevor Jean de Vienne die Frage in den Raum wirft, welche sechs Bürger bereit sind, sich dem englischen König auszuliefern. Den Vorgang des Anpirschens der voyeuristischen Meute, die Zeuge der folgenden Geschehnisse sein will, schildert Georg Kaiser in einem ganzen Absatz des Nebentexts.

„Auf die Plattform kehrt das Bürgervolk zurück. Langsam und lautlos geschieht sein Vordringen: in schwerer Furcht hängen die Arme schlaff – sind die Schultern gedrückt. Jetzt erreicht die Menge den inneren Rand. Dort verändert sich ihre Haltung: die Köpfe sind vorgestreckt – die Augen schweifen durch den Raum: ein unbeugsames Verlangen erhält seinen Ausdruck – ledig jeder Scheu und bar der Scham. –“⁵⁴⁵

Die Menge füllt dabei „*die ganze Breite und Tiefe der Plattform*“⁵⁴⁶. Auch auf diese Annäherung des Bürgervolkes gibt es wieder eine zurückgenommene, doch erwidernde Gegenbewegung seitens der Gewählten Bürger. Sie „*blicken hoch; [...] stehen steif und still*“⁵⁴⁷. Dabei führt der Dramatiker aus, wie diese Haltung zu verstehen ist: Die Gewählten Bürger fühlen sich durchaus „*belauert von diesen Augen*“, sie haben ein Bewusstsein dafür, dass sie vom Bürgervolk „*eingekreist*“ sind.⁵⁴⁸ Nachdem Jean d’Aire Eustache de Saint-Pierres Beweggründe für die Rettung des Hafens in Zweifel gezogen und dabei die ungeduldige Skepsis des Bürgervolks weiter angestachelt hat – was er unterstreicht, indem er „*mit einem Arm nach der Plattform weis[t]*“⁵⁴⁹ –, spitzt sich die Lage schließlich darauf hin zu, dass ein gewöhnlicher Bürger aus den Reihen des Volkes das Wort ergreift und Jean de Vienne auffordert, die Frage nach der Opferbereitschaft unter den Gewählten Bürgern zu stellen. Am Ende seiner Replik winkt er „*mit hohen Armen den Gewählten Bürgern*

⁵⁴⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

⁵⁴¹ ebd.

⁵⁴² vgl. ebd.

⁵⁴³ ebd.

⁵⁴⁴ ebd.

⁵⁴⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 537 – 538

⁵⁴⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 538

⁵⁴⁷ ebd.

⁵⁴⁸ ebd.

⁵⁴⁹ ebd.

*unten*⁵⁵⁰, die zurückwinken. Bevor Jean de Vienne seine Ansprache eröffnet, kalmieren sich beide Gruppen. „Auf die Reihen und die Plattform legt sich hauchlose Stille.“⁵⁵¹ Wobei die hier verordnete Stille nicht nur das Akustische betrifft, sondern auch körperliche Reglosigkeit miteinschließt. Als einer nach dem anderen dem Appell ihres Ersten Folge leistet, wird dies auf der Plattform lautstark kommentiert, während die Gewählten Bürger in der Halle immerzu wortlos agieren. Beide Reaktionen sind jeweils im Nebentext verschriftlicht.⁵⁵² Als die Brüder Jacques und Pierre de Wissant, ohne voneinander zu wissen, gleichzeitig zur Mitte hinabschreiten, wird dies vom Bürgervolk, das von der Plattform aus die Situation am besten überblicken kann, durch „ein verwundertes Hinzeigen nach den beiden und neugieriges Spähen von einer nach der anderen Seite“⁵⁵³ begleitet. Das Bürgervolk bleibt im zweiten Akt von den Vorgängen ausgeschlossen und hat keine einzige Auftrittsmöglichkeit. Im dritten Akt herrscht keine so große Distanz zwischen Bürgervolk und Gewählten Bürgern, wie noch im ersten, die beiden Gruppen sind einander räumlich näher und nicht so strikt voneinander geschieden. Dies äußert sich auch darin, dass das Bürgervolk während des ganzen Aktes *on stage* bleiben darf. Von Beginn weg säumt „die dichte Ballung des Bürgervolkes“⁵⁵⁴ die Seiten des Marktes und die zwei dorthin führenden Gassen. Die Gewählten Bürger bewegen sich hingegen in der Mitte des Marktes.⁵⁵⁵ Bevor die Gewählten Bürger „die Gewänder rüsten“⁵⁵⁶, deutet das Bürgervolk ein erstes Mal auf das sonnenbeschienene Giebelfeld der Kirchentür.

„Aus der Dichte längs der Seiten haben sich Arme gestreckt – neue Arme heben sich neben:
von scheinenden Händen geschieht eindringliches Hinweisen nach oben.“⁵⁵⁷

Die Gewählten Bürger sprechen darauf an und „blicken hoch“⁵⁵⁸. Die Schlussapotheose bzw. die Verschränkung von Niederlegungsgruppe im Giebelfeld und demonstrativem Aufrichten des Leichnams in Positur des Gekreuzigten wird durch gezieltes *planting* im Verlauf des dritten Akts sukzessive vorbereitet. Wiederaufgenommen wird das Motiv nach dieser frühen ersten Andeutung, als Jacques und Pierre de Wissant das halbe Dutzend voll machen und am Markt eintreffen. Dass das Licht tiefer wandert und in Umrissen eine Figurengruppe enthüllt, wird durch das sich in Bewegung setzende Bürgervolk betont, das aus den Gassen nachdringt.⁵⁵⁹ Final wird die Aufmerksamkeit auf die zum Vorschein kommende Niederlegung durch zwei Gewählte Bürger gelenkt, die Jean de Vienne darauf hinweisen,

⁵⁵⁰ ebd.

⁵⁵¹ ebd.

⁵⁵² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539 ff.

⁵⁵³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540

⁵⁵⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

⁵⁵⁵ vgl. ebd.

⁵⁵⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁵⁵⁷ ebd.

⁵⁵⁸ ebd.

⁵⁵⁹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

„wie das wachsende Licht nun fast die ganze Kirchentür erhellt“⁵⁶⁰, noch bevor der englische Offizier auftritt. Wenige Repliken später wird ganz am Ende des Dramas das Herannahen des englischen Königs angekündigt. In den Bühnenanweisungen ist zu lesen, was die Zuschauer textintentional als Schlussbild zu sehen bekommen sollen – hier mit keiner Bewegung der Bühnenfiguren mehr einhergehend:

„Das Licht flutet auf dem Giebelfeld über Tür: in seinem unteren Teil stellt sich eine Niederlegung dar; der schmale Körper des Gerichteten liegt schlaff auf den Tüchern – sechs stehen gebeugt an seinem Lager. – Der obere Teil zeigt die Erhebung des Getöteten: er steht frei und beschwerdelos in der Luft – die Köpfe von sechs sind mit erstaunter Drehung nach ihm gewendet.“⁵⁶¹

Die Ankunft der sechs Bürger auf dem Markt wird nicht nur durch sprachlich artikuliertes Zählen begleitet, sondern teilweise auch durch Gesten des Bürgervolkes. Beim Eintreffen des Ersten zeigen „auf der rechten Seite [...] noch zögernd – dann rasch Arme hinüber“⁵⁶². Als der Dritte sich einfandet, sind „die Köpfe links des Marktes [...] vorgereckt“⁵⁶³. Nach dem gleichzeitigen Erscheinen von Jacques und Pierre de Wissant schließlich, das die Vollzähligkeit der sechs Opferwilligen besiegelt, rückt das Bürgervolk näher und droht die Grenzziehung zu den Gewählten Bürgern aufzuweichen.

„Das Bürgervolk ist aus den Gassen nachgedrungen und verschließt sie. Langsam und unaufhaltsam schiebt es sich von den Seiten vorwärts und verengt um die Mitte – flutet die Stufen auf und vereinigt sich.“⁵⁶⁴

Die Bürger auf der Treppe, die zum Kirchenportal hinauf führt, deuten untermauernd mit den Armen zur Mitte und bestätigen mit einem zweiten Ruf, dass die geforderten „Sechs!“⁵⁶⁵ anwesend sind. Georg Kaisers auf Steigerung ausgelegte, streng symmetrisch gebaute Choreographie wird hier besonders augenscheinlich: Beim ersten Auftritt eines Bürgers weist die Menge von rechts auf den Ankömmling in der Mitte, beim dritten Auftritt von links, beim finalen fünften Auftritt Jacques und Pierre de Wissants schließlich zeigt sie vom zentralen Tor aus ins Zentrum – und damit genaugenommen ins Publikum, dem die Sechs präsentiert werden.

Da es ihre Versammlung ist, sind die Gewählten Bürger im ersten Akt durchgehend anwesend. Während sie, wie beschrieben, am Beginn des Aktes in den Reihen stehen und ihren Blick nach dem Bürgervolk auf der Plattform wenden, bildet Eustache de Saint-Pierre einen Gegenpol dazu, weil er bereits sitzt und sich so von der Gruppe absondert.⁵⁶⁶ Damit ist eine dreifache Staffelung im Spektrum von Bewegung und Statik, aber auch Oben und Unten erreicht: Bürgervolk – Gewählte Bürger – Eustache de Saint-Pierre. In den folgenden

⁵⁶⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577 – 578

⁵⁶¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁵⁶² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁵⁶³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

⁵⁶⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

⁵⁶⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 571

⁵⁶⁶ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

Sequenzen „*flutet*“⁵⁶⁷, „*läuft*“⁵⁶⁸ oder „*schwillt*“⁵⁶⁹ mehrfach Bewegung durch die Reihen. Im ersten Akt ist nur den namentlich erwähnten Bürgern, den späteren Freiwilligen, eine Stimme gegeben, alle anderen Gewählten Bürger können sich lediglich gestikulierend bemerkbar machen. Dementsprechend fällt auch ihre Reaktion auf den Bericht des englischen Offiziers über die französische Niederlage nonverbal aus. Sie werfen die Arme „*in ungläublichem Erstaunen [...] hoch*“⁵⁷⁰. Erst im zweiten Respons neigen sie dazu, dem englischen Offizier Glauben zu schenken. Dann setzen sie sich „– wie von einer Schwäche bezwungen, die ihre Glieder lähmt“⁵⁷¹. Das weitere Geschehen verfolgen sie stehend oder „*weit vorgebeugt*“⁵⁷² sitzend. Dem Dialog zwischen dem französischen Offizier und Duguesclins folgen sie „*in höchster Anspannung*“⁵⁷³. Durch ihre Blickrichtungen signalisieren sie nicht nur den Fokus ihres eigenen Interesses als Figuren im inneren Kommunikationssystem, sondern steuern zugleich die Aufmerksamkeit im äußeren Kommunikationssystem. Ihr Blick löst sich langsam vom französischen Offizier, als dieser abgeht, und wendet sich wieder dem englischen zu.⁵⁷⁴ Allein durch ihren in den eigenen Reihen initiierten Ruf nach Duguesclins als Hoffnungsträger fassen sie neuen Mut, der die „*lahme Schwäche*“ wieder – „*wie ein loses Gewand vom gereckten Körper*“ – löst.⁵⁷⁵ Den Wunsch, den englischen Offizier von dem Evaluierungsprozess, wie auf das Ultimatum zu reagieren sei, auszuschließen, tun die Gewählten Bürger durch Gesten kund. Sie formen eine Gasse für seinen Abgang, „*Arme verweisen den englischen Offizier auf die Plattform*“⁵⁷⁶. Eustache de Saint-Pierre fungiert als Sprachrohr und adressiert das Anliegen an Jean de Vienne, der daraufhin die Wächter anweist, den Offizier abzuführen. Den radikalen Vorstoß Duguesclins‘, die Hafenstadt Calais selbst in Schutt und Asche zu legen, quittieren erstaunlicherweise zuerst die Alten. Jean d’Aire voran und nach ihm andere Greise erheben sich und strecken ihre Arme „*wie nach Waffen langend*“ aus. Erst allmählich schließen sich Jüngere an und umfassen „*diese kargen geballten Fäuste beteuern*“.⁵⁷⁷ Dass die kriegerische Zerstörungswut zuerst die ältere Generation erfasst, ist ein Indiz dafür, dass das Bedachtsein auf das Werk und der Wille, es bewahren zu wollen, nicht entlang der Altersgrenzen verläuft. Was letztlich auch dadurch belegt wird, dass die Opferwilligen unterschiedlichen Altersgruppen angehören und gerade der pazifistische Eustache de Saint-Pierre mit siebzig Jahren kaum jünger ist als Jean d’Aire, der sich hier zunächst noch kriegslustig gibt. Bevor die Kehrtwende zur friedlichen Lösung vollzogen wird, stehen die

⁵⁶⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 525

⁵⁶⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 526

⁵⁶⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 530

⁵⁷⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 526

⁵⁷¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 527

⁵⁷² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 529

⁵⁷³ ebd.

⁵⁷⁴ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 530

⁵⁷⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 531

⁵⁷⁶ ebd.

⁵⁷⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 532

Gewählten Bürger zum Gelöbnis versammelt und spreizen die Hände.⁵⁷⁸ Eustache de Saint-Pierres Alternative zu Duguesclins' Vorschlag findet nicht sofort Anklang. Die Gewählten Bürger geraten in „*Aufruhr*“⁵⁷⁹, mit „*ungestümen Gebärden*“⁵⁸⁰ und „*mit starker gegen Eustache de Saint-Pierre abwehrender Geste*“⁵⁸¹ erheben sie sich. Nachdem einer aus dem Bürgervolk Eustaches Anliegen unterstützt und Jean de Vienne ermutigt, nach Freiwilligen zu suchen, nehmen die Gewählten „*mit eiliger Hast*“⁵⁸² ihre Plätze ein. Es folgt ein Bangen, wer sich melden wird und ob sich genügend Opferbereite finden.

„*Die Gewählten Bürger blicken in atemlosem Staunen hin. [...] Nun schweifen die Blicke der Gewählten Bürger in den Reihen: sie prüfen den nächsten neben sich und über sich. [...] Hastiger sind die Köpfe in den Reihen gedreht.*“⁵⁸³

Nachdem sich bereits der vierte Freiwillige gemeldet hat, richten sich „*viele der Gewählten Bürger [...] kurz halbhoch, um den Überblick über die Reihen zu gewinnen*“⁵⁸⁴.

Im zweiten Akt sind die Gewählten Bürger vom Geschehen in den beiden Sälen des Stadthauses ebenso ausgeschlossen wie das Bürgervolk. Bloß am Ende des Akts dringen etliche von ihnen gemeinsam mit Jean de Vienne ein.⁵⁸⁵ Als die zur Selbstauslieferung bereiten Bürger schließlich zu sieben zum Bürgervolk vor die Tür schreiten, sehen die Gewählten Bürger und Jean de Vienne „*sich staunend an*“⁵⁸⁶.

Trotz des Zeitsprungs wiederholt sich diese Konstellation gewissermaßen am Beginn des dritten Akts. Denn die Gewählten Bürger stehen neuerlich Jean de Vienne gegenüber, während das Bürgervolk passiv im Hintergrund verweilt.⁵⁸⁷ Mit der Ankunft des Fünften Bürgers wird dieser von einigen Gewählten Bürgern abgeschirmt, damit Jean de Vienne sich nicht rasch nähern und das Umkleideritual stören kann. In der Vergangenheitsform heißt es nachträglich: Sie „*bedeuteten ihn heftig*“⁵⁸⁸. Wie bereits gezeigt worden ist, treten Gewählte Bürger und Bürgervolk meist kontrastierend zueinander auf. Ihre Bewegungen sind interdependent und die der Gewählten Bürger meist als Antwort auf die des Bürgervolks zu verstehen. Als im dritten Akt Unruhe aufkommt, weil Eustache de Saint-Pierre nicht erschienen ist, macht sich diese aber zuerst unter den Gewählten Bürgern breit und es tritt der umgekehrte Fall ein, dass das Bürgervolk auf die exaltierte Gruppe von Gewählten Bürgern reagiert. Zunächst läuft ein Gewählter Bürger nach dem anderen nach vorne, an die Rampe.⁵⁸⁹ Einer von ihnen „*steht mit starr gereckten Armen da*“⁵⁹⁰, ein anderer läuft zu ihm

⁵⁷⁸ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 533

⁵⁷⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 534

⁵⁸⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 535

⁵⁸¹ ebd.

⁵⁸² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 538

⁵⁸³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

⁵⁸⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540

⁵⁸⁵ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 562

⁵⁸⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

⁵⁸⁷ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

⁵⁸⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 567

⁵⁸⁹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 572 f.

und fasst ihn am Arm. Wild gestikulierend, „*die Arme über sich schwingend*“, ruft wieder ein anderer: „Wir holen Eustache de Saint-Pierre aus seinem Hause!“⁵⁹¹ In Summe „*entsteht eine unruhige Bewegung: einige sind auf dem Wege nach vorn – andere zögern hinten*“⁵⁹². Letztlich versucht eine Gruppe nach rechts hinten in Richtung Eustache de Saint-Pierres Wohnhaus und mithin in Richtung des Bürgervolks vorzudringen, wird jedoch „*von der dichten Menge aufgehalten*“⁵⁹³. Der Widerstand dauert einige Zeit an, erst nach und nach „*gibt die Menge dem wuchtigen Sturme nach*“⁵⁹⁴. Das Bürgervolk nutzt den freigewordenen Raum, um Jean de Vienne zu bedrängen.⁵⁹⁵ Doch dann kündigt sich der Einzug des Vaters de Saint-Pierre mit seinem Gefolge an und „*langsam flutet die Schar der Gewählten Bürger zurück*“⁵⁹⁶. Beide Gruppen, Bürgervolk und Gewählte Bürger weichen zur Seite und bilden eine Gasse.⁵⁹⁷ Nach dieser Besänftigung der Lage wird die alte Ordnung wiederhergestellt und „*die Gewählten Bürger umdrängen dicht die Sechs*“⁵⁹⁸ in der Mitte. Betroffen, erstaunt und ungläubig neigen sie sich über den Leichnam.⁵⁹⁹ Ein letztes Mal lichten sich die Menschenmengen, diesmal auf der linken Seite, als Gewählte Bürger und Bürgervolk den Weg für die aus der Stadt ziehenden sechs Bürger freigeben, denen auf halber Strecke bereits englische Soldaten entgegenkommen.⁶⁰⁰

Diese englischen Soldaten bilden am Ende des dritten Akts ebenfalls eine kleine Untergruppe, die sich in Erwartung ihres militärischen Oberhaupts in einem Spalier über die Stufen zur Kirchentür aufstellt.⁶⁰¹

3.2.2.3 Raumstruktur

Im Nebentext enthaltene Bemerkungen zum Schauplatz sind die dominante Lokalisierungstechnik in den BÜRGERN VON CALAIS. Dabei konzentriert sich die Beschreibung der Szenerie auf den Beginn jedes der drei Akte. Im zweiten Akt, der nach den Verabschiedungsszenen einen Schauplatzwechsel bzw. eine Schauplatzerweiterung vorsieht, erfolgt die Lokalisierung entsprechend gesplittet.

Schon im ersten Satz jeder lokalisierenden Bühnenanweisung am Akteingang wird der Schauplatz kurz und prägnant benannt. Der des ersten Akts ist definiert als „*Die offene Stadthalle*“⁶⁰², der des zweiten Akts als „*Der Saal im Stadthause*“⁶⁰³ – nach Heben des

⁵⁹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 573

⁵⁹¹ ebd.

⁵⁹² ebd.

⁵⁹³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 574

⁵⁹⁴ ebd.

⁵⁹⁵ vgl. ebd.

⁵⁹⁶ ebd.

⁵⁹⁷ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

⁵⁹⁸ ebd.

⁵⁹⁹ vgl. ebd.

⁶⁰⁰ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁶⁰¹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁶⁰² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

Bildteppichs kommt ein weiterer Saal im selben Hause zum Vorschein – und der des dritten Akts als „*Der Markt vor stufenhoher Kirchentür*“⁶⁰⁴. Damit sind markante öffentliche Stätten der Stadtgemeinde angegeben. Einzig der Status des Stadthauses im mittleren Akt weicht geringfügig von diesem Schema ab, ist er doch nur semiöffentlich und nicht allen Bevölkerungsgruppen jederzeit zugänglich. So muss etwa das Bürgervolk draußen bleiben und auch die Gewählten Bürger dürfen sich nicht sofort Zutritt verschaffen. Was die „Relation zwischen verschiedenen szenisch präsentierten Schauplätzen“⁶⁰⁵ betrifft, weisen der erste und dritte Akt also Ähnlichkeit auf und umrahmen den zweiten, der sich als intimster Ort in diesem von wenig Rückzugsmöglichkeiten für seine Figuren bestimmten Bühnenspiel darstellt und sich folglich sowohl für die Abschiedsszenen als auch das Teilen von individuellen Läuterungserzählungen beim Abendmahl eignet. Zwischen Schauplatz und Geschehen herrscht eine semantische Korrespondenz.⁶⁰⁶ Die Halle des ersten Akts steht nicht in Kontrast zu ihrer Nutzung als Versammlungsort, dasselbe gilt für den großen Rathaussaal, der mit festlich gedeckter Tafel als Ort für Verhandlungen hinter geschlossenen Türen, für den intimen, kleinen Rathaussaal als Schauplatz persönlicher Abschiednahmen und den Markt als Treffpunkt im Zentrum der Stadt, der – im Mittelpunkt gelegen – für die sieben Bürger aus annähernd gleicher Distanz erreichbar sein sollte. Zudem wird dort Weltliches mit Sakralem vereint, da nächst dem Warenumschlagplatz eine Kirche liegt, die dem Aufbruch der Kaufleute zu ihrem Opfergang um des Hafens willen ein religiöses Moment verleiht, das zuletzt durch die Schlussapotheose und die Figurengruppe im Giebelfeld der Kirche aktiviert wird.

Das Bühnenbild wird so geschildert, dass die Bühnentechnik plastische Architektur erforderlich macht. Aus theaterhistorischer Perspektive zeichnet sich ab, dass die Reformbestrebungen um Adolphe Appia und Edward Gordon Craig mit ihrer Nutzbarmachung technischer Innovationen bereits zur gängigen Praxis geworden und in der Vorstellungswelt des Verfassers der BÜRGER VON CALAIS angekommen sind. Insbesondere für den ersten Akt verlangt Georg Kaiser massive Bauelemente, wie beispielweise „breite Stufen“, die als „Sitzreihen“ dienen sollen.⁶⁰⁷ Diese Stufen sollen oben in eine „Plattform“⁶⁰⁸ münden. Die Flächen müssen bespielbar sein, denn die Plattform ist der Aufenthaltsort des Bürgervolkes, die Sitzreihen sind der Ort der Gewählten Bürger und auf dem Vorbau soll der Fahnenträger Duguesclins‘ stehen. Die Beschreibung der Bühnenbauten des ersten Akts lässt erahnen, dass sie vornehmlich auf Funktionalität hin konstruiert sind. Dass der Fahnenträger dort positioniert ist, ist Vorbedingung für das spätere Hinabziehen des Fahrentuchs durch

⁶⁰³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 542

⁶⁰⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

⁶⁰⁵ Pfister, a. a. O., S. 339

⁶⁰⁶ vgl. Pfister, a. a. O., S. 343 ff.

⁶⁰⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

⁶⁰⁸ ebd.

Duguesclins bei dessen Desertion. Zudem regelt der „*Vorbau, den eine Tür verschließt*“⁶⁰⁹, die Zutritte und Abgänge im ersten Akt. Ergänzend ist ein Abgehen durch die Sitzreihen und über die Plattform möglich. Im bzw. hinter dem Vorbau werden Figuren in Gewahrsam gehalten, wie beispielsweise der englische und der französische Offizier, denen zusätzlich die Augen verhüllt sind. Der englische Offizier wird während des stadtinternen Beratschlagens wieder dorthin abgeführt, während der französische Offizier über die Treppe und die Plattform in die Stadt entlassen wird, um dort Mundpropaganda im Sinne des englischen Königs zu betreiben. „Du bist frei in der Stadt – du wirst in den Straßen deutlich sprechen, wo du dich zeigst!“⁶¹⁰, ist sich der englische Offizier gewiss. Der Weg über Sitzreihen und Plattform führt aber nicht nur in Richtung Stadt, sondern, wie das Abgehen Duguesclins‘ mit dem englischen Offizier und Soldaten nahelegt, nach der Durchquerung der Stadt auch weiter ins Lager des englischen Königs. Die treppenförmige Anordnung eignet sich in umgekehrter Richtung auch für den umjubelten Einzug Jean de Viennes und Duguesclins, die am Beginn des ersten Aktes die Versammlungshalle eindrucksvoll betreten. Dass die vorgesehene Treppenkonstruktion einen idealen Aktionsraum für Figuren, insbesondere für die Gliederung von Gruppen, bietet, ist im Abschnitt über die Bewegung der Masse bereits augenscheinlich geworden. In den Sitzreihen bzw. die Sitzreihen entlang herrscht immer wieder Bewegung. Das Beziehungsgeflecht der Figuren wird sichtbar gemacht. Die Freiwilligenmeldung ist eine unter diesem Gesichtspunkt interessante Sequenz, weil durch die Betrachtungsweise räumlicher Relationen die Entschlussfreudigkeit der Figuren auch in Frage gestellt werden könnte. Der Platz Eustache de Saint-Pierres in der untersten Sitzreihe ermöglicht ein unmittelbares Geradeausschreiten, er muss sich bei seiner Gestellung nur wenige Schritte bewegen. Auch der Fünfte Bürger sitzt „fast hinter dem Platze Eustache de Saint-Pierres“⁶¹¹ und hat ebenfalls nicht weit zur Mitte. Während die beiden von rechts ins Zentrum gelangen, tun es der Dritte und der Vierte Bürger von links, vermutlich aus annähernd gleicher Sitzhöhe. Jean d’Aire sitzt denengegenüber erhöht, was sowohl aus früheren Anweisungen hervorgeht, als auch aufgrund der Anweisung, er „steigt [...] taumelnd hinunter“⁶¹². Der Weg der zuletzt eintreffenden Brüder von oben herab ist schließlich der längste. Jeder startet von einer anderen Seite, beide „steigen [...] von den Stufen“⁶¹³ und entdecken einander erst unten angekommen. Hierbei erfüllt der zitierte Vorbau eine weitere Funktion, indem er nämlich dafür sorgt, dass Jacques und Pierre de Wissant für einander verdeckt sind und sich eine Zeitlang nicht erspähen können. Die figurenaktionale Raumkonstituierung, die Georg Kaiser hier vornimmt, ist also maßgeblich für die finale Steigerung, die einen überzähligen Siebten hervorbringt, andererseits könnte

⁶⁰⁹ ebd.

⁶¹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 530

⁶¹¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

⁶¹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 540

⁶¹³ ebd.

konstruktionsbedingt der Rückschluss gezogen werden, dass sich die Schnelligkeit der Entscheidung jedes Bürgers darauf reduziert, wie nahe seine Sitzposition der Mitte der Halle gelegen ist. Das würde insbesondere Eustache de Saint-Pierres Hervortreten als erster Freiwilliger ironisieren.

Die räumliche Relationierung entlang der Oppositionen von Oben und Unten, die im ersten Akt der BÜRGER VON CALAIS durch Treppen bzw. Sitzreihen und Plattform erreicht wird, ist in dramatischen Texten nicht so häufig anzutreffen, weshalb die Betonung der vertikalen Achse stärker in den Vordergrund tritt, als wenn entlang der horizontalen Achse agiert wird.⁶¹⁴

Am deutlichsten werden die Seitenoppositonen von Links und Rechts im ersten Akt durch die Position von Protagonist und Antagonist aktualisiert. Der standardisierte Sitzplatz des angriffigen Hauptmanns Duguesclins befindet sich in der untesten Reihe links, genau gegenüber von dem rechts sitzenden, gelegentlich defensiv-schweigenden Bürger Eustache de Saint-Pierre. Die beiden verharren allerdings nicht in niedergelassener Haltung. Vielmehr finden ihre Konfrontationen aufrecht stehend in der Mitte statt, dabei laufen sie mitunter umeinander. Die Opposition hebt sich auf diese Weise auf, gerät in Bewegung und verschiebt sich im Verlauf der Debatte – etwa, wenn Duguesclins an dem Jean d'Aire nicht antwortenden Eustache de Saint-Pierre „*mit raschen Schritten vorübergeh[t] und unter Jean d'Aire hintr[itt]*“⁶¹⁵. Als Eustache de Saint-Pierre den verunsicherten Bürgern neuerlich eine Antwort verwehrt und Duguesclins statt seiner vorwurfsvoll einwirft, „Ehre und Ruhm ertrinken“ im Hafen von Calais, kehrt sich das Muster jedoch um und Eustache de Saint-Pierre „*dreht sich schnell nach Duguesclins, tut einige Schritte gegen ihn*“.⁶¹⁶

Die autorenintendierte Wirkung des Bühnenbilds ist auf Symmetrie ausgelegt. Der Vorbau soll die Sitzreihen genau in der Mitte teilen. „/[Q]uadratische Säulenstümpfe“⁶¹⁷ schließen die Plattform nach oben hin ab, das Dach kann nur imaginiert werden. Trotz Betonung der Vertikalen durch die rege bespielte Treppenanlage wirkt die Gesamtkonstruktion daher eher in die Breite, als schmal und dynamisch nach oben zu streben.

Der einzige Hinweis Georg Kaisers, der nicht im Dienst der Figurenanordnung steht, ist der, dass es sich um einen „*rote[n] Backsteinbau*“⁶¹⁸ handeln solle. Dies könnte eine Konzession an das reale, zum Zeitpunkt der Entstehung des Dramas bereits im Bau befindliche Rathaus in Calais sein, das tatsächlich ein roter Backsteinbau im Stil der flämischen Renaissance ist. Die im Stücktext veranschlagte Stadthalle und die Säle im Stadthause gehören möglicherweise demselben Gebäudekomplex an. Insofern transponiert der Dramatiker das Rathaus bereits in den ersten Akt bzw. sind im zweiten Akt anzunehmenderweise dessen Innenräume zu sehen.

⁶¹⁴ vgl. Pfister, a. a. O., S. 340

⁶¹⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 534

⁶¹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 537

⁶¹⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

⁶¹⁸ ebd.

Was den Schauplatz betrifft, gliedert sich der zweite Akt in zwei Teile. Beide Räume befinden sich im Stadthause und werden nur durch den Bildteppich voneinander geschieden, der in seiner Funktionalität einen Szenenwechsel auf offener Bühne bzw. eine Raumöffnung ermöglicht.

Auch wenn Georg Kaiser keine bühnentechnischen Begriffe verwendet, ist klar, dass er, wenn er den ersten Raum als „*langes Viereck mit geringer Tiefe*“ beschreibt, damit entweder das Proszenium und mit dem „*mächtige[n] Bildteppich*“ den Theatervorhang meint, oder einen Zwischenprospekt andeutet.⁶¹⁹ Im ersten Teil des zweiten Aktes erfolgen alle Auftritte durch „*eine niedrige Tür*“ in „*der Rechtswand*“, die Angehörigen der sieben Freiwilligen gehen durch diese Tür auch wieder ab.⁶²⁰ Die sieben Bürger selbst aber gelangen über eine „*Stufe, die wie eine erhöhte Schwelle ist*“⁶²¹, „*durch eine Öffnung des Bildteppichs*“⁶²² in den dahinterliegenden Saal. Der Inhalt des Bildteppichs wird im Nebentext ausführlich beschrieben. Dem Hintergrund, vor dem sich die Verabschiedungen abspielen, misst der Dramenautor Symbolwert bei. Der Bildteppich ist als Tryptichon konzipiert, in dessen Zentrum der gegenwärtige Zustand der Hafenanlage von Calais zu sehen ist, „*auf geraden Kaien lange Speicher und fern die Einfahrt in die weite und glatte Bucht*“⁶²³. Das linke Feld des Bildteppichs zeigt hingegen den natürlichen Urzustand, „*die steile Küste, an die das Meer wild stürmt*“⁶²⁴. Im rechten Feld ist der menschliche Schaffenprozess dargestellt, „*die rege Tätigkeit während des Baues*“⁶²⁵. Ohne eine kunsthistorische Epoche explizit zu nennen, gibt Georg Kaiser hinsichtlich der Ausführung des Bildteppichs an, er solle in „*Formen und Farben einer frühen Kunst*“⁶²⁶ gestaltet sein. Dass er damit – der Episode des Hundertjährigen Kriegs entsprechend – mittelalterliche Kunst anspricht, kann ebenso, wie die gotische Ausgestaltung von Kirchentür und Giebelfeld im dritten Akt, nur angenommen werden. In den Bühnenanweisungen finden sich keine konkreten Angaben. Ergänzend ist anzumerken, dass das gewollte Sujet ohne einen gewissen Realismus in der Darstellung nicht umsetzbar ist. Fehlende Bühnenelemente und Requisiten in diesem ersten Teil des zweiten Akts werden durch den inhaltlich bedeutungsvollen Bildteppich kompensiert. Die Autorenintention widerspricht damit in den Forderungen nach Gegenständlichkeit Abstraktionstendenzen im expressionistischen Bühnenbild.

Nach den Abschiedsszenen erfolgt ein Umbau auf offener Bühne, indem der Bildteppich „*nach den Seiten geöffnet*“ wird, während Jacques und Pierre de Wissant „*auf der Schwelle*“

⁶¹⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 542

⁶²⁰ ebd.

⁶²¹ ebd.

⁶²² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 543

⁶²³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 542

⁶²⁴ ebd.

⁶²⁵ ebd.

⁶²⁶ ebd.

stehen.⁶²⁷ Von den Dramenfiguren der buckligen Diener wird er schließlich „ganz zurückgestreift“⁶²⁸.

Über den „nun sichtbare[n] Saal“ heißt es, er habe „bedeutende Tiefe“, womit wiederum lediglich implizit ausgesagt wird, dass nach Öffnen des Hauptvorhangs die volle Bühnenfläche der Hauptbühne zu sehen sein soll.⁶²⁹ Weiters wird festgehalten, dass die Tafel „näher der Schwelle“⁶³⁰ steht, was in bühnentechnische Begriffe übersetzt bedeutet, dass sie vorne bei der Rampe und damit nahe beim Publikum zu verorten ist. Der Bühnenautor verfügt, dass fünf der sieben Bürger hinter der Längsseite sitzen und nur je einer an der Querseite. Dass die Figuren dem Publikum möglichst nicht abgewandt sitzen sollen, ist aus Gründen der Sichtbarkeit und akustischen Verständlichkeit nachvollziehbar, unterstützt aber zudem die Frontalwirkung und damit die Anleihe bei da Vincis ABENDMAHL. Wie zuvor der Bildteppich, werden die Wand- und Deckenflächen als ausgeschmückt beschrieben. Geziert werden sie einerseits von „Erzen und Gestein der Länder des Erdballs“, was die Weltoffenheit der weitreisenden Hafenstadtbewohner sowie deren Reichtum betont, andererseits von „glitzernden Muscheln des Meeres“, was den Fokus auf das Maritime der seefahrenden Gemeinde legt.⁶³¹ Insgesamt erzeugt dieses Interieur im Vergleich zu allen anderen Bühnenbildern des Dramas einen heimelig-wohnlichen Eindruck, welcher der relativen Intimität im Kreis der sieben um den Tisch versammelten Individuen Rechnung trägt. Für Auftritte und Abgänge der Figuren stehen eine „Tür links hinten“⁶³² und eine „Tür rechts vorn“⁶³³ zur Verfügung, wobei erstere ausschließlich von den Dienern genutzt wird, letztere vorwiegend von Jean de Vienne, aber am Ende des Aktes auch von anderen Gewählten Bürgern. Es dürfte sich um dieselbe Tür in der Rechtswand handeln, die in der ersten Akthälfte vor der Raumöffnung benutzt wird. Über die Orte *off stage* ist anzunehmen, dass sich links hinten Dienstbotenzimmer oder die Küche, aus der Früchte und Wein herbeigetragen werden können, befinden und der Zugang rechts vorne zur offenen Stadthalle oder einem anderen Bereich der Stadt führt, von dem im ersten Teil des Akts Angehörige hereintreten und im zweiten Teil Gewählte Bürger. Durch die Anordnung der Zu- und Abgänge in beiden Teilen des zweiten Akts wird erstmals Kaisers strenge Symmetrie gebrochen, da immerhin imaginäre Diagonalen in der Tiefe des Raumes aktiviert werden, entlang derer sich die Figuren bewegen können.

Im Bühnenbild des dritten Akts ist den Bühnenanweisungen Georg Kaisers zufolge eine Kirchentür dominierend. Sie nimmt beinahe „den ganzen Hintergrund“⁶³⁴ ein. Über dem Portal soll sich ein „spitze[s] figurenreiche[s] Giebelfeld“ befinden. Auch hier verweist der

⁶²⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

⁶²⁸ ebd.

⁶²⁹ ebd.

⁶³⁰ ebd.

⁶³¹ ebd.

⁶³² ebd.

⁶³³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552

⁶³⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

angedeutete Spitzbogen auf die Gotik, ohne jedoch die kunstgeschichtliche Epoche ausdrücklich zu nennen. Über den Inhalt des Giebelfelds werden erst nach und nach Informationen preisgegeben. Im Verlauf des Aktes ist von einer „*Figurengruppe*“⁶³⁵ die Rede, später stellt sich heraus, dass das Giebelfeld zweigliedrig ist und sich im „*unteren Teil [...] eine Niederlegung*“ darstellt, im „*obere[n] Teil [...] die Erhebung des Getöteten*“.⁶³⁶ In dem expressionistischen Theaterstück wird also auch in diesem Fall nicht davon Abstand genommen, Inhaltliches im Bühnenbild zu konkretisieren. Im Gegenteil, ebenso wie im mittleren ist im letzten Akt der Hintergrund bedeutungsschwanger gestaltet. Umrahmt wird die breite Kirchentür in der Mitte von „*zwei schmale[n] Gassen, die rechts und links zur Tiefe laufen*“⁶³⁷. Damit wird auch in diesem Bühnenbild auf spiegelbildliche Ausgewogenheit geachtet. Über die beiden Gassen erfolgen die Auftritte und Abgänge der Figuren. Drei der sechs Opferwilligen gelangen über die linke Gasse zur Marktmitte, die anderen drei über die rechte Gasse. Das Bürgervolk füllt beide Gassen. Als einige der Gewählten Bürger in die rechte Gasse vordringen, um nach Eustache de Saint-Pierre zu suchen, erscheint aus ebender Richtung dessen Vater. Später gehen die sechs Übriggebliebenen nach der linken Gasse ab, wo ihnen der englische Offizier mit Soldaten entgegenkommt. Über die jeweiligen Schauplätze *off stage* verrät dies, dass sich die Wohnhäuser Jean d’Aires, der Brüder de Wissant sowie der de Saint-Pierres im rechten verdeckten Stadtbereich befinden und die Wohnhäuser des Dritten, Vierten und Fünften Bürgers im linken. Außerdem ist das englische Lager vor den Toren der Stadt ebenfalls über die linke Gasse erreichbar. Im Nebentext ist nie vom Kircheninneren als möglichem *off-stage*-Bereich die Rede, sondern immer nur von der „*Kirchentür*“ oder der „*Pforte*“.⁶³⁸ Durch eine zu diesem Portal der Kirche führende Treppe ist im dritten Akt, wie schon im ersten, das Potential für eine Betonung der vertikalen Achse grundgelegt. Bereits in der Bühnenanweisung am Beginn des dritten Akts wird die „*stufenhohe Kirchentür*“⁶³⁹ erwähnt. Die Stufen zur Kirche erfüllen bereits in der ersten Hälfte des Aktes eine Funktion, indem sie in die Handlungen rund um das Ein- bzw. Umkleidungsritual integriert sind. Die dunklen Bündel liegen dort bereit, die abgelegten Kleidungsstücke und Schuhe werden dorthin zurück getragen. In markanterer Weise wird die vertikale Gliederung jedoch erst später nutzbar gemacht, wenn das Bürgervolk auf die Treppe vordringt und von dort aus auf die Sechs in der Mitte weist. Eine letzte Steigerung erfährt die Betonung der Vertikalen am Ende des Aktes, wenn einerseits englische Soldaten den Einzug ihres Königs vorbereiten, indem sie eine Gasse über den Markt und die Kirchenstufen bilden, und andererseits die sechs Bürger ihren Siebten emporsteigend in die Kirche getragen haben und gleichzeitig beide Felder des Giebelfelds, insbesondere aber der obere Teil, der Christus

⁶³⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

⁶³⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁶³⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

⁶³⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁶³⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

„frei und beschwerdelos in der Luft“⁶⁴⁰ zeigt, vom Licht freigelegt werden. Die Sogwirkung nach oben soll an dieser Stelle noch von sechs im Giebelfeld erkennbaren Figuren gesteigert werden, die „mit erstaunter Drehung nach ihm gewendet“⁶⁴¹ sind. Sofern diese Bühnenanweisungen Georg Kaisers in einer Inszenierung umgesetzt werden, wird es schwierig sein, den Inhalt des Giebelfelds so in Szene zu setzen, dass er auch in den hinteren Zuschauerrängen erkennbar und die Intention des Dramatikers einsichtig ist.

Raumbezogene Requisiten, das heißt Konkreta, die zwar „in das aktionale Spiel der Figur einbezogen“⁶⁴² sind, aber andererseits auch deutlich dem Bühnenbild zuzuordnen, finden sich vor allem im zweiten Akt der BÜRGER VON CALAIS. Die gedeckte Abendmahlstafel zählt dazu. Darauf stehen „sieben silberne Becher, Teller“ und „unter blauem Tuch eine Schüssel“⁶⁴³. Später kommen „gehäufte Schalen dunkelblauer Trauben, grüner Feigen, gelber Äpfel“ und „Gefäße, die Wein enthalten“, dazu, die von den Buckligen gebracht werden.⁶⁴⁴ All diese Requisiten sind nicht einzelnen Figuren zuzuordnen. Obwohl von Eustache de Saint-Pierre vorbereitet, werden sie von allen sieben anwesenden Bürgern verwendet und sind daher nicht unmittelbar figurencharakterisierend. Im dritten Akt kann die „Bahre, schwarz überhängt“⁶⁴⁵, als raumbezogenes Requisit gelten, das zwar trag- und somit verschiebbar, meist aber in einer starren Position fixiert ist. Nach Manfred Pfister ist die „Art und Zahl der Requisiten [...] bedingt durch die Raumkonzeption“⁶⁴⁶ des Dramas, die im Fall der BÜRGER VON CALAIS primär eine stilisierte mit wenigen realistischen Komponenten ist. Dementsprechend treten nicht viele, dafür meist bedeutsame Requisiten in Erscheinung. Dass diese „in mehrfacher Funktionalisierung [...] symbolisch aufgeladen“⁶⁴⁷ sein können, zeigt sich am Beispiel der verdeckten Schüssel, welche die entscheidenden Lose beinhaltet. Dieser Schüssel kommt „Rätselcharakter, der nach Auflösung verlangt“⁶⁴⁸, zu. Es handelt sich also, so lange sein Geheimnis nicht gelüftet ist, um ein „handlungsmotivierende[s] Objekt“⁶⁴⁹. Das wird deutlich, wenn einige Bürger eilig danach trachten, Lose zu ziehen.

Bemerkenswert ist, dass die für expressionistische Dramatik als kennzeichnend geltende Fokussierung auf klare Farben von Symbolwert in den BÜRGERN VON CALAIS erst ab dem zweiten Akt und kaum repräsentativ zur Anwendung gelangt. So erschließt sich beispielsweise die Farbauswahl der Früchte nicht zwingend. Auffällig ist mitunter nur, dass

⁶⁴⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁶⁴¹ ebd.

⁶⁴² Pfister, a. a. O., S. 355

⁶⁴³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

⁶⁴⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 551

⁶⁴⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

⁶⁴⁶ Pfister, a. a. O., S. 357

⁶⁴⁷ ebd.

⁶⁴⁸ Pfister, a. a. O., S. 359

⁶⁴⁹ ebd.

die belebende Signalfarbe Rot nicht vorkommt, die Farbwirkung der Obstkomposition mit Blau – Grün – Gelb tendenziell kühl ist und damit mit den blauen Todeslosen korrespondiert. Die Farbsymbolik dieser blauen Kugeln hingegen wird im Haupttext sehr wohl erläutert. In der Replik Eustache de Saint-Pierres heißt es: „Die blaue Kugel ist kalt auf der Hand – und erkältet das Leben. Wem rollt sie – wem rollt sie nicht?“⁶⁵⁰

Erst im dritten Akt findet sich die erste auf die Beleuchtung bezogene Bühnenanweisung. Die Morgenstimmung, die auch bereits den ersten Akt bestimmen soll, wird hier erstmals durch die Lichtverhältnisse evoziert. Dies aber nicht nur vor dem Hintergrund, die Tageszeit durch visuelle Mittel festzulegen, sondern vor allem, um schrittweise mittels einer eigenen Beleuchtungsdramaturgie zur Schlussapotheose hinzuleiten. Aus dem „*Grau des frühen Morgens*“⁶⁵¹ schälen sich langsam die beiden Darstellungen des Giebelfeldes heraus. Zuerst trifft ein „*schwacher Lichtstrahl*“ dessen „*Spitze*“.⁶⁵² Später trifft das „*Licht [...] tiefer auf das Giebelfeld und enthüllt – noch unscharf – eine obere Figurengruppe*“⁶⁵³. Das stetig „*wachsende Licht*“ erhellt bald „*fast die ganze Kirchentür*“.⁶⁵⁴ Bis es schließlich „*flutet*“⁶⁵⁵ und alles auf dem Giebelfeld über dem Portal Dargestellte sichtbar macht. Zu Beginn dieses Beleuchtungsszenarios zeichnet Georg Kaiser nach, wie die Körper der Masse des Bürgervolkes beschienen werden, große Teile bleiben noch in der frühmorgendlichen Dunkelheit verborgen. Durch „*blasse[s] Streifen*“ werden die „*helleren Gesichter*“ freigelegt.⁶⁵⁶ Von „*scheinenden Händen*“⁶⁵⁷ hochgestreckter Arme ist wenig später die Rede. Was den Lichteinfall und die Richtung betrifft, so gibt es keinerlei Hinweise auf einen diagonalen Lichtstrahl von links oder rechts oben. Vielmehr legt das von den Kaiser'schen Symmetriegesetzen bestimmte Bühnenbild in diesem Akt nahe, dass auch das Licht frontal einfällt.

Was Geräusche anbelangt, so gibt Georg Kaiser im Nebentext seines Dramas an, wann Instrumente ertönen, Lärm aufkommt oder Stille herrscht. Der Einzug der Gewählten Bürger am Beginn des ersten Aktes wird gemäß Bühnenanweisung von Glockengeläut begleitet. „*Eine helle Glocke läutet nah und rasch. – das Brausen vieler Glocken in der Ferne.*“⁶⁵⁸ Die Glocken werden nicht lokalisiert. Ob die helle Glocke im Stadthause beheimatet ist und die fernen Glocken außerhalb der Stadtmauer zu verorten sind oder in der möglicherweise entfernt liegenden Kirche, geht nicht aus den Angaben des Dramatikers hervor. Wie später

⁶⁵⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 557

⁶⁵¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

⁶⁵² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁶⁵³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

⁶⁵⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁶⁵⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁶⁵⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

⁶⁵⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁶⁵⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

der Figurenrede Jean de Viennes zu entnehmen ist, dient das Geläut dazu, die Bürger zur Versammlung in der Halle zu rufen.⁶⁵⁹ Nach den Begrüßungsritualen der Gewählten Bürger endet das Glockengeläut in dieser Eingangsszene, in der noch kein Wort gesprochen ist. Im dritten Akt signalisiert eine „*Glocke [...], die in weiten Pausen schrille Schläge tut*“, dass es an der Zeit ist, „die Gewänder [zu] rüsten“, und für die sieben Freiwilligen, aus ihren Häusern aufzubrechen.⁶⁶⁰ Dies geht erneut aus Jean de Viennes Repliken hervor. Das Ende des Glockenläutens wird von Georg Kaiser im Nebentext fixiert. Erst die finale Sequenz des Dramas wird neuerlich von Glockenschlägen begleitet, allerdings nicht ausschließlich. Zunächst dröhnen Tuben aus der Kirche, als der Leichnam Eustache de Saint-Pierres von seinen Mitstreitern hineingetragen wird. Erst danach setzen Glocken ein, die „*ohne Pause aus der Luft*“⁶⁶¹ rauschen. Obwohl die Glocken im dritten Akt eindeutig der Kirche zugeordnet werden könnten, werden sie im Text dieser Bühnenanweisung am Dramenende eines realen räumlichen Bezugs enthoben. Die musikalische Untermalung der Szene komplettierend sind aus „*der Nähe scharfe Trompeten*“⁶⁶² zu hören. Es wird nicht angegeben, wieviele Schläge die Glocken tun, weshalb keine Rückschlüsse auf eine bestimmte Uhrzeit gezogen werden können – was nicht heißt, dass sie den Figuren innerhalb der Diegese nicht doch als Zeitangabe dienen. Immerhin korrelieren die Glockenschläge mit der Tageszeit des Morgens, da sie ausschließlich im ersten und dritten Akt auftreten, nicht aber im zweiten Akt, der sich am Nachmittag abspielt. Auffällig ist, dass Georg Kaiser mit Bläsern und Glocken ausschließlich metallische Instrumente verwendet. Ob damit ein Klischee erfüllt ist, wonach deren nicht weicher Klang dem abstrakten Gedanken des zudem männlich dominierten Dramas entspricht, mag dahingestellt sein.

Der durch die Massen generierte Lärm, entweder des Bürgervolks oder der Gewählten Bürger, ist dadurch gekennzeichnet, dass zumeist offen bleibt, was die Anwesenden rufen, und dass er somit lediglich den Charakter einer Geräuschkulisse, nicht aber den einer Figurenrede, besitzt. Dementsprechend wird er von Georg Kaiser zur Rhythmisierung von Bewegungschoreografien eingesetzt. Im ersten Akt werden die Auftritte der Gewählten Bürger auf diese Weise begrüßt. Die Figurenbewegungen der Einzelnen durch die Masse werden akustisch illustriert. Das Bürgervolk auf der Plattform artikuliere sich „*schreiend*“⁶⁶³. Mit dem Auftritt Jean de Viennes gibt es eine Steigerung: „*Der Lärm schwillt noch*“⁶⁶⁴. Das Erscheinen Duguesclins‘ ruft eine „*zweite Woge von [...] Geschrei*“⁶⁶⁵ hervor. Erst als ein Trupp Soldaten die Menge zurückdrängt, nehmen deren laute Zurufe ab. „*Der Lärm*

⁶⁵⁹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524 f.

⁶⁶⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁶⁶¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁶⁶² ebd.

⁶⁶³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

⁶⁶⁴ ebd.

⁶⁶⁵ ebd.

*verringert sich – schweigt.“⁶⁶⁶ Nachdem der englische Offizier das Ultimatum verkündet hat, entzündet sich ein Ruf der Gewählten Bürger nach Duguesclins und – „mit gesteigerte[m] Lärm“⁶⁶⁷ – Jean de Vienne, die damit aufgefordert werden sollen, ihre Reaktion auf die Forderung der Engländer in einer Rede darzulegen.⁶⁶⁸ Im zweiten Akt wird die Geräuschkulisse dazu benutzt, den verdeckten Raum außerhalb der Bühne präsent zu machen. Dort soll sich das ungeduldig wartende Bürgervolk bemerkbar machen. Verknüpft wird der von außen eindringende Lärm der Menge immer mit den Auftritten Jean de Viennes. Dies deutet sich bereits zu Beginn des zweiten Aktes, noch vor den Abschiedsszenen an, als Jean de Vienne abgeht und „dunkler brausender Lärm“⁶⁶⁹ ihm entgegenschlägt. Damit die Geräusche von draußen auch innerdiegetisch für die Figuren wahrnehmbar sind, soll Jean de Vienne später, während des Abendmahls und Losentscheids, gemäß Kaisers Bühnenanweisung die Tür lange offen halten.⁶⁷⁰ Aus der Figurenperspektive möchte Jean de Vienne erzielen, dass sich die sieben beratschlagenden Bürger unter Druck gesetzt fühlen. Auch bei seinem zweiten unterbrechenden Auftritt schließt Jean de Vienne die Tür nicht. „Ungehindert dringt der Schall von draußen: ein kreischendes Schreien, ein heulendes Winseln, Johlen und grelles Pfeifen.“⁶⁷¹ Kurz bevor Jean de Vienne zum dritten und letzten Mal – diesmal von Gewählten Bürgern begleitet – den Saal betritt, ist selbst bei geschlossener Tür der „außen anwachsende Lärm, der rasch vordringt“⁶⁷², so laut zu hören, dass Eustache de Saint-Pierre lauter sprechen muss, um verstanden zu werden. Schließlich wird das Vordringen des Bürgervolks, das offenbar erfolgreich die Türen des Stadthauses stürmt, durch Gepolter von *off stage* dokumentiert: „Donnernde Stöße gegen die Türen hallen herein. [...] Ein krachender Schlag dicht draußen – dem jubelndes Geschrei folgt.“⁶⁷³ Wie in keinem anderen Akt des Bühnenspiels wird im zweiten der Außenraum semantisiert und bedrohlich aufgeladen. Auch die am Aktschluss erfolgende Annäherung von Innen und Außen ist außergewöhnlich und wird erst wieder erreicht, wenn die Engländer samt ihrem gekrönten Haupt am Dramenende in die Stadt einziehen. Im dritten Akt werden vergleichsweise leise Töne angeschlagen. Die Konzentration liegt auf dem sich Nähern der am Markt eintreffenden Bürger. Die hörbaren Schritte dienen dem Spannungsaufbau, wobei die Neugierde darin besteht, in welcher Reihenfolge die womöglich an ihrem Gang erkennbaren Bürger eintreffen und wer als Siebenter verschont bleibt. Damit der Gang der Bürger zu vernehmen ist, muss im Hintergrund Stille herrschen. So gestatten sich die beobachtenden Figuren auch lediglich kommentierendes „Flüstern“⁶⁷⁴, „Zischeln“⁶⁷⁵, „Raunen“⁶⁷⁶ oder*

⁶⁶⁶ ebd.

⁶⁶⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 531

⁶⁶⁸ vgl. ebd.

⁶⁶⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 543

⁶⁷⁰ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552

⁶⁷¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 556

⁶⁷² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 562

⁶⁷³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 562

⁶⁷⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

„Murmeln“⁶⁷⁷ bzw. wird es vom Bühnenspielautor bewusst angeordnet. Die Komposition des Marktbetretens liest sich in Georg Kaisers Nebentext folgendermaßen: Bei der Ankunft des Fünften Bürgers „dringt klappernder Hall eines gemächlichen gleichmäßigen Schreitens“⁶⁷⁸, bei der des Dritten „der hallende Gang hart wie zuvor“⁶⁷⁹, Jean d’Aire bewegt sich mit „langsam schlüpfende[m] Gang“⁶⁸⁰, beim Herannahen seiner Schwiegersöhne ist „harter doppelstarker Gangklang“⁶⁸¹ zu hören. Ein Tumult entsteht in diesem Akt erst, als der Menge bewusst wird, dass Eustache de Saint-Pierre sich als Siebenter aus der Affäre gezogen hat. Das Bürgervolk fordert, dass die sechs Erschienenen hinausgeschickt werden. Die Forderung kulminiert in „kreischendem Schrei“⁶⁸². „Ringsum hebt es an, ballt sich und löst sich schrill“⁶⁸³. Letzten Endes „schallt scharf“⁶⁸⁴ der Ruf nach Eustache de Saint-Pierre. Die von dieser lautstarken Sequenz unterbrochene Sinfonie des Schreitens setzt sich fort, als sich der Vater Eustache de Saint-Pierres am Marktplatz einfindet.⁶⁸⁵ Als er spricht, hallen seine „Worte [...] über den Markt hin“, und als er abgeht, hallen „die Schritte [...] lange in der Gasse“.⁶⁸⁶ Dass, um diesen Effekt bewirken zu können, Geräuschlosigkeit in der Umgebung notwendig ist, geht auch aus einer weiteren Bühnenanweisung hervor. „In der lautlosen Stille um den Markt“, heißt es, „brechen die Sechs auf – leise klatschen die nackten Sohlen auf den Steinen“.⁶⁸⁷ Da kommen ihnen aus der Gasse links „schnell klirrende Schritte“⁶⁸⁸ der englischen Soldaten entgegen. Hier wird der kostümbedingten Kontrast durch die akustische Wahrnehmung potenziert.

Die für die von Georg Kaiser intendierten Geräuscheffekte so notwendigen Artikulationen der Stille, des Mangels an Geräuschkulisse, werden ebenfalls im Textsubstrat festgehalten. Sie fungieren als Pausen und unterstreichen so mitunter die Bedeutung der Figurenrede oder einzelner Gesten. Zum Beispiel, als angesichts Eustache de Saint-Pierres kraftloser Körperhaltung, jede Unruhe verstummt, und nach seiner Wortmeldung „betroffenes Schweigen herrscht“⁶⁸⁹. Als Gewählte Bürger und Bürgervolk darauf warten, dass Jean de Vienne seine Frage nach der Opferbereitschaft stellt, legt sich auf „die Reihen und die Plattform [...] hauchlose Stille“⁶⁹⁰. Die den Startschuss gebende Figurenrede wird auf diese Weise vorbereitet. An die Replik Jean de Viennes schließt ein langsames Anschwellen des

⁶⁷⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 567

⁶⁷⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

⁶⁷⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 569

⁶⁷⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁶⁷⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 567

⁶⁸⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

⁶⁸¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

⁶⁸² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 572

⁶⁸³ ebd.

⁶⁸⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 574

⁶⁸⁵ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

⁶⁸⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

⁶⁸⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁶⁸⁸ ebd.

⁶⁸⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 533

⁶⁹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 538

Lärmpegels an. Während die „*Last der Frage*“ zunächst noch „bedrückt“, sind bald schwache „*Geräusche der bewegten Körper und gedrehten Köpfe*“ wahrnehmbar, gefolgt von „*Lauten des Spottes*“.⁶⁹¹ Das Schlussbild des ersten Aktes vollzieht sich nach Eustache de Saint-Pierres Ankündigung, dass am Nachmittag ausgelost werde, geräuschlos: „*Tiefe Stille verbreitet sich.*“⁶⁹² Kontemplativ können Zuschauerinnen und Zuschauer das niedergestürzte Fahnenentuch und das trümmerhaft aufragende Fahnenholz betrachten.⁶⁹³ Auch während der Abendmahlsszenen werden von Georg Kaiser mehrfach Pausen markiert, in denen es „*um den Tisch [...] still*“⁶⁹⁴ ist. Am Ende des zweiten Akts zeigen sich die Sieben dem Bürgervolk, um zu demonstrieren, dass keiner das erlösende Los getroffen hat. Diese Geste wird sofort verstanden und zeigt Wirkung. Die Sieben gehen „*in den Lärm hinein, der schnell verebbt und verstummt*“⁶⁹⁵. Im dritten Akt werden ebenfalls bewusst Phasen der Stille eingesetzt, etwa als Jean de Vienne darum ringt, wem das Amt des Schlüsselträgers zuzumuten sei.⁶⁹⁶ Auch nach oder vor dem Eintreffen der Freiwilligen wird oft Lautlosigkeit verordnet.⁶⁹⁷ Ein besonders markanter Umschlag in der Lautstärke erfolgt, als die wutentbrannten Gewählten Bürger angesichts des herbeigeholten Leichnams zurückweichen und der Lärm in der Gasse abbricht.⁶⁹⁸ Ein letztes Mal gibt der Dramatiker im Nebentext den Hinweis, dass „*tiefes Schweigen*“⁶⁹⁹ zu herrschen habe, nachdem der englische Offizier die Begnadigung verkündet hat und bevor die das Schlussbild begleitenden Blechbläser und Kirchenglocken einsetzen. Aus den genannten Beschreibungen von Lärm und Stille wird ersichtlich, wie durch akustische Ausgestaltung räumliche Dimensionen vertieft werden.

3.2.2.4 Figurenrede im Nebentext: eine Hybridform

Ein Zwischenstatus kommt der in den Nebentext verschobenen Figurenrede zu, die entweder dem Bürgervolk oder den Gewählten Bürgern zuzurechnen ist. Sie ist in der Werkausgabe als unter Anführungszeichen stehende direkte Rede Bestandteil der Bühnenanweisungen und ebenso wie diese kursiv gesetzt. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in dieser exzeptionell positionierten Figurenrede nur Figurennamen oder Ordinalia ausgerufen werden. Zu Beginn des ersten Akts, noch bevor Eustache de Saint-Pierre sich ins Geschehen einmischt, verlangen die Gewählten Bürger in der nach dem Botenbericht entstandenen Ratlosigkeit lautstark nach „– *Duguesclins!*“ und „– *Jean de Vienne!*“.⁷⁰⁰ Als sich sieben Freiwillige melden, zählt das bei diesem Auswahlverfahren zugelasse Bürgervolk von der

⁶⁹¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

⁶⁹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

⁶⁹³ vgl. ebd.

⁶⁹⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559

⁶⁹⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

⁶⁹⁶ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564 f.

⁶⁹⁷ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566 ff.

⁶⁹⁸ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 574

⁶⁹⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁷⁰⁰ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 530 – 531

Plattform aus bei jedem in die Mitte der Halle Tretenden mit. Eustache de Saint-Pierre wird dabei als einziger namentlich gerufen. Danach wird weitergezählt, ohne Namen zu nennen.⁷⁰¹ Durch das gleichzeitige Auf-den-Plan-Treten von Jacques und Pierre de Wissant ergibt sich notwendigerweise ein Sprung von der Fünf- zur Siebenzahl. Diese wird schließlich erstaun-fassungslos einmal wiederholt.

„Auf der Plattform läuft das Gemurmel: ,Eustache de Saint-Pierre!“

[...]

Auf der Plattform ist dies Murmeln: , – Der Zweite!“

[...]

Oben zählt das Gemurmel: , – Der Dritte!“

[...]

Auf der Plattform wird es lauter: , – Der Vierte!“

[...]

Oben zählt und kopfnickt es befriedigt: , – Der Fünfte!“

[...]

Nun wächst von der Plattform ausgehend, alle Aufmerksamkeit versammelnd – immer deutlicher dies Rufen an, das nach der Gruppe unten zielt: , – Sieben!“

Schließlich ist ein einziger scharfer Schrei unter der Halle: ,Sieben!!“⁷⁰²

Als Ausnahmehrscheinung innerhalb dieser typographischen Sonderform, die eigentlich eine Eigenheit der Menge ist, finden sich Äußerungen des Brüderpaars de Wissant ebenfalls in den Nebentext integriert. Im zweiten Akt gibt es keine direkte Rede in den Bühnenanweisungen. Im dritten wird, analog zur Szene der Freiwilligenmeldung im ersten Akt, das Eintreffen von sechs Bürgern am Marktplatz vom Bürgervolk durch Addieren der Ankömmlinge begleitet.⁷⁰³ Durch das – diesmal abgesprochene und geplante – gleichzeitige Erscheinen von Jacques und Pierre de Wissant, kommt es wieder zu einem sprunghaften Anstieg und Erreichen der Vollzähligkeit. Insgesamt dreimal wird ausgerufen, dass sechs Bürger anwesend und opferbereit sind. Rasch verleiht das Bürgervolk seinem dringenden Anliegen Ausdruck, die Sechs schleunigst ins englische Lager zu schicken. Die Gewählten Bürger jedoch sind weniger auf die Erfüllung des Ultimatums bedacht, sondern befassen sich mit dem Fernbleiben von Eustache de Saint-Pierre. Zuerst rufen sie seinen Namen von Wut getrieben, danach angesichts des Toten verwundert eines Besseren belehrt. Die Äußerungen von Bürgervolk und Gewählten Bürgern werden von Georg Kaiser alternierend angeordnet.

„Ringsum hebt es an, ballt sich und löst sich schrill: , – Schickt sechs hinaus.“

[...]

Drohend und stärker von den Seiten: , – Schickt sechs hinaus!“

[...]

Um den Markt erhebt sich von neuem das Geschrei: ,Schickt sechs hinaus!!“

[...]

Der Ruf schallt scharf: ,Eustache de Saint-Pierre!!“

[...]

Von den Seiten drängt das Bürgervolk nach ihm – johlend: ,Schicke sechs hinaus!!“

[...]

⁷⁰¹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539 – 541

⁷⁰² ebd.

⁷⁰³ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566 – 572

Die Gewählten Bürger beugen sich über; von einigen hervorgestoßen: „Eustache de Saint-Pierre!“⁷⁰⁴

3.2.3 Figurenrede

3.2.3.1 Raum- und figurenbezogene Angaben in den Repliken

Bei der Thematisierung außersprachlicher Elemente im Haupttext handelt es sich um eine Art „implizite[r] Inszenierungsanweisungen“, allerdings mit der Einschränkung, dass diese nicht in jedem Fall „auch optisch zu konkretisieren“ sind.⁷⁰⁵ In dieser Hinsicht stehen sprachliche und außersprachliche Informationsvergabe in komplementärer Relation zueinander.⁷⁰⁶ Beispielsweise kann, als mögliche Lokalisierungstechnik, der räumliche Kontext in der Figurenrede thematisiert werden. Selbstverständlich werden in den Repliken auch Angaben gemacht, die auf figurenbezogene außersprachliche Elemente rekurrieren. Dass sprachlich artikulierte Angaben zum Raum „prinzipiell figurenperspektivisch subjektiviert“⁷⁰⁷ ist, fällt in Georg Kaisers Bühnenspiel kaum ins Gewicht, weil die Figurenrede im gesamten Stück sprachlich wenig individualisiert, sondern eher allgemein gehalten und von einer gleichförmigen poetischen Qualität der Sprache durchzogen ist. Etliche auf Außersprachliches bezogene Begrifflichkeiten treten „in der Form leitmotivischer Metaphorik“⁷⁰⁸ auf, was sich mit der „gänzlich impersonalen Sprache“⁷⁰⁹ des Dramas gut vereinbaren lässt.

Das Bühnenbild betreffende Erwähnungen finden sich vor allem in den Repliken Jean de Viennes. Zweimal wird im ersten Akt explizit auf die – im gleichen Wortlaut im Nebentext so beschriebene – „offene Halle der Stadt“⁷¹⁰ Bezug genommen, in der sich alle versammelt haben. Auf die räumliche Gliederung wird von Jean de Vienne eingegangen, als er das Prozedere der Freiwilligenmeldung in Form der Frage erläutert: „Wo sitzen sechs – die aufstehen – und von ihren Sitzen gehen – und hier zueinander treten? – –“⁷¹¹ Zu Beginn des zweiten Akts tut Jean de Vienne seine Erwartungshaltung kund, indem er dabei den Raum *off stage* markiert. Der verschont gebliebene Siebente solle sich nach der Entscheidungsfindung „draußen hinter der Brüstung dieses Saales“⁷¹² zeigen. Diesem ersehnten Ausgang stellt er die „Vorgänge in diesem Saal“⁷¹³ gegenüber, die in Kürze beginnen werden. Als Jean de Vienne einmal unterbricht, kommentiert er dabei in einem

⁷⁰⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 572 – 575

⁷⁰⁵ Pfister, a. a. O., S. 351

⁷⁰⁶ vgl. ebd.

⁷⁰⁷ ebd.

⁷⁰⁸ Pfister, a. a. O., S. 352

⁷⁰⁹ Vietta, Silvio: Probleme – Zusammenhänge – methodische Fragen. – In: Expressionismus. Hrsg. S. Vietta und H.-G. Kemper. München: Fink, 1997. S. 195

⁷¹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 525 und S. 530

⁷¹¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

⁷¹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 542

⁷¹³ ebd.

Satz die räumliche Situation: „Ich komme in den Saal, weil mich die Sorge treibt.“⁷¹⁴ Durch die genannten Phrasen steckt Jean de Vienne das In- und Exklusionsszenario des zweiten Aktes ab. Während der Sequenzen im zweiten Akt, in denen Jean de Vienne abwesend ist, kann nur Eustache de Saint-Pierre eine ähnliche Funktion in der Markierung räumlicher Dimension übernehmen. Er tut dies, als er Jacques und Pierre de Wissant die Plätze zuweist und dabei die Sitzordnung verbalisiert. Er thematisiert auch die Distanz zur Tür.⁷¹⁵ Indem er konstatiert, dass es „leer über dem Tisch“⁷¹⁶ ist, verdeutlicht Eustache de Saint-Pierre an späterer Stelle, dass der von den Buckligen nach dem Mahl leergeräumte Tisch nun der Auslosung dienen kann. Der Vorraum, in dem sich im ersten Teil des zweiten Aktes die Abschiedsszenen abspielen, wird in der Figurenrede nicht erwähnt. Eine einzige rückblickende Andeutung darauf findet sich in einer Replik des Fünften Bürgers, der schildert, wie ihn sein Vertrauter „bis an die Schwelle dieses Saales“⁷¹⁷ begleitet habe. In der Figurenrede wird zum Teil pro- und retrospektiv auf das Bühnenbild des folgenden oder vorausgehenden Aktes eingegangen. So greift etwa Jean de Vienne am Beginn des zweiten Aktes die „Halle“⁷¹⁸ als Schauplatz des ersten Aktes wieder auf. Eustache de Saint-Pierre folgt diesem Beispiel mit seiner rekapitulierenden Replik: „Was ist ärger, als in der offenen Halle aus den Reihen aufzustehen und vor alle hinzutreten?“⁷¹⁹ Um den dritten Akt – die „Mitte des Marktes“⁷²⁰ – zu lokalisieren, kann er nur mehr eine Vorankündigung treffen, da die Figur des Eustache de Saint-Pierre im dritten Akt nicht mehr zu Wort kommt. Weil der Treffpunkt für die sechs Freiwilligen auf diesem Vorschlag Eustache de Saint-Pierres fußt, verlangt die erzürnte Gruppe von Gewählten Bürgern im dritten Akt, den nicht Aufgetauchten ebendorfthin zu zerren. Sie wollen ihn „vor uns auf den Markt“ stoßen oder „auf dem offenen Markte“ schänden.⁷²¹ Die Order seines Königs wiedergebend, werden dem englischen Offizier das Bühnenbild umschreibende Worte in den Mund gelegt. Er erwähnt als einzige Dramenfigur die „Kirche“⁷²². Eduard III. wolle darin danken. Damit einher geht die Aufforderung an Jean de Vienne, die „Türen“⁷²³ derselben zu öffnen, damit ihr Glockengeläut beim Einzug des Königs besser vernehmbar ist. Wenig später erfolgt der Befehl Jean de Viennes, den Leichnam de Saint-Pierres „auf die höchste Stufe nieder“⁷²⁴ zu stellen, womit etwas über den Innenraum der Kirche und damit das Off des Bühnenraums ausgesagt wird.

⁷¹⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552

⁷¹⁵ „Jacques de Wissant, suche hier deinen Sitz! [...] Du sollst der Letzte am anderen Ende der Tafel sein, Pierre de Wissant. [...] Du bist der Nächste der Tür. [...] Du erreichst sie zuletzt.“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550)

⁷¹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553

⁷¹⁷ ebd.

⁷¹⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 543

⁷¹⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553

⁷²⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

⁷²¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 574

⁷²² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁷²³ ebd.

⁷²⁴ ebd.

Die Thematisierung der Beleuchtung in der Figurenrede bezieht sich weniger auf das Zusammenwirken mit dem Bühnenbild, sondern fungiert primär als zeitlicher Indikator. Jean de Vienne hat in seinen Repliken des dritten Aktes vor allem das Auslaufen der von englischer Seite gesetzten Frist vor Augen.⁷²⁵ Eustache de Saint-Pierre und dessen Vater transzendentieren hingegen die Bedeutung des Lichts als reale Zeitangabe. Bereits in der Konfrontation mit Duguesclins im ersten Akt nimmt Eustache de Saint-Pierre eine jenseitige Bestimmung des Zeitpunkts vor, indem er argumentiert, welches der Opfer, die beide im Tod enden, vor der eigenen Tat länger Bestand habe:

„Mit deinem Blute bist du heute tot vor deiner Tat – sollen wir nicht in unseren dünnen Gewändern bis an den anderen hellen Morgen leben?“⁷²⁶

Der blinde Vater knüpft im dritten Akt an diese vorausdeutende Anspielung an und verkündet – selbst seherisch erleuchtet –, was das Opfer seines Sohnes bewirkt habe:

„Die hohe Helle ist angebrochen – das Dunkel ist verstreut. Von allem Tiefen schließt das siebenmal silberne Leuchten – der ungeheure Tag der Tage ist draußen!“⁷²⁷

Bereits im Nebentext fixierte Geräusche werden im Haupttext ebenfalls angesprochen und auf diese Weise potenziert. Es sind vor allem die Glocken, die in den Repliken der Figuren Erwähnung finden. Mit ihrem Ertönen zu Beginn des ersten Aktes nimmt Jean de Vienne sogleich im ersten Satz Bezug auf die „helle Glocke“, deren Zweck der „Ruf in die Halle“ sei.⁷²⁸ Am Ende der Figurenrede kommt er erneut darauf zurück: „Die helle Glocke ruft – die Glocken rauschen über der Stadt; – heute ist das Amt [...] wieder auf uns gelegt!“⁷²⁹ Somit bildet diese indirekte Regieanweisung eine Klammer für die erste Ansprache Jean de Viennes. Die Mutter des Dritten Bürgers greift im zweiten Akt das akustische Motiv auf, um bildhaft zu umschreiben, wie das Schicksal am Morgen ihre Familie ergriffen hat: „Welcher Tag fiel von den Glocken?“⁷³⁰ Während hier an das Läuten der Glocken lediglich zurückerinnert wird, ist es im dritten Akt wieder außer- und innerdiegetisch hörbar. Jean de Vienne verleiht seiner Verwunderung Ausdruck, dass Eustache de Saint-Pierre das Geräusch, das wiederholt alle zusammenrufen soll, nicht vernimmt: „Ist Eustache de Saint-Pierre taub? Mit seinen Ohren vor der schrillen Glocke?“⁷³¹

⁷²⁵ Zunächst gibt er sich ungeduldig: „Schwillt nicht das Licht – spätet sich nicht der Morgen?“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570) Am Ende des dritten Akts entsendet er die sechs Freiwilligen ins Lager des englischen Königs und macht dies wiederum am Tageslicht fest: „Der Morgen ist hell – nun schicken wir sechs hinaus [...]“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578)

⁷²⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 537

⁷²⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

⁷²⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524

⁷²⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 525

⁷³⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 545

⁷³¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

Im zweiten Akt trägt Jean de Vienne nicht nur den Lärm aus dem Bühnen-Off durch die offene Tür herein, sondern dupliziert ihn, indem er ihn kommentiert: „Die Unruhe [...] ist mit dem letzten, der hier hereinging, nun von neuem ausgebrochen. Sie murren und rufen schon laut nach einem.“⁷³² In der Folge bezieht auch Eustache de Saint-Pierre die geräuschvolle Störung in seine Replik ein: „Du trägst die Stimmen, die draußen lärmten, in den Saal zu uns. Wir hören ein dumpfes Geräusch und ein pfeifendes Zischen [...]“⁷³³ Auch im Kontext der nächsten Unterbrechung bringt Jean de Vienne zur Sprache, was außerhalb des Bühnenraums vor sich geht. „Sie schreien über mich hin“⁷³⁴, heißt es in der Figurenrede. Im dritten Akt ist es neuerlich die Figur des Jean de Vienne, von der das Herannahen des Fünften Bürger eingeleitet wird – noch bevor im Nebentext die Inszenierungsanweisung steht, dass sein Schreiten zu hören sein soll. „Nun sind sie aufgebrochen – nun ist ein Gehen in den Straßen [...]“⁷³⁵ Als am Marktplatz bereits vier Bürger erschienen sind und nur die Schlussfolgerung gezogen werden kann, dass entweder durch das zuletzt eintreffende Brüderpaar wiederum die Siebenzahl erreicht ist oder aber Eustache de Saint-Pierre als letzter Eintreffender dem Büßergang entgeht, erlegt Jean de Vienne der wartenden Menge von Gewählten Bürgern ein Verbot aufmerksamen Horchens auf: „[W]ir sollen nicht lauschen nach einem müden Schritt – und nach einem doppelten – wir müssen stehen und sehen!“⁷³⁶

Was die Requisiten anbelangt, werden zwei besonders häufig im Haupttext erwähnt. Einerseits der Schlüssel als Symbol des Bürgertums, das die politischen Geschicke der Stadt lenkt, andererseits das Schwert als ritterliches Symbol der Gewalt. In der ersten Person imaginiert Jean de Vienne die Auslieferung an den König von England in einer Art Präludium, noch bevor etwas über die verlorene Schlacht und das Ultimatum der Engländer zur Kenntnis gelangt ist. Dabei erwähnt er auch die Schlüsselübergabe.

„So will ich den Schlüssel der Stadt auf meine flachen Hände legen und – barhäuptig und unbeschuhrt – und schreitend im Kittel des überlieferten Büßers! – ihn vor das Tor tragen!“⁷³⁷

Als die Debatte bereits entbrannt ist, wie auf die englische Forderung zu reagieren sei, schlägt später auch Eustache de Saint-Pierre – in dieser Vorstellungswelt verbleibend – vor, Jean de Vienne möge sich den Engländern ergeben und dabei den Schlüssel überreichen.

„Jean de Vienne – jetzt nimmst du den Schlüssel selbst – jetzt gehst du – barhäuptig und unbeschuhrt! – vor die Stadt!“⁷³⁸

⁷³² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552

⁷³³ ebd.

⁷³⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 557

⁷³⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

⁷³⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

⁷³⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524

⁷³⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 533

Durch die weitgehende Abwesenheit Jean de Viennes bedingt, ist der Schlüssel im zweiten Akt kein Thema. Erst im entscheidenden dritten findet er wieder Eingang in die Figurenreden. Dort ist er auch haptisch präsent und liegt in den Händen des Ersten der Gewählten Bürger, der in seinem Eröffnungsmonolog die Physis des Objekts beschreibt.

„Hier ist der Schlüssel. Ich bin mit ihm von langer Zeit vertraut [...] – an diesem Morgen liegt er fremd auf meinen Händen. Es ist eine Last [...] – Er erwärmt sich auch nicht von meinem Blute. [...] Ich friere an diesem kleinsten Erz! – Ich halte ihn mit Mühe fest.“⁷³⁹

Jean de Vienne bittet die anderen Gewählten Bürger um Rat, welchem der Freiwilligen das Tragen des Schlüssels zuzumuten sei. Er äußert seine Befürchtung, dass mit dem Schlüssel „die stärkste Kraft [...] zusammenbrechen soll – der fügsamste Wille bersten“⁷⁴⁰. Einer der Gewählten Bürger entgegnet ihm, er solle „an den ersten von ihnen, der ankommt, den Schlüssel“⁷⁴¹ übergeben. Als die – noch uninformede – Menge der Gewählten Bürger gegen Eustache de Saint-Pierre, der sich als Einziger nicht am Markt eingefunden hat, hetzt, fällt zweimal der Vorschlag, ihm das Amt des Schlüsselträgers aufzuzwingen.⁷⁴² An wen Jean de Vienne den Schlüssel letztlich in der Stunde des Aufbruchs weiterreicht, geht weder aus dem Haupt- noch aus dem Nebentext hervor. Die ununterscheidbare Schar der sechs Bürger soll die Last gemeinschaftlich tragen.

„Schwankt einer von euch – wenn ich die Last des Schlüssels auf seine Hände lege? [...] Wer von euch ist der erste – der letzte? Wer unterscheidet zwischen euch? Eines Leibes Hände greifen – tragen!“⁷⁴³

Bei das Schwert thematisierender Figurenrede drückt sich am stärksten eine zu differenzierende figurenspezifische Haltung aus. Vor allem die Perspektiven Duguesclins' und Eustache de Saint-Pierres können als unvereinbar gelten, scheiden sich anhand dieses Requisits doch die Geister in kampfeslustiges Ehrgefühl und zerstörungsvermeidenden Pazifismus. In den Repliken Duguesclins' artikuliert sich das Selbstverständnis des Hauptmanns, der „das Schwert [...] über Calais“⁷⁴⁴ hält, dem sein „Mut [...] das Schwert zwischen [s]eine Hände schiebt“⁷⁴⁵. Unterstützt wird diese Gesinnung im ersten Akt zunächst durch Jean de Vienne, der Duguesclins zusichert, dass die Gemeinschaft der Gewählten Bürger die Arme nach dem Schwert des Hauptmanns ausstrecke und es assistierend halte.⁷⁴⁶ In Frage gestellt wird diese Position von Eustache de Saint-Pierre, der in seinen Repliken

⁷³⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

⁷⁴⁰ ebd.

⁷⁴¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 565

⁷⁴² „Wir binden Eustache de Saint-Pierre den Schlüssel auf den Rücken! [...] Eustache de Saint-Pierre soll den Schlüssel auf seinen Knien hinausschleppen!“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 574)

⁷⁴³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁷⁴⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 528

⁷⁴⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 538

⁷⁴⁶ „Duguesclins – du siehst es: unsere Arme sind nach dir ausgestreckt – nach einer Waffe. [...] Unsere Hände auf deine Hand – Duguesclins – unter deiner Hand das Schwert – so halten wir es mit dir!“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 532)

Duguesclins' Schwert ebenfalls explizit erwähnt.⁷⁴⁷ Am Ende des ersten Akts wechselt Duguesclins die Seiten, was er – analog zu Jean de Viennes Ausführungen über den Schlüssel – mittels der haptischen und optischen Eigenschaften des Schwertes veranschaulicht.

„Das Schwert ist mit seiner Schärfe stumpf geworden – sein Glanz ist trübe – [...] Der König von England soll mich schicken, wo mein Schwert noch dient!“⁷⁴⁸

Die Fahnenflucht spielt Eustache de Saint-Pierre naturgemäß in die Hände. Er kann den Sinneswandel des Hauptmanns für seine Argumentationslinie vereinnahmen und fühlt sich bestätigt. Im zweiten Akt äußert er in der Rückschau, er habe Duguesclins siegreich „das Schwert von der Hand“ geschlagen und „die grelle Fahne“ zerrissen.⁷⁴⁹ Jeder Anwesende habe beobachten können, wie der Hauptmann des französischen Königs „sein Schwert weg“⁷⁵⁰ geschenkt habe. Der totgeglaubte Geist Duguesclins‘ wird unter den Gewählten Bürgern noch einmal entfacht, als diese im dritten Akt an einen Verrat Eustache de Saint-Pierres glauben und neuerlich nach dem „Schwert!“⁷⁵¹ verlangen. Eine vom konkreten Gegenstand des ritterlichen Schwerts unabhängige Symbolik wird von Georg Kaiser in die Figurenrede der Mutter des Dritten Bürgers eingeflochten. Dort wird ein autoaggressiver Akt umschrieben, der den Schmerz der zurückbleibenden Angehörigen im inneren und äußeren Kommunikationssystem fassbar machen soll. Die Mutter sagt, sie habe „das Schwert aus [ihrem] Herzen gezogen und wieder hineingestoßen“⁷⁵².

Anstatt von den im Nebentext geforderten Trauben, Feigen und Äpfeln zu sprechen, verwendet Eustache de Saint-Pierre – abwechselnd in der Ein- oder Mehrzahl – den Sammelbegriff ‚Frucht‘ bzw. ‚Früchte‘. „Nun rollt die reife Frucht auf unsere Hand!“⁷⁵³ Dieser Satz deutet auf die Erntezeit im Herbst hin und korreliert metaphorisch mit der Nähe zum Ende des Lebens, in der sich alle Anwesenden befinden. Den Effekt verstärkend, dass dem gemeinsamen Speisen und Trinken viel Raum gegeben wird, betont Georg Kaiser zudem im Haupttext, dass die sieben Bürger von den Früchten „zehren“⁷⁵⁴, der Wein ihnen „mundet“⁷⁵⁵, dass „Früchte und Wein [sie] erquicken“⁷⁵⁶, und benutzt damit hyperbolische Verben. Als Jean de Vienne als Beobachter am Entscheidungsprozess teilhaben möchte, erweist sich die gemeinsame Labung als Ausschlusskriterium. Eustache de Saint-Pierre verweist ihn mit den

⁷⁴⁷ „Morgen faßt du das Schwert an – du schlägst viele um dich – viele überwältigen dich! – Ist dieser Streit vor seinem Anfang nicht schon entschieden?“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 537)

⁷⁴⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

⁷⁴⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 560

⁷⁵⁰ ebd.

⁷⁵¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 573

⁷⁵² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 545

⁷⁵³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 551

⁷⁵⁴ ebd.

⁷⁵⁵ ebd.

⁷⁵⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552

Worten „Du bist fremd zwischen uns – du hast das Mahl nicht am Tisch gegessen – du hast nicht mit uns getrunken“⁷⁵⁷ des Saales.

In welcher Art, die Farbgebung der Kugeln in Eustache de Saint-Pierres Figurenrede erklärt wird, ist bereits in Zusammenhang mit den Requisitenangaben im Nebentext erwähnt worden.⁷⁵⁸ Alle in die Irre führend, versichert Eustache de Saint-Pierre, dass das Los das Brüderpaar trennen werde, weil Jacques de Wissant bereits „die erste Kugel“⁷⁵⁹ ziehen solle, sein Bruder die letzte. Während die ersten sechs gezogenen Kugeln nicht durch Repliken der Figuren kommentiert, sondern die Vorgänge allein im Nebentext, das heißt, durch gestisches Spiel, abgehandelt werden, ruft Pierre de Wissant, der als Letzter sein Los zieht, aus: „Die letzte Kugel ist blau!“⁷⁶⁰ Zuvor hat ihn Eustache de Saint-Pierre dazu drängen müssen, seine Aufgabe zu erfüllen, indem er auf das Offensichtliche hinweist: „Die Schüssel ist nicht leer [...]“⁷⁶¹ Pierre de Wissants Schlussfolgerung, nachdem seine sechs Kameraden bereits gezogen haben, es könne nur die lebensspendende andersfarbige Kugel „übrig [sein] – ihr haltet sechs blaue Kugeln“⁷⁶², lässt Eustache de Saint-Pierre nicht gelten. Eustache de Saint-Pierre erklärt, er habe das Kugelspiel „zu unserer letzten Läuterung“⁷⁶³ erfunden. Im dritten Akt wird auf die zum Zwecke der Auslosung verwendeten Kugeln noch einmal Bezug genommen und deren Manipulation dem reichsten der sieben Freiwilligen als belastendes Indiz ausgelegt. Einer der Gewählten Bürger wirft die Frage auf: „Täuschte er nicht dreist mit den Kugeln – und log plump mit den Losen?“⁷⁶⁴ Ein Angebot zur symbolischen Deutung der für die Lose gewählten Form offeriert die Figurenrede des alten Vaters von Eustache de Saint-Pierre. Die Zahl Sechs sei „rund und vollkommen eine Kugel, die ein Anfang ist und ein Ende ohne Unterscheidung“⁷⁶⁵. Sein Sohn Eustache habe sie durch den Läuterungsprozess „zur runden Glätte“⁷⁶⁶ geschmolzen.

Neben Hinweisen auf Requisiten werden im Haupttext auch figurenbezogene Angaben zu Kostümen gemacht. Was die Kleidung der Gewählten Bürger betrifft, so ist in den Repliken Eustache de Saint-Pierres des ersten und zweiten Aktes mehrfach von ‚bunten‘ bzw. ‚dünnten Gewändern‘ die Rede.⁷⁶⁷ Während Eustache de Saint-Pierre von konkreten Kostümen spricht, gebraucht Jean d’Aire in seiner Figurenrede die Metapher vom Ruhm „als unser buntes Kleid“⁷⁶⁸, welches sich die Bürger überstreifen können.

⁷⁵⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 557

⁷⁵⁸ „Die blaue Kugel ist kalt auf der Hand – und erkältet das Leben.“ (ebd.)

⁷⁵⁹ ebd.

⁷⁶⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559

⁷⁶¹ ebd.

⁷⁶² ebd.

⁷⁶³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 561

⁷⁶⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 571

⁷⁶⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 576

⁷⁶⁶ ebd.

⁷⁶⁷ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 533, S. 537 und S. 553

⁷⁶⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 537

In einem Fremdkommentar lenkt die Mutter des Dritten Bürgers die Aufmerksamkeit auf den Dresscode, dem sich die sieben Freiwilligen im zweiten Akt verschrieben haben. Die Mutter stellt, nachdem sie Haar und Kleidung des Sohnes betastet hat, fest:

„Dein Haar ist es und dein reichstes Gewand! – – Warum trägst du es nur heute? [...] Ich bin nicht gerüstet wie du – sie sind in den Straßen alle nicht geschmückt wie du – sie feiern kein Fest – –“⁷⁶⁹

Im dritten Akt wird die festliche Robe gegen das vom englischen König geforderte Büßergewand getauscht. Vom „Wechsel der Kleider“⁷⁷⁰ ist in einer Replik Jean de Viennes die Rede. Charakterisiert werden die neuen Kostüme in einer Figurenrede des Vaters Eustache de Saint-Pierres, also wiederum in Form eines Fremdkommentars. Scheint schon die Mutter des Dritten Bürgers, die den Sohn erspüren muss, fehlsichtig, ist es nun tatsächlich ein Blinder, der über die Berührung die Gewissheit erlangt, dass sechs Bürger in statthafter Montur angetreten sind.

„Grobes Kleid und glatter Strick – einer! [...] Rauh und gerüstet – du! [...] Du verschlossen in grober Haft –!“⁷⁷¹

In den Repliken des Vaters werden in weiterer Folge auch noch die „Kutten“, die „haftenden Sohlen“ und die „Öse[n] eurer Schlingen“ thematisiert.⁷⁷² Veranschaulichend heißt es: „Ihr schüttelt frei eure Glieder in euren Gewändern.“⁷⁷³

Im Kontrast zu den Bürgerkleidern steht die Rüstung des Hauptmanns Duguesclins, die in einem Fremdkommentar Eustache de Saint-Pierres eine figurenperspektivisch gebrochene Deutung erfährt.

„Du stürzt den Sturz deines Helmes vor dein Gesicht und bist blind und taub hinter dem Schild.“⁷⁷⁴

Der Schild als Requisit bzw. Teil des Kostüms wird übrigens nur hier in der Figurenrede, nicht aber im Nebentext genannt.

Dieser Duguesclins unterstellten Blindheit steht die reale des Vaters von Eustache de Saint-Pierre gegenüber, die er in einem Eigenkommentar zum Thema macht, womit eine haupttextimmanente Inszenierungsanweisung zur Maske seiner Figur gegeben wird. Allerdings hebt er diese Blindheit mit einem Sprechakt wieder auf:

„Meine Augen sind offen – ich schließe sie nicht mehr. Meine blinden Augen sind gut, um es nicht mehr zu verlieren [...]“⁷⁷⁵

⁷⁶⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 545

⁷⁷⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 570

⁷⁷¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

⁷⁷² ebd.

⁷⁷³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 576

⁷⁷⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 537

⁷⁷⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

Auf das Alter und somit die Maske bzw. zu besetzende Rolle der Mutter des Dritten Bürgers wird in einem Fremdkommentar des Sohnes aufmerksam gemacht, der den anderen sechs Bürgern im zweiten Teil des zweiten Akts von der Abschiednahme von seiner „greise[n] Mutter“⁷⁷⁶ berichtet. Jean d’Aire verleiht seinem Alter in einem Eigenkommentar Ausdruck, indem er von „diesen dorren Fingern“⁷⁷⁷ und dem „Eis [s]einer Jahre“⁷⁷⁸ spricht. Ergänzt werden diese Aussagen um einen Fremdkommentar Jean de Viennes, der Jean d’Aire als „gebrechlich“⁷⁷⁹ bezeichnet.

Bemerkenswert ist, dass es in den Formulierungen der Figurenrede kaum Abweichungen zum Nebentext gibt. Es finden sich keine alternierenden Beschreibungen zu den expliziten Bühnenanweisungen. Die Schauplätze werden nahezu im selben Wortlaut geschildert. Die überwiegende Mehrheit an impliziten Inszenierungsanweisungen geht auf Jean de Vienne zurück, dessen Funktion als lenkende Vermittlerfigur damit Bestätigung findet.

3.2.3.2 Off stage: Raum jenseits der Bühne

Calais wird durch die Nennung des Stadtnamens ausschließlich in der Figurenrede lokalisiert. Im Nebentext fällt das Wort ‚Calais‘ nie. Auffällig ist, dass der Name der Stadt in den Repliken Eustache de Saint-Pierres nicht vorkommt, in den Repliken Duguesclins‘ und Jean de Viennes hingegen sehr wohl. Im ersten Akt wird Calais ganze siebenunddreißigmal und somit am häufigsten genannt, im zweiten Akt nur einmal, im dritten siebenmal. Das lässt sich dadurch erklären, dass im ersten Akt der historische Konflikt des Hundertjährigen Krieges am ausführlichsten verhandelt wird und an dieser Stelle ein Großteil der expositorischen Informationsvergabe erfolgt. Es ist jedoch eine Passage im zweiten Akt, in der das Klima und die landschaftliche Lage der Hafenstadt umrissen wird. In der Figurenrede des Vierten Bürgers heißt es über das sommerliche Calais: „Über dem Sande flimmert die erhitzte Luft, doch vom Meer bläst eine linde Kühle.“⁷⁸⁰

In den Repliken der Figuren wird nicht nur jener räumliche Kontext thematisiert, der real oder potentiell – im Sinne nicht szenisch umgesetzter sprachlicher Lokalisierungstechnik – auf der Bühne zur Darstellung gelangen kann, sondern es werden auch Informationen über den Raum *off stage* preisgegeben. Insbesondere der Hafen, der Belagerungsring um die Stadt und das Schlachtfeld werden sprachlich markiert.

Schon auf den Bildteppich, der als Teil des Bühnenbilds nur im Nebentext geschildert wird, ist der Kontrast von unbändiger Natur und künstlich geschaffener Regulierung durch den

⁷⁷⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553 – 554

⁷⁷⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 555

⁷⁷⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 556

⁷⁷⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

⁷⁸⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 546

Hafenbau gebannt. Auch die Beschreibung des Hafengebiets von Calais in der Figurenrede bedient sich dieser Polarität, um den Wert der von Menschenhand geschaffenen Befestigung, die den Naturkräften trotzt, zu unterstreichen. Die „Küste, die steil ragt“, und das „Meer, das wild stürmt“, sind bezwungen.⁷⁸¹ Dämme sind ins Meer gewachsen.⁷⁸² Das Meer wird „zur Brücke von Küste zu Küste“⁷⁸³ gewölbt. „Ankunft und Abfahrt“⁷⁸⁴ der Schiffe werden nicht mehr gestört.

„Das Meer rollt – es trifft nicht mehr. Die Brandung richtet sich hoch – sie fällt hin. Schiffe kommen – Schiffe fahren aus [...]“⁷⁸⁵

Die „neue Bucht“ ist „weit und glatt wie vor keiner Küste“.⁷⁸⁶ Immer wieder wird in den Repliken Duguesclins‘, Jean de Viennes und Eustache de Saint-Pierres „der glatte runde Hafen von Calais“⁷⁸⁷ gepriesen. Dass sich die Urbarmachung allein „um dieser saftigen Früchte willen“⁷⁸⁸ lohnt, betont Eustache de Saint-Pierre im zweiten Akt beim gemeinschaftlichen Abendmahl.

Dem Hafen, als Werk der Bürger von Calais, steht der von den Feinden aus England geschaffene Belagerungsring vor den Toren der Stadt gegenüber. Der sandige Grund, auf dem er sich erstreckt, ist der Stadtbevölkerung ebenso vertraut wie Hafen und Meer, zur Zeit aber unzugänglich. Er kann lediglich aus der Distanz wahrgenommen werden und wird daher in einer Art Teichoskopie auch mehrfach in den Repliken der Figuren zitiert. Dass „[d]raußen im Sande dumpf ein träges Tier“⁷⁸⁹ kauere, gibt etwa Jean de Vienne zu bedenken. Duguesclins berichtet, dass „kein Tag [vergehe], an dem die Sonne nicht von dem schimmernden Ringe, der um Calais geschlossen ist, blitzt“⁷⁹⁰. In den Bühnenanweisungen des Nebentexts wird der Belagerungsring nicht thematisiert. Er existiert nach den Intentionen des Dramatikers also ausschließlich als implizite Inszenierungsanweisung im Haupttext.

Als Schauplatz zum streitbaren Gegenstand in der Figurenrede wird der Belagerungsring mit dem Auftritt der englischen Gesandtschaft. Während Duguesclins der Überzeugung ist, dass der König von England vor Calais in eine „Schlinge“⁷⁹¹ geraten sei, aus der er nicht mehr herauskomme, hat der englische Offizier als Augenzeuge eine dem widersprechende Mitteilung zu machen. Dennoch beharrt Duguesclins auf seinen Beobachtungen der letzten

⁷⁸¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 535

⁷⁸² vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524

⁷⁸³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 551

⁷⁸⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 532

⁷⁸⁵ ebd.

⁷⁸⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524

⁷⁸⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 528

⁷⁸⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 551

⁷⁸⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 525

⁷⁹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 527

⁷⁹¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 528

Tage, „im Sande vor Calais Helm an Helm – Lanze an Lanze unverrückt“⁷⁹² gesehen zu haben. Nachdem mit der Zeugenaussage des französischen Offiziers die Fronten geklärt sind und die Forderung des siegreichen Königs von England verkündet ist, wird wiederholt auf die bevorstehende Auslieferung ins englische Lager Bezug genommen. Die Formulierungen des Dritten Bürgers und Jean d’Aires lauten etwa, dass sich sechs Opferbereite „im Sande vor Calais schänden lassen“ müssen oder dass „in dem Sand von Calais die Ehre Frankreichs auf diesem Gange zertreten“ werde.⁷⁹³ Jean de Vienne äußert zweifach, dass Gewählte Bürger „sich im Sande vor Calais überliefern“⁷⁹⁴ müssen. Duguesclins entwirft ein Szenario der blutigen Verteidigung der Stadt, an dessen Ende die toten Engländer vor den Toren liegen und die Ehre Frankreichs bewahrt bleibt.

„Aus dem armen Sande vor Calais schießt ein Baum auf. [...] Mit Blut speist sich seine Wurzel.“⁷⁹⁵

Das Schlachtfeld, auf dem der König von Frankreich besiegt und in die Flucht geschlagen worden sein soll, – wird suggeriert – befindet sich dort, wo das Lager ist, also unmittelbar vor den Stadttoren. Die historische Schlacht aber hat sich bei Crécy, ca. 100 Kilometer von Calais entfernt, ereignet. In Sichtweite der Stadt haben lediglich Verhandlungen stattgefunden, deren Scheitern Philipp VI. zum Abbrechen seiner Zelte bewogen hat. Der englische Offizier erstattet vom Schlachtfeld mit denselben Worten Bericht, die Duguesclins zuvor schon zur Schilderung des königlichen Lagers gewählt hat.

„Im Sande vor Calais liegen Helme – Lanzen, wie Lanzen – Helme still liegen – – – wenn ein Kind sie nicht wegräumt. – Die Sonne spiegelt darauf – das blendet!“⁷⁹⁶

In Georg Kaisers Bühnenspiel werden die genannten Schauplätze vor der Stadt also uniform anhand des sandigen Untergrunds charakterisiert, obwohl es genauso denkbar wäre, sie auszudifferenzieren.

3.2.4 Konfigurationsstruktur und Organisationsformen der Figurenrede

DIE BÜRGER VON CALAIS weist für ein Drama der geschlossenen Form eine ungewöhnlich große Menge an Figuren auf und enthält zudem Massenszenen. Die Grenze zum aufwändigen Spektakel wird dennoch nicht überschritten. Da Georg Kaiser in seinem Bühnenspiel keine formale Untergliederung in Szenen vornimmt, ist es für die Analyse hilfreich, eine so genannte „Konfigurationsstruktur“⁷⁹⁷ zu erstellen. Die „Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist“⁷⁹⁸, lässt sich durch

⁷⁹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 527

⁷⁹³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 534

⁷⁹⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 538 und S. 578

⁷⁹⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 534

⁷⁹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 527

⁷⁹⁷ Pfister, a. a. O., S. 236 ff.

⁷⁹⁸ Pfister, a. a. O., S. 235

eine Matrix der Auftritte ermitteln. Der erste Akt lässt sich in neun Konfigurationen, der zweite in vierzehn und der dritte in zehn segmentieren.

An der Konfigurationsfolge der drei Akte lassen sich einige Besonderheiten aufzeigen. Ein wachsender Umfang durch das Hinzutreten neuer Figuren ist beispielsweise einzig im dritten Akt zu verzeichnen. Das Eintreffen der sechs Bürger auf dem Markt ist in der Auftrittsmatrix klar zu erkennen. Die kleinsten Konfigurationen sind erwartungsgemäß jene am Beginn des zweiten Aktes, der, wie bereits festgestellt, als intimster gelten kann. Eustache de Saint-Pierre steht einmal für wenige Augenblicke allein auf der Bühne. Danach gibt es einige Zweier-Konfigurationen, etwa des Fünften Bürgers mit seinem Vertrauten oder des Dritten Bürgers mit seiner Mutter. Die höchste Konstanz der Konfigurationen ist im ersten und in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes festzustellen. Während es im ersten Akt eine Neuner-Konfiguration mit dem zusätzlichen aus rund sechs Gewählten Bürgern bestehenden Kollektiv gibt, ist im zweiten eine Siebener-Konfiguration vorherrschend.

Die höchste „Konfigurationsdichte“⁷⁹⁹ wird im ersten Akt mit einem Wert von 0,51 erreicht, die niedrigste im zweiten mit einem Wert von 0,21. Im ersten Akt ist die größte Figurenpräsenz über den größtmöglichen Zeitraum gegeben. Zu Beginn des zweiten Akts gibt es durch Abgänge und Auftritte bedingte häufige Konfigurationswechsel.

„Repetitive Konfigurationen“⁸⁰⁰ sind jene der sechs Bürger um Eustache de Saint-Pierre sowie jene Jean de Viennes und der übrigen Gewählten Bürger. Abgesehen von diesen Paarungen sind auch der englische Offizier und seine Soldaten oder der Vater Eustache de Saint-Pierres und der Knabe „szenisch konkomitante Figuren“⁸⁰¹. Erstere zählen gemeinsam mit den buckligen Dienern, aber auch Jean de Vienne im zweiten Akt, zu den mobilsten Figuren des Dramas.

Eustache de Saint-Pierre und dessen Vater sind, nimmt man den Toten aus, bemerkenswerterweise „szenisch alternative Figuren“⁸⁰². Die Figur Eustache de Saint-Pierres begegnet dem einzigen Angehörigen also niemals mit der Möglichkeit zu sprachlicher Kommunikation. Eine ebenfalls szenisch alternative Figur zum Vater Eustache de Saint-Pierres ist Duguesclins, der weder im zweiten, noch im dritten Akt erneut auftritt. Genauso sind auch die Angehörigen im zweiten Akt szenisch alternative Figuren zu den Soldaten, Offizieren, den Gewählten Bürgern, dem Bürgervolk und Jean de Vienne, denn ihre Auftritte fallen nie zusammen. Die Angehörigen sind Episodenfiguren, die nur einmalig auftreten.⁸⁰³

⁷⁹⁹ Pfister, a. a. O., S. 239

⁸⁰⁰ Pfister, a. a. O., S. 240

⁸⁰¹ Pfister, a. a. O., S. 237

⁸⁰² ebd.

⁸⁰³ Es handelt sich im Grunde um protatische Figuren, die als Dialogpartner nicht gleichberechtigt sind. Ihre Funktion ist die figurencharakterisierende Informationsvergabe, sie bleiben „als Repräsentant[en] der Informationsinteressen des Zuschauers erkennbar“. (Pfister, a. a. O., S. 133) In den Abschiedsszenen ist von den Plänen und Entwürfen des Fünften Bürgers zu erfahren, der als eine Art Baumeister oder Architekt tätig sein dürfte. Die Vermählungsabsichten der Brüder de Wissant mit den Töchtern d'Aires werden nirgends so deutlich artikuliert, wie hier.

Damit wird die episodische Grundstruktur der ersten Hälfte des zweiten Akts augenscheinlich, denn die Konfigurationen sind überdies von vergleichsweise kurzer Dauer. Konfigurationen von langer Dauer sind im ersten Akt der Dialog zwischen Duguesclins und dem englischen Offizier, der Polylog im Vorfeld der Freiwilligenmeldung und diese selbst, im zweiten Akt die Befragung der sechs Bürger durch Eustache de Saint-Pierre sowie das Ziehen der Lose und im dritten Akt die Eingangssequenz mit der monologhaften Replik Jean de Viennes, der Disput um den Verbleib Eustache de Saint-Pierres sowie das monologische Sprechen seines Vaters.

Die Massenszenen betreffend ist festzustellen, dass die Gruppe der Gewählten Bürger deutlich häufiger auf der Bühne präsent ist als das Bürgervolk. Beide Kollektiva sind jedoch im dritten Akt durchgängig szenisch anwesend. Das besonders Signifikante dieses Aktes sind die Anteile der Figuren am Haupttext. Den sechs Bürgern und Eustache de Saint-Pierre kommen nämlich überhaupt keine Textanteile zu, dafür aber den staffaghaften Figurenkollektiva der Gewählten Bürger und des Bürgervolks.

Im zweiten und dritten Akt vereint jeweils *eine* Figur ein Drittel des gesamten Textanteils auf sich. Im zweiten Akt ist es Eustache de Saint-Pierre, im dritten Jean de Vienne mit einem noch größeren Anteil am Haupttext. Was die Verteilung über das gesamte Bühnespiel betrifft, so übertrumpft die Figur Jean de Viennes mit einem Anteil von 26,87 Prozent die Eustache de Saint-Pierres deutlich um mehr als sechs Prozentpunkte. Dies erklärt sich daraus, dass Eustache de Saint-Pierre im dritten Akt gar nicht mehr zu Wort kommen kann. Obwohl er im Sinne der Idee des Dramas nicht der zentrale Protagonist ist, ist Jean de Vienne die „szenisch dominante Figur“⁸⁰⁴ in den BÜRGERN VON CALAIS. Im ersten und dritten Akt ist er Bestandteil sämtlicher Konfigurationen, im zweiten – trotz elitärer Exklusionsbestrebungen Eustache de Saint-Pierres – immerhin an fünf der vierzehn Konfigurationen beteiligt. Auf eine annähernd ähnlich hohe Bühnenpräsenz kommt keine andere Figur des Theatertexts. Die „quantitative Dominanzrelation“⁸⁰⁵ lässt jedoch nicht zwingend Rückschlüsse auf die Handlungsfunktion der Figur zu. Im Falle Jean de Viennes deutet sie wohl eher auf dessen „episch vermittelnde Kommentatorfunktion“⁸⁰⁶ hin.

Eustache de Saint-Pierre geht – seine Bühnenpräsenz als Verstorbener miteingerechnet – zwanzig Konfigurationen ein und liegt damit eindeutig im Führungsfeld der Dramenfiguren, wenngleich ihn die Gewählten Bürger um eine Konfiguration übertreffen. Was seinen durchschnittlichen Anteil am Haupttext betrifft, steht er jedoch mit 20,6 Prozent ganz klar an zweiter Stelle hinter Jean de Vienne. Der Intention des Autors zufolge ist er als den Opfertod sterbende Erlöserfigur und Personifikation des Neuen Menschen unverkennbar als Hauptfigur ausgewiesen.

⁸⁰⁴ ebd.

⁸⁰⁵ Pfister, a. a. O., S. 226 f.

⁸⁰⁶ Pfister, a. a. O., S. 227

Die Konfigurationsstruktur zeigt zu guter Letzt auf, wie Georg Kaiser die Schlussbilder der drei Akte gestaltet. Dabei wird evident, dass sich besonders am Ende des zweiten und dritten Aktes nur wenige Figuren auf der Bühne befinden. Am Ende des ersten Aktes sind zwar elf Figuren(gruppen) szenisch präsent, dennoch wird der Fokus in den Bühnenanweisungen auf Fahnentuch und -holz vor dem Hintergrund tiefer Stille gelenkt, die Szenerie also eingefroren.

Nach dem „situative[n] Kriterium“⁸⁰⁷ der Isolation der sprechenden Figur auf der Bühne, die sich an kein Gegenüber wenden kann, gibt es in den BÜRGERN VON CALAIS keine echten Monologe, da – mit Ausnahme einer einzigen Konfiguration im zweiten Akt – immer mehrere Figuren szenisch präsent sind. In besagter Konfiguration kommt Eustache de Saint-Pierre nicht zu Wort. Das wird aus einer erweiterten Konfigurationsstruktur ersichtlich, in der auch gekennzeichnet ist, welche Figuren sich in den einzelnen Konfigurationen in Repliken äußern. Nach dem „strukturellen Kriterium“⁸⁰⁸ gibt es jedoch sehr wohl monologhafte Dialoge in Georg Kaisers Bühnenspiel. Konfigurationen, in denen nur eine Dramenfigur spricht, weisen schlüssigerweise deutlich monologischen Charakter auf. Solche Konfigurationen gibt es am Beginn des ersten Aktes mit einer 676 Wörter langen Figurenrede Jean de Viennes, ebenso am Beginn des zweiten Aktes, wo die Replik de Viennes 447 Wörter umfasst. In der Mitte des zweiten Akts gibt es noch eine zweite Konfiguration mit nur einer Replik, die allerdings von Bühnenanweisungen durchbrochen wird. Diesmal ist es Eustache de Saint-Pierre, dessen solistische Rede das Abendmahl begleitet und keine Entgegnung findet. Im dritten Akt steht die Figurenrede des Vaters – ohne mit ihm in Dialog tretende Figur – alleine da. Sie besteht als zentrale Botschaft des Erneuerungsdramas aus 867 Wörtern und ist damit die längste unwidersprochene Replik des Stücks. Dieser Binnenmonolog ist kommentierender Natur und, da der Sprecher darin in großer „Distanz [...] zu sich selbst als Handelndem steht“, beinahe eine „ex-persona-Rede“, die „die intendierte Rezeptionsperspektive episch vermittelt“.⁸⁰⁹

Im Gegensatz zum echten Monolog weisen all diese Passagen keine „intime Unmittelbarkeit und strategische Unverzerrtheit“⁸¹⁰, wie sie nur dem konventionellen Monolog eigen ist, auf, dafür aber sind die Repliken durch die Anwesenheit innerdiegetischer Zuhörer im inneren Kommunikationssystem motiviert. Weil zahlreiche Figurenreden die Manier von vorgetragenen Ansprachen haben, entsteht der Eindruck, es handle sich um eine Art oratorisches Drama. Ein durch die sich häufenden monologhaften Repliken bedingtes „retardierendes Moment“⁸¹¹ ist unverkennbar. Wie schon der Anteil am Haupttext gezeigt

⁸⁰⁷ Pfister, a. a. O., S. 180

⁸⁰⁸ ebd.

⁸⁰⁹ Pfister, a. a. O., S. 191

⁸¹⁰ Pfister, a. a. O., S. 186

⁸¹¹ ebd.

hat, verdeutlicht auch die durchschnittliche Replikenlänge einzelner Figuren, dass es in diesem Theaterstück immer wieder zu Dominanzbildungen kommt. Nach Jean de Vienne mit durchschnittlich 161, Eustache de Saint-Pierre mit durchschnittlich 101 und Duguesclins mit durchschnittlich 88 Wörtern liegen alle anderen Figuren im ersten Akt weit abgeschlagen hinter diesen. Auffällig dabei ist, dass Jean de Viennes Repliken unter dem Gesichtspunkt ihres Umfangs monologhafter sind als diejenigen Eustache de Saint-Pierres, der insgesamt einen höheren Anteil am Haupttext hat, aber häufiger durch die Repliken anderer Figuren unterbrochen wird. Im zweiten Akt hat neben Jean de Vienne mit durchschnittlich 83 Wörtern sogar die Mutter des Dritten Bürgers mit durchschnittlich 72 Wörtern monologhafte Figurenreden vorzuweisen. Eustache de Saint-Pierres Repliken sind in diesem Akt im Schnitt gar nur 51 Wörter lang. Insgesamt liegen diese Durchschnittswerte deutlich hinter denen des ersten Aktes, was darauf hindeutet, dass der zweite vergleichsweise dialoghafter ist. Der höchste Mittelwert, was die Länge der Repliken betrifft, ist im dritten Akt für die Figur des Vaters von Eustache de Saint-Pierre zu verzeichnen. Sie ist unübertroffen die am stärksten zur Monologhaftigkeit neigende Dramenfigur. Jean de Viennes Repliken haben im Vergleich dazu in diesem Akt lediglich einen Umfang von durchschnittlich 58 Wörtern. Dass durch die Dominanz einzelner Figuren die Gleichberechtigung aufgehoben wird und „es kaum mehr zu semantischen Richtungsänderungen kommen kann“, führt zwangsläufig zu einer „Monologisierung“ des Dramas.⁸¹²

„Diese Dominanz ist zum Beispiel in der öffentlichen Rede institutionalisiert, in der einer Figur von vornherein die Rednerfunktion, den übrigen eine mehr oder weniger passive Hörerfunktion zugeteilt ist und der Umfang der Rede unverhältnismäßig größer ist als der Umfang eventueller Zwischenrufe. Die Darstellung einer solchen öffentlichen Rede im Drama [...] bringt also immer eine Monologisierung des Dialogs mit sich.“⁸¹³

Bereits die Auswahl der Schauplätze, die – wie bereits aufgezeigt – allesamt im Bereich des Öffentlichen angesiedelt sind, ist ein erster Indikator für diese klare Tendenz in den BÜRGERN VON CALAIS.

Echte Zwiegespräche gibt es nur im zweiten Akt – in Form der Dialoge zwischen dem Fünften Bürger und seinem Vertrauten sowie zwischen dem Dritten Bürger und seiner Mutter. Schon beim Dialog zwischen dem Vierten Bürger und seiner Frau sind deren Kind und eine alte Wärterin zugegen. Zwiegespräche im Rahmen umfangreicherer Konfigurationen, bei denen außer den sprechenden auch noch andere Figuren anwesend sind, sind in allen drei Akten vorhanden. Genannt seien die Zwiegespräche Eustache de Saint-Pierres mit Jean de Vienne im zweiten Akt, wenn dieser von draußen in den Saal kommt, um den Stand der Ziehung zu erfragen.

⁸¹² Pfister, a. a. O., S. 184

⁸¹³ ebd.

Ein Mehrgespräch „mit hoher Unterbrechungsfrequenz“⁸¹⁴ ist die Verabschiedungsszene der Brüder de Wissant und ihres Schwiegervaters Jean d’Aire. Es weist eine „Tendenz zu engem Bezug zwischen den Dialogpartnern“⁸¹⁵ auf. Ein Polylog, der „aus langen Repliken“⁸¹⁶ besteht, ist jener, der um den Abendmahlstisch im zweiten Akt geführt wird, wenn Eustache de Saint-Pierre den Fortschritt des Läuterungsprozesses ergründen möchte. Eustache de Saint-Pierre stellt jedem Bürger eine lange eingeleitete Frage, auf die er eine ausführliche Antwort erhält. Danach fragt er kein weiteres Mal nach, sondern geht zum nächsten Dialogpartner über. Hier lässt sich eine „Tendenz [...] zu distanzierterer Situationsabstraktheit und zu verlangsamtem Tempo feststellen“⁸¹⁷. An anderer Stelle wird durch die knappen Fragen Duguesclins – „Wo ist der König von Frankreich?“, „Wo blieb das Heer?“, „Wann ist das geschehen?“ – eine expositorische Informationsvergabe motiviert.⁸¹⁸

3.2.5 Informationsvergabe

Die Exposition, also die „Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen“⁸¹⁹, erfolgt in den BÜRGERN VON CALAIS zwar größtenteils im ersten Akt, jedoch nicht in einer Extremform am Drameneingang initial-isoliert, sondern durchaus in kleinere Einheiten portioniert, über mehrere Repliken „in die fortschreitende Handlung integriert“⁸²⁰. Bereits der Eröffnungsmonolog Jean de Viennes enthält wesentliche expositorische Informationen. Ohne eine nähere Angabe zur Dauer des Konflikts zu machen, wird hier der Hundertjährige Krieg als „alte[r] trübe[r] Streit, den der König von England mit dem König von Frankreich führt“⁸²¹, thematisiert. Kern der Auseinandersetzung sei die Frage, „wer herrscht in England – wer über Frankreich!“⁸²² Auch wenn es nur um die französische Thronfolge, nicht um Herrschaftsansprüche auf englischem Gebiet geht, ist damit der historische Hintergrund beleuchtet – allerdings ohne eine detaillierte Chronologie der Ereignisse mitzuteilen. Dass der „Hafen von Calais“⁸²³ als „Pforte [...] nach England“⁸²⁴ ein strategisch wichtiger Punkt ist und die nordfranzösische Hafenstadt deshalb „durch die Wüste der Belagerung“⁸²⁵ gehen muss, wird ebenfalls bereits in der ersten Figurenrede enthüllt. Wie lange die Belagerungssituation schon andauert, wird allerdings nicht bekanntgegeben. Als weiterer Aspekt des kriegerischen Szenarios wird der französische

⁸¹⁴ Pfister, a. a. O., S. 198

⁸¹⁵ ebd.

⁸¹⁶ Pfister, a. a. O., S. 199

⁸¹⁷ ebd.

⁸¹⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 529

⁸¹⁹ Pfister, a. a. O., S. 124

⁸²⁰ Pfister, a. a. O., S. 125

⁸²¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524

⁸²² ebd.

⁸²³ ebd.

⁸²⁴ ebd.

⁸²⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 525

Feldzug erwähnt. „Der König von Frankreich zieht heran“, heißt es, und drohe dem „König von England [...] vom Rücken“.⁸²⁶ Besonders ausgeschmückt wird dabei die Truppenstärke. Das Heer sei „[g]ewaltig, wie es nie den Boden Frankreichs erschütterte“, „ein wütender Wind“ habe „von allen Enden die Scharen zusammengetrieben“.⁸²⁷ Dass sich die französischen Truppen tatsächlich auf dem Weg von Amiens nach Hesdin durch Hinzustoßende vergrößern, ist historisch belegt. Erwähnung findet auch, dass das Heer von Philipp VI. angeführt wird. „An seiner Spitze reitet lachend der König von Frankreich“, verkündet Jean de Vienne und artikuliert die Hoffnung auf eine baldige Befreiung der Stadt Calais. Diese Erwartungshaltung steckt in dem Satz: „An jedem Morgen spähe ich nach der Wolke, die laut schallend den König von Frankreich verkündet!“⁸²⁸ Darüber hinaus wird in der Rede Jean de Viennes auch die Perspektive und das Selbstverständnis der städtischen Bevölkerung deutlich. Das „Werk, an das wir unsere Kräfte hingegeben hatten“⁸²⁹, wird erstmalig erwähnt. Visionär tritt der „überlieferte Büßer“⁸³⁰ – gemeint ist der sich dem englischen König Ausliefernde – in Erscheinung, der sich opfern soll, um das Werk zu bewahren. Zu vernehmen ist auch ein gewisser Stolz, als ausharrend Belagernde grundlegend pazifistisch zu handeln:

„Wann trug sich dies schon zu? Wo wurde der Kampf gefochten, in dem kein Schwert schlägt
– kein Bogen birst – keine Lanze zersplittet!“⁸³¹

Mit futuristischem Bezug wird angekündigt, was nun folgen wird: Der König von England fordert eine Versammlung der Bürger von Calais und wird einen seiner Gesandten dorthin schicken. Jean de Vienne betont – ganz aus Sicht der Gewählten Bürger, denen er vorsteht –, „das Amt, das wir von uns auf die gepanzerten Schultern des Hauptmanns von Frankreich schieben mußten, [sei] wieder auf uns gelegt“⁸³². Dies habe Jean de Vienne zufolge die Implikation, dass das „Schwert [...] nicht mehr über Calais herrschen“ soll, sondern „von ihm befreit“ werde.⁸³³

Ergänzende Informationen werden im Verlauf des ersten Aktes, wie schon angemerkt, auch in Repliken anderer Figuren preisgegeben. Der englische Offizier erläutert den Herrschaftsanspruch seines Königs, der als Neffe mit dem verstorbenen Karl IV. in weiblicher Linie nahe verwandt ist, indem er hervorkehrt, dass Eduard III. durch Philipp VI. das „alte – in seinem Blut verbürgte Recht [...] verletzt“⁸³⁴ sieht. Der Offizier berichtet erstmals von einer kürzlich verlorenen Schlacht des französischen Königs, der „Frevler“ habe

⁸²⁶ ebd.

⁸²⁷ ebd.

⁸²⁸ ebd.

⁸²⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524

⁸³⁰ ebd.

⁸³¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 525

⁸³² ebd.

⁸³³ ebd.

⁸³⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 526

„seine Züchtigung erleiden“ müssen.⁸³⁵ Hierfür gibt es eine genaue Zeitangabe. Die „blutige Niederlage“ soll sich „vor zwei Tagen“ ereignet haben.⁸³⁶ Die französischen „Scharen“ sollen danach „in alle Winde gescheucht“ worden sein.⁸³⁷ Dem „verblendete[n] Volk von Frankreich“ kreidet der englische Offizier an, das „Unrecht“ seines Königs zu schützen.⁸³⁸ In weiterer Folge werden zusätzliche Informationen dialogisch vermittelt, weil Duguesclins die englische Sicht nicht unwidersprochen lässt. Dreimal wiederholt er, was hier verbreitet werde, sei eine „Lüge, die schäumt“⁸³⁹. Die Unrechtmäßigkeit des englischen Anspruchs auf den französischen Thron erkläre sich schon rein geografisch: „Der Räuber ist, wer draußen schleicht.“⁸⁴⁰ Aus französischer Warte sei es „die diebische Elster aus England, der es nach der funkelnenden Krone von Frankreich gelüstet“⁸⁴¹. Duguesclins bestätigt die Unterstützung, die „das Volk von Frankreich“⁸⁴² seinem König entgegenbringt. Es würde ihm „seine Krone [...] auf den Knien [...] wieder schenken“⁸⁴³. Durch seine Replik verfeinert er außerdem die Informationslage über die Belagerung, indem er spezifiziert, dass der „um Calais geschlossen[e]“ Belagerungsring bereits „in Monaten dicht und eng“ daliegt.⁸⁴⁴ Damit wird zum ersten Mal ein Eindruck vom zeitlichen Horizont vermittelt. Zuschauerinnen und Zuschauer bzw. Leserinnen und Leser erfahren, dass die Belagerung schon mehrere Monate andauert. Duguesclins zweifelt die Behauptung des englischen Offiziers an, dass es tatsächlich zu einer Konfrontation gekommen sei. Der „Lärm von einer Schlacht“⁸⁴⁵ sei nicht zu vernehmen gewesen. Es sei unvorstellbar, dass „vorgestern [...] das übermächtige Heer Frankreichs vernichtet“⁸⁴⁶ worden sei. Mit dieser Aussage wird nicht nur die englische Zeitangabe wiederholt, sondern auch noch einmal die eigene Überlegenheit hervorgehoben. Da in diesem Dialog Aussage gegen Aussage steht – was zur Hypothesenbildung beiträgt, aber dennoch nach Auflösung verlangt –, wird mit dem Auftritt des französischen Offiziers bald ein Beweis erbracht, der Gewissheit bringt.⁸⁴⁷ Der Augenzeuge berichtet davon, wie „Frankreichs Ruhm mit einem Hauch verwehte“⁸⁴⁸, und schildert, wie es im Zuge der Annäherung an „den Feind [...] vor Calais“⁸⁴⁹ militärstrategisch zum Desaster gekommen ist.

⁸³⁵ ebd.

⁸³⁶ ebd.

⁸³⁷ ebd.

⁸³⁸ ebd.

⁸³⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 526 f.

⁸⁴⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 526

⁸⁴¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 527

⁸⁴² ebd.

⁸⁴³ ebd.

⁸⁴⁴ ebd.

⁸⁴⁵ ebd.

⁸⁴⁶ ebd.

⁸⁴⁷ Die „miteinander kontrastierenden perspektivischen Rückwendungen“ erzeugen „Spannung“. (Pfister, a. a. O., S. 135)

⁸⁴⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 529

⁸⁴⁹ ebd.

„Da fegte ein Sturm in uns hinein. In den Seiten faßte er uns an – im Rücken schüttelt er uns – er brach durch unsere Reihen [...]“⁸⁵⁰

Aus dem Bericht des französischen Offiziers geht auch die historisch verbürgte schändliche Flucht Philipps VI. hervor. Der König von Frankreich sei „zwischen den Fliehenden“⁸⁵¹ zu suchen. Er sei nicht mehr einzuholen, „der König von Frankreich reitet schnell“⁸⁵², wenn er seine eigene Haut retten möchte. Daraufhin konstatiert der englische Offizier die zugunsten der Engländer veränderte Lage, womit die Exposition im Wesentlichen beendet und der *point of attack* erreicht ist – auch wenn später noch weitere die Vorzeithandlung betreffende Informationshappen eingefügt werden.

„An diesem Morgen ist der König von England vor Calais zurückgekehrt. Kein Feind ist mehr, der vom Rücken droht [...] Calais ist in seine Hand gegeben. Er tut mit ihm nach seinem Willen.“⁸⁵³

Die Ausgangsbasis für das englische Ultimatum ist damit geschaffen. Dieses setzt ein zeitliches Limit und etabliert einen Spannungsbogen. Bei den BÜRGERN VON CALAIS kann von einem relativ frühen *point of attack* mit einer nicht sehr umfangreichen Vorgeschichte gesprochen werden, die primär aus der letzten, vor zwei Tagen stattgefundenen Schlacht besteht, den vorausgehenden Feldzug nur andeutet und das Setting des bis dahin schon etwa zehn Jahre andauernden Hundertjährigen Krieges so vage bestimmt, dass er nicht in seiner ganzen Dauer als für das Verständnis der Geschichte notwendigerweise zu exponierende Vorzeithandlung gelten kann.

Was den Zeitpunkt der einsetzenden Handlung betrifft, so wird in der Figurenrede immerhin die Jahreszeit fixiert – wenngleich das Jahr 1347 in keinster Weise thematisiert wird. Dass die Belagerung im Sommermonat August ihr Ende gefunden hat, wird von Georg Kaiser in den Repliken des Vierten Bürgers angedeutet. Im Dialog mit seiner Frau sagt der Vierte Bürger: „Es ist nicht mehr als ein Gang aus dem Tor an einem schönen Sommertage.“⁸⁵⁴ In seiner Nacherzählung an der Abendmahlstafel hält er dies auch Eustache de Saint-Pierre gegenüber fest: „Wir schritten nebeneinander ohne Hast und ohne Halt – wie an einem schönen Sommerabend aus der Stadt.“⁸⁵⁵ Die zeitliche Angabe wird hier zum romantischen Motiv des Ehepaars verzerrt.

In Zusammenhang mit expositorischer Informationsvergabe, aber auch mit der verdeckten Handlung, also der sprachlichen Informationsvergabe über Geschehnisse abseits des auf der Bühne Gezeigten, seien die *backstage characters* des Bühnenspiels erwähnt. Es sind dies der König von Frankreich und der König von England, die als „Figuren [...] nur in den Repliken

⁸⁵⁰ ebd.

⁸⁵¹ ebd.

⁸⁵² ebd.

⁸⁵³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 530

⁸⁵⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 546

⁸⁵⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 554

sprachlich thematisiert, jedoch nie szenisch präsentiert werden“⁸⁵⁶. Sie besitzen einen deutlich anderen Status als die übrigen Figuren des Personals, sind aber doch am dramatischen Geschehen nicht gänzlich unbeteiligt, da sie eine „handlungsbeeinflussende Funktion“⁸⁵⁷ haben. Dabei ist festzustellen, dass der König von Frankreich bereits im Rahmen der Exposition verabschiedet wird, während der König von England dem Schauplatz durchgängig nahe bleibt. Durch seinen Gesandten, den englischen Offizier, und seine Soldaten wird er immer wieder in Erinnerung gerufen. Im Gegensatz dazu steht Duguesclins als Hauptmann des Königs von Frankreich von Anfang an in größerer Distanz zu seinem Herrscher und verschwindet mit Ende des ersten Akts völlig von der Bildfläche. Besonders prägnant ist, dass der König von England am Dramenausgang beinahe die Bühne betritt. Sein Auftritt wird angekündigt, sein Erscheinen jedoch nicht abgewartet.

„DER ENGLISCHE OFFIZIER. Der König von England!
JEAN DE VIENNE und DIE GEWÄHLTEN BÜRGER stehen erwartend.

Das Licht flutet auf dem Giebelfeld über der Tür [...]“⁸⁵⁸

Die beiden Figuren werden übrigens immer nur als ‚König von Frankreich‘ bzw. ‚König von England‘ tituliert, nie aber beim Namen genannt.

Wie bereits anhand der dialogisch vermittelten Exposition in den Repliken Duguesclins‘ und des englischen Offiziers sichtbar geworden ist, ist die „narrative Präsentation“ verdeckter Handlung „figurenperspektivisch gebrochen“.⁸⁵⁹ Werden mittels expositorischer Informationsvergabe räumlich und zeitlich verdeckte Handlung zur Kenntnis gebracht, die vor dem *point of attack* liegen, können auch in der Sukzession des ab diesem Punkt szenisch Präsentierten Aussparungen erfolgen. Wie räumlich verdeckte Handlung des *off stage* in den BÜRGERN VON CALAIS Eingang in die Figurenrede findet, ist bereits in Zusammenhang mit den indirekten Regieanweisungen erörtert worden. Nun soll der Fokus auf zeitlich verdeckte Handlung „in den ausgesparten Zeiträumen zwischen den [...] Akten“⁸⁶⁰ gelegt werden. Zwischen erstem und zweiten Akt wird weder das Warten der Bürger auf die über Leben und Tod entscheidende Ziehung der Lose noch das Manipulieren des Kugelspiels durch Eustache de Saint-Pierre gezeigt, der die Schüssel für die Abendmahlsszene vorbereitet. Erst in den Figurenreden des zweiten Akts werden Teile dieser zeitlich verdeckten Handlung thematisiert. So schildert etwa Jean de Vienne, wie „mit jeder Stunde dieses Tages“⁸⁶¹ die Unruhe zugenommen habe. Die Mutter des Dritten Bürgers berichtet von ihrer singulären Erfahrung, „hundertmal vom Morgen an“ den Weg zum Saal des Stadthauses „gestrauchelt“

⁸⁵⁶ Pfister, a. a. O., S. 225

⁸⁵⁷ Pfister, a. a. O., S. 226

⁸⁵⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

⁸⁵⁹ Pfister, a. a. O., S. 276

⁸⁶⁰ ebd.

⁸⁶¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 542

zu sein.⁸⁶² Die Information, dass „das Warten seit dem frühen Morgen“ das Bürgervolk in seiner „Kraft geschwächt“ habe, trägt Jean de Vienne bei seiner ersten Unterbrechung in Saal der sieben Versammelten.⁸⁶³ Auf die verdeckte Handlung zwischen den Akten wird in der Sequenz, in der Eustache de Saint-Pierre die sechs Bürger der Reihe nach befragt, explizit Bezug genommen. Vom Fünften Bürger will er wissen, was ihn „zwischen dem frühen Morgen und [s]einem Gang hierher mehr denn alles beschäftigt“⁸⁶⁴ habe, vom Vierten Bürger, ob er langsamer gegangen sei, „weil diese Stunde [ihm] kostbar wurde, wie keine [s]eines Lebens“⁸⁶⁵, von den Brüdern de Wissant, ob sie „die Hitze des Tages“⁸⁶⁶ entzweit habe. Gegen Ende des zweiten Aktes deckt Eustache de Saint-Pierre auf, dass er selbst die Lose getürkt hat: „Ich habe euch dieselben Kugeln gereicht!“⁸⁶⁷ Der Selbstmord Eustache de Saint-Pierres, die mentale Vorbereitung der sechs übrigen Bürger auf den Opfergang und ihre Entscheidung, wann sie das Haus in Richtung Markt verlassen, sowie die Mutmaßungen des umtriebigen Bürgervolkes, die beginnen, Wege durch die Stadt zu vermessen und Wetten abzuschließen, werden zwischen zweitem und drittem Akt ausgespart. Bereits in der Verabschiedungsszene des zweiten Aktes kündigt der Fünfte Bürger an, wie schwer die bevorstehende letzte Nacht werde. „Nun ist die Nacht kurz, um noch alles zu sagen“⁸⁶⁸, bemerkt er seinem Vertrauten gegenüber. Über die nächtlichen Aktivitäten des Bürgervolks erstattet Jean de Vienne Bericht:

„Tollte nicht das harte Klappern ihrer flinken Schuhe über den steinigen Grund durch die Nacht? Scholl es nicht, als schleuderten sie mit einem Sturm von Steinen nach einer Scheibe?
– Sie haben sich ein schändliches Spiel daraus gemacht und das hat ihre Ungeduld unterhalten – jetzt erwarten sie die Erfüllung, um vor einander zu prahlen, wer klüger rechnete! – Ich habe nicht die Macht, sie von den Rändern des Marktes zu treiben [...]“⁸⁶⁹

Selbstkritisch bezieht er sich etwas später, als die ersten beiden opferbereiten Bürger schon angetreten sind, erneut auf das unangemessene Verhalten der restlichen Stadtbevölkerung: „Wir sind in dem Wettspiel dieser Nacht verwirrt – wir erfahren die schärfste Lehre.“⁸⁷⁰ Auch einer der Gewählten Bürger weiß von der „Hetzjagd in dieser Nacht durch Straßen und Gassen“⁸⁷¹ zu rapportieren. Der Freitod seines Sohnes wird vom Vater Eustache de Saint-Pierres dokumentiert. Das Vergiften wird in der Figurenrede präzise geschildert:

„[...] dann hob er den Becher mit seinen sicheren Händen vom Tisch und trank an ruhigen Lippen den Saft, der ihn verbrannte.“⁸⁷²

⁸⁶² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 545

⁸⁶³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552

⁸⁶⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553

⁸⁶⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 554

⁸⁶⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 555

⁸⁶⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 559

⁸⁶⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 544

⁸⁶⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 565

⁸⁷⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

⁸⁷¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 572

⁸⁷² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

Dass es räumlich und zeitlich verdeckte Handlung außerhalb des Stadtgeschehens gibt, wird am Dramenende noch einmal bewusst gemacht, wenn der englische Offizier von den Vorgängen im englischen Lager Meldung gibt, die alle erbrachten Opfer in gewisser Hinsicht obsolet werden lässt.

„Der König von England schickt an diesem Morgen diese Botschaft in die Stadt Calais: – in dieser Nacht ist dem König von England im Lager vor Calais ein Sohn geboren. Der König von England will an diesem Morgen um des neuen Lebens willen kein Leben vernichten. Calais und sein Hafen sind ohne Buße von der Zerstörung gerettet!“⁸⁷³

Dynamisierend und spannungsweckend wirken neben narrativer Präsentation verdeckter Handlung und expositorischer Informationsvergabe auch „Unterschiede im Grad der Informiertheit zwischen den dramatischen Figuren“ bzw. „zwischen diesen und dem Publikum“.⁸⁷⁴ „Diskrepante Informiertheit“⁸⁷⁵ im inneren Kommunikationssystem herrscht vor allem in Bezug auf Eustache de Saint-Pierre vor. Schon im ersten Akt verfügt er über einen Informationsvorsprung, bevor er sich erhebt und seinen Plan darlegt – im selbstsicheren Bewusstsein, dass er die Mehrheit der Bürger dafür gewinnen wird können, während alle anderen Gewählten Bürger noch zustimmend den Ausführungen Duguesclins‘ lauschen. Im Verlauf des Kugelspiels ist ihm dessen Ausgang längst klar, hat er doch selbst die Lose vorbereitet. In der Sequenz des Losens im Festsaal ist allerdings noch eine weitreichendere Staffelung an Informationsgraden festzustellen: Neben dem allwissenden Eustache de Saint-Pierre warten die übrigen sechs Bürger das Ergebnis ihrer eigenen Ziehung ab. Die Menge vor den Toren des Ratsgebäudes hingegen, Jean de Vienne eingeschlossen, kann das Verfahren, von dessen Teilhabe es ausgeschlossen ist, nicht in Echtzeit mitverfolgen und sieht der erhofften Entscheidung umso ungeduldiger entgegen. Am Ende des zweiten Aktes legt Eustache de Saint-Pierre das Auswahlverfahren für den nächsten Morgen bereits vor dem Hintergrund seines Entschlusses fest, sich in der Nacht das Leben zu nehmen. Nur, was die Ereignisse im Lager des englischen Königs betrifft, hat der Protagonist keinen Informationsvorsprung. Der Informationsrückstand in Bezug auf die von Eduard III. gefällte Entscheidung für eine Begnadigung lässt den Freitod de Saint-Pierres im Sinne des Kapitulationsvorganges – nicht aber im Sinne der utopischen Läuterung – überflüssig erscheinen. Eine andere Figur mit Informationsvorsprung ist der Vater Eustache de Saint-Pierres, der im Gegensatz zu allen anderen Einwohnern der Stadt als einziger schon vom Sterben seines Sohnes weiß. Die verunglimpfenden Wartenden hingegen haben einen deutlichen Informationsrückstand, der sie zu ihren boshaft-skeptischen Mutmaßungen anstiftet.

⁸⁷³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

⁸⁷⁴ Pfister, a. a. O., S. 80

⁸⁷⁵ Pfister, a. a. O., S. 79

Die Informiertheit der Zuschauerinnen und Zuschauer bzw. Leserinnen und Leser bewegt sich in den BÜRGERN VON CALAIS zwischen Informationsrückstand und Kongruenz.⁸⁷⁶ Georg Kaiser gönnt es dem Publikum nicht, anhand eines höheren Informiertheitsgrades die „Situationseinschätzungen der Figuren“⁸⁷⁷ auf die Probe zu stellen, indem es die „partielle Informiertheit der einzelnen Figuren [...] summieren“⁸⁷⁸ kann. Das zeigt sich unter anderem darin, dass auf die Konvention von Monologen als Hilfsmittel für die Wissensübermittlung an das Publikum verzichtet wird.⁸⁷⁹ Dieser Umstand der fehlenden Diskrepanz im Verhältnis zum äußeren Kommunikationssystem hat den „Verlust der Doppelbödigkeit des Dialogs“⁸⁸⁰ zur Folge. Kongruente Informiertheit ist als nahezu durchgängiger Zustand äußerst untypisch für die literarische Gattung Drama, wie Manfred Pfister anmerkt.⁸⁸¹ Trotz dieser Einschränkungen ist das Spannungspotential im Kaiser'schen Theaterstück nicht gleich Null, denn es werden durchaus Spannungsbögen eröffnet.

Ein wichtiger Faktor im Bereich der Spannungsintensivierung ist die „zeitliche Terminierung des Vorhabens“⁸⁸². Hier gilt es näher zwischen makrostrukturell den ganzen Textablauf überwölbender Finalspannung und mikrotextureller Detailspannung zu differenzieren.⁸⁸³ Der große, über alle Akte verlaufende Spannungsbogen besteht einerseits von Anfang an aufgrund der Belagerungssituation, in der die Einwohner ums Überleben bangen, und wird andererseits von Seiten der englischen Gesandtschaft aktiviert, die in Aussicht stellt, dass die Stadt Calais samt ihrer Hafenanlage verschont bleibe, wenn sechs Bürger sich am anderen Morgen dem König von England ausliefern. Neben dieser zeitlichen Frist, die erst mit dem dritten Akt auszulaufen droht, werden kleinere Fristen vor allem durch die Figur des Eustache de Saint-Pierre gesetzt. Als Initiator in der Meinungsbildung, auf das englische Ultimatum einzugehen, als Erfinder des Kugelspiels und des letztmöglichen Auswahlverfahrens der morgendlichen Ankunft auf dem Marktplatz ist die zentrale Dramenfigur für temporale Limits verantwortlich. Dass diese überschritten werden, erzeugt Unruhe und neue Spannung im inneren wie im äußeren Kommunikationssystem. Ein weiterer größerer Spannungsbogen, der sich immerhin vom Ende des ersten bis in den dritten Akt erstreckt, ergibt sich wegen des überzähligen Siebten, mit dem nicht zu rechnen gewesen ist. Bis spätestens unmittelbar vor dem Aufbruch ins englische Lager muss geklärt

⁸⁷⁶ vgl. Pfister, a. a. O., S. 83 ff. bzw. S. 86 f.

⁸⁷⁷ Pfister, a. a. O., S. 82

⁸⁷⁸ Pfister, a. a. O., S. 81

⁸⁷⁹ Wie erwähnt, kommen in dem Bühnenspiel keine ‚echten‘ Monologe vor, sondern nur tendenziell monologhafte Repliken, die allerdings nicht den Zweck haben, dem Publikum zu einem Informationsvorsprung zu verhelfen, da sie vom Großteil der Dramenfiguren ebenfalls gehört werden.

⁸⁸⁰ Pfister, a. a. O., S. 85

⁸⁸¹ vgl. Pfister, a. a. O., S. 86 f.

⁸⁸² Pfister, a. a. O., S. 145

⁸⁸³ vgl. Pfister, a. a. O., S. 147

Manfred Pfister überführt die gängigen Kategorien der Was- und Wie-Spannung bzw. die Brecht'sche Unterscheidung zwischen Spannung auf den Ausgang und Spannung auf den Gang in einen quantitativen Ansatz. (vgl. Pfister, a. a. O., S. 143)

werden, wen die Gemeinschaft verschont. In den Abschiedsszenen des zweiten Aktes wird dieser Zeitfaktor in den Repliken der Figuren thematisiert. „Die Waage taumelt – bis sie anhält“⁸⁸⁴, sagt beispielsweise der Vierte Bürger zu seiner Frau. Insbesondere anhand der Detailspannungsbögen wird augenscheinlich, wie das Spannungspotential „aus einer nur partiellen Informiertheit von Figuren und/oder Rezipienten in bezug auf folgende Handlungssequenzen“⁸⁸⁵ resultiert.

Was die Finalspannung betrifft, so kann diese insofern problematisiert werden, als das Ultimatum des englischen Königs im Grunde bereits im ersten Akt erfüllt ist, sobald sich ausreichend Bürger gemeldet haben. Die Option, dass zwei der sieben Freiwilligen abspringen, wird nicht als real drohende Gefahr dargestellt. Somit wird dieser große Spannungsbogen in seiner Reichweite bis zum dritten Akt nur durch viele kleinere gestützt und überhaupt aufrecht erhalten.⁸⁸⁶ Ein kläglicher Versuch, das zeitliche Limit am Ende des ersten Aktes zu erneuern, wird in der Figurenrede des englischen Offiziers unternommen, die noch einmal in Erinnerung ruft, zu welchen Maßnahmen der englische König greifen wird, wenn sich die sechs Bürger nicht „im Grauen des Morgens“⁸⁸⁷ ausliefern.

„Doch versäumen sich die sechs um die kleinste Frist – so lässt er in der gleichen Stunde den Sturm laufen und die Stadt in den Hafen stürzen!“⁸⁸⁸

Während durch Eustache de Saint-Pierre generierte Informationsdiskrepanzen durch diese Dramenfigur selbst abgebaut werden, wird die Finalspannung mittels eines unerwarteten Überraschungseffekts aufgelöst, der immerhin der historischen Wirklichkeit entspricht. Als *coup de théâtre* ergibt er jedoch nur einen „punktuellen Effekt“⁸⁸⁹, der keine Spannung, weil keine vorausgehende Hypothesenbildung und Manipulation von Erwartungen, produziert.

Dessen ungeachtet werden in Summe am Dramenausgang alle „Wertambivalenzen und -konflikte“⁸⁹⁰ geklärt und die „intendierte Rezeptionsperspektive“⁸⁹¹ fixiert. Georg Kaisers Bühnenspiel hat ein geschlossenes Dramenende. Stadt und Hafen bleiben verschont, die sechs Freiwilligen müssen nicht in den Tod gehen, Eustache de Saint-Pierres Selbstopfer ist nicht vergebens, weil er nicht nur den Läuterungsprozess seiner Schicksalsgenossen in Gang gesetzt hat, sondern auch als „Überwinder“⁸⁹² des Königs von England Stärke bewiesen hat, mit der sich der König von Frankreich und sein Hauptmann nicht messen können.

⁸⁸⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 546

⁸⁸⁵ Pfister, a. a. O., S. 142

⁸⁸⁶ Darauf, dass Final- und Detailspannungen einander verstärken und das Spannungspotential sich immer aus dem Zusammenwirken mehrerer Spannungsbögen ergibt, macht Manfred Pfister aufmerksam. (vgl. Pfister, a. a. O., S. 147)

⁸⁸⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

⁸⁸⁸ ebd.

⁸⁸⁹ Pfister, a. a. O., S. 146

⁸⁹⁰ Pfister, a. a. O., S. 138

⁸⁹¹ Pfister, a. a. O., S. 139

⁸⁹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 579

3.3 Inszenierungen der BÜRGER VON CALAIS

In die vergleichende Untersuchung von Auguste Rodins Denkmal und Georg Kaisers Bühnenspiel soll auch die Inszenierungsgeschichte des Theaterstexts miteinbezogen werden. Eine Analyse der theatralen Praxis erscheint naheliegend, findet doch – ausgehend von der Kaiser'schen Inspirationsquelle, der plastischen Figurengruppe – in der Aufführung des Stücks gewissermaßen ein Rücktransfer in den dreidimensionalen Raum statt, wenngleich es sich dabei doch um eine gänzlich andere dispositive Anordnung handelt. Dem statischen Verhaftetsein des Bronzegusses am jeweiligen Aufstellungsort steht das Transitorische der Theateraufführungen gegenüber. Die Guckkastenbühne organisiert Wahrnehmungsstrategien anders als die im Museum oder im Park zu ebener Erde oder auf einem Sockel installierte Plastik. Ungeachtet dieser unterschiedlichen Wahrnehmungsdispositive stellt sich die Frage, inwiefern sich Anleihen bei Rodin in der Aufführungspraxis realisieren oder sinnfällig werden bzw. inwieweit in der zeitgenössischen Rezeption auf den Konnex zu Rodins Plastik rekurriert wird.

Angesichts der stiefmütterliche Behandlung der Inszenierungsgeschichte expressionistischer Stücke in Abrissen über das expressionistische Drama verwundert es nicht, dass die vorliegenden Vergleichsstudien sowie die Monografien zu Rodins *LES BOURGEOIS DE CALAIS* lediglich den Dramentext thematisieren, den Schritt hin zur Inszenierungsgeschichte aber nicht oder nur sehr eingeschränkt unternehmen.

Georg Kaisers *DIE BÜRGER VON CALAIS* gelangt erst 1917, vier Jahre nach Entstehen (1912/13), zur Uraufführung⁸⁹³ – im Todesjahr Auguste Rodins, während des ersten Weltkriegs, nicht in Berlin, sondern in der Provinz.⁸⁹⁴ Noch im Jahr 1960 konstatiert Walter Urbanek anlässlich einer Publikation des Bühnenspiels in seinen einführenden Worten:

„Seitdem [seit seiner Uraufführung 1917] gehört es zu den meistgespielten Dramen der modernen deutschen Bühnen, und man darf wohl behaupten, daß es zufolge seines tiefen Gehalts und seiner starken sittlichen Kraft zum bleibenden Dichtungsgut unseres Volkes gehören wird.“⁸⁹⁵

Die erste Aufführung des Stücks bedeutet für Kaiser den Durchbruch als Dramatiker. In den 1920er-Jahren zählt er neben Gerhart Hauptmann zu den meistgespielten deutschen

⁸⁹³ „Georg Kaiser versuchte jahrelang vergeblich, sein Manuskript bei den verschiedenen Bühnen anzubringen.“ (Pranzl, Aloisia: *Georg Kaiser auf den Wiener Bühnen 1915 – 1965*. – Wien: Diss., 1969. S. 204)

⁸⁹⁴ Gemeint ist Frankfurt. In Manfred Braunecks Kapitel „Aufbruch in der Provinz: neue künstlerische Entwicklungen an den Bühnen außerhalb Berlins“ wird dargelegt, wie sich erste Zentren expressionistischer Bühnenkunst fernab vom Reinhardt-dominierten Berlin in Düsseldorf, Frankfurt, Mannheim und München bilden. (Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 4. – Stuttgart: Metzler, 2003. S. 326 f.) Kasimir Edschmid stellt in seiner Theaterkritik zur Uraufführung fest: „Die ersten Schritte der neuen Kunst geschehen abseits von Berlin. Aus der Provinz hebt sich immer deutlicher die Kraft und setzt sich, was viel erstaunlicher ist, in der Provinz selbst durch.“ (Edschmid, Kasimir: o. T. – In: *Neue Zürcher Zeitung* (4. 2. 1917). o. S. zit. nach Rühle, Günther: *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*. Bd. I. 1917 – 1925. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988. S. 54 – 55)

⁸⁹⁵ Urbanek, Walter: *Einführung*. – In: *Die Bürger von Calais*. Bamberg: Bayerische Verlags-Anstalt, 1960. S. 92

Bühnenautoren der damaligen Gegenwart.⁸⁹⁶ Mit der Machtübertragung an die Nationalsozialisten 1933 wird die Aufführung von Kaisers Stücken untersagt. Die Jahre 1938 bis zu seinem Tod 1945 verbringt Georg Kaiser im Exil in der Schweiz. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs kommt es zu einer Renaissance von Kaiser-Inszenierungen, die allerdings von kurzer Dauer ist. Einzig seine späte Komödie *KOLPORTAGE* (1923/24) kann sich über einen längeren Zeitraum auf den Spielplänen halten.⁸⁹⁷ Aufführungen der *BÜRGER VON CALAIS* gibt es nach 1945 nur wenige, dazu zählen die erste Nachkriegsaufführung in Deutschland 1947 in Kiel, die Aufführungen 1953 am Lessing-Theater in Nürnberg, 1954 am Städtischen Theater in Mainz sowie am Schloßpark-Theater in Berlin.⁸⁹⁸ Obwohl das Drama seine Präsenz auf deutschsprachigen Bühnen eingebüßt hat, findet es als Exempel für den expressionistischen Topos vom ‚Neuen Menschen‘ Eingang in den Kanon der Schullektüre.⁸⁹⁹ Im Folgenden werden fünf ausgewählte Inszenierungen analysiert. Die getroffene Auswahl reicht von der Uraufführung 1917 bis zum Aufführungsverbot 1933.⁹⁰⁰ Sie umreißt auch den Erfolgsweg des Stükkes vom experimentierfreudigen Privattheater in der Theater-Provinz zur etablierten Staatsbühne einer Hauptstadt. Nach dem Neuen Theater in Frankfurt inszeniert noch im selben Jahr die Neue Wiener Bühne *DIE BÜRGER VON CALAIS* – jenes Theater, das 1915 die allererste Uraufführung eines Kaiser-Stücks (*DER FALL DES SCHÜLERS VEGHESACK*) herausgebracht hat. Nach Kriegsende findet 1919 an der Volksbühne die erste Aufführung des Dramas in Berlin statt. Zu Georg Kaisers 50. Geburtstag nimmt man sich im Jahr 1928 am Düsseldorfer Schauspielhaus der *BÜRGER VON CALAIS* an. 1930 schließlich wird das Bühnenspiel am Wiener Burgtheater inszeniert.

Zahlreiche expressionistische Dramen gelangen in deutlichem Abstand zu ihrer Entstehung zur Uraufführung, viele davon erst nach dem Ersten Weltkrieg. Die Periodisierung der

⁸⁹⁶ vgl. Diebold, Bernhard: *Der Denkspieler Georg Kaiser*. – Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924. S. 29 sowie Faul, Eckhard: *Nachwort*. – In: *Die Bürger von Calais*. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 103
Manfred Brauneck bezeichnet Kaiser gar als den „erfolgreichste[n] deutsche[n] Dramatiker im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts“ (Brauneck, a. a. O., S. 312). Bernhard Diebold konstatiert 1924: „Ungeheure Honorare flossen in Kaisers Hände. Die Jahre 1919 und 1920 erbrachten an 200 000 Mark. [...] Die Theater überboten sich an Uraufführungen, die gelegentlich wenige Tage aufeinander folgten. Kaisers Aufstieg ist in Deutschland ohne Beispiel.“ (Diebold, a. a. O., S. 29)

⁸⁹⁷ vgl. Brauneck, a. a. O., S. 315

⁸⁹⁸ vgl. Akademie der Künste, Berlin, *Georg-Kaiser-Archiv*, Nr. 621, Nr. 1572, Nr. 1934

⁸⁹⁹ So sind folgende Publikationen der 1960er-Jahre als fachdidaktische Handreichungen für den Deutschunterricht gedacht: Ihrig, Erwin: *Die Bürger von Calais. Auguste Rodins Denkmal – Georg Kaisers Bühnenspiel*. – In: *Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben*. Nr. 5 (1961 = 11. Jg.). S. 290 – 303; Denkler, Horst: *Die Bürger von Calais. Drama und Dramaturgie*. – München: Oldenbourg Verlag, 1967; Last, Rex William: *Kaiser, Rodin, and the Burghers of Calais*. – In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*. Nr. 1 (1969 = 5. Jg.). S. 36 – 44. Als Beispiele jüngerer Vergangenheit können die Ausgabe der Reihe „Buchners Schulbibliothek der Moderne“ (Kaiser, Georg: *Die Bürger von Calais*. – Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 2002) oder den Beitrag im „Arbeitsheft zur Literaturgeschichte“ (Schweizer-Robold, Angelika: *Ich komme aus dieser Nacht* – In: *Expressionismus. Arbeitsheft zur Literaturgeschichte*. Berlin: Cornelsen, 1999. S. 29 – 37) gelten. Siehe dazu auch das Kapitel *Geschichte und Natur eines Vergleichs*.

⁹⁰⁰ In Österreich darf Georg Kaiser noch bis zum „Anschluss“ 1938 gespielt werden, allerdings gibt es keine Aufführungen der *BÜRGER VON CALAIS*. Inszeniert wird 1935 am Theater in der Josefstadt *ADRIENNE AMBROSSAT* und 1936 am Burgtheater *DAS LOS DES OSSIAN BALVESEN*. (vgl. Pranzl, a. a. O., S. 393 f.)

Theatergeschichtsschreibung ist daher nicht deckungsgleich mit dem literaturhistorischen ‚expressionistischen Jahrzehnt‘, im Übrigen sind theater- und literaturgeschichtliche Epoche ebensowenig mit dem expressionistischen Zeitalter auf dem Sektor der Bildenden Kunst übereinstimmend. Die Uraufführung der *BÜRGER VON CALAIS* – noch während der Kriegsjahre – zählt zweifelsohne zu einer der frühesten Inszenierungen expressionistischer Stücke.

Erwähnt werden muss, dass zum expressionistischen Inszenierungs- und Darstellungsstil nicht nur szenische Umsetzungen expressionistischer Dramen zählen, sondern auch Klassiker-Inszenierungen wie etwa Dramen Friedrich Schillers oder William Shakespeares. Sie gelten, was die Herausbildung eines spezifisch expressionistischen Theaterstils betrifft, vermutlich gegenüber den meisten Inszenierungen expressionistischer Theaterstücke als die überzeugenderen Beispiele. Es bleibt also zu prüfen, inwiefern die zu untersuchenden Aufführungen der *BÜRGER VON CALAIS* den expressionistischen Regie- und Schauspielstil widerspiegeln.

Die theaterhistorische Untersuchung der fünf genannten Inszenierungen ist auf erschließbare Quellen angewiesen. Zur Erforschung der künstlerischen Intentionen auf Produktionsebene stehen je nach Aufführungsort unterschiedliche Quellen zur Verfügung: Zensurakten samt beiliegender Strichfassung für die Neue Wiener Bühne, Theaterzettel zu den Aufführungen an der Volksbühne Berlin, am Düsseldorfer Schauspielhaus und am Wiener Burgtheater, ein Programmheft aus der Burgtheater-Spielzeit 1930/31, ein Interview mit Georg Kaiser im Vorfeld der Burgtheaterinszenierung, Bühnenbildentwürfe bzw. -modelle von Karl Jakob Hirsch, Eduard Sturm und Alfred Roller. Im Grenzbereich der Theaterfotografie, die weder allein der Produktions- noch allein der Rezeptionsebene zuzurechnen ist, sind Szenenfotos und Rollenbildnisse, vor allem zur Düsseldorfer Schauspielhaus- und zur Wiener Burgtheater-Produktion überliefert. Auf Rezeptionsebene sind Kritiken in Tageszeitungen oder Theaterzeitschriften zugänglich, die Aufschluss über die zeitgenössische Einordnung der literarischen Persönlichkeit sowie der Dramaturgie des Theaterstückes einerseits und über die Wahrnehmung der Premierenaufführungen andererseits geben. Die heterogene Zusammensetzung des Quellenmaterials lässt auf Produktionsebene keine einheitliche Analysestrategie zu, auch auf der Rezeptionsebene tut sie dies nur bedingt. Der Kritikenspiegel bleibt zum Teil lückenhaft. Die Illusion, eine getreue Rekonstruktionsarbeit könne geleistet werden, darf nicht erweckt werden. Im „chorischen Charakter der Kritik“⁹⁰¹ lassen sich lediglich Tendenzen ablesen.

Die Analyse der Inszenierungen orientiert sich weitgehend an folgendem Schema: In einem ersten Analyseschritt wird der jeweilige Aufführungsort näher kontextualisiert. Es wird

⁹⁰¹ Rühle, a. a. O., S. 9

erörtert, um welche Art von Bühne es sich handelt, wie das Repertoire unter der jeweiligen Intendanz aussieht und wie der aktuelle Spielplan der Saison. Welche Stellung die Spielstätte zum expressionistischen Drama bzw. Theater einnimmt, wird ebenfalls beleuchtet.

Im zweiten Analyseschritt wird der Frage nachgegangen, wie es um die Positionierung zu Georg Kaiser bestellt ist. Sind bereits andere Kaiser-Stücke zur Aufführung gebracht worden oder werden sie es in der Folge oder stellt die Inszenierung der BÜRGER VON CALAIS eine Ausnahmerscheinung dar? Diese Fragen sind natürlich vor dem Hintergrund zu beantworten, welchen Popularitätsgrad Kaiser zum jeweiligen Zeitpunkt bereits erlangt hat.

Im dritten Analyseschritt wird die Produktionsebene der konkreten Inszenierung anhand der verfügbaren Quellen untersucht. Welche Gestaltung ist intendiert? Welche Regisseure, Bühnenbildner, Schauspieler werden ausgewählt? Bei Vorhandensein von Szenenfotos oder Bühnenbildskizzen können Dekoration und Kostüme beurteilt werden. Auch, ob gestalterische Absichten in schriftlichen Quellen wie Interviews, Programmheft oder Strichfassung dokumentiert sind, ist von Interesse.

Der vierte Analyseschritt widmet sich den Aufführungskritiken, die einen Einblick in die Rezeptionsgeschichte vermitteln. Sie werden in Hinblick auf folgende Kriterien befragt: Wie wird das Stück des noch unbekannten bzw. schon etablierten Dramatikers bewertet? Welche literarhistorische Einordnung erfolgt? Wie beurteilen Kritiker Dramaturgie sowie sprachlichen Stil des Bühnenspiels? Wie werden Regiearbeit und schauspielerische Leistungen rezipiert? Was wird über die visuelle Umsetzung ausgesagt? In welcher Weise werden Bühnenbild, Kostüm, räumliche Gliederung und Lichtregie thematisiert? Gibt es Verweise auf Rodins Figurengruppe und wenn ja, in welcher Form? Wird auf das historische Ereignis der Belagerung von Calais Bezug genommen? Welche Anspielungen auf Kriegssituationen damals wie heute gibt es? Erfolgt eine nationalstaatliche Vereinnahmung des Bühnenstoffes?

3.3.1 Uraufführung am Neuen Theater in Frankfurt am Main (1917)

Die Uraufführung der BÜRGER VON CALAIS am 29. Jänner 1917 am Neuen Theater in Frankfurt am Main besitzt doppelte Strahlkraft: Sie verhilft Georg Kaiser zu erster breiter Anerkennung und begründet zugleich den so genannten ‚Frankfurter Expressionismus‘ mit.⁹⁰²

Das Neue Theater in Frankfurt am Main ist ein privater Theaterneubau, der 1911 eröffnet worden und somit die jüngste Bühne ist, an der Georg Kaisers DIE BÜRGER VON CALAIS aufgeführt wird. Direktor ist Projektinitiator Arthur Hellmer. Das Theater in der Mainzer Landstraße 57 kann sich trotz relativ hoher Eintrittspreise über hohe Auslastung freuen. Es

⁹⁰² „Mit ihr [der Uraufführung der Bürger von Calais] begann zugleich der szenische ‚Frankfurter Expressionismus‘, der von Arthur Hellmers ‚Neuem Theater‘ initiiert und bald von dem neuen Intendanten am Schauspielhaus Carl Zeiß weitergeführt und ergänzt wurde.“ (Rühle, a. a. O., S. 53)

ist ein Ur- und Erstaufführungstheater – „allmonatlich zwei, drei, vier Premieren [...] ist Regel“⁹⁰³ – und macht sich unter anderem um die Schnitzler-Pflege verdient.⁹⁰⁴ Während der Kriegsjahre gewinnt es zusehends künstlerisches Profil und startet im Dezember 1916 eine Inszenierungsreihe expressionistischer Dramatik.⁹⁰⁵ Auf diesem Gebiet erlangt es bis zur nächsten Theatersaison und der Ankunft Carl Zeiß' am Frankfurter Schauspielhaus eine Monopolstellung, gerät dann aber in eine unmittelbare Konkurrenzsituation zur materiell besser gestellten kommunalen Bühne.

Die von der Theaterzensur kritisch beäugten Stücke der expressionistischen Dramatiker werden am Neuen Theater im Rahmen von ‚Literarischen Gesellschaftsabenden‘ zur Aufführung gebracht.⁹⁰⁶ Durch den Status geschlossener Vereinsaufführungen sind Zensurbestimmungen leichter zu umgehen. Auch die BÜRGER VON CALAIS werden im Rahmen eines solchen ‚Gesellschaftsabends‘ mit dramaturgischem Einführungsvortrag aufgeführt. Da Kriegszeiten herrschen, gelingt aufgrund von Kohlemangel trotz des einschlagenden Erfolgs nur eine Wiederholung.

Die Premiere der BÜRGER VON CALAIS ist die erste Aufführung eines Dramas von Georg Kaiser am Neuen Theater. Der auch Regie führende Direktor Arthur Hellmer ist auf den Dramatiker über den für Kaisers Karriere so bedeutenden Aufsatz von Gustav Landauer aufmerksam geworden.⁹⁰⁷ Bis 1935 – dem Jahr der erzwungenen Theaterschließung – werden im Neuen Theater 19 Werke Georg Kaisers aufgeführt, darunter neun Uraufführungen, unter anderem von DIE KORALLE (27. Oktober 1917), GAS (28. November 1918, gleichzeitig am Düsseldorfer Schauspielhaus) und HÖLLE WEG ERDE (5. Dezember 1919, gleichzeitig an den Münchner Kammerspielen). Die gleichzeitige Uraufführung von GAS am Neuen Theater Frankfurt und im Schauspielhaus Düsseldorf wird von Gustav Landauer initiiert. Im Vorfeld der Uraufführung von DER ZENTAUR am Frankfurter Schauspielhaus hält Gustav Landauer am 14. Oktober 1917 einen Einführungsvortrag, den Arthur Hellmer nicht wahrgenommen haben dürfte: DER DRAMATIKER GEORG KAISER – ein Vortrag, den Landauer in Düsseldorf erst im April 1918 halten wird.

⁹⁰³ Frank, Rudolf: Zehn Jahre Neues Theater. – In: Zehn Jahre Neues Theater zu Frankfurt am Main 1911 – 1921. Frankfurt am Main: Voigt & Gleiber, 1921. S. 9

⁹⁰⁴ vgl. Müller-Ruzika, Karlheinz: Notizen zum Neuen Theater. – In: Frankfurt und sein Theater. Hrsg. H. Heym. Frankfurt am Main: Kramer, 1963. S. 25

⁹⁰⁵ Siedhoff, Thomas: Das Neue Theater in Frankfurt am Main 1911 – 1935. Versuch einer systematischen Würdigung eines Theaterbetriebs. – Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer, 1985. (= Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 19) S. 19

⁹⁰⁶ Solche Matinee-Veranstaltungen von Gesellschaften sind zur damaligen Zeit durchaus nicht unüblich. (vgl. Steffens, Wilhelm: Expressionistische Dramatik. – Velber bei Hannover: Friedrich, 1968. S. 139)

⁹⁰⁷ Dies belegt eine Postkarte von Arthur Hellmer vom Juli 1957, die sich im Georg-Kaiser-Archiv findet. (vgl. Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 731)

Arthur Hellmer, der die Grundlagen für sein Theaterschaffen im Komödienhaus bei Karl Heinz Martin erworben hat⁹⁰⁸, inszeniert nicht nur dieses Kaiser-Stück. Seine Vorliebe für den Dichter ist evident. Der langjährige künstlerische Beirat des Neuen Theaters, Robert Neppach, zeichnet bei der Inszenierung für das Bühnenbild verantwortlich.⁹⁰⁹ In der Hauptrolle ist Eugen Klöpfer zu sehen, „überragender Protagonist aus Hellmers Ensemble“⁹¹⁰, der 1918 ans Berliner Lessing-Theater wechselt. Als einziges Dokument ist von der Frankfurter Uraufführung lediglich ein Szenenfoto des zweiten Aktes überliefert.⁹¹¹ Es zeigt die schon in Kaisers Bühnenanweisung als Abendmahlszene geschilderte Auslosung im Ratsgebäude. Die sieben Bürger – statt der zwölf Jünger um Jesus Christus – sind, unverkennbare Anleihe bei Leonardo da Vincis ABENDMAHL nehmend, an einem langen Tisch aufgereiht, frontal zum Betrachter blickend. Bühnenbild und Kostüme wirken, soweit erkennbar, in dieser Momentaufnahme nicht historisierend, die Architektur des Ratsgebäudes ist schlicht, im Hintergrund ein großflächiges Fenster mit zahlreichen Sprossen, im Vordergrund eine zweistufig scheinende Treppe zum Abendmahlstisch hinan. Große, schwere dunkle Vorhänge sind links und rechts drapiert. Eustache – schon ergraut – trägt einen langen Bart. Der noch greisenhaftere Jean d’Aire einen weißen, noch längeren. Auf dem Tisch sind ein Kerzenständer und die gemeinschaftlich geteilten Früchte erkennbar. Die Lose oder ein dafür vorgesehenes Behältnis sind nicht eindeutig auszumachen.

In der generell wohlwollenden Stimme der Kritik wird das Talent eines in seinen Mitteln noch nicht ganz ausgereiften Bühnenautors erkannt und wird ihm vorschließendes Lob entgegengebracht. DIE BÜRGER VON CALAIS wird als Frühwerk eingestuft. Ungeachtet der offenkundig noch vorhandenen Mängel müsse man, so Richard Dohse in DIE SCHÖNE LITERATUR, „vor dem ernsten Wollen und dem ungewöhnlichen Können des Dichters, vor der Tiefe der Begründungen und der werbenden Glut der Rede Achtung haben.“⁹¹² Georg Kaiser solle „mit besonderem Maßstab gemessen“⁹¹³ werden, allerdings sei ihm im rezensierten Theaterstück „noch keine restlose Einheitlichkeit gelungen“⁹¹⁴. Kasimir Edschmid bezeichnet Georg Kaiser in der NEUEN ZÜRCHER ZEITUNG als „stärkste dramatische Begabung der jüngeren Generation“⁹¹⁵. Uneingeschränkte Wertschätzung widerfährt dem sprachlichen Ausdruck Kaisers. Dohse sieht in dem 38-jährigen Schriftsteller einen „Dichter von einer seltenen Kraft und Wucht der Sprache“⁹¹⁶. Edschmid urteilt: „Dem inneren Gespanntsein des

⁹⁰⁸ vgl. Müller-Ruzika, a. a. O., S. 24

⁹⁰⁹ vgl. Frank, a. a. O., S. 10

⁹¹⁰ Siedhoff, a. a. O., S. 19

⁹¹¹ Müller-Ruzika, a. a. O., S. 27

⁹¹² Dohse, Richard: Die Bürger von Calais. Ein Bühnenspiel in 3 Akten. Uraufführung am Neuen Theater in Frankfurt a. M. am 29. Januar 1917. – In: Die schöne Literatur. Nr. 4 (17. 2. 1917). Sp. 57

⁹¹³ Dohse, a. a. O., Sp. 56

⁹¹⁴ ebd.

⁹¹⁵ Edschmid, a. a. O., o. S.

⁹¹⁶ Dohse, a. a. O., Sp. 57

Stücks entspricht die äußere: geraffteste Szenen. Sätze, gestrafft wie Bogensehnen. Alles auf letzten Ausdruck gebracht. Eine Sprache voll edelsten Stils und glänzender Härte.⁹¹⁷ Auch der Innovationswille Georg Kaisers, das Streben „nach einem neuen Stil des Dramas“⁹¹⁸, wird von der Kritik wahrgenommen. Kasimir Edschmid stellt einen abstrahierenden Umgang des Autors mit der historischen Vorlage, eine Neigung zum Verallgemeinernden fest – wie sie als Merkmal des expressionistischen Dramas von der Forschung immer wieder ins Treffen geführt wird: „Georg Kaiser nimmt den Vorwurf der Historie einfach hin. Er legt keine Psychologie hinein, er seziert nicht den Einzelfall, er hat keinen historischen Rahmen. [...] Bei dem Drama Kaisers wächst alles fast tendenziös aus dem Einzelfall in den allgemeinen.“⁹¹⁹. Weniger positiv als diese stilprägenden Merkmale wird der dramaturgische Aufbau des Bühnenspiels bewertet. In sämtlichen Besprechungen des Premierenabends wird eine Diskrepanz zwischen dem ersten Akt und den beiden folgenden konstatiert, was „dem Werk zwar weniger bei der Lektüre, aber auf der Bühne“⁹²⁰ schade. In der KÖLNISCHEN ZEITUNG heißt es beispielsweise: „War bis hierhin die Handlung lebendig und einem Höhepunkt [...] zustrebend, so zieht sie in den beiden nächsten Akten nur träge dahin, der Dichter grübelt allzusehr und legt den Personen des Stücks allerlei Tiefsinnigkeiten unter, die teils wohl auch kaum verständlich sind.“⁹²¹ Der plötzlich wechselnde Grundton des Stücks wird auch von Heinrich Simon thematisiert. Das Drama sei mit Ende des ersten Akts „eigentlich vollendet, und was in zwei anderen Akten folgt, ist nur der Prozeß der Läuterung“⁹²². Die handlungsarmen Szenen des Stücks, die Entfaltung der dichterischen Idee in Stationen – neben dem Sprachduktus nicht unwesentliche expressionistische Charakteristika – werden von der zeitgenössischen Kritik nicht restlos goutiert, wenngleich auch keine gänzliche Ablehnung vorliegt. Richard Dohse formuliert seinen Vorwurf betreffend den zweiten und dritten Akt ähnlich lautend: „Das dramatische Aufzeigen all dieser Gedanken [...] ist bis ins kleinste und feinste vom Dichter ausgeführt, ja mitunter fast zu subtil und zu oft in wechselnden Wendungen wiederholt.“⁹²³ Das „Reinmenschliche des Problems“ würde in den beiden letzten Akten „zuweilen mit einer dunklen und nicht leicht verständlichen Symbolik“ belastet.⁹²⁴ Am symbolischen Gehalt stößt sich auch Heinrich Simon. Das Bild des gemeinsamen letzten Abendmahls erachtet er als „wenig originell und künstlerisch wenig geschmackvoll“⁹²⁵. Als „überflüssige Konzession an die Historie“⁹²⁶ wird einhellig die nach vollbrachtem Selbstopfer Eustache de Saint-Pierres erfolgende

⁹¹⁷ Edschmid, a. a. O., o. S.

⁹¹⁸ Dohse, a. a. O., Sp. 56

⁹¹⁹ Edschmid, a. a. O., o. S.

⁹²⁰ Dohse, a. a. O., Sp. 57

⁹²¹ o. A.: Georg Kaisers Die Bürger von Calais. – In: Kölnische Zeitung. Mittags-Ausgabe (5. 2. 1917). S. I

⁹²² Simon, Heinrich: o. T. – In: Frankfurter Zeitung (30. 1. 1917). o. S. zit. nach Rühle, Günther: Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. Bd. I. 1917 – 1925. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988. S. 55 – 56

⁹²³ Dohse, a. a. O., Sp. 57

⁹²⁴ ebd.

⁹²⁵ Simon, a. a. O., o. S.

⁹²⁶ Simon, a. a. O., o. S.

Begnadigung durch Eduard III. aufgefasst. Die Wirkung auf das Publikum, so Simon, sei die eines „fast blamable[n] Zwischenfall[s]“⁹²⁷. Auch der Rezensent der Kölnischen Zeitung empfindet die historisch getreue Kunde von der Gnadengewährung als „sehr grotesk“⁹²⁸. Der anwesende Bühnenautor erhält am Uraufführungsabend Beifall, „doch hielt sich die Zustimmung in den Grenzen, den die eigenartige, wenig bühnenwirksame Behandlung des an sich ungemein dramatischen Stoffs von selbst gezogen hatte“⁹²⁹.

Die Regiearbeit des Theaterdirektors Arthur Hellmer wird einhellig gelobt. Dass die Inkonsistenz der drei Akte in der Inszenierung bewusst betont und werkgetreu umgesetzt wird, findet Anklang bei der Kritik. Hellmer habe „in den beiden folgenden Bildern [zweiter und dritter Akt] die absichtliche Handlungsarmut des nur auf geistige Wirkungen berechneten Spiels noch unterstrichen“⁹³⁰, ist in der Kölnischen Zeitung zu lesen. Kasimir Edschmid meint, die „Regie Direktor Hellmers [sei] sehr bemüht, die mächtigen Energieströme des Geistes, die das Stück tragen, auch in jenem geistigen Sinne darzustellen, den sie verlangten“⁹³¹. Einzig Heinrich Simon ist der Ansicht, man hätte besser daran getan, den Stilbruch der schriftlichen Vorlage nicht eins zu eins szenisch umzusetzen: „Zwar ward die Aufführung zu sehr auf zwei verschiedene Tonarten gestellt. Der erste Akt wurde noch wie ein richtiges Theaterstück gespielt, wie Schiller mit neu unterlegtem Text.“⁹³² Dennoch habe dieser erste Akt „stark und nachhaltig“ gewirkt, der zweite Akt hingegen „eintönig“.⁹³³ Richard Dohse resümiert, das Neue Theater sei den „ganz besondere[n] Schwierigkeiten [...] durchaus gewachsen“ gewesen, der „Stil des Stückes“ sei „dank der umsichtigen Regie des Direktors Hellmer richtig und sicher erfaßt“ worden.⁹³⁴

Arthur Hellmer wird nachgesagt, er beweise ein gutes Händchen im Aufspüren neuer Schauspieltalente, die er zum Teil auch für sein Ensemble am Neuen Theater gewinnen kann.⁹³⁵ Die Theaterkritiken vermitteln den Eindruck, die Mehrheit der Darsteller habe eine passable Schauspielleistung abgeliefert, wenn auch keine herausragende – der Darstellstil ist eindeutig nicht das Erinnerungswürdige des Abends. Kasimir Edschmid vertritt die Ansicht, der „große starre Rahmen des Stücks“ berge die Gefahr in sich, „in die Darstellung äußerer Effekte und großer schauspielerischer Gebärden“ zu verfallen:

⁹²⁷ Simon, a. a. O., o. S.

⁹²⁸ o. A. (Kölnische Zeitung), a. a. O., S. I

⁹²⁹ ebd.

⁹³⁰ ebd.

⁹³¹ Edschmid, a. a. O., o. S.

⁹³² Simon, a. a. O., o. S.

⁹³³ ebd.

⁹³⁴ Dohse, a. a. O., Sp. 57

⁹³⁵ vgl. Siedhoff, a. a. O., S. 37

„Statt Rede, Satz, Gedanken und Vorgang in einem zusammenklirren zu lassen, liegt die billigere Darstellung des Ritterstücks nahe, der durch die Schuld des Schauspielers Wendt [Ernst Wendt als Jean de Vienne] einige Partien des Anfangs unterlagen.“⁹³⁶

Das Spiel des Eustache-Darstellers Eugen Klöpfer wird in allen Kritiken lobend erwähnt.⁹³⁷ Die schwierige Rolle eines Protagonisten, dessen Handlungsspielraum stark eingeschränkt ist und massiv auf darlegende Ansprachen fokussiert – wie die Kritik am Aufbau des Dramas zeigt –, dürfte mit Klöpfer, von dem Ihering schreibt, er sei „ein gewaltiger Monologist“⁹³⁸, zumindest nicht fehlbesetzt worden sein. Klöpfer ist seit 1915 am Neuen Theater engagiert und zählt zu den jungen Talenten, für die die Frankfurter Bühne „Durchgangsstation oder Sprungbrett“⁹³⁹ ist. Sein Weg führt ihn nach dem Ersten Weltkrieg ans Berliner Lessing-Theater, später ans Deutsche Theater, während der NS-Zeit ist er Generalintendant der Volksbühne Berlin.⁹⁴⁰ Während seiner drei Jahre am Neuen Theater spielt er noch andere Hauptrollen in Stücken Kaisers: den Milliardär in DIE KORALLE und den Kassierer in VON MORGENS BIS MITTERNACHTS.⁹⁴¹ Heinrich Simon schränkt die positive Beurteilung des Schauspielers in der Uraufführung der BÜRGER VON CALAIS mit der Behauptung, dieser sei gelegentlich – vor allem in der Auslose-Szene am Abendmahlstisch – „ins professionell Predigerhafte“⁹⁴² verfallen, etwas ein. Gelungen sein dürfte der herausfordernd lange Monolog des uralten Vaters von Eustache, der den ‚Neuen Menschen‘ kündet. Heinrich Simon bezeichnet die Darstellung von Paul Graetz in dieser Szene als einen „oratorischen Höhepunkt“⁹⁴³ der Aufführung.

Zum Bühnenbild sind nur wenige Äußerungen nachzulesen.⁹⁴⁴ Einzig gewürdigt werden die Massenwirkungen und in diesem Zusammenhang ein „nach berühmten Mustern durch

⁹³⁶ Edschmid, a. a. O., o. S.

⁹³⁷ Klöpfer zeige „eine überlegene, reife und ausgeglichene Leistung“ (Dohse, a. a. O., Sp. 57), er sei „ausgezeichnet“ (Edschmid, a. a. O., o. S.).

⁹³⁸ Ihering, Herbert: Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute. – Heidelberg: Hüthig, 1942. S. 145

⁹³⁹ Siedhoff, a. a. O., S. 121

⁹⁴⁰ Klöpfer wird 1937 Mitglied der NSDAP. (vgl. Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 2007. S. 313 – 314) Er spielt in Filmen Veit Harlans, u. a. in JUD SÜß. Publikationen der 1940er-Jahre erwähnen Klöpfers Engagement am Neuen Theater Frankfurt nicht. 1948 wird er „vom Entnazifizierungsausschuss in Bonn-Land entlastet“ (Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. Bd. 2. – Klagenfurt; Wien: Verlag Ferd. Kleinmayr, 1960. S. 1026)

⁹⁴¹ vgl. Siedhoff, a. a. O., S. 240 – 255

Am Berliner Lessing-Theater werden Kaiser-Stücke wiederholt mit Eugen Klöpfer als Hauptdarsteller besetzt. (vgl. Siedhoff, a. a. O., S. 28 – 29) In der Volks-Zeitung findet sich auch ein Hinweis darauf, dass sich auch die Neue Wiener Bühne – ebenfalls eine Kaiser-Bühne, wie das nächste Kapitel zeigen wird – für den Darsteller interessiert: „Fast wäre er auch nach Wien gegangen, doch die Neue Wiener Bühne wollte ihm nur ein Honorar von fünf Kronen je Abend bei täglicher Kündigung bezahlen.“ (o. A.: Die Volksbühne in Wien. Der künstlerische Werdegang ihres Intendanten Eugen Klöpfer. – In: Volks-Zeitung (17. I. 1941). S. 6)

⁹⁴² Simon, a. a. O., o. S.

⁹⁴³ Simon, a. a. O., o. S.

⁹⁴⁴ Ein Zustand in der Berichterstattung, auf den Thomas Siedhoff für den gesamten Bestehenszeitraum des Neuen Theater hinweist: „Lediglich Theaterpraktiker oder besonders engagierte Rezessenten – z. B. Bernhard

Treppenaufbau gegliedertes Bild“⁹⁴⁵ im ersten Akt.⁹⁴⁶ Bei diesen berühmten Mustern könnte es sich um Anleihen an die bühnenbildnerisch-architektonischen Arbeiten Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs handeln, Emil Pirchans berühmte Stufenbühne erblickt erst 1920 am Berliner Staatstheater das Licht der Welt. Im ersten Akt treten die Kontrahenten Duguesclins und Eustache de Saint-Pierre einander gegenüber. Die Gewählten Bürger und anwesenden Stadtbewohner können als bewegte Masse, zuerst die eine, dann die andere Partei unterstützend, auftreten. Heinrich Simon spricht auch von „guten Massenwirkungen“⁹⁴⁷ im dritten Akt. Wie in den Kritiken nachzulesen ist, bedient man sich in Frankfurt am Main studentischer Komparserie, um die Massenwirkungen zu erzielen. In der Kölnischen Zeitung ist die Rede von einem „mittelalterlich, buntbewegte[n] Bild mit guter Massenwirkung“⁹⁴⁸ – ein möglicher, wenn auch einzelner Hinweis auf einen historisierenden Inszenierungsstil. Wenngleich in den Rezensionen keine Bemerkungen zum Kostüm vorzufinden sind, scheinen die Roben der Bürger auf dem überlieferten Szenenfoto des zweiten Aktes jedoch vergleichsweise schlicht und reduziert und nicht ins historische Detail vertieft.⁹⁴⁹ Die enthistorisierende Formensprache des Expressionismus scheint jedenfalls nicht radikal angestrebt worden zu sein. Ebenso finden sich in den Theaterkritiken der Uraufführung 1917 keine Verweise auf eine für den expressionistischen Bühnenstil so bedeutsame Lichtregie. Als Randnotiz werden die beengten Bühnenmaße im Neuen Theater erwähnt: „Die äußere Aufmachung war trotz der Schwierigkeiten, die die verhältnismäßig kleinen Raumverhältnisse der Bühne boten, nur zu loben [...]“⁹⁵⁰ Die geringe Tiefe des Bühnenraumes ist auch auf dem Szenenfoto ersichtlich.⁹⁵¹

Sowohl Richard Dohse als auch Käsmir Edschmid verweisen auf „Rodins monumentale Gruppe“⁹⁵². Dohse behauptet, der historische Stoff – die „Heldentat der sechs Bürger von Calais“⁹⁵³ – sei erst durch Rodins Plastik bekannt geworden, Edschmid hingegen geht von einer vorgängigen Bekanntheit aus, die durch Rodin in einen „der typischsten Ausdrücke der impressionistischen Kunst“⁹⁵⁴ gebannt worden sei.

Diebold – äußern sich zu den szenischen Gegebenheiten [...] Der eigenschöpferische Anteil der Bühnen- und Kostümbildner wird jedoch erst viel später [deutlich nach 1922] Beachtung finden.“ (Siedhoff, a. a. O., S. 131 f.)

⁹⁴⁵ Simon, a. a. O., o. S.

⁹⁴⁶ Die erzielte Massenwirkung wird auch in der Kölnischen Zeitung erwähnt. (o. A. (Kölnische Zeitung), a. a. O., S. I)

⁹⁴⁷ Simon, a. a. O., o. S.

⁹⁴⁸ o. A. (Kölnische Zeitung), a. a. O., S. I

⁹⁴⁹ In der Burgtheaterinszenierung von 1930 werden die Kostüme der mittelalterlichen Epoche sehr detailgetreu angepasst entworfen.

⁹⁵⁰ Dohse, a. a. O., Sp. 57

⁹⁵¹ vgl. Siedhoff, a. a. O., S. 31: „Vergleicht man den Grundriß des Neuen Theaters mit Repertoiretheatern der gleichen Entstehungszeit, wird deutlich, daß der Flächenanteil der Betriebsräume mit der Bühne geringer als der Anteil für Zuschauerraum und Publikumsräume ist. [...] Das Kulissenmagazin ist im Verhältnis zur Bühnenfläche (Breite 16 m, Gesamttiefe 11,5 m, Portalbreite 7,5 m) winzig [...]“

⁹⁵² Dohse, a. a. O., Sp. 56

⁹⁵³ ebd.

⁹⁵⁴ Edschmid, a. a. O., o. S.

Dohse erwähnt denn auch, dass Georg Kaiser von Froissarts Chronik ausgegangen sei – welche Quelle Kaiser zur Verfügung gestanden haben muss, scheint für den Zeitgenossen also eindeutig gewesen zu sein.⁹⁵⁵

„Die Dichtung nun bringt von dieser winzigen Handlung nur das Gerippe und fügt als Kernpunkt ein auch in der Poesie neues, sehr interessantes Problem [gemeint ist die Erfindung des überzähligen, siebten Bürgers] hinzu.“⁹⁵⁶

Heinrich Simon stellt als einziger der hier zitierten Kritiker den Bezug zur gegenwärtigen Kriegssituation her, und spricht vom „Sinnbildliche[n] dieses Stadtschicksals“⁹⁵⁷:

„[...] es stellen sich unbeabsichtigte, aber unabweisbare Beziehungen ein zu dem Sturme, der heute Europa umbraust. Man erwartet den Kampf zweier Welttendenzen auf dem Boden dieser kleinen mittelalterlichen Stadt. Doch diese Erwartung erweist sich als Irrtum [...]“⁹⁵⁸

3.3.2 Neue Wiener Bühne (1917)

Die Premiere an der Neuen Wiener Bühne nur eine Saison später bezeugt das Interesse eines weiteren experimentierfreudigen Privattheaters, dem Kaiser sein Theaterdebut zwei Jahre zuvor verdankt.

Der als „typisches Kind der Gründerzeit“⁹⁵⁹ schon seit 1866 bestehende Bau am südlichen Ende der Harmoniegasse Ecke Wasagasse, der – nach Plänen Otto Wagners – eine Kompromisslösung zwischen Zinshaus und Theater darstellt, wird schon seit mehreren Jahrzehnten bespielt. Erst seit 1909 firmiert er unter dem Namen ‚Neue Wiener Bühne‘ und ist – nach einer vorübergehenden Phase als Varietébühne mit Restaurationsbetrieb – wieder Theater. Emil Geyer, unter dessen Leitung die Neue Wiener Bühne ihre größte Bedeutung erlangt, bekleidet diese Position seit 1912.⁹⁶⁰ In seiner Direktionszeit gewinnt das Theater an Profil, erwirbt sich unter anderem einen eigenen Zuschauerkreis.⁹⁶¹ Geyer gelingt es, neben

⁹⁵⁵ Dohse, a. a. O., Sp. 56

⁹⁵⁶ ebd.

⁹⁵⁷ Simon, a. a. O., o. S.

⁹⁵⁸ ebd.

⁹⁵⁹ Hadamowsky, Franz: Wien – Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. – Wien: Jugend & Volk, 1988. S. 662

⁹⁶⁰ Gotthard Böhm, der in seiner Dissertation die Geschichte der Neuen Wiener Bühne von 1908 bis 1928 untersucht, resümiert: „Die Neue Wiener Bühne schlechthin – das ist die Neue Wiener Bühne unter der Leitung Emil Geyers.“ (Böhm, Gotthard: Geschichte der Neuen Wiener Bühne. Bd. 2. – Wien: Diss., 1965. S. 103)

Emil Geyer, der seine erste Theatererfahrung und künstlerische Prägung am Düsseldorfer Schauspielhaus erfahren hat, wird nach dem Zurücklegen der Direktion an der Neuen Wiener Bühne mit Ende der Spielzeit 1921/22 unter anderem geschäftsführender Direktor und Regisseur am Theater in der Josefstadt unter Reinhardt (ab 1926) sowie Lehrender am Max Reinhardt Seminar (ab 1929). 1938 wird er dort seiner leitenden Funktion enthoben, anfängliche Bemühungen um eine Ausreise ins Exil scheitern. Im Juni 1941 wird Geyer, dessen Hilfsbereitschaft auch während der Jahre der NS-Diktatur nicht abreißt, in der Krugerstraße einquartiert. Bei einem Fluchtversuch nach Ungarn wird er aufgegriffen und nach Mauthausen deportiert, wo er am Tag der Ankunft (1. August 1942) ‚auf der Flucht erschossen‘ wird. (vgl. Bachmann, Ilse: Emil Geyer. Regisseur – Theaterleiter – Pädagoge – Schauspieler. – Wien: Diss., 2003. S. 2 – 11)

⁹⁶¹ vgl. Böhm, Gotthard: Geschichte der Neuen Wiener Bühne. Bd. 1. – Wien: Diss., 1965. S. 419

Unterhaltsamem – „ohne dabei zu Wertlosem, Vulgärem zu greifen“⁹⁶² – auch literarisch Hochstehendes und Innovatives auf die Bühne zu bringen. So widmet er sich dem „Expressionismus und seine[n] Vorläufer[n]“⁹⁶³. In Wien ist die Neue Wiener Bühne damit vor der Intendant Rudolf Beers am Raimund- und später auch am Volkstheater die einzige Bühne, die sich der neuen Strömung – einigermaßen erfolgreich – annimmt. Der Zyklus ‚Die junge Generation‘ startet in der Spielzeit 1917/18 mit Kaisers DIE BÜRGER VON CALAIS.

Die Neue Wiener Bühne darf sich das Verdienst der ersten Uraufführung eines Theaterstücks aus der Feder Georg Kaisers an die Fahnen heften. Im Februar 1915 feiert DER FALL DES SCHÜLERS VEHGESACK Premiere. Die Inszenierung fällt bei Publikum und Kritik – mit Ausnahme Felix Saltens und Leopold Jacobsons – durch.⁹⁶⁴ Jacobson schreibt in Anerkennung von Kaisers Begabung: Das „Mißgeschick Georg Kaisers [...] wird ihn allerhand lehren [...] Es wird ihn davor bewahren, sich einem Theater anzuvertrauen, das literarischen Ehrgeiz hat und doch nichts dazu tut, diese Sehnsucht anständig zu verwirklichen.“⁹⁶⁵ Als am 9. Oktober 1917 DIE BÜRGER VON CALAIS in Österreich erstaufgeführt werden, gelingt ein Achtungserfolg. Kaiser wird von der Wiener Kritik „in seiner Bedeutung bereits voll erkannt“⁹⁶⁶. Der Premiere folgen neun Wiederholungen.⁹⁶⁷ An der Neuen Wiener Bühne werden während der Ära Geyer insgesamt allerdings nur die beiden genannten Stücke Georg Kaisers zur Aufführung gebracht. Dieses Theater wird also – anders als das Neue Theater in Frankfurt – zu keiner Heimstätte des Dichters.⁹⁶⁸

Die Inszenierung der BÜRGER VON CALAIS ist die erste Regiearbeit von John Gottowt an der Neuen Wiener Bühne. Er wird in der Spielzeit 1917/18 erstmals als Regisseur und Schauspieler verpflichtet.⁹⁶⁹ Wie Gotthard Böhm feststellt, engagiert Geyer „in erster Linie Schauspieler als Spielleiter“⁹⁷⁰. Dazu zählt neben John Gottowt auch der die Hauptrolle des Eustache de Saint-Pierre gebende Ernst Stahl-Nachbaur. Dieser ist in der Spielzeit 1916/17 von den Münchner Kammerspielen an die Neue Wiener Bühne gewechselt.⁹⁷¹ Für das Bühnenbild dieser Inszenierung der BÜRGER VON CALAIS zeichnet der dem Jugendstil zuzurechnende Plakatkünstler und Buchillustrator Heinrich Lefler verantwortlich, der im

⁹⁶² Böhm (Bd. I), a. a. O., S. 407

Es sind dies jüdische Schwänke, französische Boulevardstücke von Niveau und gepflegtes Wiener Konversationsstück.

⁹⁶³ Böhm (Bd. 2), a. a. O., S. 104

⁹⁶⁴ vgl. Böhm (Bd. I), a. a. O., S. 187

⁹⁶⁵ Jacobson, Leopold: Theater und Kunst. – In: Neues Wiener Journal (12. 2. 1915). S. 11

⁹⁶⁶ Böhm (Bd. I), a. a. O., S. 190

⁹⁶⁷ vgl. Böhm (Bd. I), a. a. O., S. 262

⁹⁶⁸ vgl. Böhm (Bd. 2), a. a. O., S. LXIV

⁹⁶⁹ vgl. Böhm (Bd. I), a. a. O., S. 246

John Gottowt inszeniert an der Neuen Wiener Bühne insgesamt nur sechs Werke. (vgl. Böhm (Bd. 2), a. a. O., S. LXXVII)

⁹⁷⁰ Böhm (Bd. I), a. a. O., S. 413

⁹⁷¹ vgl. Böhm (Bd. I), a. a. O., S. 222

Zeitraum 1900 bis 1903 bereits an der Hofoper, 1903 bis 1911 auch am Burgtheater als Ausstellungsleiter tätig gewesen ist. Sein Mitwirken an dieser Bühne ist eher singulärer Natur.⁹⁷² Bühnenbild- oder Kostümwürfe bzw. -otos sind leider nicht tradiert. Allerdings ist im Niederösterreichischen Landesarchiv der Zensurakt inklusive Strichfassung aufbewahrt, wie bis 1926, über das Ende der Monarchie hinaus, seit der Theaterordnung 1850 von Kaiser Franz Joseph üblich.⁹⁷³ Im Zensurakt enthalten ist das Gutachten bzw. die Stellungnahme der Polizeidirektion, datiert mit 10. September 1917, adressiert an das K. k. n.-ö. Statthalterei-Präsidium. Die darin gegebene Inhaltsangabe beinhaltet als einzige Unschärfe die falsche Behauptung, die Begnadigung der sechs Bürger erfolge im Lager des englischen Königs. Darauf, dass die zugrunde liegende Episode der Chronik des Froissart entstamme, wird in der Stellungnahme hingewiesen. Abschließend wird folgende Empfehlung abgegeben:

„Vom Zensurstandpunkte ist gegen das sprachlich wie dramatisch gleich wirkungsvolle Stück, dessen Stoff eben jetzt nicht ganz ohne aktuelles Interesse sein dürfte, ein Einwand auch im einzelnen nicht zu erheben, da die einzige allenfalls anstößige Stelle auf Seite 66 des mitfolgenden Textes bereits seitens der Regie gestrichen erscheint.“⁹⁷⁴

Bei der genannten Passage handelt es sich um eine Aussage des Vierten Bürgers, der im zweiten Akt von seiner Ehefrau Abschied nimmt und dabei den Wunsch nach einem letzten Liebesakt artikuliert.⁹⁷⁵ Der entsprechende Absatz ist im beigefügten Bühnenmanuskript tatsächlich gestrichen. Der Erlass des Statthalterei-Präsidiums ergeht per 22. September 1917. *Pro domo* wird vermerkt: „Trotz seiner interessanten Sujets und einer gewissen Aktualität dürfte das von hassgetragenen Phrasen strotzende Stück einen Erfolg nicht erzielen.“⁹⁷⁶

Die archivierte Strichfassung verrät, dass im ersten Akt die größte Wortanzahl (1 632 Wörter) gekürzt wird. Im zweiten, dem längsten, Akt werden 1 503 Wörter gestrichen, im dritten, kürzesten Akt 1 349 Wörter. Insbesondere in den Monologen wird gekürzt, beispielsweise im Einstiegsmonolog des Jean de Vienne, oder in den Ausführungen des Eustache de Saint-Pierre über das ‚Werk‘. Im zweiten Akt werden Kürzungen vor allem in den Verabschiedungen der namenlosen Bürger vorgenommen, Eustache de Saint-Pierres resümierender Monolog im Anschluss an das manipulierte Losen wird hingegen nicht

⁹⁷² vgl. Böhm (Bd. 2), a. a. O., S. LXXXI

⁹⁷³ „Mit dem Zensurakt kam der Text in das Archiv des Landes Niederösterreich, und so entstand dort eine einzigartige, fast lückenlose Bibliothek der Texte der Wiener Privattheater vom Jahr 1860 bis zum Ende der Monarchie.“ (Hadamowsky, a. a. O., S. 586) Tatsächlich wird die Theaterzensur noch bis 1926 praktiziert, wie der Archivbestand zeigt.

⁹⁷⁴ NÖ Landesarchiv, St. Pölten, Theaterzensurakt 2358 ex 1917

⁹⁷⁵ „Bin ich nicht lustern danach – schwingen nicht meine Lippen – spannen sich nicht meine Arme, an mich zu reißen die, der ich danken muß – mit glühenden Worten – in dringender Verschränkung? – Sind ihre Lippen nicht geöffnet – ihre weißen Hände nicht nach mir gestreckt – wartet ihr bereiter Leib nicht auf Ergießung, die sich erschöpft mit diesem Mal?“ (NÖ Landesarchiv, St. Pölten, Textbuch 121 ex 1917, S. 66)

⁹⁷⁶ NÖ Landesarchiv, St. Pölten, Theaterzensurakt 2358 ex 1917

eingekürzt. Umfangreiche Striche werden im dritten Akt im Monolog des greisen Vaters von Eustache de Saint-Pierre gesetzt.

In den Pressestimmen zur ersten Wiener Aufführung der BÜRGER VON CALAIS ist herauszulesen, dass Georg Kaiser den Kritikern kein Unbekannter mehr ist, aber dennoch als relativ junge Erscheinung wahrgenommen wird. Der Rezensent der Neuen Freien Presse hält fest, dass Kaiser „in Oesterreich bisher kaum zu Worte gekommen“ sei, aber in Deutschland „wurden seine Stücke in den letzten drei Jahren recht eifrig gespielt“.⁹⁷⁷ Bernhard Neufeld schreibt – Bezug nehmend auf die Aufführung von DER SCHÜLER VEHGESACK 1915 –, dass Georg Kaiser „der große Wurf, ein völlig einwandfreies, ganzes Kunstwerk, auch diesmal nicht gelungen“ sei.⁹⁷⁸ In der Österreichischen Volks-Zeitung ist von der „ungewöhnliche[n] Begabung“⁹⁷⁹ des Dramatikers die Rede. Als erstes im Zyklus ‚Die junge Generation‘ präsentierte Stück habe es „gleich einen Zug von so hohem Ernst hineingetragen, daß man die weiteren Abende sorgfältig wird wahrnehmen müssen“, meint man in der Reichspost.⁹⁸⁰ Besondere Erwähnung finden auch im Zusammenhang mit dieser Inszenierung wieder die sprachlichen Eigenheiten des Stücks. Alfred Polgar urteilt in der Wiener Allgemeinen Zeitung kritisch, wenngleich auch er der Überzeugung ist, es mit „einem Werk von Bedeutung“⁹⁸¹ zu tun zu haben: Es handle sich um „halbsteife Prosa, die schon das Metrum im Leibe hat“, um „krampfhaft hoch gereckte Poesie“.⁹⁸² Im Bühnenspiel Kaisers sei das „gedankliche Pathos [...] bis zur Fistelstimme“⁹⁸³ hochgetrieben. Der Kritiker der Reichspost ist diesbezüglich etwas wohlmeinender und spricht von einer „seltsam inbrünstige[n], fast zum feierlichen Gesang gesteigerte[n] Form“, „unerhörte[m] Pathos“ und „stürmische[m] Ringen mit Stoff und Wort“.⁹⁸⁴ Er stellt allerdings in Frage, ob diese Sprache in ihrer Wirkung auf der Bühne theateradäquat sei: „Freilich ermüdet es, auf dem Theater die Menschen drei lange Akte hindurch [...] wie in entrückten Gedichten sprechen zu hören [...] immer nur in schweifenden Bildern und Gleichnissen“.⁹⁸⁵ Bernhard Neufeld, der primär die Dramaturgie des Stücks betrachtet, gesteht Kaiser zu, im sprachlichen Ausdruck „wirkliche dichterische Intuition“⁹⁸⁶ zu besitzen. Der Bühnenautor versetze Lesende wie Zuschauende in „Welten voll von lauttonenden, prachtvoll klingenden Worten; allseits behangen mit gleißenden Bildern, sinnvollen Sprüchen“⁹⁸⁷. In der Neuen Zeitung wird die Ansicht vertreten, die „dramatischen

⁹⁷⁷ Zifferer, Paul: Theater- und Kunstrnachrichten. Neue Wiener Bühne. – In: Neue Freie Presse (10. 10. 1917). S. 10

⁹⁷⁸ Neufeld, Bernhard: Wiener Premieren. – In: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung (15. 10. 1917). S. 2

⁹⁷⁹ Ring, Lothar: Theater und Kunst. – In: Österreichische Volks-Zeitung (10. 10. 1917). S. 6

⁹⁸⁰ Gaigg von Bergheim, Friedrich: Theater, Kunst, Musik. – In: Reichspost (10. 10. 1917). S. 9

⁹⁸¹ Polgar, Alfred: Neue Wiener Bühne. – In: Wiener Allgemeine Zeitung (10. 10. 1917). S. 3

⁹⁸² ebd.

⁹⁸³ ebd.

⁹⁸⁴ Gaigg von Bergheim, a. a. O., S. 9

⁹⁸⁵ ebd.

⁹⁸⁶ Neufeld, a. a. O., S. 2

⁹⁸⁷ ebd.

Szenen“ würden „sich besonders durch eine packende Sprache auszeichnen“.⁹⁸⁸ Es verwundert nicht, dass neben dem von der Wiener Kritik ins Spiel gebrachten Pathos-Begriff auch erstmals eine Zuordnung zur literarhistorischen Epoche des Expressionismus vorgenommen wird. In der Neuen Freien Preise wird behauptet, Georg Kaiser gehe von einem Programm aus, er bekenne sich zum Expressionismus. Was man dem Expressionisten Kaiser nun gerade vorwerfen könne, sei ein „Fehlgreifen in allem Seelischen“⁹⁸⁹. Er bleibe „beim Aeußerlichen [...] haften“⁹⁹⁰. Ohne den Begriff ‚Expressionismus‘ explizit zu nennen, beschreibt Neufeld in der Wiener Sonn- und Montags-Zeitung dennoch die Verwandtschaft zu dieser literarischen Bewegung: Kaiser sei „ein moderner Dichter, der es wagt, seinen Figuren heroische Posen vorzuschreiben, ihre Seele in überlebensgroßen Dimensionen vor uns aufmarschieren zu lassen“⁹⁹¹. Neben bereits bekannten Kritikpunkten am dramaturgischen Aufbau des Stücks wird im Zuge der Wiener Aufführung erstmals die Behauptung aufgestellt, das Drama sei ein Lesedrama – „für das Theater zu spröd und zu undramatisch“⁹⁹², wie Felix Salten im Fremden-Blatt schreibt. Auch Alfred Polgar hält das Werk für ein „aller theatralischen Gewöhnlichkeit entrückte[s] Drama“⁹⁹³.

„Im Buch entfaltet sich der Reiz einer großen, bildhaft sehr starken Vision. [...] Daß die Bühne da gar nicht helfen, nur erschweren kann, ist klar. [...] Das Hören war dem Begreifen immer um ein paar Meter Text voraus, zum Ende resignierten beide und ließen sich von den Wogen der dunklen Diktion widerstandslos überspülen.“⁹⁹⁴

Kritik geübt wird an Georg Kaisers Umdeutung des historischen Stoffes, seiner Etablierung des siebten Bürgers und den damit verbundenen Konsequenzen für den Verlauf des Läuterungsdramas. So schreibt Polgar in der Wiener Zeitung: „Die aus dieser literarischen Zugabe [der Erfindung des siebenten Freiwilligen] herausgespulten Schraubenwindungen entbehren nicht der Mühseligkeit.“⁹⁹⁵ Im Fremden-Blatt formuliert Felix Salten: „Eine Opfertat wird zergliedert, noch ehe sie vollbracht wird [...]“⁹⁹⁶, er fühle sich „an Friedrich Hebbels logischen Fanatismus erinnert“⁹⁹⁷. Insbesondere wird angekreidet, dass die sechs Bürger um Eustache de Saint-Pierre keine „eigene, fortschreitende Entwicklung“ durchmachen und die Ansprachen des Wortführers Eustache „ohne dramatische Folge für die anderen“ bleiben.⁹⁹⁸ Neufeld in der Wiener Sonn- und Montags-Zeitung kritisiert auch die misslungene Auflösung des selbst konstruierten Konflikts. Die äußerliche materielle Not der belagerten Stadt ließe sich nicht mit den ideellen Forderungen Eustache de Saint-Pierres

⁹⁸⁸ o. A.: Theater und Musik. Neue Wiener Bühne. – In: Die Neue Zeitung (13. 10. 1917). S. 6

⁹⁸⁹ Zifferer, a. a. O., S. 10

⁹⁹⁰ ebd.

⁹⁹¹ Neufeld, a. a. O., S. 2

⁹⁹² Salten, Felix: Theater und Kunst. Die Bürger von Calais. – In: Fremden-Blatt (10. 10. 1917). S. 8

⁹⁹³ Polgar, a. a. O., S. 3

⁹⁹⁴ ebd.

⁹⁹⁵ Polgar, a. a. O., S. 3

⁹⁹⁶ Salten (1917), a. a. O., S. 8

⁹⁹⁷ ebd.

⁹⁹⁸ ebd.

vereinbaren. Deshalb gehe auch der Effekt des Selbstmords ins Leere. Der „alte Bürger von Calais erreicht durch seine einigermaßen spitzfindige Lösung, durch sein voreiliges Abtreten vom Schauplatz des Lebens nichts anderes, als daß er einen Mitbürger in überflüssiger Weise geopfert hat.“⁹⁹⁹ Interessant ist der Zusatz: „Das alles aber spricht keineswegs gegen die tragende Idee des Werkes; es ist bloß höchst betrüblich, daß Georg Kaiser nicht eine andere, geeignetere Fabel gewählt hat.“¹⁰⁰⁰

Wie schon bei der Frankfurter Inszenierung wird auch hier wieder die Disparität zwischen dem ersten und dem zweiten und dritten Akt wahrgenommen. Der erste Akt wirkt auf Alfred Polgar „mächtig“, wenngleich ihm auffällt, dass „die meisten schwierigeren Textstellen einfach weggeschnitten“ worden sind. „Die Zelebrierung des zweiten und dritten Aktes“ wird von ihm als äußerst ermüdend empfunden.¹⁰⁰¹ Bernhard Neufeld sieht ebenso den ersten Akt als „allen technischen, psychologischen und dramatischen Anforderungen völlig entsprechend“ an, wohingegen die beiden anderen Akte „nicht die letzte Erfüllung der großen Verheibung bringen“.¹⁰⁰² Er spricht in diesem Zusammenhang von einem „Sprung im Stück, der mit aller Kunst des Dichters nicht verkleistert werden kann“.¹⁰⁰³ Felix Salten bekräftigt, dass das Drama vom ersten Akt an still stehe.¹⁰⁰⁴ Der „vom Gedanklichen allzusehr eingesponnene zweite Akt“ verfügt laut L. R. über einen „Mangel an Lebendigkeit“.¹⁰⁰⁵

Als erster der für die Analyse herangezogenen Kritiker hält Bernhard Neufeld fest, dass es sich um ein „durch und durch männliche[s] Stück [handele], dem weibliche Rollen nur als Hilfslinien und zur Hebung des Kolorits angefügt sind“.¹⁰⁰⁶

Dass es am Premierenabend Beifallsbekundungen gibt, halten so gut wie alle Rezäsenten fest.¹⁰⁰⁷

Die Regiearbeit John Gottowts wird weitgehend als bemühte Anstrengung gewürdigt. In den Augen von Felix Salten ist es „eine gute, mit bestem Fleiß gearbeitete Vorstellung“¹⁰⁰⁸, der er „mehr als bloße Mittelmäßigkeit“ attestiert. Regisseur Gottowt zeige ein „redliches Bemühen um edle Wirkung“¹⁰⁰⁹. Ein wenig ist Verblüffung spürbar, dass die kleine Privatbühne das Wagnis, ein solches Werk auf die Bühne zu bringen, eingeht. „Eine Sensationspremiere“ titelt das Neue 8 Uhr-Blatt und lobt: „John Gottowt [...] bewältigt seine schwierige Aufgabe in

⁹⁹⁹ Neufeld, a. a. O., S. 2

¹⁰⁰⁰ ebd.

¹⁰⁰¹ Polgar, a. a. O., S. 3

¹⁰⁰² Neufeld, a. a. O., S. 2

¹⁰⁰³ ebd.

¹⁰⁰⁴ vgl. Salten (1917), a. a. O., S. 8

¹⁰⁰⁵ Ring, a. a. O., S. 6

¹⁰⁰⁶ Neufeld, a. a. O., S. 2

¹⁰⁰⁷ Zifferer, a. a. O., S. 10; Gaigg von Bergheim, a. a. O., S. 9; Salten (1917), a. a. O., S. 8; o. A. (Die Neue Zeitung), a. a. O., S. 6

¹⁰⁰⁸ Salten (1917), a. a. O., S. 8

¹⁰⁰⁹ ebd.

einwandfreier Weise“.¹⁰¹⁰ Bernhard Neufeld schreibt, die Neue Wiener Bühne habe Kaisers Stück „in überraschend guter Art zur Darstellung gebracht“¹⁰¹¹. Dabei gebühre das „Hauptverdienst [...] dem Spielleiter Gottowt, der viele gute Geister der Reinhardtschen Technik aus Berlin mitgebracht hat“¹⁰¹². Auch Alfred Polgar vertritt die Ansicht, John Gottowt habe „erstaunliche Arbeit [...] geleistet“¹⁰¹³. In der Neuen Freien Presse ist von einer „Aufführung von so schöner Geschlossenheit [...], wie wir schon lange keine hier gesehen haben“¹⁰¹⁴, die Rede. In der Reichspost liest man, die Neue Wiener Bühne habe sich „für das Stück mit ungewöhnlicher Wärme eingesetzt“¹⁰¹⁵. Felix Salten hält es für „dankenswert, solch eine Arbeit einmal vor das Publikum zu bringen“¹⁰¹⁶. Von r. b. und Alfred Polgar wird besonders die Regieführung im ersten Akt gelobt. Kritisiert wird von Felix Salten „[m]anche allzu deutliche Gewolltheit der Gesten und Stellungen“¹⁰¹⁷. Auch das Emporheben des toten Eustache de Saint-Pierres findet bei ihm keinen Anklang, weil es ihm als schäbiges Imitieren einer Berliner Inszenierung erscheint, obwohl der Vorgang in den Bühnenanweisungen Kaisers explizit so geschildert wird.¹⁰¹⁸

Analog zur Frankfurter Inszenierung wird vor allem die schauspielerische Leistung des Protagonisten hervorgehoben.¹⁰¹⁹ In Wien wird Eustache de Saint-Pierre von Ernst Stahl-Nachbaur gespielt. Alfred Polgar feiert ihn als „Schauspieler von Wert und Wucht [...], dem man das wichtigste glaubt: die geistige Potenz“¹⁰²⁰. L. R. zufolge bietet Stahl-Nachbaur „eine großangelegte und durchdachte Leistung“¹⁰²¹. Felix Salten fokussiert auf die Stimme des Hauptdarstellers, welche „sehr rein, sehr plastisch, nur ein wenig zu gelassen“¹⁰²² sei. Rezensent Paul Zifferer in der Neuen Freien Presse ist hingegen angetan von der „edle[n] Gemessenheit seiner Haltung und seiner Sprache“¹⁰²³. Das Ensemblespiel wird allgemein als stimmig eingestuft. Auch die übrigen Darsteller hätten sich in „ein vortrefflich abgestimmtes Ganzes“ eingeordnet und „verdienen alles Lob“¹⁰²⁴. Fast alle hätten „den Atem der Dichtung übernommen“¹⁰²⁵, liest man in der Reichspost. In der Österreichischen Volks-Zeitung wird

¹⁰¹⁰ Blum, Robert: Die Bürger von Calais. – In: Neues 8 Uhr-Blatt (9. 10. 1917). S. 3

¹⁰¹¹ Neufeld, a. a. O., S. 2

¹⁰¹² ebd.

¹⁰¹³ Polgar, a. a. O., S. 3

¹⁰¹⁴ Zifferer, a. a. O., S. 10

¹⁰¹⁵ Gaigg von Bergheim, a. a. O., S. 9

¹⁰¹⁶ Salten (1917), a. a. O., S. 8

¹⁰¹⁷ ebd.

¹⁰¹⁸ „Man muß auch einen Toten nicht am Körper fassen und hochheben (wenn ohnehin eine Bahre da ist), nur weil in einer berühmten Berliner Inszenierung ein Toter (dem aber die Bahre fehlte) ebenso aufgehoben worden ist.“ (Salten (1917), a. a. O., S. 8)

¹⁰¹⁹ vgl. z. B. Gaigg von Bergheim, a. a. O., S. 9; o. A. (Die Neue Zeitung), a. a. O., S. 6

¹⁰²⁰ Polgar, a. a. O., S. 3

¹⁰²¹ Ring, a. a. O., S. 6

¹⁰²² Salten (1917), a. a. O., S. 8

¹⁰²³ Zifferer, a. a. O., S. 10

¹⁰²⁴ ebd.

¹⁰²⁵ Gaigg von Bergheim, a. a. O., S. 9

das „gute Zusammenspiel“¹⁰²⁶ ebenfalls lobend erwähnt, im Neuen 8 Uhr-Blatt ist man gar der Meinung, die Neue Wiener Bühne verfüge „derzeit über die besten Sprecher“¹⁰²⁷. „Die schwere und schöne Sprache des Stücks kommt dank einer vorzüglichen Darstellung wunderbar zur Geltung.“¹⁰²⁸ Bernhard Neufeld vertritt als einziger eine andere Ansicht. Die Schauspieler müsse man „in zwei scharf geschiedene Gruppen teilen“¹⁰²⁹. Jene Gruppe, die dank einer inneren Kraft das notwendige Pathos aufkommen lassen könne, und jene zweite Gruppe, die über diese Ressource nicht verfüge. Zur ersten Gruppe seien die Darsteller Stahl-Nachbaur, Mendes und Band zu zählen, zur zweiten Jensen, Iwald, Pointner und Stärk.¹⁰³⁰ Neufeld gesteht ein, dass das Stück große Anforderungen an die Schauspieler stelle. „Vom Anfang bis zum Ende“ bewege man sich „auf sehr heißem und schwierigem Boden“¹⁰³¹. Der Kritiker ist überzeugt:

„Erst wenn alle Bürger von Calais jenem höchsten Maßstab entsprechen werden, wird Georg Kaisers Kunstwerk zu seinem besten Leben erweckt werden.“¹⁰³²

An konkreten Äußerungen zu Bühnenbild und Kostüm fehlt es auch in dieser Inszenierung. Von einem der Kritiker wird allerdings – wie auch beim Frankfurter Privattheater – erwähnt, dass die „verhältnismäßig kleine Bühne [...] prächtig ausgenützt“¹⁰³³ werde. „Seine Szene zeigt Blut, Wärme, Plastik“¹⁰³⁴, urteilt Bernhard Neufeld über Gottowts und Leflers Bühne. Bemerkenswert ist, dass im Gegensatz zur Inszenierung in Frankfurt erstmals auf Lichteffekte Wert gelegt worden sein dürfte, worauf Neufeld und Alfred Polgar hinweisen.¹⁰³⁵ Dass man sich, ganz wie am Neuen Theater, auch in Wien der Massenregie gewidmet habe, findet ebenfalls vereinzelt Erwähnung in den Aufführungskritiken. So berichtet etwa Polgar von „Rhythmus und edler Massengeste und sicherer Chordressur“¹⁰³⁶. Im Neuen 8 Uhr-Blatt wird sogar behauptet, „die Massenszenen wirken ungemein und müssen selbst ein verwöhntes Auditorium faszinieren.“¹⁰³⁷ Auch Neufeld verabsäumt es nicht, die erzielten Massenwirkungen zu erwähnen.¹⁰³⁸

Lediglich zwei Rezensenten nehmen Bezug auf die Verwandtschaft mit Rodins Plastik. Paul Zifferer in der Neuen Freien Presse merkt an, dass „Kaiser sein Drama von der großen Plastik

¹⁰²⁶ Ring, a. a. O., S. 6

¹⁰²⁷ Blum, a. a. O., S. 3

¹⁰²⁸ ebd.

¹⁰²⁹ Neufeld, a. a. O., S. 2

¹⁰³⁰ Die Schauspieler Lothar Mendes und Friedrich Band finden auch in der Neuen Freien Presse und im Fremden-Blatt besondere Erwähnung.

¹⁰³¹ Neufeld, a. a. O., S. 2

¹⁰³² ebd.

¹⁰³³ Blum, a. a. O., S. 3

¹⁰³⁴ Neufeld, a. a. O., S. 2

¹⁰³⁵ Regisseur Gottowt habe „mit Licht und Farbe, Weihe und Stimmung“ gepunktet. (Polgar, a. a. O., S. 3) Er spiele „trefflich das Instrument der Lichteffekte“. (Neufeld, a. a. O., S. 2)

¹⁰³⁶ Polgar, a. a. O., S. 3

¹⁰³⁷ Blum, a. a. O., S. 3

¹⁰³⁸ Neufeld, a. a. O., S. 2

Rodins hergeleitet habe“¹⁰³⁹. Rodin habe den historischen Stoff aus der Chronik Froissarts, also „denselben Vorwurf“ wie Kaiser, „bildhauerisch hinreißend“ gelöst, wohingegen der Bühnenautor der künstlerischen Umsetzung durch Rodin „dichterisch nichts hinzugegeben“ habe, denn „das Ganze bleibt statuenhaft versteinert – es röhrt uns nicht“¹⁰⁴⁰. Alfred Polgar führt Rodins Figurengruppe ebenfalls an, allerdings nicht als Vorlage, an der sich Kaiser orientiert habe. Er sieht – anders als Zifferer – einen Mehrwert der Dichtung gegenüber dem Denkmal: „Bei Georg Kaiser geht es um mehr, als um die Verherrlichung patriotischen Sterbe-Muts.“¹⁰⁴¹ Polgar stellt darüberhinaus eine indirekte Relation zu dem Werk des Bildhauers her, indem er in seinen Kritiken in der Wiener Allgemeinen Zeitung und im Prager Tagblatt die Figuren des Dramas als „überlebensgroß, durchaus monumental gesehen und gestaltet [...] wandelnde Statuen ihrer selbst, flächenbreit und schattentief“¹⁰⁴² beschreibt.

Die einzige Referenz auf die aktuelle Kriegssituation findet sich in der äußerst knappen und kaum auf die Inszenierung Bezug nehmenden Darstellung in der Illustrierten Wochenschrift Die Bombe. Der Umstand, dass sich französische Bürger dem englischen König, ihrem Kontrahenten im Hundertjährigen Krieg, ergeben haben, wird folgendermaßen kommentiert: „Ja, das waren noch schöne Zeiten, als Frankreich noch erkannte, daß die Gefahr für Europa England heißt.“¹⁰⁴³

3.3.3 Volksbühne Berlin (1919)

Die Berliner Erstaufführung der BÜRGER VON CALAIS findet nicht in einem Privattheater statt, sondern an einer von einem Verein mit gesellschaftspolitischer Intention getragenen Bühne. Das Theaterunternehmen hat eine längere Vorgeschichte und eine längere Bestehensdauer als die eher kurzlebigen privaten Bühnen in Frankfurt und Wien. 1890 wird der Verein Freie Volksbühne – nach Vorbild der Freien Bühne Otto Brahms und des Théâtre Libre in Paris – mit der Absicht gegründet, der Arbeiterschaft Zugang zur Theaterkultur in Form adäquater Spielpläne bei leistenbaren Kartenpreisen zu vermitteln. Die Gesellschaftsform des Vereins bietet neben der Möglichkeit gerechten und umverteilenden Lukrierens benötigter finanzieller Mittel den Vorteil, die strenge preußische Theaterzensur zu umgehen. Da die Vereinsaufführungen geschlossenen Charakter besitzen, können sie dem Zugriff der nur öffentlichen Bühnen überwachenden Zensur entzogen werden.¹⁰⁴⁴ Zunächst werden fremde

¹⁰³⁹ Zifferer, a. a. O., S. 10

¹⁰⁴⁰ ebd.

¹⁰⁴¹ Polgar, a. a. O., S. 3

¹⁰⁴² Polgar, a. a. O., S. 3

¹⁰⁴³ o. A.: Theater. – In: Die Bombe (20. 10. 1917). S. 3

¹⁰⁴⁴ Aus diesem Grund veranstaltet auch das Neue Theater in Frankfurt Gesellschaftsabende (vgl. Kapitel 3.3.1 Uraufführung am Neuen Theater in Frankfurt am Main). 1896 kommt es zu einer kurzzeitigen Selbstauflösung der Freien Volksbühne, da die Zensurbehörde den Vereinsstatus in Frage stellt und den Zugriff verschärft. Der Skeptizismus gegenüber der Volksbühnenbewegung mit sozialdemokratischen Naheverhältnis nimmt erst ab, als

Theater für Aufführungen angemietet, 1914 wird die erste eigene Spielstätte am Bülowplatz (heute: Rosa-Luxemburg-Platz) eröffnet. Nachdem Max Reinhardt drei Spielzeiten lang die Geschicke der von ihm kostenfrei gemieteten Bühne geleitet und dabei die Mitgliederzahlen bis November 1917 verdoppelt hat, folgt ihm ab der Spielzeit 1918/19 Friedrich Kayßler nach. Dieser ist Wunschkandidat der Vereinsleitung – darunter maßgeblich beteiligt Julius Bab, der in der Direktionszeit Kayßler auch als Dramaturg tätig sein wird. Dass die Wahl auf den Brahm- und Reinhardt-Schüler fällt, ist symptomatisch für einen zusehends „verwaschenen Begriff sozialer Kunstpfllege“ und das Geraten in das „Fahrwasser einer reinen Konsumentenorganisation“.¹⁰⁴⁵ Kayßler steht zwar, ähnlich wie sein erster Förder Brahm und sein unmittelbarer Vorgänger Reinhardt, in einer Tradition mit dem volksbildnerischen Verein, hat auch im Akademisch-dramatischen Verein in München Erfahrung gesammelt, trägt aber den jüngsten Zeitgeist nicht mit. Bände spricht in dieser Hinsicht das Weggehen des Regisseurs Jürgen Fehling sowie des Bühnenbildners Ewald Dülberg im ersten Direktionsjahr des durch den Naturalismus Geprägten.¹⁰⁴⁶ Die Begegnung des Stücks von Georg Kaiser mit der Theatermetropole Berlin hätte wohl an einem charakteristischeren Ort als der Volksbühne Friedrich Kayßlers stattfinden können. Denn der Expressionismus hat zwar mittlerweile in der Theaterszene der Hauptstadt Einzug gehalten – Karl-Heinz Martins Tribüne wird mit Hasenclever eröffnet, Leopold Jeßner übernimmt die Intendanz am Staatlichen Schauspielhaus –, spiegelt sich jedoch nicht im Spielplan der Volksbühne wider. Einzig die Vorläufer-Autoren Wedekind und Strindberg hat Kayßler im Repertoire, Ernst Toller wird, noch unter der Direktion Kayßler, erst in der Spielzeit 1919/20 aufgeführt. In den Anfängen der Bühnenbewegung ist eine enge Beziehung zum Naturalismus – als mit dem politischen Anliegen korrelierendes ästhetisches Konzept – vorherrschend gewesen.¹⁰⁴⁷ Mit den Theaterleitern Emil Lessing, Max Reinhardt und Friedrich Kayßler wird das „Programm eines Kulturtheaters bürgerlicher Prägung“¹⁰⁴⁸ von der Vereinsleitung unterstützt, der sozialpolitische Auftrag wird selbst 1919 – im Jahr revolutionärer Ereignisse von Generalstreiks und Münchner Räterepublik – weitgehend ignoriert.

zunehmend politisch farblosere Intendanten das Amt bekleiden – wie z. B. Friedrich Kayßler. „Für die bürgerlichen Kritiker wie für den Staatsapparat bot Kayßler die beruhigende Garantie, daß sozialistische oder gar radikale Bestrebungen von Seiten der Volksbühne nicht zu befürchten waren.“ (Freydank, Ruth: Zwischen den Fronten. Die Politik der Berliner Volksbühne zwischen 1917 und 1939. – In: Freie Volksbühne Berlin 1890 – 1990. Hrsg. D. Pforte. Berlin: Argon Verlag, 1990. S. 51)

¹⁰⁴⁵ Freydank, a. a. O., S. 54

¹⁰⁴⁶ vgl. Freydank, a. a. O., S. 52

¹⁰⁴⁷ „Der historische Kairos der Volksbühnen-Gründung lag in der [...] Koinzidenz eines gesellschaftlichen Anliegens (kulturelle Emanzipation der Arbeiterschaft) mit einer ästhetischen Neuorientierung (Naturalismus), die der Literatur wie dem Theater die Hinwendung zu den drängenden sozialen Fragen der Gegenwart abverlangte und obendrein auf eine Neustrukturierung der Distributions- und Rezeptionsverhältnisse drängte.“ (Sprengel, Peter: Erinnerungen an eine Utopie. Aus der Frühzeit der Berliner Volksbühne. – In: Freie Volksbühne Berlin 1890 – 1990. Hrsg. D. Pforte. Berlin: Argon Verlag, 1990. S. 16)

¹⁰⁴⁸ Freydank, a. a. O., S. 51

3.3.3.1 Exkurs: Gustav Landauers Engagement für die Volksbühne

Antrieb für Gustav Landauer, sich im Rahmen der Volksbühnen-Bewegung zu engagieren, dürften sein „starkes Theaterinteresse, [...] die Verachtung für das spezifisch berlinische, bürgerliche Theaterpublikum und seine Identifikation mit der sozialen Situation des Proletariers“¹⁰⁴⁹ gewesen sein. Seit der Neukonstituierung des Vereins 1896 in Folge eines Aufführungsstopps aufgrund einer Zensurverfügung vom 18. April 1895 gehört Landauer dem künstlerischen Ausschuss der Neuen Freien Volksbühne an und ist somit auch an der Programmplanung beteiligt. Er übersetzt beispielsweise Octave Mirbeaus DIE SCHLECHTEN HIRLEN und leistet zudem in Form von Vorträgen einen volksbildnerischen Beitrag.¹⁰⁵⁰ Als sich die beiden Volksbühnen-Institutionen 1913 – nach einer 1892 erfolgten Spaltung in Freie Volksbühne und Neue Freie Volksbühne – zu einem Kartellverband zusammenschließen, ist Landauer für dessen Ausrichtung mitverantwortlich. Landauer fungiert als Sprecher der Bühnen in kulturpolitischen Angelegenheiten.¹⁰⁵¹ Nach längerem Zögern beendet er sein Engagement in etwa im Oktober 1918 zugunsten des Düsseldorfer Schauspielhauses.

Die Erstaufführung der BÜRGER VON CALAIS am 26. September 1919 in Berlin und die Entdeckung Georg Kaisers an der Volksbühne ist einer opponierenden Gruppe von Vereinsmitgliedern zu verdanken, die bereits 1918 gegen die konservative Haltung Kayßlers protestiert und die Aufführung von Kaisers GAS im Februar 1919 erzwingt.¹⁰⁵² Die GAS-Inszenierung des Regisseurs Paul Legband wendet – anders als später die Inszenierung der BÜRGER VON CALAIS – Stilmittel des szenischen Expressionismus an, findet bei der Kritik Anklang und verhilft dem Dramatiker endlich auch zum Durchbruch in Berlin.¹⁰⁵³ Kaiser ist mit den genannten beiden Werken der erste expressionistische Autor, der an der Volksbühne Berlin gespielt wird.

Unter der künstlerischen Leitung Karl Heinz Martins werden 1930 und 1931 zwei der späteren Stücke Georg Kaisers inszeniert – MISSISSIPPI (Regie: Hans Hinrich) und

¹⁰⁴⁹ Meiszies, Winrich: „Zur Kunst zum Leben und zu voller Kultur und Aktion‘. Gustav Landauer und die Volksbühne. – In: „... die beste Sensation ist das Ewige ...“. Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung. Hrsg. M. Matzigkeit. Düsseldorf: Theatermuseum und Dumont-Lindemann-Archiv, 1995. S. 90 – 91

¹⁰⁵⁰ vgl. Meiszies (1995), a. a. O., S. 92

¹⁰⁵¹ vgl. Meiszies (1995), a. a. O., S. 94

¹⁰⁵² vgl. Freydank, a. a. O., S. 52. „Die Einrichtung von Sonderveranstaltungen und später der Sonderabteilungen war ein taktischer Schachzug, Stimmungen und Forderungen der Mitgliedschaft durch ein gewisses Entgegenkommen zu kanalisieren, ohne jedoch die alte Kulturtheateridee angesichts der gesellschaftlichen Realitäten der Weimarer Republik kritisch zu überprüfen. Mit der Öffnung gegenüber den unterschiedlichsten Erscheinungen des modernen Dramas glaubte man die Rolle der Volksbühne legitimiert zu haben. Wie inkonsequent indessen diese Haltung von der Leitung der Volksbühne vertreten wurde, zeigte deren Verhalten gegenüber dem Dichter Ernst Toller [nach der erfolgreichen Aufführung von MASSE MENSCH in der Regie Jürgen Fehlings kann man sich nicht zur Annahme von HINDEMANN entschließen].“ (Freydank, a. a. O., S. 52 f.)

¹⁰⁵³ vgl. Nebelung, Sigrid: Der Regisseur und Intendant Paul Legband. – Köln: Diss., 1972. S. 78 – 83. Herbert Ihering zieht in seiner Kritik des Theaterabends den Vergleich zu bisherigen Kaiser-Interpretationen: „Die Aufführung der Volksbühne machte zum ersten Mal den Versuch, Georg Kaiser aus seinen Bedingungen heraus zu spielen. Sie überragte deshalb in der Absicht alle Darstellungen dieses Dichters an anderer Stelle.“ (Ihering zit. nach Nebelung, a. a. O., S. 80)

NEBENEINANDER (Regie: Karl Heinz Martin). Nach dem Krieg gibt es unter Karl Holan in der Spielzeit 1966/67 eine Wiederaufnahme von NEBENEINANDER (Regie: Wolf-Dieter Panse). 1980 wird mit VON MORGENS BIS MITTERNACHTS (Regie: Uta Birnbaum) bemerkenswerterweise sogar ein Drama der frühen, expressionistischen Schaffensperiode Kaisers zur Aufführung gebracht.

Leider ist nicht dokumentiert, wie viele Aufführungen der BÜRGER VON CALAIS es an der Berliner Volksbühne in Summe gegeben hat – belegt sind per Besetzungszettel, abgesehen vom Premieren-Abend, im Georg-Kaiser-Archiv zumindest zwei weitere Aufführungen am 28. September und am 4. November 1919.¹⁰⁵⁴

Für die Inszenierung zeichnen Regisseur Paul Legband und Bühnenbildner Karl Jakob Hirsch verantwortlich – ein Duo, das in den Spielzeiten 1918/19 und 1919/20 häufig zusammenarbeitet. Auch die Inszenierung von Georg Kaisers GAS wenige Monate zuvor ist von diesen beiden gestaltet worden. Legband – ursprünglich als Theaterkritiker und -historiker tätig – wird durch seine Begegnung mit Max Reinhardt zum Theaterpraktiker, leitet dessen Schauspielschule am Deutschen Theater, wirkt später als Intendant gemeinsam mit dem Bühnenbildner Ludwig Sievert am Stadttheater in Freiburg/Breisgau. Er erfüllt an der Volksbühne am Bülowplatz, so Sigrid Nebelung, eine „wichtige Mittlerfunktion zum expressionistischen Theater in Berlin“¹⁰⁵⁵. DIE BÜRGER VON CALAIS ist Legbands achte Regiearbeit an dieser Bühne. Der Maler Karl Jakob Hirsch wird von Ewald Dülberg, dem damaligen Ausstattungschef, als Bühnenbildner für die Volksbühne gewonnen.¹⁰⁵⁶ Hirschs erster Tätigkeit für das Theater gehen Jahre als Plakatmaler und eine Zusammenarbeit mit Franz Pfemfert an der expressionistischen Zeitschrift Die Aktion voraus.¹⁰⁵⁷ Hirsch ist Mitglied der von Max Pechstein und César Klein gegründeten Novembergruppe sowie in Ludwig Rubiners Bund für proletarische Kultur.¹⁰⁵⁸ In der Direktionszeit Kayßlers ist er insgesamt für die bühnenbildnerische Gestaltung von 26 Inszenierungen verantwortlich.¹⁰⁵⁹ Eine Kontinuität zur Inszenierung an der Neuen Wiener Bühne bildet der Schauspieler Ernst Stahl-Nachbaur, der auch in der Berliner Aufführung die Rolle des Eustache de Saint-Pierre übernimmt. Dieser ist 1918 nach Berlin gekommen.

Ein Foto des von Hirsch entworfenen Bühnenbildmodells zum ersten Akt ist überliefert. Im Modell sind die architektonischen Elemente streng symmetrisch angeordnet. Je links und rechts eines zentralen Tors befindet sich ein Treppenaufbau, der in großer Abstufung Stehplätze für die Gewählten Bürger bietet. Kleinere Treppen jeweils am inneren Ende des

¹⁰⁵⁴ vgl. Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 620

¹⁰⁵⁵ Nebelung, a. a. O., S. 64

¹⁰⁵⁶ vgl. Pfanner, Helmut: Karl Jakob Hirsch. Schriftsteller, Künstler und Exilant. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. S. 36

¹⁰⁵⁷ vgl. Pfanner, a. a. O., S. 33

¹⁰⁵⁸ vgl. Pfanner, a. a. O., S. 38

¹⁰⁵⁹ vgl. Pfanner, a. a. O., S. 43 f.

Treppenaufbaus ermöglichen den Auf- und Abgang. Das Tor mit Vordach in der Bühnenmitte bietet eine Auftrittsmöglichkeit. Jeweils am äußeren Ende des Treppenaufbaus finden sich funktionslose Spitzsäulen, Quader mit aufgesetzten Pyramiden, die Obelisken ähneln und reinen Dekorationscharakter als optischer Abschluss der Treppen besitzen dürften. Insgesamt erweckt das menschenleere Bühnenmodell Arena-Atmosphäre und stellt wohl keine detailgetreue Rekonstruktion eines mittelalterlichen Marktplatzes dar, ist also nicht historisierend. Einen besonderen Effekt erzielen vier riesige, ins Unendliche ragende Säulen im Hintergrund. Die Betonung der Vertikalen versinnbildlicht, Annalisa Vivianis Ausführungen über Raumtypen des expressionistischen Theaters zufolge, „expressionistische Sehnsucht nach Erfüllung und Erlösung des Geistes und der Seele“¹⁰⁶⁰. Massenszenen sind auf dieser Bühne gut vorstellbar.¹⁰⁶¹

Auch die Berliner Kritik im Jahr 1919 wertet Kaisers *BÜRGER VON CALAIS* als Frühwerk – allerdings vor dem Hintergrund der bereits fortgeschrittenen Entwicklung des Autors und in Kenntnis seiner anderen Dramen. Willi Handl sieht das 1912/13 entstandene Bühnenspiel als „umständliche Stilübung“ an, „die zum Glück von den anderen, besseren Gaben dieses Dichters bald als völlig fruchtlos überwunden worden ist“.¹⁰⁶² In der Deutschen Allgemeinen Zeitung konstatiert Paul Fechter, das frühe Drama habe „noch nichts von der gehetzten Knappheit der späteren Werke“¹⁰⁶³. Zwei Jahre nach der Uraufführung wird Kaisers *DIE BÜRGER VON CALAIS* von den Berliner Kritikern erstmals in Bezug zum literarischen Expressionismus gesetzt – überraschenderweise, weil entgegen der späteren Etikettierung, in Abgrenzung dazu. So schreibt etwa Norbert Falk, Kaiser trage „noch nicht die literarische Maske des Expressionisten, die ihm allerdings besser steht“¹⁰⁶⁴. Während Michael Charol die Ansicht vertritt, es sei in diesem Stück bereits erkennbar, dass Kaiser „auf dem Wege dazu [sei], einer zu werden“¹⁰⁶⁵, sieht Willi Handl ihn noch in stilistischen Mitteln der

¹⁰⁶⁰ Viviani, Annalisa: *Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas*. – Bonn: Bouvier, 1970. S. 89

¹⁰⁶¹ Anleihe an dieser szenischen Umsetzung nimmt der Bühnenbildner Bernhard Klein bei der Inszenierung am Neuen Schauspielhaus in Königsberg 1927 (Regie: Fritz Richard Werkhäuser). Wie ein Fotonegativ eines Bühnenentwurfs für den ersten Akt zeigt, wählt auch Klein eine Kombination von Treppen und dominantem Portal. Allerdings ist das Portal seitlich (links) in die in der Bühnenmitte spitz zusammenlaufenden Treppen integriert. Hinter dem Eingangsportal findet sich wiederum eine ins Unbegrenzte emporreichende Säule. Auf der Skizze sind die Positionen der Darsteller eingezeichnet: Einige Bürger sitzen auf Treppen, auf der obersten Ebene stehen Bürger. Auch auf dem Eingangsportal steht ein Ritter mit Flagge. (vgl. Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 884) Die Vermutung liegt nahe, dass auch Karl Jakob Hirschs Konzeption eine Begehbarkeit des Portals und der obersten Treppenebene vorsieht.

¹⁰⁶² Handl, Willi: Volksbühne. Erstaufführung „Die Bürger von Calais“. – In: Berliner Lokal-Anzeiger (28. 9. 1919). S. 2

¹⁰⁶³ Fechter, Paul: „Die Bürger von Calais“. Erstaufführung in der Volksbühne. – In: Deutsche Allgemeine Zeitung (29. 9. 1919). S. 2

¹⁰⁶⁴ Falk, Norbert: „Die Bürger von Calais“. Georg Kaisers Bühnenspiel in der Volksbühne. – In: B. Z. am Mittag (29. 9. 1919). S. 3

¹⁰⁶⁵ Charol, Michael: Volksbühne. Die Bürger von Calais. – In: Der Kritiker. Nr. 32 (11. 10. 1919). S. 8

„Symbolisten zwischen Maeterlinck und Claudel“¹⁰⁶⁶ verhaftet. Karl Strecker, der sich in der Täglichen Rundschau, wie viele seiner Kollegen, überzeugt zeigt, dass Kaiser als „Dichter dieses Frühwerkes [...] noch nicht im ‚Dress‘, in der Farbjacke eines Ismus“ stecke, zieht einen Vergleich zum „Pathos des Nietzschen Zarathustra“, wohingegen Kaisers letzte Komödien „beim Kauderwelsch des Herrn Sternheim angelangt“ seien.¹⁰⁶⁷ DIE BÜRGER VON CALAIS seien „kein gewaltiges Werk“, so Michael Charol, aber „eine Arbeit, wie sie alle Jahre nicht öfter als ein bis zweimal vorkommt“.¹⁰⁶⁸ Norbert Falk hält das Bühnenspiel für Kaisers „schwerst aufführbares, weil durchaus kontradramatisches [...] Stück“¹⁰⁶⁹. Kritisiert werden, wie bereits von der Frankfurter und Wiener Kritik, „Kaisers Logik“¹⁰⁷⁰, seine „spitzfindige Spielerei“¹⁰⁷¹, die „Wiederholungen und Umständlichkeiten“¹⁰⁷². Georg Kaiser biete „komplizierteste Gedankenkonstruktionen, die wir innerlich verneinen müssen“¹⁰⁷³ und „überkluge Theatralik, die sich mit ihren Vorbereitungen zugrunde richtet“¹⁰⁷⁴. Den dramaturgischen Aufbau betreffend wird erneut ein Abfallen mit Ende des ersten Akts festgestellt. Nachgerade euphorisch feiert Karl Strecker den ersten Akt als den „beste[n], den Kaiser je geschrieben hat, ein Meisterstück dramatischer Exposition, die selber schon Drama ist“¹⁰⁷⁵. Der innere Anteil an den Vorgängen ginge im zweiten und dritten Akt verloren.¹⁰⁷⁶ Vehemente Beanstandungen erfährt insbesondere der zweite Akt. Dieser sei, so das Urteil Norbert Falks in der B. Z. am Mittag, „eine einzige tiefe Senkung, ein richtiger Erdrutsch, aus dem nichts mehr empor kann“.¹⁰⁷⁷ Herbert Ihering zufolge geraten die „bürgerliche[n] Abschiedsszenen, Familiensentimentalitäten“ im zweiten Akt zu reinem „Selbstzweck“.¹⁰⁷⁸ Der Negativwertung des zweiten Akts widerspricht Max Schach in der Berliner Volks-Zeitung, der den zweiten Akt für den „stärkste[n]“¹⁰⁷⁹ hält, wenngleich in der Berliner Inszenierung nicht gut umgesetzt. Ludwig Marcuse teilt diese Überzeugung: „Im Mittelsatz,

¹⁰⁶⁶ Handl, a. a. O., S. 2

¹⁰⁶⁷ Strecker, Karl: „Die Bürger von Calais“. Aufführung in der Volksbühne. – In: Tägliche Rundschau (29. 9. 1919). o. S.

¹⁰⁶⁸ Charol, a. a. O., S. 8

¹⁰⁶⁹ Falk, a. a. O., S. 3

¹⁰⁷⁰ Böhmer, Karl Hermann: Die Bürger von Calais. Aufführung in der Volksbühne. – In: Deutsche Zeitung (29. 9. 1919). S. 2

¹⁰⁷¹ Falk, a. a. O., S. 3

¹⁰⁷² Strecker, a. a. O., o. S.

¹⁰⁷³ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹⁰⁷⁴ Handl, a. a. O., S. 2

¹⁰⁷⁵ Strecker, a. a. O., o. S.

¹⁰⁷⁶ vgl. ebd.

¹⁰⁷⁷ Falk, a. a. O., S. 3

¹⁰⁷⁸ Ihering, Herbert: Die Bürger von Calais. Volksbühne. – In: Berliner Börsen-Courier (28. 9. 1919). S. 6

Hier kommt ein Begriff des Bürgerlichen zur Anwendung, wie er von den Expressionisten als Schlüsselbegriff in Opposition zum Dichter/Künstler verwendet wird.

Der von Ihering geäußerten Kritik am zweiten Akt widerspricht jene Interpretation, wonach „jede[r] Abschied typisiert und zum Muster der verschiedenen Möglichkeiten des gleichen Falles erhoben“ sei. (Charol, a. a. O., S. 8)

¹⁰⁷⁹ Schach, Max: „Die Bürger von Calais“. Georg Kaisers Drama in der Volksbühne. – In: Berliner Volks-Zeitung (15. 10. 1919). S. 13 – 14

da steckts aber nun!“¹⁰⁸⁰ Die Heterogenität und Unvereinbarkeit der von Kaiser eingesetzten dramaturgischen Mittel wird von Karl Strecker kritisiert, der in diesem Zusammenhang von „vielen spitz gegeneinander gestellten Szenentricks“¹⁰⁸¹ spricht. Am Pluralismus der dramatischen Ideen stößt sich auch Norbert Falk: „Kaiser, dem seine eigenen heißen Probleme die Hand anbrennen, wirft das Glühende schnell weg. [...] Dies Werk kennt nur Ebenen.“¹⁰⁸² Falk kritisiert exemplarisch die Szenenlösung im dritten Akt, wo nach langem Warten auf Eustache dessen Vater den selbstmörderischen Opfertod offenbart. Er bezeichnet diese Auflösung des dramatischen Geschehens als „aufgesparten Effekt, der wie jede Mache frostkühl lässt“¹⁰⁸³. Trotz der wiederkehrenden Kritik an der monologisch-überfrachteten Figurenrede, am Retardieren durch Wiederholungen und an der denkspielerischen Konstruktionsarbeit der Situationen wird dem Autor Georg Kaiser dramatische Begabung zugestanden – dies zum Teil nur unter Berücksichtigung anderer seiner Dramen. Karl Hermann Böhmer, der die wohl vernichtendste Kritik zur Berliner Erstaufführung der BÜRGER VON CALAIS verfasst, erkennt in seinem Rundumschlag VON MORGENS BIS MITTERNACHTS als einzig gelungenes Drama Kaisers an.¹⁰⁸⁴ Andererseits rühmen Rezessenten aber doch „große, klare Linien“¹⁰⁸⁵ und „einen ungewöhnlichen Verstand“¹⁰⁸⁶. Monty Jacobs hebt den innovativen Ansatz anerkennend hervor: „Neu an Kern, Stil und Wort“¹⁰⁸⁷. Achtung vor seinem Talent wird Georg Kaiser auch in Form der Bezeichnungen als „Dramatiker von teuflischer Fähigkeit“, „sehr theaterblütige[r], gewandte[r] Kaiser“ und „agilstel[r], spitzeste[r], spürendste[r] Intellekt unter den Dichtern des jungen Geschlechts“¹⁰⁸⁸ entgegengebracht. Aus den Zeitungsartikeln ist ablesbar, inwieweit und mit welchen Attributen versehen der Schriftsteller einer interessierten Öffentlichkeit bereits bekannt ist. Den Berliner Kritikern ist Kaiser nicht zuletzt dank der GAS-Inszenierung im Februar 1919 in positiver, hohe Erwartungen generierender Erinnerung geblieben.¹⁰⁸⁹ Besonders beeindruckt zeigen sie sich von der hohen Produktivität des Dramatikers, auf die gerne verwiesen wird – etwa mittels der Beifügungen „unheimlich fruchtbar“¹⁰⁹⁰ oder „reißend produktiv“¹⁰⁹¹. Auch Karl Strecker kommt nicht umhin, die „Dutzend Dramen, die

¹⁰⁸⁰ Marcuse, Ludwig: Volksbühne. Bürger von Calais. – In: Die Junge Kunst. Nr. 10 (15. 10. 1919). S. 13 – 14

¹⁰⁸¹ Strecker, a. a. O., o. S.

¹⁰⁸² Falk, a. a. O., S. 3

¹⁰⁸³ ebd.

¹⁰⁸⁴ „Georg Kaiser hat ein Werk geschrieben: ‚Von morgens bis Mitternacht.‘ Das war seine Tat!“ (Böhmer, a. a. O., S. 2)

¹⁰⁸⁵ Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹⁰⁸⁶ Strecker, a. a. O., o. S.

¹⁰⁸⁷ Jacobs, Monty: Die Bürger von Calais. Aufführung in der Volksbühne. – In: Vossische Zeitung (29. 9. 1919). o. S.

¹⁰⁸⁸ Marcuse, a. a. O., S. 13 – 14

¹⁰⁸⁹ In der Beurteilung durch die zeitgenössische Kritik hält das 1912/13 entstandene Frühwerk DIE BÜRGER VON CALAIS dem Vergleich mit der in den Jahren 1916/17 bis 1918/19 entstandenen GAS-Trilogie nicht stand. Gemessen werden allerdings weniger die Stücktexte per se aneinander, sondern die unterschiedlich gelungenen Interpretationen der Volksbühne.

¹⁰⁹⁰ Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹⁰⁹¹ Handl, a. a. O., S. 2

jetzt etwa von ihm [Georg Kaiser] bekannt sind“¹⁰⁹², zu erwähnen. Möglicherweise wird dieses Merkmal besonders hervorgekehrt, weil es mit dem ballenden, rasenden Stil eines Autors korrespondiert, den Herbert Ihering als „hurtigste[n], spitzeste[n] deutsche[n] Dramatiker“¹⁰⁹³ bezeichnet. Georg Kaiser dürfte 1919 – wie an der Kenntnis seiner Stücke und der offenbar weithin bekannten Tatsache seines ertragreichen Schreibens ersichtlich ist – jedenfalls bereits deutschlandweit der Literaturkritik in hohem Maß bekannt gewesen sein. Max Hochdorf spricht im Vorwärts vom „Ruhm Georg Kaisers“¹⁰⁹⁴. In Zusammenhang mit der Auswahl des nicht besonders bühnengemäßen Dramas bemerkt Norbert Falk in der B. Z. am Mittag: „Die Volksbühne am Bülowplatz erweist dem Dramatiker Kaiser Ehren, als wär er schon tot“¹⁰⁹⁵. Auch dieses Negativurteil verweist indirekt auf Georg Kaisers Status in der deutschen Theaterlandschaft. Seinem gesteigerten Ansehen verdankt Kaiser beispielsweise auch die Möglichkeit, bereits vor der Premiere seines Stücks an der Volksbühne einen Aufsatz in der Berliner Volks-Zeitung zu publizieren.¹⁰⁹⁶ Georg Kaiser ist auch bei der Erstaufführung in Berlin zugegen. Die Beifallsbekundungen, die Dichter und Stück entgegengebracht werden, werden von den Rezessenten unterschiedlich kommentiert. Die Bandbreite reicht von der lapidaren Bemerkung „ungemein beifällig aufgenommen“¹⁰⁹⁷ über die Interpretation „anfangs wohlwollender, hernach nicht ungeteilter Zustimmung des Hauses“¹⁰⁹⁸ bis zu Karl Hermann Böhmers Ausführung: „Von dem urteilslosen Publikum musste sich der unglückliche Dichter Beifall bezeugen lassen.“¹⁰⁹⁹ Ganz konträr schätzt Herbert Ihering das Volksbühnen-Publikum ein und kommt zu dem umgekehrten Schluss, Kaiser sei „vom schweren, harten Publikum der Volksbühne bejubelt“¹¹⁰⁰ worden.

„Die gestrige Aufführung war eine Katastrophe!“¹¹⁰¹ So radikal formuliert Karl Hermann Böhmer sein Missfallen an der szenischen Umsetzung. Dass Georg Kaisers Bühnenspiel nicht adäquat bzw. nicht gemäß der Autorenintention umgesetzt worden sei, wird in den Kritiken zur Berliner Inszenierung besonders betont. In der Folge könne das Stück nur falsch rezipiert werden. Auch Monty Jacobs lässt sich zu der Behauptung hinreißen, DIE BÜRGER VON CALAIS seien „in der Volksbühne begraben“¹¹⁰² worden. Zu nicht ganz so drastischen Formulierungen greifen Max Hochdorf und Paul Fechter: Die Aufführung bleibe „dem Stücke mancherlei

¹⁰⁹² Strecker, a. a. O., o. S.

¹⁰⁹³ Ihering, a. a. O., S. 6

¹⁰⁹⁴ Hochdorf, Max: Volksbühne. Die Bürger von Calais. – In: Vorwärts (28. 9. 1919). S. 2

¹⁰⁹⁵ Falk, a. a. O., S. 3

¹⁰⁹⁶ „Der Dichter hat vorgestern an dieser Stelle zu unseren Lesern gesprochen und ihnen verkündet, was ihm Theater, was ihm Publikum bedeutet.“ (Schach, a. a. O., S. 13 – 14)

¹⁰⁹⁷ Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹⁰⁹⁸ Kerr, Alfred: „Die Bürger von Calais“. Volksbühne. – In: Berliner Tageblatt (28. 9. 1919). S. 2

¹⁰⁹⁹ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹⁰⁰ Ihering, a. a. O., S. 6

¹¹⁰¹ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹⁰² Jacobs, a. a. O., o. S.

schuldig“¹¹⁰³, die „Umrisse des Dramas“ kämen „kaum [...] zur Gestaltung“¹¹⁰⁴. Das Misslingen der Aufführung wird im Großen und Ganzen der Regie und Schauspielführung Paul Legbands zur Last gelegt. „Für den falschen Eindruck des Stückes ist einzig und allein die Regie verantwortlich zu machen.“¹¹⁰⁵ Die Kritik zeigt sich teils anerkennend gegenüber anderen Regiearbeiten Legbands, teils schließt sie von der Fehlinterpretation der BÜRGER VON CALAIS auf ein generelles Unvermögen des Regisseurs. Georg Kaiser sei „der Unfähigkeit des Spielleiters Legband ausgeliefert“¹¹⁰⁶ gewesen, ist in der Deutschen Zeitung zu lesen. Max Schach hingegen gesteht, dass er Paul Legband grundsätzlich für einen „begabte[n] Regisseur“¹¹⁰⁷ halte. In der Vossischen Zeitung und der Jungen Kunst wird immerhin das Positivbeispiel der GAS-Inszenierung desselben Regisseurs erwähnt.¹¹⁰⁸ Jacobs bedauert, dass die Regie sich darauf verlagert habe, „die Schwächen des Dramas zu betonen“¹¹⁰⁹, indem der Wiederholungscharakter von Sentenzen und szenischen Vorgängen noch unterstrichen worden sei. Ihering vertritt ebenfalls die Ansicht, dass die „Andacht [...] vor der Dichtung zu weit“¹¹¹⁰ gegangen sei. Ihm zufolge wären „brutale Striche zu verlangen“¹¹¹¹ gewesen. Schach differenziert in Hinblick auf die Werktreue. Er hält den ersten Akt für „eine dem Geiste der Dichtung nachgebildete Szene“ – was der Aufführung zugute komme –, der zweite Akt aber entspräche in nachteiliger Weise nicht „der vernunftgemäßen Auffassung“.¹¹¹² Auf besondere Erfordernisse des Dramas weist Michael Charol hin. Georg Kaisers Theaterstück stelle „expressionistische Ansprüche an den Spielleiter“¹¹¹³, die Paul Legband nicht zu erfüllen vermocht habe:

„Wenn wir doch erst einen expressionistischen Regisseur hätten! Wir brauchen ihn! Wir brauchen ihn dringend! Sonst können wir mit der ganzen aufwachsenden Dichtergeneration nichts anfangen. Die Theater verderben uns alle moderne Dichtung! Das haben wir hier erlebt.“¹¹¹⁴

Hauptkritikpunkt an der Regiearbeit Legbands ist das langsame Tempo der Aufführung. Böhmer spricht von „Langsamkeit, die geradezu zum Verzweifeln war“¹¹¹⁵, Fechter von

¹¹⁰³ Hochdorf, a. a. O., S. 2

¹¹⁰⁴ Fechter, a. a. O., S. 2

¹¹⁰⁵ Charol, a. a. O., S. 8

¹¹⁰⁶ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹⁰⁷ Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹¹⁰⁸ „Der Eifer ist dankenswert, mit dem sich Paul Legbands Regie gerade an die Aufgaben Georg Kaisers, des Problematischen, wagt. Aber wie ihm der Versuch mit „Gas“ rühmlich glückte, so misslang ihm das Problem der BÜRGER VON CALAIS.“ (Jacobs, a. a. O., o. S.) „Und es ist nur merkwürdig genug, daß die Bühne, welche bei der Aufführung von Kaisers „Gas“ den Dichter kongenial nachzuschaffen vermochte, hier die Szenen so stark überlud, daß man oft vergaß, den prägnantesten, exaktesten, unfarbigsten Dichter unserer Generation zu hören.“ (Marcuse, a. a. O., S. 14)

¹¹⁰⁹ Jacobs, a. a. O., o. S.

¹¹¹⁰ Ihering, a. a. O., S. 6

¹¹¹¹ ebd.

¹¹¹² Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹¹¹³ Charol, a. a. O., S. 8

¹¹¹⁴ ebd.

¹¹¹⁵ Böhmer, a. a. O., S. 2

„Trauermarschtempo“¹¹¹⁶, Handl vernimmt „eine mühevolle Dehnung und Beschwerung“¹¹¹⁷. Jacobs formuliert überspitzt, der zweite Akt sei zu „sechs abendfüllende[n] Volksstücke[n]“¹¹¹⁸ gediehen, was sich bis zum dritten Akt noch steigere:

„Am verschleppten Tempo war längst alles Interesse erlahmt, als an Eustaches Bahre ein Hundertjähriger die wichtigsten Worte des Dramas in seinen Bart murmelte.“¹¹¹⁹

Auch Schach teilt die Meinung, der Regisseur mache „aus Ballungen Dehnungen“¹¹²⁰ und weist insistierend darauf hin: „Wenn andere schnell sterben wollen, dürfen andere nicht so langsam reden!“¹¹²¹ Mit der Kritik am Tempo einhergehend, wird Legbands Schauspielerführung bemängelt. Legband wird für die „Sprechdehnungen“¹¹²² seines Ensembles verantwortlich gemacht. Seine „Schauspieler mittlerer Begabung“¹¹²³ habe er zu keinen besonderen Leistungen motivieren können. Die schauspielerische „Stümperei“ sei nur „aus gänzlichem Versagen der Regie zu erklären“, meint Michael Charol.¹¹²⁴ Regisseur Legband habe, vor allem in den Abschiedsszenen des zweiten Aktes, „ein bißchen Naturalismus“ geboten, „der in schroffster Dissonanz mit dem ganzen Stück, sich vom Lächerlichen bis zum Langweiligen erstreckte“¹¹²⁵

In logischer Konsequenz wird die Ensembleleistung im Allgemeinen, der Kritik an der Schauspielerführung des Regisseurs folgend, ebenfalls schlecht bewertet. „Die Darstellung war nicht hinreichend beschattet“¹¹²⁶, urteilt etwa Alfred Kerr. Monty Jacobs verweist auf den Anteil der Schauspieler am viel zu geringen Tempo der Aufführung. Sie hätten „einander in der Wucht ihrer Sprechpausen zu beschämen“¹¹²⁷ gesucht. Böhmer meint: „Man war gestern jedem dankbar, der Erträgliches bot.“¹¹²⁸

Erträgliches bietet Böhmer zufolge der Hauptdarsteller Ernst Stahl-Nachbauer. Der von der Wiener Kritik hochgerühmte Darsteller erfährt seitens der Berliner Rezensenten kein rückhaltloses Lob. Man zeigt sich in der Reichshauptstadt Berlin nicht restlos überzeugt vom Können des über Barnowsky und Reinhardt fußfassenden Schauspielers. Herbert Ihering hält ihm „Ruhe und Klarheit, Gliederung und Steigerung“ zugute, Stahl-Nachbaur stehe „sicher im Stil des Werkes“.¹¹²⁹ Ihm fehle aber „die letzte Intensität“ und man habe „das Gefühl, er wäre unsicher gewesen, wenn das Arrangement auf Treppen, hinter Tisch und auf Stufen die

¹¹¹⁶ Fechter, a. a. O., S. 2

¹¹¹⁷ Handl, a. a. O., S. 2

¹¹¹⁸ Jacobs, a. a. O., o. S.

¹¹¹⁹ ebd.

¹¹²⁰ Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹¹²¹ ebd.

¹¹²² ebd.

¹¹²³ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹²⁴ Charol, a. a. O., S. 8

¹¹²⁵ ebd.

¹¹²⁶ Kerr, a. a. O., S. 2

¹¹²⁷ Jacobs, a. a. O., o. S.

¹¹²⁸ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹²⁹ Ihing, a. a. O., S. 6

Körperhaltung nicht unterstützt und verdeckt hätte“.¹¹³⁰ Einschränkend äußern sich auch Monty Jacobs, Paul Fechter, Norbert Falk und Max Schach. „Blick und Ton“ Stahl-Nachbauers seien wirkungsvoll, die „reife Weisheit“ Eustaches dürfe aber „nicht hemmungslos in den Mollton der Müdigkeit, der Kontemplation übertragen werden.“¹¹³¹ Fechter spricht Stahl-Nachbaur „Geschmack“ zu, beanstandet aber „zu viel Würde“.¹¹³² Falk meint, Stahl-Nachbaur spreche „die vielen Bogen seines Parts klar, [...] edeltönig, bewegt, aber ohne innerste Hingegebenheit“¹¹³³. Schach zufolge könne Stahl-Nachbaur „das Ferne, Prophetische, das Verklärte“ trotz „alle[r] Kraft der Überzeugung, alle[r] leuchtende[n] Glut des Glaubens“ nicht vermitteln und entgehe „nicht der Versuchung, sich in Tendenz zu reden“.¹¹³⁴ Obwohl sich die Berliner Kritik mit der Darstellung Stahl-Nachbaurs nicht restlos zufrieden zeigt, erkennt sie doch an, dass er „sich stilgemäß als einziger über die Masse“¹¹³⁵ erhebt, und folgt damit der Neigung vieler Theaterkritiker, den Darsteller des Protagonisten positiver zu bewerten als die Interpreten anderer Rollen. Naturgemäß wird die Hauptrolle mit dem bestgeeigneten Schauspieler besetzt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Kritik sich über den Protagonisten zumeist wohlmeinender äußert.

Edouard Rothauser in der Rolle von Eustache de Saint-Pierres Vater spielt „wackliges Alter und greisenhafte Hinfälligkeit“ – „wo es die Aufgabe gewesen wäre, auf einer höheren seelischen Ebene die Opferkraft des Eustache de Saint Pierre zu wiederholen“.¹¹³⁶ Auch Norbert Falk spricht von einem „bedrohlich komische[n] Solo“, in dem „das Papier überflüssigen Geredes“ knistere.¹¹³⁷

Karl Hermann Böhmer beurteilt Edgar Klitsch als Jean de Vienne, wenngleich dieser Ludwig Hartau mime, gegenüber anderen Ensembleleistungen anerkennend. Man könne sich Klitschs Darstellung „gefallen lassen“¹¹³⁸. Herbert Ihering sieht in ihm einen „verlässliche[n] Schauspieler des gemäßigt Bürgerlichen“, der für die Kaiser’sche Figur des Jean de Vienne „zu Ersatztönen greifen“ müsse und „Kayßler, Wegener und Hartau zu immer wieder überraschenden Mischungen“ vermänge.¹¹³⁹

Guido Herzfeld als Jean d’Aire wird als einiger der wenigen Darsteller ebenfalls gut bewertet – beispielsweise von Max Schach, demzufolge Herzfeld „besonders stark“¹¹⁴⁰ hervortrete, und von Michael Charol, der meint, Herzfeld sei – neben Stahl-Nachbaur – als einziger Darsteller „aus eigener Kraft der Dichtung einigermaßen nahegekommen“¹¹⁴¹.

¹¹³⁰ ebd.

¹¹³¹ Jacobs, a. a. O., o. S.

¹¹³² Fechter, a. a. O., S. 2

¹¹³³ Falk, a. a. O., S. 3

¹¹³⁴ Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹¹³⁵ Fechter, a. a. O., S. 2

¹¹³⁶ Ihoring, a. a. O., S. 6

¹¹³⁷ Falk, a. a. O., S. 3

¹¹³⁸ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹³⁹ Ihoring, a. a. O., S. 6

¹¹⁴⁰ Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹¹⁴¹ Charol, a. a. O., S. 8

Leo Victor als Duguesclins wird von Max Schach „bedrohliche[r] Dialektanklang“¹¹⁴² nachgesagt.

Mit der Gast-Darstellerin Helene Fehdmer wird – zur Überraschung der Rezensierenden selbst – hart ins Gericht gegangen. Sie spielt die Mutter des Dritten Bürgers und hat somit eine Abschiedsszene im zweiten Akt zu geben. „Helene Fehdmer verzerrt das zur Einlage“¹¹⁴³, behauptet Schach. Auch Böhmer spricht von einer „Enttäuschung“, die „auf kein Konto“ gehe.¹¹⁴⁴ Norbert Falk nimmt „rührende Unzulänglichkeit in Wort, Gebärden und Gesichtsausdruck“¹¹⁴⁵ wahr. Auch Ihering kritisiert Fehdmer dafür, dass sie sich im Stil vergriffen habe: „Sie sang Arien und hielt Pausen, als ob sie von Orchesterbegleitung ausgefüllt würden.“¹¹⁴⁶

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Inszenierungen in Frankfurt und Wien wird die Umsetzung der Massenszenen an der Volksbühne nicht goutiert. Das mag seine Gründe auch darin haben, dass Paul Legband an seinem in Berlin omnipräsen Lehrer Max Reinhardt gemessen wird. Monty Jacobs bezeichnet Legband als „Nacheiferer mit unzulänglichen Mitteln“¹¹⁴⁷ und wünscht sich im selben Atemzug eine Aufnahme des Stücks an einer Reinhardt-Bühne. Kaisers Bühnenspiel passe zum „Tonfall seiner [Max Reinhardts] Arena“¹¹⁴⁸. Auf der Volksbühne seien die Massenszenen jedenfalls „nicht gegückt“¹¹⁴⁹. Norbert Falk zieht ebenfalls einen Vergleich zu Reinhardt, bleibt in seinem Urteil aber milder: Es sei „manches brav gelungen, manches grotesk geworden“¹¹⁵⁰. Der Eindruck des Grotesk-Komischen ist wohl auch beim gestrengen Karl Hermann Böhmer entstanden. „Laut auf hätte man lachen mögen bei der Behandlung der Massenszenen“¹¹⁵¹, meint er. Womöglich entsteht diese Wirkung durch übertriebene Konformität, wie Bemerkungen von Max Hochdorf und Monty Jacobs nahelegen. Jacobs äußert Bedauern über die „allzu wohtdressierten Massenszenen“¹¹⁵² und die mangelnde Trennung des „Pöbel[s] von Calais von den Patriziern“¹¹⁵³. Hochdorf beklagt: „Die Massenauftritte gerieten nicht in Bewegung. Die Massen waren dressiert, sie lebten kaum.“¹¹⁵⁴ Herbert Ihering nennt Legbands Massenregie denn auch „unakzentuiert“¹¹⁵⁵. Die aus dem Bühnenmodell Karl Jakob Hirschs ersichtliche Stufengliederung der Bühne, die dem Zwecke der Massenregie eigentlich überaus

¹¹⁴² Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹¹⁴³ ebd.

¹¹⁴⁴ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹⁴⁵ Falk, a. a. O., S. 3

¹¹⁴⁶ Ihering, a. a. O., S. 6

¹¹⁴⁷ Jacobs, a. a. O., o. S.

¹¹⁴⁸ ebd.

¹¹⁴⁹ ebd.

¹¹⁵⁰ Falk, a. a. O., S. 3

¹¹⁵¹ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹⁵² Jacobs, a. a. O., o. S.

¹¹⁵³ ebd.

¹¹⁵⁴ Hochdorf, a. a. O., S. 2

¹¹⁵⁵ Ihering, a. a. O., S. 6

dienlich sein müsste, war nicht ausreichende Ausgangsbasis. Dass das „Herausarbeiten eines schönen Bühnenbildes [...] schon bei dem gewöhnlichen uns vertrauten Drama nicht“¹¹⁵⁶ genügen würde, bekräftigt Michael Charol. Konträre Statements finden sich zur Lichtregie. Während der eher wohlwollend-naive Willi Handl im Berliner Lokal-Anzeiger „schönbelichtete Bilder“¹¹⁵⁷ gesehen hat, stört sich der harsche Karl Hermann Böhmer in der Deutschen Zeitung an zu harten Scheinwerfern, die „die Masken in Schminke und Puder“¹¹⁵⁸ auflösen würden. Böhmer empört sich außerdem über das Nichteinhalten der Dekorationsangaben. „Wo war der höchst symbolische Bildteppich im zweiten Akt?“¹¹⁵⁹, fragt er.

Die Bezüge, die zu Rodins Figurengruppe hergestellt werden, sind unterschiedlicher Natur. Während Max Hochdorf Theaterstück und Plastik gleichermaßen „etwas Ehernes, das doch gewaltig zuckt“¹¹⁶⁰, attestiert, davon aber die nicht gelungene, weniger ausdrucksstarke Aufführung absetzt, die „etwas Steifes an den Tag“¹¹⁶¹ gebracht habe, sieht Paul Fechter divergierende Zugänge der beiden Künstler zugrunde liegen. Rodins Denkmal verherrliche die Episode des Hundertjährigen Krieges, Kaiser hingegen „interessieren weder die Historie noch die Menschen“¹¹⁶². Im Zentrum seines Dramas stehe die „Auseinandersetzung mit einer Idee“, die „Diskussion des menschlichen Verhältnisses zum Werk und zur Tat“.¹¹⁶³ Dass Georg Kaiser beim Verfassen seines Bühnenspiels „an dieses Bildwerk gedacht“¹¹⁶⁴ haben müsse, scheint für Hochdorf und Böhmer evident. Böhmer nimmt an, es muss Kaiser angemutet haben: „Es bleibt Ungelöstes, das ihre Tat zernagt, ihre Tat schändet.“¹¹⁶⁵ Ähnlich wie Alfred Polgar in seiner Kritik der Wiener Inszenierung stellt Herbert Ihering einen indirekten Bezug her, indem er von der „Monumentalität der Gebärde“¹¹⁶⁶ spricht. Von mangelhafter Kenntnis zeugen die Irriges evozierenden Analogien Max Hochdorfs und Monty Jacobs', die nahelegen, Rodins Denkmal sei im subtraktiven Verfahren hergestellt. Hochdorf schreibt, die Figuren seien „gemeißelt“, „in das Steinreich eingestemmt“.¹¹⁶⁷ Jacobs registriert „Reliefkunst, mit dem Hammer aus dem Metall geschlagen“, spricht aber andererseits im nächsten Satz von der „rund modellierte[n] Mittelfigur“ Eustache de Saint Pierre.¹¹⁶⁸

¹¹⁵⁶ Charol, a. a. O., S. 8

¹¹⁵⁷ Handl, a. a. O., S. 2

¹¹⁵⁸ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹⁵⁹ ebd.

¹¹⁶⁰ Hochdorf, a. a. O., S. 2

¹¹⁶¹ ebd.

¹¹⁶² Fechter, a. a. O., S. 2

¹¹⁶³ ebd.

¹¹⁶⁴ Hochdorf, a. a. O., S. 2

¹¹⁶⁵ Böhmer, a. a. O., S. 2

¹¹⁶⁶ Ihering, a. a. O., S. 6

¹¹⁶⁷ Hochdorf, a. a. O., S. 2

¹¹⁶⁸ Jacobs, a. a. O., o. S.

Max Schach analysiert Georg Kaisers Umgang mit der „verbürgte[n] Geschichte der sechs Bürger von Calais“: Der historische Stoff sei „dem vorwärtsblickenden Dichter nur Vorwand, Gerüst; nicht aber Anlass, Bestimmung“, er deute ihn „ins Menschlich-Üermenschliche“.¹¹⁶⁹ Auf die erst kurz zurückliegenden Kriegssituation nehmen Alfred Kerr und Karl Strecker in Randnotizen Bezug. Der Hundertjährige Krieg sei „jene [aus Sicht Deutschlands] harmlose Zeit, als England noch mit der Belästigung Frankreichs alle Hände voll zu tun hatte“¹¹⁷⁰. Strecker bemerkt zum Deutschen und Franzosen gemeinsamen Feindbild der Engländer, der englische Offizier rede in „einer trefflichen Mischung von Hochmut und Wahrheitsverdrehung, [...] auf die man sich damals schon in England meisterhaft verstand“¹¹⁷¹. Dass Herbert Ihering den historischen Konflikt des Hundertjährigen Krieges mit der Brille des nationalstaatlich geprägten beginnenden 20. Jahrhunderts sieht, wird deutlich, wenn er das junge Konzept der Nation rückprojiziert: „Der Hafen von Calais [...] ist zum Streitobjekt der Nationen geworden.“¹¹⁷²

3.3.4 Düsseldorfer Schauspielhaus (1928)

Beinahe zwölf Jahre nach der Uraufführung des Dramas bringt das Düsseldorfer Schauspielhaus DIE BÜRGER VON CALAIS anlässlich Georg Kaisers 50. Geburtstag heraus – zu einer Zeit, als „das Erneuerungsverlangen der Kriegsgesellschaft längst erloschen“¹¹⁷³ scheint, wie Günther Rühle in THEATER FÜR DIE REPUBLIK kommentiert. Nichtsdestoweniger hält er diese Düsseldorfer Inszenierung für die „wohl richtigste, abstrakteste“.¹¹⁷⁴

Beim Düsseldorfer Schauspielhaus handelt es sich um ein zunächst nicht, erst ab 1911 subventioniertes Privattheater von vergleichsweise langer Bestehensdauer, nämlich von seiner Eröffnung 1905 bis zu seiner Schließung im Mai 1933, das zudem jahrzehntelang nahezu konstant von derselben Intendantenspitze geführt wird.¹¹⁷⁵ Die Theaterleiter und Gründer der Bühne, Louise Dumont und Gustav Lindemann, sind von ihren gemeinsamen Tournee-Erfahrungen mit Ibsen-Stücken sowie vom das Wort und das homogene Ensemblespiel priorisierenden Theater Otto Brahms geprägt.¹¹⁷⁶ Sie propagieren

¹¹⁶⁹ Schach, a. a. O., S. 13 – 14

¹¹⁷⁰ Kerr, a. a. O., S. 2

¹¹⁷¹ Strecker, a. a. O., o. S.

¹¹⁷² Ihering, a. a. O., S. 6

¹¹⁷³ Rühle, a. a. O., S. 54

¹¹⁷⁴ ebd.

¹¹⁷⁵ Zum Vergleich: Während das Düsseldorfer Schauspielhaus ganze 28 Jahre besteht, existiert die Neue Wiener Bühne nur 20 Jahre (1908 – 1928), das Neue Theater in Frankfurt 24 Jahre (1911 – 1935); beide allerdings unter wechselnden Direktionen.

¹¹⁷⁶ Louise Dumont, zuvor bei Otto Brahms am Deutschen Theater in Berlin Teil des Ensembles, wird im Herbst 1903 von Gustav Lindemann für seine 1900 gegründete Ibsen-Tournee bzw. Internationale Tournee Gustav Lindemann als Schauspielerin engagiert.

„Stilkunst“¹¹⁷⁷, die den dramaturgischen Fokus auf die Grundidee des Stücks legt, einen streng stilisierten, abstrakten Schauspielstil verlangt und eine ebensolche antiillusionistische Bühnenausstattung.¹¹⁷⁸

„Das Postulat der dienenden Funktion des Theaters gegenüber dem dichterischen Werk stand am Beginn der Arbeit des Düsseldorfer Schauspielhauses. Programmatisch wurde der Wille bekundet, jedes Werk aus seinem Stil zu gestalten [...]. Mit der Bildung eines einheitlichen, auf den Dichter verpflichteten Ensembles wurde eine entscheidende Grundlage dafür geschaffen.“¹¹⁷⁹

Entsprechend der Wertbeimessung, die dem – der literarischen Textvorlage unterstellten – Ensemblespiel entgegengebracht wird, werden am Schauspielhaus schauspielpädagogische Überlegungen angestellt, die bereits im Gründungsjahr 1905 in die Schaffung einer Theaterakademie (ab 1914 Hochschule für Bühnenkunst) münden. Während der Status der Bühnenbildner im Sinne gemeinschaftlicher Kooperation mit dem Regisseur aufgewertet wird, haben Dramaturgen neben den autokratisch agierenden Prinzipalen in Düsseldorf einen schweren Stand und bekleiden ihr Amt meist nur für kurze Zeit.¹¹⁸⁰

Michael Matzigkeit zufolge weist der Spielplan „in der Schwerpunktsetzung lediglich in Bezug auf Ibsen“¹¹⁸¹ eine Besonderheit gegenüber dem Repertoire anderer vergleichbarer Bühnen auf, was durch die Vorprägung des Intendantenpaars Dumont-Lindemann zu erklären ist. Andererseits muss die Angabe Manfred Braunecks, „die Stücke der jungen expressionistischen Dramatiker [hätten] keine nennenswerte Rolle“¹¹⁸² gespielt, relativiert werden: In den Jahren 1914 bis 1931 werden insgesamt 33 Dramen expressionistischer Autoren zur Aufführung gebracht. 1914 feiert Carl Sternheims DER SNOB in der Regie von Fritz Holl Premiere. Uraufgeführt werden am Schauspielhaus Hanns Johsts DER EINSAME (1917), Kurt Heynickes DER KREIS (1920) und Franz Werfels PAULUS UNTER DEN JUDEN (1926). Aber auch Heinrich Mann, Fritz von Unruh, Ernst Barlach, Paul Kornfeld und Walter Hasenclever werden in Düsseldorf gespielt. Den Hauptanteil im Repertoire expressionistischer Stücke nehmen allerdings die Dramen Georg Kaisers ein.

Unter der Direktion Dumont-Lindemann werden insgesamt 17 Theaterstücke Georg Kaisers inszeniert, darunter finden sich sechs Uraufführungen. Im November 1915 wird mit dem Lustspiel GROßBÜRGER MÖLLER [DAVID UND GOLIATH] die erste Premiere eines Dramas von

¹¹⁷⁷ Matzigkeit, Michael: Zwischen Literatur und Theater. Die Dramaturgen. – In: Jahrhundert des Schauspiels. Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus. Hrsg. W. Meiszies. Düsseldorf: Droste Verlag, 2006. S. 46

¹¹⁷⁸ vgl. Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 3. – Stuttgart: Metzler, 1999. S. 696

¹¹⁷⁹ Linke, Manfred: Gustav Lindemann. Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus. – Düsseldorf: Tritsch, 1969. S. 181

¹¹⁸⁰ vgl. Matzigkeit (2006), a. a. O., S. 49

¹¹⁸¹ ebd.

¹¹⁸² Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Bd. 4. – Stuttgart: Metzler, 2003. S. 327
Brauneck gibt nicht korrekterweise an, abgesehen von Hanns Johsts DER EINSAME (1917) und sechs Stücken Georg Kaisers seien keine expressionistischen Dramen zur Aufführung gelangt.

Georg Kaiser in Deutschland gefeiert.¹¹⁸³ Im letzten Kriegsjahr 1918 werden DAS FRAUENOPFER und GAS (zugleich auch am Neuen Theater in Frankfurt) in Düsseldorf uraufgeführt – mit diesen Uraufführungen beginnen „die intensiven Bemühungen [...] um das Werk Georg Kaisers“¹¹⁸⁴. Das späte Schauspiel MISSISSIPPI erfährt 1930 am Schauspielhaus und acht weiteren deutschen Bühnen seine Uraufführung.

Die starke Präsenz dieses Autors am Düsseldorfer Schauspielhaus ist seinem Fürsprecher Gustav Landauer zu verdanken. Als das Interesse der Intendanten und ihres Dramaturgen an dem in Berlin lebenden Anarchopazifisten geweckt wird, ist Landauer bereits als theateraffin bekannt: seit 1892 ist er im Kontext der Berliner Volksbühnen-Bewegung aktiv, seit 1906 verfasst er sporadisch Theaterkritiken für die Schaubühne und den Berliner Börsen-Kurier. Die erste Kontaktaufnahme erfolgt im Februar 1916 durch den Dramaturgen Hans Franck, der um die Erlaubnis für einen Teilabdruck von Landauers Essay EIN WEG DEUTSCHEN GEISTES – mit Fokus auf Goethe – in der hauseigenen Zeitschrift Masken ersucht. Die Publikation kommt nicht zustande, stattdessen kann Landauer für einen von vielen zunächst spärlich, später sehr gut besuchten Vorträgen am Schauspielhaus gewonnen werden. Neben den äußerst erfolgreichen Vorträgen zu Shakespeare referiert Gustav Landauer im April 1918 über den DRAMATIKER GEORG KAISER.¹¹⁸⁵ 1917 wird Landauer die Leitung der Morgenfeiern angetragen. Er ist in Versuchung die Stelle anzunehmen, würde sie doch für ihn „eine die Notdurft sichernde Grundlage [...], die mir im übrigen meine volle Freiheit ließe“, bedeuten. Er entscheidet sich letztlich aber doch dafür, das Angebot auszuschlagen und sich „der Volksbühne [zu] erhalten“.¹¹⁸⁶ Aus der Ferne (Berlin, München) betreut er in der Spielzeit 1918/19 nach dem Weggang von Hans Franck Morgenfeiern und Masken schließlich doch in einer Dramaturgen-Funktion – ein nach Düsseldorf geplanter Umzug kommt aufgrund des Revolutionsausbruchs in Bayern nicht zustande.¹¹⁸⁷ In den Masken publiziert er in ebendieser Spielzeit gleich drei Aufsätze über den von ihm so hoch geschätzten Georg Kaiser: ZUR

¹¹⁸³ Die Welturaufführung eines Theaterstücks von Georg Kaiser findet im Februar 1915 an der Neuen Wiener Bühne statt – DER FALL DES SCHÜLERS VEHGESACK. (vgl. Kapitel 3.3.2 Neue Wiener Bühne)

¹¹⁸⁴ Linke, a. a. O., S. 109

¹¹⁸⁵ Landauer ist ein äußerst begnadeter Vortragender, der die Kunst der freien Rede exzellent beherrscht. (vgl. Delf, Hanna: „Manuskript kann ich dir keines schicken“. Gustav Landauer oder Die freie Rede, ein Stilmittel. – In: „... die beste Sensation ist das Ewige ...“. Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung. Hrsg. M. Matzigkeit. Düsseldorf: Theatermuseum, 1995. S. 205 – 208)

¹¹⁸⁶ Brief an Georg Springer vom 15. 11. 1917 zit. nach Matzigkeit (1995), a. a. O., S. 222

¹¹⁸⁷ Im Brief an Springer äußert er sich über die Masken positiv – es sei ein Blatt, „gegen das sich unser Schmerzenskind, das Volksbühnenheft, in den Winkel verkriechen muß.“ Er schildert außerdem auch eine dramaturgische Partizipationsvariante vor Ort: „ich glaube, bei jeder Aufführung, ehe es zur ersten Probe kommt, bei der Leseprobe und als Kritiker bei den Proben sehr nützlich sein zu können.“ (zit. nach Matzigkeit (1995), a. a. O., S. 223) Während der Revolutionsmonate in München, wo er im Rahmen der Räterepublik kurze Zeit als Beauftragter für Volksaufklärung fungiert, hofft er auf einen „Versuch einer Gründung der Volksbühne“ – „Es wäre schon was für diese Zeit: das Prinzregententheater fürs Volk.“ (Brief an Louise Dumont-Lindemann vom 4. 11. 1918 zit. nach Matzigkeit (1995), a. a. O., S. 229/230). Am 2. Mai 1919 wird Landauer in Haft ermordet, wodurch die Kooperation mit dem Intendantenpaar Dumont-Lindemann ein abruptes Ende findet.

URAUFFÜHRUNG VON GEORG KAISERS GAS¹¹⁸⁸, ein FRAGMENT ÜBER GEORG KAISER und ANMERKUNGEN ZU DEM BEITRAG VON ROBERT PIRK (BRÜNN) ÜBER GEORG KAISER ALS REGIEPROBLEM. Gustav Landauer nimmt auf den Spielplan der Kriegszeit erheblichen Einfluss und forciert neben Shakespeare- und Strindberg-Aufführungen die Durchsetzung Georg Kaisers als wichtigen Gegenwartsautor für die Düsseldorfer Bühne.¹¹⁸⁹ Auf ihn geht beispielsweise auch die Wiederbestellung des Bühnenmanuskripts von Kaisers Stück DAS FRAUENOPFER zurück, welches der Ernst Barlach favorisierende Franck zunächst abgelehnt hat.¹¹⁹⁰

DIE BÜRGER VON CALAIS bilden die 14. Inszenierung eines Kaiser-Dramas am Schauspielhaus – und werden mit 28 Vorstellungen die erfolgreichste.¹¹⁹¹ 1928 wird der im November stattfindende 50. Geburtstag Georg Kaisers in Form zweier Inszenierungen begangen: OKTOBERTAG hat am 25. September Premiere, DIE BÜRGER VON CALAIS am 15. Dezember. Dabei nehmen die BÜRGER VON CALAIS insofern eine besondere Stellung im Spielplan des Schauspielhauses ein, als es sich um ein Werk aus dem frühen Schaffen Georg Kaisers handelt, dessen Uraufführung bereits mehr als elf Jahre zurückliegt. Davon abgesehen finden sich im Repertoire der 1920er-Jahre nur zeitnah entstandene Stücke des Autors wieder.¹¹⁹² Gustav Lindemann schreibt im November 1928 in einem Brief an Alfred Loewenberg, dass „nur äußere Umstände [...] daran schuld“ seien, „daß wir nicht das ganze Werk, das uns deutlich in seiner Gestaltungsnotwendigkeit ist, sinnfällig machen konnten.“¹¹⁹³

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird unter neuer Intendanz an die alte Kaiser-Tradition mit drei weiteren Inszenierungen in den Jahren 1945 bis 1952 angeknüpft – darunter die Wiederaufnahme von OKTOBERTAG, Frühwerke der expressionistischen Periode des Dramatikers zählen nicht dazu.

Am Düsseldorfer Schauspielhaus kommt der Zusammenarbeit von Bühnenbildner und Regisseur ein hoher Stellenwert zu.¹¹⁹⁴ Die vom Kritiker Hans Brandt für Eduard Sturm

¹¹⁸⁸ Diese Uraufführung, die am 28. November 1918 zugleich in Düsseldorf und Frankfurt stattfindet, ist auf Landauers Initiative zurückzuführen. (vgl. Matzigkeit (1995), a. a. O., S. 232)

¹¹⁸⁹ vgl. Matzigkeit (1995), a. a. O., S. 224

¹¹⁹⁰ In einer Selbstäußerung bekundet der Dramaturg Franck, er habe im Widerstreit zu Landauer stets Ernst Barlach bevorzugt, was sich aber im Spielplan des Schauspielhauses nicht in Form von Barlach-Inszenierungen niederschlägt – nur eine einzige Inszenierung kommt zustande: 1925 wird in der Regie Hermann Greids und der Ausstattung Eduard Sturms DER TOTE TAG gegeben.

¹¹⁹¹ vgl. Linke, a. a. O., S. 218

¹¹⁹² Mit einer weiteren Ausnahme: der 1910 in einer ersten Fassung entstandenen Komödie DER MUTIGE SEEFAHRER, die aber erst spät publiziert und 1925 uraufgeführt wird und unter diesem Aspekt – anders als DIE BÜRGER VON CALAIS – noch nicht lange als Bestandteil von Kaisers' dramatischem Œuvre bekannt ist.

¹¹⁹³ Brief von Gustav Lindemann an Alfred Loewenberg vom 15. 11. 1928 zit. nach Linke, a. a. O., S. 109

¹¹⁹⁴ „Dumont und Lindemann setzten auf die Zusammenarbeit von Regisseur und Bühnenbildner, der [...] zum kongenialen Gestalter eines Gesamtkunstwerkes aufrücken konnte.“ (Herder, Sabine: „Bühnenbildner mit Regie-Instinkt“. Wunderwald, Sturm, Ström und Wecus. – In: Jahrhundert des Schauspiels. Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus. Hrsg. W. Meiszies. Düsseldorf: Droste Verlag, 2006. S. 36)

geprägte Bezeichnung „Bühnenbildner mit Regieinstinkt“¹¹⁹⁵ ist für so manche in Düsseldorf tätige Ausstatter zutreffend.¹¹⁹⁶ Das künstlerische Team Eduard Sturm und Gustav Lindemann zeichnet für sechs Georg-Kaiser-Inszenierungen am Schauspielhaus gemeinsam verantwortlich. Im Jubiläumsjahr des Dramatikers kooperieren die beiden sowohl anlässlich der OKTOBERTAG-Inszenierung als auch der Inszenierung der BÜRGER VON CALAIS.

Eduard Sturm besucht die Architekturklasse der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, als ihn Dumont und Lindemann 1909 erstmals engagieren.¹¹⁹⁷ In zwei Amtsperioden ist er als künstlerischer Beirat des Schauspielhauses tätig – zunächst bis 1913, nach mehrjährigem Paris-Aufenthalt erneut von 1924 bis 1932. In den Entwürfen seiner ersten Schaffensphase tritt eine mit seinem Vorgänger Gustav Wunderwald geteilte Vorliebe für die „Technik des tiefliegenden Horizonts“¹¹⁹⁸ zutage. Sturm strebt bereits „architektonische Lösungen“¹¹⁹⁹ an, konzipiert ein variables System von Bühnenelementen, das Richtung Raumbühne tendiert. Von Beginn seiner zweiten Schaffensphase an realisiert er dieses Konzept unter „Einsatz der Drehbühne als szenographischer Grundform“¹²⁰⁰. Eduard Sturms Bühnenideen kommen, wie Manfred Linke ausführt, Gustav Lindemanns Regiestil und Theaterverständnis sehr entgegen:

„Der Zusammenklang von Regie-Konzeption und bildnerischer Gestaltung der Szene [...] gelangte mit Sturms Szenenarchitekturen [...] in ein neues Stadium.“¹²⁰¹

Seine in der selbstgegründeten Ibsen-Tournee begonnene Regiearbeit setzt Gustav Lindemann am Schauspielhaus bis zu dessen Schließung 1932 fort. Während er anfänglich im Sinne der Werktreue an einer „weitgehend strichlose[n] Darbietung der Texte“¹²⁰² festhält, entwickelt er diese Ansicht zugunsten einer „Straffung“¹²⁰³ des dichterischen Textmaterials und „Verdichtung zum Wesentlichen“¹²⁰⁴ weiter. Diese Fokussierung auf die dem Werk zugrunde liegende Idee erzeugt eine Kongruenz mit den Merkmalen und Anforderungen der expressionistischen Dramatik.¹²⁰⁵ 1917 inszeniert Gustav Lindemann erstmals ein expressionistisches Theaterstück: Franz Werfels DIE TROERINNEN DES EURIPIDES feiern am

¹¹⁹⁵ zit. nach Linke, a. a. O., S. 168

¹¹⁹⁶ Sabine Herder wendet diesen Begriff auch auf Sturms Vorgänger bzw. Nachfolger Gustav Wunderwald, Knut Ström und Walter von Wecus an. (vgl. Herder, a. a. O., S. 36 – 43)

¹¹⁹⁷ Gezielt werden von der Bühnenleitung künstlerische Beiräte, aber auch Bühnenbildner für einmalige Engagements im Umfeld der Düsseldorfer Kunstabakademie sowie der Kunstgewebeschule gesucht. (vgl. Meiszies, Winrich: Zwischen Ibsen, Shakespeare und Goethe. Exemplarische Aufführungen vor 1910. – In: Jahrhundert des Schauspiels. Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus. Hrsg. W. Meiszies. Düsseldorf: Droste Verlag, 2006. S. 34)

¹¹⁹⁸ Herder, a. a. O., S. 38

¹¹⁹⁹ ebd.

¹²⁰⁰ Herder, a. a. O., S. 42

¹²⁰¹ Linke, a. a. O., S. 168

¹²⁰² Linke, a. a. O., S. 183

¹²⁰³ Linke, a. a. O., S. 160

¹²⁰⁴ ebd.

¹²⁰⁵ Manfred Linke fasst dieses Phänomen folgendermaßen zusammen: „Die Bedeutung der expressionistischen Dramatik für Lindemanns Regie-Stil [...] bestand darin, daß diese Dramatik sich einer Idee verpflichtete, von der Gewalt des Wortes ausging [...]“ (Linke, a. a. O., S. 177)

18. Mai in der Ausstattung von Knut Ström auf der Düsseldorfer Bühne Premiere. Wie Linke konstatiert, erfährt Lindemann vom dramatischen Expressionismus „entscheidende Impulse“¹²⁰⁶, erkennt aber auch dessen „Übergangscharakter“¹²⁰⁷ und schafft „keine ‚expressionistischen Inszenierungen‘ außerhalb des Bereichs expressionistischer Dramatik“¹²⁰⁸. Unter der beachtlichen Zahl der am Düsseldorfer Schauspielhaus stattfindenden Georg-Kaiser-Inszenierungen führt Lindemann bei acht, also nahezu der Hälfte, selbst Regie. Die frühen Uraufführungen von DAS FRAUENOPFER und GAS entstehen noch in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Knut Ström. Erst in Eduard Sturms zweiter Tätigkeitsphase am Schauspielhaus kommt es zur Kooperation mit diesem.

Die Hauptrolle des Eustache de Saint-Pierre übernimmt in der Düsseldorfer Inszenierung Lindemanns Franz Everth. Everth wird in den Jahren 1908 bis 1913 am Schauspielhaus engagiert. Nach einer Unterbrechung ist er ab 1925 dort wieder als Schauspieler, aber auch als Regisseur tätig und übernimmt 1928 sogar den Stellvertreterposten der General-Intendenaten.¹²⁰⁹

Zur Inszenierung der BÜRGER VON CALAIS im Jahr 1928 ist ein Soufflierbuch überliefert, das Auskunft über die von Gustav Lindemann vorgenommenen großzügigen Striche gibt. Der erste Akt wird auf 37 Minuten Spielzeit gekürzt, der zweite auf 40, der dritte auf 25 Minuten. Wie Manfred Linke darlegt, dürfte es Lindemann durch starke Straffung gelungen sein, die bei anderen Inszenierungen vorherrschende Meinung, Kaisers Bühnenspiel sei nicht theatergerecht, ins Gegenteil zu kehren. Der rhetorische Stil Kaisers sei reduziert worden. „Der Dialog wird knapper, [...] schneller zwischen den Dialogpartnern wechselnd, also dramatischer.“¹²¹⁰ In den so häufig kritisierten Abschiedsszenen des zweiten Aktes nimmt Gustav Lindemann „behutsame Striche“ vor, die daran anschließenden Szenen des gemeinsamen Mahles fokussieren „auf die Ungewißheit der Losentscheidung“, wohingegen das Abschiednehmen rekapitulierende Wortmeldungen massiv gekürzt werden.¹²¹¹ Das Soufflierbuch enthält außerdem Textänderungen, die von Georg Kaiser selbst stammen dürften. Zum Teil sind sie mit der dritten Fassung des Dramas ident, wie beispielsweise Eustache de Saint-Pierres zentrale Rede im zweiten Akt.¹²¹²

¹²⁰⁶ Linke, a. a. O., S. 182

¹²⁰⁷ Linke, a. a. O., S. 176

¹²⁰⁸ Linke, a. a. O., S. 177

¹²⁰⁹ vgl. Blubacher, Thomas: Everth, Franz. – In: Theaterlexikon der Schweiz. Bd. I. Hrsg. A. Kotte. Zürich: Chronos, 2005. S. 548

¹²¹⁰ Linke, a. a. O., S. 115

¹²¹¹ Linke, a. a. O., S. 116

¹²¹² vgl. Linke, a. a. O., S. 218

Im Dumont-Lindemann-Archiv sind drei Bühnenbildentwürfe Eduard Sturms sowie sechs Szenenfotos und drei Rollenbildnisse erhalten geblieben.¹²¹³

Pro Akt ist ein Entwurf Eduard Sturms überliefert. In seine Skizzen hat Sturm die Dramenfiguren integriert, was auch Regieabsichten Lindemanns erahnen lässt und von einer gemeinsamen Konzeptentwicklung zeugt.

Grundvoraussetzung für Eduard Sturms konstantes Bühnenbild mit variierbaren architektonischen Komponenten bilden Drehbühne und Rundhorizont des Schauspielhauses. In die Drehbühne mit einem Durchmesser von 14 Meter sind drei große Versenkungen integriert.¹²¹⁴ Obwohl die schlichten Grundelemente – ein schräg ansteigender Holzring mit Versenkung im Zentrum – von Sturms Bühnenbild während aller Akte weitgehend gleichbleiben, lassen sich doch für jeden Akt andere Charakteristika ausmachen.

Im ersten Akt wird eine Betonung der Vertikalen durch vier im Hintergrund von der Decke hängende Gazeschläuche erzielt. Diese Stoffsäulen sind von Sturms' Vorgänger Knut Ström als szenisches Element etabliert worden und beispielsweise bei der Uraufführung von GAS zur Anwendung gelangt.¹²¹⁵ Die vertikale Ausrichtung unterstreicht die meterhohe Abriegelung der Stadt nach außen, aber auch die Dominanz des vehementen militärischen Auflehnungswillens von Duguesclins im ersten Akt.

Im zweiten Akt, der ausschließlich Interna der Stadtgemeinde und die konklavische Abschottung der selbsterwählten Opferwilligen behandelt, wird ganz konträr zum ersten Akt der horizontale, ringförmige Einschluss durch ein halbkreisförmig angeordnetes Band im oberen Bühnenbereich akzentuiert. Damit wird auch ein vereinendes gruppendifnamisches Moment visualisiert – die durch Eustache de Saint-Pierre angestrebte einende Läuterung der Schicksalsgenossen.

Schließlich intendiert Eduard Sturm im dritten Akt Asymmetrie. Die Vertikale und die Horizontale des ersten und zweiten Aktes treffen im dezentralen Kreuz aufeinander. Die ein Portal umschließenden, gekreuzten Balken versinnbildlichen einerseits auf abstrakte Weise die von Georg Kaiser geforderte Kathedrale, stellen andererseits eine assoziative Verbindung zur christlichen Kreuzigung als auf das vorangegangene Abendmahl folgendes Ereignis her. Die Analogie zur messianischen Selbstopferung für die Menschheit wird von Georg Kaiser ja auch im Dramentext gezogen.

An Sturms Entwürfen lässt sich die Positionierung von Personengruppen ablesen. Im ersten Akt werden alle Flächen bespielt. Im hinteren Bereich des Kreisrings findet sich ein Fahnenträger. Links vorne auf einem Kreissegment steht eine der Wachen oder womöglich

¹²¹³ 1938 beginnt Gustav Lindemann mit dem Aufbau eines Archivs, das er rechtzeitig vor dem Bombenkrieg – 1943 wird das Gebäude des Schauspielhauses bei Luftangriffen zerstört – auslagern kann. 1947 wird das Archiv an die Stadt Düsseldorf übergeben.

¹²¹⁴ vgl. Meiszies (2006), a. a. O., S. 23

¹²¹⁵ vgl. Herder, a. a. O., S. 39

auch Duguesclins, welcher der Szene der Freiwilligenmeldung noch beiwohnt, bevor er mit den Worten „Ich will den Mut, der mir das Schwert zwischen meine Hände schiebt, verlachen“¹²¹⁶ resigniert und letztlich zum Feind überläuft. Dieses Kreissegment, das einer Proszeniumsposition gleichkommt und für Botenberichte geeignet ist, könnte möglicherweise bereits zu Beginn des ersten Akts zum Einsatz kommen, als der englische Offizier auftritt, um das Ultimatum und die Kapitulationskonditionen des englischen Königs zu verkünden. Von den zwei genannten exponierten Einzelpositionen abgesehen, gibt es vier voneinander abgehobene Gruppen: eine abgesenkter sitzende Gruppe Gewählter Bürger; am Kreisring unmittelbar daneben stehend eine weitere Gruppe von Beobachtern, auf der Tribüne in der Mitte der Kreisrings bereits die sieben sich zum Opfer Meldenden – das Brüderpaar de Wissant ist unter der Ägide Eustache de Saint-Pierres auszunehmen, links innerhalb des Kreisrings versunken steht eine bewegte Gruppe Frauen und Männer aus dem Bürgervolk. Die Skizze des zweiten Akts zeigt die Abendmahlszene, wobei die sieben Bürger abgesenkter im Kreisring sitzen. Auf dem Holzring liegt eine Tischplatte auf. Die Blickrichtung ist frontal den Zuschauern zugewendet, gemäß da Vincis Fresko. Links und rechts an den Seiten ist die Szenerie durch niedrige, paraventartige Wände abgeschlossen. Die Isolation vor der draußen ungeduldig wartenden Menge wird evident. Über der Versammlung schwebt mahnend ein Schiff, das den Hafen Calais‘ andeutet. Die Ausarbeitung des Schiffmodells erinnert mit seinem geschnitzten Drachenkopf am Bug an ein Wikingerschiff, andererseits besitzt es Verwandtschaft mit den Darstellungen der normannischen Segelschiffe Wilhelm des Eroberers auf dem Teppich von Bayeux. Indiziert wird dadurch jedenfalls eine historische Epoche, die vor der Belagerung Calais‘ im 14. Jahrhundert liegt. Der Entwurf zum dritten Akt schließlich zeigt die Gruppe der sechs sich opfernden Bürger ohne Eustache de Saint-Pierre innerhalb des Ringelements. Vor der Gruppe, die mit ihren geneigten Häuptern an Rodins Denkmal erinnert, steht der aufrecht blickende Jean de Vienne und trägt die Schlüssel der Stadt in den Händen. Diese Gruppe ist ganz klar abgesondert vom Rest der Stadtbevölkerung, der das Schicksal der Sechs nicht teilt und sich außerhalb des Kreisrings formiert.

Auf den überlieferten Szenenfotos ist von den architektonischen Elementen und der Drehbühnenkonstruktion kaum etwas zu erkennen, da die Aufnahmen auf die Darsteller fokussieren und daher nie der gesamte Bühnenraum abgebildet ist. Ein Foto des ersten, aber auch zwei Fotos des zweiten Akts zeigen vier Gazeschläuche im Hintergrund.¹²¹⁷ Demnach dürften im zweiten Akt ebenfalls Stoffsäulen, und zwar innerhalb der Kreisringkonstruktion – während sie in Sturms Skizze zum ersten Akt hinter dem hölzernen Kreisring eingezeichnet

¹²¹⁶ Kaiser, Georg: *Die Bürger von Calais.* – In: Werke. Bd. I. Hrsg. W. Huder. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971 a. S. 538

¹²¹⁷ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 02, Foto 05 und Foto 07

sind, zur Anwendung gelangt sein. Im zweiten Akt sind sie während der Abendmahlsszene zu sehen, wie auch während einer Verabschiedungsszene.

Der Holzring ist auf drei Fotos des zweiten Aktes ersichtlich.¹²¹⁸ Abgesehen von den bereits genannten, ist die Konstruktion auch in der Szene nach dem Losentscheid zu sehen. In der Abendmahlsszene steht die Tafel leicht erhöht auf dem Holzring, die Schauspieler sitzen leicht abgesenkt innerhalb des Rings, wodurch sich insgesamt eine durchschnittliche Tischhöhe ergibt. Auf dem bereits erwähnten Foto des ersten Akts sind Duguesclins und der französische Offizier nicht, wie aufgrund Eduard Sturms Skizze anzunehmen, auf dem Plateau im linken vorderen Bühnenbereich zu sehen, sondern im rechten Bereich des Kreisrings.¹²¹⁹

Hinter Jean de Vienne ist auf einem Foto des dritten Akts das dezentrale Kreuz zu sehen.¹²²⁰ Anders als auf der Bühnenbildskizze, stehen die Bürger offenbar im weiteren Handlungsverlauf – während der Schlüsselübernahme – auf dem Holzsteg und nicht unterhalb leicht versenkt, wie zu einem früheren Zeitpunkt.

Die Fotografien zeigen Szenen aller drei Akte. Die Bürger und deren Angehörige tragen allesamt bodenlange, schlichte weite Gewänder und heben sich damit radikal von den militärischen Rüstungen ab.

Festgehalten ist der Beginn des ersten Aktes, wo der eben erst freigelassene französische Offizier Bericht erstattet.¹²²¹ Gemäß Kaisers Bühnenanweisung trägt Harry Flatow eine Binde am Kopf. Die Kostüme der Militärs gleichen einander. Über Kettenhemden und -strümpfen tragen die Männer Brustpanzer und Faltenröcke. So unterscheidet sich die Aufmachung von Duguesclins und dem französischen Offizier nicht wesentlich. Otto Ernst Lundt als Duguesclins trägt zusätzlich einen Helm. Es ist jener Moment abgelichtet, in dem der französische Offizier „Duguesclins vor sich festhaltend“ diesen, dicht zu seinem Ohr geneigt, bestürmt: „Rette – – rette – – die Ehre Frankreichs!“¹²²² Dabei stützt Lundt sich auf sein Schwert, sein Blick ist starr nach oben gerichtet. Mit dem rechten Bein steht er noch unterhalb des Holzrings, was ihm eine instabile Haltung verleiht und den Eindruck erweckt, er knei.

Für die szenischen Abschnitte des zentralen zweiten Aktes ist die größte Anzahl an Fotos erhalten. Vorausgeschickt sei, dass alle sieben Bürger anlässlich des Auslosens festliche Umhänge über den schlichten Kleidern tragen. Diese Umsetzung entspricht Georg Kaisers Bühnenanweisungen: „Von rechts kommt der Fünfte Bürger – wie Eustache de Saint-Pierre

¹²¹⁸ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 02, Foto 04 und Foto 05

¹²¹⁹ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 07

¹²²⁰ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 03

¹²²¹ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 07

¹²²² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 529

und später die übrigen – sehr reich gekleidet.“¹²²³ Allerdings wird bei Kaiser an keiner Stelle erwähnt, dass die Bürger die edlen Überwürfe nach dem Losentscheid ablegen, wie es in der Inszenierung Lindemanns der Fall zu sein scheint.¹²²⁴

August Weber als Dritter Bürger trägt bei der Verabschiedung von seiner Mutter einen metallisch schimmernden, über der Brust gerafften Umhang.¹²²⁵ Er hat Pomade im dunklen ohrenlangen Haar. Seinen Kopf senkt er zu Boden. Louise Dumont als seine Mutter umschließt seine Hände. Sie ist in leichte seidige Stoffe gehüllt. Unter dunklen weiten Gewändern mit dazupassendem Kopftuch trägt sie einen hellen Anzug. An der Brust schließt eine Bordüre das dunkle Obergewand ab. An Dumonts linkem Ringfinger steckt ein Ring, zwei weiße gelockte Haarsträhnen lugen unter ihrem Kopftuch hervor. Sie blickt mit sorgenvoll hochgezogenen, intensiv dunklen Brauen auf den Sohn. Eine bestimmte Textpassage Kaisers ist dieser Pose nicht zuzuordnen. Schlagschatten der Schauspielerprofile werden an den Paravent geworfen, was für eine intensive Beleuchtung durch eine stark gebündelte Lichtquelle spricht.

Während man im Hintergrund den Vierten Bürger zwischen den Gazeschläuchen abgehen sieht, steht Jean d’Aire – von seinen Töchtern und Schwiegersöhnen, den Brüdern de Wissant, flankiert – in der Bühnenmitte, vor dem hölzernen Rondeau-Bühnenaufbau, möglicherweise auf dem Proszenium.¹²²⁶ Die Fotografie lässt darauf schließen, dass während der Abschiedsszenen des zweiten Akts die Festtafel bereits auf der Bühne platziert ist. Sie befindet sich hinter der Gruppe um Jean d’Aire.¹²²⁷ In der Gruppengliederung stehen die Töchter aus Betrachtersicht rechts, deren Ehemänner links des Alten. So sieht es auch Georg Kaisers Bühnenanweisung, allerdings nicht in starrer Formation, sondern in Bewegung, vor: „Jean d’Aire – an einer Seite eng die zwei Töchter, die sich umschlungen halten, unter seinem Arm führend – zur anderen gehen Jacques de Wissant und Pierre de Wissant nebeneinander her.“¹²²⁸ Auf dem Szenenfoto packt Jean d’Aire je die äußere Hand des außen stehenden Sohnes und der außen stehenden Tochter, während in einer Gegenbewegung je der innen stehende Sohn und die innen stehende Tochter den äußerem Arm auf Jean d’Aires Arme legt und ihm mit dem anderen Arm den Rücken stützt. Aufgrund der strengen Gesetzmäßigkeiten entsteht der Eindruck äußerster Symmetrie. Die jugendlichen Rollen haben als gemeinsames Kennzeichen die gleiche Frisur. Sowohl Söhne als auch Töchter tragen eine hochgesteckte, das Haupt umkränzende Haarrolle. Die Töchter Jean d’Aires, dargestellt von Louise Rainer und Fita Benkhoff, haben helle, sehr eng am Hals geschnürte Unterkleider an, darüber dunklere Kleider mit einem etwas weiteren Halsausschnitt, die an den Beinen seitlich bis zum

¹²²³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 543

¹²²⁴ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 04

¹²²⁵ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 06

¹²²⁶ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 05

¹²²⁷ Auf Foto 06 ist davon nichts zu sehen, weil in der Abschiedsszene des dritten Bürgers nicht die Bühnenmitte, sondern die Seite – mit den dort aufgestellten Paravents – bespielt wird.

¹²²⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 548

Knie geschlitzt sind. Die Ärmel der Damen sind eng, wohingegen die Ärmel der Herren weit sind. Wolfgang Langhoff und Wolfgang von Rotberg als Jacques und Pierre de Wissant haben keine bodenlangen Überwürfe, sondern breite edelmetallisch glänzende Schärpen um die Schultern gewunden, wie auch auf einem weiteren Foto des zweiten Akts ersichtlich ist.¹²²⁹ Friedrich Rosenthal als Jean d'Aire trägt dem Alter und Status gemäß einen langen Brokat-Umhang. Seine Haartracht besteht aus weißen verfilzten Strähnen. Er blickt nach rechts, zu einem der sein Schicksal teilenden Schwiegersöhne. Die beiden Töchter stehen mit offenen Mündern da.

Die Anordnung der Darsteller in der Szene des gemeinsamen Mahls ist ebenfalls streng symmetrisch.¹²³⁰ Im Zentrum sitzt Franz Everth als Eustache de Saint-Pierre mit grau-weiß-meliertem Knappenhaarschnitt und blickt direkt in die Kamera.¹²³¹ Die jungen Brüder de Wissant, also Wolfgang Langhoff und Wolfgang von Rotberg, sitzen nicht an der langen Tafel, sondern stehen hinter Everth, ihm je eine Hand auf die Schulter legend. Dieser wiederum umfasst antwortend die beiden Hände. Eustache de Saint-Pierre spricht in Kaisers Drama:

„Jacques de Wissant nach links weisend. Jacques de Wissant, suche hier deinen Sitz! – Zu Pierre de Wissant. Du sollst der Letzte am anderen Ende der Tafel sein, Pierre de Wissant. Wir müssen euch Brüder weit voneinander setzen, daß ihr den Ring, der sich bis auf die Lücke schon schloß, nicht wieder sprengt!“¹²³²

Die für sie im Dramentext vorgesehenen leeren Plätze sind auf der Fotografie nicht zu sehen, ansonsten folgt die Sitzordnung Kaisers Anweisungen.¹²³³ Aus Betrachtersicht zur Linken Eustaches sitzen Jean d'Aire und der Dritte Bürger, gespielt von Friedrich Rosenthal und August Weber. Zur Rechten sitzen der Vierte und Fünfte Bürger, dargestellt von Friedrich Lobe und Eugen Dumont. Zwei der vier Bürger stützen sich mit dem Unterarm auf den Holzring. Der Abendmahlstisch ist für sie nicht erreichbar. Er steht weiter vorne. Die Illusion, die versammelten Bürger säßen direkt bei Tisch, mag vielleicht aus mancher Publikumsperspektive entstanden sein, in der leichten Aufsicht jedoch, aus der die Szene aufgenommen ist, enttarnt sich die täuschende Architektur als solche. Der Tisch ist eine lange, auf dem Holzring stehende Bank mit zwei kurzen Tischbeinen. Sie ist – gleich den Schärpen und Umhängen, die alle Bürger anlässlich der feierlichen Losentscheidung tragen –

¹²²⁹ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 02

¹²³⁰ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 02 bzw. Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 885

¹²³¹ vgl. auch Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 08

¹²³² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

Alternativ könnte es sich auch um jene Stelle des Dramas handeln, an der die Brüder zugleich aufspringen und „die Arme nach der verhängten Schüssel“ strecken. (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 555) Oder um jene Dialogsequenz, als Jacques de Wissant nach dem Ziehen der manipulierten Lose fragt: „Sollen sich sieben dem Henker anbieten, Eustache de Saint Pierre?“ und dieser entgegnet: „Feilscht ihr wieder? Er faßt seine und Pierre de Wissants Hand. Dir und dir – ihr seid Brüder – will ich vor allen am Tisch danken. Ihr schenktet mir das Kugelspiel – und um ein Kleines das Größte!“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 562) Die Brüder de Wissant müssen sich also drei Mal von ihren Plätzen erheben und in Reichweite Eustache de Saint-Pierres stellen.

¹²³³ „Hinter der Längsseite der Tafel sitzen: Eustache de Saint-Pierre in der Mitte, links weiter der Fünfte Bürger und der Vierte Bürger – ein Sitz ist hier frei; rechts der Dritte Bürger und Jean d'Aire; vor dieser Querseite ist ein leerer Sitz.“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550)

mit einem ebenso glänzenden Tischtuch gedeckt. Die Tischdecke ist kurz und reicht gerade über die Tischkante, vermag also keine Vorgänge zu kaschieren. In der Mitte, vor Eustache, ist eine ebenfalls mit Glanzstoff bedeckte Schale platziert, in der sich die Lose befinden. Damit wird Kaisers Szenenanweisung umgesetzt: „Mitten unter blauem Tuch eine Schüssel.“¹²³⁴ Mit Ausnahme des Fünften Bürgers blicken alle auf Eustache de Saint-Pierre. Dieser bricht durch seine abweichende Haltung die Symmetrie. Das Verlassen der strikten Position könnte mit jener Dramenstelle verknüpft sein, wo Eustache sich der Reihe nach an jeden Bürger wendet, um ihn zu befragen, zuerst „zu dem Fünften Bürger neben sich“¹²³⁵. Die Darsteller werfen scharfe Schatten auf die Gazeschläuche im Hintergrund. Da Gloriole und Schiff weit oben hängen, sind sie auf dem Bildausschnitt von Sturms Bühnenbildskizze nicht zu sehen.

Eine weitere Fotografie zeigt die auf den fehlgeschlagenen Losentscheid folgende Szene.¹²³⁶ In dieser bestürmen die beiden jungen Brüder de Wissant, die sich schon beim ersten Appell zugleich gemeldet haben, „um den Tisch vor ihn laufend“ Eustache de Saint-Pierre und äußern ihre Befürchtung: „Wir beide gehen morgen von demselben Haus – sollen wir wieder das Spiel verwirren, wenn wir zusammen auf dem Markte ankommen?“¹²³⁷ Darauf entgegnet Eustache de Saint-Pierre: „Könnt ihr nicht mit euren jungen Füßen vor den anderen laufen und die ersten im Ziel werden?“¹²³⁸ Die szenische Umdeutung auf der Düsseldorfer Bühne weicht insofern von der Textvorgabe des Dichters ab, als die festliche Tafel bereits von der Bühne entfernt ist, alle sieben Bürger andere Positionen eingenommen und ihre dekorativen Schärpen abgelegt haben. Aus den Szenenanweisungen Kaisers geht hingegen hervor, dass Eustache zu Beginn sitzt, sich erst im Verlauf der Handlung erhebt, und die vier anderen Bürger überhaupt während des gesamten Dialogs noch auf ihren Plätzen um den Tisch verweilen. In der Regie Lindemanns stehen die Bürger nach der Ankündigung des Auswahlverfahrens für den nächsten Morgen auf Eduard Sturms ringförmigem Holzplateau. Jacques und Pierre de Wissant knien sogar auf dem nicht besonders breiten Spielboden des Plateaus. Der wie in beinahe jeder Szene im Zentrum stehende Eustache umfängt die besorgten Brüder, die sich hilfesuchend an ihn pressen, mit seinen Armen. Bemerkenswert ist die Bewegungskomposition der vier älteren Bürger. Dass Jean d'Aire in seinem väterlichen Verhältnis zu dem Brüderpaar verstärkend und genau beobachtend rechts versetzt hinter Eustache steht, ist aus der Figurenpsychologie her nachvollziehbar. Umso erstaunlicher ist aber, dass der Dritte, Vierte und Fünfte Bürger in sich gekehrt und an der Szene nicht direkt anteilnehmend artifizielle Posen einnehmen. Der Dritte Bürger steht ins Profil gedreht, links versetzt zu Eustache de Saint Pierre, die rechte Hand ausgestreckt hinab hängend, die linke

¹²³⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

¹²³⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 553

¹²³⁶ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 04

¹²³⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

¹²³⁸ ebd.

Hand auf Eustaches Schulter aufliegend. Trotz dieser Berührung geht der Blick des Dritten Bürgers ins Leere und er bleibt von der Dreiergruppe, bestehend aus Eustache, Jacques und Pierre, isoliert. Neben ihm, auf der aus Betrachtersicht linken Seite de Saint-Pierres steht der Vierte Bürger frontal und blickt über die Köpfe des Publikums hinweg nach vorn. Mit beiden Händen greift er an den eng um den Hals gezurrten Ausschnitt seines Kleides. Die Geste evoziert im Zuschauer das Bild des sich um den Hals zusammenziehenden Stricks, also der von den Engländern für ihn vorgesehenen Exekutionsmethode. Der Fünfte Bürger steht auf der rechten Seite Eustache de Saint-Pierres, schräg hinter Jean d'Aire, im Halbprofil. Die zur Faust geballte linke presst er mit der offenen rechten Hand an die rechte Brust. Sein Blick richtet sich nach links oben, über alle Beteiligten hinweg. Bei eingehenderer Betrachtung wirkt auch der Blick Jean d'Aires abwesend. Wenngleich nicht behauptet werden kann, die Anordnung der Bürger nehme Anleihe an Rodins Figurengruppe, so ist doch festzustellen, dass die Simultanität starrer, festgefrorener Gesten einem Tableau vivant gleichkommt und damit einen der Skulptur verwandten Ausdruck vermittelt. Als wesentliches Differenzierungsmerkmal bleibt festzuhalten, dass der dargestellte Moment nicht mit dem von Rodin visualisierten unmittelbaren Augenblick des letzten ausliefernden Opfergangs übereinstimmt. Die grundsätzlich – wie in den bisher erwähnten Schauspielerstellungen – gegebene Symmetrie wird in dieser Szene des zweiten Aktes etwas abgemildert. Während die älteren Bürger zum zentralen Eustache in Gleichkopfhöhe stehen, bildet dieser mit dem Brüderpaar ein dynamisches Dreieck, da sich die Köpfe der de Wissants in unterschiedlicher Höhe befinden. Die sich kreuzenden Blickrichtungen und auch die farblich abweichenden Kleider erzeugen dezente Unruhe.

Die einzige abgelichtete Szene aus dem finalen dritten Akt ist jene, in der Jean de Vienne den sechs durch den Freitod Eustaches ausgewählten Bürgern den Schlüssel der Stadt übergibt, um die Forderung der englischen Belagerer zu erfüllen.¹²³⁹ „Schwankt einer von euch – wenn ich die Last des Schlüssels auf seine Hände lege?“¹²⁴⁰, fragt er die Bürger. „Die Sechs strecken die Arme nach ihm aus“¹²⁴¹, heißt es in der Bühnenanweisung. Der Schlüssel, den Hermann Greid als Jean de Vienne in Händen hält, ist zwei Handspannen lang. Seine Räute hat die Form eines dreiblättrigen Kleeblatts. Greid trägt ein langes, weites priesterlich-dunkles Gewand, am rechten Zeigefinger einen markanten Siegel- oder mit einem großen Stein besetzten Ring. Um seinen Hals hängt ein Orden, dessen Anhänger auf dem Foto vom Schlüsselbart verdeckt wird. Georg Kaiser hat in seinem Drama zwar vorgegeben, dass Jean de Vienne und zumindest zwei der Bürger nahe der Bahre Eustaches stehen, die szenische Umsetzung Gustav Lindemanns ist aber noch spezifischer: Der Akt der Schlüsselübergabe vollzieht sich direkt über dem Leichnam. Die sechs verbleibenden Bürger strecken ihre Hände Richtung Schlüssel und deuten damit zugleich auf den Leichnam Eustache de Saint-

¹²³⁹ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 03

¹²⁴⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

¹²⁴¹ ebd.

Pierres. Als Bahre wird der Abendmahlstisch des zweiten Aktes genutzt. Das Opfer, das sich selbst dargebracht hat, ist damit nun auf dem Gabentisch aufgebahrt. Der Tote liegt auf dunklem Samt, der Körper ist mit einem heller schimmernden Tuch bedeckt, sein Gesicht ist vom greisen Vater bereits freigelegt, um ihn zu erkennen zu geben. Wenig später streift Jean de Vienne „das Tuch ganz von der Bahre“¹²⁴². Die Position der Schauspieler ist annähernd dieselbe wie auf Eduard Sturms Bühnenskizze des dritten Aktes. Die Skizze gibt den Augenblick vor dem Eintreffen der Bahre Eustaches wieder, das Warten der bereits auf dem Marktplatz angekommenen Bürger auf Eustache, angeführt vom Schlüssel tragenden Jean de Vienne. Die Bürger stehen auf Sturms Skizze in der Versenkung, innerhalb des Kreisrings, unterhalb des Stegs. Auf der Fotografie hingegen stehen sie auf dem Steg, selbst Zentrum des Geschehens und nicht mehr auf den Abwesenden wartend. Im Hintergrund sind die rechte einfassende Säule des Tors sowie der kreuzende Querbalken auszumachen. Die Bahre ist der Länge nach platziert. Der Fotograf hat allerdings eine Perspektive schräg dazu eingenommen, sodass auf dem Foto eine Diagonalwirkung entsteht. Jean de Vienne steht aus Betrachtersicht links der Bahre, die sechs Bürger rechts. Der älteste unter ihnen, Jean d’Aire, steht in der Mitte, die Brüder Jacques und Pierre de Wissant stehen außen. Links neben Jean d’Aire befinden sich der Dritte und Fünfte Bürger, rechts von ihm der Vierte Bürger. Die sechs Bürger tragen Büßergewand aus grobem, verknittertem Leinen, das – ärmellos – statt der Ärmel an den Seiten lediglich weit aufgeschlitzt ist. So kann jeder Bürger seinen rechten Arm Richtung Stadtschlüssel strecken. Die linken Arme hängen lose im Sackgewand herunter, sodass von Armen und Händen nichts zu sehen ist. Es entsteht der Eindruck, die Gewänder könnten an der linken Seite zugenäht sein. Um den Hals eines jeden Bürgers hängt ein relativ kurzer Strick, der von der Art, wie er fällt, an eine schmückende Halskette erinnert.

Die drei erhalten gebliebenen Rollenbildnisse zeigen Franz Everth als Eustache de Saint-Pierre, Peter Esser als Vater Eustache de Saint-Pierres und entweder Adof Rott oder Hanns Ingber als buckligen Diener.¹²⁴³ Franz Everth ist mit der Schärpe aus Brokatstoff abgelichtet, die er in Szenen des zweiten Aktes trägt. Das graue Haar ist in einem Topfhaarschnitt mit sehr kurzen Stirnfransen fassoniert. Im Vergleich dazu hat der uralte Vater, seinem biblischen Alter entsprechend, eine Vollglatze mit nur wenigen langen weißen Haarsträhnen am Hinterkopf. Die weißen Brauen hängen tief in die erblindeten Augen hinein. Am unteren Augenlid ist ein schwarzer Kajalstrich gezogen. Zwei lange Bartsträhnen wachsen an den Backen, während das Kinn frei bleibt. Esser trägt eine weiße, schwere, verschlungene Robe. Das Gesicht des buckligen Dieners ist narbenzerfurcht. Die Unterlippe ist dick, eine große, breite Nase deformiert und an der Stirn bildet sich ein Wulst. Mittellange, links gescheitelte Haare kleben am Kopf fest. Der Diener trägt ein schmuckloses, gerade geschnittenes

¹²⁴² ebd.

¹²⁴³ Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 08 (Eustache de Saint-Pierre), Foto 10 (Vater Eustache de Saint-Pierres), Foto 09 (buckliger Diener)

Gewand. Der Buckel ist – zumal in der diagonalen Fotopose mit schräg gestellten Schultern – deutlich zu erkennen.

Dass es sich bei der hauseigenen Zeitschrift *Masken* um kein aufführungsbezogenes Programmheft handelt, wird in der anlässlich der Premiere von *DIE BÜRGER VON CALAIS* erschienenen Ausgabe deutlich, die als Sammlung von drei Primär- und zwei Sekundärtexten zu Kaisers Œuvre keine expliziten Ausführungen zu Stück, Inszenierungsintentionen oder Regiekonzept enthält.¹²⁴⁴ Drei nur peripher mit dem Drama in Verbindung stehende Originaltexte Georg Kaisers werden assoziativ angeordnet: seine Skizze für ein Drama *DIE ERNEUERUNG* und die Aufsätze *EIN DICHTWERK IN DER ZEIT* und *DIE SINNLICHKEIT DES GEDANKENS*. Dazwischen eingestreut finden sich (theater)wissenschaftliche Würdigungen von Kaisers bis dahin erschienenen Werk durch Hans Knudsen und Ludwig Lewin.¹²⁴⁵ Die Schriftleitung der Ausgabe hat zwar Regisseur Lindemann inne, dennoch lassen sich weder aufgrund der Inhalte noch aufgrund des Charakters der Zusammenstellung Rückschlüsse auf dramaturgische Überlegungen ziehen. Die beiden Sekundärquellen erwähnen das Drama *DIE BÜRGER VON CALAIS* lediglich im Überblick über das Gesamtwerk und das nicht an herausragender Stelle.¹²⁴⁶ Das Anliegen der Autoren Knudsen und Lewin ist es, wesentliche Merkmale im Schaffen des Dramatikers auszumachen und sein thematisch vielfältiges Werk unter einem allen Bühnentexten gemeinsamen Künstler-Credo zu subsumieren.

In der Entstehungschronologie ist das Fragment *DIE ERNEUERUNG* von 1917 etwa fünf Jahre nach der Erstfassung der *BÜRGER VON CALAIS* anzusiedeln.¹²⁴⁷ Wie der Stücktitel nahelegt, besteht im Thematisieren des programmatischen expressionistischen Erneuerungswillens eine Verwandtschaft zwischen den beiden Werken. In *DIE ERNEUERUNG* tauchen damit in Zusammenhang stehende Begriffe wie ‚Werk‘ und ‚Tat‘ wieder auf – allerdings unter anderen Vorzeichen. Während Eustache das bereits geschaffene Werk der Gesamtheit erhalten will und mutig mit seinem Selbstmord zur neuen Tat aufruft, geriert sich der im Zentrum der Dramenskizze stehende Einzelne als zerquälter Anti-Täter, der sich außerstande sieht, das

¹²⁴⁴ Die *Masken* sind ein zweimal im Monat erscheinendes Publikationsorgan des Theaters, kein stück- bzw. inszenierungsbezogenes Programmheft.

¹²⁴⁵ Hans Knudsen ist ein früher Theaterwissenschaftler, seit 1923 Assistent an Max Hermanns Theaterwissenschaftlichem Institut in Berlin, außerdem Mitglied des künstlerischen Ausschusses der Berliner Volksbühne unter Julius Bab. In seiner Forschung beschäftigt er sich schwerpunktmäßig mit der Theatergeschichte Berlins. (vgl. Hadamczik, Dieter (Hrsg.): *Theater ... der Nachwelt unverloren. Zehn Beiträge zur Theaterwissenschaft*. – Berlin: Colloquium Verlag, 1987. S. 9)

¹²⁴⁶ Knudsen beschreibt die Aktualität von Kaisers Themenwahl anhand mehrerer Stücke – neben *DIE BÜRGER VON CALAIS* auch *GAS*, *VON MORGENS BIS MITTERNACHTS*, *HÖLLE*, *WEG*, *ERDE* und *NOLI ME TANGERE*. An den *BÜRGERN VON CALAIS* sei die pazifistische Grundhaltung zeitgemäß. (vgl. Knudsen, Hans: Georg Kaiser in der Zeit. – In: *Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur*. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 67) Lewin betont die Vielfalt in Kaisers dramatischem Schaffen und schildert an den Beispielen *REKTOR KLEIST*, *DAVID UND GOLIATH*, *KOLPORTAGE*, *GAS*, *GATS*, *HÖLLE WEG ERDE*, *DIE BÜRGER VON CALAIS* und *DER GERETTETE ALKIBIADES* eine „ganze Soziologie“ (Lewin, Ludwig: Das Erlebnis bei Georg Kaiser. – In: *Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur*. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 77). *DIE BÜRGER VON CALAIS* seien beispielhaft für das Verantwortungsgefühl eines Einzelnen zum Wohl der Gemeinschaft. (vgl. Lewin, a. a. O., S. 78)

¹²⁴⁷ In den *Masken* ist die zweite Fassung von *DIE ERNEUERUNG* aus dem Jahr 1919 wiederabgedruckt.

ihm von der Gesamtheit abverlangte Werk zu schaffen. Dennoch richtet er in paradoxer Umkehrung einen wandlungsinitierenden Aufruf zur Tat an die Anderen.

„Ich bin ein Seher – ich bin kein Täter. [...] Meine Untat wird eure Erneuerung: sie ruft euch auf zur Tat der Millionen Täter – zu eurem Werk aus Kraft des Letzten in Kraft des Besten – in mächtig gebändigter Versammlung!“¹²⁴⁸

Georg Kaisers in der Forschungsliteratur populärer Aufsatz EIN DICHTWERK IN DER ZEIT – in den Masken unter dem eine Bedeutungsebene entziehenden Titel EIN DICHTERWERK IN DER ZEIT veröffentlicht – offenbart die Haltung des Autors zu historischen Stoffen, derer er sich bedient.¹²⁴⁹ Mit expressionistischen Ansätzen übereinstimmend, beansprucht Kaiser Allgemeingültigkeit und „Entdunkelung des Dicht-Kerns“¹²⁵⁰. Er unterstreicht den „Gleichnis“-Charakter seiner Dichtungen, die er der „verundeutlichende[n] Historie“ entledigt habe.¹²⁵¹ Zeitgenössische oder vergangene Gegebenheiten seien bloße „Mittel [...], um ins Menschunendliche vorzudringen“¹²⁵².

Knudsens Text GEORG KAISER IN DER ZEIT sucht im Titel die Analogie zu Georg Kaisers Aufsatz. Allerdings geht Knudsen in seinen Ausführungen an Kaisers Postulaten vorbei: Kaiser erklärt in seinem – für alle Dramatiker generalisierten – Selbstverständnis, dass es gelte, das Wesentliche zu filtern und so das Kunstwerk aus der Zeit des Stoffes ins Allgemeine zu entheben. Der Theaterwissenschaftler hingegen ist bemüht, den Bühnenschriftsteller in die gegenwärtige Epoche einzugliedern, Kaiser spreche als Mensch seiner von „brutale[r] Mannigfaltigkeit und Sinnlosigkeit“ geprägten, „chaotische[n] Zeit“.¹²⁵³ Durch sein Verhaftetsein in der Gegenwart werde sein Blickwinkel bestimmt, er könne „das Historische nur zeitsymbolisch sehen“¹²⁵⁴. Seine Figuren seien „Ausdeutungen der Zeit und des Kaiserschen Zeit-Erlebnisses“¹²⁵⁵. Wie bis in die neuere Expressionismusforschung üblich, zieht Knudsen aus der historischen Lebenswelt des Autors Rückschlüsse auf die gewählten sprachlichen Ausdrucksmittel:¹²⁵⁶ „Prägnanz“ und „Telegrammstil“ bilden eine „Entsprechung zum Hetztempo der Zeit“.¹²⁵⁷

¹²⁴⁸ Kaiser, Georg: Die Erneuerung. – In: Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 74 f.

¹²⁴⁹ Auch dieser Aufsatz ist zeitlich in größerem Abstand zu den BÜRGERN VON CALAIS entstanden, im Jahr 1922.

¹²⁵⁰ Kaiser, Georg: Ein Dichterwerk in der Zeit. – In: Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 65

¹²⁵¹ ebd.

¹²⁵² ebd.

¹²⁵³ Knudsen, a. a. O., S. 67

¹²⁵⁴ Knudsen, a. a. O., S. 68

¹²⁵⁵ ebd.

¹²⁵⁶ „Am sinnfälligsten aber dokumentiert sich die Zeitverbundenheit in der Sprache Georg Kaisers.“ (Knudsen, a. a. O., S. 69)

¹²⁵⁷ Knudsen, a. a. O., S. 70

In DIE SINNLICHKEIT DES GEDANKENS will Kaiser die Vereinbarkeit der vermeintlichen Gegensätze gedanklicher Abstraktion und sinnlicher Empfindung aufzeigen.¹²⁵⁸ Kunst entstehe im Zusammenspiel dieser scheinbar konträren Instrumentarien:

„Vor der Sinnlichkeit des Gedankens erzittern, ist Geburt der Kunst. [...] Es gibt keine Kälte des Kopfes. Der Leib denkt – und die mächtige Wucht des Herzschlags treibt zur Bildung.“¹²⁵⁹

Ludwig Lewins Buch über Georg Kaiser, DIE JAGD NACH DEM ERLEBNIS, ist erst 1926 erschienen. In den Masken ist ein Auszug der Schriftsteller-Monografie abgedruckt. Lewin integriert in seine Arbeit zahlreiche Originalzitate aus Kaisers Aufsätzen und Interviews, unter anderem auch aus DIE SINNLICHKEIT DES GEDANKENS.¹²⁶⁰ Er schenkt den Selbstaussagen Glauben und möchte damit der Arbeitsweise des Dramatikers auf den Grund gehen. Der Aufsatz über die SINNLICHKEIT DES GEDANKENS dient Lewin als Beleg dafür, dass Kaisers Figuren auf Basis geistiger Visionskraft entstünden und gerade deshalb „zu Symbolen und Repräsentanten der Idee“¹²⁶¹ würden.

Gustav Lindemann dokumentiert in seiner Zusammenstellung, wie Georg Kaiser sein dramatisches Schaffen in theoretischen Schriften fundiert, das zugleich durch die zeitgenössische Literaturkritik und -wissenschaft bereits systematisiert wird. Insbesondere Lewins kürzlich publizierte Monografie empfiehlt Lindemann für eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem Werk Georg Kaisers. Mit dem Abdruck des Fragments DIE ERNEUERUNG setzt er einen Kontrapunkt zu den BÜRGERN VON CALAIS. Hier wird die Utopie des frühen Bühnenspiels angezweifelt. Anders als der für die Werte ‚Werk‘ und ‚Tat‘ selbstgewiss eintretende Eustache resigniert der Einzelne und hofft auf eine entfernte Zukunftsbewegung. Das „Erneuerungsverlangen der Kriegsgesellschaft“ ist bei Georg Kaiser nicht „erloschen“, sondern die Realisierbarkeit der Erneuerung in der Einschätzung der Nachkriegsgesellschaft in weitere Ferne gerückt.¹²⁶²

Im Jahr 1928 wird Georg Kaisers Bühnenspiel im Œuvre des Autors ein besonderer Stellenwert zuerkannt. Das belegen selbst die Ausführungen jener Rezessenten, die seinem Schaffen kritisch gegenüberstehen. „Wenn man schon [...] zwei seiner Dramen“ aufföhre, dann seien Kaisers BÜRGER VON CALAIS „keine schlechte Wahl“ wird etwa im Mittag geurteilt.¹²⁶³ Auch Heinz Stolz, der in Georg Kaiser offenkundig nicht den „Dichter, für den ihn das Schauspielhaus hält“, sieht, kommt nicht umhin festzuhalten, es handle sich um jenes

¹²⁵⁸ Der Aufsatz ist 1925 entstanden, 1926 hat man ihn bereits einmal in einer Ausgabe der Masken publiziert.

¹²⁵⁹ Kaiser (1928/29), a. a. O., S. 76

¹²⁶⁰ Lindemann empfiehlt besonders unter diesem Gesichtspunkt Lewins Abhandlung: „Für die Verarbeitung vieler theoretischer Aeußerungen des Dichters, die sonst schwer zugänglich sind, geben die hier ausgewählten Abschnitte außerdem ein wertvolles Beispiel.“ (Lindemann, Gustav: o. T. – Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 84)

¹²⁶¹ Lewin, a. a. O., S. 81

¹²⁶² Rühle, a. a. O., S. 54

¹²⁶³ –rz.: Georg Kaisers „Bürger von Calais“ im Düsseldorfer Schauspielhaus. – In: Der Mittag (17. 12. 1928). S. 3

„Werk, das seine Freunde sein bestes nennen“.¹²⁶⁴ Obwohl der Verfasser des Artikels in der Freiheit anzweifelt, dass „bei Kaiser überhaupt von ‚künstlerisch‘ geredet werden kann“, bezeichnet er die BÜRGER VON CALAIS als „das beste Stück seines Schaffens“.¹²⁶⁵

Die Neuaufführung des 15 Jahre alten und weithin bekannten Bühnenspiels bedeutet „kaum etwas Besonderes für die Theaterwelt“¹²⁶⁶ – das Jubiläum, das sich das Schauspielhaus für seine neue Produktion zum Anlass nimmt, wird nichtsdestotrotz im Feuilleton gewürdigt. Die Westdeutsche Zeitung hat erst „kürzlich an dieser Stelle anlässlich seines 50. Geburtstages die Frage gestellt [...]: Was ist uns Georg Kaiser?“¹²⁶⁷. Dabei „wurde besonders auf das Bühnenspiel ‚Die Bürger von Calais‘ [...] hingewiesen [...]“¹²⁶⁸.

Abgesehen von der qualitativen Bewertung des Stücks wird es von einigen Kritikern auch in Hinblick auf seinen Entstehungskontext eingeordnet. Dem Rezensenten des Düsseldorfer Tageblatts ist bekannt, dass DIE BÜRGER VON CALAIS „nach einigen belanglosen Stücken“ Kaisers „erster großer Wurf“ sind.¹²⁶⁹ Theaterhistorisch Interessierte wissen, dass ihm das Stück zum Durchbruch verholfen hat. Mit ihm habe sich „der Verfasser [...] in das Buch der dramatischen Dichtung eingeschrieben“¹²⁷⁰. Oder wie Karl von Felner es ausdrückt:

„In jedem Kunstwerke verhält sich die Ewigkeit einen Augenblick. Im Leben Georg Kaisers sind ein paar solcher Augenblicke. Im einen und ersten leuchten ‚Die Bürger von Calais‘.“¹²⁷¹

Victor M. Mai weist auf ein frühes Entstehungsstadium hin und vertritt die Meinung, das 1912/13 entstandene Bühnenspiel sei „in seiner ganzen dichterischen Haltung am wenigsten Georg Kaiser“, die „konstruktive Art des Kaiserschen Dramas“ beispielsweise werde „in späteren Stücken freilich greifbarer [...] als hier“.¹²⁷² Trotz der Einstufung als Früh-, wenngleich nicht Erstlingswerk, gesteht der im Grunde Kaiser skeptisch gegenüberstehende Kritiker des Mittag ein, die BÜRGER VON CALAIS seien bereits ein „Werk von [...] reiferem Wert“¹²⁷³.

Anders als im Zuge der Volksbühnen-Inszenierung 1919 wird das Theaterstück nicht vom Expressionismus abgegrenzt, sondern diesem fraglos zugeordnet. Langsam sickert die Kanonisierung der Ismen. Schon wird die literarische Epoche als abgeschlossen betrachtet. DIE BÜRGER VON CALAIS gelten als eines ihrer repräsentativen Exemplar. Das geht auch aus Wilhelm Hendels Rezension in der Duisburger Rhein- und Ruhrzeitung hervor. Kaisers

¹²⁶⁴ Stoltz, Heinz: „Die Bürger von Calais“ im Düsseldorfer Schauspielhaus. – In: Rheinisch-Westfälische Zeitung (18. 12. 1928). S. 1

¹²⁶⁵ o. A.: Die Bürger von Calais. – In: Freiheit Düsseldorf (21. 12. 1928). o. S.

¹²⁶⁶ ebd.

¹²⁶⁷ Schmid, Franz: Die Bürger von Calais (im Schauspielhaus Düsseldorf). – In: Westdeutsche Landeszeitung (18. 12. 1928). o. S.

¹²⁶⁸ ebd.

¹²⁶⁹ H.: Schauspielhaus. Die Bürger von Calais. – In: Düsseldorfer Tageblatt (18. 12. 1928). o. S.

¹²⁷⁰ Keim, H. W.: Schauspielhaus. Die Bürger von Calais. – In: Düsseldorfer Lokal-Zeitung (22. 12. 1928). o. S.

¹²⁷¹ Felner, Karl von: „Die Bürger von Calais“. – In: Krefelder Zeitung (27. 12. 1928). S. 2

¹²⁷² Mai, Victor M.: Die Bürger von Calais. Aufführung im Schauspielhaus. – In: Düsseldorfer Nachrichten (17. 12. 1928). S. 3

¹²⁷³ –rz., a. a. O., S. 3

Dreiakter sei „eines jener Dramen, in denen der Expressionismus seinerzeit Anbruch, Aufbruch und Zusammenbruch witterte. Anbruch einer neuen Menschheit, Aufbruch einer neuen Seele, Zusammenbruch einer rein bürgerlichen Welt.“¹²⁷⁴ Hier wird der im Stücktext ausgerufene ‚Neue Mensch‘ erstmals in einer Inszenierungskritik als epochentypischer Topos des expressionistischen Zeitalters begriffen – wenngleich Hendel anmerkt, dass der Topos zwar kennzeichnend, aber nicht neu sei: „der angeblich neue Mensch ist nicht zum ersten Male da, er war schon in der Antike in viel großartigerem Ausmaße da“¹²⁷⁵. Wie schon Karl Strecker 1919 anlässlich der Berliner Premiere, zieht auch Franz Schmid eine Parallele zu Nietzsches ALSO SPRACH ZARATHUSTRA. Der Protagonist sei auch „ein Uebermensch wie Nietzsches Zarathustra“, unterscheide sich aber insofern, als er „nicht in selbstherrlichem Trotz ‚alte Tafeln‘ zerbreche und „mit Verachtung über die ‚Herdenmenschheit‘ hinweg“ schreite, sondern „vielmehr der brüderlichste unter allen, der opferbereiteste für alle“ sei.¹²⁷⁶ Mit Blick auf die literarische Tradition der expressionistischen Verkündigungsdramen streicht Roderich von den Hoff die Vorzüge der BÜRGER VON CALAIS gegenüber späteren Dramen, die sich ebenfalls Verbreitung der „Lehre vom Neuen Menschen“¹²⁷⁷ widmen, wie beispielsweise Paul Kornfelds DIE VERFÜHRUNG, heraus:

„Ist uns der ‚neue Mensch‘ nicht oft genug gleich im ersten Akt als ‚Problem‘ vorgeführt worden? Soll dieser neue Mensch etwa, wie der Bitterlich Kornfelds, durch lange Akte hindurch immer und immer wieder sich selbst zergrübeln, sich selbst zerreden? (Wir segnen die Mathematik des Dichters, die ihn ans Ende verwies. [...])

[...] Dieser neue Mensch Eustache de Saint-Pierre ist sehr klar. Trotzdem er Anfang ist. Meinetwegen trotzdem ihm von dem Vorher, sei es nun Ibsen oder sonst was, noch manches anhaftet. Bei Späteren ist dieser neue Mensch selten so klar; er greift sich ab; predigt, schreit. Dieser ist.“¹²⁷⁸

Die Kritikpunkte an der Dramaturgie des Theaterstückes sind gleichlautend mit denen, die anlässlich der bisherigen Inszenierungen an anderen Bühnen vorgebracht worden sind. Victor M. Mai bewundert die „äußerste Aussparung der Mittel“ und die „Kongruenz von Form und Inhalt“, bemängelt aber den dramaturgisch bedingten Abfall der Spannung zwischen den Akten.¹²⁷⁹ Der erste Akt „türmt sich zu dramatisch, als daß die beiden folgenden Akte nicht eine beträchtliche Abspaltung zeitigen müßten“¹²⁸⁰. Seine Erklärung für diesen Einbruch ist das wenig bühnenwirksame „passive Heldentum“ – erschöpfe sich die „Tat des Eustache de Saint-Pierre [...] nun einmal im Leiden“.¹²⁸¹ Als Folge „äußere[r] Handlungsarmut“ interpretiert auch Wilhelm Hendel die „endlose[n] Erörterungen“ im zweiten Akt.¹²⁸² Er erkennt aber im dritten Akt „noch einmal ein[en] große[n] Augenblick, als

¹²⁷⁴ Hendel, Wilhelm: Schauspielhaus Düsseldorf. – In: Rhein- und Ruhrzeitung Duisburg (19. 12. 1928). S. 2

¹²⁷⁵ ebd.

¹²⁷⁶ Schmid, a. a. O., o. S.

¹²⁷⁷ Vietta, S. 186

¹²⁷⁸ von den Hoff, Roderich: Schauspielhaus Düsseldorf. – In: Dürener Volkszeitung (21. 12. 1928). o. S.

¹²⁷⁹ Mai, a. a. O., S. 3

¹²⁸⁰ ebd.

¹²⁸¹ ebd.

¹²⁸² Hendel, a. a. O., S. 2

der Leichnam des Eustache in den Dom getragen wird“¹²⁸³. Otto Brües missfällt die banale, wenn auch historientreue darauffolgende Auflösung am Ende des Dramas. Die Begnadigung der Bürger bezeichnet er als „Opernschluß“, der „nach soviel gerader Tragik [...] den letzten Teil des gewaltigen Werks allzu einfach auf einen C-Dur-Klang stellt“.¹²⁸⁴ Auch der Kritiker der Volksstimme Duisburg hätte sich ein konsequentes Verlassen der geschichtlichen Überlieferung gewünscht und befindet den der Chronik entnommenen Schluss für dramaturgisch nicht stimmig:

„Die sechs Uebriggebliebenen brechen auf. – Das ist ein schöner Schluß, nur dem Verfasser nicht schön genug. Ein feindlicher Bote verkündet, daß der Belagerer den Opfergang erläßt, weil die Königin von England in der Nacht einen Sohn gebar.“¹²⁸⁵

Mit seinen Kritikerkollegen übereinstimmend urteilt auch H. W. Keim, dass „die schwachen Stellen des Stückes [...] vor allem im Anfang des zweiten und am Schluß des dritten Aktes liegen“¹²⁸⁶. Man könne aufgrund der die Regeln von kontinuierlicher Handlungssteigerung vernachlässigenden Dramaturgie „nicht immer von einem Drama sprechen“, sondern müsse „besser von einem Mysterienspiel“ reden, resümiert Wilhelm Hendel.¹²⁸⁷ Karl von Felner hingegen betont, dass aristotelische Gesetzmäßigkeiten in diesem Bühnenspiel erfüllt seien: „Wie ist das gebaut! Einheit des Ortes und der Zeit, Furcht und Mitleid – worin unterscheidet sich diese Tragödie von jener, die seit Anfang besteht?“¹²⁸⁸

Zur sprachlichen Gestaltung äußern sich die Feuilletonisten höchst divers. Schneiderzik lobt „das knappe, sachliche, aber schlagkräftige Wort“¹²⁸⁹. Mai beurteilt den „Glanz seiner Sprache“ als „beinahe [...] klassisch“.¹²⁹⁰ Auch von den Hoff schätzt Kaisers „Instrument der klaren und biegsamen Sprache“¹²⁹¹. Wernher Witthaus spricht immerhin von „teilweise wohlgefügter Sprache“¹²⁹² und Keim von „geschickte[r] Rhetorik“¹²⁹³, die die dramaturgischen Schwächen „zu verdecken trachtet“¹²⁹⁴. Ablehnend zeigt sich Hendel, der „Kaisers umständliche[n] Dialog“ und „seine auseinandergerenkte Sprache, die sehr fern von natürlicher Kraft der Rede bleibt und dafür ein Scheinbild niederprasselnder Beweisführung aufrichtet“, moniert.¹²⁹⁵ Im Düsseldorfer Tageblatt beklagt man sich über „überspitze Denksteinchen resonnierender [sic!] Ueberlegungskunst“¹²⁹⁶, in der Freiheit über „die langen

¹²⁸³ ebd.

¹²⁸⁴ Brües, Otto: Die Bürger von Calais. Aufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus. – In: Stadt-Anzeiger für Köln und Umgebung (17. 12. 1928). o. S.

¹²⁸⁵ L-I.: Etwas für die Mülheimer Stadthalle! – In: Volksstimme Duisburg (27. 12. 1928). o. S.

¹²⁸⁶ Keim, a. a. O., o. S.

¹²⁸⁷ Hendel, a. a. O., S. 2

¹²⁸⁸ Felner, a. a. O., S. 2

¹²⁸⁹ –rz., a. a. O., S. 3

¹²⁹⁰ Mai, a. a. O., S. 3

¹²⁹¹ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹²⁹² Witthaus, Wernher: Theater und Musik in Düsseldorf. – In: Kölnische Zeitung (29. 12. 1928). S. 2

¹²⁹³ Keim, a. a. O., o. S.

¹²⁹⁴ ebd.

¹²⁹⁵ Hendel, a. a. O., S. 2

¹²⁹⁶ H., a. a. O., o. S.

deklamatorischen Ergüsse der Hauptpersonen“¹²⁹⁷ und „die schon etwas bedenklich geschraubte Sprache“¹²⁹⁸. Ohne zu werten, sieht Schmid nicht nur inhaltlich-ideelle Anleihen an ALSO SPRACH ZARATHUSTRA gegeben, sondern ist überzeugt, dass auch „der Ton und das Pathos [...] an jene philosophische Dichtung anklingt“¹²⁹⁹.

In der Beurteilung des Dramatikers Georg Kaiser im Allgemeinen sind die Rezessenten, wie bereits aus den Stellungnahmen zum dichterischen Stil der BÜRGER VON CALAIS hervorgeht, geteilter Meinung. Auf den unbestreitbaren kommerziellen Erfolg, vor allem der heiteren Stücke, weiß Franz Schmid aufmerksam zu machen. Um das Volksstück NEBENEINANDER, die Komödie KOLPORTAGE, das Lustspiel DIE PAPIERMÜHLE und auch das erst im September am Schauspielhaus aufgeführte Schauspiel OKTOBERTAG hätten sich „die Bühnen in den letzten Jahren gerissen und gute Geschäfte damit gemacht“¹³⁰⁰. Dem Bühnenspiel DIE BÜRGER VON CALAIS traut der Journalist zum Premierenzeitpunkt keine vergleichbaren Einspielergebnisse zu, wird allerdings eines Besseren belehrt, wie die 27 Aufführungswiederholungen zeigen sollen.¹³⁰¹ Erster Indikator dafür sind die Beifallsbekundungen am Abend der Düsseldorfer Premiere, an dem der Autor Georg Kaiser erstmals nicht zugegen ist.¹³⁰² Die Aufführung „bannte [...] das ausverkaufte Haus, Schaudern in den Raum sendend“¹³⁰³, berichtet Brües im Stadtanzeiger für Köln. Die Mehrheit der Kritiker ist sich einig, eines „fühlbar große[n] Theaterereignis[es]“¹³⁰⁴ teilhaftig geworden zu sein. Man nehme von „dieser Aufführung Eindrücke mit, die weit jenseits des landläufigen ‚Theatervergnügens‘ liegen“¹³⁰⁵. Der Abend sei ein mit „Bravour vorgetragenes Plädoyer, die letzte Rechtfertigung des deutschen Theaters“¹³⁰⁶. Sogar Heinz Stoltz, der Kaisers Dramatik abgeneigt ist, gesteht der Aufführung das Potential zu, für den Dramatiker der „Abend des größten Triumphes“¹³⁰⁷ zu werden. Der Kritiker des Dortmunder General-Anzeigers bezeichnet den „künstlerischen Erfolg“ als „bedeutend“ und zeigt sich von der „gewaltige[n] Leistung“ beeindruckt.¹³⁰⁸

Gegenstand der Kritiken ist – angesichts der exzessionellen Aufführung – auch der Spielplan der letzten Monate. Dass vom Schauspielhaus Konzessionen an den Unterhaltungsmarkt gemacht werden müssen, ist den Feuilletonisten nicht entgangen. Die „Stücke leichten

¹²⁹⁷ o. A. (Freiheit Düsseldorf), a. a. O., o. S.

¹²⁹⁸ ebd.

¹²⁹⁹ Schmid, a. a. O., o. S.

¹³⁰⁰ ebd.

¹³⁰¹ „Man weiß von vornehmerein, auf ein wie bescheidenes Maß der äußere materielle Erfolg zusammenschrumpft, wenn eine ihrer kulturellen Aufgabe bewußte Bühne sich eines Dramas wie der ‚Bürger von Calais‘ annimmt.“ (Schmid, a. a. O., o. S.)

¹³⁰² Die Abwesenheit des Dramatikers geht aus einer Zeitungskritik hervor, derzufolge „Gustav Lindemann [...] im Namen des Dichters“ gedankt habe. (Stommel, Marc Aurel: „Die Bürger von Calais“. Georg-Kaiser-Erstaufführung im Schauspielhaus. – In: Düsseldorfer Stadt-Anzeiger (17. 12. 1928). o. S.)

¹³⁰³ Brües, a. a. O., o. S.

¹³⁰⁴ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹³⁰⁵ Schmid, a. a. O., o. S.

¹³⁰⁶ Witthaus, a. a. O., S. 2

¹³⁰⁷ Stoltz, a. a. O., S. I

¹³⁰⁸ K. L.: Düsseldorfer Erst- und Uraufführungen. – In: Dortmunder General-Anzeiger (19. 12. 1928). o. S.

Genres“ seien „so etwas wie tägliches Brot geworden“¹³⁰⁹, von „viel schriftstellerischem und schauspielerische Blendwerk“¹³¹⁰ ist die Rede. In Anbetracht der gelungenen Inszenierung der BÜRGER VON CALAIS zeigen sich nun manche Kritiker „versöhnt“, nicht zuletzt weil für sie kein Zweifel an „der künstlerischen Tradition des Hauses“ besteht.¹³¹¹ Das Schauspielhaus sei eine „vornehme und höchst verdiente Bühne“ und habe „von Anfang an in der Rechtfertigung des deutschen Theaters sein Ziel erfaßt“.¹³¹² Es habe mit dieser Inszenierung nun „seine große künstlerische Linie [...] wieder aufgenommen“¹³¹³. Die „alte Kraft“ sei darin „noch ungebrochen“ erkennbar.¹³¹⁴ Das Verständnis dafür, dass sich die Theaterleitung „aus finanziellen Gründen“ veranlasst gesehen hat, auf „größtenteils belanglose Stücke“ zurückzugreifen, ist bei den Kritikern des Dortmunder General-Anzeigers, der Kölnischen Zeitung und der Düsseldorfer Lokal-Zeitung vorhanden.¹³¹⁵ Dem ambitionierten Haus sei „oft genug die Unterstützung versagt“ worden, weshalb die „Resignation“ und der Ausweg im Unterhaltungsstück nachvollziehbar seien.¹³¹⁶ Es dürfe nicht vergessen werden, „daß das Schauspielhaus Dumont-Lindemann ganz auf sich selbst gestellt ist“¹³¹⁷. Wernher Witthaus und H. W. Keim nehmen nicht nur die öffentliche Hand, sondern auch das Theaterpublikum in die Pflicht, welches durch sein Kartenkaufverhalten Spielpläne indirekt mitgestalten könne. Keim zufolge sei es „Sache des Publikums“¹³¹⁸, künstlerisch anspruchsvolle Vorstellungen nicht zu meiden. Die Schuld am Niveauabfall sei erst dann bei der Bühne selbst zu suchen, wenn „trotz des Interesses für die Vorstellung künstlerisch bedeutender Stücke innerhalb des Publikums ein Theater geringwertiges Repertoire unterhält“¹³¹⁹. Witthaus appelliert daher, die Zuschauerinnen und Zuschauer mögen das „nur der großen Sache ergebene Bekenntnis [des Düsseldorfer Schauspielhauses] endlich verstehen“¹³²⁰.

–rz. attestiert Lindemann, die Aufführung „mit feinem Verständnis und peinlichster Sorgfalt geleitet“¹³²¹ zu haben. Sie sei gerade deshalb so „vorzüglich“ gewesen, „weil sie den Rhythmus und die innere Melodie des Stükkes so fein abgehört“ habe, dass in Nuancen spürbar gewesen sei, „wo die Schaffensform des Dichters schwächer“ gewesen ist, führt Keim näher aus.¹³²²

¹³⁰⁹ Hendel, a. a. O., S. 2

¹³¹⁰ L—I., a. a. O., o. S.

¹³¹¹ H., a. a. O., o. S.

¹³¹² Witthaus, a. a. O., S. 2

¹³¹³ Keim, a. a. O., o. S.

¹³¹⁴ Felner, a. a. O., S. 2

¹³¹⁵ Keim, a. a. O., o. S.

¹³¹⁶ Witthaus, a. a. O., S. 2

¹³¹⁷ K. L., a. a. O., o. S.

¹³¹⁸ Keim, a. a. O., o. S.

¹³¹⁹ ebd.

¹³²⁰ Witthaus, a. a. O., S. 2

¹³²¹ –rz., a. a. O., S. 3

¹³²² Keim, a. a. O., o. S.

„Die höchste Ehrlichkeit in der Schaffung wahrhaften Ausdrucks, worauf Gustav Lindemann seine Spielleitung abgestellt hatte, konnte nicht anders, als diese Kritik am Bühnenstück in sich zu schließen.“¹³²³

Die „Reinheit des Dienstes am Dichter“ bemerkt auch Karl von Felner: Man sehe in dieser Inszenierung „ganz große Kunst der Ausdeutung tiefster dichterischer Verborgenheiten“.¹³²⁴ Wenn etwa Brües der Ansicht ist, Gustav Lindemann ziele „auf das Antikische dieses Bühnenwerks“¹³²⁵, oder der Kritiker der Düsseldorfer Freiheit meint, der Regisseur habe „eine klassische Form“¹³²⁶ im Sinn gehabt, besagen diese Epochenzuschreibungen nichts anderes als Schmids Kommentar, die Regie Lindemanns habe das Werk „ins Zeitlose einer immer und allgemein gültigen Menschlichkeit“¹³²⁷ erhoben. In ähnlicher Weise betont Mai den Verzicht, das Drama „in einen gotischen Rahmen zu spannen“, und stattdessen „völlig von ihrer symbolischen Seite her“ zu erfassen.¹³²⁸ Franz Schmid spricht gar von einer Steigerung „ins Religiöse des symbolischen Weihespiels“¹³²⁹, Otto Brües hat den Eindruck gewonnen, die Aufführung sei „gewissermaßen zelebriert“¹³³⁰ worden.

Es sei „ein Bild künstlerischer Geschlossenheit“¹³³¹, „ein Gebilde von so volliger Einheit, [...] unsichtbar und innerlich, wie durch Ringe zusammengehalten“¹³³², entstanden, dass Stoltz sich ziert, die künstlerischen Beiträge „in Teile zerbrochen“¹³³³ zu sehen, und die Aufführung nur „als Ganzes gewürdigt“¹³³⁴ wissen will. Andere zögern nicht, diesen gelungenen Gesamteindruck der Spielleitung anzurechnen. Schreiner röhmt das „im Sinne des Regisseurs Lindemann gestaltete Gesamtspiel“¹³³⁵. „[F]ast löst einer im anderen sich kraft einer solchen Regie auf“¹³³⁶, beobachtet auch Karl von Felner. „Meisterhafte Ökonomie“¹³³⁷ konstatiert Wernher Witthaus. Stommel spricht in seinem Gesamturteil von einer „beherrschten und in der Vielfalt ihrer Erscheinungen auch bühnengemäß gesättigten Aufführung“¹³³⁸. Die Durchsetzungskraft der Regie stellt auch der Kritiker der Düsseldorfer Freiheit fest, beanstandet sie jedoch in einem Ausdruck von Sarkasmus:

¹³²³ ebd.

¹³²⁴ Felner, a. a. O., S. 2

¹³²⁵ Brües, a. a. O., o. S.

¹³²⁶ o. A. (Freiheit Düsseldorf), a. a. O., o. S.

¹³²⁷ Schmid, a. a. O., o. S.

¹³²⁸ Mai, a. a. O., S. 3

¹³²⁹ Schmid, a. a. O., o. S.

¹³³⁰ Brües, a. a. O., o. S.

¹³³¹ H., a. a. O., o. S.

¹³³² Stoltz, a. a. O., S. I

¹³³³ ebd.

¹³³⁴ ebd.

¹³³⁵ Schreiner, Gerth: „Die Bürger von Calais“, von Georg Kaiser. Schauspielhaus. – In: Volkszeitung Düsseldorf (19. 12. 1928). o. S.

¹³³⁶ Felner, a. a. O., S. 2

¹³³⁷ Witthaus, a. a. O., S. 2

¹³³⁸ Stommel, a. a. O., o. S.

„Auf die Einzelleistungen der mitwirkenden Künstler einzugehen, wollen wir uns aus den bekannten Gründen ersparen, da ja im Schauspielhaus der einzelne nichts bedeutet und die Regie alles.“¹³³⁹

Für die Umsetzung der Massenszenen erfährt Lindemann uneingeschränktes Lob. Er habe „die Lücken der äußerer Handlung durch bunte Gruppierungen aus[zu]füllen“¹³⁴⁰ vermocht und „ein reich gruppiertes, farbig und rhythmisch bewegtes, bildhaft zum Auge sprechendes szenisches Leben“¹³⁴¹ entfaltet. Als „Fluten und Ebbe[n] der Masse“¹³⁴² beschreibt Karl von Felner die szenische Gliederung. Eine ähnliche Sogwirkung entfalten die Gruppierungen auch in der Betrachtung des Düsseldorfer-Tageblatt-Feuilletonisten:

„Wie wuchsen z. B. die Massen aus dem Grau andämmernden Morgens in die Helle des Geschehens? Wie gliederten sie sich in abgestufter Anteilnahme am Vorgang?“¹³⁴³

Von einer „wirkungsvoll[en] [...] Aufteilung“¹³⁴⁴ berichtet auch –rz. Die Massenszenen seien in „Bewegung und Wort diszipliniert und – hier manchmal etwas zu stark – stilisiert“¹³⁴⁵. Besonders eindrücklich erscheinen sie Mai zufolge im dritten Akt, „imposant“ habe „sich im letzten Akt die Erwartung des Volkes, sein Zorn und seine Ergriffenheit“ entladen.¹³⁴⁶ So urteilt auch der Rezensent des Mittag in Bezug auf die Massenregie: „Stark da vor allem der letzte Akt.“¹³⁴⁷ In der Westdeutschen Landeszeitung wird geschildert, wie Regisseur Gustav Lindemann „die Volksmasse [...] in packender dramatischer Wucht und Zucht gebändigt und belebt“¹³⁴⁸ habe. Ebenso ist in den Düsseldorfer Nachrichten von „Ballungen von Ton und Stimmung“¹³⁴⁹ zu lesen. Eine Beobachtung, die von vier Zeitungskritikern geteilt wird, ist das paradoxe Hervortreten von Einzelgestalten bei gleichzeitiger Massenwirkung. Die Stellung individueller Charaktere nicht zu vernachlässigen und im Rahmen von Gruppenbewegungen herauszuarbeiten, dürfte Lindemann besonders geglückt sein. Die Masse sei „zu Gruppen gestellt in jedem Gesicht, in jeder Gebärde anders und einzeln geprägt“¹³⁵⁰ gewesen. Der Spielleiter habe „den Einzelspieler in [...] die gebundene Architektur des Bewegungschors einmontiert“¹³⁵¹. Es sei gelungen, „Stimme und Körper der Masse am Geschehen [zu] beteilig[en]“¹³⁵². Dieses Verdienst Lindemanns wird auch in der Volksstimme Duisburg artikuliert:

¹³³⁹ o. A. (Freiheit Düsseldorf), a. a. O., o. S.

¹³⁴⁰ Hendel, a. a. O., S. 2

¹³⁴¹ Stommel, a. a. O., o. S.

¹³⁴² Felner, a. a. O., S. 2

¹³⁴³ H., a. a. O., o. S.

¹³⁴⁴ –rz., a. a. O., S. 3

¹³⁴⁵ ebd.

¹³⁴⁶ Mai, a. a. O., S. 3

¹³⁴⁷ –rz., a. a. O., S. 3

¹³⁴⁸ Schmid, a. a. O., o. S.

¹³⁴⁹ Mai, a. a. O., S. 3

¹³⁵⁰ ebd.

¹³⁵¹ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹³⁵² Lange, Eduard M.: Düsseldorfer Theaterbrief. – In: Kölnische Volkszeitung (6. 2. 1929). S. 3

„Diese Regie reicht auch in den Massenszenen bis in die letzte Falte jeden Gesichtes, bis in die leiseste Schwingung jeder Stimme.“¹³⁵³

In einer Randnotiz merkt H. W. Keim an, dass er ein visuelles Detail, nämlich das „beleuchtete Abziehbild an der Domwand im letzten Akt“¹³⁵⁴, für eine wenig gloriose Regieidee Gustav Lindemanns hält. Es sei dies „der einzige künstlerische faux pas in der Vorstellung“ gewesen, den man „wohl nicht auf das Konto des Bühnenbildners [...] setzen“ könne.¹³⁵⁵

Eduard Sturms Bühnenbild wird – verglichen mit anderen Inszenierungskritiken – ausführlich beschrieben. Allein die „eigenartige Anordnung des Bühnenbodens“¹³⁵⁶ gibt Anlass dazu. Den Rahmen der Drehbühne bildet ein „schräggestellter Holzkreis“¹³⁵⁷. Die beschreibenden Worte dafür variieren. Ein „halbkreisförmiges Band“ sei „beherrschend“, „auf, vor und hinter dem die einzelnen Phasen des Geschehens“ sich vollziehen.¹³⁵⁸ Ein „nach vor geneigter Kreisring“ umschließe „ein tieferliegendes Mittelstück“ und sei „an den Seiten und hinten von Aufbauten umgeben“.¹³⁵⁹ Die Szenerie bestehe aus „einem erhöhten umlaufenden Rondell und der von ihm eingeschlossenen Ebenen“¹³⁶⁰. Der „wesentliche Bestand der Bühne“ erschöpfe sich in einem „schräg stehende[n] Kreisband [...] mit einigen überschneidenden oder überlagerten Teilstücken“.¹³⁶¹ Das puristische Bühnenbild, der reduzierte Einsatz szenischer Mittel wird bewundert. Sturm schaffe „Gesamtbilder von wuchtiger Größe“¹³⁶². Otto Brües staunt, wie gering dabei „der ganze technische Apparat“¹³⁶³ ist. Stommel zeigt sich beeindruckt, wie die Bühnenbilder „in ihrer eindringlichen Kargheit aber voller szenischer Ausnutzungsmöglichkeiten stecken“¹³⁶⁴. Eduard Sturm könne mit „geringen, aber [...] sehr suggestiven Mitteln“ eine „starke Wirkung“ erzielen.¹³⁶⁵ Witthaus spricht von einem „knappen, gut geformten Rahmen“¹³⁶⁶. Die geometrischen Formen sind besonders markant. Sturm „beschränk[e] sich auf die übersichtliche Anordnung monumentalier Linien“¹³⁶⁷. In der Volksstimme behauptet der Theaterkritiker, die „Seele gewordene Geometrie vom Kreis, von Tangenten und Sekanten“ in Sturms szenischer Lösung

1353 L-I., a. a. O., o. S.

1354 Keim, a. a. O., o. S.

1355 ebd. Auch im Düsseldorfer Tageblatt wird die „sichtbar werdende Gestalt des Heilandes“ – allerdings im Rahmen einer Besprechung des Bühnenbilds und somit klar Eduard Sturm zugeordnet – beschrieben. (H., a. a. O., o. S.)

1356 –rz., a. a. O., S. 3

1357 Brües, a. a. O., o. S.

1358 K. L., a. a. O., o. S.

1359 –rz., a. a. O., S. 3

1360 H., a. a. O., o. S.

1361 Stommel, a. a. O., o. S.

1362 K. L., a. a. O., o. S.

1363 Brües, a. a. O., o. S.

1364 Stommel, a. a. O., o. S.

1365 –rz., a. a. O., S. 3

1366 Witthaus, a. a. O., S. 2

1367 Hendel, a. a. O., S. 2

könne selbst Zweifler von den „erhabenen Möglichkeiten der Stilbühne“ überzeugen.¹³⁶⁸ Mit den Beschreibungen des Bühnenbildes sind bestimmte Auslegungen verbunden. Viktor M. Mai führt aus, dass die „abstrakt[e] [...] Dekoration“ der „kreisrunde[n] Laufbahn“ in ihrer „Symbolik allerlei Deutungen zugänglich“ sei.¹³⁶⁹ Nach Marc Aurel Stommel bergen die „stark konstruktiv bedingten Raumanschauungen“ Eduard Sturms das Potential, „Orte der Handlung zu neutralisieren“¹³⁷⁰. Das Umschließen der abgesenkten Ebene mittels eines Kreisbandes erfülle die Funktion einer „Hinlenkung auf das Wesentliche“¹³⁷¹. H. W. Keim legt den „Kreis als Umfassung der schicksalvollen Bühnenmitte“¹³⁷² symbolisch aus. Heinz Stoltz beschreibt, die Suggestivwirkung wiedergebend, wie „Säulen, Gebälk und Mauerwerk“ in die Vertikale wachsen – gleichsam aus dem „gewaltigen Ring“ heraus.¹³⁷³ Karl von Felner interpretiert den Ring „als Rund, das das Geheimnis umschließt“¹³⁷⁴. Und er erkennt die Parallele zur Bühnenausstattung von KAISER UND GALILÄER.¹³⁷⁵

Am häufigsten werden in den Kritiken des Abends bühnenbildnerische Elemente in Szenen des zweiten Aktes behandelt. Die „Einfachheit“ der Sturm’schen Bühnenkonzeption wirke „namentlich im zweiten Akt [...] gut“.¹³⁷⁶ In der Inszenierung sei es dank Eduard Sturms Schaffung von „zwei Spielböden“ für den ersten und zweiten Akt gelungen, „die Abendmahlsszene stark zusammen“ zu ziehen und „symbolhaft“ vom Vorausgehenden und Anschließenden zu scheiden.¹³⁷⁷ Die Abschiedsszenen hätten sich „fein wie farbige Holzplastiken“ aneinandergereiht. Die „Gestalten bürgerlicher Begleiter der Totgeweihnten“ würden „an der Peripherie dieses Kreises für Augenblicke vorübergleiten“.¹³⁷⁸

„Legendenhaft-monumental: das Leben in seiner Fülle im Vorbei des Fünften Bürgers und seines Vertrauten, des Dritten und seiner Mutter, des Vierten und seiner Frau, des Sechsten und Siebenten (der Wissants) und des Zweiten Bürgers (Jean d’Aires) mit ihren Verlobten und seinen Töchtern [...]“¹³⁷⁹

Die „Abschiedsmahl der Sieben“ erinnere „an das bekannte Abendmahlbild Leonardo da Vinci“.¹³⁸⁰ Während die Bürger „in der eucharistischen Szene [...] Früchte und Wein genießen“¹³⁸¹, tobt draußen „die fremde Welt, die sichfordernd dem Geist der Stadt und ihrer Bürger naht“¹³⁸². Diese ist dargestellt durch „zwei seitliche Podeste, scharf abgeschlossen von

¹³⁶⁸ L—I., a. a. O., o. S.

¹³⁶⁹ Mai, a. a. O., S. 3

¹³⁷⁰ Stommel, a. a. O., o. S.

¹³⁷¹ —rz., a. a. O., S. 3

¹³⁷² Keim, a. a. O., o. S.

¹³⁷³ Stoltz, a. a. O., S. I

¹³⁷⁴ Felner, a. a. O., S. 2

¹³⁷⁵ „Vielleicht ist es gar nicht Zufall, daß das Gefüge der Bühne hier wie dort aus den gleichen Mitteln errichtet ist: die geneigte Scheibe und Stoffbahnen?“ (Felner, a. a. O., S. 2)

¹³⁷⁶ Hendel, a. a. O., S. 2

¹³⁷⁷ H., a. a. O., o. S.

¹³⁷⁸ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹³⁷⁹ Felner, a. a. O., S. 2

¹³⁸⁰ o. A. (Freiheit Düsseldorf), a. a. O., o. S.

¹³⁸¹ Felner, a. a. O., S. 2

¹³⁸² Keim, a. a. O., o. S.

dem Grundgebäude des Bühnenbodens“¹³⁸³. Otto Brües berichtet seiner Leserschaft vom „von der Decke des Rathauses hängende[n] Schiff“¹³⁸⁴. H. W. Keim vom „hohe[n] Halbkreis über den Opferwilligen, der unstofflich wie eine Gloriole glänzte“¹³⁸⁵. Das „magische Band zu Häupten der Tafelrunde“ sei ein „wundervolles Symbol“ räsonniert Karl von Felner und formuliert schließlich pathetisch zugespitzt, die sieben Bürger tragen „über den Häuptern das Schicksal“¹³⁸⁶.

Für den ersten Akt kommt von den Hoff auf einen vergleichbaren Effekt der Grenzziehung zwischen Innen und Außen zu sprechen wie Keim für die Abendmahlszene des zweiten:

„Und sie [eine dunkle Welt] gehört nicht in den Kreis hinein, in dem sich [...] diese sechs am Ende des ersten Aktes – als in ihrem Raum – zusammenfinden ... Irgendwo an seinen Rändern ist der Platz jener dunklen Welt. Sie flieht aus diesem Kreis, wie Jean de Vienne [...] – Dann irgendwo an der Peripherie des Kreises das andere Dunkel, das der Krieger.“¹³⁸⁷

In Keims Analyse heißt es, die Scheidung der Schauplätze vollziehe sich, indem „die ragenden Säulen [...] den Tempel des Opfers von der profanen Welt trennen“.¹³⁸⁸ Brües spezifiziert, dass es sich um „aus Tüchern gefaltete Säulen“¹³⁸⁹ handle.

Im dritten Akt werde „die Fassade der Kirche in Linien, [...] im kreuzweisen Schnitt der Gebälkklagen“ angedeutet.¹³⁹⁰ Brües erwähnt ergänzend, es gebe „eine Galerie überm Tor“¹³⁹¹, die offenbar auch bespielt wird.

Dass das Bühnenbild Eduard Sturms die Voraussetzung für Lindemanns geschickte Regieführung in den Massenszenen bildet, ist den zeitgenössischen Kritikern bewusst. Das Gerüst der um den Bühnenboden laufenden Kreisbahn habe „eine wirkungsvolle Aufteilung der Massen“¹³⁹² ermöglicht und „für die Aufritte und die Gliederung der Gruppen [...] die vielfältigsten praktischen Möglichkeiten“¹³⁹³ geboten. Sturms Arrangement der Bühnenarchitektur sei „der gruppenmäßigen Gliederung des Spiels in großen Szenen der beiden [ersten] Akte außerordentlich“¹³⁹⁴ entgegengekommen. Die „Aufgabe für den Spielleiter [...], die großen Massenszenen zu bewältigen“, sei nach H. W. Keim nur erfüllbar gewesen, weil das „Bühnenbild [...] alle solche Absichten in geradezu vorbildlicher Weise lösen half“.¹³⁹⁵

1383 ebd.

1384 Brües, a. a. O., o. S.

1385 Keim, a. a. O., o. S.

1386 Felner, a. a. O., S. 2

1387 von den Hoff, a. a. O., o. S.

1388 Keim, a. a. O., o. S.

1389 Brües, a. a. O., o. S.

1390 H., a. a. O., o. S.

1391 Brües, a. a. O., o. S.

1392 –rz., a. a. O., S. 3

1393 Mai, a. a. O., S. 3

1394 H., a. a. O., o. S.

1395 Keim, a. a. O., o. S.

Kostüme und Dekorationen seien „in den Werkstätten des Düsseldorfer Schauspielhauses angefertigt“ worden, heißt es auf dem Theaterzettel.¹³⁹⁶ Die „Haartrachten“ stammen von Ernst Kraft.¹³⁹⁷ Victor M. Mai vertritt die Ansicht, das Kostüm klinge „in seiner Stilisierung mehr an die Bibel als an die Gotik an“ und gehe dabei insgesamt „wohl von der leise an die Einsetzung des Abendmahls erinnernden Speisung der Todgeweihten aus“.¹³⁹⁸ Das „Zeitlose“ und allgemein Gültige in der Regieintention Lindemanns werde „äußerlich schon durch die Kostüme“ unterstützt.¹³⁹⁹ Dabei stehen „die Gewänder [...] prächtig [...] zueinander“¹⁴⁰⁰. Die Kleidung sei „farbig klar gegeneinander abgestellt“ und dadurch „immer gut ausgewogen in der Gruppenposition und der Herausführung und Steigerung des die Idee tragenden Einzelnen“.¹⁴⁰¹ Den Protagonisten Eustache de Saint-Pierre habe man beispielsweise „in das [...] festliche Gelb eines wallenden Kleides gehüllt“¹⁴⁰². Nicht unerwähnt bleibt der Anteil des Maskenbildnerischen am Erscheinungsbild: „Einprägsam die Masken – auch die handelnsmäßig kaum hervortretenden dem Spiel und seinen Sinn einbezogen (die buckligen Diener!)“¹⁴⁰³.

Die in den Kritiken des Premierenabends immer wieder thematisierte Farbigkeit der Inszenierung kann sowohl dem Kostüm als auch dem Licht zugerechnet werden. Die Aufführung sei „in der farbigen Pracht freigiebig, wie das Bild es verlangt“¹⁴⁰⁴, schreibt Wernher Witthaus. Eduard M. Lange erörtert in seiner Besprechung, „wie Qual und Jubel der Bürger aus Farbe und Architektur wachsen, das gehört zum Dankenswertesten, was das Schauspielhaus je geboten hat“¹⁴⁰⁵. „Farbenzusammenklang und bildnerische Komposition“¹⁴⁰⁶ bewundert auch der Kritiker des Düsseldorfer Tageblatts.

Über die Lichtregie heißt es, die „gut abgetönte Beleuchtung“¹⁴⁰⁷ trage viel zur Suggestivwirkung bei. Man habe „Licht und Schatten klug verteilt“¹⁴⁰⁸, meint Witthaus. Das „Spiel der Scheinwerfer“¹⁴⁰⁹ findet auch bei Otto Brües positive Erwähnung.

Zur musikalischen Gestaltung zwischen den Akten engagiert das Schauspielhaus das Duisburger Köhler-Hedler-Quartett. Dieses spielt vor dem ersten Akt ein Adagio von Mozart, sowie vor dem dritten Akt das Adagio ma non troppo für Streichquartett op. 74 von Beethoven, wie den Theaterkritiken zu entnehmen ist.¹⁴¹⁰ In den Augen einiger, mehrheitlich

¹³⁹⁶ Akademie der Künste, Berlin, Wolfgang-Langhoff-Archiv, Nr. 295

¹³⁹⁷ ebd.

¹³⁹⁸ Mai, a. a. O., S. 3

¹³⁹⁹ Schmid, a. a. O., o. S.

¹⁴⁰⁰ H., a. a. O., o. S.

¹⁴⁰¹ Keim, a. a. O., o. S.

¹⁴⁰² von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹⁴⁰³ H., a. a. O., o. S.

¹⁴⁰⁴ Witthaus, a. a. O., S. 2

¹⁴⁰⁵ Lange, a. a. O., S. 3

¹⁴⁰⁶ H., a. a. O., o. S.

¹⁴⁰⁷ –rz., a. a. O., S. 3

¹⁴⁰⁸ Witthaus, a. a. O., S. 2

¹⁴⁰⁹ Brües, a. a. O., o. S.

¹⁴¹⁰ vgl. Mai, a. a. O., S. 3; Hendel, a. a. O., S. 2

Duisburger, Feuilletonisten wertet der Musikbeitrag die Vorstellung auf, andere empfinden ihn als störend. In der Volksstimme Duisburg ist von „liebevoller musikalischer Stimmungsmalerei“¹⁴¹¹ zu lesen. Die Musik erhöhe „die Feierlichkeit des Ganzen“¹⁴¹², meint Victor M. Mai. Dr. Wilhelm Hendel, der für die Duisburger Rhein- und Ruhrzeitung schreibt, äußert sich ebenfalls zugetan:

„Auf dem Gebiete der musikalischen Bereicherung der Aufführung wurde Vorzügliches geleistet. [...] Die führende Stimme erhab sich trotz des ganz verdeckten Orchesters zu großer Schönheit, und die Durcharbeitung im einzelnen, besonders das Zusammenspiel, ließ darauf schließen, daß das Quartett mit Ernst und Erfolg bestrebt ist, sich in Ausdrucksfeinheiten zu vervollkommen.“¹⁴¹³

H. W. Keim beanstandet einschränkend lediglich das Beethoven-Adagio vor dem dritten Akt. Es stünde „weder formal noch ideell in Verbindung“ zum Stück und „hätte fehlen können“.¹⁴¹⁴ Als zur Gänze nicht mit dem Bühnenspiel harmonierend wird „die eingestreute Kammermusik“ von Otto Brües wahrgenommen, sie widerspreche „dem plastisch-hellenischen Geist des Werks“.¹⁴¹⁵ Damit geht auch Gerth Schreiner konform. Die „völlig überflüssigen Zwischenaktmusiken“ verlassen seiner Ansicht nach „das ästhetische Arrangement“ der Inszenierung.¹⁴¹⁶

Wie Manfred Linke auf der Grundlage des Inspektionsbuchs ausführt, werden in Lindemanns Inszenierung Kaisers Regieanweisungen hinsichtlich des Glockengeläuts befolgt.¹⁴¹⁷ Davon berichten auch Victor M. Mai und Otto Brües in ihren Aufführungskritiken: Der erste Akt wachse „wie erzgehämmert [...] aus dem Sturm der Glocken hervor“¹⁴¹⁸. Die Dramenhandlung sei „zwischen den Klang einer kleinen Glocke am Anfang, einer großen am Ende gestellt“¹⁴¹⁹.

Die schauspielerischen Leistungen des Premierenabends werden fast durchgängig positiv aufgenommen. „Das war Schauspielkunst, die hinreißt und die Herzen warm macht“¹⁴²⁰, schreibt der Kritiker des Dortmunder General-Anzeigers. Auch Franz Schmid bestätigt „die Eindringlichkeit der Darstellung“¹⁴²¹. In der Volksstimme Duisburg ist man vom „darstellerische[n] [...] Format“¹⁴²² begeistert. Heinz Stolz röhmt in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung ebenfalls „die Kunst der Darsteller“¹⁴²³. In Wilhelm Hendels Kritik

¹⁴¹¹ L-I., a. a. O., o. S.

¹⁴¹² Mai, a. a. O., S. 3

¹⁴¹³ Hendel, a. a. O., S. 2

¹⁴¹⁴ Keim, a. a. O., o. S.

¹⁴¹⁵ Brües, a. a. O., o. S.

¹⁴¹⁶ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁴¹⁷ vgl. Linke, a. a. O., S. 118 – 119

¹⁴¹⁸ Mai, a. a. O., S. 3

¹⁴¹⁹ Brües, a. a. O., o. S.

¹⁴²⁰ K. L., a. a. O., o. S.

¹⁴²¹ Schmid, a. a. O., o. S.

¹⁴²² L-I., a. a. O., o. S.

¹⁴²³ Stolz, a. a. O., S. 1

wird betont, die Vorstellung sei insbesondere „reich an würdevollen Einzelleistungen“¹⁴²⁴ gewesen. Dadurch habe man das darstellerische Können aller Ensemblemitglieder des Schauspielhauses unter Beweis gestellt:

„Die äußere Handlungsarmut des Dramas war die richtige Luft für das Ensemble des Schauspielhauses. Hier konnte es wieder einmal die inneren Vorgänge durch Gebärde und Mienenspiel sehr stark beleben, [...] und den schweren Ernst des Schicksals, das über der Stadt schwebte, mitunter durch sehr beredtes Schweigen charakterisieren.“¹⁴²⁵

Gegenteiliger Ansicht ist Gerth Schreiner, der gerade das „Ensemblespiel gefährdet“¹⁴²⁶ sieht. Er vertritt die Anschauung, dass sich „einzelne Spieler [...] in ein durchgeistigtes Gesamtspiel nicht einfügen lassen“¹⁴²⁷. „Nicht alle“ hätten „die künstlerische Kraft“, die zumal in den Massenszenen gesteigerten Anforderungen an den Einzelspieler zu meistern.¹⁴²⁸ Die Wahrnehmung, dass „die schauspielerische Formung [...] nicht in allem gleichwertig“¹⁴²⁹ sei, teilt auch Eduard M. Lange. Als Ursache dafür führt er „Notbesetzungen“¹⁴³⁰ an, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Schreiner hingegen liefert die Begründung, das Schauspielhaus habe „zu viele der alten Spieler ziehen“¹⁴³¹ lassen.

Teils erschöpfen sich die Aufführungskritiken in Charakterisierungen der Rollen anstatt auf die konkrete Realisierung durch den jeweiligen Darsteller einzugehen. Zwischen Beschreibung der literarischen Figur und schauspielerischer Interpretation derselben wird nicht immer klar differenziert.¹⁴³²

Marc Aurel Stommel zeigt sich über die Besetzung des Eustache de Saint-Pierre mit Franz Everth überrascht. Dieser habe sich allerdings „in dieser einmal anders gearteten Aufgabe wohl bewährt“ und die Figur „mit schlichter Selbstverständlichkeit [...] sicher“ aufgebaut.¹⁴³³ Insgesamt sei von seiner Darstellung des Neuen Menschen „ein von prächtigen Gesten unterstützter Eindruck“¹⁴³⁴ geblieben. Ähnlich verblüfft äußert sich auch Karl von Felner. Aus Everths Interpretation breche „ein mildes Licht so wie ich es in diesem Darsteller [...] nicht gesucht habe“¹⁴³⁵. „Das ist Darstellung großen Formates“¹⁴³⁶, resümiert der Kritiker. Everth verleihe der Kaiser'schen Dramenfigur „ein Stück jener heiteren Freiheit, die der Künstler allen seinen Rollen gibt“¹⁴³⁷, merkt Gerth Schreiner an, der den Schauspieler, gleich seinen

¹⁴²⁴ Hendel, a. a. O., S. 2

¹⁴²⁵ ebd.

¹⁴²⁶ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁴²⁷ ebd.

¹⁴²⁸ ebd.

¹⁴²⁹ Lange, a. a. O., S. 3

¹⁴³⁰ ebd.

¹⁴³¹ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁴³² Beispielsweise in Mais Kritik: „Mit heißem Blut stattete Hermann Greid den Jean de Vienne aus, wie das ehrne Gesetz des Siegers selbst stand Luis Rainers englischer Offizier da, wie ein mystisch umwitterter Seher aus Urzeiten Peter Esser als Vater des Eustache de Saint-Pierre.“ (Mai, a. a. O., S. 3)

¹⁴³³ Stommel, a. a. O., o. S.

¹⁴³⁴ ebd.

¹⁴³⁵ Felner, a. a. O., S. 2

¹⁴³⁶ ebd.

¹⁴³⁷ Schreiner, a. a. O., o. S.

Kollegen, bereits in anderen Rollen erlebt hat. Der Hauptdarsteller habe „die Aufführung ebensosehr wie die von ihm dargestellte Figur des Eustache de St. Pierre Kaisers Drama“ beherrscht, meint Otto Brües, und zwar „durch ein Spiel, das Würde, Innigkeit, Güte ebenbürtig“ eint.¹⁴³⁸ Andere Kritiker bestätigen diese Dominanz auf der Bühne. Sein Spiel sei voll „der überlegenen Serenität“¹⁴³⁹. Franz Everths Darstellung sei „groß, klar“¹⁴⁴⁰ und „überlegen im Spiel führender Gebärde“¹⁴⁴¹. Als „in der Rolle des Eustache führend“¹⁴⁴² bezeichnet auch Wilhelm Hendel den 48-jährigen Mimen und bewundert besonders dessen „Kunst, durch wuchtige Geschlossenheit der Darstellung und männlichen Ernst des Wortes mitzureißen“¹⁴⁴³. Die Figur habe „eine erschöpfende und packende Deutung durch Franz Everth“¹⁴⁴⁴ erfahren, „so und nicht anders wie Everth gehört Eustache de Saint-Pierre auf die Bühne“¹⁴⁴⁵. Das Ensemblemitglied habe „voll überzeugenden, großen und echten Ausdrucks“ gespielt, dabei „Rhetorik immer mit der Kraft und dem Glauben einer Persönlichkeit füllend“¹⁴⁴⁶. In „seiner milden Güte, seiner Unerschütterlichkeit, der Verklärtheit seiner Todesfreudigkeit“ habe sein Eustache de Saint-Pierre „wahrhafte Größe“ geatmet.¹⁴⁴⁷ Die dramaturgischen Schwächen des auf Passivität seines Helden ausgelegten Stücks habe „auch Franz Everth nicht wenden“¹⁴⁴⁸ können – trotz der ihm vielfach zugestandenen darstellerischen Fähigkeiten.

Die sechs dem Protagonisten zur Seite gestellten opferbereiten Bürger werden als „ausdrucksvoll und individuell fein gestuft[e]“¹⁴⁴⁹ Einheit begriffen. Sie gerieten „zu Gliedern eines geistigen Leibes“¹⁴⁵⁰, blieben dabei „jedoch individuell als Einzelgestalten“¹⁴⁵¹. Mai spricht von einer der Textgrundlage gemäßen „charakteristischer Stufung“¹⁴⁵² unter den Weggefährten, der die Schauspielleistungen Rechnung tragen würden. Im Mittag lässt sich der Theaterkritiker – diesen generalisierenden Aussagen folgend – zu dem Pauschalurteil hinreißen: „Format hatten alle die gewählten Bürger“¹⁴⁵³. Keims Standpunkt weicht hier insofern ab, als er die Leistungen von fünf der sieben die Bürger gebenden Darsteller als „in einem Abstand“¹⁴⁵⁴ zu Everth und Rosenthal bewertet. Als einziger der gewählten Bürger sei

¹⁴³⁸ Brües, a. a. O., o. S.

¹⁴³⁹ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹⁴⁴⁰ K. L., a. a. O., o. S.

¹⁴⁴¹ H., a. a. O., o. S.

¹⁴⁴² Hendel, a. a. O., S. 2

¹⁴⁴³ ebd.

¹⁴⁴⁴ Witthaus, a. a. O., S. 2

¹⁴⁴⁵ L–I., a. a. O., o. S.

¹⁴⁴⁶ Keim, a. a. O., o. S.

¹⁴⁴⁷ Mai, a. a. O., S. 3

¹⁴⁴⁸ ebd.

¹⁴⁴⁹ Schmid, a. a. O., o. S.

¹⁴⁵⁰ Felner, a. a. O., S. 2

¹⁴⁵¹ Hendel, a. a. O., S. 2

¹⁴⁵² Mai, a. a. O., S. 3

¹⁴⁵³ –rz., a. a. O., S. 3

¹⁴⁵⁴ Keim, a. a. O., o. S.

Friedrich Rosenthal „gleich ihm [Franz Everth] stark und einheitlich in der Wirkung“¹⁴⁵⁵. Rosenthals Jean d’Aire komme der „künstlerischen Wirkung“, Everths Eustache de Saint-Pierre als „Mensch unter Menschen [...] erhaben“ wirken zu lassen, „am nächsten“, meint auch Gerth Schreiner.¹⁴⁵⁶ In seiner Reihung der besten Schauspielleistungen des Abends sind die Darsteller des Brüderpaars de Wissant nächstgereiht.¹⁴⁵⁷ Auch –rz. gefallen „der gut verinnerlichte Jacques [...] de Wissant Wolfgang Langhoffs“ und „der mehr durch das Wort wirkende Pierre de Wissant [...] Wolfgang v. Rotbergs“.¹⁴⁵⁸ Wenig zu sagen gibt es über August Weber als Dritten Bürger. Er sei „brauchbar“¹⁴⁵⁹ und habe die Rolle „in seiner zögernden Eigenart gut erfaßt“¹⁴⁶⁰. Kritisiert wird Friedrich Lobes Interpretation des vierten Bürgers. Er falle „aus dem von den meisten anderen Spielern im Sinne des Regisseurs Lindemann gestalteten Gesamtspiel heraus“ und störe durch sein „Pipapo [...] ganz empfindlich“.¹⁴⁶¹ Zu dem Schluss, Lobe sei „als einziger unter ihnen [den Bürger-Darstellern] fehl am Platz“¹⁴⁶², gelangt auch Keim. Der Schauspieler spreche „melodielos und zu verstandesmäßig“, seine Gestik sei „nur schauspielerisch, ohne aus einer Gestalt herauszuwachsen“.¹⁴⁶³ Verhalten äußert sich auch Stommel. Lobe sei in seiner Darstellung des vierten Bürgers „gelegentlich etwas aufdringlich in der Bewegung“¹⁴⁶⁴. Wie Eugen Dumont seinen fünften Bürger anlegt, findet hingegen Anklang bei Stommel. Er tue das „mit einem guten Charakterkopf“¹⁴⁶⁵. Auch der Rezensent des Mittag meint, Dumonts Spiel sei „fein charakterisiert“¹⁴⁶⁶.

Besonderen Eingang in die Düsseldorfer Inszenierungskritiken findet „Peter Essers Blinder“¹⁴⁶⁷. „Prachtvoll in der mimischen Gestaltung“¹⁴⁶⁸ sei er, „von visionärer Kraft in Maske und Spiel“¹⁴⁶⁹. Den Schauspieler Esser hätte sich Marc Aurel Stommel auch gut als Interpret des Eustache de Saint-Pierre vorstellen können.¹⁴⁷⁰ Die Rolle des greisen Vaters im dritten Akt verkörpere dieser aber ebenso ausgezeichnet „mit schon mythischer Fremdheit“¹⁴⁷¹. Er vollende „in visionärer Steigerung [...] die Bild- und Klangwelt dieses dichterischen und szenischen Wunders“¹⁴⁷², überschlägt sich Karl von Felner hymnisch.

¹⁴⁵⁵ ebd.

¹⁴⁵⁶ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁴⁵⁷ ebd.

¹⁴⁵⁸ –rz., a. a. O., S. 3

¹⁴⁵⁹ Stommel, a. a. O., o. S.

¹⁴⁶⁰ –rz., a. a. O., S. 3

¹⁴⁶¹ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁴⁶² Keim, a. a. O., o. S.

¹⁴⁶³ ebd.

¹⁴⁶⁴ Stommel, a. a. O., o. S.

¹⁴⁶⁵ ebd.

¹⁴⁶⁶ –rz., a. a. O., S. 3

¹⁴⁶⁷ ebd.

¹⁴⁶⁸ H., a. a. O., o. S.

¹⁴⁶⁹ Keim, a. a. O., o. S.

¹⁴⁷⁰ Stommel, a. a. O., o. S.

¹⁴⁷¹ ebd.

¹⁴⁷² Felner, a. a. O., S. 2

Roderich von den Hoff würdigt insbesondere die Art, wie Peter Esser die von Eduard Sturm gestaltete Bühne bespielt. Dieser Beschreibung zufolge tritt er als Vater an der Bahre des Sohnes am vorderen Kreisring bzw. am vorderen Steg auf und rage dabei „prophetisch in die Bühne hinein, so hoch wie keiner vor ihm da hineingeragt“¹⁴⁷³ habe. Er künde „wie der, der Auftrag hat, zu künden“¹⁴⁷⁴.

Nicht restlos überzeugen kann Hermann Greid als Jean de Vienne. Er spiele „eindringlich wie immer, doch weniger durchgeformt, selbst gelegentlich etwas eintönig“¹⁴⁷⁵, berichtet Stommel. Greids Interpretation bleibe „auffallend blaß und monoton“¹⁴⁷⁶, urteilt Schreiner. Keim ist der Ansicht, es sei nicht gelungen, „den Typus gegen den seiner Veranlagung weit mehr entsprechenden Einzelfall durchzusetzen“¹⁴⁷⁷. Von Felner vertritt die Meinung, der Jean de Vienne Hermann Greids verwachse „nicht mit dem Ganzen“, was „der Leerlauf der wortreichen Reden [...] besonders augenfällig werden“ lasse.¹⁴⁷⁸ Fürsprecher findet der Darsteller andererseits auch: „Scharf und eindrucksvoll“¹⁴⁷⁹ sei die Darbietung Greids, meint etwa Schneidrzik. Schmid hält sie ebenfalls für „eindringlich und charaktervoll“¹⁴⁸⁰. Nach Meinung von den Hoffs wisse Hermann Greid seine Stimme zu modulieren, wie es die Szene verlange. Er spreche mit „schmale[r] Stimme des in der Gewöhnung Eingewachsenen“ und alternierend im zweiten Akt mit „schneidend-heisere[r] Stimme des Exponenten einer Menge, die in diesem Kreis [...] nur Eindringling ist“.¹⁴⁸¹ Er stoße „seine Sätze in die Masse“, empfange „aus ihr seine Impulse“.¹⁴⁸² Der von ihm dargestellten Figur verleihe Greid zudem „dunkle Trübe, die solcher Gestalt gebührt“¹⁴⁸³. Otto Ernst Lundt in der Rolle des Duguesclins als Gegenspieler Jean de Viennes wird von Hendel ebenso wie dieser als „recht geschickt“¹⁴⁸⁴ eingestuft.

Bemerkenswert ist, dass die Nebenrollen der beiden buckligen Diener, die von Adolf Rott und Hanns Ingber gegeben werden, in ihrer „spukhafte[n] Physiognomik“¹⁴⁸⁵ beim Premierenpublikum haften bleiben. So ist auch Gerth Schreiner vom darstellerischen Können der beiden begeistert, der sie in einem Atemzug mit dem Jean d’Aire Friedrich Rosenthals nennt.¹⁴⁸⁶

¹⁴⁷³ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹⁴⁷⁴ ebd.

¹⁴⁷⁵ Stommel, a. a. O., o. S.

¹⁴⁷⁶ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁴⁷⁷ Keim, a. a. O., o. S.

¹⁴⁷⁸ Felner, a. a. O., S. 2

¹⁴⁷⁹ –rz., a. a. O., S. 3

¹⁴⁸⁰ Schmid, a. a. O., o. S.

¹⁴⁸¹ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹⁴⁸² H., a. a. O., o. S.

¹⁴⁸³ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹⁴⁸⁴ Hendel, a. a. O., S. 2

¹⁴⁸⁵ Stommel, a. a. O., o. S.

¹⁴⁸⁶ vgl. Schreiner, a. a. O., o. S.

Luis Rainer habe als englischer Offizier den „Typus Krieger [...] hart und plastisch“¹⁴⁸⁷ herausgearbeitet und sei „überlegen, schneidend im Sprechton“¹⁴⁸⁸. Sein Pendant, der französische Offizier, wird von Harry Flatow gespielt, der dabei „sein ganzes Künstlertum zur Geltung“ bringe und den der Kritiker Gerth Schreiner „gerne wieder einmal in einer größeren Rolle sehen möchte“.¹⁴⁸⁹ Bei seinem Auftritt als „Stimme dieser Menge“ im dritten Akt höre man ihn „durchdringend, fast keifend, im Getümmel“.¹⁴⁹⁰

Eine der wenigen Frauenrollen im Stück, die der Mutter des Dritten Bürgers, hat Regisseur Lindemann an die Prinzipalin Louise Dumont vergeben. Anders als ihre ebenfalls prominente Berliner Schauspielkollegin Helene Fehdmer bei der Volksbühnen-Inszenierung 1919, wird Dumont in ihrer Düsseldorfer Theaterheimat nicht verrissen. Im Gegenteil, ihr Mitwirken nach langer Bühnenabsenz wird von der zeitgenössischen Kritik sehr geschätzt. Dass sie „nach langem wieder einmal persönlich auf der Bühne“¹⁴⁹¹ erscheint, freut beispielsweise den Rezessenten der Freiheit. In der ihr zugedachten Episodenrolle setze sie „sich intensiv ein“¹⁴⁹². Die Rolle der Mutter sei bei ihr „in den besten Händen“¹⁴⁹³. Sie habe „sie mit ihrer reifen Kunst ausdrucksvoll gestaltet“¹⁴⁹⁴. Hochachtung wird ihr vor allem für „ihre Sprachkraft“¹⁴⁹⁵ entgegengebracht. Dumont rezitiere die Mutter „sehr effektvoll“¹⁴⁹⁶. „Stimme, so lange nicht gehört, so unmittelbar doch wieder vertraut“¹⁴⁹⁷, jubelt der Kritiker der Dürener Volkszeitung. Dumont stelle „die Mütterlichkeit in ihrem letzten geheimnisvollsten Schmerz“¹⁴⁹⁸ vor. „Wenn Louise Dumont solche Worte spricht, so ist die Zerbrochenheit alles Menschlichen im Irdischen vollendet“¹⁴⁹⁹, ist sich Karl von Felner gewiss. Besonders ausführlich geht Wilhelm Hendel in der Duisburger Rhein- und Ruhrzeitung auf Dumonts kurzen Auftritt ein:

„Noch immer zwingt ihre große Schauspielkunst, die so ganz persönlich den Stoff zu modelln versteht, in den Bann. So kurz ihr Auftreten war, so hatte es doch seine Steigerungen und seine Vertiefung. Es ist zu verstehen, warum sie einer ganzen Schule als Vorbild dienen konnte und kann, namentlich in ihrer unerreichten Verlebendigung der Sprache.“¹⁵⁰⁰

¹⁴⁸⁷ Keim, a. a. O., o. S.

¹⁴⁸⁸ H., a. a. O., o. S.

¹⁴⁸⁹ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁴⁹⁰ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹⁴⁹¹ o. A. (Freiheit Düsseldorf), a. a. O., o. S.

¹⁴⁹² Stommel, a. a. O., o. S.

¹⁴⁹³ Schmid, a. a. O., o. S.

¹⁴⁹⁴ K. L., a. a. O., o. S.

¹⁴⁹⁵ Brües, a. a. O., o. S.

¹⁴⁹⁶ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁴⁹⁷ von den Hoff, a. a. O., o. S.

¹⁴⁹⁸ Felner, a. a. O., S. 2

¹⁴⁹⁹ ebd.

¹⁵⁰⁰ Hendel, a. a. O., S. 2

Einzig H. W. Keim bringt Kritik am Sprechduktus Dumonts an. Ihre „Satzmelodie“ betäube „die Satzlogik“.¹⁵⁰¹ Außerdem sei „ihr Spiel [...] mehr Untermalung der Musik als charakteristische Handlung“¹⁵⁰².

Über die mit Cornelia Gebühr, Louise Rainer, Fita Benkhoff und Elsa Dalands besetzten übrigen Frauenrollen im zweiten Akt heißt es, sie blieben „sehr ausdruckslos“¹⁵⁰³ bzw. lediglich „mehr oder weniger dekorativ“¹⁵⁰⁴.

Marc Aurel Stommel weist auf die „ungewöhnliche plastische Verkörperung“ der sich opfernden Bürger in Rodins Denkmal hin – verbunden mit der falschen Auskunft, dieses sei „nie in Calais selbst zur öffentlichen Aufstellung gelangt“.¹⁵⁰⁵ Zusätzlich bezieht sich Stommel auf den „historischen Vorwurf“¹⁵⁰⁶, den Rilke in seiner Monografie über Rodins Werk behandelt. Auch Victor M. Mai erinnert daran, dass Rodin den Bürgern von Calais „in seiner berühmten Gruppe ein hinreißend eindrucksvolles Denkmal geschaffen“¹⁵⁰⁷ habe. Der Kritiker im Düsseldorfer Tageblatt erwähnt, dass Rodin „die Anregung zu seiner berühmten Gruppe“¹⁵⁰⁸ aus Froissarts Chronik empfangen habe, und zitiert ebenfalls Rilkes Buch. Karl von Felner vergleicht sogar die künstlerischen Zugänge des Bildhauers und des Dramatikers und weist dabei ausdrücklich auf die Zugabe Georg Kaisers hin:

„Auguste Rodin – wem käme nicht mit dem Namen der des großen Mentors Rainer Maria Rilkes in den Sinn? – stellt die nämlichen Sechs auf eine Plattform: jeder ein Gefäß mit Schicksal zum Bersten gefüllt, ein Klumpen Schicksal: Georg Kaiser ruft den Siebenten dazu. Er legt in die epische Substanz das goldene dramatische Ei. Er erhöht die Chronik zum Mythos [...]“¹⁵⁰⁹

Wie schon in Alfred Polgars Wiener und Herbert Iherings Berliner Kritik findet auch in Düsseldorfer Zeitungsartikeln ein Transfer von Vokabeln der plastischen Kunst auf das Theaterereignis statt. Die „Männer der Tat“, also die sieben Opferwilligen, stünden „starr und groß, monumental wuchtend“, überträgt etwa –rz. seine Wahrnehmung der Bronzeplastik auf die Bühnenszenerie. Selbst dem literarischen Text des Bühnenspiels an sich schreibt er „gehämmerte Wucht“ und „freskenähnliche Formkraft“ zu.¹⁵¹⁰ Sich im künstlerischen Verfahren irrend, beschreibt Heinz Stoltz die Masse – also nicht die sich opfernden Bürger – auf der Bühne als „wie in Stein gehauen“¹⁵¹¹.

¹⁵⁰¹ Keim, a. a. O., o. S.

¹⁵⁰² ebd.

¹⁵⁰³ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁵⁰⁴ Hendel, a. a. O., S. 2

¹⁵⁰⁵ Stommel, a. a. O., o. S.

¹⁵⁰⁶ ebd.

¹⁵⁰⁷ Mai, a. a. O., S. 3

¹⁵⁰⁸ H., a. a. O., o. S.

¹⁵⁰⁹ Felner, a. a. O., S. 2

¹⁵¹⁰ ebd.

¹⁵¹¹ Stoltz, a. a. O., S. I

Der Kritiker des Düsseldorfer Tageblatts macht in Zusammenhang mit der Aufführung von Kaisers DIE BÜRGER VON CALAIS am Düsseldorfer Schauspielhaus darauf aufmerksam, dass es auch andere Dramatisierungen des Stoffes gebe. Die Chronik Froissarts habe „des öfteren schon Dramatiker entzündet“¹⁵¹². Otto Brües erwähnt namentlich Du Belloys literarische Interpretation des historischen Ereignisses, das Drama LE SIÈGE DE CALAIS aus dem Jahr 1765.¹⁵¹³ Dieses wird von Gotthold Ephraim Lessing im 18. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie behandelt. Brües verwendet ein Drittel seiner Rezension darauf, zu erläutern, wie ein „Stoff, den Lessing als nationalfranzösischen empfindet“¹⁵¹⁴, im 20. Jahrhundert auf deutschen Bühnen Erfolge feiern könne. Die erstaunliche Resonanz des Bühnenspiels, das Georg Kaiser „aus einer französischen Chronik [...] für unsre Nation gestaltet“ habe, erklärt der Feuilletonist mit dem analogen Phänomen, dass auch der national vereinnahmte Repräsentant der deutschen Klassik, Friedrich Schiller, für seine Dramen „seine Stoffe [...] aus der Geschichte aller europäischen Nationen [...], Italiens, Frankreichs, Englands, Rußlands“ entlehnt habe.¹⁵¹⁵ Auf der falschen Annahme beruhend, die Uraufführung der BÜRGER VON CALAIS habe erst 1919, also nach Kriegsende, stattgefunden, argumentiert der Verfasser des Artikels in der Freiheit, die erzählten Ereignisse auf die Bühne zu bringen, sei zu diesem Zeitpunkt des nationalstaatlichen Konflikts unpopulär gewesen. Es hätte „ein englischer König, selbst wenn er schon lange der Geschichte angehört, [...] während des Weltkrieges nicht so menschlich sein [dürfen], sechs französische Bürger von Calais vom Henkerbeil zum Leben zu begnadigen“¹⁵¹⁶.

Dass der Bürgerbegriff der im Mittelalter angesiedelten Dramenhandlung nicht mit jenem des Aufführungsjahrs 1928 kompatibel ist, wird in den Ausführungen Gerth Schreiners offenkundig.¹⁵¹⁷ Aus dieser Diskrepanz heraus stehe der „Bürger von heute [...] dieser heroischen Handlung mit gemischten Gefühlen gegenüber“¹⁵¹⁸. Zwar erinnere die Ausgangssituation des Dramas an 1918/19, einerseits an die damalige Haltung, „lieber [...] sterbend ehrenvoll untergehen, als den Frieden von Versailles unterzeichnen“ zu wollen, andererseits an „Männer wie Rathenau und Erzberger“, die „ihren Dienst am neuen Werk mit dem Leben“ bezahlen.¹⁵¹⁹ Dem „arme[n] Bürger von heute“ jedoch, unterstellt Schreiner, seien solche „heroischen Leidenschaften“ fremd.¹⁵²⁰ In der Freiheit wird, durch die ideologische Brille gefärbt, eine ähnliche Wahrnehmung geteilt: „Die deutschen Bürger opfern weder ihr Leben noch ihr Vermögen, sondern machen mit dem Sieger Halbpart, die

¹⁵¹² H., a. a. O., o. S.

¹⁵¹³ vgl. Brües, a. a. O., o. S.

¹⁵¹⁴ ebd.

¹⁵¹⁵ ebd.

¹⁵¹⁶ o. A. (Freiheit Düsseldorf), a. a. O., o. S.

¹⁵¹⁷ siehe Kapitel 4.3 *Die ‚Erneuerung des Menschen‘ bei Georg Kaiser*

¹⁵¹⁸ Schreiner, a. a. O., o. S.

¹⁵¹⁹ ebd.

¹⁵²⁰ ebd.

Arbeiterklasse im verschärften Maße auszubeuten.“¹⁵²¹ Es sei daher befremdlich, wie „die Angehörigen der kapitalistischen Klasse begeistert klatschen“¹⁵²².

3.3.5 Burgtheater Wien (1930)

Wien hat nur zwei Inszenierungen der BÜRGER VON CALAIS aufzuweisen.¹⁵²³ Nach der frühen Aufführung an der Neuen Wiener Bühne im Jahr 1917 gelangt das Bühnenspiel im großen Abstand von 13 Jahren auf den Spielplan des Burgtheaters.

Kurt Eggl kommt in seiner Untersuchung über das expressionistische Bühnenbild in Wien zu dem Schluss, dass in dieser Theatermetropole nur von „gemässigte[m] Expressionismus“¹⁵²⁴ die Rede sein könne. Die „Stilbühne“ habe hier „wenig Anhänger“ gefunden.¹⁵²⁵ Nichtsdestotrotz gibt es an den großen Wiener Bühnen einige der Tendenz nach expressionistische Inszenierungen sowie Aufführungen expressionistischer Stücke zu erwähnen. Sie sind jedoch nicht in gleichem Maße epochemachend wie jene in Berlin oder anderen regionalen Theaterzentren Deutschlands. In Wien ist vor allem das Wirken des Intendanten Rudolf Beer am Raimund- und Volkstheater in den Jahren 1921 bis 1924 und 1924 bis 1932 hervorzuheben. Als Dramaturg unterstützt ihn Franz Theodor Csokor. Regie am Raimundtheater führt unter anderem Karl Heinz Martin, der 1919 Mitbegründer der Tribüne in Berlin gewesen ist, an der die von ihm inszenierte legendäre Uraufführung von Ernst Tollers DIE WANDLUNG mit Bühnenbildern Robert Neppachs stattgefunden hat, welche Günther Rühle zufolge den Expressionismus in die deutsche Hauptstadt gebracht habe.¹⁵²⁶ Exemplarisch sei das Gastspiel Leopold Jessners 1921 am Raimundtheater mit jener berühmten Inszenierung von RICHARD III. genannt, zu der Emil Pirchan seine legendäre Stufenbühne geschaffen hat. Es handelt sich um „Shakespeare expressionistisch“¹⁵²⁷, eine Klassikerinszenierung im expressionistischen Darstellungs- und Inszenierungsstil.

3.3.5.1 Exkurs: Rudolf Beers Wiener Inszenierungen Kaiser'scher Dramatik

Rudolf Beer lässt während seiner Direktionsjahre am Raimund- und später am Volkstheater die größte Anzahl an Stücken Georg Kaisers an Wiener Bühnen spielen. 1921/22 wird DAVID UND GOLIATH in Beers Regie am Raimundtheater, sechs Jahre nach der Düsseldorfer

¹⁵²¹ o. A. (Freiheit Düsseldorf), a. a. O., o. S.

¹⁵²² ebd.

¹⁵²³ vgl. Pranzl, a. a. O., S. 205

¹⁵²⁴ Eggl, Kurt: Das expressionistische Bühnenbild in Wien. – Wien: Diss., 1951. S. 142

¹⁵²⁵ Eggl, a. a. O., S. 18

¹⁵²⁶ vgl. Rühle, Günther: Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. Bd. I. 1917 – 1925. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988. S. 20

¹⁵²⁷ Hortmann, Wilhelm: Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert. – Berlin: Henschel, 2001. S. 69

Uraufführung, „einer der wenigen großen Kaiser-Erfolge in Wien“¹⁵²⁸. In derselben Spielzeit findet eine Autorenlesung des Einakters FRIEDRICH UND ANNA statt, anschließend folgt eine Aufführung von JUANA.¹⁵²⁹ Am 23. April 1922 eröffnet Intendant Rudolf Beer die Kammerspiele des Raimundtheaters, das heutige Akademietheater, mit KANZLIST KREHLER.¹⁵³⁰ Franz Theodor Csokor, „der Freund des Dichters“¹⁵³¹ Georg Kaiser, ist für die Regie verantwortlich. In der Spielzeit 1923/24 steht NEBENEINANDER auf dem Programm. Mit der Premiere am 7. März 1924 inszeniert Beer selbst GAS I und II am Raimundtheater – beide Teile werden an einem Abend aufgeführt.¹⁵³² Bei seiner Wiener Erstaufführung am 27. November 1920 ist der erste Teil von GAS in der Regie Alfred Bernaus am Volkstheater weniger überzeugend gewesen.¹⁵³³

Am Beginn seiner Direktionszeit am Wiener Volkstheater setzt Beer als erstes Stück „von allen modernen Dichtern“¹⁵³⁴ Kaisers KOLPORTAGE auf den Spielplan, das am 26. September 1924 Premiere hat. Friedrich Kayßler ist darin in der Rolle des Erik zu sehen.¹⁵³⁵ Im April 1925 folgt GATS mit einem Bühnenbild von Harry Täuber. 1926 wird die Komödie DER MUTIGE SEEFAHRER mit Albert Bassermann als Lars Krys gegeben, 1927 das Lustspiel PAPIERMÜHLE, 1928 neuerlich KANZLIST KREHLER und 1930 das Gesellschaftsspiel HELLSEHEREI.¹⁵³⁶ Die Inszenierungen am Wiener Volkstheater finden regen Zulauf, nicht zuletzt, weil Rudolf Beer die Kaiser'schen Rollen gut zu besetzen weiß.¹⁵³⁷

Wie bereits erwähnt, hat Intendant und Regisseur Alfred Bernau bereits 1920 mit der Aufführung von GAS ein Werk Georg Kaisers ans Volkstheater gebracht. Die erste Kaiser-

¹⁵²⁸ Breslmayer, Elisabeth: Die Geschichte des Wiener Raimundtheaters von 1893 bis 1973. – Wien: Diss., 1975. S. 215

„Die Komödie selbst wurde zwar nicht gelobt und deren voller Sinn nur teilweise verstanden, wohl aber erregte die Darstellungsweise Bewunderung.“ (Pranzl, a. a. O., S. 90)

¹⁵²⁹ vgl. ebd.

¹⁵³⁰ „Die Aufführung wurde dem Anliegen des Dramatikers in jeder Hinsicht gerecht. Franz Theodor Csokor, der Regisseur, inszenierte stilgerecht, d. h. er legte Wert auf eine expressionistische Sprechweise, auf ein im Simplizissimusstil Theodor Heines gehaltenes Bühnenbild, und er brachte das Ensemble zu einem glänzenden Zusammenspiel.“ (Pranzl, a. a. O., S. 250)

¹⁵³¹ Haeusserman, Ernst: Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters. – Wien; Stuttgart; Basel: Hans Deutsch Verlag, 1964. S. 153

¹⁵³² vgl. Breslmayer, a. a. O., S. 219

¹⁵³³ „Diese Inszenierung machte aber bei weitem nicht den selben grossen Eindruck, wie die vier Jahre später folgende im Raimundtheater.“ (Egg, a. a. O., S. 99)

„Dies deshalb, da die Bühne des Raimundtheaters aufgrund ihrer größeren Breite und Tiefe viel geeigneter war für das Stück und da die Regie Beers mehr aufs Expressionistische ausgerichtet war als die Bernaus.“ (Pranzl, a. a. O., S. 238)

¹⁵³⁴ Egg, a. a. O., S. 101

¹⁵³⁵ vgl. Pranzl, a. a. O., S. II

¹⁵³⁶ vgl. Fontana, Oskar Maurus: Volkstheater Wien. Weg und Entwicklung (1889 – 1964). – Wien: Bergland Verlag, 1964. S. 51

¹⁵³⁷ „Dazu jedes Jahr ein neues Stück von Georg Kaiser, der damals auf allen deutschen Bühnen den Spielplan beherrschte. Beer besetzte sie so gut, daß die Theaterfreunde willig in die Wallgasse fuhren und Beer in einer Zeit, in der das Defizit des Burgtheaters von Jahr zu Jahr wuchs und die Josefstadt sich nur durch die Zuschüsse Castigliones halten konnte, eine ökonomische Glanzleistung zustande brachte.“ (Schreyvogl, Friedrich: Das Burgtheater. Wirklichkeit und Illusion. – Wien: F. Speidel Verlag, 1965. S. 137)

Premiere am Wiener Volkstheater ist jedoch jene des Theaterstücks DER BRAND IM OPERNHAUS wenige Monate zuvor, am 7. Februar 1920.¹⁵³⁸

Abgesehen von der Österreich-Premiere der BÜRGER VON CALAIS an der Neuen Wiener Bühne im Jahr 1917 gelangt an den kleinen Bühnen Wiens ebenfalls DER BRAND IM OPERNHAUS zur Aufführung. Am 1. Dezember 1919 hat das erst 1917/18 entstandene Stück an der Wiener Residenzbühne Premiere. In weiterer Folge wird es 1925 an der Renaissance-Bühne aufgeführt.

Zusammenfassend lässt sich für das Theatergeschehen in der Donaumetropole Wien mithin festhalten, dass Rudolf Beer in Summe für die größte Verbreitung von Stücken des Dramatikers Georg Kaiser verantwortlich zeichnet.

Das Wiener Burgtheater, bis 1918 k. k. Hoftheater, hat in den expressionistischen Theaterjahrzehnten der Strömung nicht den Platz eingeräumt, den man ihr etwa in Berlin am Deutschen Theater, am Staatlichen Schauspielhaus und an der Tribüne, in Düsseldorf am Schauspielhaus, in Mannheim am Nationaltheater, in Frankfurt am Schauspielhaus und am Neuen Theater, in Darmstadt am Hessischen Landestheater und in München an den Kammerspielen zugestanden hat.¹⁵³⁹ Es habe den „Forderungen des Expressionismus [...] mehr oder weniger“ nachgegeben, resümiert Kurt Eggel, „ohne allzugrosse Ausschreitungen“ von Seiten der Rezipierenden in Kauf nehmen zu müssen.¹⁵⁴⁰ Vielfach behilft sich Kurt Eggel in seiner Analyse ausweichender Formulierungen, wie etwa, dass es Ziel der dort wirkenden Bühnenbildner gewesen sei, „*nicht* naturalistische Wirklichkeitsnachahmung auf die Bühne zu stellen“¹⁵⁴¹. Gegenüber den „besonders in der Dingelstedtära gepflegten Ausstattungsorgien und historischen Bilderbogen“ sei die „Eigenschöpfung des Bildregisseurs“ in den Vordergrund getreten.¹⁵⁴² Unter diesen Gesichtspunkten sei der „Vorwurf der Rückständigkeit“ nicht angebracht, hingegen das Urteil berechtigt, das Burgtheater habe „nicht allzusehr mit eigenen Ideen und Versuchen den Weg gewiesen“.¹⁵⁴³ Als bedeutendste Meilensteine – auch aufgrund der bühnentechnischen Innovationen – in seiner Auflistung der ihm und der zeitgenössischen Kritik als expressionistisch geltenden Inszenierungen an der Burg nennt Eggel vor allem die Aufführungen von Shakespeares MACBETH mit Bühnenbildern Alfred Rollers (Premiere: 18. Februar 1920), Werfels DIE TROERINNEN in der Regie von Franz Herterich (Premiere: 20. Mai 1920) sowie

¹⁵³⁸ vgl. Teichgräber, Axel: Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum. Wien 1889 bis 1964. – Wien: Diss., 1965. S. 344

¹⁵³⁹ vgl. Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 4. – Stuttgart: Metzler, 2003. S. 300 ff.

¹⁵⁴⁰ Eggel, a. a. O., S. 69

¹⁵⁴¹ Eggel, a. a. O., S. 23

¹⁵⁴² ebd.

¹⁵⁴³ Eggel, a. a. O., S. 69

Hofmannsthals ELEKTRA (Premiere: 1. Februar 1923) und Ibsens PEER GYNT (Premiere: 25. April 1925) mit Bühnenbildern Remigius Geylings.¹⁵⁴⁴ Insbesondere die Inszenierung der Werfel-Nachdichtung der TROERINNEN zeichne sich durch einen „expressionistischen Einschlag, nicht nur im Bühnenbild, sondern auch in der gesamten Regieführung“ aus und stelle „eine der wenigen Auseinandersetzungen des Burgtheaters mit dieser neuen Stilform“ dar.¹⁵⁴⁵ Die aus Sicht des Bühnenbilds bedeutendsten expressionistischen Inszenierungen finden demzufolge in den 1920er-Jahren statt und beschränken sich nicht auf Aufführungen expressionistischer Stücke.

Im Spielplan der Jahre 1919 bis 1931 finden sich allerdings sehr wohl auch Autoren des literarischen Expressionismus: Dargeboten werden drei Dramen Fritz von Unruhs (1919 EIN GESCHLECHT, 1922 LOUIS FERDINAND PRINZ VON PREUßen, 1925 HEINRICH AUS ANDERNACH), fünf Werke Franz Werfels (1920 DIE TROERINNEN, 1922 SPIEGELMENSCH, 1927 PAULUS UNTER DEN JUDEN, 1929 JUAREZ UND MAXIMILIAN, 1930 DAS REICH GOTTES IN BÖHMEN), Carl Sternheims Komödie DIE KASSETTE (1920), Heinrich Manns Drama MADAME LEGROS (1921), Walter Hasenclevers Lustspiel EIN BESSERER HERR (1927) und Franz Theodor Csokors Stück GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE (1931).¹⁵⁴⁶

Aus Georg Kaisers dramatischem Œuvre wird unter der Direktion Albert Heines die Komödie in drei Akten DIE SORINA ausgewählt. Die Regiearbeit Karl Zeskas mit Bühnenbildern Karl Alexander Wilkes hat am 25. April 1919 Premiere und wird fünfmal wiederholt, davon zweimal am Schlosstheater.¹⁵⁴⁷ Bei der Komödie handelt es sich um ein 1909 entstandenes, erst 1917 am Berliner Lessing-Theater uraufgeführtes Frühwerk Kaisers. Aloisia Pranzl zufolge sei das Werk in beiden Hauptstädten bei der Kritik durchgefallen. In Wien sei insbesondere die misslungene Stückauswahl des Burgtheaters auf Unverständnis gestoßen.¹⁵⁴⁸ In der zweiten Direktionszeit Anton Wildgans‘ wird DIE BÜRGER VON CALAIS gegeben, das der Theaterleiter – Friedrich Schreyvogl zufolge – für jenes Stück hält, dem „der höchste dichterische Rang im Gesamtwerk Kaisers“¹⁵⁴⁹ zukommt. Nach der Premiere am 29. Oktober 1930 wird es innerhalb eines Monats elfmal gespielt.¹⁵⁵⁰ Sechs Jahre später gelangt

¹⁵⁴⁴ Für den MACBETH entwickelt Alfred Roller eine Art „Vorläufer der Projektion“. Durch „vor die Bogenlampe gestellte farbige Glasscheiben“ sind „auf den Shirtingprospekt geworfene Schattenrisse“ zu sehen. (Eggl, a. a. O., S. 27) Die die Darsteller in Lichtkegeln isolierende Lichtgestaltung von Remigius Geyling für ELEKTRA ist ebenfalls ein Vorläufer zur später für den PEER GYNT entwickelten „Großwechselbild-Projektion“, die die „Vollendung“ dieser Entwicklung darstellt. (Eggl, a. a. O., S. 151)

¹⁵⁴⁵ Eggl, a. a. O., S. 36

Die Bühnenbildentwürfe sind in Kooperation des Regisseurs Herterich mit dem Ausstattungsleiter Karl Alexander Wilke entstanden. Ernst Haeusserman erachtet sie als „vielleicht wichtigste Inszenierung“ Herterichs. (Haeusserman, a. a. O., S. 142)

¹⁵⁴⁶ Am erfolgreichsten sind die Werfel-Stücke PAULUS UNTER DEN JUDEN, JUAREZ UND MAXIMILIAN und DAS REICH GOTTES IN BÖHMEN mit je über 30 Aufführungen bis 1931/1932 sowie Hasenclevers EIN BESSERER HERR mit 21 Aufführungen bis 1928. (vgl. Alth, Minna von: Burgtheater 1776 – 1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. Bd. I. – Wien: Ueberreuter, 1977. S. 514, S. 516, S. 523, S. 533)

¹⁵⁴⁷ vgl. Alth, a. a. O., S. 460

¹⁵⁴⁸ Pranzl, a. a. O., S. 104

¹⁵⁴⁹ Schreyvogl, a. a. O., S. 143

¹⁵⁵⁰ vgl. Alth, a. a. O., S. 533

unter der Direktion und Regie Hermann Röbbelings die 1934 verfasste Komödie in fünf Akten DAS LOS DES OSSIAN BALVESEN mit Ewald Balser als Balvesen zur Uraufführung. Die Bühnenbilder dazu schafft Remigius Geyling. Das Stück wird binnen zwei Wochen neunmal wiederholt.¹⁵⁵¹

DIE BÜRGER VON CALAIS ist also eines von zwei frühen Werken Georg Kaisers, das am Burgtheater aufgeführt wird, und zugleich das einzige nicht-komödiantischen Genres. Die Kaiser-Inszenierungen am Burgtheater verteilen sich auf drei Intendanten. Georg Kaiser ist also kein ureigens von dieser Bühne geförderter Autor, sondern wird aufgrund der weiten Verbreitung seiner Stücke im deutschsprachigen Theaterraum auch am Burgtheater gespielt. Die „glanzvolle Uraufführung“¹⁵⁵² von DAS LOS DES OSSIAN BALVESEN am 26. November 1936 bildet nach Aloisa Pranzl den späten Höhe- und Schlusspunkt der Aufführungstradition des Burgtheaters in Bezug auf Georg Kaisers Werke.

Ein „Theater der anspruchsvollen Dichtung“¹⁵⁵³ stellt Anton Wildgans in den Vordergrund, neben Werfels DAS REICH GOTTES IN BÖHMEN und Csokors GESELLSCHAFT DER MENSCHENRECHTE zählen DIE BÜRGER VON CALAIS zu den „ersten großen Premieren“¹⁵⁵⁴ seiner zweiten Direktionszeit. Dass Wildgans sein Theater „dem reinen, kompromißlosen Geist“¹⁵⁵⁵ verpflichtet sieht, betont auch Ernst Lothar in einer Gedenkrede. Die Auslastung des Theaters hinkt den künstlerischen Ambitionen seines Direktors allerdings hinterher.¹⁵⁵⁶

Mit der deutschsprachigen Erstaufführung von Ibsens PEER GYNT im Jahr 1902 im Rahmen des Wiener akademischen Vereins für Kunst und Literatur lenkt Albert Heine erstmals große Aufmerksamkeit auf seine Regiearbeit.¹⁵⁵⁷ Mit Unterbrechungen wird er seit 1900 auch am Burgtheater beschäftigt. Bis Herbst 1930 hat er bei etwa 90 Theaterstücken Regie geführt.¹⁵⁵⁸ Während seiner Intendanz in den Jahren 1918 bis 1921 holt Heine neben dem Bühnenbildner Alfred Roller auch die Schauspieler Raoul Aslan, Philipp Zeska und Karl Eidlitz an die Burg.¹⁵⁵⁹ Unter Beibehaltung des klassischen Spielplans ebnet er auch zeitgenössischen Dramatikern den Weg und lässt beispielsweise expressionistische Theaterstücke wie Carl

¹⁵⁵¹ vgl. Alth, a. a. O., S. 583

¹⁵⁵² Pranzl, a. a. O., S. 172

„Am Gelingen dieser prachtvollen, unübertrefflichen Inszenierung mit ihrer Echtheit der Stimmung war Remigius Geyling, der Bühnenbildner, wesentlich beteiligt.“ (Pranzl, a. a. O., S. 173)

¹⁵⁵³ Dembski, Ulrike (Hrsg.): Aus Burg und Oper. Die Häuser am Ring von ihrer Eröffnung bis 1955. – Wien: Brandstätter, 2005. S. 43

¹⁵⁵⁴ Schreyvogl, a. a. O., S. 143

¹⁵⁵⁵ zit. nach Haeusserman, a. a. O., S. 150

¹⁵⁵⁶ „Das literarische Programm, das er [Wildgans] vom Dichter her zu entwickeln suchte, mit Hauptmann, Shakespeare, Bahr, Werfel, Ibsen, Galsworthy und Georg Kaiser, füllte das Burgtheater zu diesem Zeitpunkt nicht.“ (Haeusserman, a. a. O., S. 172)

¹⁵⁵⁷ vgl. Vögel, Bernhild: Heine, Albert Willi Amandus Max. – In: Braunschweigisches Biographisches Lexikon. Hrsg. H.-R. Jarck und G. Scheel. Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, 1996. S. 255

¹⁵⁵⁸ Burgtheater Wien (Hrsg.): Burgtheater. Offizielles Programm. Nr. 94 (1930). S. 12

¹⁵⁵⁹ vgl. Haeusserman, a. a. O., S. 141

Sternheims DIE KASSETTE oder Fritz von Unruhs EIN GESCHLECHT spielen. In der Rückschau gilt er als „Wegbereiter für das expressionistische Bühnenbild“¹⁵⁶⁰, sein Regiestil sei in der Spätphase, ab 1920, „expressionistisch und psychologisch durchdacht“¹⁵⁶¹.

Zu enger Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Alfred Roller kommt es ab dem Jahr 1918. Gemeinsam erarbeiten sie „stimmungsstarke expressive Inszenierungen“¹⁵⁶². Roller, bis 1909 an der Hofoper engagiert, ist ab 1913 immer häufiger am Burgtheater tätig und wird ab der Spielzeit 1918/19 Leiter des Ausstattungswesens.

Der Mitbegründer der Wiener Secession ist, was erwähnenswert ist, unter anderem „maßgeblich an Planung und Ausführung“¹⁵⁶³ der 1901 stattfindenden neunten Ausstellung dieser Institution beteiligt gewesen, bei der fünfzehn Arbeiten Auguste Rodins, so auch ein Gipsabguss der BÜRGER VON CALAIS, zu sehen gewesen sind.¹⁵⁶⁴

Im Vorfeld der Premiere gibt der eigens angereiste Georg Kaiser dem Neuen Wiener Journal ein Interview.¹⁵⁶⁵ Darin bringt er seine „Abneigung, [s]eine eigenen Stücke auf der Bühne zu sehen“¹⁵⁶⁶ zur Sprache: „Sie können sich also denken, dass ich mir von der heutigen Burgtheateraufführung doch auch ein besonderes Erlebnis verspreche, wenn ich mich durch sie zur Reise verlocken ließ.“¹⁵⁶⁷ Der Verdacht, dass es sich bei Äußerungen wie dieser um Koketterie handelt, wird dadurch erhärtet, dass Kaiser bei einem großen Teil der Premierenabende, mit wenigen Ausnahmen, etwa der Düsseldorfer Aufführung von 1928, anwesend gewesen ist. Auf die Frage nach der Entstehungszeit der BÜRGER VON CALAIS antwortet Georg Kaiser, entgegen späteren Forschungsergebnissen, das Bühnenspiel sei 1915, während des Krieges also, entstanden – „wahrscheinlich als eine Art innerer Abwehr gegen all das grauenhaft Unanständige, das von der ganzen Welt Besitz ergriffen hatte“¹⁵⁶⁸. Auf Spezifika des Stücks und Heines Inszenierung geht Georg Kaiser in dem Interview nicht ein.

Im Programmheft des Burgtheaters schreibt Franz Theodor Csokor – nur bis zum Jahr 1928 Dramaturg an den von Rudolf Beer geleiteten Theaterhäusern – einen Beitrag über Georg Kaisers Stück. Dabei nimmt auch er auf die Inszenierung von 1930 nicht konkret Bezug, sondern schildert den Stückinhalt und reflektiert die historische Bedeutung des Dramas.

¹⁵⁶⁰ Dembski, a. a. O., S. 43

¹⁵⁶¹ Vögel, a. a. O., S. 255

¹⁵⁶² Greisenegger, W.; Lebensaft, E.: Roller Alfred. – In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950. Bd. 9. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988. S. 225

¹⁵⁶³ ebd.

¹⁵⁶⁴ vgl. Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 124.988-E

Siehe auch: Wagner, Manfred: Alfred Roller in seiner Zeit. – Wien: Residenz, 1996. S. 63

¹⁵⁶⁵ Neues Wiener Journal vom 30. 10. 1930. Kaiser, Georg: [Gespräch mit Georg Kaiser]. – In: Werke. Bd. 4. Hrsg. W. Huder. – Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971 b. S. 607 – 609

¹⁵⁶⁶ Kaiser (1971 b), a. a. O., S. 608

¹⁵⁶⁷ ebd.

¹⁵⁶⁸ ebd.

Literaturgeschichtlich seien DIE BÜRGER VON CALAIS „fest im Gefüge der neuen deutschen Dramatik“¹⁵⁶⁹ verankert. Csokor tangiert in seiner Darstellung die – tatsächlichen und möglichen – Inspirationsquellen des Dichters, „die Plastik Rodins, die Chronik Froissarts, der hieratische Stil des Dichters Paul Claudel in seinen gotischen Dramen, die heroischen Linien der Maler Ferdinand Hodler und Puvis de Chavanne“¹⁵⁷⁰. Als frühe Fürsprecher identifiziert er Bernhard Diebold und Georg Jakob Plotke. Außerdem erwähnt er, dass Eugen Klöpfer bei der Frankfurter Uraufführung Eustache de Saint-Pierre gegeben hat.¹⁵⁷¹ Abgesehen von diesem Hinweis auf das Theaterereignis 1917 finden sich keine weiteren Ausführungen zur Inszenierungsgeschichte des Dramas. Über künstlerische Intentionen damals wie in der Gegenwart von 1930 wird somit nichts ausgesagt. Es findet sich einzig die Bemerkung, dass der Stoff an Aktualität nichts eingebüßt habe, die verstrichenen Jahre seit der Uraufführung hätten der Relevanz des Stückes für das Theaterrepertoire keinen Abbruch getan. Im Nachkriegsjahr 1930, „in der Krise der bürgerlichen Gesellschaft, die um ihre Kultureinheit kämpft“, habe das Stück „vielleicht noch tieferen Sinn und schärfere Bedeutung gewonnen, als in den lärmenden Jahren des Krieges“.¹⁵⁷²

Eine Bühnenbildskizze Alfred Rollers zur Losentscheidszene des zweiten Aktes macht deutlich, wie ausgewogen die Bühnenelemente angeordnet werden.¹⁵⁷³ In Bezug auf die lange Tafel ganz vorne beim Treppenabsatz sind in der Tiefe dahinter eine Anrichte und an der Wand ein Kamin mittig positioniert. Die Anrichte hat primär einen funktionellen Zweck als von den Dienern genutzte Abstellfläche. Sie ist aus frontaler Perspektive, wie ein zugehöriges Szenenfoto zeigt, nicht sichtbar, weil sie niedriger als die Tischhöhe der Tafel ist. Links und rechts des Kamins befinden sich zwei Türen für Aufritte und Abgänge. An den Seitenwänden umrahmen Kredenzen die Tafel, die im Gegensatz zur versteckten Anrichte im Zentrum nur dekorativen Charakter haben, wie das Szenenfoto nahelegt. Sieben Stühle reihen sich um die Tafel, fünf entlang der Längsseite, je einer an der Querseite. Darüber hinaus sind in Rollers Skizze keine weiteren Elemente eingezeichnet.

Im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek finden sich siebzehn Szenenfotos und fünfzehn Rollenbildnisse der Burgtheater-Inszenierung von 1930.¹⁵⁷⁴

Das erste der sechs Szenenbilder des ersten Akts zeigt – ausschnitthaft, denn es sind nur zwei Drittel der Bühne zu sehen –, wie Alfred Roller die Kaiser'schen Bühnenanweisungen sehr

¹⁵⁶⁹ Burgtheater Wien (Hrsg.): Burgtheater. Offizielles Programm. Nr. 95 (1930). S. 2

¹⁵⁷⁰ Burgtheater Wien (Nr. 95), a. a. O., S. 4

¹⁵⁷¹ vgl. Burgtheater Wien (Nr. 95), a. a. O., S. 8

¹⁵⁷² ebd.

¹⁵⁷³ vgl. Wagner, a. a. O., S. 262

¹⁵⁷⁴ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signaturen 267.516 – 267.536, Pk 2789/21 und NB 605.528

getreu umsetzt und den darin vorgeschriebenen „rote[n] Backsteinbau“¹⁵⁷⁵ nachbildet.¹⁵⁷⁶ Treppen mit hohen Stufen bilden Reihen, in denen Gewählte Bürger sitzen oder stehen können. Die Treppen stoßen im rechten Winkel aneinander und bilden Rahmen und Abschluss des Versammlungsplatzes. Begehbar werden die hohen Stufen durch niedrigschwelligere Treppen links und rechts des „Vorbau[s], den eine Tür verschließt“ und der „in der Mitte unten die Reihen“ teilt.¹⁵⁷⁷ Die Sitzreihen sind „nach einer Plattform ansteigend“¹⁵⁷⁸, das heißt, die Treppen münden an ihrem oberen Ende in eine Terrasse, abgesichert und zugleich abgegrenzt vom Beratungsort der Gewählten Bürger durch Balustraden. Unterbrochen werden die Balustraden durch hochragende, viereckige Säulen. So werden auf der Plattform gewissermaßen übergroße Kolonnadengänge angedeutet, wenngleich die Decke der Halle nicht zu sehen ist. Im Hintergrund ist ein weites Stück Himmel sichtbar, ein beleuchteter oder bemalter Horizont, der Offenheit und Unbestimmtheit vermittelt. In seiner architektonischen Gliederung erinnert Alfred Rollers Bühnenbild des ersten Aktes deutlich an den Entwurf von Karl Jakob Hirsch anlässlich der Berliner Volksbühnen-Inszenierung im Jahr 1919. Die „breiten Stufen, die Sitzreihen sind“¹⁵⁷⁹, finden sich hier wie dort. Im Gegensatz zu Hirschs Bühnenmodell ist auf den Szenenfotos des Burgtheaters die Ziegelstruktur auszunehmen. Die auf dem Foto festgehaltene Szene spielt sich ab, bevor Eustache de Saint-Pierre sich zum ersten Mal erhebt. Nach dem selbstbewussten Aufruf Duguesclins – „Kein Arm, der ohne Waffen blieb“ – stehen zuerst ältere, dann jüngere Bürger auf, „ihre Arme sind wie nach Waffen langend gespannt“.¹⁵⁸⁰ Vor dem Eingangstor ist, um Duguesclins geschart, ein Kreis von acht Bürgern gebildet. Der im Mittelpunkt stehende Duguesclins blickt frontal in den Zuschauerraum. Philipp Zeska, der den Hauptmann darstellt, trägt einen Helm mit hochgeklapptem Visier und streckt sein Schwert nach vorne. Zwei Lanzenträger scheinen in Bürgerrobe gekleidet zu sein. Rechts vorne im Kreis, Duguesclins zugewandt, steht ein reich behangener Hans Marr als Jean de Vienne. Er hat ein Schwert mit edlem Knauf umgegürtet und trägt eine schwere Kette. Neben Jean de Vienne befindet sich der Dritte Bürger, hinter ihm der Fünfte. Hinter Duguesclins stehen Pierre und Jacques de Wissant. Auf den Versammlungsstufen stehen sechs Bürger, darunter auch Jean d’Aire. „Nur Eustache de Saint-Pierre [...] sitzt – vorn rechts – und blickt zu Boden“¹⁵⁸¹, lautet die Passage bei Georg Kaiser. Tatsächlich hat in Heines Inszenierung auch Raoul Aslan im vorderen Treppenbereich Platz genommen. Ihn ausgenommen empfangen alle anwesenden Gewählten Bürger „die beiden [Jean de Vienne

¹⁵⁷⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

¹⁵⁷⁶ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.519

¹⁵⁷⁷ ebd.

¹⁵⁷⁸ ebd.

¹⁵⁷⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

¹⁵⁸⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 532

¹⁵⁸¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 523

und Duguesclins] mit hingestreckten Händen.“¹⁵⁸² Auf dem Dach des Torbaus steht der verordnete Fahnenträger.¹⁵⁸³ Im Bildvordergrund ist der Souffleurkasten sichtbar.

Auf einem weiteren Szenenfoto ist der erste Auftritt des englischen Offiziers, gespielt von Ferdinand Onno, zu sehen.¹⁵⁸⁴ Hier ist die gesamte Bühne abgebildet, deren Aufbauten ganz symmetrisch angeordnet sind. Sogar Schnürboden, Souffleurkasten und Proszenen sind mitabgebildet. Die Gewählten Bürger sitzen in den Rängen der kesselartigen Versammlungsanlage, auf der linken Seite zwölf, auf der rechten Seite zehn. Die Sitzposition Eustache de Saint-Pierres ist dabei unverändert geblieben. Ebenfalls im rechten Flügel haben Jean d’Aire und der Fünfte Bürger Platz genommen. Im linken Flügel sitzen in vorderster Reihe Duguesclins und, mit dem Abstand eines Bürgers dazwischen, Jean de Vienne. Onno trägt, wie im Rollenbildnis ersichtlich, einen dunklen Schulterumhang, der an einer Halskrause aus Blech festgemacht ist. Der Umhang ist nur dreiviertel lang, reicht, entgegen der Bürgerkleidung, nicht zu Boden und sichert so auch die soldatische Bewegungsfreiheit. Kettenhandschuhe und Schienbeinschoner runden die Rüstung ab. Das schwarze Tuch, das der englische Offizier nach Bühnenanweisung um den Kopf gehüllt hat, als er hereingeführt wird, ist auf dem Szenenfoto des Burgtheaters nicht mehr zu sehen. Georg Kaiser beschreibt die Szenenvorgänge: „Der englische Offizier verharrt in unsicherer Haltung. Er dreht den noch halbblinden Blick im Kreise, dann haftet er auf Duguesclins fest. Nun strafft sich seine Gestalt gegen die Versammlung.“¹⁵⁸⁵ Und wirklich blickt Onno zu Zeska, der vis-à-vis am unteren Treppenabsatz sitzt. Auf dem Plateau beobachtet eine große Bürgerschar das Geschehen. Wo eine Balustrade entlangläuft, lehnt sich das Bürgervolk daran. In der Mitte ist diese beim Treppenabgang unterbrochen. Dort stehen die Menschen aufrecht. Es ergibt sich dadurch der Eindruck von starker Symmetrie und harmonischer Bewegung im Hintergrund. In zweifacher Ausfertigung ist zu dieser Szenerie eine Aufnahme erhalten, die dieselben Bühnenereignisse aus anderer Perspektive zeigt.¹⁵⁸⁶

Zwei Fotos, die vermutlich während einer Probe oder Aufführung aufgenommen worden sind, scheinen die Szene der Freiwilligen-Meldung zu zeigen.¹⁵⁸⁷ Nachdem Jean de Vienne die Frage stellt: „Wo sitzen sechs – die aufstehen – und von ihren Sitzen gehen – und hier zueinander treten? – –“¹⁵⁸⁸, melden sich der Reihenfolge nach zuerst Eustache de Saint-Pierre, der Fünfte Bürger, der Dritte und Vierte, dann Jean d’Aire und schließlich Jacques und Pierre de Wissant zugleich. Noch bevor die Menge gewahr wird, dass sich nun sieben Bürger gemeldet haben, fordert Eustache de Saint-Pierre Jean de Vienne auf, den englischen Offizier zurückzurufen und ihm mitzuteilen, dass sich opferbereite Bürger gefunden haben,

¹⁵⁸² ebd.

¹⁵⁸³ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 524: „Der Fahnenträger – die große Fahne vor sich – auf dem Vorbau.“

¹⁵⁸⁴ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.517

¹⁵⁸⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 526

¹⁵⁸⁶ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Pk 2789/21

¹⁵⁸⁷ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Pk 2789/21

¹⁵⁸⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 539

die sich dem englischen König ausliefern werden. Der Schnappschusscharakter dieser Aufnahmen wird dadurch verstärkt, dass eines der Bilder überbelichtet ist. Der eingenommene Blickwinkel ist kein frontaler aus dem Zuschauerraum, sondern von links, seitlich der Bühne. Auf einem Foto steht der englische Offizier beim Tor, den Blick abgewandt, auf dem zweiten Duguesclins mit hochgekipptem Visier.

Auf einer letzte Aufnahme des ersten Akts ist die Fahnenflucht Duguesclins‘ abgebildet.¹⁵⁸⁹ Duguesclins „gürtet [...] sein Schwert los“ und „streckt es dem englischen Offizier hin“ – mit den Worten: „Der König von England soll mich schicken, wo mein Schwert noch dient!“¹⁵⁹⁰

Insgesamt sind auf den Szenefotos drei Abschiedsszenen des zweiten Akts überliefert. Sie alle ereignen sich auf dem Proszenium vor einem gemusterten Vorhang, allerdings keinem „Bildteppich“¹⁵⁹¹, wie der Autor ihn wünscht. Georg Kaiser schwebt ja ein Teppich vor, der in „drei Feldern [...] den Bau des Hafens von Calais“¹⁵⁹² präsentiert. Die verlangte „erhöhte Schwelle“¹⁵⁹³ hingegen, die zum Teppich hinführen soll, ist in Form von drei Stufen auf der Burgtheaterbühne realisiert. Kaiser lässt die opferbereiten Bürger durch den Teppich zum „Saal im Stadthause“ abgehen, Angehörige und Jean de Vienne treten durch „eine niedrige Tür“ in der rechten Wand auf oder verlassen die Szene.¹⁵⁹⁴ Vor dieser Tür drängt sich auch die wartende Menge. Es ist anzunehmen, dass die Auftritte und Abgänge der Burgtheater-Inszenierung in analoger Weise erfolgen.

Das erste Szenefoto dieser Serie zeigt Franz Höbling als Dritten Bürger bei der Verabschiedung von seiner Mutter, gespielt von Lotte Medelsky.¹⁵⁹⁵ Höbling ist in eine dreiviertellange Schecke aus Brokatstoff mit Stehkragen gekleidet. Darunter trägt er schwarze Strümpfe. An seiner Brust hängt ein Orden, am rechten Mittelfinger steckt ein wuchtiger Ring. Außerdem hat Höbling eine bestickte Umhängetasche bei sich. Medelskys dunkles Kleid hat weit ausgestellte Ärmel, ist überlang und zieht sogar eine kleine Schleppe hinter sich her. Ein heller Rollkragen schließt das Kleid oben ab. Als farblich darauf abgestimmte Kopfbedeckung trägt Medelsky eine mittelalterliche Haube mit Kinnband. Die Mutter neigt sich an die Brust des Sohnes, umklammert mit der linken Hand seinen Oberarm. Er streicht mit der linken Hand über ihr Hinterhaupt, während er sie mit der rechten etwas auf Distanz hält. In Kaisers Bühnenweisung ist diese Pose folgendermaßen vermerkt:

„DER DRITTE BÜRGER sucht sie sanft von sich zu lösen.
DIE MUTTER sich dicht an ihn schmiegen.“¹⁵⁹⁶

¹⁵⁸⁹ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Pk 2789/21

¹⁵⁹⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 541

¹⁵⁹¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 542

¹⁵⁹² ebd.

¹⁵⁹³ ebd.

¹⁵⁹⁴ ebd.

¹⁵⁹⁵ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.521

Dieses Szenefoto ist auch im Programmheft abgebildet: Burgtheater Wien (Nr. 95), a. a. O., S. 2

¹⁵⁹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 545

Auf einer weiteren Aufnahme dieser Verabschiedungssequenz steht die Mutter bereits abgenabelt von ihrem Sohn in einiger Distanz.¹⁵⁹⁷ Dass sie sich mit den Worten „Jetzt kann ich warten – jetzt bin ich stark – jetzt gehe ich hoch und starr meinen Weg“¹⁵⁹⁸ abwendet und abgeht, ist im Dramentext nachzulesen.

Die darauffolgende Abschiednahme des Vierten Bürgers von seiner Frau ist ebenfalls fotografisch festgehalten.¹⁵⁹⁹ Paul Hartmann als Vierter Bürger trägt ein langes Kleid mit Pelzbordüre, dazu weiße Strümpfe und dunkle Lederschuhe mit sichtbarer Naht. Auch er hat eine Tasche mit Stickereien umgehängt. Sein Kind, gespielt von Fritzi Bizek, hält er auf dem Arm. Zu seinen Füßen kauert seine Frau, die von Elisabeth Ortner-Kallina gemimt wird. Kallinas Kleid ist gemustert und unterhalb der Brust mit einem Band abgebunden. Als Kopfbedeckung trägt sie einen samtenen Haarkranz. Anwesend ist außerdem die kinderhütende „alte Wärterin“¹⁶⁰⁰. Die Bedienstete ist sehr einfach gekleidet, trägt ein schwarzes Kleid mit weißer Schürze und eine schlichte Haube. Am Ende des Abschiedsdialogs beschreibt Georg Kaiser folgende Vorgänge, die auf dem Szenenfoto dokumentiert sind:

„DIE FRAU legt ihre Hand auf sein Gewand und weist auf die Wärterin.
DER VIERTE BÜRGER lächelt und führt sie mit sich hin.
DIE FRAU. Dein Kind – mein Kind!
DER VIERTE BÜRGER überwältigt und mit einer schützenden Gebärde das Kind an sich reißend – mit erstickter Stimme. Um dich – um dich –!
DIE FRAU sinkt an ihm nieder.“¹⁶⁰¹

Auf dem nächsten Foto ist als letzter des zweiten Akts der Abschied Jean d’Aires von seinen Töchtern bzw. der Brüder Jacques und Pierre de Wissant von ihren Verlobten zu sehen.¹⁶⁰² In einer symmetrisch gestuften Anordnung steht der von Hans Siebert gespielte Jean d’Aire in der Mitte, legt seine Hände auf die Schultern der Töchter, vor denen die Brüder de Wissant knien. Gerda Dreger bildet dabei als Zweite Tochter Jean d’Aires ein Paar mit dem von Alfred Lohner dargestellten Jacques de Wissant, Hanni Hoeßrich als Erste Tochter d’Aires mit dem von Eduard Volters dargestellten Pierre de Wissant. In einem dessinierten Kleid steht Dreger zur Linken Sieberts, Hoeßrich in einfarbigem Kleid zu seiner Rechten. Beide haben helle Hauben mit dunklem Band aufgesetzt. Lohner und Volters tragen gemusterte kurze Mäntel und helle Strümpfe. Siebert ist – in Kontrast zur Jugend – in eine dunkle lange Robe gehüllt und hat eine Kette um den Hals gelegt. Wie die Gewählten Bürger vor ihm, hat auch er eine Umhängetasche mit Ziernähten bei sich. Einzig bei dem jungen Brüderpaar sind keine solchen Täschchen erkennbar. Die Bühnenanweisungen des Dramatikers geben keine

¹⁵⁹⁷ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Pk 2789/21

¹⁵⁹⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 546

¹⁵⁹⁹ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.520

¹⁶⁰⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 546

¹⁶⁰¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 547 – 548

¹⁶⁰² Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.522

bestimmte Pose vor, die hier wiederzuerkennen wäre. Georg Kaiser vermerkt bloß, dass sich die Töchter an Jean d'Aire „drängen“¹⁶⁰³ und er sie später „gegen die zwei“¹⁶⁰⁴ Brüder schiebt, um den Liebespaaren eine gesonderte Verabschiedung zu gewähren. Da es auf der Fotografie so aussieht, als würde Jean d'Aire sprechen und als würden ihm die Brüder de Wissant mit zittrigen Unterlippen lauschen, könnte jener Moment festgehalten sein, als sich Jean d'Aire mit den Worten an sie richtet: „Die Hoffnung unter sieben der Siebente zu sein ist ungewiß – so freut euch an dieser Zuversicht: – in der letzten Nacht euer erstes Fest zu feiern!“¹⁶⁰⁵, und sie daraufhin sich selbst überlässt.

Nach Heben des Vorhangs wird der zum Abendmahl gedeckte Tisch im Rathaussaal sichtbar.¹⁶⁰⁶ Das Bühnenbild zeichnet sich auch hier wieder durch klare Symmetrie aus. Georg Kaisers spärliche Anweisungen zur Ausgestaltung des Saales realisieren sich in Alfred Rollers Bühnenbild nicht. „Wandflächen und Deckenbezirk“ sind nicht, wie vom Dramatiker vorgeschlagen, mit „Erzen und Gestein der Länder des Erdballs und glitzernden Muscheln des Meeres“ geschmückt. Vielmehr hat Roller eine, zur Kathedrale des dritten Akts passende, gotische Formensprache gefunden. Links und rechts im Hintergrund befinden sich Spitzbogentore. Etwas weiter vorne ist zentral ein Kamin eingerichtet, der über ein mit Schindeln gedecktes Dach verfügt und mehr an einen gotischen Erker im Außenbereich erinnert, denn an Interieur.¹⁶⁰⁷ Fein gegliedert ist diese Konstruktion durch drei Wappen im Gebälk sowie drei am unteren Dachrand befindliche Häuschen, in denen Statuetten versteckt sind. Der eigentliche Brennraum ist, wie die Quader des ersten Aktes, mit Backstein gemauert. An den Wänden links und rechts ist die Szene mit Kredenzen umschlossen, in denen Teller und Becher präsentabel geschlichtet sind. Die drei Stufen, die bereits bei den Abschiedsszenen auf dem Proszenium zu sehen gewesen sind, führen nun zur langen Tafel hinan, die mit einem weißen Tischtuch bedeckt ist. Als einziges symmetriebrechendes Element schwebt ein Miniaturschiffchen über der Szene. Dass der Hafen Calais' auf diese Weise angedeutet wird, kann als Zitat der Sturm'schen Bühnenbildidee anlässlich der Düsseldorfer Inszenierung von 1928 gelten. Eustache de Saint-Pierre, von Raoul Aslan gespielt, hat sich von seinem Platz in der Mitte der Tischlängsseite erhoben und steht, Kelch und abgedeckte Schüssel vor sich, mit ausgebreiteten Armen da. In diesem Arrangement erinnert die Theaterszene deutlich an die eucharistische Wandlung der Gaben. Kaisers Dramentext zufolge steht „unter blauem Tuch eine Schüssel“¹⁶⁰⁸ mit den über Leben und Tod entscheidenden Kugeln bereits zu Beginn des Abendmahls auf den Tisch. Erst nach und nach werden „gehäufte Schalen dunkelblauer Trauben, grüner Feigen, gelber Äpfel“ und „Gefäße,

¹⁶⁰³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 549

¹⁶⁰⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

¹⁶⁰⁵ ebd.

¹⁶⁰⁶ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.516

¹⁶⁰⁷ Die Form des Kamins gemahnt an das Goldene Dachl in Innsbruck. Dass es sich um einen Kamin handelt, geht aus Alfred Rollers Bühnenbildskizze hervor.

¹⁶⁰⁸ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

die Wein enthalten,“ serviert.¹⁶⁰⁹ Auf der Burgtheaterbühne ist keine Obstschale, sondern lediglich die mit einem Tuch bedeckte Schale der Lose zu sehen. In den Bühnenanweisungen des Bühnenspiels ist vorgesehen, dass Eustache de Saint-Pierre eine Frucht in sieben Stücke teilt und Wein ausschenkt. Fruchtstücke und Becher werden anschließend von den buckligen Dienern herumgereicht.¹⁶¹⁰ Die beiden Buckligen, in der Burgtheatermaskierung mit Glatze und Tonsur zudem an Haarausfall leidend, flankieren in der aufgenommenen Szene Eustache de Saint-Pierre in einem Abstand dienend. Links neben Eustache sitzen der Fünfte Bürger, Pierre de Wissant und der Vierte Bürger, rechts der Dritte Bürger, Jean d'Aire und Jacques de Wissant. Die Sitzordnung der Gewählten Bürger entspricht damit den Vorschriften des Dramatikers.¹⁶¹¹ Der Vierte Bürger und Jacques de Wissant sitzen am äußersten Ende, an der Querseite der Tafel. Aufgrund dieser Sitzposition ist auch die Beuteltasche des Vierten Bürgers zu sehen.

Auch zu diesem Szenenfoto sind einige Schnappschüsse aus anderer Perspektive vorhanden.¹⁶¹² Ein erster zeigt alle Bürger mit geneigten, in den Händen vergrabenen Köpfen, nur Eustache de Saint-Pierre blickt auf – nämlich zu Jacques de Wissant, der rechts außen sitzt. Wieder eine andere Einstellung zeigt die Opferwilligen mit gesenkten Häuptern, der am linken Tischende sitzende Vierte Bürger trinkt aus dem Becher. Gemäß Georg Kaisers Stücktext wird zuerst der Becher gereicht und erst nachdem alle getrunken haben, fordert Eustache de Saint-Pierre seine Schicksalsgenossen auf, die Fruchtstücke zu verspeisen, wobei sie „gebückt auf den Tisch – tun wie er“¹⁶¹³. Auf einer dritten Fotografie hat sich de Saint-Pierre als einziger der Bürger erhoben, auf einer vierten sitzen alle bei Tisch, auch er.

Szenen des dritten Aktes werden auf zwei erhalten gebliebenen Fotos abgebildet. Auf einem ersten ist der aufgebahrte Leichnam Eustache de Saint-Pierres zu sehen, der von dessen greisem Vater und den sechs verbleibenden Bürgern umringt wird.¹⁶¹⁴ Im Hintergrund befindet sich eine Kathedrale mit gotischem Spitzbogen-Portal im Zentrum. Das Haupt des Toten ist in einer Fluchlinie dazu platziert. Der Vater hat das „Tuch über der Bahre [...] zur Seite“¹⁶¹⁵ gestreift. Eustache de Saint-Pierre ist auf weiße Tücher gebettet, sein Leib mit einem schwarzen Tuch zugedeckt, wie es die Bühnenanweisungen verlangen. Die Bahre steht nicht waagrecht, der tote Körper liegt leicht schräg, sodass ein späteres Aufrichten in der Schlussapotheose leichter vonstatten gehen kann. Eustache de Saint-Pierres Vater streckt Kopf und Hände in die Höhe. Annähernd diese Geste hält auch Georg Kaiser fest: „Einen Arm hoch gegen sie erhebend“ spricht der Alte zu den Opferwilligen: „Sucht eure Tat – die

¹⁶⁰⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 551

¹⁶¹⁰ vgl. ebd.

¹⁶¹¹ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 550

¹⁶¹² Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Pk 2789/21

¹⁶¹³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 552

¹⁶¹⁴ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.518

Dieses Szenenfoto ist auch im Programmheft abgebildet: Burgtheater Wien (Nr. 95), a. a. O., S. 4

¹⁶¹⁵ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

Tat sucht euch: ihr seid berufen!“.¹⁶¹⁶ Den Vater umstellen einzig die sechs Bürger im Büßergewand, das Bürgervolk steht davon abgesetzt weiter hinten, auf einer tieferliegenden Ebene.¹⁶¹⁷ Aus Zuschauerperspektive stehen rechts neben dem greisen Vater der Fünfte Bürger, Jacques de Wissant und der Dritte Bürger, links stehen Jean d’Aire, Pierre de Wissant und der Vierte Bürger. Die Büßergewänder der Sechs sind nicht einheitlich aus dem gleichen Stück Stoff gefertigt und weisen daher unterschiedliche Farbnuancen auf, von weiß bis zu einer dunkleren Leinenfarbe. Die Bürger tragen je eine Schlinge um den Hals.

Der Aufbruch der sechs verbliebenen Bürger ist auf einer weiteren Fotografie abgebildet.¹⁶¹⁸ Darauf ist auch bereits der englische Offizier zu sehen, der die sechs Davonschreitenden anhält und ihnen die Nachricht der Begnadigung überbringt.

Das Rollenbildnis Raoul Aslans als Eustache de Saint-Pierre zeigt ihn im Kostüm des zweiten Akts, in einfarbigem dunklem Samtgewand mit Puffärmeln und einer ornamentalen Blume auf der Brust.¹⁶¹⁹

Albert Heine ist als Vater Eustache de Saint-Pierres in einen schlichten dunklen Rock mit weißem Kragen gekleidet.¹⁶²⁰ Auf dem fast en face aufgenommenem Rollenbildnis blickt er nach oben. Markant dicke Augenbrauen und Tonsur verleihen ihm das geforderte Alter.

Von Hans Marr als Jean de Vienne gibt es zwei Rollenbildnisse, die sich allerdings nur perspektivisch voneinander unterscheiden.¹⁶²¹ Marr trägt während seiner Auftritte im ersten und zweiten Akt, vermutlich auch im dritten, einen gemusterten Mantel, der jeweils an den Abschlüssen von Leib und Ärmeln mit Pelz besetzt ist. Der Kragen ist hochgestellt. Um den Hals hängt eine Brustkette mit Medaillon, welches ein Damenporträt zeigt. An den linken Zeigefinger hat er einen Ring gesteckt. Marr hat für die Rolle einen Topfhaarschnitt, der bis zu den Ohren reicht, und trägt Vollbart.

Wie Raoul Aslan, ist auch Franz Höbling als Dritter Bürger im Kostüm des zweiten Akts abgebildet.¹⁶²² Sein Gewand mit Puffärmeln ist gemustert und weit über der Hüfte mit einem Gürtel zusammengeschnürt. Er trägt ebenfalls eine Brustkette mit Medaillon. Am linken und rechten Mittelfinger steckt je ein Ring. Sein Haar ist kurz, nur einige Millimeter lang.

Vom Darsteller des Vierten Bürgers, Paul Hartmann, ist kein Rollenbildnis erhalten, sehr wohl existiert hingegen ein Rollenbildnis von Fritzi Bizek, die das Kind des Vierten Bürgers spielt.¹⁶²³ Sie trägt Kleid und Haube.

¹⁶¹⁶ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 576

¹⁶¹⁷ In Georg Kaisers Bühnenanweisung heißt es: „Die Sechs stehen allein nahe der Bahre.“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 576)

¹⁶¹⁸ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Pk 2789/21

¹⁶¹⁹ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, NB 605.528

¹⁶²⁰ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.532

¹⁶²¹ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.529 und 267.530

¹⁶²² Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.533

¹⁶²³ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.536

Als Fünfter Bürger ist Armin Seydelmann mit einem gemusterten, pelzbesetzten Rock bekleidet.¹⁶²⁴ Sein mittellanges Haar ist wüst ins Gesicht frisiert, um die hohe Stirn seiner beinahe Halbglatze zu kaschieren. Dazu kombinieren die Maskenbildner einen Stutzbart.

Der Älteste der Bürger, Jean d'Aire, dargestellt von Hans Siebert, trägt ebenfalls Stutzbart.¹⁶²⁵ Der Topfhaarschnitt lässt ihn nicht besonders alt erscheinen. An seiner Brustkette hängt ein Medaillon, das eine Leier zeigt. Eine Besonderheit ist sein Gürtel mit großer viereckiger Schnalle.

Mit Eduard Volters hat man nur den Darsteller Pierre de Wissants porträtiert, nicht aber den Darsteller seines Bruders, Alfred Lohner.¹⁶²⁶ Volters hat für die jugendliche Rolle sehr langes, feminines Haar mit nach hinten frisierten Locken. Wie die meisten Bürger trägt auch er einen pelzbesetzten, gemusterten Mantel.

Die beiden Töchter Jean d'Aires tragen Samtkleider, denen der gleiche Schnitt mit breitem V-förmigen Kragen zugrunde liegt und die sich nur durch Farbgebung und Musterung unterscheiden. Hanni Hoeßrich trägt auf dem Rollenbildnis als Erste Tochter ein dunkles einfarbiges Kleid mit darauf abgestimmter Haube.¹⁶²⁷ Gerda Dregers Kleid ist gemustert, auch sie trägt eine Haube.¹⁶²⁸

Zusätzlich hat man Rollenbildnisse zweier Gewählter Bürger angefertigt, die nicht zum Kreis jener zählen, die sich freiwillig zum Opfergang gemeldet haben. Sie zeigen die Schauspieler Walter Huber und Julius Karsten.¹⁶²⁹

Ferdinand Onno als englischem Offizier sind zwei Rollenbildnisse gewidmet, die ihn im Ringelpanzer mit dunklem Schulterumhang zeigen, der an einer blechernen Halskrause montiert ist.¹⁶³⁰ Zudem trägt er Kettenhandschuhe. Er hat mittellanges, nach hinten gekämmtes dunkles Haar.

Der Rang Georg Kaisers, der sich als Bühnenautor seit mehr als einem Jahrzehnt in den Spielplänen des deutschsprachigen Raums hält, ist auch in Österreichs Theaterwelt unbestritten. Felix Salten hält den Umstand, dass eines von Kaisers Stücken auf der Bühne des Burgtheaters gespielt wird, für erfreulich.¹⁶³¹ Das „erstaunlich reiche Lebenswerk“¹⁶³² des 51-jährigen Dramatikers würdigend, weist Marmorek auf dessen besonders hohe Produktivität hin. Er sei „ein Dichter der Gegenwart“ und gestalte „die drängenden Gedanken

¹⁶²⁴ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.531

¹⁶²⁵ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.526

¹⁶²⁶ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.534

¹⁶²⁷ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.525

¹⁶²⁸ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.528

¹⁶²⁹ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.527 und 267.535

¹⁶³⁰ Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.523 und 267.524

¹⁶³¹ „Man sah Georg Kaiser gerne auf der Bühne des Burgtheaters.“ (Salten, Felix: Nicht sehr wichtig. – In: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung (3. 11. 1930). S. 4)

¹⁶³² Marmorek, Schiller: Opferung. – In: Das kleine Blatt (31. 10. 1930). S. 9

unserer Zeit und ihre Probleme“.¹⁶³³ Als „Bekenntnis des Geistes“ sei die Aufführung der BÜRGER VON CALAIS am Wiener Burgtheater „willkommen“, meint Raoul Auernheimer.¹⁶³⁴ Er führt weiter aus, dass es Georg Kaisers „unverlierbarer Adel“ sei, „als Dichter von der Idee her“ zu kommen.¹⁶³⁵ Die „hochgestimmten Erwartungen“¹⁶³⁶ des Wiener Premierenpublikums werden in der Reichspost erwähnt. Das kleine Blatt druckt gar eine Porträtszeichnung des deutschen Dramatikers mit ab, das interessante Blatt eine Fotografie.¹⁶³⁷ Der Kritiker des kleinen Blattes lobt den Inhaltsreichtum des Bühnenspiels.¹⁶³⁸ Auch die Leitidee des Neuen Menschen wird in dieser Rezension thematisiert, sein Auftreten und das in Gang setzen von Läuterungsprozessen positiv bewertet. Der Neue Mensch sei einer, „der die uralten Begriffe neu durchdenkt, umstürzt und Neues als Ideal errichtet“¹⁶³⁹. Hans Brecka hält zwar fest, dass Kaiser sich mit diesem Drama „vor etwa eineinhalb Jahrzehnten zum ersten Male Beachtung“ erzwungen habe, fügt aber hinzu, dass dies mit „keine[m] großen Erfolg“ einhergegangen sei.¹⁶⁴⁰ Dieser sei erst seinen Komödien beschieden gewesen, „die, an den BÜRGERN VON CALAIS gemessen, enttäuschend belanglos scheinen mußten und die Hoffnungen, die man auf den neuen Menschen gesetzt hatte, inzwischen schon und ziemlich endgültig begraben“¹⁶⁴¹. Brecka erwähnt auch die auf die Berliner Uraufführung folgende Wiener Erstinszenierung 1917 an der Neuen Wiener Bühne, eine „Aufführung, die sich unserer Erinnerung stark einprägte“¹⁶⁴². Dr. Schletter, der die Wien-Premiere vor dreizehn Jahren versäumt hat, freut sich in der Modernen Welt im Burgtheater „Bekanntschaft mit diesem Stück Kaisers zu machen“¹⁶⁴³. Es sei dies eine lohnende Erfahrung, weil das Bühnenspiel „reich [...], fast [...] überreich, an tiefen Gedanken“¹⁶⁴⁴ sei. Die Entstehungszeit des Dramas wird in den Wiener Bildern und der Neuen Freien Presse irrigerweise in das Kriegsjahr 1917 verlegt, das eigentlich dem Uraufführungsjahr entspricht.¹⁶⁴⁵ Einzig im kleinen Blatt wird der Zeitraum des Entstehens mit „noch vor dem Weltkrieg“¹⁶⁴⁶ richtig angegeben. Otto Stoessl vertritt die Ansicht, dass sich DIE BÜRGER VON CALAIS primär sprachlich von späteren Werken abheben – allerdings nicht im positiven Sinn. Das Bühnenspiel suche „noch den alten Stil“, wirke aber „ebensowenig echt, wie der jetzige

¹⁶³³ ebd.

¹⁶³⁴ Auernheimer, Raoul: Burgtheater. – In: Neue Freie Presse (31. 10. 1930). S. 2

¹⁶³⁵ ebd.

¹⁶³⁶ Brecka, Hans: Burgtheater. – In: Reichspost (31. 10. 1930). S. 10

¹⁶³⁷ Marmorek, a. a. O., S. 9; rm. p.: Vom Theater. – In: Das interessante Blatt (6. 11. 1930). S. 23

¹⁶³⁸ vgl. Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁶³⁹ ebd.

¹⁶⁴⁰ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁶⁴¹ ebd.

¹⁶⁴² ebd.

¹⁶⁴³ Schletter: Wiener Theater. – In: Moderne Welt (4. 12. 1930). S. 26

¹⁶⁴⁴ ebd.

¹⁶⁴⁵ vgl. St.: Wiener Theaterbilder. – In: Wiener Bilder (9. 11. 1930). S. 10; Auernheimer, a. a. O., S. 1

¹⁶⁴⁶ Marmorek, a. a. O., S. 9

Reportertelegrammstil, dessen sich Kaiser bedient, mit den Sätzen, denen Subjekt oder Prädikat mit der Papierschere weggeschnitten sind“.¹⁶⁴⁷

Es gibt auch eine Stimme, die die Stückauswahl des Burgtheaters dezidiert für nicht geglückt erachtet. Felix Salten zeigt sich überzeugt, Georg Kaiser habe „Besseres zu bieten“, „weit lieber als DIE BÜRGER VON CALAIS hätte man ein anderes aus der reichen Schar der Stücke dieses interessanten und fruchtbaren Dramatikers empfangen“.¹⁶⁴⁸ Der Rezensent des Neugkeits-Welt-Blatts verleiht seiner Verärgerung Ausdruck, dass am Wiener Burgtheater ein 1917 uraufgeführtes Bühnenspiel „dem Publikum [...] als ‚Novität‘ präsentiert“ werde, ein „ausgegrabene[s] Stück“, das seine „Ausgrabung nicht einmal durch einen einstigen Erfolg rechtfertigen“ könne.¹⁶⁴⁹ Er erinnert dabei an die Aufführungen an „der seit Jahren gesperrten Neuen Wiener Bühne“, wo das Stück „nach kurzer Zeit wieder verschwunden“ sei.¹⁶⁵⁰ Andere Kritikerkollegen gestehen ebenfalls Zweifel an der Bühnentauglichkeit des frühen Stücks ein. Das Stück habe „wenig Dramatisches und Theatralisches“¹⁶⁵¹, ist beispielsweise in den Wiener Bildern zu lesen. Es spreche „nur zum Verstande“ und biete „keine Möglichkeit, einen lebenswarmen Menschen auf die Bühne zu stellen“.¹⁶⁵² Dieser Bewertung stimmt auch Raoul Auernheimer zu, wenn er schreibt: „Dramatisch bietet das gequälte und quälende Rechenexempel nicht eben viel, theatralisch noch weniger.“¹⁶⁵³ Insbesondere „so viel Erhabenheit“ sei „nicht mehr dramatisch“.¹⁶⁵⁴ Die Figurenrede sei „fernab vom tragischen Gesehen am Schreibtisch erdacht“¹⁶⁵⁵, schreibt der Kritiker des interessanten Blatts. Georg Kaisers Werk könnte „auch heute durch seine Idee stärkste Wirkung üben [...], wenn nicht aus all dem Geschehen die kluge Hand des Konstrukteurs sichtbar würde“¹⁶⁵⁶. Eine optimistischere Herangehensweise, die in dem schwierigen Textsubstrat eine Herausforderung für schauspielerische Leistungen sieht, legt der Rezensent des kleinen Blatts an den Tag. DIE BÜRGER VON CALAIS seien „ebenso schwer zu verstehen, wie zu spielen“ und würden daher „auf der Bühne und im Saal hingebungsvolle Einfühlung“ verlangen.¹⁶⁵⁷ Brecka empfindet die „spitzfindige Konstruktion“ als störend, die dort auftritt, wo die von Kaiser ersonnene „Fabel von dem historisch beglaubigten Vorgange abweicht“.¹⁶⁵⁸ Dadurch werde ein „gequälte[r], peinigende[r] Eindruck“¹⁶⁵⁹ in jeder Aufführung dieses Werkes evoziert.

¹⁶⁴⁷ Stoessl, Otto: „Die Bürger von Calais“. – In: Wiener Zeitung (31. 10. 1930). S. 3

¹⁶⁴⁸ Salten (1930), a. a. O., S. 4

¹⁶⁴⁹ Treulich, Adolf: „Die Bürger von Calais“. – In: Neugkeits-Welt-Blatt (31. 10. 1930). S. 6

¹⁶⁵⁰ ebd.

¹⁶⁵¹ St., a. a. O., S. 10

¹⁶⁵² ebd.

¹⁶⁵³ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁶⁵⁴ ebd.

¹⁶⁵⁵ rm. p., a. a. O., S. 23

¹⁶⁵⁶ ebd.

¹⁶⁵⁷ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁶⁵⁸ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁶⁵⁹ ebd.

Georg Kaiser ist während des gesamten Theaterabends anwesend und wird nach jedem Aufzug mit Applaus bedacht.¹⁶⁶⁰ Dass dem Publikum diese Möglichkeit für Ovationen eingeräumt wird, könnte auch mit umfangreichen Umbauarbeiten auf der Bühne bei jedem Aktwechsel zu tun haben, was Alfred Rollers, auf den Szenenfotos dokumentierte, aufwändige Bühnengestaltung nahelegt. Übereinstimmend mit der Kritik, die am dramaturgischen Bau des Stücks geübt wird, berichtet Brecka von einem Abfallen der Beifallsbekundungen am Ende des zweiten und dritten Aktes: „Der starke Beifall, der nach dem ersten Akt einsetzte, wiederholte sich nach den nächsten Akten nicht mehr.“¹⁶⁶¹ Als großen „Mängel der Dichtung“ kritisiert er den „gefährlich flach gewölbte[n] Bogen ihrer Handlung“.¹⁶⁶² Ins gleiche Horn stößt auch der Journalist des Neuigkeits-Welt-Blatts, der den ersten Akt für „noch erträglich“ hält, wohingegen der zweite aber „harte Anforderungen an die Geduld des Hörers“ stelle.¹⁶⁶³ Die These der Fachpresse, dass der erste Akt der theaterwirksamste sei, wird durch die Reaktionen des Wiener Publikums im Jahr 1930 scheinbar bestätigt. In die Tradition der diese These vertretenden Kritiker reihen sich auch andere Rezessenten. Der Kritiker Otto Stoessl vertritt etwa die radikale Ansicht, dass der erste Akt für sich genommen als eigenständiges Drama dastehen könnte: „Damit wäre in knapper, spannungsvoller Fassung ein echtes Drama abgeschlossen in einem wirksamen, rasch gesteigerten und kaum mehr zu überbietenden Aufzug.“¹⁶⁶⁴ Ähnlich beeindruckt von diesem ersten Akt zeigt sich auch der Kritiker des kleinen Blatts und röhmt dessen „Geschlossenheit und [...] immer steigende Spannung, die auf dem Theater nicht oft ihresgleichen haben“¹⁶⁶⁵. Im Gegensatz zu Stoessls Ausführungen werden in dieser Stückbesprechung die beiden Folgeakte nicht abgewertet. Diese würden „die lebendige Handlung und die Idee der Opferung“ gar noch erhöhen, wenngleich zugegeben wird, dass der „Zuschauer [...] hier besonders ein Zuhörer sein“ müsse.¹⁶⁶⁶ Dass die Stärke des Stücks vor allem im ersten Akt liege, der „von seltener Wuchtigkeit des Geschehens“¹⁶⁶⁷ sei, wird auch im interessanten Blatt behauptet.

Abgesehen von den erwähnten Bewertungen grundsätzlicher Natur, führen einige Kritiker noch störende Details ins Treffen: Brecka beklagt sich etwa, das Stück sei mit „weiblichen Rollen [...] nur ganz stiefmütterlich bedacht“¹⁶⁶⁸. Salten mokiert sich über den ausführlichen Monolog des blinden Vaters, wodurch diese Rolle ihre Glaubwürdigkeit einbüßen würde: „ein Vater, der an der Bahre des Sohnes so lange schwatzt, bleibt unglaublich und deshalb

¹⁶⁶⁰ vgl. Stoessl, a. a. O., S. 3; Auernheimer, a. a. O., S. 2; rm. p., a. a. O., S. 23; Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁶⁶¹ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁶⁶² ebd.

¹⁶⁶³ Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁶⁶⁴ Stoessl, a. a. O., S. 2

¹⁶⁶⁵ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁶⁶⁶ ebd.

Über den zweiten und dritten Akt heißt es weiter: „Mit ehernen Trompetenstößen wird eine ganze Fülle neuer Ideen verkündet und durch sie eine ganze Welt von alten Begriffen zerschmettert.“

¹⁶⁶⁷ rm. p., a. a. O., S. 23

¹⁶⁶⁸ Brecka, a. a. O., S. 10

unwirksam“¹⁶⁶⁹. Auernheimer bedauert, dass Georg Kaiser sein Bühnenspiel mit einem Musiktheaterschluss enden lässt: „Dann aber tedeumieren die Glocken und die englische Hymne wird gespielt. Der Rest ist Oper.“¹⁶⁷⁰ Insgesamt missfällt Auernheimer die Erfindung des siebten Freiwilligen mit all den Folgeerscheinungen, die sie nach sich zieht: Das Einfügen eines Siebenten sei „im Grunde eine Komödieneinfall“¹⁶⁷¹. Es sei eigenartig, dass nicht aus zwei sich zugleich meldenden Brüdern ausgelost werde, sondern aus allen sieben Bürgern, das Ziehen der getürkten Lose sei nur als „makabere[r] Scherz“¹⁶⁷² zu empfinden. Das Auswahlverfahren am letzten Morgen schlussendlich „dem Zufall anheim[zu]geben“, sei „nicht eben idealistisch [...]; denn in der sittlichen Welt gibt es keinen Zufall.“¹⁶⁷³ Stoessl kann sich mit den im Stücktext festgeschriebenen Effekten durch Massenführung nicht anfreunden. Namentlich die Rolle des Bürgervolkes hält er für dramaturgisch nicht fundiert: „Warum das eigentlich unbeteiligte übrige ‚Volk‘ [im zweiten Akt] so zur Entscheidung drängt und droht, bleibt unklar. Fällt dem Dichter nichts Überzeugenderes ein, so lässt er revolutionären Lärm einfallen. Der betäubt immer!“¹⁶⁷⁴ Der Kritiker der Wiener Zeitung stößt sich außerdem an Kaisers „Poesie der Leibschäden“¹⁶⁷⁵. Damit meint er die von Kaiser kreierten Figuren der buckligen Diener und des blinden Vaters Eustache de Saint-Pierres. Auch Kaisers Sprachgestaltung ist der Kritik ausgesetzt. Stoessl zufolge handle es sich um „gespreizte Prosa“¹⁶⁷⁶. „Ungeheures [werde] in der Gliederung der Rede verlangt“¹⁶⁷⁷, schreibt Marmorek über die Anforderungen, die die Sprache des Bühnenspiels an die Schauspieler stellt. Das Drama sei „in schweres Pathos der Gedanken und der Sprache gehüllt“¹⁶⁷⁸. Von der „Ueberladenheit mit geheimnisvoll dunklem Wortprunk“ und der daraus resultierenden „gewaltsame[n] Komplikation klarer Gefühle“ berichtet auch Brecka seinen Leserinnen und Lesern.¹⁶⁷⁹ Als Beispiel nennt er die Verabschiedung der Mutter von ihrem Sohn, dem Dritten Bürger, die nichts als ein „an unserem Herzen ermüdend vorüberrauschende[r] Wortschwall“¹⁶⁸⁰ sei. Die Kaiser’schen Figuren scheinen „nur mit papierener Literatur und nicht mit wirklichem Leben erfüllt“¹⁶⁸¹, heißt es im Neuigkeits-Welt-Blatt. Auch hier ortet man „unverständliche[n] Wortschwall“, der „die kärgliche Handlung“ überflute.¹⁶⁸² Ganz besonders Auernheimer zeigt sich von dem Sprachstil des Bühnenspiels wenig angetan. Der

¹⁶⁶⁹ Salten (1930), a. a. O., S. 4

¹⁶⁷⁰ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁶⁷¹ Auernheimer, a. a. O., S. 1

¹⁶⁷² Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁶⁷³ ebd.

¹⁶⁷⁴ Stoessl, a. a. O., S. 2

¹⁶⁷⁵ ebd.

¹⁶⁷⁶ Stoessl, a. a. O., S. 3

¹⁶⁷⁷ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁶⁷⁸ ebd.

¹⁶⁷⁹ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁶⁸⁰ ebd.

¹⁶⁸¹ Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁶⁸² ebd.

„Wille zum Stil“ sei in Georg Kaisers Werk „in jedem Augenblick erkennbar“.¹⁶⁸³ Auernheimer unterstellt dem Dramatiker eine Technik, das, „was ihm an ursprünglicher Empfindung fehlt, durch klügelnde Dialektik zu ersetzen“¹⁶⁸⁴. Die entsprechend „einförmig geschraubte Sprache“¹⁶⁸⁵ stelle eine schwere Hürde für die Schauspielerinnen und Schauspieler dar. Exemplarisch dafür stehe die „hundertmalige Wiederholung des Namens Eustache de Saint-Pierre“ im dritten Akt. Sie beanspruche „zehn kostbare Bühnenminuten“ und mache den gesamten Aufzug „schwer erträglich“.¹⁶⁸⁶ Auernheimers Resümee lautet: Georg Kaiser „überhebbelt den Hebbel“¹⁶⁸⁷.

Das redliche Bemühen des Burgtheaters, die schwierige Dichtung auf der Bühne zu interpretieren, das „Aufgebot der ganzen Burgtheatergarde“¹⁶⁸⁸, wird in den Wiener Bildern anerkennend ins Treffen geführt. Die „geistige Leistung, auch des Burgtheaters“¹⁶⁸⁹ gesteht auch Raoul Auernheimer den an der Inszenierung Beteiligten zu. Dass es „ein Ehrenabend für alle“¹⁶⁹⁰ gewesen sei, bringt der Journalist des kleinen Blatts zum Ausdruck. Besonders geglückt sei die szenische Umsetzung des ersten Aufzugs. Die „Regie Albert Heines verdichtet noch die Beklemmung, die diese steil aufflammende Handlung erzeugt“¹⁶⁹¹. „Weihevoll und ergreifend ziehen auch diese beiden Akte an dem Zuschauer [...] vorüber“¹⁶⁹², heißt es über den zweiten und dritten Aufzug. „Die Bewegung der Massen“ wirke „überaus eindrucksvoll“.¹⁶⁹³ Als „grandiosen Abend“¹⁶⁹⁴ feiert das interessante Blatt die Premierenauflührung. Otto Stoessl zufolge gibt Albert Heine dem „Ausdruck der Gemütsbewegungen“ Vorrang „vor dem Wort“.¹⁶⁹⁵ Als „großartig [...] in ihrem herben Stil“¹⁶⁹⁶ bezeichnet Hans Brecka die Aufführung unter Heines Regie. Nichtsdestotrotz würden die Schwächen des Kaiser'schen Bühnenspiels auf der Burgtheaterbühne erst recht zutage treten, zu verzeichnen sei vor allem, dass die „Stimmung“ im Publikum nach dem ersten Akt „auf eine schier erschreckende Weise abgekühlt“ ist.¹⁶⁹⁷ Insbesondere ab dem zweiten Akt hindere „der Regisseur Albert Heine den Fortgang des Stückes durch einen bleierne Schwere des Tempos“¹⁶⁹⁸, meint auch der Verfasser der Aufführungskritik im Neuigkeits-Welt-Blatt. Felix

¹⁶⁸³ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁶⁸⁴ Auernheimer, a. a. O., S. I f.

¹⁶⁸⁵ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁶⁸⁶ ebd.

¹⁶⁸⁷ ebd.

¹⁶⁸⁸ St., a. a. O., S. 10

¹⁶⁸⁹ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁶⁹⁰ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁶⁹¹ ebd.

¹⁶⁹² ebd.

¹⁶⁹³ ebd.

¹⁶⁹⁴ rm. p., a. a. O., S. 23

¹⁶⁹⁵ Stoessl, a. a. O., S. 3

¹⁶⁹⁶ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁶⁹⁷ ebd.

¹⁶⁹⁸ Treulich, a. a. O., S. 6

„Das Stück [...] übte nur im ersten Akt tiefere Wirkung, der zweite fiel ab und auch der dritte gewann nicht mehr die Höhe des Anfangs.“ (ebd.)

Salten kommt in seiner Kritik des Premierenabends unter der Schlagzeile „Nicht sehr wichtig“ zu dem Schluss, das Burgtheater könne „Besseres leisten“.¹⁶⁹⁹ Über diese Bemerkungen hinaus gibt es keine näheren Ausführungen zur Regiearbeit Albert Heines, die somit durchwachsen bewertet wird.

Auch auf Alfred Rollers Bühnenbilder wird kaum eingegangen. In der Reichspost legt Brecka seine Ansicht dar, dass „der szenische Rahmen“ der Burgtheater-Inszenierung „der strengen, klassizistischen Architektur des Werkes“ von Georg Kaiser vielmehr entgegenkomme, als es bei der Inszenierung an der kleineren Neuen Wiener Bühne 1917 geschehen sei, wodurch allerdings auch die Schwachstellen des Stücks stärker hervortreten würden.¹⁷⁰⁰ Alfred Roller seien dessen ungeachtet Bühnenbilder von „düsterer Pracht“ und „von höchster Kraft der Stimmung“¹⁷⁰¹ gelungen. Er habe die Inszenierung „dekorativ stilvoll ausgestattet“¹⁷⁰², wird im Neuigkeits-Welt-Blatt geurteilt. In der Beschreibung des ersten Akts wird im kleinen Blatt auf die Ausstattung eingegangen, bei der Alfred Roller die szenischen Vorschriften des Dramentexts befolgt. Das „Mauerwerk der Stadt“ sei bei der Versammlung der Bürger zu sehen, „darauf ein Herold mit mächtig flatternden Fahnen“.¹⁷⁰³ Über den Losentscheid im zweiten Akt heißt es im Neuigkeits-Welt-Blatt, die Szene sehe „wie eine Nachahmung des Liebesmahls der Apostel von Leonardo da Vinci“¹⁷⁰⁴ aus. Das dazu passende Szenenfoto ist in einem anderen Journal, dem interessanten Blatt, abgedruckt, in dem allerdings nicht dieser kunstgeschichtliche Vergleich angestellt wird.¹⁷⁰⁵ Im Artikel der Wiener Zeitung wird wiederum das Szenenbild des dritten Aktes erwähnt, genauer gesagt, ein Detail daraus. Der „Fries des gotischen Giebelfeldes der Kathedrale“¹⁷⁰⁶, der im Zentrum die Christusfigur zeigt, gilt – wie von Georg Kaiser intendiert – dem Rezentsenten Stoessl als Analogie zur Selbstopferung Eustache de Saint-Pierres, also jener Figur, die im Mittelpunkt des Dramas steht.

Die Kostüme des Theaterabends werden ebenfalls kaum diskutiert. Zum von Felix Salten gewonnenen Eindruck, der „Konflikt [...] spielt sich ab, als ginge er zwischen den kostümierten Angehörigen einer Handelskammer vor sich“,¹⁷⁰⁷ tragen bestimmt die, auf denen Szenenfotos zu sehenden, prunkvollen Gewänder und Orden der Gewählten Bürger bei. Das ist allerdings nur ein impliziter Hinweis auf das Kostüm. Im kleinen Blatt werden hingegen tatsächlich „die samtenen Gewänder der Bürger und die klirrenden Rüstungen derer, die nur Gewalt kennen und im Munde führen“,¹⁷⁰⁸ beschrieben.

¹⁶⁹⁹ Salten (1930), a. a. O., S. 4

¹⁷⁰⁰ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁷⁰¹ ebd.

¹⁷⁰² Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁷⁰³ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁷⁰⁴ Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁷⁰⁵ vgl. rm. p., a. a. O., S. 23

¹⁷⁰⁶ Stoessl, a. a. O., S. 3

¹⁷⁰⁷ Salten (1930), a. a. O., S. 4

¹⁷⁰⁸ Marmorek, a. a. O., S. 9

Über die schauspielerischen Leistungen des Abends heißt es dort, jene „hingebungsvolle Einfühlung“, die das Stück verlange, hätte es „im Burgtheater bei [...] den Schauspielern gefunden“.¹⁷⁰⁹ Die Darsteller hätten „markiges Ensemblespiel in glänzenden Einzelleistungen zeigen“¹⁷¹⁰ können, heißt es im interessanten Blatt. Das Ensemble des Burgtheaters habe die von ihm erwartete Qualität darbieten können, „ohne indessen dadurch irgend ein Herz höher schlagen zu lassen“¹⁷¹¹, trübt Felix Salten das Bild. Dieser Umstand liegt ihm zufolge in der Stückauswahl mit begründet, darüber hinaus sei aber auch „ein leichter Rückfall in den so ziemlich abgelebten Tragödienstil“ zu verzeichnen, „der mit seinem Tempomangel, mit seinem Dehnen der Worte wie halbwahrer oder gänzlich theatralischer Gebärde und mit der hohlen Düsterkeit des Tones keinem Drama jetzt mehr zur Wirkung hilft“.¹⁷¹² Auch im Neuigkeits-Welt-Blatt ist zu lesen, die Darsteller der „Franzosen“ wären „fürchterlich zungenschwer“, würden „flüstern und wispern und sind zuweilen ganz unverständlich“.¹⁷¹³ Im Fokus der Aufführungskritiken steht auch am Burgtheater der Mime des Protagonisten Eustache de Saint-Pierre.¹⁷¹⁴ Raoul Aslan trage „das Stück“ und scheine „dabei leicht und unbeschwert“, meint Otto Stoessl.¹⁷¹⁵ Es sei „eine der ruhigsten Leistungen des Darstellers“, die er „aus dem Geiste der Rolle“ entwickelt habe.¹⁷¹⁶ „Schon sein Zuhören, [...] die überlegene Stille des ganzen Wesens“ hätten „von Anbeginn“ überzeugt.¹⁷¹⁷ Aslan habe „Ausdruck edelsten, männlichsten Ernstes“ gezeigt und sei als Eustache „schlechthin wunderbar“, gibt auch Hans Brecka seine Eindrücke wieder.¹⁷¹⁸ In Raoul Aslan verfüge das Burgtheater über „den ‚denkenden‘ Schauspieler, den Darsteller, bei dem es auf die Betonung jedes einzelnen Wortes ankommt“¹⁷¹⁹. Die textlich bedingten schwierigen Voraussetzungen werden in diesem Zusammenhang ebenfalls gewürdigt. Die Darstellung verlange „Ungeheures in der Gliederung der Rede“¹⁷²⁰, was insbesondere Aslan sehr gut bewerkstellige: „Was er spricht, bleibt niemals dunkel.“¹⁷²¹ Aslan sei „der einzige Schauspieler, der wirklich Georg Kaiser“ spiele und „der in richtiger geistiger Kühle einen psychologisch geschulten Eustache auf die Bühne“ bringe, äußert man sich im interessanten Blatt.¹⁷²² Auernheimer gibt zu bedenken, dass die Rolle des Eustache de Saint-Pierre freilich „etwas besser[e]“ Gelegenheit biete, die „geistige Ueberlegenheit ins Treffen“ zu führen,

¹⁷⁰⁹ ebd.

¹⁷¹⁰ rm. p., a. a. O., S. 23

¹⁷¹¹ Salten (1930), a. a. O., S. 4

¹⁷¹² ebd.

¹⁷¹³ Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁷¹⁴ Weil es die zentrale Rolle des Stücks ist, kommt auch ihrem Darsteller die größte Bedeutung zu: „Das Stück steht und fällt mit der Gestalt des Eustache de Saint-Pierre.“ (Schletter, a. a. O., S. 26)

¹⁷¹⁵ Stoessl, a. a. O., S. 3

¹⁷¹⁶ ebd.

¹⁷¹⁷ ebd.

¹⁷¹⁸ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁷¹⁹ Schletter, a. a. O., S. 26

¹⁷²⁰ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁷²¹ ebd.

¹⁷²² rm. p., a. a. O., S. 23

beispielsweise im Vergleich zu der wenig Entfaltungsmöglichkeiten bietenden Rolle der Mutter des Dritten Bürgers.¹⁷²³ Eine von diesen Urteilen abweichende Haltung nimmt der Rezensent des Neuigkeits-Welt-Blatts ein. Raoul Aslan habe „eine eigenartige, aber nicht sehr glückliche Manier, in der er spricht“¹⁷²⁴.

Über die anderen Darsteller des Abends meint Schletter in der Modernen Welt lapidar: „Was sonst noch auftritt, gibt nur ihm [Raoul Aslan als Eustache de Saint-Pierre] Folie.“¹⁷²⁵ Dass DIE BÜRGER VON CALAIS „keine dankbaren Rollen“¹⁷²⁶ bieten, wird auch im Neuigkeits-Welt-Blatt behauptet. Als Dritter Bürger, Jean d'Aire und Vierter Bürger hätten sich „Höbling, Siebert, Hartmann [...] um belanglose Rollen“¹⁷²⁷ bemüht. Die Interpreten von Duguesclins, Jean de Vienne und des Dritten und Vierten Bürgers würden „sich mit viel Opfermut und Unübertrefflichkeit“¹⁷²⁸ abquälen, wird in den Wiener Bildern festgestellt. Andere Rezessenten nehmen wiederum durchgängig gleichwertige Schauspielleistungen wahr. Felix Salten schreibt: „Paul Hartmann [als Vierter Bürger], Aslan [als Eustache de Saint-Pierre], Siebert [als Jean d'Aire], Marr [als Jean de Vienne] standen in Reih und Glied mit allen anderen.“¹⁷²⁹ Über die Darsteller der sechs Bürger um Eustache de Saint-Pierre ist in der Rezension der Reichspost nachzulesen, dass ein „schöneres Gleichmaß der Leistungen [...] schwer möglich“¹⁷³⁰ sei. Paul Hartmanns Vierter Bürger, Franz Höblings Dritter Bürger und Hans Marrs Jean de Vienne werden im interessanten Blatt lobend erwähnt. Die drei Schauspieler hätten „bestes Theater“¹⁷³¹ geboten.

Hans Marr, der am Burgtheater schon den Barssukoff in der SORINA gespielt hat, erzeuge als Jean de Vienne „wunderbare Töne der Rührung“¹⁷³². Er sei „ein markiger erster Bürger“¹⁷³³. Marr würde sich – neben Philipp Zeska als Duguesclins – „aufs beste“¹⁷³⁴ bewähren. Das „edle Jünglingsantlitz“¹⁷³⁵ Alfred Lohners als Jacques de Wissant habe ergriffen und gerührt, teilt Otto Stoessl Leserinnen und Lesern der Wiener Zeitung mit.

Trotz der minder prominenten Rolle als englischer Offizier wird Ferdinand Onno in den Aufführungskritiken besonders häufig erwähnt, denn er gibt am Abend der Premiere der BÜRGER VON CALAIS sein Burgtheater-Debüt.¹⁷³⁶ Es sei „erfreulich“, dass Onno „seine Visitenkarte beim Burgtheater“¹⁷³⁷ abgegeben habe. „Schon in dieser ersten, verhältnismäßig

¹⁷²³ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁷²⁴ Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁷²⁵ Schletter, a. a. O., S. 26

¹⁷²⁶ Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁷²⁷ ebd.

¹⁷²⁸ St., a. a. O., S. 10

¹⁷²⁹ Salten (1930), a. a. O., S. 4

¹⁷³⁰ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁷³¹ rm. p., a. a. O., S. 23

¹⁷³² Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁷³³ Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁷³⁴ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁷³⁵ Stoessl, a. a. O., S. 3

¹⁷³⁶ vgl. rm. p., a. a. O., S. 23; Stoessl, a. a. O., S. 3

¹⁷³⁷ Auernheimer, a. a. O., S. 2

kleinen Rolle“ habe er gezeigt, „welchen Gewinn er für das Burgtheater bedeutet.“¹⁷³⁸ Als einzigen „Gewinn des Abends“¹⁷³⁹ verbucht Felix Salten den ersten Auftritt von Ferdinand Onno. Dessen Darstellung des englischen Offiziers sei „von einer ganz straffen Noblesse“¹⁷⁴⁰. Der Kritiker des kleinen Blatts vernimmt „eherne Töne der Erbarmungslosigkeit“¹⁷⁴¹ in Onnos Spiel.

Ebenfalls Erwähnung findet der Auftritt von Albert Heine, der nicht nur Regie führt, sondern auch den Vater Eustache de Saint-Pierres spielt. In der Beurteilung seiner Darstellung liegt das Hauptaugenmerk der Rezensenten auf der Präsentation des Monologs. Heine habe „eine längere Rede mit großer Eindringlichkeit“¹⁷⁴² gesprochen. Er gliedere „meisterhaft eine lange Ansprache“¹⁷⁴³. Sogar Felix Salten, der Einwände gegen Kaisers dramaturgische Lösung dieser Szene an der Bahre des Sohnes vorbringt, ist der Ansicht, Heine habe „den verwaisten Vater ausgezeichnet“¹⁷⁴⁴ gesprochen und gespielt.

Obwohl ihnen innerhalb des Kaiser'schen Bühnenspiels ein so marginaler Stellenwert zukommt, werden in den Inszenierungskritiken auch die Frauenrollen und ihre Interpretinnen angesprochen. Wie auch schon anlässlich anderer Premieren des Stücks, wird insbesondere die Mutter des Dritten Bürgers genannt, die zumeist von älteren, arrivierten Miminnen gespielt wird. Am Burgtheater übernimmt Lotte Medelsky als Fünfzigjährige diese reifere Rolle, in ihrem vierunddreißigsten Jahr als Burgschauspielerin.¹⁷⁴⁵ Ähnlich wie bei der Rolle des blinden Vaters finden auch in diesem Fall Kritiker Worte für die kaum lösbarer Aufgabe, vor die der Dichter die Schauspielerinnen und Schauspieler mit den wenig bühnentauglichen Textpassagen stellt. So hält Hans Brecka fest, dass sich „selbst eine Frau Medelsky“ mit der Rolle der Mutter „nicht viel anzufangen“ wisse.¹⁷⁴⁶ Immerhin habe sie versucht, „als Mutter einer der Todgeweihten Töne wahren Mutterschmerzes zwischen den Zeilen des Dichters hervorleuchten zu lassen“¹⁷⁴⁷, heißt es in den Wiener Bildnern. Raoul Auernheimer schildert in der Neuen Freien Presse die Unmöglichkeit, Georg Kaisers Dramentext auf der Bühne zu transportieren, anhand der Abschiedsszene zwischen dem Dritten Bürger und seiner Mutter:

„So sagt etwa die Mutter eines der Todgeweihten, indem sie von ihrem Sohne Abschied nimmt: ‚Ich habe das Schwert aus meinem Herzen gezogen und wieder hineingestoßen – hundertmal ...‘ Wie soll Frau Medelsky sich auf solchen Stelzen bewegen? Sie hilft sich auf

¹⁷³⁸ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁷³⁹ Salten (1930), a. a. O., S. 4

¹⁷⁴⁰ ebd.

¹⁷⁴¹ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁷⁴² Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁷⁴³ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁷⁴⁴ Salten (1930), a. a. O., S. 4

¹⁷⁴⁵ vgl. Mikoletzky, Lorenz: Medelsky, Lotte. – In: Neue Deutsche Biographie. Bd. 16. Berlin: Duncker & Humblot, 1990. S. 595 – 596

¹⁷⁴⁶ Brecka, a. a. O., S. 10

¹⁷⁴⁷ St., a. a. O., S. 10

ihre Art, indem sie Urtöne des Mutterleides gleichsam neben den Text setzt und schluchzt, während der Dichter redet.“¹⁷⁴⁸

Nach Meinung des Neuigkeits-Welt-Blatts ist es Lotte Medelsky trotz aller Widrigkeiten gelungen, im zweiten Akt „ergreifende Muttertöne“¹⁷⁴⁹ zu finden. Auch im interessanten Blatt werden ihre Anstrengungen honoriert.¹⁷⁵⁰

In der Wiener Zeitung wird außerdem Elisabeth Ortner-Kallinas Darstellung der Frau des Vierten Bürgers angeführt. Ihr „stummes Spiel als Gattin eines der Sieben“¹⁷⁵¹ habe ergriffen und gerührt. Auernheimer meint, dass die Bedingungen deshalb gegeben wären, weil Kallina sich „den Vorteil zunutze“ mache, „eine Rolle spielen zu dürfen, die nur aus ein paar Worten besteht“.¹⁷⁵²

Raoul Auernheimer beginnt seinen Artikel in der Neuen Freien Presse mit der Erinnerung an Auguste Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS: „In einem Seitentrakt des Musée Rodin in Paris steht in Gipsabguß jene Gruppe, vor die die Europäer aller Länder mit angehaltenem Atem treten.“¹⁷⁵³ Auernheimer wählt Rodins Plastik als Einstieg für seine Stückbesprechung, weil er von deren hohem Bekanntheitsgrad und künstlerischem Stellenwert merklich überzeugt ist. Die Überleitung zu Kaisers Bühnenspiel bildet die Tatsache, dass der Dramatiker der Figurengruppe des Bildhauers „nach [...] schöpft“¹⁷⁵⁴. Auf diesen Umstand werden auch die Leserinnen und Leser des kleinen Blatts aufmerksam gemacht. Die Idee zu seinem Theaterstück sei Georg Kaiser gekommen, „als er die grandiose Plastik des Bildhauers Auguste Rodin DIE BÜRGER VON CALAIS betrachtete“¹⁷⁵⁵. Dass Kaiser die Anregung zu dem historischen Drama durch „Rodins Gruppe vor der Stadt Calais“¹⁷⁵⁶ erfahren habe, stellt auch Otto Stoessl an den Beginn seiner Aufführungskritik. Er verwendet sogar einige Zeilen, um das Denkmal zu beschreiben: „sechs Männer von verschiedenen Jahren, verschiedener Kraft und Haltung, aber alle von gleicher Strenge des Entschlusses stehen im Büßergewand und den Strick um den Hals, bereit zu ihrem Opfergang.“¹⁷⁵⁷

Auf den historischen Stoff der Belagerung von Calais rekurriert Auernheimer, wenn er den Chronisten des Hundertjährigen Krieges, Jean Froissart, als mittelalterliche Quelle ausweist, die sowohl Rodins als auch Kaisers Kunstwerk gemeinsam ist.¹⁷⁵⁸ Er bestätigt, dass Georg

¹⁷⁴⁸ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁷⁴⁹ Treulich, a. a. O., S. 6

¹⁷⁵⁰ vgl. rm. p., a. a. O., S. 23

¹⁷⁵¹ Stoessl, a. a. O., S. 3

¹⁷⁵² Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁷⁵³ ebd.

¹⁷⁵⁴ ebd.

¹⁷⁵⁵ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁷⁵⁶ Stoessl, a. a. O., S. 2

¹⁷⁵⁷ ebd.

¹⁷⁵⁸ „Das erzählt die mittelalterliche Chronik des Froissart, aus der Rodin geschöpft hat und aus der nach ihm Georg Kaiser schöpft.“ (Auernheimer, a. a. O., S. 2)

Kaisers Dramenschluss, die Begnadigung von sechs Bürgern, der Froissart'schen Chronik entnommen ist, und zitiert die abschließende Passage daraus wörtlich – verbunden mit einer Kritik an der Figurenrede des Dramatikers: „Bei Kaiser drückt sich der englische Offizier ungleich geschraubter aus.“¹⁷⁵⁹ Über den geschichtlichen Hintergrund informiert auch Marmorek, allerdings ohne sich dabei auf Froissarts Chronik zu beziehen. Er schildert die Umstände der Belagerung der „reiche[n], stolze[n] Händlerstadt Calais“¹⁷⁶⁰.

Die falsche Angabe, das Bühnenspiel sei im Uraufführungsjahr 1917, und damit während des Ersten Weltkriegs entstanden, verleitet viele Kritiker dazu, Querverbindungen zwischen Stückinhalt und der damaligen Kriegssituation zu ziehen, zwischen dem spätmittelalterlichen Hundertjährigen Krieg und der großen Kriegskatastrophe am Beginn des 20. Jahrhunderts. Das Drama DIE BÜRGER VON CALAIS sei „1917 im Weltkrieg entstanden, als gerade wieder der Kampf um Calais tobte und die Rettung des Staates Tagesgespräch war“¹⁷⁶¹, ist beispielsweise in den Wiener Bildern zu lesen. Georg Kaiser habe aus dem Stoff der historischen Stadtbelagerung „1917, als bitter um Calais gekämpft wurde, ein Stück“¹⁷⁶² gemacht, schreibt Auernheimer. Im Jahr 1930 zieht der Wiener Kritiker folgende Analogien:

„Den Staat zu retten, war damals das Thema der Zeit. Wie aber sollte er gerettet werden? Duguesclins, der Stadtkommandant von Calais, ist wie Ludendorff fürs Durchhalten; Eustache de Saint-Pierre wie – nun, sagen wir, wie ein aufgeklärter Literat der damaligen Zeit – für die pazifistische Lösung [...] Da wirft der Kriegsheld sein Schwert hin und geht zum Feinde über; nicht anders, als er ein Jahr später – 1918 – auf holländisches Gebiet auswich. Der Dichter, von dessen Meinungen die Politiker so ungern Kenntnis nehmen, erwies sich auch damals als der bessere Prophet.“¹⁷⁶³

Nicht nur werden Parallelen zwischen einer Figur des Dramas und der historischen Person Erich Ludendorff, dem Ersten Generalquartiermeister und Stellvertreter von Paul von Hindenburg als Chef der Dritten Obersten Heeresleitung, gezogen, auch wird die Theaterdichtung als Prognose für den Kriegsverlauf angesehen. Georg Kaiser habe das Ende des Ersten Weltkriegs in seiner literarischen Adaption der Ereignisse von 1347 vorausgeahnt. In ähnlicher Weise wie Auernheimer sieht auch der Rezensent des interessanten Blatts das Theaterstück von Georg Kaiser als Eintreten für eine pazifistische Grundhaltung an – geschrieben „mitten im Kriege, zu einer Zeit, da es stärkstes, mutigstes Bekenntnis war“¹⁷⁶⁴. Und bald darauf von einer Wiener Bühne aufgeführt, wie der Autor nicht ohne Stolz einflicht.¹⁷⁶⁵

¹⁷⁵⁹ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁷⁶⁰ Marmorek, a. a. O., S. 9

¹⁷⁶¹ St., a. a. O., S. 10

¹⁷⁶² Auernheimer, a. a. O., S. 1

¹⁷⁶³ Auernheimer, a. a. O., S. 2

¹⁷⁶⁴ rm. p., a. a. O., S. 23

¹⁷⁶⁵ vgl. ebd.

4 Bürgerbegriff und Menschenbild

4.1 Auguste Rodins „Bürger“

Zunächst ist häufig die grundsätzliche Feststellung anzutreffen, dass in den BOURGEOIS DE CALAIS ein Menschenbild verhandelt wird. Dass dieses nicht sofort spezifiziert wird, hängt damit zusammen, dass die Aufmerksamkeit eben gerade auf das Abstrahierende in Rodins Figurengestaltung gelenkt werden soll, welches erlaubt, überzeitliche anthropologische Merkmale an der Gruppe von Bürgern festzumachen. So bemerkt etwa Roland Bothner, der Bildhauer nutze „die historische Vorgabe, um ein plastisches Bild von der Grundverfassung des Menschen zu geben“¹⁷⁶⁶. Er schaffe eine „künstlerische Ansicht des anthropologischen Menschen“, thematisiere „das menschliche Dasein selbst“.¹⁷⁶⁷ Josef Schmoll genannt Eisenwerth begründet die Aktualität von Rodins Œuvre mit dessen Darstellung des Menschen:

„Und vor allem: überall dort, wo die Problematik des Menschenbildes wieder Gestalt gewinnt, lebt Rodins Geist fort. Der Meister der ‚Höllempforte‘, des ‚Penseur‘, des ‚Ugolino‘, der ‚Schatten‘, der ‚Bürger von Calais‘, des ‚Balzac‘ und des ‚L’homme qui marche‘ steht hinter jenen großen Figuren, die vielleicht für ein später erst klarer wahrzunehmendes Gesicht der europäischen Menschheit des mittleren 20. Jahrhunderts als wesentlicher erkannt werden als vieles, was sich mit der Strömung der ‚nonobjective art‘ an die Oberfläche schiebt.“¹⁷⁶⁸

Da die Veranschaulichung von Allgemein-Menschlichem nicht ganz im Sinne der Auftraggebenden ist, die einen solch abstrakten Anthropologismus zurückweisen und sich vom historisierenden Denkmalgedanken nicht verabschieden wollen, stößt die Figurengruppe ab dem zweiten Modell Rodins nicht auf Gegenliebe. Wie bereits beschrieben, wird von der ersten Maquette, die dazu gedient hat, den Auftrag an Land zu ziehen, bis zur zweiten Maquette eine Transformation vollzogen.

„An die Stelle des schwungvoll inszenierten Aufopferungswillens heldenhafter Bürger der ersten Maquette tritt der Aufbruch als ‚Augenblick tiefster Erniedrigung‘, die Auflösung der stolzen Kollektivität in vereinzelte Leidensträger. Der an ihrer Gestaltung bereits ablesbare Versuch Rodins, die Charaktere psychologisch zu differenzieren und auszuleuchten, unterwirft den von ihm zuvor in Anspruch genommenen vorbildhaften ‚menschlichen Patriotismus‘ einem radikal neuen Darstellungsziel. Die gewaltige Gestaltungsmacht Rodins ist nun auf der Suche nach der Wahrhaftigkeit des Menschenbildes.“¹⁷⁶⁹

Rodin verwehrt sich gegen „jede Art von Rhetorik und heldischer Pose“¹⁷⁷⁰, obwohl es die Vorgabe des Zeitalters der Denkmalkunst ist, den Fokus weg vom weltbürgerlichen, hin zum

¹⁷⁶⁶ Bothner, Roland: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie.* – Frankfurt am Main: Insel, 1993. S. 32

¹⁷⁶⁷ ebd.

¹⁷⁶⁸ Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: *Rodin-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung – Bibliographie.* – München: Prestel, 1983. S. 274

¹⁷⁶⁹ Appel, Thomas: *Die Bürger von Calais. Auguste Rodins Intentionen zu Aufstellung und Sockel.* – In: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung.* Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 71

¹⁷⁷⁰ Bünemann, Hermann: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais.* – Stuttgart: Reclam, 1957. S. 6

patriotischen Anteil am Ideal des Bürgers zu verlagern.¹⁷⁷¹ Er positioniert sich allerdings, obwohl er für die Autonomie der Kunst eintritt, jenseits der Konfrontation von Bürgerlichkeit und *l'art pour l'art* und übt keine Kritik am Bürgertum.¹⁷⁷² Gerade die künstlerische Entscheidung, alle sechs sich opfernden Bürger darzustellen statt nur Eustache de Saint-Pierre herauszuheben, knüpft an Bürgertugenden an, die sich im Sinne von Gleichheit und Brüderlichkeit auf die Französische Revolution berufen können.¹⁷⁷³

Insbesondere Schmoll genannt Eisenwerth unterstreicht, dass die Figurengestaltung in Rodins Denkmal nicht nur „ein Zeugnis für die Bindung von Individuum und Gemeinschaft im Sinne der bürgerlichen Ethik des späten 19. Jahrhunderts“ ist, sondern auch „darüber hinausweisender humanistischer Ideale“.¹⁷⁷⁴ Zum „überzeitlich Humane[n]“¹⁷⁷⁵ in Rodins Ausdeutung des historischen Stoffes zählt auch, die Betonung der Anonymität der Bürger.¹⁷⁷⁶ Die Vorliebe für die Gotik geht bei Auguste Rodin mit der Faszination einher, welche die Namenlosigkeit „sowohl der großen Künstler dieser Epoche, [...] als auch vieler Menschen aller Stände, die wie jene Bürger von Calais sich zum Wohle ihrer Stadt“¹⁷⁷⁷ geopfert haben, auf ihn ausübt. In der nach Frederick Lawton zitierten Selbstaussage des Künstlers findet sich dieser Umstand bestätigt.

„They would have preferred‘, says Rodin, ‘gestures à la *Marseillaise*, whereas I intended to show my citizens sacrificing themselves as people did in those days without publishing their names.“¹⁷⁷⁸

Dass die sechs Bürger Auguste Rodins „Verkörperungen eines einfachen und allgemeinen Menschentums sind, emporgehoben über ihre geschichtliche Bedingtheit, unterschieden nur nach Alter, Temperament und dem Grad ihrer Bereitschaft“¹⁷⁷⁹, lässt Interpretationen des Monuments wie die von Hans Gerhard Evers zu, der es als ‚Arbeiterdenkmal‘ bezeichnet.¹⁷⁸⁰

4.2 Der ‚Neue Mensch‘ in der expressionistischen Moderne

Die Vorstellung vom ‚Neuen Menschen‘ ist ein älteres, nicht genuin und ausschließlich expressionistischen Strömungen zuzurechnendes Konstrukt. Ihren Ursprung hat die Wendung ‚Neuer Mensch‘ in den Mahnungen der christlichen Paulusbriefe, im Brief an die

¹⁷⁷¹ vgl. Bothner, a. a. O., S. 48

¹⁷⁷² vgl. Bothner, a. a. O., S. 53

¹⁷⁷³ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. – In: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung. Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 33

¹⁷⁷⁴ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 46

¹⁷⁷⁵ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 47

¹⁷⁷⁶ vgl. ebd.

¹⁷⁷⁷ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 48

¹⁷⁷⁸ Lawton, Frederick: The Life and Work of Auguste Rodin. – London: T. Fisher Unwin, 1906. S. 151

¹⁷⁷⁹ Bünemann, a. a. O., S. 16

¹⁷⁸⁰ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 47

Schmoll gen. Eisenwerth ergänzt selbst, man könne „auch von einer Schar von Bettlern oder einem Gefangenenchor à la Fidelio sprechen“. (ebd.)

Epheser und im Brief an die Kolosser.¹⁷⁸¹ In den Episteln wird an die adressierten Gemeinden appelliert, die Bekehrung zum Christentum in einem geänderten Lebenswandel sichtbar zu machen. Die Opposition zwischen altem und neuen Menschen wird beschworen und im Zusammenhang mit der Erneuerung auf die Gottebenbildlichkeit verwiesen. Voraussetzung für das moderne Aufkeimen einer nicht auf Erlösung im Jenseits ausgerichteten Utopie vom ‚Neuen Menschen‘ bildet das „humanistische Menschenideal“ der Aufklärung, das „von einer Entwicklungsfähigkeit und Bildsamkeit aus[geht], einer schon im Mensch-Sein selbst angelegten Perfectibilité“.¹⁷⁸² Mit fortschreitender „Verwissenschaftlichung der Welt“ bahnen sich in den folgenden Jahrzehnten zunehmend „säkulare Menschenbilder“ ihren Weg.¹⁷⁸³ Die 1999 im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden stattfindende Ausstellung DER NEUE MENSCH ist so konzipiert, dass als Geburtsstunde der Utopie die Zeit um 1880 angenommen wird.¹⁷⁸⁴ Der Untertitel behauptet, sie sei im 20. Jahrhundert zur Obsession geworden.¹⁷⁸⁵ Entstehungsgeschichtlich kann der Ideenkomplex um den ‚Neuen Menschen‘ in unterschiedlichen Bewegungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts verortet werden. In konservativ-nationalistischen Kreisen der Weimarer Republik findet die utopische Vorstellung ebenso eine Ausdeutung wie im Jugendstil, der deutschen Jugendbewegung oder bei den italienischen Futuristen.¹⁷⁸⁶ Thomas Anz bezeichnet sie daher als eine „Leerformel, die sich mit Sehnsüchten und Wunschträumen aller Art ausfüllen“¹⁷⁸⁷ lässt.

In der Forschung zur expressionistischen Moderne werden Vitalismus und Lebensphilosophie als geistesgeschichtlich relevante Referenzen ins Treffen geführt.¹⁷⁸⁸ Gunter Martens bezieht sich in seiner Studie vorwiegend auf folgende Aspekte in den Werken dreier Philosophen der Jahrhundertwende als den Nährboden für expressionistische

¹⁷⁸¹ vgl. Schröder, Richard: Zum Geleit. – In: Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. N. Lepp; M. Roth; K. Vogel. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999. S. 13

„Legt den alten Menschen ab, der in Verblendung und Begierde zugrunde geht, ändert euer früheres Leben und erneuert euren Geist und Sinn! Zieht den neuen Menschen an, der nach dem Bild Gottes geschaffen ist in wahrer Gerechtigkeit und Heiligkeit.“ (Eph 4,22–24)

„Belügt einander nicht; denn ihr habt den alten Menschen mit seinen Taten abgelegt und seid zu einem neuen Menschen geworden, der nach dem Bild seines Schöpfers erneuert wird, um ihn zu erkennen.“ (Kol 3,9–10)

¹⁷⁸² Lepp, Nicola: Zur Ausstellung. Voraussetzungen – Konzept – Regie. – In: Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. N. Lepp; M. Roth; K. Vogel. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999. S. 104

¹⁷⁸³ Lepp, a. a. O., S. 103

¹⁷⁸⁴ vgl. Lepp, Nicola; Roth, Martin; Vogel, Klaus (Hrsg.): Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. – Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999.

¹⁷⁸⁵ vgl. ebd.

¹⁷⁸⁶ vgl. Schröder, a. a. O., S. 12; Vietta, Silvio: Probleme – Zusammenhänge – methodische Fragen. – In: Expressionismus. Hrsg. S. Vietta; H.-G. Kemper. München: Fink, 1997. S. 29; Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. – Stuttgart: Metzler, 2010. S. 45 f.

Schröder, Vietta und Anz erwähnen als Vertreter u. a. Arthur Moeller van den Bruck, Julius Langbehn, Ernst Jünger, Stefan George und George Bernard Shaw namentlich.

¹⁷⁸⁷ Anz, a. a. O., S. 45

¹⁷⁸⁸ vgl. u. a. Ajouri, Philip: Lebensphilosophie und Lebensbegriff. – In: Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus. Berlin: Akademie Verlag, 2009. S. 76 – 82 sowie Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. – Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1971.

Erneuerungsutopien bildende Tendenzen: das „Leben als Gegenwert in der Philosophie Friedrich Nietzsches“¹⁷⁸⁹, die „irrationalistische Lebensmetaphysik im Frühwerk Henri Bergsons“¹⁷⁹⁰ und die „Synthese von Leben und Geist in der Lebensphilosophie Georg Simmels“¹⁷⁹¹. Philip Ajouri verweist darauf, dass sich in der expressionistischen Vorstellung vom ‚Neuen Menschen‘ „Elemente des Aktivismus mit Friedrich Nietzsches Idee vom Übermensch“¹⁷⁹² verbinden. Hierbei ist einschränkend festzuhalten, dass es unter Inbetrachtnahme der „konträre[n] Denkstandorte“ der beiden prominentesten Vertreter der heterogenen Aktivismus-Bewegung, Kurt Hiller und Ludwig Rubinier, primär der „Rubiner-Flügel“ ist, welcher der Utopie vom „Anbruch des ‚irdischen Paradieses‘“ und des Zeitalters des ‚Neuen Menschen‘ anhängt.¹⁷⁹³ In die Konzeption des expressionistischen ‚Neuen Menschen‘ spielen auch gewandelte Subjektivitätsentwürfe hinein, wie Heidemarie Oehm mittels des Einflusses von „Kierkegaards existenzialektischem Entwurf des Selbst und Nietzsches Konzeption des Machtwillen-Subjekts“¹⁷⁹⁴ auf die expressionistische Generation nachweist. Während sich Martens‘ Untersuchung des Einwirkens lebensphilosophischer Grundgedanken auf den literarischen Expressionismus in seiner gesamten Gattungsvielfalt erstreckt, analysiert Oehm lediglich anhand ausgewählter expressionistischer Stationendramen und Reflexionsprosa, „wie sich die bei Kierkegaard und Nietzsche herausgestellte spezifische Bewegungsdynamik von Subjektivität in gattungskonstituierender Weise auswirkt“¹⁷⁹⁵. Wenngleich die virulenten Ich-Konzeptionen der Moderne in ihrer „Destruktion des idealistischen Transzendentalsubjekts“¹⁷⁹⁶ deutlich „nachidealistic“¹⁷⁹⁷ Natur sind, kommt dem Idealismus als nicht auszuklammernder Vorbedingung dennoch Bedeutung zu. Das erklärt, warum wiederholt die Weimarer Klassik als wesentlicher Bezugspunkt genannt wird. Exemplarisch sei hierfür das Kapitel „Weimar und der Expressionismus“¹⁷⁹⁸ in Günther Rühles Darstellung über das Theater der Weimarer Republik angeführt. Die Tendenz für das gesamte Phänomen vereinnahmend, spricht Rühle davon, dass der Expressionismus der „letzte, von den sozialen Problemen losgelöste Erneuerungsversuch des Idealismus“¹⁷⁹⁹ sei. Es handle sich um einen „sich aus weimarischem

¹⁷⁸⁹ Martens, a. a. O., S. 32

¹⁷⁹⁰ Martens, a. a. O., S. 55

¹⁷⁹¹ Martens, a. a. O., S. 62

¹⁷⁹² Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus. – Berlin: Akademie Verlag, 2009. S. 203

¹⁷⁹³ Rothe, Wolfgang: Einleitung. – In: Der Aktivismus 1915 – 1920. Hrsg. W. Rothe. München: DTV, 1969. S. 13

¹⁷⁹⁴ Oehm, Heidemarie: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. – München: Fink, 1993. S. 7

¹⁷⁹⁵ Oehm, a. a. O., S. 7

Diese Bewegungsmuster sind „bei Kierkegaard [...] die [...] Dynamik der unablässbaren Selbstübersteigerung der Subjektivität im Medium der verinnerlichten Dauerreflexion auf das vorgängig Andere der Vernunft und bei Nietzsche [die] Bewegungsfigur der endlosen Selbstüberschreitung des als vis creativa gefassten dionysischen Machtwillen-Subjekts als das dem Bewußtsein Unverfügbar.“ (Oehm, a. a. O., S. 283)

¹⁷⁹⁶ Oehm, a. a. O., S. 283

¹⁷⁹⁷ Ajouri, a. a. O., S. 204

¹⁷⁹⁸ Rühle, Günther: Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. Bd. I. 1917 – 1925. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988. S. 11 f.

¹⁷⁹⁹ Rühle, a. a. O., S. 13

Quellen speisende[n], expressive[n] Idealismus¹⁸⁰⁰. Auf dieselbe Traditionslinie, in der expressionistische Entwürfe vom ‚Neuen Menschen‘ stehen, verweist auch Silvio Vietta in seiner Studie und konstatiert, dass „auch Schillers Schriften [...] den Glauben an eine politische Revolutionierung des Menschen durch seine innere Befreiung“¹⁸⁰¹ teilen.

Frank Krause spricht von einem „metaphysischen Menschenbild“¹⁸⁰² des Expressionismus.

„Der Expressionismus knüpft an ein *metaphysisches* Verständnis der Autonomie an. Diesem Verständnis zufolge bezieht das Bewusstsein seine Normen aus der Erkenntnis seines eigenen, inneren Gesetzes, dessen Sinn in einem immateriellen, von der empirischen Realität unabhängigen Bereich wurzelt. [...] Der soziale Wandel zwischen 1880 und 1910 verändert Denk- und Lebensgewohnheiten und soziale Umwelten nun auf eine Weise, die mit dieser Auffassung vom Menschen in Konflikt gerät.“¹⁸⁰³

In den Abhandlungen über die expressionistische Utopie des ‚Neuen Menschen‘ nicht unerwähnt bleiben auch zeitgenössische Schriften, wie Martin Bubers „in expressionistischer Diktion verfaßte[s] Frühwerk“¹⁸⁰⁴ ICH UND DU und Ernst Blochs GEIST DER UTOPIE, das nicht nur Thomas Anz als „wichtigster Beitrag zum philosophischen Expressionismus“¹⁸⁰⁵ gilt. Diese beiden Werke sind natürlich – ebenso wie die Literatur der aktivistischen Bewegung – als Teil des Programms der expressionistischen Moderne selbst anzusehen.

In der Literatur der expressionistischen Moderne stellt der ‚Neue Mensch‘ einen „programmatischen Schlüsselbegriff“¹⁸⁰⁶ dar. Vor einer Ontologisierung expressionistischer Schlagworte und einem Haltmachen bei den „vordergründigen Erscheinungen der Epoche“¹⁸⁰⁷ allerdings warnen Hans-Georg Kemper und Silvio Vietta in ihrer 1975 in der ersten Auflage erschienenen Epochendarstellung, die „über ein viertel Jahrhundert lang ein konkurrenzloses Standardwerk zur Einführung“¹⁸⁰⁸ bleibt. Mit ihrem problemgeschichtlichen Ansatz versuchen sie, auf ein Defizit der „vornehmlich textimmanenten Forschung der Sechzigerjahre“ zu reagieren und den „Blick für die Rückbindung [der] Ausdrucksformen an Epochstrukturen“ zu schärfen.¹⁸⁰⁹ Sie unterscheiden „zwei Grundtendenzen“, zwei Richtungen, anhand derer sich die expressionistische Moderne umreißen lässt und die „sich von Beginn der Epoche an nachweisen lassen“: Sie bestimmen diese Tendenzen als „eine

¹⁸⁰⁰ ebd.

¹⁸⁰¹ Vietta, a. a. O., S. 200

¹⁸⁰² Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. – Paderborn: Fink, 2008. S. 68

¹⁸⁰³ ebd.

¹⁸⁰⁴ Held, Heinz-Georg: Expressionismus. Aufbruch der Moderne in Deutschland. – Köln: Dumont, 2007. S. 158

¹⁸⁰⁵ Anz, a. a. O., S. 46

¹⁸⁰⁶ Anz, a. a. O., S. 44

¹⁸⁰⁷ Kemper, Hans-Georg; Vietta, Silvio: Das Thema. – In: Expressionismus. Hrsg. S. Vietta; H.-G. Kemper. München: Fink, 1997. S. 17

¹⁸⁰⁸ Anz, a. a. O., S. V

¹⁸⁰⁹ Kemper/Vietta, a. a. O., S. 16

Frank Krause widmet sich der Forschungsgeschichte der Jahre 1975 bis 1980 in einem Kapitel, für das er die Überschrift „Die problemgeschichtliche Wende“ wählt. Darin kommt er neben dem richtungsweisenden Werk von Kemper und Vietta auch auf die Arbeiten Wolfgang Rothes und Ferdinand Fellmanns zu sprechen. (vgl. Krause, a. a. O., S. 52 ff.)

kultur- und zivilisationskritische und eine von messianischem Verkündigungspathos getragene“.¹⁸¹⁰ Die auf den ersten Blick konträr erscheinenden Aspekte sind als interdependent zu verstehen. Für beide ist ein Ausloten, „ob sich der religiöse Glaube an einen metaphysischen Ursprung menschlicher Selbstbestimmung mit Hilfe der ästhetischen Autorität sinnlicher Formen retten lässt“¹⁸¹¹, wesentlich – mit je unterschiedlichem Ergebnis. Kennzeichnend für den literarhistorischen Zeitabschnitt des Expressionismus ist Kemper und Vietta zufolge gerade das „komplexe Spannungsfeld von tiefgreifender, vielfach bedingter Strukturkrise des modernen Subjekts und Erneuerungsvorstellungen, von Ichdissoziation und Aufbruchsstimmung“¹⁸¹². Mithin kann auch „die expressionistische Beschwörung eines ‚neuen Menschen‘ nicht isoliert werden [...] aus dem Spannungsfeld der Epoche“¹⁸¹³.

Für seine Ausführungen zum messianischen Expressionismus wählt Silvio Vietta den Untertitel „Die Lehre vom Neuen Menschen“¹⁸¹⁴, was auf die zentrale Bedeutung der utopischen Vorstellung als Kern einer der beiden Haupttendenzen der künstlerischen Strömung hinweist. Als ein Merkmal des messianischen Expressionismus definiert Vietta die bei seinen Vertretern anzutreffende „religiöse Wortschicht“¹⁸¹⁵. In ihr zeige sich, dass Autoren in Werken dieser Ausrichtung hinter den „im Expressionismus selbst erarbeitete[n] Stand der Metaphysikkritik“¹⁸¹⁶ zurücktreten. Dieser Umstand lässt die Literatur des messianischen Expressionismus zu einer paradoxen Erscheinung werden, die „wider ihre Intention zum Dokument der politischen Isolierung und metaphysischen Einsamkeit“¹⁸¹⁷ wird. Eine Kausalitätsumkehr nimmt Wolfgang Rothe vor, indem er nicht die „Grundlagenkrise menschlicher Autonomie“ als ursächlich für „den Verlust des metaphysischen Begriffs von Freiheit“ erachtet, sondern – andersherum – den „umfassenden Entzug metaphysischer Sinngebungen“ für „den Zerfall einer ethisch verantwortbaren Freiheit“ verantwortlich

¹⁸¹⁰ Kemper/Vietta, a. a. O., S. 14

¹⁸¹¹ Krause, a. a. O., S. 65

¹⁸¹² Kemper/Vietta, a. a. O., S. 19

¹⁸¹³ Kemper/Vietta, a. a. O., S. 18

¹⁸¹⁴ Vietta, a. a. O., S. 186

¹⁸¹⁵ Vietta, a. a. O., S. 24

¹⁸¹⁶ ebd.

Mit Blick auf die u. a. durch Publikationen von Georg Lukács, Alfred Kurella und Bernhard Ziegler losgetretene ‚Expressionismusdebatte‘ der 1930er-Jahre und die darin geübte Ideologiekritik gesteht Silvio Vietta ein, dass gerade dieser Aspekt „vom Faschismus ausgebeutet werden konnte“ (Vietta, a. a. O., S. 197). Wenngleich die Interpretation, die ideologische Strömung habe den Faschismus mitvorbereitet – Lukács zufolge u. a. weil die großteils aus kleinbürgerlichem Milieu stammende Generation expressionistischer Literaten klassenspezifische Interessen verfolgt habe und deshalb blind für marxistische Revolutionsideen gewesen wäre –, heute nicht mehr überzeugt, „weil sie die Epoche als Reaktion auf ein klassenspezifisches Problem deutet, das sich aus der Sicht epochaler Problemerfahrungen so gar nicht stellt“, wie Frank Krause bemerkt, ist der „Befund, der messianische Expressionismus gebe wichtige Maßstäbe rationaler Selbstkritik preis und arbeite damit einer Mentalität der Hingabe ans innere Schicksal zu, die für den Faschismus anfällig werden kann“, nach wie vor berechtigt. (Krause, a. a. O., S. 48) Den Expressionismus verteidigt haben in dieser Debatte u. a. Herwath Walden und Ernst Bloch. (zur ‚Expressionismusdebatte‘ vgl. auch Ajouri, a. a. O., S. 213 ff.)

¹⁸¹⁷ Vietta, a. a. O., S. 203

macht.¹⁸¹⁸ Krause rät daher dazu, in der Expressionismusforschung den von beiden Autorentraditionen verwendeten Terminus der ‚Ichdissoziation‘ als Kennzeichen der expressionistischen Moderne unabhängig davon, „ob der Zerfall von Autonomie als Ursache oder als Wirkung der Grundlagenkrise eines metaphysischen Menschenbildes zu deuten wäre“¹⁸¹⁹, zu übernehmen und anzuwenden.

Die „literarisch entwickelteste Ausprägung“¹⁸²⁰ des messianischen Expressionismus ist im Drama zu finden. Im Versuch, gattungsspezifische Merkmale eines expressionistischen Dramentypus zu beschreiben und benennen, sind in der Forschungsliteratur insbesondere die drei Gattungsbezeichnungen ‚Stationendrama‘, ‚Wandlungsdrama‘ und ‚Verkündigungs drama‘ gebräuchlich geworden.

Obwohl, wie Heidemarie Oehm darlegt, schon in den 1930er-Jahren ein erster Systematisierungsversuch unternommen wird, ist es Peter Szondis Verdienst, das expressionistische Stationendrama richtigerweise als Antwort auf eine Krisensituation des Dramas im ausgehenden 19. Jahrhundert zu deuten und den literaturgeschichtlich relevanten Ausgangspunkt – statt ausschließlich bei den geistlichen Spielen des Mittealters – vorrangig bei August Strindbergs Dramentechnik zu lokalisieren.¹⁸²¹ Die in den Strindberg'schen Vorläuferdramen bereits angelegte „gewandelte Subjekt-Objekt-Konstellation“ wird „im Expressionismus [...] zu einer methodischen und programmatischen Vereinzelung des Menschen gesteigert“.¹⁸²² Subjektiven Gesetzen folgend werden die Drameninhalte in Stationen erzählt. Den dramentechnischen Neuerungen des schwedischen Dramatikers – in NACH DAMASKUS, EIN TRAUMSPIEL und DIE GROSSE LANDSTRASSE – folgen „die Expressionisten in bewußt programmatischer Absicht“¹⁸²³. Oehm definiert den Dramentypus unter Berücksichtigung des Forschungsstandes als „von Strindberg beeinflußten Typus expressionistischer Ich-Dramatik“¹⁸²⁴.

Der Begriff des ‚Wandlungsdramas‘ geht auf Horst Denkler zurück. In seiner Abhandlung DRAMA DES EXPRESSIONISMUS aus dem Jahr 1967 definiert er die Essenz des „dialogisch fixierte[n] Wandlungs- und Erlösungsdrama[s]“¹⁸²⁵ als „Läuterung des Menschen zum Menschen“¹⁸²⁶. Seine deklarierte Methodik ist es, aus expressionistischen Programmen, also zeitgenössischen Selbstaussagen, eine gemeinsame Programmatik zu deduzieren, um diese mit den Ergebnissen der Analyse dramatischer Texte zu verschränken, dabei aber „die

¹⁸¹⁸ Krause, a. a. O., S. 54

¹⁸¹⁹ Krause, a. a. O., S. 55

¹⁸²⁰ Vietta, a. a. O., S. 195

¹⁸²¹ vgl. Oehm, a. a. O., S. 125 f.

¹⁸²² Oehm, a. a. O., S. 126

¹⁸²³ Oehm, a. a. O., S. 129

¹⁸²⁴ Oehm, a. a. O., S. 125

¹⁸²⁵ Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. Programm – Spieltext – Theater. – München: Fink, 1979. S. 65

¹⁸²⁶ Denkler, a. a. O., S. 61

notwendigen Differenzierungen und Abstriche vom Modell¹⁸²⁷ vorzunehmen, wo sie angebracht sind. Die Vorzüge der von ihm gefundenen Bezeichnung mit Fokus auf die Wandlung als strukturbildendem Prinzip sieht er darin, dass seine Definition des Dramentyps universell anwendbar ist, weil „das allen expressionistischen Dramen zugrunde liegende Prinzip der Wandlung die Gestaltungsweise zum einen nicht beschränkt, zum andern aber auch bei differenter ideologischer Disponierung die Wahl gleicher Formen und Strukturen gestattet“¹⁸²⁸. Denkler unterscheidet näher – „vom Gestus her interpretiert“¹⁸²⁹ – vier Untertypen: das bühnengerechte Handlungsdrama, das filmverwandte, das opernnahe sowie das einpolige Wandlungsdrama.¹⁸³⁰

Das ‚Verkündigungs drama‘, die dritte eingangs erwähnte Bezeichnung für den Dramentypus des messianischen Expressionismus, geht auf Eberhard Lämmert zurück, der diese bereits in einem 1963 erstmals veröffentlichten Vortrag einführt.¹⁸³¹ Als Kennzeichen der von ihm beschriebenen Grundform bestimmt er die zugrundeliegende Hierarchie, an deren Spitze sich verkündende Visionärsgestalten finden. Als „Verkünder der Verheißungen und Befehle“¹⁸³² sind sie als einzige Dramenfiguren in der Lage, handlungsmotivierend zu agieren. Die von ihnen dominierten Figuren weisen im Gegensatz dazu „höchste Labilität“¹⁸³³ auf. Ein weiteres feststellbares Merkmal der Verkündigungsdramen ist Lämmert zufolge die „Hyperbolik“, die „bewußte Häufung“ von „vitalistischen und mystischen Heilszeichen“.¹⁸³⁴ Die „Heilbringer der Verkündigungsdramen“ erfüllen „Selbstopfer“ oder üben sich in „Übertragung ihrer Welterlösungsekstasen auf ihre gesamte Gefolgschaft“.¹⁸³⁵ Maßgeblich sind dabei „Intensität der Empfindung und der *Grad* des Hingabewillens“¹⁸³⁶. Lämmert bezieht in seine Überlegungen die Auswirkungen der dramaturgischen Parameter auf Bühne und Schauspielstil mit ein, indem er etwa auf die starke Publikumsadressierung und den erweiterten Spielraum – eine „Tribüne der Verkündigung“¹⁸³⁷ – hinweist. Betreffend die Schauspielpraxis handle es sich um ein Zeigetheater, in dem alle individuelle Charakterisierung zurückgenommen werden müsse.¹⁸³⁸ Verdeckte Handlung sei weitgehend ausgeschlossen, weshalb durch entsprechende Lichtregie gegliederte Simultandarstellung zu erfolgen habe.¹⁸³⁹ Über diese Feststellungen hinausgehend fühlt sich Lämmert bemüßigt, auf

¹⁸²⁷ Denkler, a. a. O., S. 60

¹⁸²⁸ Denkler, a. a. O., S. 69

¹⁸²⁹ Denkler, a. a. O., S. 72

¹⁸³⁰ vgl. ebd.

¹⁸³¹ vgl. Lämmert, Eberhard: Das expressionistische Verkündigungs drama. – In: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Hrsg. H. Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970 a. S. 138 – 156

¹⁸³² Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 147

¹⁸³³ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 148

¹⁸³⁴ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 149

¹⁸³⁵ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 150

¹⁸³⁶ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 151

¹⁸³⁷ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 144

¹⁸³⁸ vgl. Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 143

¹⁸³⁹ vgl. Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 145

die „außerästhetische Nachgeschichte“¹⁸⁴⁰ expressionistischer Verkündigungsdramen einzugehen und auf das Gefahrenpotential hinzuweisen, das bei „zunehmender Politisierung des synkretistischen Heilstrebens“¹⁸⁴¹ lauere. Insbesondere seit 1917 entstandene Dramen würden „den Vollzug dessen, was sie in Bildern und Zeichen vorstellten“¹⁸⁴², fordern.

In seiner Untersuchung erkennt Denkler die von Lämmert geleistete Vorarbeit an, beklagt jedoch dass dieser durch die „Bestimmung des expressionistischen Dramas als ‚Verkündigungsdrama‘ den Blick für die differenten Ausdrucksmöglichkeiten, derer sich die Dramatiker bedienen“¹⁸⁴³, verstelle.

Krause nimmt sich der Ausdifferenzierung der verschieden bezeichneten Gattungen in einem eigenen Kapitel an.¹⁸⁴⁴ Er möchte „an *einem* repräsentativen Beispiel“¹⁸⁴⁵, nämlich Ernst Tollers DIE WANDLUNG, demonstrieren, dass dieses zugleich Funktionen des Stationen-, Wandlungs- und des Verkündigungsdramas aufweisen kann. Wie sich zeigt, sind jedoch die Grenzen zwischen Wandlungs- und Verkündigungsdrama fließend und die Funktionen nicht eindeutig voneinander zu scheiden. Krause betont in Bezug auf das Verkündigungsdrama vor allem den Appellcharakter. Die Stücke bieten ihren Erlöserfiguren eine „Plattform zur Verkündigung heiliger ethischer Gewissheiten“¹⁸⁴⁶. Das Charakteristikum des Wandlungsdramas, „sich oft ekstatisch-visionärer Szenen und Reden“¹⁸⁴⁷ zu bedienen, ist damit kongruent. Wie der Name bereits sagt, steht der Wandlungsprozess im Vordergrund. Dieser soll durch seine szenische Darstellung „Erfahrungen [...] nacherlebbare [...] machen“¹⁸⁴⁸. Hier ist eine leichte Akzentverschiebung gegenüber dem Verkündigungsdrama erkennbar, dessen Definition sich auf den deklamatorischen Stil beschränkt und nicht zwangsläufig – als inhaltliche Vorgabe – eine Läuterung darstellen muss. Hingegen fokussiert der Begriff ‚Stationendrama‘ – von den anderen beiden Dramentypen deutlicher abgrenzbar – auf die dramaturgische Komponente des Dramenaufbaus, die Gliederung durch eine Stationenfolge. Hier wird – nicht nur von Krause – eine genetische Linie zum mittelalterlichen Mysterienspiel nachgezeichnet. Auf den Vorbildcharakter von Strindbergs Prototyp NACH DAMASKUS wird wiederholt verwiesen.¹⁸⁴⁹ Als Konsequenz aus der Stationenstruktur ergibt sich eine lockere, mitunter diskontinuierliche Abfolge, die – wieder

¹⁸⁴⁰ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 156

¹⁸⁴¹ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 152

¹⁸⁴² Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 154

¹⁸⁴³ Denkler, a. a. O., S. 68

¹⁸⁴⁴ vgl. Krause, a. a. O., S. 209 ff.

Krause hebt von diesen drei Formen noch das satirische Drama als weitere Erscheinungsform des expressionistischen Dramas ab, welches er in einem weiteren Kapitel behandelt.

¹⁸⁴⁵ Krause, a. a. O., S. 209

¹⁸⁴⁶ Krause, a. a. O., S. 214

¹⁸⁴⁷ Krause, a. a. O., S. 213

¹⁸⁴⁸ ebd.

¹⁸⁴⁹ vgl. Krause, a. a. O., S. 210

eine Überschneidung mit den Definitionen der anderen Dramentypen – dem „Nachvollzug einer Serie exemplarischer Erfahrungen“¹⁸⁵⁰ dienlich sei.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass das ‚Verkündigungs drama‘ eindeutiger und ausschließlicher der Richtung des messianischen Expressionismus zuzurechnen ist, wohingegen Denklers Vorschlag eines ‚Wandlungsdramas‘ für sich beansprucht, allumfassend auf expressionistische Dramen jeglicher Schattierung zuzutreffen. Die Verwendung des Begriffs ‚Stationendrama‘ rekurriert stark auf die Vorläuferdramen des Expressionismus und zeigt auf, dass der Expressionismus bühnensprachlich auch in der Tradition der mittelalterlichen Simultanbühne steht. Die Anwendung der Stationentechnik ist jedoch nicht in jedem expressionistischen Drama vorzufinden und damit ebenfalls kein Universalkriterium, da doch immer wieder auch eine traditionelle Aktgliederung vorliegt. Während manche Autoren in der nachfolgenden Forschungsliteratur alle drei genannten Überbegriffe koexistierend verwenden und sich nicht festlegen, favorisieren andere klar einen davon. Silvio Vietta beispielsweise erachtet den Begriff ‚Verkündigungs drama‘ als „treffend“¹⁸⁵¹ und plädiert dafür, ihn beizubehalten. Obwohl Heidemarie Oehm auch Denklers, Neudeckers und Volz‘ Forschung und die zugehörigen Begriffskreationen ‚Wandlungs drama‘, ‚Wegdrama‘ und – das eigentlich auf Strindberg selbst zurückgehende – ‚Wanderungs drama‘ referiert, entscheidet sie sich doch – auf Lämmerts ‚Verkündigungs drama‘ geht sie nicht ein –, den Begriff ‚Stationendrama‘ zu übernehmen und untersucht einen Textkorpus an Dramen, für deren Zugehörigkeit zu diesem Dramentypus „in der literaturwissenschaftlichen Forschung ein weitgehender Konsens besteht“¹⁸⁵². Oehm stellt außerdem den Anspruch, selbst „ein weiteres Erklärungsmodell“ beizusteuern, indem sie den auf der nachidealistischen Subjektpphilosophie fußenden radikalen Subjektivismus expressionistischer Dramatik als „formkonstituierende[s] Prinzip des die tradierten Gattungsstrukturen aufbrechenden Stationendramas“ ausweist.¹⁸⁵³

Die Fügung ‚Neuer Mensch‘ beinhaltet zwei bedeutungsschwangere Worte. Einerseits wird mit dem Neuen der Anspruch auf etwas Innovativ-Revolutionäres erhoben.¹⁸⁵⁴ Der utopische Grundzug weist in eine imaginierte gesellschaftliche Zukunft und antwortet mit einer diesseitig-säkularisierten ‚Visionsfigur‘¹⁸⁵⁵ auf eine ‚kollektive Sehnsucht nach geistiger Erneuerung‘¹⁸⁵⁶. Dass es sich um einen ‚vagen utopischen Gehalt‘¹⁸⁵⁷ handelt, der ‚nicht verwirklicht, sondern als Vision auf die Zukunft projiziert‘¹⁸⁵⁸ wird, führt dazu, dass die

¹⁸⁵⁰ Krause, a. a. O., S. 211

¹⁸⁵¹ Vietta, a. a. O., S. 195

¹⁸⁵² Oehm, a. a. O., S. 128

¹⁸⁵³ ebd.

¹⁸⁵⁴ vgl. Anz, a. a. O., S. 45

¹⁸⁵⁵ Rühle (1973), a. a. O., S. 52

¹⁸⁵⁶ Vietta, a. a. O., S. 198

¹⁸⁵⁷ Ajouri, a. a. O., S. 203

¹⁸⁵⁸ Anz, a. a. O., S. 49

Utopie vom ‚Neuen Menschen‘ von Kritikerinnen und Kritikern sowie in der Retrospektive der Nachwelt als „Phantasmagorie“¹⁸⁵⁹ abgetan werden kann. Zudem wird durch das Label ‚neu‘ – der „expressionistischen Tendenz zu polaren Typisierungen entsprechend“¹⁸⁶⁰ – das konträre Merkmal ‚alt‘ mitberührt. Mit dem Alten wird in der expressionistischen Generation primär das Bürgerliche verbunden. Damit ist „kein sozialanalytischer Begriff“ gemeint, sondern „eine Mentalität und ein Habitus jenseits der juristisch oder ökonomisch begründeten Unterscheidung von Ständen, Schichten oder Klassen“.¹⁸⁶¹ Das positiv besetzte Gegenstück zum Bürger ist – als weitere „Schlüsselfigur“¹⁸⁶² der expressionistischen Moderne – der Künstler. Kunst ist „Antizipation und Agens der versöhnnten Gesellschaft“¹⁸⁶³. Gemäß dieser Leitlinie finden sich in den Dramen das Revolutionär-Neue vertretende, junge Künstler als Protagonisten wieder, etwa in Ernst Tollers DIE WANDLUNG, in Georg Kaisers HÖLLE WEG ERDE oder in Paul Kornfelds DIE VERFÜHRUNG.¹⁸⁶⁴ Die Antibürgerlichkeit drückt sich in einer „negativen Darstellung der ‚bürgerlichen‘ Welt“, im Üben von „Gesellschaftskritik“ aus.¹⁸⁶⁵ Den Hintergrund für expressionistische Erneuerungsansprüche bildet eine ins Apokalyptische gesteigerte Darstellung der ‚alten‘ Welt der Gegenwart, die es hinter sich zu lassen gilt.¹⁸⁶⁶ Hinter dieser diesseitigen Form der Apokalyptik verbergen sich die Erfahrungen der Ichdissoziation, die nur im „umgreifenden Problemkomplex“¹⁸⁶⁷ der Moderne zu verstehen sind. Vor dem Hintergrund des starken Impakts der „dissoziierenden Faktoren der Moderne“ macht sich die Lehre vom ‚Neuen Menschen‘ nur als „blasse Antithese“ aus.¹⁸⁶⁸ Dies lässt die „explizite Propagierung“ der Menschheitserneuerung im messianischen Expressionismus als „Regressionsform“ gegenüber zivilisationskritischen Tendenzen erscheinen.¹⁸⁶⁹ Dass „Regression und Aktualität, Archaik und Moderne eine schwer auflösbare Synthese eingehen“¹⁸⁷⁰, apostrophiert Heidemarie Oehm.

Mit dem „Zentralbegriff ‚Mensch‘“¹⁸⁷¹ wird andererseits „ein von der Kruste moderner Zivilisation, bürgerlicher Ordnung und von Psychologismus verdecktes metaphysisches Wesen“¹⁸⁷² bezeichnet. Der in der Nachfolge der Phänomenologie Edmund Husserls abgelehnte Psychologismus artikuliert sich beispielsweise auch in Paul Kornfelds Programmschrift DER BESEELTE UND DER PSYCHOLOGISCHE MENSCH.¹⁸⁷³ Aufgegipfelt wird

¹⁸⁵⁹ Röhle (1973), a. a. O., S. 52

¹⁸⁶⁰ Anz, a. a. O., S. 49

¹⁸⁶¹ Anz, a. a. O., S. 77

¹⁸⁶² Anz, a. a. O., S. 76

¹⁸⁶³ Vietta, a. a. O., S. 200

¹⁸⁶⁴ vgl. Held, a. a. O., S. 164 f. und Anz, a. a. O., S. 79

¹⁸⁶⁵ Anz, a. a. O., S. 76

¹⁸⁶⁶ vgl. Anz, a. a. O., S. 46

¹⁸⁶⁷ Vietta, a. a. O., S. 21

¹⁸⁶⁸ Vietta, a. a. O., S. 24

¹⁸⁶⁹ Vietta, a. a. O., S. 22

¹⁸⁷⁰ Oehm, a. a. O., S. 284

¹⁸⁷¹ Ajouri, a. a. O., S. 49

¹⁸⁷² Vietta, a. a. O., S. 85

¹⁸⁷³ vgl. Anz, a. a. O., S. 7

dieses expressionistische Menschenbild mit Auferstehungs- und Erlösungsmetaphern, die der utopischen Zeitenwende gebühren. Der ‚Neue Mensch‘ wird insbesondere in den Dramen der Avantgardebewegung in die Nähe des sich selbst opfernden christlichen Messias gerückt.¹⁸⁷⁴ Durch die solcherart erfolgende „Sakralisierung und Steigerung des Menschen“¹⁸⁷⁵ wird nach Günther Rühle ein „Ethisierungsvorgang“¹⁸⁷⁶ betrieben, der es ermöglicht, „von einem ‚höheren‘ Begriff des Menschen her“¹⁸⁷⁷ die alte, bürgerliche Welt abzuurteilen. Zugleich stellt die „Sakralisierung des Subjekts“ einen Versuch dar, „den Metaphysikverlust der Moderne zu kompensieren“.¹⁸⁷⁸ Thomas Anz macht darauf aufmerksam, dass die „abstrakte Rede vom ‚Menschen‘“ auch eine „integrative Funktion“ hat und eng an die ‚Gemeinschaft‘ – als kookkurrenten Schlüsselbegriff – gekoppelt ist.¹⁸⁷⁹ Diese Brücke beschreibt Horst Denkler anhand des wandelnden Läuterungsprozesses, den der ‚Neue Mensch‘ durchläuft, folgendermaßen: „[D]er Alltagsmensch erkennt den Menschen in sich, erlebt sich subjektiv als Mensch, entwirft eine menschliche Welt aus sich und wandelt mit seiner Wandlung die Welt“¹⁸⁸⁰. Mit der Gemeinschaftsidee wird eine „Ambivalenz“ aufrechterhalten, in der den „Erfahrungen der Isolation“ in der dissozialen Moderne die „Möglichkeiten zur sozialen Integration“ gegenüberstehen.¹⁸⁸¹

Der Schnellkurs EXPRESSIONISMUS von Heinz-Georg Held enthält ein eigenes Kapitel zum Thema „Der neue Mensch“¹⁸⁸², in dem sich der Verfasser neben dem Niederschlag, den die Erneuerungsutopie in der expressionistischen Literatur findet, auch jenem auf dem Gebiet der Bildenden Kunst widmet. In der Malerei unterscheidet er – entlang der prominentesten Künstlergruppen des deutschen Expressionismus – zwei unterschiedliche Ausprägungen von der Vision des ‚Neuen Menschen‘. Im Fall des Blauen Reiter ist „der transzendierende Mensch [...], der durch Rückbesinnung auf die eigene Natur diese überschreitet und ihre Materialität in der Abstraktion überwindet“, charakteristisch, für die künstlerische Vereinigung Die Brücke hingegen „der sinnlich emanzipierte Mensch, dessen befreiter

¹⁸⁷⁴ vgl. Anz, a. a. O., S. 48

In seinen Studien geht Wolfgang Rothe über die häufig vorzufindende bloße Feststellung, dass in expressionistischen Werken auf christliche Motive zurückgegriffen wird, hinaus und unterzieht die Zeugnisse einer detaillierteren Analyse von theologischen, christlichen und religiösen Implikationen. (vgl. Rothe, a. a. O., S. 37) Dabei kommt er unter anderem zu dem Ergebnis, dass die Expressionisten mit „größter Unbefangenheit [...] Symbole des Christentums egalitär in eine Reihe mit nichtchristlichen“ (Rothe, a. a. O., S. 42) stellen, dass der „Geistbegriff des Expressionismus“ kein aus dem Idealismus fortwirkender, sondern einer „spezifisch gnostischer Schattierung“ ist (Rothe, a. a. O., S. 44) und dass mit der „Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft“ auch die Ablehnung „der etablierten Kirchen“ einhergeht (Rothe, a. a. O., S. 57).

¹⁸⁷⁵ Vietta, a. a. O., S. 198

¹⁸⁷⁶ Rühle (1973), a. a. O., S. 51

¹⁸⁷⁷ Rühle (1973), a. a. O., S. 13

¹⁸⁷⁸ Vietta, a. a. O., S. 23

¹⁸⁷⁹ Anz, a. a. O., S. 67

¹⁸⁸⁰ Denkler, a. a. O., S. 61

¹⁸⁸¹ Anz, a. a. O., S. 70

¹⁸⁸² Held, a. a. O., S. 158 ff.

Körper in der Aktmalerei [...] hervortritt“.¹⁸⁸³ Symptomatischer Ausdruck der utopischen Vorstellung seien auch die „spezifisch religiösen Themen“, etwa bei Emil Nolde, Erich Heckel, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff, oder die „Wiederbelebung der archaischen Personifikation des Todes und der figuralen Konzeption des Totentanzes“ bei Alfred Kubin, George Grosz und Otto Dix.¹⁸⁸⁴ Analog zur Malerei identifiziert Held auch in der Sparte Plastik und Skulptur zwei Ausprägungen. Wieder ist es „die entmaterialisierte, vergeistigte Gestalt“ einerseits und „die sinnlich konkrete materielle Präsenz“ andererseits, die beide bildlicher Ausdruck der Utopie ‚Neuer Mensch‘ sind.¹⁸⁸⁵ In den Arbeiten von Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Max Pechstein, Wilhelm Lehmbruck, Käthe Kollwitz und Ernst Barlach zeigen sich unterschiedliche Akzentuierungen des expressionistischen Menschenbildes, die von der Betonung der „Gebrechlichkeit des Menschen“, über durch „Verzerrungen und Deformationen“ evozierte Eindrücke „ungelöste[r] innere[r] Konflikte“ bis hin zu „überschäumende[n] Affekte[n]“ reichen.¹⁸⁸⁶ Insbesondere die expressionistische Skulptur orientiert sich an der so genannten ‚Primitiven Kunst‘.¹⁸⁸⁷ Der von Oehm erwähnte Spagat zwischen Archaik und Moderne wird gerade dadurch verdeutlicht, dass der Vorbildcharakter des ‚Ursprünglichen‘ „als Zivilisationskritik zu verstehen“¹⁸⁸⁸ ist. Darüberhinaus konstatiert Held auch in der Herausbildung eines in der Skulptur gezeigten der Individualität entbundenen Typus einen „Gestaltwandel des Menschen“¹⁸⁸⁹. Dem entspricht, dass sich beispielsweise die Maske als Leitmotiv etabliert.¹⁸⁹⁰

4.3 Die ‚Erneuerung des Menschen‘ bei Georg Kaiser

Als Paradebeispiel für ein Drama des messianischen Expressionismus gilt Georg Kaisers Bühnenspiel DIE BÜRGER VON CALAIS allein schon, weil die utopische Formel vom ‚Neuen Menschen‘ im Stücktext explizit enthalten ist. Gegen Ende des dritten Akts kündet, gleich „ein[em] Becher – der überfließt“¹⁸⁹¹, der visionär begabte alte Vater Eustache de Saint-Pierres – dabei die sterbliche Hülle seines Sohnes präsentierend – von Geburt, Neubeginn und Auferstehung.

„Die hohe Helle ist angebrochen – das Dunkel ist verstreut. Von allen Tiefen schließt das siebenmal silberne Leuchten – der ungeheure Tag der Tage ist draußen! [...] Ich komme aus dieser Nacht – und gehe in keine Nacht mehr. Meine Augen sind offen – ich schließe sie nicht mehr. Meine blinden Augen sind gut, um es nicht mehr zu verlieren: – ich habe den neuen Menschen gesehen – in dieser Nacht ist er geboren!“¹⁸⁹²

¹⁸⁸³ Held, a. a. O., S. 171

¹⁸⁸⁴ Held, a. a. O., S. 160

¹⁸⁸⁵ Held, a. a. O., S. 176

¹⁸⁸⁶ Held, a. a. O., S. 175

¹⁸⁸⁷ vgl. Held, a. a. O., S. 167

¹⁸⁸⁸ Held, a. a. O., S. 169

¹⁸⁸⁹ Held, a. a. O., S. 176

¹⁸⁹⁰ vgl. Held, a. a. O., S. 178

¹⁸⁹¹ Kaiser, Georg: Die Bürger von Calais. – In: Werke. Bd. I. Hrsg. W. Huder. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971. S. 575

¹⁸⁹² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

Dieser Bericht klingt wie der *Hymnus angelicus* des Lukasevangeliums. Zugleich fungiert die Dramenfigur des Vaters als eine Art Spiritist, der im Auftrag des Verstorbenen vermittelt: „Ich bin die Schelle, von einem Klöppel geschlagen. Ich bin der Baum, ein anderer das Sausen.“¹⁸⁹³ Der Greis zitiert die Worte seines sterbenden Sohnes: „Sie müssen sich eilen – wenn sie mir folgen wollen – ich bin vorausgegangen!“¹⁸⁹⁴

Dass die Protagonisten in Georg Kaisers Drama Bürger sind, mag ob der proklamierten Antibürgerlichkeit der expressionistischen Bewegung verwundern. Dazu ist anzumerken, dass es die Bürger im Wilhelminischen Kaiserreich sind, die als Kontrahenten des ‚Neuen Menschen‘ auserkoren werden, nicht jene mittelalterlichen Bürger, die Kaiser der historischen Vorlage entnimmt und aufgrund der Verankerung in der Vergangenheit als Titelhelden zu Erneuerten erklären kann. DIE BÜRGER VON CALAIS sind aber nicht nur wegen der bürgerlichen Helden eine Ausnahmehrscheinung, sondern auch, weil der oft mit der Antibürgerlichkeit einhergehende, für den Expressionismus charakteristische Generationenkonflikt darin nicht ausgetragen wird.¹⁸⁹⁵ Das bemerkt auch Lämmert und hält fest, dass sich Georg Kaiser durch die Darstellung „alle[r] Stadien vom Jüngling bis zum Greis“ in diesem Bühnenspiel „deutlich von der Gruppe jener Dramatiker, die gerade in diesen Jahren mit der Verherrlichung des jungen Menschen das bereits von der nordischen Dramatik vielgenutzte Motiv des Generationenhasses zum Generalthema erhoben hatten“¹⁸⁹⁶, abhebt. Trotz dieser Abweichungen vollzieht sich in Kaisers Theatertext die sehr typische Transformationsbewegung von „der Individualität zum ‚Wir‘“, die den „Weg zum neuen Menschen“ begleitet und in der „ichlose[n] Gemeinschaft der Aufbrechenden“ ihre Erfüllung findet.¹⁸⁹⁷

Je nach vertretener Dramentypologie bzw. favorisiertem Modell sind die Interpretationen Lämmerts, Viettas, Denkers und Martens‘ anders akzentuiert und zeitigen graduell unterschiedliche Analyseergebnisse.

Als Anhänger des Terminus ‚Verkündigungsdrama‘ können, wie erwähnt, Lämmert und Vietta gelten.

Etliche der von Eberhard Lämmert aufgestellten Kriterien für sein Dramenmodell treffen auch auf DIE BÜRGER VON CALAIS zu. Das überrascht insofern nicht, als Lämmert unter

¹⁸⁹³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

¹⁸⁹⁴ ebd.

¹⁸⁹⁵ Auf die häufig anzutreffende Verquickung der beiden Konflikte macht Thomas Anz aufmerksam: „Der Konflikt zwischen Bürger und Künstler überlagert sich mit Generationenkonflikten und erreicht dadurch eine Zusitzung.“ (Anz, a. a. O., S. 80)

¹⁸⁹⁶ Lämmert, Eberhard: Die Bürger von Calais. – In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. M. Brauneck. Bamberg: Buchner, 1970 b. S. 37

¹⁸⁹⁷ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 39

anderem das Kaiser'sche Bühnenspiel heranzieht, um daraus Charakteristika für den Typus ‚Verkündigungs drama‘ abzuleiten. Die „nahezu hierarchische Ordnung seiner Figuren“ macht DIE BÜRGER VON CALAIS zu einer der „geschlossensten Ausprägungen expressionistischer Ideendramatik“.¹⁸⁹⁸ So ist der blinde, greise Vater Eustache de Saint-Pierres ein Exempel einer visionären Sehergestalt, die sich am oberen Ende der Figurenhierarchie befindet.¹⁸⁹⁹ In dem konventionell in Akte gegliederten Theaterstück erfolgt nicht die in Lämmerts Vortrag über das Verkündigungs drama skizzierte Simultandarstellung, sehr wohl aber kann von den BÜRGERN VON CALAIS eine Verbindungs linie zur Stationentechnik Strindberg'scher Provenienz gezogen werden. Der Läuterungsprozess der sechs Opferwilligen um Eustache de Saint-Pierre ist als „Stationenweg der Leiden“ gestaltet, in jedem Akt wird „nach der Anweisung des siebten“ ein anderes Auswahlverfahren etabliert.¹⁹⁰⁰ Den Vorwurf der „Hyperbolik“¹⁹⁰¹ bringt Lämmert auch dem bereits 1912/13 entstandenen Stück entgegen. Es seien darin auch beide für das Verkündigungs drama typischen Aspekte verknüpft – das Selbstopfer in Form des als Geheimnis bewahrten Opfertods von Eustache de Saint-Pierre und auch die Übertragung auf die Gefolgschaft, welche zwar einen Läuterungsprozess durchläuft, sich aber letztlich nicht selbst opfern muss, und an die Jüngerschar des Neuen Testaments erinnert. Im Schlussbild des dritten Akts vereinen sich „Kindes geburt, Opfertod und Auferstehungspantomime [...] zu einer Mysteriensymbiose, die sich jeder spezifischen Auslegbarkeit entzieht“¹⁹⁰². Unverkennbar der sich als ideologiekritisch verstehenden Tradition der ‚Expressionismus debatte‘ nachfolgend, beanstandet Lämmert, dass in Verkündigungs dramen wie den BÜRGERN VON CALAIS „an die Stelle eines sachgebotenen Opfers die Intensivierung der Opferbereitschaft“¹⁹⁰³ tritt. Expressionistische „Dramatiker [...] erheben auf ihrer Bühne die opferwillige Menschheit zur Selbstvollenderin des Schöpfungsplanes“¹⁹⁰⁴.

In seiner Dramenanalyse der BÜRGER VON CALAIS konstatiert Lämmert, dass mit diesem Theaterstück „erstmals auf Kaisers Bühne eine ausdrückliche Personifikation des neuen Menschen“¹⁹⁰⁵ erscheint. Neben Eustache de Saint-Pierre, dem „durch das Geheimnis ausgezeichneten Einzelnen“ und „todverklärten [...] Menschen“, sieht er das Personifikationsspektrum noch auf weitere Figuren erweitert.¹⁹⁰⁶ Auch der Vater Eustache de Saint-Pierres als „Mund, der nurmehr Vision kündet“, die sechs opferwilligen Bürger als „ichlose Gemeinschaft“ und der Sohn des Königs von England als „neugeborener Mensch“, der allerdings – wie sein Vater – ein *backstage character* bleibt, stehen der utopischen

¹⁸⁹⁸ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 42

¹⁸⁹⁹ vgl. Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 143

¹⁹⁰⁰ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 146

¹⁹⁰¹ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 149

¹⁹⁰² ebd.

¹⁹⁰³ ebd.

¹⁹⁰⁴ Lämmert (1970 a), a. a. O., S. 150

¹⁹⁰⁵ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 36

¹⁹⁰⁶ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 42

Grundidee vom ‚Neuen Menschentum‘ nahe.¹⁹⁰⁷ Voraussetzung dafür, dass alle diese Figuren die Funktion „auswechselbare[r] Transparente des neuen Menschen“¹⁹⁰⁸ einnehmen können, ist das „Maß an Sprachangleichung“¹⁹⁰⁹ in Georg Kaisers Werk. Systematisch untersucht Lämmert einige Figuren(gruppen) in Hinblick auf ihre Beziehung zum Erneuerungsgedanken. In „dem Maß ihrer Erfülltheit vom Geist des neuen Menschen“¹⁹¹⁰ sieht er eine Gliederungsgrundlage des Bühnentexts. Antithetisch zu Eustache de Saint-Pierre und seinem Vater verhält sich in dieser Hinsicht die Figur Duguesclins, die eine völlig andere Art von Heldentum vertritt.¹⁹¹¹ Weil es „willfähriges Werkzeug“ bleibt, kann auch das Bürgervolk, die „Menge“, „nie zu den Neuen zählen“.¹⁹¹² Die sechs um Eustache de Saint-Pierre gescharten Bürger durchlaufen hingegen einen Läuterungsprozess, um sich in Richtung des ‚Neuen Menschentums‘ zu entwickeln. Sie sind die „einzigsten Personen, an denen sich in diesem Stück Wandlung vollzieht“¹⁹¹³. Wie in der monologhaften Figurenrede des erleuchteten blinden Vaters angedeutet wird, verschmelzen die Sechs „zur Einheit [...] im Augenblick ihres Aufbruchs“¹⁹¹⁴. Ob diese Opfergemeinschaft aber fort dauern kann, bleibt offen, da ihr der Opfergang durch den Gnadenerweis des englischen Königs erlassen wird.¹⁹¹⁵ Dass das „Geheimnis des neuen Menschen“ in der „Selbstvernichtung zur Erhaltung jener Opfergemeinschaft“ besteht, gibt Eustache de Saint-Pierre – „trotz aller Verkündigung und Lehre“ – bis zuletzt nicht preis.¹⁹¹⁶ Erst, als er auf der Bahre herbeigebracht wird, wird es offenkundig. Sein Sterben erweist sich als „notwendige[r] Übergang zur Stiftung des neuen Menschen“, sein Tod als „höchst bewußte Selbstentäußerung“.¹⁹¹⁷ Lämmert macht darauf aufmerksam, dass die Exklamation des durch sein Selbstopfer geborenen neuen Menschen einen Widerhall findet, als der englische Offizier von der Geburt des Königsohns während derselben Nachtstunden berichtet.¹⁹¹⁸

„DER VATER EUSTACHE DE SAINT-PIERRES. [...] Meine blinden Augen sind gut, um es nicht mehr zu verlieren: – ich habe den neuen Menschen gesehen – in dieser Nacht ist er geboren!“¹⁹¹⁹

¹⁹⁰⁷ ebd.

¹⁹⁰⁸ ebd.

¹⁹⁰⁹ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 37

¹⁹¹⁰ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 42

¹⁹¹¹ vgl. Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 37

¹⁹¹² Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 39

¹⁹¹³ ebd.

¹⁹¹⁴ ebd.

Lämmert verweist auf diese – an die Wartenden in Strick und Büßerkleidern gerichteten – Textzeilen: „Ist eure Zahl nicht rund und vollkommen eine Kugel, die ein Anfang ist und ein Ende ohne Unterscheidung? [...] – – Er [Eustache de Saint-Pierre] schmolz sie zur runden Glätte – jetzt seid ihr eins und eng ohne Mal und Marke!“ (Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 576)

¹⁹¹⁵ vgl. Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 40

¹⁹¹⁶ ebd.

¹⁹¹⁷ ebd.

¹⁹¹⁸ vgl. Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 41

¹⁹¹⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 577

„DER ENGLISCHE OFFIZIER. [...] Der König von England schickt an diesem Morgen diese Botschaft in die Stadt Calais: – in dieser Nacht ist dem König von England im Lager vor Calais ein Sohn geboren.“¹⁹²⁰

Beide Geburtsereignisse sind abseits des szenisch Präsentierten, im Off der Bühne, geschehen und bedürfen eines Boten, um zur Kenntnis zu gelangen. Deshalb kann der Vater de Saint-Pierres als einziger Zeuge der Opferung „unmittelbarste[r] Kinder vom neuen Menschen“¹⁹²¹ sein. Das verhilft ihm, Lämmert zufolge, in die Position des an der Spitze der Hierarchie der Dramenfiguren stehenden Visionärs. In seinem langen monologisierten Sprechen, das von seinem Auftritt bis zu seinem Abgang nahezu ununterbrochen bleibt, kommt es zur „Einschmelzung aller Signaturen des neuen Menschen“ in „Denksymbole[n]“ wie „Licht, Helle – Tat, Werk – Woge, Flamme, Kugel“.¹⁹²² Bemerkenswert ist die „Koinzidenz aller [...] Erscheinungen des neuen Menschen am Schluß des letzten Aktes“¹⁹²³: Der tote Eustache de Saint-Pierre als leblose Personifikation des ‚Neuen Menschen‘ wird auf die Bühne getragen, seine Opfertat seherisch von seinem Vater gekündet. Die übrigen sechs Bürger haben sich durch seine Absenz zur unscheidbaren Opfergemeinschaft vereinigen können, welche von ihrem letzten Gang durch die Nachricht von der Geburt eines weiteren ‚Neuen Menschen‘ entbunden wird. Eine von Lämmerts Schlussfolgerungen ist, dass der in den BÜRGERN VON CALAIS ausgerufene ‚Neue Mensch‘ in seiner undurchsichtigen Vielgestaltigkeit – Anleihe bei Helmuth Plessner nehmend – „ein homo absconditus“ ist, „über den nur widerspruchsvolle Aussagen möglich bleiben“.¹⁹²⁴

Die Analyse von Eberhard Lämmert enthält neben den soeben zusammengefassten Ausführungen zum ‚Neuen Menschen‘ auch einige Überlegungen zum ‚Aufbruch‘ in Georg Kaisers Bühnenspiel. Lämmert stellt die These auf, dass abgesehen vom konkreten Thematisieren des Aufbruchs im Stücktext, also über die bloße „Leitmotivik“ hinausgehend, auch der „dramatische Prozeß“ als solcher „immerfort nur Aufbruch von Anfang an ist“.¹⁹²⁵ Durch einen dramaturgischen Aufbau, der die Lösung eines eigentlich bereits im ersten Akt lösbarer Entscheidungsproblems jeweils am Ende des ersten und zweiten Akts auf den nächsten Akt vertagt, kann kaum ernstzunehmende Finalspannung entstehen.¹⁹²⁶ In diesem Zusammenhang stellt Lämmert ein Nachwirken der Strindberg’schen Stationentechnik fest.¹⁹²⁷ Zum tatsächlichen Aufbruch der sechs Verbliebenen bemerkt Lämmert, dass Kaiser Rodins Denkmal LES BOURGEOIS DE CALAIS neu entwerfe, indem er „jene Sechs im Laufe der Handlung aus lebendigen einzelnen zu einem Monument des Aufbruchs erstarrten“¹⁹²⁸ lässt.

¹⁹²⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

¹⁹²¹ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 41

¹⁹²² ebd.

¹⁹²³ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 42

¹⁹²⁴ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 43

¹⁹²⁵ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 35

¹⁹²⁶ vgl. ebd.

¹⁹²⁷ vgl. Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 36

¹⁹²⁸ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 39

Anders als bei dem gestaltenden Rodin, vollzieht sich nach Lämmert in Kaisers Bühnenspiel der Wandel jeder Figur der Opfergemeinschaft zur „Gestalt ohne Kontur“¹⁹²⁹. Es gibt eine „Rückkehr aus der Gestalt zur Vision“¹⁹³⁰.

Lämmert resümiert, Georg Kaiser habe „die unübersehbaren Antinomien expressionistischer Einzelziele [...] kurzgeschlossen: Gemeinschaft und Ich, Tod und Geburt, visionären Ruf und stumme Tat“ und sei dabei „bedenkenlos synkretistisch verfahren“.¹⁹³¹ Gegen diese Methode bringt Lämmert vor, dass „das Widerspiel von eklektischer Geisteshaltung und unbedingtem Neuerungsstreben einer umfassenden Ideologisierung den Boden bereitet“¹⁹³². Er macht dem Bühnenautor Kaiser zum Vorwurf, „Thesen aus einem Sammelbecken halbgeklärter philosophischer Strömungen“¹⁹³³ zu vermengen. Dass die „Intensivierung der Opferbereitschaft“¹⁹³⁴ und bereits im ersten Akt statt der „Liebe zu den Nächsten [...] Dienst am selbstgeschaffenen Werk“¹⁹³⁵ propagiert werden, stuft Lämmert als suspekt ein. Er mahnt: „Opfergesinnung, die sich durch Ansporn zur Unbedingtheit über ihren Gegenstand erhebt, ist Hybris so gut wie der Machtrausch der Tyrannen.“¹⁹³⁶ Tatsächlich sieht Eberhard Lämmert in den BÜRGERN VON CALAIS ein Wegbereiterdrama für faschistische Ideologien und wagt am Ende seiner Dramenanalyse einen Schwenk nicht nur zu den Aktivismus-Exponenten Kurt Hiller und Ludwig Rubiner, sondern auch zu Arthur Moeller van den Bruck.¹⁹³⁷ Er distanziert den Inhalt des expressionistischen Bühnenspiels klar von der ihm zugrundeliegenden Chronik des Froissart, die tatsächlich ein „überzeitliches Lehrstück“ sei, wohingegen Kaisers BÜRGER VON CALAIS „als Zeitstück ein ernstzunehmendes Dokument der Wirklichkeiten des 20. Jahrhunderts“ wären.¹⁹³⁸

Silvio Vietta, der den Begriff des ‚Verkündigungsdramas‘ zur Klassifikation der Dramen des messianischen Expressionismus von Lämmert übernimmt, bezeichnet DIE BÜRGER VON CALAIS als „[e]ines der hervorragendsten Beispiele dieses expressionistischen Verkündigungsdramas“¹⁹³⁹. Er konzentriert sich in seiner Untersuchung „auf die Zentralidee des Stücks“, „die Idee der Erneuerung des Menschen“.¹⁹⁴⁰ Dabei identifiziert er Eustache de Saint-Pierre als „die prophetische Verkörperung dieses zukünftigen religiösen Menschen“¹⁹⁴¹.

¹⁹²⁹ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 40

¹⁹³⁰ ebd.

¹⁹³¹ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 43

Das erklärt Lämmerts zu Beginn seiner Analyse aufgestellte Behauptung, in den BÜRGERN VON CALAIS seien die expressionistischen Leitthemen „gewißermaßen entschlackt“: „die Aufbruchsstimmung, [der] Opferenthusiasmus, die Erlösungssehnsucht, die Idee der Menschenverbrüderung, die Manifestationen eines kämpferischen Pazifismus, die Vision von der Erneuerung des Menschen“. (Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 32)

¹⁹³² Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 44

¹⁹³³ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 43

¹⁹³⁴ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 44

¹⁹³⁵ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 43

¹⁹³⁶ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 45

¹⁹³⁷ vgl. Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 44 f.

¹⁹³⁸ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 45

¹⁹³⁹ Vietta, a. a. O., S. 195

¹⁹⁴⁰ ebd.

¹⁹⁴¹ Vietta, a. a. O., S. 196

Die Verwandtschaft zum christlichen Erlöser sei schon in der Abendmahlsequenz des zweiten Aktes grundgelegt, die eine „Kontrafaktur zum Abendmahl Christi“¹⁹⁴² darstelle. Der nur im dritten Akt auftretende Vater spreche „in Haltung und Tonfall des religiösen Propheten“¹⁹⁴³. Solche „Auslöschung der Individualsubjektivität“ in der Sprache der dramatischen Figuren und „religiöse Erhöhung des Ich“ sieht Vietta als problematisch an.¹⁹⁴⁴ Die „Erneuerungsvorstellung“ in diesem dem messianischen Expressionismus zuzurechnenden Bühnenspiel ziele „nicht auf das autonome, selbstverantwortliche Subjekt [...], sondern auf eine ebenfalls impersonale, ersatzmetaphysische Propheten- und Heilsbringergestalt“¹⁹⁴⁵ ab. Wie Eberhard Lämmert betont auch Vietta das „Gefährliche solcher Ersatzmetaphysik“¹⁹⁴⁶, er differenziert aber deutlicher als dieser, dass der Faschismus das Ideengut konservativ-nationalistischer Autoren beerbt und nicht Werke der Expressionisten.¹⁹⁴⁷

Als ‚Wandlungsdrama‘ interpretiert Horst Denkler DIE BÜRGER VON CALAIS. Wie bereits erwähnt, nimmt er eine Unterteilung in Dramengruppen vor. Als „vollkommenste Erfüllung“ des expressionistischen Wandlungsdramas definiert er jene Gruppe von Dramen, die sich „auf den vereinzelten Protagonisten“ konzentriert.¹⁹⁴⁸ Er nennt sie „einpolige[s] Wandlungsdrama“¹⁹⁴⁹ und zählt dazu etwa Ernst Barlachs DER ARME VETTER, Walter Hasenclevers DER SOHN, Hans Johsts DER JUNGE MENSCH und Georg Kaisers VON MORGENS BIS MITTERNACHTS.¹⁹⁵⁰ DIE BÜRGER VON CALAIS ordnet er nicht dieser am stärksten der expressionistischen Programmatik entsprechenden Form zu, sondern stuft das Bühnenspiel als „opernnahe[s] Wandlungsdrama“¹⁹⁵¹ ein. Opernnahe Wandlungsdramen zeichnen sich Denkler zufolge durch eine „deutlich herausgekehrte oratorische Struktur des Textes“ aus und sind „für ein choreographischen Ordnungen folgendes Sprecherkollektiv geschrieben“.¹⁹⁵² Es steht als letzte Vorstufe dazu dem einpoligen Wandlungsdrama nahe, weil es „von einzelnen Figuren verantwortet“ wird, die allerdings „aufeinander einwirken und sich gegenseitig der Erlösung durch die Wandlung zuzuführen suchen“.¹⁹⁵³ Auf diese Weise kann sich das opernnahe Wandlungsdrama zum „Erlösungsdrama“ weiten.¹⁹⁵⁴ Den Läuterungs- und Passionsweg vollziehen zwar die dem Protagonisten zur Seite gestellten sechs Bürgerfiguren mit, den „Opfertod Christi“ stirbt jedoch „am Ende nur der ‚Erwecker‘“

¹⁹⁴² ebd.

¹⁹⁴³ ebd.

¹⁹⁴⁴ ebd.

¹⁹⁴⁵ ebd.

¹⁹⁴⁶ ebd.

¹⁹⁴⁷ vgl. Vietta, a. a. O., S. 197

¹⁹⁴⁸ Denkler, a. a. O., S. 72

¹⁹⁴⁹ ebd.

¹⁹⁵⁰ vgl. Denkler, a. a. O., S. 173

¹⁹⁵¹ Denkler, a. a. O., S. 72

¹⁹⁵² ebd.

¹⁹⁵³ Denkler, a. a. O., S. 136

¹⁹⁵⁴ ebd.

Eustache de Saint-Pierre für alle“.¹⁹⁵⁵ Denkler verweist an dieser Stelle auf das im Schlussbild des letzten Aktes zentrale Giebelfeld, das „den niedergelegten und den auferstehenden Christus umgeben von sechs (!) Jüngern“¹⁹⁵⁶ zeigt.

Bei dem Unterfangen, opernnahe Wandlungsdramen zu kategorisieren, überprüft Denkler drei strukturgebende Kriterien: die Repräsentation der Wandlungs- und Erlösungsthematik im Figurenspiel, die Bindungsdichte und die Intention von Wandlung und Erlösung.¹⁹⁵⁷ Auf DIE BÜRGER VON CALAIS trifft Folgendes zu: Die „Verantwortung des [...] von einer Figur ausgelösten Geschehens ist auf mehrere Figuren übertragen“, die Figur des Eustache de Saint-Pierre „folg[t] ihrer Sendung als Erlöser“ und ist „von vornherein als Begnadete[r], Erwählte[r]“ ausgewiesen, „die Wandlung ist vorgetragen als unabdingbare Voraussetzung der Erlösung“, wie es der vom englischen König geforderte Bußgang und die von Eustache de Saint-Pierre geforderte Opferbereitschaft verlangen, und erlöst werden sollen die Bürger „von dem als Gipfel des gesellschaftlich-menschlichen Verfalls gesichteten Krieg“ und „aus geistiger, seelischer, metaphysischer Not und Schuld“.¹⁹⁵⁸

Eustache de Saint-Pierre erklärt seinen Mitbrüdern im zweiten Akt, warum er sieben Todeslose zur „letzten Läuterung“¹⁹⁵⁹ ausgegeben hat. In seiner Rede kontrastiert er, wie Denkler bemerkt, das Alte mit dem Neuen – ganz nach Art der biblischen, diese Polarität ebenfalls betonenden Diktion.¹⁹⁶⁰

„Seid ihr reif – für eure neue Tat? – die an allem Bestand lockert, die alten Ruhm verhaucht – was klang, dämpft – was glänzt, schwärzt – was galt, verwirft! – Seid ihr die neuen Täter?“¹⁹⁶¹

Wenige Sätze später wird in Eustache de Saint-Pierres Replik „der gesamte Wandlungsprozeß durchmessen“¹⁹⁶².

„Ihr buhlt um diese Tat – vor ihr streift ihr eure Schuhe und Gewänder ab. Sie fordert euch nackt und neu. Um sie klirrt kein Streit – schwilkt kein Brand – gellt kein Schrei. An eurer Brust und wütenden Begierde entzündet ihr sie nicht. Eine klare Flamme ohne Rauch brennt sie – kalt in ihrer Hitze – milde in ihrem Blendern. So ragt sie hinaus – so geht ihr den Gang – so nimmt sie euch an: – ohne Halt und ohne Hast – kühl und hell in euch – ihr froh ohne Rausch – ihr kühn ohne Taumel – ihr willig ohne Mut – ihr Täter der neuen Tat!“¹⁹⁶³

In der Rede sieht Horst Denkler die „strukturprägende Ausdrucksform“¹⁹⁶⁴ der BÜRGER VON CALAIS. Als wichtiger Gegenpart zu den statuarisch deklamierenden Einzelfiguren bildet die Masse des Bürgervolks und der größeren Gruppe an Gewählten Bürgern „das kontinuierliche

¹⁹⁵⁵ Denkler, a. a. O., S. 145

¹⁹⁵⁶ ebd.

¹⁹⁵⁷ vgl. Denkler, a. a. O., S. 146

¹⁹⁵⁸ ebd.

¹⁹⁵⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 561

¹⁹⁶⁰ vgl. Denkler, a. a. O., S. 169

¹⁹⁶¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 561 f.

¹⁹⁶² Denkler, a. a. O., S. 170

¹⁹⁶³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 562

¹⁹⁶⁴ Denkler, a. a. O., S. 154

Bewegungsband“¹⁹⁶⁵ des expressionistischen Bühnenspiels. Georg Kaisers „Vorliebe [...] für choreographisch stilisierte Stellungen, demonstrative Posen, dekorative Bildsymbole, die dem Wort zwar die Tribüne schaffen helfen, das Wort jedoch nicht beeinträchtigen oder gar ersetzen“, spricht für den „opernnahen Gestus“ des Stücks.¹⁹⁶⁶ Denkler macht dabei jedoch deutlich, dass er die opernnahen Wandlungsdrämen nicht als „unvertonte Libretti“ verstanden wissen will, und betont, dass „die opernhaften Strukturmomente [...] allein dem Drama“ dienen.¹⁹⁶⁷ Der opernnahe Gestus ergebe sich aus der Gegenüberstellung der passiv-versunken auf die Erlösung Wartenden und des darauf mit oratorischer Gebärde antwortenden Erlösers sowie „aus der Pathetik des Erlösungsvorganges überhaupt“¹⁹⁶⁸. Für diese „Konfrontation des Einzelsprechers mit der bewegten Masse“ richtet Georg Kaiser die Schauplätze in seinen Bühnenanweisungen ein – mit „Treppen, Podesten, Tribünen“.¹⁹⁶⁹ Abschließend stellt Denkler fest, dass der „Distanz erzwingende“ und „zugleich emotional anregende Operngestus“ über den Impetus verfügt, „die erlösende Wandlung der Zuschauer einzuleiten“, die „opernhaften Mittel“ dienen durchaus einem „verdeckten ‚aktivistischen‘ Aspekt“.¹⁹⁷⁰

Gunter Martens widmet sich im Rahmen seiner Studie der „vitalistische[n] Umdeutung der christlichen Symbolik in den ‚Bürgern von Calais‘“¹⁹⁷¹. Die von vielen Rezensenten und Expressionismusforschenden konstatierte Säkularisierung christlicher Vorstellungswelt in Georg Kaisers Bühnenspiel präzisiert er als „vitalistische Umfunktionierung“¹⁹⁷². Nach Ansicht von Martens ist es „vor allem die Hochschätzung des diesseitigen Lebens, die eine Umformung der christlichen Symbolik bewirkt“¹⁹⁷³.

In den Fokus nimmt er vor allem „zwei Szenen, die unübersehbar an das christliche Heilsgeschehen anschließen“¹⁹⁷⁴: die Eucharistiefeier im zweiten Akt sowie den Botenbericht des englischen Offiziers, der im dritten Akt von der Geburt des Königsohns kündet.

Das Abendmahl im zweiten Akt bezeichnet Martens als „zentrale Läuterungsszene“¹⁹⁷⁵ des Stücks. Er hält fest, dass entgegen dem christlichen Ritus statt Brot oder Hostien Früchte gereicht werden. Auch die Konnotation beim Trinken des Weins entspricht nicht der Transsubstantiationslehre. Der Wein wird nicht als Blut Christi konsumiert, sondern zum Selbstzweck genüsslich-sinnlicher Labung.¹⁹⁷⁶ Die die szenischen Vorgänge begleitende

¹⁹⁶⁵ Denkler, a. a. O., S. 155

¹⁹⁶⁶ ebd.

¹⁹⁶⁷ Denkler, a. a. O., S. 157

¹⁹⁶⁸ ebd.

¹⁹⁶⁹ Denkler, a. a. O., S. 158

¹⁹⁷⁰ Denkler, a. a. O., S. 172

¹⁹⁷¹ Martens, a. a. O., S. 270

¹⁹⁷² Martens, a. a. O., S. 271

¹⁹⁷³ ebd.

¹⁹⁷⁴ Martens, a. a. O., S. 270

¹⁹⁷⁵ Martens, a. a. O., S. 271

¹⁹⁷⁶ vgl. ebd.

Figurenrede Eustache de Saint-Pierres untermauert Martens zufolge den vitalistischen Standpunkt.

„Früchte! – Wer will aufstehen, ohne sich zu sättigen? – Das Auge labt sich daran – der Gaumen schmeckt an sprießender Süße, die ein Land sott, das wir nicht sehen. Nun rollt die reife Frucht auf unsere Hand! – Verlohnt es sich nicht unseres Eifers, mit dem wir das Meer zur Brücke von Küste zu Küste wölbten, um dieser saftigen Früchte willen?“¹⁹⁷⁷

Diese Form liturgisch verfremdeten Wandlungsgeschehens kommentiert Martens folgendermaßen:

„Opfer ‚um der saftigen Früchte willen‘: deutlicher konnte Kaiser den vitalistischen Anspruch der Erneuerung nicht formulieren. [...] Damit hat das Abendmahl seine Funktion im Rahmen der christlichen Religion eingebüßt, an die Stelle des jenseitigen Gottes ist das fruchtragende Leben getreten, das in dieser Zeremonie seine Heiligung und kultartige Verherrlichung erfährt.“¹⁹⁷⁸

Ebenso darf im dritten Akt der „Tonfall der Evangelisten“ in der Replik des englischen Offiziers, der die Nachricht seines Königs vermittelt, nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Bedeutung der zur Begnadigung der sechs Bürger führenden Kindesgeburt „nicht durch die Hoffnung auf einen ‚Erlöser‘ und erst recht nicht durch die Heilsverkündung eines transzendenten Wesens begründet“ ist, „sondern allein durch den Vorgang der Geburt, durch das Neuwerden von Leben“.¹⁹⁷⁹

Sich von anderen Auslegungen der Kaiser'schen Erneuerungsthematik distanzierend, die sie als „Verwirklichung des neuen Menschen im Tode“ oder „Vorbereitung zu einem Jenseits, das vor der ‚Scheinwirklichkeit des Lebens‘ bewahrt“, interpretieren, bewertet Martens den von Eustache de Saint-Pierre verheißenen Wandlungsvorgang als „ein Sterben, das zugleich neue Frucht verheißt, ein Tod, der Hervorbringung von neuem, erfüllterem Leben im Diesseits bedeutet“.¹⁹⁸⁰

„Dieses ‚Stirb und werde‘, dieser Untergang, der ganz im Sinne Nietzsches den Übergang zu einer höheren Stufe des Lebens in sich trägt, ist die Botschaft der Erneuerung, die Kaiser selbst als das zentrale Motiv seines dramatischen Schaffens bezeichnet.“¹⁹⁸¹

Es ist die – Eberhard Lämmert zufolge – „lapidare und unermüdlich zitierte Feststellung gegen Ende des Aufsatzes ‚Vision und Figur‘“¹⁹⁸², die Georg Kaiser zu dem Ruf verhilft, er sei der „Dramatiker der Erneuerung des Menschen“¹⁹⁸³. In dem 1918 erstmals in Das junge Deutschland erschienenen Aufsatz des Dramatikers heißt es:

¹⁹⁷⁷ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 551

¹⁹⁷⁸ Martens, a. a. O., S. 271

¹⁹⁷⁹ ebd.

¹⁹⁸⁰ Martens, a. a. O., S. 272

¹⁹⁸¹ ebd.

¹⁹⁸² Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 36

¹⁹⁸³ Pinthus, Kurt: Der Dramatiker der Erneuerung des Menschen. – In: Aufbau (15. 6. 1945). S. 11

Unter diesem Titel würdigte Kurt Pinthus den verstorbenen Theaterdichter in der Exilzeitschrift Aufbau. Er gibt nicht nur die relevante Passage des Aufsatzes wieder, sondern projiziert die Selbstaussage auch auf die Dramen

„Vielgestaltig gestaltet der Dichter *eins*: die Vision, die von Anfang ist. [...] Von welcher Art ist die Vision? Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen.“¹⁹⁸⁴

Martens verdeutlicht, dass in den theoretischen Arbeiten des expressionistischen Autors, die insbesondere in den Jahren 1918 bis 1925 „Affinität zu lebensphilosophischen Gedankengängen“¹⁹⁸⁵ aufweisen, „mit keinem Wort das Resultat des Wandlungsgeschehens, de[r] ‚neue Mensch‘ erwähnt“¹⁹⁸⁶ wird. Martens erklärt dies aus dem lebensphilosophischen Ansatzpunkt Georg Kaisers.

„Der neue Mensch muß bei einer solchen [vitalistischen] Konzeption [der Aufbruchs- und Erneuerungsthematik], die das Formen, die Bewegung in den Mittelpunkt stellt, nebensächlich und damit konturlos bleiben [...]“¹⁹⁸⁷

„Wie bei allen Vitalisten charakterisieren auch bei Kaiser Irrationalität und Unbestimmtheit alle Anschauungsweisen, die von einer Zentralstellung des Phänomens Leben ausgehen. [...] Die Bewegtheit ist in sich ziellos, ist stete Erneuerung, die auch im vielberufenen ‚neuen Menschen‘ kein festkonturiertes Ziel erreicht.“¹⁹⁸⁸

Die „Auflehnung gegen jede Form von Erstarrung“ kennzeichnet nicht nur die Aufsätze, sondern der „Aufbruch“ lässt sich „als zentrales Geschehen in allen Erneuerungsdramen Georg Kaisers nachweisen“.¹⁹⁸⁹ Der Erneuerungsvorgang bildet nach Gunter Martens den „Aussagekern dieser Werkgruppe“¹⁹⁹⁰, zu der die BÜRGER VON CALAIS zählen.

Georg Kaisers: DIE BÜRGER VON CALAIS, GAS und VON MORGENS BIS MITTERNACHTS. „Die phantastische Erfindungskraft Kaisers, alle dramatischen Konstellationen, alle Figuren dienen nur der Erweckungstendenz zur menschlichen Erneuerung. Unerlässlich ist seine Begier, Mythus, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, jede Schicht, historische, symbolische, bürgerliche Gestalten für dies Ziel zu nutzen [...]“ (ebd.)

¹⁹⁸⁴ Kaiser, Georg: Vision und Figur. – In: Werke. Bd. 4. Hrsg. W. Huder. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971. S. 548 f.

¹⁹⁸⁵ Martens, a. a. O., S. 287

¹⁹⁸⁶ Martens, a. a. O., S. 277

¹⁹⁸⁷ ebd.

¹⁹⁸⁸ Martens, a. a. O., S. 287

¹⁹⁸⁹ Martens, a. a. O., S. 278 f.

¹⁹⁹⁰ Martens, a. a. O., S. 281

5 Bezüge als Ergebnis komparatistischer Untersuchung

5.1 Standortbestimmung: Intermedialitätstheorie(n), Medienwechsel, Interart Studies

Der methodologische Standort der nachfolgenden komparatistischen Untersuchung von Auguste Rodins *LES BOURGEOIS DE CALAIS* und Georg Kaisers *DIE BÜRGER VON CALAIS* kann sich, wie im Folgenden gezeigt wird, nicht ausschließlich an Intermedialitätstheorie(n) orientieren, weil dafür – wie eingestanden werden muss – die intermedialen Bezüge zu ‚dünn‘ und zu schwer nachweisbar sind. Dennoch ist der stark selektive, skizzenhafte Blick auf Theoriebildung in diesem weiten Forschungsfeld einer vergleichenden Analyse zuträglich, insofern anhand von darin kuranten Begrifflichkeiten das Verhältnis der beiden Kunstwerke im Sinne einer Konturierung näher bestimmt werden kann.

Die schwer zu überblickende Vielfalt an intermedialen Typologisierungsversuchen, die bislang nur oberflächlich verbindliche Standards hervorgebracht hat, in der Detailklassifizierung aber immer noch divergiert, erschwert die Einordnung des angestrebten komparatistischen Vergleichs. Daher verstehen sich die folgenden Ausführungen als Auslotung möglicher Beschreibungsmuster und erheben keinen Anspruch, der Diversität gegenwärtiger Systematisierungsunterfangen im Bereich der Intermedialitätstheorie(n) vollauf gerecht zu werden.¹⁹⁹¹ Bereits die Frage „nach beteiligten Medien“¹⁹⁹² in der vergleichenden Betrachtung mündet geradewegs in die nicht kongruente Definition des Medienbegriffs, der „in seiner Verwendung oft nicht konturscharf von ‚Text‘ und ‚Künste‘ abgegrenzt wird“¹⁹⁹³. Anders formuliert könnte man mit Werner Wolf auch rückschließen, dass häufig die bewusste Forcierung „eines weiten Mediumsbegriffs unter Einschluß der traditionellen Künste“¹⁹⁹⁴ anzutreffen ist. Das Spektrum des Gebrauchs der elementaren Begriffe ‚Medium‘ und ‚Kunst‘ beleuchtet Joachim Paech bereits im Jahr 1998 problembewusst:

„In fast allen Konzepten von Intermedialität wird durch einen fließenden Übergang eine definitorische Unterscheidung zwischen Kunst und Medium verwischt, oder es wird von

¹⁹⁹¹ Was Jan Siebert 2002 in seinem Lexikonbeitrag feststellt, gilt immer noch: „In der noch kurzen Geschichte der I. hat sich eine durchgängige systematische Fundierung des unterschiedlich akzentuierten Begriffs bisher nicht durchgesetzt.“ (Siebert, Jan: Intermedialität. – In: Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. H. Schanze. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002. S. 152) Irina O. Rajewsky beschreibt im selben Jahr den Intermedialitätsbegriff in der Einleitung ihres systematischen Neuansatzes mit dem bei Umberto Eco entlehnten Ausdruck als „termine ombrello(ne)“, unter dem viel subsumiert werden könne. (Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. – Tübingen; Basel: Francke, 2002. S. 6) Dass sich im Umfeld der Intermedialitätstheorie(n) bereits neue Schlüsselbegriffe wie Performativierung, Multimedialisierung und Hybridisierung etabliert haben, „ändert jedoch nichts daran, dass nach wie vor zahlreiche Fragen offen sind“. (Rajewsky, Irina O.: Medienbegriff – reine diskursive Strategien? Thesen zum ‚relativen Konstruktcharakter‘ medialer Grenzziehungen. – In: Ausweitung der Kunstrzone. Interart Studies. Neue Perspektiven der Kunswissenschaften. Hrsg. E. Fischer-Lichte, K. Hasselmann, M. Rautzenberg. Bielefeld: transcript, 2010. S. 34)

¹⁹⁹² Wolf, Werner: Intermedialität. – In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. A. Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. S. 296

¹⁹⁹³ Siebert, a. a. O., S. 152

¹⁹⁹⁴ Wolf, a. a. O., S. 296

,Verschmelzung‘ von Kunst und Medien gesprochen, nicht zuletzt deshalb, weil nach wie vor unklar ist, welchen Bereich ‚Medium‘ und ‚Medialität‘ abdecken sollen. Häufig werden Kunst und Medien parallel gebraucht oder vage in der historischen Abfolge traditioneller Künste und moderner technischer Medien ausgetauscht: das eine löst dann das andere historisch ab.“¹⁹⁹⁵

Auf das Problem der „Historizität“¹⁹⁹⁶ in Zusammenhang mit dem Gebrauch der Termini ‚Medium‘ und ‚Kunst‘ macht Gundolf Freyermuth in seiner Periodisierung der Medienumbrüche aus (einer technisch-apparativen) Perspektive der digitalen Epoche aufmerksam. Über das vorindustrielle Zeitalter sagt er:

„Diese historische Konstellation aus erstens einer Zwangseinheit von Gehalt und Datenträger, zweitens dem weitgehenden Fehlen alternativer Datenträger, drittens der grundsätzlichen Unmöglichkeit, bestimmte Medienwerke wie etwa Audiovisionen überhaupt zu speichern, sowie viertens der überwiegenden Identität von Produktions-, Speicher-, Distributions- und Rezeptionsmedien erlaubte es den Zeitgenossen kaum, zwischen Kunstwerken und Medien, also zwischen Inhalten und Formen einerseits und andererseits den Mitteln zu unterscheiden, auf denen ihre Existenz, ihre tradierte Gestalt und ihr zeitgenössisches Wirken basierten.“¹⁹⁹⁷

Erst durch industrielle Entwicklungsschübe werde die Unsichtbarkeit von Medialem sukzessive aufgehoben.¹⁹⁹⁸ Im Untersuchungszeitraum nimmt beispielsweise die Fotografie als Medium, dessen Reproduzierbarkeit sich nach Rosalind Krauss – analog zu jener der Bronzeplastiken – im 19. Jahrhundert in den Diskurs der Kopie einfügt, eine Schlüsselfunktion ein. Sie bildet, wie in der Einleitung dieser Arbeit gezeigt, auch das Bindeglied zwischen Auguste Rodins und Georg Kaisers Kunstwerk. Diese Position des kontaktgebenden Mediums kommt ihr nicht von ungefähr zu. Denn zu Zwecken der Dokumentation und Vermarktung nutzt Rodin die Fotografie, wenngleich er sie nicht als eigenständige Kunstform anerkennt. Beispielsweise lässt er Eugène Druet Aufnahmen seiner Kunstwerke mit ‚photographe amateur‘ unterzeichnen, signiert sie aber darüberhinaus selbst, als wäre er der Urheber nicht nur der Plastik, sondern auch der Fotografie.¹⁹⁹⁹ Tonentwürfe der BOURGEOIS DE CALAIS lässt er ablichten, „kritzelt und retuschiert und versieht die Abzüge mit Anmerkungen, um den Aufbau einiger Figuren zur korrigieren“²⁰⁰⁰. Leider lässt sich

¹⁹⁹⁵ Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. – In: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hrsg. J. Helbig. Berlin: Schmidt, 1998. S. 17

¹⁹⁹⁶ Rajewsky (2002), a. a. O., S. 8

Unter Historizität, die von Rajewsky als eines der Grundprobleme in der Analyse intermedialer Bezüge identifiziert wird, sind die Aspekte historischer Medienerfahrung von Produzierenden wie Rezipierenden, historischer Variabilität der ‚Medien‘ und ‚Künste‘ selbst sowie ebenso historisch bedingter Bezüge zu anderen ‚Medien‘ und ‚Künsten‘ zu verstehen. (vgl. Rajewsky (2002), a. a. O., S. 32 ff.)

¹⁹⁹⁷ Freyermuth, Gundolf S.: Thesen zu einer Theorie der Transmedialität. – In: Intermedialität/Transmedialität. Hrsg. G. S. Freyermuth. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007. S. 105

¹⁹⁹⁸ vgl. ebd.

¹⁹⁹⁹ vgl. Beausse, Pascal: Rodin Höfer. 6 Bürger x 12. Ein photographisches Denkmal. – In: Zwölf – Twelve. Hrsg. C. Höfer. München: Schirmer/Mosel, 2001. S. 5

Im Lauf der Zeit relativiert Rodin seine Einstellung und gesteht der Fotografie gewisses künstlerisches Potential zu. (vgl. ebd.)

²⁰⁰⁰ Haudiquet, Annette: Gruppenbild. – In: Zwölf – Twelve. Hrsg. C. Höfer. München: Schirmer/Mosel, 2001. S. 70

nicht eruieren, welche Ansicht der BOURGEOIS DE CALAIS Georg Kaiser in einer nicht namentlich überlieferten Zeitschrift erblickt, die ihn zur weiteren Beschäftigung mit der Figurengruppe und dem historischen Stoff der Stadtbelagerung anregt.

Werner Wolf schlägt vor, hinsichtlich der Genese der Intermedialität zwischen primärer, von Anfang an intendierter Intermedialität und sekundärer, nachträglich zustande gekommener Intermedialität zu unterscheiden.²⁰⁰¹ Ein Unterscheidungskriterium in Zusammenhang mit der „Qualität des intermedialen Bezuges“²⁰⁰² ist jenes, das zwischen manifester, sofort erkennbarer und verdeckter, schwer nachweisbarer Intermedialität differenziert. Nach diesem Raster wären mögliche Bezüge zwischen Rodins Denkmal und Kaisers Drama als sekundäre sowie verdeckte Intermedialität zu kategorisieren. Es vollzieht sich in diesem Fall ein sogenannter ‚Medienwechsel‘. Ralf Georg Bogner beschreibt den ‚Medienwechsel‘ als Übertragung beispielsweise eines Themas von einem Medium in ein anderes.²⁰⁰³ Als Bedingung legt er fest, dass die „konstitutiven Bedeutungs- und Informationsstrukturen des Ausgangstextes [...] beim Transfer [...] weitgehend erhalten bleiben“²⁰⁰⁴ müssen. In der Konzeption Irina O. Rajewskys stellt der ‚Medienwechsel‘ eine von drei Subkategorien der Intermedialität dar, die drei verschiedene Phänomenbereiche umreißen.²⁰⁰⁵ Rajewsky präzisiert, dass bei der „Transformation [...] in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium [...] nur letzteres [...] materiell präsent“²⁰⁰⁶ ist. Ausgangsprodukt wäre im Rahmen eines Medienwechsels demnach die Bronzeplastik – möglicherweise ausschließlich durch das Medium der Fotografie vermittelt –, Zielprodukt das Textsubstrat des Bühnenspiels. Letzteres steht „in einer genetischen Beziehung“ zu ersterem, konstituiert „sich aber nicht notwendigerweise auch in Relation zu diesem“.²⁰⁰⁷

Interart Studies, auch Comparative Art Studies genannt, die nach Rajewsky einen der Entwicklungsstränge für die Intermedialitätsforschung darstellen, umfassen einen Bereich intermedialer Relationen mit langer Tradition.²⁰⁰⁸ Häufig bezieht man sich zur konzisen Definition des Forschungsgebiets immer noch auf den Titel einer Publikation von Oskar

Zwei dieser überzeichneten Fotografien von Eustache de Saint-Pierre als Einzelfigur sind im Katalog des Skulpturenmuseums Glaskasten Marl abgedruckt: Skulpturenmuseum Glaskasten Marl (Hrsg.): Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung. – Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 88 f.

²⁰⁰¹ vgl. Wolf, a. a. O., S. 296

²⁰⁰² ebd.

²⁰⁰³ vgl. Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel. – In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. A. Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. S. 437

²⁰⁰⁴ ebd.

²⁰⁰⁵ vgl. Rajewsky (2002), a. a. O., S. 15

Die anderen beiden Phänomenbereiche bezeichnet Rajewsky als ‚Medienkombination‘ und ‚intermediale Bezüge‘.

²⁰⁰⁶ Rajewsky (2002), a. a. O., S. 201

²⁰⁰⁷ Rajewsky (2002), a. a. O., S. 16

²⁰⁰⁸ vgl. Rajewsky (2002), a. a. O., S. 8

Der zweite Entwicklungsstrang sei in der frühen Filmtheorie, in deren Nachfolge sich auch die Literaturwissenschaft mit audiovisuellen Medien befasst und sich die Medienwissenschaft herausbildet, zu suchen.

Walzel aus dem Jahr 1917: die WECHSELEITIGE ERHELLUNG DER KÜNSTE.²⁰⁰⁹ Hat sich dieser Forschungszweig streng genommen erst im 20. Jahrhundert aus der Literaturkomparatistik heraus entwickelt, so bezieht er sich doch auf seine bis in die Antike (Simonides von Keos‘ über Plutarch überliefertes Diktum *Poema pictura loquens, pictura poema silens* sowie die sich herausbildende Mimesis-Ästhetik aristotelischer Prägung) zurückreichenden Wurzeln. In der Renaissance kommt man von den auf Grenzziehung und Begründung von Vormachtstellungen unter den Künsten bedachten Tendenzen unter Rückgriff auf Horaz‘ Formel *Ut pictura poesis* wieder ab, was in manieristische Theorien mündet, die sich vorrangig dem verwandtschaftlichen Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur widmen.²⁰¹⁰ In einer neuerlichen Gegenbewegung dazu ist Gotthold Ephraim Lessings in den 1760er-Jahren entstandene, 1766 als Fragment erstpublizierte Schrift LAOKOON ODER ÜBER DIE GRENZEN DER MALEREI UND POESIE anzusiedeln. Sie ist nicht nur für den Teilbereich der Interart Studies bedeutend, der sich mit dem Verhältnis von Literatur und Bildender Kunst auseinandersetzt, sondern im Kontext dieser Arbeit insbesondere aufgrund der darin erfolgenden komparatistischen Untersuchung von bildhauerischer und literarischer Kunst relevant.²⁰¹¹ Lessing scheidet strikt zwischen dem Transitorischen der Literatur und dem Permanenten der Bildenden Kunst. Bewegung ist für ihn „ausschließlich ein [...] zeitliches Element“²⁰¹², dessen sich Malerei und Skulptur aufgrund ihrer „zeitliche[n] Fixierung“²⁰¹³ nicht bedienen können. Eine mit diesem Paradigma in gewissem Widerspruch stehende Denkfigur ist jene des ‚fruchtbaren Augenblicks‘, die er als inhaltsästhetischen Maßstab für Werke der Bildenden Kunst setzt. Diese seien, wie er im III. Kapitel schreibt, „gemacht, [...] lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden“²⁰¹⁴.

„[S]o ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt.“²⁰¹⁵

Der dargestellte Augenblick soll nach Lessing aber nicht nur ‚fruchtbar‘ sein, sondern darüberhinaus der ‚prägnanteste‘, „aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“²⁰¹⁶. Wegen ihrer Beschränkung auf „koexistierende Kompositionen“

²⁰⁰⁹ vgl. ebd.

²⁰¹⁰ vgl. Eicher, Thomas: Kunst und Literatur. – In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 2004. S. 371

²⁰¹¹ vgl. Weisstein, Ulrich (Hrsg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992.

Dabei ist anzumerken, dass Lessing im LAOKOON „unter Dichtung nicht den geschriebenen Text versteht, [...] sondern die vorgetragene, die aufgeführte Poesie“. (Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. – In: Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies. Neue Perspektiven der Kunsthissenschaften. Hrsg. E. Fischer-Lichte, K. Hasselmann, M. Rautenberg. Bielefeld: transcript, 2010. S. 10)

²⁰¹² Kreuzer, Ingrid: Nachwort. – In: Laokoon. Stuttgart: Reclam, 1987. S. 222

²⁰¹³ Kreuzer, a. a. O., S. 222

²⁰¹⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. – Stuttgart: Reclam, 1987. S. 23

²⁰¹⁵ ebd.

²⁰¹⁶ Lessing, a. a. O., S. 115

könnten Malerei und Plastik „nur einen einzigen Augenblick der Handlung“ nutzen.²⁰¹⁷ An dieser Stelle gesteht er den Bildenden Künsten begrenzte Gestaltungsmöglichkeiten „auch in der Zeit“ zu, insofern „[j]ede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen [...] die Wirkung einer vorhergehenden, und [...] die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein“²⁰¹⁸ kann.

Lessing räumt demnach durchaus zaghaft ein, was zu verabsäumen Ernst Gombrich ihm vorwirft, wenn er die absurde „Idee eines *punctum temporis*“²⁰¹⁹ kritisiert und ihr den „Augenblick im Erlebnissinn“²⁰²⁰ als Konzept mit vom phänomenologischen Standpunkt aus größerer Berechtigung entgegengesetzt. Gombrich zufolge ist Lessings „scharfe Apriori-Unterscheidung zwischen räumlichen und zeitlichen Wahrnehmungen unhaltbar“²⁰²¹. In der Betrachtung scheinbar statischer Kunstwerke seien „Erinnerungen an und Vorwegnahmen von Bewegungen“²⁰²² präsent. Die zeitlichen Faktoren von Erinnerung und Erwartung tragen dazu bei, dass sich „über eine Zeitspanne“ in Evidenz gehaltene Eindrücke „zu einem vorstellbaren Objekt oder Vorfall zusammenschließen“ können.²⁰²³ Was Betrachterinnen und Betrachter wahrnehmen, ist „diese vorgestellte Ganzheit“²⁰²⁴. Dieser Rezeptionsmodus gilt insbesondere für eine allansichtige Plastik wie Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS.

Die deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte unternimmt es, implizite Annahmen in Lessings LAOKOON und Richard Wagners um 1850 entwickelten Ausführungen über das Gesamtkunstwerk in DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT und OPER UND DRAMA zu extrahieren und – unter Außerachtlassung der darin enthaltenen „normativen Schlussfolgerungen sowie [...] Bewertungen der [...] Künste“²⁰²⁵ – auf Ihre Nutzbarmachung für Theorien der Interart-Ästhetiken zu untersuchen. Zwei relevante Aspekte leitet sie aus Lessings Überlegungen ab: erstens den Stellenwert der „ästhetische[n] Erfahrung als [...] fundamentale Kategorie“, die den „Bezugsplatz, unter dem der Vergleich verschiedener Künste überhaupt erst interessant [...] wird“, bildet, zweitens, dass, um diese ermitteln zu können, „die ihr eigene Materialität, Medialität und Semiotizität“ der jeweiligen Kunst untersucht werden müsse, ebenso wie deren Verhältnis zur Trias Materialität, Medialität und Semiotizität einer weiteren beteiligten Kunst.²⁰²⁶ Fischer-Lichte ordnet in der Terminologie Rajewskys Wagners Begriff des Gesamtkunstwerks dem Interart-Phänomen der Medienkombination zu, Lessings auf die Distinktion der Künste bedachtes Theoriegebäude

²⁰¹⁷ ebd.

²⁰¹⁸ Lessing, a. a. O., S. 114

²⁰¹⁹ Gombrich, Ernst: Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst. – In: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984. S. 45

²⁰²⁰ Gombrich, a. a. O., S. 52

²⁰²¹ Gombrich, a. a. O., S. 48

²⁰²² Gombrich, a. a. O., S. 61

²⁰²³ Gombrich, a. a. O., S. 51

²⁰²⁴ ebd.

²⁰²⁵ Fischer-Lichte, a. a. O., S. 15

²⁰²⁶ ebd.

den intermedialen Bezügen – was eventuell zu hinterfragen wäre.²⁰²⁷ Sie legt zwar den Medienbegriff offen, den sie meint, wenn von Intermedialität gesprochen wird, macht ihre Definition von Kunst und Medialität aber nicht transparent, die in der Verknüpfung von „medialen Bedingungen der [...] Künste“²⁰²⁸ verschwindet.²⁰²⁹ Wahrscheinlich ist, dass sie, wenn von der Medialität einer Kunst die Rede ist, den „sogenannte[n] schwache[n] Medienbegriff“ anwendet, wohingegen sie behauptet, dass mit „Blick auf Theorien der Intermedialität [...] nur das starke und das mittlere Konzept von Interesse“ seien.²⁰³⁰

Wie bereits angedeutet, kann der kunstkomparatistische Vergleich des Bühnenspiels mit der Figurengruppe schwerlich als „Phänomen intermedialer Bezüge“²⁰³¹ ausgewiesen werden. Obwohl – wie beim Medienwechsel – die Bedingung erfüllt ist, dass nur das kontaktgebende Medium oder Kunstwerk materiell präsent ist, ist darüber hinausgehend nicht nachweisbar, dass das Drama Georg Kaisers als Zielprodukt „auch Verfahren intermedialer Natur“ verwendet und „sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums“ konstituiert, sodass „das kontaktgebende Medienprodukt“, also Rodins Bronzeplastik oder möglicherweise nur eine Fotografie davon, „in seiner Differenz und/oder Äquivalenz ,mitrezipiert“ werden würde.²⁰³² Auf Grundlage der erfolgten Dramenanalyse kann nicht oder nur sehr bedingt davon ausgegangen werden, dass in DIE BÜRGER VON CALAIS „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert“²⁰³³ werden.

Ulrich Weisstein erstellt 1992 für das von ihm herausgegebene Handbuch „eine Typologie derjenigen Phänomene [...], in denen das Wechselverhältnis von Literatur und Bildender Kunst *realiter* zum Tragen kommt“²⁰³⁴. Auf die Betonung, nur „dinghaft zu machende Relationen“²⁰³⁵ erfassen zu wollen, legt er Wert, wie sich an den von ihm skeptisch beäugten Schwellenphänomen zeigt, bei denen es schwer falle, ihre „psychologische[n] Gegebenheiten literatur- bzw. kunstwissenschaftlich zu objektivieren“²⁰³⁶. Als Beispiel nennt er unter anderem „den Moment der *Inspiration*, der den Beginn des Schaffensprozesses anzeigt und damit die ‚Geschichte‘ des Kunstwerks tangiert“²⁰³⁷. Tatsächlich muss man sich hinsichtlich

²⁰²⁷ vgl. Fischer-Lichte, a. a. O., S. 27

²⁰²⁸ Fischer-Lichte, a. a. O., S. 11

²⁰²⁹ vgl. Fischer-Lichte, a. a. O., S. 26

²⁰³⁰ ebd.

²⁰³¹ Rajewsky (2002), a. a. O., S. 16

²⁰³² Rajewsky (2002), a. a. O., S. 17

²⁰³³ ebd.

²⁰³⁴ Weisstein, Ulrich: Einleitung. – In: Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. S. 20

²⁰³⁵ Weisstein, a. a. O., S. 21

²⁰³⁶ Weisstein, a. a. O., S. 26

²⁰³⁷ ebd.

des Anknüpfungspunktes an Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS „auf nicht nachprüfbarer Aussagen des Künstlers [Georg Kaiser] verlassen“²⁰³⁸. Die „Rezeption“, zu der Gombrichs rezeptionsästhetisch perspektivierter ‚Augenblick im Erlebnissinn‘ und Fischer-Lichtes Auslegung des LAOKOON-Textes mit Augenmerk auf die ästhetische Erfahrung zu rechnen wären, erachtet Weisstein als „relativ unergiebig“, weil „auch hier ein Höchstmaß an Subjektivität im Spiele“ sei.²⁰³⁹ Trotz mancher Parallelen im transportierten Menschenbild und im Verhältnis zum Bürgerbegriff sowie der spürbaren Aufnahme lebensphilosophischer Ansätze sind die beiden Kunstwerke, die sich mit der Kapitulation der sechs Bürger befassen, nicht „durch Programme oder Manifeste“²⁰⁴⁰ verbunden. Wenn der Kreis expressionistischer Künstlerinnen und Künstler auch nicht homogen ist und aus einer Vielzahl an zum Teil kurzlebigen Gruppierungen besteht, die nicht durchgängig ein einheitliches Programm vertreten, ist Auguste Rodins Abstand zu dieser zergliederten Bewegung, trotz Überschneidung der Lebensspannen der Zeitgenossen, erheblich.²⁰⁴¹ Im stoffgeschichtlichen Bereich seiner Typologie führt Weisstein das Phänomen literarischer Werke an, „die Motive, Themen oder Figuren darstellen, die auch in der Bildenden Kunst behandelt werden, ohne daß Kontakt-Relationen, d. h. Einflüsse im engeren Sinn, eine Rolle spielen“²⁰⁴². Er differenziert zwischen Themen und Motiven, wobei „Themen die besseren Forschungs-Objekte“ seien, „weil Motive oft universal sind und ein Vergleich [...] nur banale Analogieschlüsse zuläßt“.²⁰⁴³ Im Fall der sich opfernden Bürger von Calais handelt es sich um ein der Historie entnommenes, abgegrenztes Thema, das sich in den künstlerischen Umsetzungen also präziser vergleichen lässt als ein allgemeines Motiv. Folgende Voraussetzung für eine nach Weisstein’schen Maßstäben legitime komparatistische Studie ist, wie die bisherigen Kapitel gezeigt haben, erfüllt:

„Obwohl kulturhistorisch aufschlußreich, sind Vergleiche dieser Art nur dann von wissenschaftlichem [...] Interesse, wenn eine Motivkonstanz oder -präferenz innerhalb bestimmter Zeiträume nachgewiesen und in einen sinnvollen geistesgeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden kann.“²⁰⁴⁴

5.2 Aufbruch

Auguste Rodin wählt als ‚fruchtbaren Augenblick‘ seines Denkmals den Aufbruch der sechs Bürger vom Marktplatz in das Lager des englischen Königs. Mit dem Aufbruch, so Schmoll

²⁰³⁸ ebd.

²⁰³⁹ Weisstein, a. a. O., S. 27

²⁰⁴⁰ Weisstein, a. a. O., S. 24

²⁰⁴¹ vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. – Stuttgart: Metzler, 2010. S. 26 ff.

²⁰⁴² Weisstein, a. a. O., S. 24

²⁰⁴³ ebd.

²⁰⁴⁴ ebd.

genannt Eisenwerth, versuche der Bildhauer zugleich, den Abschied zu verschmelzen.²⁰⁴⁵ Das Retardierende des Abschiednehmens ist tatsächlich im mit sich selbst ausgetragenen Widerstreit der Figuren zu erahnen.²⁰⁴⁶

Der Aufbruch ist ein Bezugspunkt der beiden Kunstwerke, wenngleich sich dieser in Georg Kaisers Bühnenspiel vervielfacht. Schmoll genannt Eisenwerth hat zwar recht, wenn er behauptet, dass in den literarischen Bearbeitungen für die Bühne aus der Feder de Belloys und Kaisers der „Situation bei der Meldung in der Volksmenge“²⁰⁴⁷ Beachtung geschenkt wird, doch beschränkt sich der Inhalt der Theaterstücke bei weitem nicht darauf. Der spontane erste Aufbruch im Zuge der Freiwilligenmeldung findet bei Georg Kaiser seinen Widerhall, als es im zweiten Akt daran geht, Abschied von den Angehörigen und Vertrauten zu nehmen. Diesen Abschied, der gleichermaßen Aufbruch ist, lässt Kaiser seine Figuren Revue passieren, indem er den Protagonisten die anderen sechs Opferwillen befragt. Der darauffolgende Losentscheid, der als Läuterungsprozess gedacht ist, repetiert ein weiteres Mal Aufbruch und Selbstaufgabe. Am Morgen des dritten Aktes brechen sechs Bürger, abseits des Bühnengeschehens, ein letztes Mal aus ihren Häusern auf. Das Einfinden am Marktplatz kurz vor Auslaufen der von England gesetzten Frist bildet schließlich exakt den von Rodin festgehaltenen Moment ab, in dem die Bürger, mit dem Strick um den Hals und einer unter ihnen den Schlüssel tragend, den Opfergang antreten. Der Aufbruch wird in dem expressionistischen Drama somit sechsmal wiederholt.

In der Figurenrede bildet sich diese Struktur ab. Im ersten Akt wird das englische Ultimatum gestellt und angekündigt, wann der Aufbruch zu erfolgen habe. Spiegelbildlich evozieren die Seiten beider Streitmächte in ihren Repliken das zukünftige Geschehen. Zunächst fordert der englische Offizier: „mit dem Grauen des neuen Tages sollen sechs der Gewählten Bürger aus dem Tor aufbrechen“²⁰⁴⁸. Nachdem der Beschluss der Bürgergemeinschaft gefasst ist, wiederholt Jean de Vienne: „Sechs sollen am frühen Morgen von der Stadt aufbrechen – sechs sollen sich im Sande vor Calais überliefern“²⁰⁴⁹. Am Ende des zweiten Akts kündigt Eustache de Saint-Pierre selbst das durch seine Manipulation des Kugelspiels notwendig gewordene zweite Auswahlverfahren, den Aufbruch aus den Häusern der Bürger, mit den Worten an: „mit der ersten Glocke soll jeder von seinem Hause aufbrechen – und wer zuletzt in der Mitte des Marktes ankommt – ist los!“²⁰⁵⁰ Am Beginn des dritten Aktes schildern Jean de Vienne und andere Gewählte Bürger die Vorgänge im Off der Bühne. Sie kommentieren in

²⁰⁴⁵ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais.* – In: *Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung.* Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 33

²⁰⁴⁶ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 37

²⁰⁴⁷ vgl. Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 33

²⁰⁴⁸ Kaiser, Georg: *Die Bürger von Calais.* – In: *Werke.* Bd. I. Hrsg. W. Huder. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971 a. S. 530

²⁰⁴⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 538

²⁰⁵⁰ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 563

ihren Repliken das nur hörbare Verlassen der Bürger ihrer Häuser. Jean de Vienne stellt fest: „Nun sind sie aufgebrochen – nun ist ein Gehen in den Straßen, wie noch keins in ihnen erschütterte!“²⁰⁵¹ An anderer Stelle thematisiert er die Tempi des Aufbrechens: „Wer will die Hast oder die Weile eines ausmessen, der zu diesem Gang aufbricht?“²⁰⁵² Durch das Ausbleiben des Aufbruchsgeräusches aus einer bestimmten Richtung werden die Gewählten Bürger auf das Nichterscheinen Eustache de Saint-Pierres aufmerksam. Von Jean de Vienne wird dies unverhältnismäßig stark kontrastiert, indem er erklärt, seit dem gestrigen Tag seien „alle im Aufbruch“²⁰⁵³ – mit Ausnahme de Saint-Pierres. Das tatsächliche Eintreten des entscheidenden Zeitpunkts wird vom visionären Vater verkündet, der in indirekter Rede die Worte seines Sohnes wiedergibt: „Sechs, sagte er, sind übrig – sie warten auf dem Markt – die Stunde ihres Aufbruchs ist da – schaffe mich zu ihnen auf den Markt.“²⁰⁵⁴ In derselben Figurenkonstellation wie im ersten Akt wird am Ende des Dramentexts das formelle Abkommen der Kriegsmächte bescheinigt. Jean de Vienne vermeldet, dass die Frist des Aufbruchs nicht versäumt sei.²⁰⁵⁵ Der englische Offizier gebietet ihm Einhalt, indem er Mitteilung vom Gnadenbeschluss seines Königs macht: „Verzögert den Aufbruch!“²⁰⁵⁶

Wie Erwin Ihrig feststellt, ist keine Zuordnung der Figuren des Dramas zu den Figuren des Denkmals möglich.²⁰⁵⁷ Nicht nur, weil die posthume Benennung von Rodins Bronzefiguren nicht mit der Charakterisierung der Kaiser'schen Bürger korrespondiert. Die gravierendste Konsequenz im direkten Abgleich der Aufbruchsszene im dritten Akt des Dramas mit der von Rodin modellierten Aufbruchsszene ist jene, dass sich in Georg Kaisers Bühnenspiel der Protagonist, Eustache de Saint-Pierre, nicht mehr unter den sechs den Opfergang Antretenden befindet. Der Dramatiker lässt die verbliebenen Bürger „zur Einheit [...] im Augenblick ihres Aufbruchs“²⁰⁵⁸ verschmelzen, wie Eberhard Lämmert richtig analysiert. Im Stück wendet sich der Vater des im Opfertod Vorausgegangenen an die Sechs, die ihres Schicksals harren:

„Ist eure Zahl nicht rund und vollkommen eine Kugel, die ein Anfang ist und ein Ende ohne Unterscheidung? [...] – Er [Eustache de Saint-Pierre] schmolz sie zur runden Glätte – jetzt seid ihr eins und eng ohne Mal und Marke!“²⁰⁵⁹

Das Verdienst Eustache de Saint-Pierres, die sechs Kameraden durch den Läuterungsprozess zu einer „Gestalt ohne Kontur“²⁰⁶⁰ vereinigt zu haben, steht in deutlichem Kontrast zu Rodins

²⁰⁵¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 566

²⁰⁵² Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 568

²⁰⁵³ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 571

²⁰⁵⁴ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 575

²⁰⁵⁵ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

²⁰⁵⁶ ebd.

²⁰⁵⁷ Ihrig, Erwin: Die Bürger von Calais. Auguste Rodins Denkmal – Georg Kaisers Bühnenspiel. – In: Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben. Nr. 5 (1961 = 11. Jg.). S. 295

²⁰⁵⁸ Lämmert, Eberhard: Die Bürger von Calais. – In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. M. Brauneck. Bamberg: Buchner, 1970 b. S. 39

²⁰⁵⁹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 576

– trotz zum Teil sich wiederholender Gesichtszüge – differenziert ausgestalteten Einzelfiguren, welche durch die ausgetüftelte Anordnung sogar noch an Individualisierung gewinnen. Die Feststellung Horst Denklers, Georg Kaisers Bürger ließen „keine besonderen Wesensmerkmale mehr erkennen“ und hätten „alle charakterlichen und individual-psychologischen Eigenschaften abgeworfen“, kann zwar unterstrichen werden.²⁰⁶¹ Dennoch sollten auch bei der Betrachtung von Rodins Figurengruppe die einenden Tendenzen, die unifizierenden „Repetitionen von Versatzstücken innerhalb der Gruppenplastik“²⁰⁶² nicht außer Acht gelassen werden.

Zu den Überlegungen, wie sich der Aufbruch in beiden Kunstwerken konkret vollzieht, gesellt sich, wie an anderer Stelle bereits angedeutet, eine Art struktureller Aufbruch, der Bestandteil der Dramaturgie Georg Kaisers ist. Wie Lämmert formuliert, sind selbst die Aktschlüsse so konzipiert, dass das gesamte Bühnenspiel „immerfort nur Aufbruch von Anfang an ist“²⁰⁶³. Auch Rex William Last bemerkt diese Technik des expressionistischen Autors und beschreibt sie als „building up tension in a succession of static speeches, suddenly releasing it in a climactic moment of action“²⁰⁶⁴. In der „stete[n] Erneuerung“²⁰⁶⁵ und dem Aufbruch als „zentrales Geschehen“²⁰⁶⁶ nicht nur dieses Dramas, sondern auch anderer Werke Kaisers offenbart sich nach Gunter Martens eine „Affinität zu lebensphilosophischen Gedankengängen“²⁰⁶⁷. In vergleichbarer Weise erwähnt Last die von Kaiser mit dramaturgischen Mitteln vollzogene Fusion von „the world of *Werden* [...] with the immutable idea of *Sein*“²⁰⁶⁸. Unter Lebensphilosophie sind „philosophische Strömungen, die sich auf das Leben als Grundbegriff stützen“ zu verstehen, die neben der „Abkehr von der Systemphilosophie“ auch durch „die Aufwertung des Werdens gegenüber dem Sein und die Betonung der Einheit von Körper und Geist“ gekennzeichnet sind.²⁰⁶⁹ In der von Ferdinand Fellmann vorgenommenen Epochengliederung lebensphilosophischer Strömungen ist mit Blick auf Georg Kaisers DIE BÜRGER VON CALAIS primär die dritte Phase, die sich vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg erstreckt, von Belang.²⁰⁷⁰ Fellmann nimmt eine länderspezifische Differenzierung vor, im Rahmen derer er die „optimistische

²⁰⁶⁰ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 40

²⁰⁶¹ Denkler, Horst: Die Bürger von Calais. Drama und Dramaturgie. – München: Oldenbourg Verlag, 1967. S. 39

²⁰⁶² Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 43

²⁰⁶³ Lämmert (1970 b), a. a. O., S. 35

²⁰⁶⁴ Last, Rex William: Kaiser, Rodin, and the Burghers of Calais. – In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Nr. I (1969 = 5. Jg.). S. 36

²⁰⁶⁵ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. – Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1971. S. 287

²⁰⁶⁶ Martens, a. a. O., S. 279

²⁰⁶⁷ Martens, a. a. O., S. 287

²⁰⁶⁸ Last, a. a. O., S. 44

²⁰⁶⁹ Fellmann, Ferdinand: Lebensphilosophie. – In: Enzyklopädie Philosophie. Bd. 2. Hrsg. H. J. Sandkuhler. Hamburg: Meiner, 2010. S. 1382

²⁰⁷⁰ vgl. Fellmann, a. a. O., S. 1383

Entwicklungslehre“ des Franzosen Henri Bergson mit ihrem „Begriff der Lebensschwungkraft (*élan vital*)“ und der „Annahme der Intuition als einer eigenen, nicht diskursiven Art der Erkenntnis, die psychologisch der Gestaltwahrnehmung entspricht“, dem in Deutschland vorherrschenden „deutlich pessimistischer gestimmte[n] Weltbild“ Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches gegenüberstellt, das in den Konzeptionen des ‚Willens zum Leben‘ und des ‚Willens zur Macht‘ kulturkritische Züge trägt.²⁰⁷¹ Georg Simmels späte Lebensphilosophie lässt sich dagegen als „soziologische Variante der deutschen Lebensphilosophie“ charakterisieren und „lässt sich [...] vom biologischen Lebensbegriff“.²⁰⁷² Im Œuvre Auguste Rodins finden sich lebensphilosophische Tendenzen im „Kreislauf einer endlos sich selbst speisenden Produktion“²⁰⁷³ wieder, die den bei Georg Kaiser anzutreffenden vergleichbar sind. Reduktionen und insbesondere Assemblage-Arbeiten, die im Umkreis der BOURGEOIS DE CALAIS entstehen, zeugen davon, dass der Bildhauer in seiner Werkauffassung „das Leben nicht als statische, ideale Ordnung, sondern in Analogie zur Lebensphilosophie als endlosen Energiefluss“²⁰⁷⁴ interpretiert.

Wie bereits ansatzweise erörtert worden ist, stellt der ‚Aufbruch‘ einen Schlüsselbegriff des Expressionismus dar. Im Kontext „apokalyptischen Erzählens“²⁰⁷⁵ folgt auf den heraufbeschworenen Untergang der ‚alten Welt‘ „die hymnische Evokation eines neuen Zustands“²⁰⁷⁶. Bezeichnend ist der Titel eines Lyrikbands, den Ernst Stadler 1914 im Verlag der Weißen Blätter herausbringt, ebenso wie das gleichlautende, von messianischem Verkündigungspathos getragene Gedicht AUFBRUCH von Kurt Heynicke:²⁰⁷⁷

„Es blüht die Welt.
Ja, hocherhoben, Herz, wach auf!
Erhellt die Welt,
zerschellt die Nacht,
brich auf ins Licht!

In die Liebe, Herz, brich auf.
Mit guten Augen leuchte Mensch zu Mensch.
Händefassen.
Bergentgegen gottesnackt empor.
O, mein blühend Volk!
Aus meinen Händen alle Sonne nimm dir zu.
Erhellt die Welt,
die Nacht zebricht.
Brich auf ins Licht!

²⁰⁷¹ ebd.

²⁰⁷² Fellmann, a. a. O., S. 1384

²⁰⁷³ Keisch, Claude: Anti-Apotheosen. Rodins ‚Assemblage mit Köpfen der Bürger von Calais‘ aus der Perspektive des werdenden Beuys. – In: Rodin – Beuys. Hrsg. P. Kort u. M. Hollein. Düsseldorf: Richter Verlag, 2005. S. 140

²⁰⁷⁴ Park, MiRi: Jenseits der Referenz? Ästhetik und Poetik der Abstraktion im mittleren Werk R. M. Rilkes. – München: m-press, 2008. S. 39 f.

²⁰⁷⁵ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. – Stuttgart: Metzler, 2010. S. 46

²⁰⁷⁶ Anz, a. a. O., S. 47

²⁰⁷⁷ vgl. Martens, a. a. O., S. 144 ff. zur Aufbruchsthematik im Werk Ernst Stadlers

O Mensch, ins Licht!“²⁰⁷⁸

Eigentümlich an beiden Kunstwerken ist, dass sie im Umfeld künstlerischer Strömungen entstehen, die im Grunde genommen eine antibürgerliche Haltung einnehmen, aber dennoch sechs Bürger in den Mittelpunkt rücken. Ermöglicht wird dies einerseits, weil die Akteure in eine andere Epoche versetzt werden, andererseits, weil Auguste Rodin und Georg Kaiser den Figuren Namen und bürgerliche Identität nehmen und sie in allgemein menschlicher Anonymität darstellen. Darüberhinaus wird im Bühnenspiel wie im Denkmal das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft verhandelt – einer Gemeinschaft, die sich überzeitlich-universeller als eine historische Gemeinschaft von Bürgern im Bericht einer Chronik ausnimmt.

Zum ahistorischen Eindruck von Rodins Bronzeplastik trägt die „Reduktion des Requisitenmaterials“²⁰⁷⁹ bei. Wie die Dramenanalyse gezeigt hat, weist auch das Kaiser'sche Bühnenspiel keine große Anzahl an Requisiten auf. Dominant sind insbesondere die symbolträchtigen Konkreta des Schwerts, das für Duguesclins' kriegerische Gesinnung steht, und des Schlüssels. Letzterer wird Jean de Vienne zugewiesen, der ihn als Erster der Gewählten Bürger bis zuletzt verwaltet und in die Hände der aufbrechenden Bürger legen muss. Bevor er dies tut, beschwört er in seiner Figurenrede, welch schwere und todeskalte Last der Schlüssel ist, den er selbst nur mit Mühe festhalten kann.²⁰⁸⁰ Dass Georg Kaiser nicht festlegt, welcher der Bürger den Schlüssel vor die Stadttore trägt, sondern ihn Jean de Vienne mit den Worten „Eines Leibes Hände greifen – tragen!“²⁰⁸¹ der ununterscheidbaren Gemeinschaft überantworten lässt, ist eine Herausforderung für Inszenierungen des Theaterstücks, führt aber auch dazu, dass es zwangsläufig eine Abweichung zu Rodins Denkmal geben muss, der den Hauptschlüssel in die Hände Jean d'Aires legt und einen zweiten, kleineren in die Hände Jacques de Wissants. Dennoch muss der Behauptung Lasts, der Symbolwert des Schlüssels sei im Monument der BOURGEOIS DE CALAIS marginal, widersprochen werden.²⁰⁸² Wenngleich der Aspekt der durch die Kapitulation erreichten Rettung der Stadtbevölkerung bei Rodin nicht so vordergründig ist, wie in Kaisers Drama, wiegt der Schlüssel doch erdenschwer und kommt dem Schlüsselträger eine in der Komposition der Figurengruppe entscheidende Rolle zu. Denn Jean d'Aire ist in der Umsetzung Auguste Rodins jene Figur, die den Bewegungsfluss aufgrund des großen Gewichts, das sie – mit ausreichend Kraft ausgestattet – zu tragen hat, durchbricht. Die

²⁰⁷⁸ Heynicke, Kurt: Aufbruch. – In: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. K. Pinthus. Hamburg: Rowohlt, 1955. S. 224

²⁰⁷⁹ Schmoll gen. Eisenwerth (1997), a. a. O., S. 47

²⁰⁸⁰ vgl. Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 564

²⁰⁸¹ Kaiser (1971 a), a. a. O., S. 578

²⁰⁸² vgl. Last, a. a. O., S. 41

Betonung der Schwere des Schlüssels, die mit der Schwere des Opfergangs korreliert, ist also sowohl bei Kaiser als auch bei Rodin zu finden.

In den *BOURGEOIS DE CALAIS* wie in den *BÜRGERN VON CALAIS* ist eine Gruppe von Männern arrangiert, die alle Altersstufen vom Jüngling bis zum Greis abdeckt. Zu unterschiedlichen Zeitpunkten ihres Lebens entschließen sich Sechs, den Opfertod für die Gemeinschaft zu wählen. Es treffen Generationen aufeinander, wie im expressionistischen Drama Kaisers insbesondere in den Szenen des zweiten Akts zwischen dem jungen Brüderpaar de Wissant und dessen altem Schwiegervater ausgeschmückt wird. Jacques und Pierre de Wissant lassen ihr junges Glück zurück, wohingegen Jean d'Aire seine Lebenszeit schon ausgekostet hat. Während bei Kaiser Jean d'Aire der älteste Bürger ist, ist es bei Rodin Eustache de Saint-Pierre. Auch Rodin gestaltet im Kontrast zu diesem Ältesten zwei Jünglinge. Jean de Fiennes und Pierre de Wissant schließen in seinem Denkmal den Zug der Opferbereiten ab. Das späte Einschwenken der Jüngsten, welche die meisten Lebensjahre zu verlieren haben, ist ein Motiv, das auch von Georg Kaiser wiederholt aufgegriffen wird und ursächlich für die den Wandlungsprozess in Gang bringende Siebenzahl ist. Im ersten Akt melden sich die Jünglinge zuletzt, wodurch ein Freiwilliger überzählig wird, im dritten Akt treffen sie als letzte Bürger am Marktplatz ein, was erneut zu einem Überschuss hätte führen können und nur von Eustache de Saint-Pierre durch seinen Freitod verhütet worden ist.

Bibliografie

Historische Aspekte

Primärquellen

Froissart, Jean: Chroniques. Début du premier livre. Edition du manuscrit de Rome Reg. lat. 869. Hrsg. G. T. Diller. – Genf: Librairie Droz, 1972.

Froissart, Jean: Chroniques. Livre I. Le manuscrit d'Amiens. Tome III. Depuis la bataille de Crécy jusqu'au mariage du duc de Bourgogne avec Marguerite de Flandre (1346 – 1369). Hrsg. G. T. Diller. – Genf: Librairie Droz S.A., 1992.

Sekundärquellen

Selbstständige Veröffentlichungen

Ehlers, Joachim: Der Hundertjährige Krieg. – München: C. H. Beck, 2009.

Fowler, Kenneth: The age of Plantagenet and Valois. The struggle for supremacy 1328 – 1498. – London: Elek Books Limited, 1967.

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. – Stuttgart: Kröner, 2006.

Schmale, Wolfgang: Geschichte Frankreichs. – Stuttgart: Ulmer, 2000.

Sumption, Jonathan: Trial by Battle. The Hundred Years War I. – London: Faber and Faber, 1999.

Villalon, L. J. Andrew (Hrsg.): The Hundred Years War. A wider focus. – Leiden (u. a.): Brill, 2005.

Unselbstständige Veröffentlichungen

Contamine, Philippe: Hundertjähriger Krieg. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 5. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 215 – 218.

Fellmann, Ferdinand: Lebensphilosophie. – In: Enzyklopädie Philosophie. Bd. 2. Hrsg. H. J. Sandkühler. Hamburg: Meiner, 2010. S. 1382 – 1385.

Gilbert, James E.: A Medieval „Rosie the Riveter“? Women in France and Southern England during the Hundred Years War. – In: The Hundred Years War. A wider focus. Hrsg. L. J. A. Villalon. Leiden (u. a.): Brill, 2005. S. 333 – 363.

Haverkamp, Alfred: Bürger, Bürgertum. A. Forschungsbegriff und -geschichte; Problemstellung. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 1006 – 1008.

Hoeges, Dirk: Froissart, Jean. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 4. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 984 – 985.

Lavigne, Richard Louis de: Bürger, Bürgertum. II. Nördliches Frankreich. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 1021 – 1023.

Leguay, Jean-Pierre: Patriziat. III. Frankreich. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 6. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 1801 – 1803.

Moeglin, Jean-Marie: Edouard III et les six bourgeois de Calais. – In: Revue historique. Nr. 592 (1994). S. 229 – 267.

Moeglin, Jean-Marie: Von der richtigen Art zu kapitulieren. Die sechs Bürger von Calais (1347). – In: Krieg im Mittelalter. Hrsg. H.-H. Kortüm. Berlin: Akademie Verlag, 2001. S. 141 – 165.

Rouche, Michel: Calais. – In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 1977 – 1999. Sp. 1386 – 1388.

Georg Kaisers DIE BÜRGER VON CALAIS und der Expressionismus

Primärquellen

Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 620

Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 621

Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 731

Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 884

Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 885

Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 1572

Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 1934

Akademie der Künste, Berlin, Wolfgang-Langhoff-Archiv, Nr. 295

Auernheimer, Raoul: Burgtheater. – In: Neue Freie Presse (31. 10. 1930). S. 1 – 2.

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 124.988-E

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.516

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.517

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.518

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.519

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.520

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.521

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.522

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.529

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.530

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.532

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.533

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 267.536

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, NB 605.528

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Pk 2789/21

Blum, Robert: Die Bürger von Calais. – In: Neues 8 Uhr-Blatt (9. 10. 1917). S. 3.

Böhmer, Karl Hermann: Die Bürger von Calais. Aufführung in der Volksbühne. – In: Deutsche Zeitung (29. 9. 1919). S. 2.

Brecka, Hans: Burgtheater. – In: Reichspost (31. 10. 1930). S. 10.

Brües, Otto: Die Bürger von Calais. Aufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus. – In: Stadt-Anzeiger für Köln und Umgebungen (17. 12. 1928). o. S.

Burgtheater Wien (Hrsg.): Burgtheater. Offizielles Programm. Nr. 94 (1930).

Charol, Michael: Volksbühne. Die Bürger von Calais. – In: Der Kritiker. Nr. 32 (11. 10. 1919). S. 8.

Dohse, Richard: Die Bürger von Calais. Ein Bühnenspiel in 3 Akten. Uraufführung am Neuen Theater in Frankfurt a. M. am 29. Januar 1917. – In: Die schöne Literatur. Nr. 4 (17. 2. 1917). Sp. 56 – 57.

Edschmid, Kasimir: o. T. – In: Neue Zürcher Zeitung (4. 2. 1917). o. S.

Falk, Norbert: „Die Bürger von Calais“. Georg Kaisers Bühnenspiel in der Volksbühne. – In: B. Z. am Mittag (29. 9. 1919). S. 3.

Fechter, Paul: „Die Bürger von Calais“. Erstaufführung in der Volksbühne. – In: Deutsche Allgemeine Zeitung (29. 9. 1919). S. 2.

Felner, Karl von: „Die Bürger von Calais“. – In: Krefelder Zeitung (27. 12. 1928). S. 2.

Gaigg von Bergheim, Friedrich: Theater, Kunst, Musik. – In: Reichspost (10. 10. 1917). S. 9.

H.: Schauspielhaus. Die Bürger von Calais. – In: Düsseldorfer Tageblatt (18. 12. 1928). o. S.

Handl, Willi: Volksbühne. Erstaufführung „Die Bürger von Calais“. – In: Berliner Lokal-Anzeiger (28. 9. 1919). S. 2.

- Hendel, Wilhelm: Schauspielhaus Düsseldorf. – In: Rhein- und Ruhrzeitung Duisburg (19. 12. 1928). S. 2.
- Hochdorf, Max: Volksbühne. Die Bürger von Calais. – In: Vorwärts (28. 9. 1919). S. 2.
- Ihering, Herbert: Die Bürger von Calais. Volksbühne. – In: Berliner Börsen-Courier (28. 9. 1919). S. 6.
- Jacobs, Monty: Die Bürger von Calais. Aufführung in der Volksbühne. – In: Vossische Zeitung (29. 9. 1919). o. S.
- Jacobson, Leopold: Theater und Kunst. – In: Neues Wiener Journal (12. 2. 1915). S. 11.
- K. L.: Düsseldorfer Erst- und Uraufführungen. – In: Dortmunder General-Anzeiger (19. 12. 1928). o. S.
- Kaiser, Georg: [Gespräch mit Georg Kaiser]. – In: Werke. Bd. 4. Hrsg. W. Huder. – Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971 b. S. 607 – 609.
- Kaiser, Georg: Die Bürger von Calais. – Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 2002.
- Kaiser, Georg: Die Bürger von Calais. – In: Werke. Bd. 1. Hrsg. W. Huder. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971 a. S. 519 – 579.
- Kaiser, Georg: Die Erneuerung. – In: Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 72 – 75.
- Kaiser, Georg: Ein Dichterwerk in der Zeit. – In: Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 65 – 66.
- Kaiser, Georg: Vision und Figur. – In: Werke. Bd. 4. Hrsg. W. Huder. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1971. S. 547 – 549.
- Keim, H. W.: Schauspielhaus. Die Bürger von Calais. – In: Düsseldorfer Lokal-Zeitung (22. 12. 1928). o. S.
- Kerr, Alfred: „Die Bürger von Calais“. Volksbühne. – In: Berliner Tageblatt (28. 9. 1919). S. 2.
- Knudsen, Hans: Georg Kaiser in der Zeit. – In: Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 66 – 72.
- Lange, Eduard M.: Düsseldorfer Theaterbrief. – In: Kölnische Volkszeitung (6. 2. 1929). S. 3.
- Lewin, Ludwig: Das Erlebnis bei Georg Kaiser. – In: Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 77 – 84.
- Lindemann, Gustav: o. T. – Masken. Zeitschrift für deutsche Theaterkultur. Nr. 4 (1928/29 = 22. Jg.). S. 84.
- L–l.: Etwas für die Mülheimer Stadthalle! – In: Volksstimme Duisburg (27. 12. 1928). o. S.
- Marcuse, Ludwig: Volksbühne. Bürger von Calais. – In: Die Junge Kunst. Nr. 10 (15. 10. 1919). S. 13 – 14.
- Mai, Victor M.: Die Bürger von Calais. Aufführung im Schauspielhaus. – In: Düsseldorfer Nachrichten (17. 12. 1928). S. 3.
- Marcuse, Ludwig: Volksbühne. Bürger von Calais. – In: Die Junge Kunst. Nr. 10 (15. 10. 1919). S. 13 – 14.
- Marmorek, Schiller: Opferung. – In: Das kleine Blatt (31. 10. 1930). S. 9.
- Neufeld, Bernhard: Wiener Premieren. – In: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung (15. 10. 1917). S. 2.
- NÖ Landesarchiv, St. Pölten, Textbuch 121 ex 1917
NÖ Landesarchiv, St. Pölten, Theaterzensurakt 2358 ex 1917

- o. A.: Die Bürger von Calais. – In: Freiheit Düsseldorf (21. 12. 1928). o. S.
- o. A.: Die Volksbühne in Wien. Der künstlerische Werdegang ihres Intendanten Eugen Klöpfer. – In: Volks-Zeitung (17. 1. 1941). S. 6.
- o. A.: Georg Kaiser in Wien. – In: Neue Freie Presse – Abendblatt (29. 10. 1930). S. 3.
- o. A.: Georg Kaisers Die Bürger von Calais. – In: Kölnische Zeitung. Mittags-Ausgabe (5. 2. 1917). S. 1.
- o. A.: Theater und Musik. Neue Wiener Bühne. – In: Die Neue Zeitung (13. 10. 1917). S. 6.
- o. A.: Theater. – In: Die Bombe (20. 10. 1917). S. 3.
- Pinthus, Kurt: Der Dramatiker der Erneuerung des Menschen. – In: Aufbau (15. 6. 1945). S. 11.
- Polgar, Alfred: Neue Wiener Bühne. – In: Wiener Allgemeine Zeitung (10. 10. 1917). S. 3.
- Ring, Lothar: Theater und Kunst. – In: Österreichische Volks-Zeitung (10. 10. 1917). S. 6.
- rm. p.: Vom Theater. – In: Das interessante Blatt (6. 11. 1930). S. 23.
- rz.: Georg Kaisers „Bürger von Calais“ im Düsseldorfer Schauspielhaus. – In: Der Mittag (17. 12. 1928). S. 3.
- Salten, Felix: Nicht sehr wichtig. – In: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung (3. 11. 1930). S. 4.
- Salten, Felix: Theater und Kunst. Die Bürger von Calais. – In: Fremden-Blatt (10. 10. 1917). S. 8.
- Schach, Max: „Die Bürger von Calais“. Georg Kaisers Drama in der Volksbühne. – In: Berliner Volks-Zeitung (15. 10. 1919). S. 13 – 14.
- Schletter: Wiener Theater. – In: Moderne Welt (4. 12. 1930). S. 26.
- Schmid, Franz: Die Bürger von Calais (im Schauspielhaus Düsseldorf). – In: Westdeutsche Landeszeitung (18. 12. 1928). o. S.
- Schreiner, Gerth: „Die Bürger von Calais“, von Georg Kaiser. Schauspielhaus. – In: Volkszeitung Düsseldorf (19. 12. 1928). o. S.
- Simon, Heinrich: o. T. – In: Frankfurter Zeitung (30. 1. 1917). o. S.
- St.: Wiener Theaterbilder. – In: Wiener Bilder (9. 11. 1930). S. 10.
- Stoessl, Otto: „Die Bürger von Calais“. – In: Wiener Zeitung (31. 10. 1930). S. 2 – 3.
- Stoltz, Heinz: „Die Bürger von Calais“ im Düsseldorfer Schauspielhaus. – In: Rheinisch-Westfälische Zeitung (18. 12. 1928). S. 1.
- Stommel, Marc Aurel: „Die Bürger von Calais“. Georg-Kaiser-Erstaufführung im Schauspielhaus. – In: Düsseldorfer Stadt-Anzeiger (17. 12. 1928). o. S.
- Strecker, Karl: „Die Bürger von Calais“. Aufführung in der Volksbühne. – In: Tägliche Rundschau (29. 9. 1919). o. S.
- Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 02
Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 03
Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 04
Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 05
Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 06
Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 07
Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 08
Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 09
Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlungen, Foto 10
- Treulich, Adolf: „Die Bürger von Calais“. – In: Neuigkeits-Welt-Blatt (31. 10. 1930). S. 6.

- von den Hoff, Roderich: Schauspielhaus Düsseldorf. – In: Dürer Volkszeitung (21. 12. 1928). o. S.
- Witthaus, Wernher: Theater und Musik in Düsseldorf. – In: Kölnische Zeitung (29. 12. 1928). S. 2.
- Zifferer, Paul: Theater- und Kunsnachrichten. Neue Wiener Bühne. – In: Neue Freie Presse (10. 10. 1917). S. 10.

Sekundärquellen

Selbstständige Veröffentlichungen

Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus. – Berlin: Akademie Verlag, 2009.

Alth, Minna von: Burgtheater 1776 – 1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. Bd. 1. – Wien: Ueberreuter, 1977.

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. – Stuttgart: Metzler, 2010.

Bachmann, Ilse: Emil Geyer. Regisseur – Theaterleiter – Pädagoge – Schauspieler. – Wien: Diss., 2003.

Böhm, Gotthard: Geschichte der Neuen Wiener Bühne. Bd. 1. – Wien: Diss., 1965.

Böhm, Gotthard: Geschichte der Neuen Wiener Bühne. Bd. 2. – Wien: Diss., 1965.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 3. – Stuttgart: Metzler, 1999.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 4. – Stuttgart: Metzler, 2003.

Breslmayer, Elisabeth: Die Geschichte des Wiener Raimundtheaters von 1893 bis 1973. – Wien: Diss., 1975.

Dembski, Ulrike (Hrsg.): Aus Burg und Oper. Die Häuser am Ring von ihrer Eröffnung bis 1955. – Wien: Brandstätter, 2005.

Denkler, Horst: Die Bürger von Calais. Drama und Dramaturgie. – München: Oldenbourg Verlag, 1967.

Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. Programm – Spieltext – Theater. – München: Fink, 1979.

Diebold, Bernhard: Der Denkspieler Georg Kaiser. – Frankfurt am Main: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1924.

Egg, Kurt: Das expressionistische Bühnenbild in Wien. – Wien: Diss., 1951.

Fontana, Oskar Maurus: Volkstheater Wien. Weg und Entwicklung (1889 – 1964). – Wien: Bergland Verlag, 1964.

Hadamezik, Dieter (Hrsg.): Theater ... der Nachwelt unverloren. Zehn Beiträge zur Theaterwissenschaft. – Berlin: Colloquium Verlag, 1987.

Hadamowsky, Franz: Wien – Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. – Wien: Jugend & Volk, 1988.

Haeusserman, Ernst: Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters. – Wien; Stuttgart; Basel: Hans Deutsch Verlag, 1964.

Held, Heinz-Georg: Expressionismus. Aufbruch der Moderne in Deutschland. – Köln: Dumont, 2007.

Hortmann, Wilhelm: Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert. – Berlin: Henschel, 2001.

Ihering, Herbert: Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute. – Heidelberg: Hüthig, 1942.

Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 2007.

Kosch, Wilhelm: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. Bd. 2. – Klagenfurt; Wien: Verlag Ferd. Kleinmayr, 1960.

Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. – Paderborn: Fink, 2008.

Lepp, Nicola; Roth, Martin; Vogel, Klaus (Hrsg.): Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. – Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999.

Linke, Manfred: Gustav Lindemann. Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus. – Düsseldorf: Triltsch, 1969.

Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive. – Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1971.

Nebelung, Sigrid: Der Regisseur und Intendant Paul Legband. – Köln: Diss., 1972.

Oehm, Heidemarie: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. – München: Fink, 1993.

Pfanner, Helmut: Karl Jakob Hirsch. Schriftsteller, Künstler und Exilant. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Pranzl, Aloisia: Georg Kaiser auf den Wiener Bühnen 1915 – 1965. – Wien: Diss., 1969.

Rothe, Wolfgang (Hrsg.): Der Aktivismus 1915 – 1920. – München: DTV, 1969.

Rühle, Günther: Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik. Bd. 1. 1917 – 1925. – Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1988.

Schreyvogl, Friedrich: Das Burgtheater. Wirklichkeit und Illusion. – Wien: F. Speidel Verlag, 1965.

Siedhoff, Thomas: Das Neue Theater in Frankfurt am Main 1911 – 1935. Versuch einer systematischen Würdigung eines Theaterbetriebs. – Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer, 1985. (= Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 19)

Steffens, Wilhelm: Expressionistische Dramatik. – Velber bei Hannover: Friedrich, 1968.

Teichgräber, Axel: Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum. Wien 1889 bis 1964. – Wien: Diss., 1965.

Viviani, Annalisa: Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. – Bonn: Bouvier, 1970.

Wagner, Manfred: Alfred Roller in seiner Zeit. – Wien: Residenz, 1996.

Unselbstständige Veröffentlichungen

Blubacher, Thomas: Everth, Franz. – In: Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 1. Hrsg. A. Kotte. Zürich: Chronos, 2005. S. 548.

Delf, Hanna: „Manuskript kann ich dir keines schicken“. Gustav Landauer oder Die freie Rede, ein Stilmittel. – In: „... die beste Sensation ist das Ewige ...“. Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung. Hrsg. M. Matzigkeit. Düsseldorf: Theaternuseum, 1995. S. 205 – 208.

Edschmid, Kasimir: Expressionismus in der Dichtung. – In: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Hrsg. P. Raabe. München: DTV, 1965. S. 90 – 108.

Faul, Eckhard: Nachwort. – In: Die Bürger von Calais. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 97 – 106.

Frank, Rudolf: Zehn Jahre Neues Theater. – In: Zehn Jahre Neues Theater zu Frankfurt am Main 1911 – 1921. Frankfurt am Main: Voigt & Gleiber, 1921. S. 9 – 12.

Freydank, Ruth: Zwischen den Fronten. Die Politik der Berliner Volksbühne zwischen 1917 und 1939. – In: Freie Volksbühne Berlin 1890 – 1990. Hrsg. D. Pforte. Berlin: Argon Verlag, 1990. S. 33 – 86.

Greisenegger, W.; Lebensaft, E.: Roller Alfred. – In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815 – 1950. Bd. 9. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988. S. 224 – 226.

Herder, Sabine: „Bühnenbildner mit Regie-Instinkt“. Wunderwald, Sturm, Ström und Wecus. – In: Jahrhundert des Schauspiels. Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus. Hrsg. W. Meiszies. Düsseldorf: Droste Verlag, 2006. S. 36 – 43.

Heynicke, Kurt: Aufbruch. – In: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. K. Pinthus. Hamburg: Rowohlt, 1955. S. 224.

Ihrig, Erwin: Die Bürger von Calais. Auguste Rodins Denkmal – Georg Kaisers Bühnenspiel. – In: Wirkendes Wort. Deutsches Sprachschaffen in Lehre und Leben. Nr. 5 (1961 = 11. Jg.). S. 290 – 303.

Kemper, Hans-Georg; Vietta, Silvio: Das Thema. – In: Expressionismus. Hrsg. S. Vietta; H.-G. Kemper. München: Fink, 1997. S. 11 – 20.

Lämmert, Eberhard: Das expressionistische Verkündigungs drama. – In: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Hrsg. H. Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970 a. S. 138 – 156.

Lämmert, Eberhard: Die Bürger von Calais. – In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen. Hrsg. M. Brauneck. Bamberg: Buchner, 1970 b. S. 32 – 47.

Last, Rex William: Kaiser, Rodin, and the Burghers of Calais. – In: Seminar. A Journal of Germanic Studies. Nr. 1 (1969 = 5. Jg.). S. 36 – 44.

Lepp, Nicola: Zur Ausstellung. Voraussetzungen – Konzept – Regie. – In: Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. N. Lepp; M. Roth; K. Vogel. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999. S. 103 – 110.

Matzigkeit, Michael: Zwischen Literatur und Theater. Die Dramaturgen. – In: Jahrhundert des Schauspiels. Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus. Hrsg. W. Meiszies. Düsseldorf: Droste Verlag, 2006. S. 46 – 51.

Meiszies, Winrich: ‚Zur Kunst zum Leben und zu voller Kultur und Aktion‘. Gustav Landauer und die Volksbühne. – In: ... die beste Sensation ist das Ewige ...‘. Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung. Hrsg. M. Matzigkeit. Düsseldorf: Theatermuseum und Dumont-Lindemann-Archiv, 1995. S. 87 – 94.

Meiszies, Winrich: Zwischen Ibsen, Shakespeare und Goethe. Exemplarische Aufführungen vor 1910. – In: Jahrhundert des Schauspiels. Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus. Hrsg. W. Meiszies. Düsseldorf: Droste Verlag, 2006. S. 32 – 35.

Mikoletzky, Lorenz: Medelsky, Lotte. – In: Neue Deutsche Biographie. Bd. 16. Berlin: Duncker & Humblot, 1990. S. 595 – 596.

Müller-Ruzika, Karlheinz: Notizen zum Neuen Theater. – In: Frankfurt und sein Theater. Hrsg. H. Heym. Frankfurt am Main: Kramer, 1963. S. 24 – 29.

Schröder, Richard: Zum Geleit. – In: Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. N. Lepp; M. Roth; K. Vogel. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999. S. 11 – 14.

Schweizer-Robold, Angelika: Ich komme aus dieser Nacht ... – In: Expressionismus. Arbeitsheft zur Literaturgeschichte. Berlin: Cornelsen, 1999. S. 29 – 37.

Sprengel, Peter: Erinnerungen an eine Utopie. Aus der Frühzeit der Berliner Volksbühne. – In: Freie Volksbühne Berlin 1890 – 1990. Hrsg. D. Pforte. Berlin: Argon Verlag, 1990. S. 11 – 31.

Urbanek, Walter: Einführung. – In: Die Bürger von Calais. Bamberg: Bayerische Verlags-Anstalt, 1960. S. 5 – 27.

Vietta, Silvio: Probleme – Zusammenhänge – methodische Fragen. – In: Expressionismus. Hrsg. S. Vietta und H.-G. Kemper. München: Fink, 1997. S. 21 – 213.

Vögel, Bernhild: Heine, Albert Willi Amandus Max. – In: Braunschweigisches Biographisches Lexikon. Hrsg. H.-R. Jarck und G. Scheel. Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, 1996. S. 255.

Auguste Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS und die Denkmalkunst

Primärquellen

Gsell, Paul (Hrsg.): Auguste Rodin. Die Kunst. Gespräche des Meisters. – Wien: Genius-Kurt-Wolff-Verlag, 1947.

Lawton, Frederick: The Life and Work of Auguste Rodin. – London: T. Fisher Unwin, 1906.

Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin. – Frankfurt am Main: Insel, 2012.

Sekundärquellen

Selbstständige Veröffentlichungen

Bothner, Roland: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Eine Kunst-Monographie. – Frankfurt am Main: Insel, 1993.

Bünemann, Hermann: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. – Stuttgart: Reclam, 1957.

Höfer, Candida: Zwölf – Twelve. München: Schirmer/Mosel, 2001.

Judrin, Claudie; Laurent, Monique und Viéville, Dominique (Hrsg.): Auguste Rodin – Le monument des Bourgeois de Calais (1884 – 1895). Paris; Calais: Musée Rodin und Musée des Beaux-Arts, 1977.

Krauss, Rosalind E.: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. – Amsterdam: Verlag der Kunst, 1997.

Park, MiRi: Jenseits der Referenz? Ästhetik und Poetik der Abstraktion im mittleren Werk R. M. Rilkes. – München: m-press, 2008.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Rodin-Studien. Persönlichkeit – Werke – Wirkung – Bibliographie. – München: Prestel, 1983.

Thiele, Carmela: Skulptur. Ein Schnellkurs. – Köln: Dumont, 2008.

Unselbstständige Veröffentlichungen

Appel, Thomas: Die Bürger von Calais. Auguste Rodins Intentionen zu Aufstellung und Sockel. – In: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung. Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 70 – 84.

Beausse, Pascal: Rodin Höfer, 6 Bürger x 12. Ein photographisches Denkmal. – In: Zwölf – Twelve. Hrsg. C. Höfer. München: Schirmer/Mosel, 2001. S. 5 – 11.

Haudiquet, Annette: Gruppenbild. – In: Zwölf – Twelve. Hrsg. C. Höfer. München: Schirmer/Mosel, 2001. S. 67 – 71.

Keisch, Claude: Anti-Apotheosen. Rodins „Assemblage mit Köpfen der Bürger von Calais“ aus der Perspektive des werdenden Beuys. – In: Rodin – Beuys. Hrsg. P. Kort u. M. Hollein. Düsseldorf: Richter Verlag, 2005. S. 122 – 147.

Krauss, Rosalind E.: Maßstab und Monumentalität als Problem der modernen Plastik. – In: Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß. Hrsg. M. Rowell. München: Prestel, 1986. S. 228 – 232.

Levkoff, Mary L.: The Monuments to The Burghers of Calais, Victor Hugo and Honoré de Balzac. – In: Rodin. A Magnificent Obsession. Hrsg. I. Ross u. A. Snow. London: Merrell, 2001. S. 43 – 91.

Rüth, Uwe: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Die Aufstellung des Monuments und ihre Wirkung. – In: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung. Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 113 – 138.

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. – In: Auguste Rodin – Die Bürger von Calais. Werk und Wirkung. Hrsg. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje, 1997. S. 17 – 56.

Theorien und Methoden

Primärquellen

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon. – Stuttgart: Reclam, 1987.

Sekundärquellen

Selbstständige Veröffentlichungen

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. – München: Fink, 2001.

Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2012.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. – Tübingen; Basel: Francke, 2002.

Weisstein, Ulrich (Hrsg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992.

Unselbstständige Veröffentlichungen

Bogner, Ralf Georg: Medienwechsel. – In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. A. Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. S. 437 – 438.

Eicher, Thomas: Kunst und Literatur. – In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler, 2004. S. 371 – 372.

Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. – In: Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies. Neue Perspektiven der Kunsthistorischen Disziplinen. Hrsg. E. Fischer-Lichte, K. Hasselmann, M. Rautzenberg. Bielefeld: transcript, 2010. S. 7 – 29.

Freyermuth, Gundolf S.: Thesen zu einer Theorie der Transmedialität. – In: Intermedialität/Transmedialität. Hrsg. G. S. Freyermuth. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2007. S. 104 – 117.

Gombrich, Ernst: Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst. – In: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1984. S. 40 – 62.

Kreuzer, Ingrid: Nachwort. – In: Laokoon. Stuttgart: Reclam, 1987. S. 215 – 230.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen. – In: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Hrsg. J. Helbig. Berlin: Schmidt, 1998. S. 14 – 30.

Poloni, Bernard: Akt. – In: Theaterlexikon. Hrsg. M. Brauneck, G. Schneilin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986. S. 54 – 55.

Rajewsky, Irina O.: Medienbegriff – reine diskursive Strategien? Thesen zum ‚relativen Konstruktcharakter‘ medialer Grenzziehungen. – In: Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies. Neue Perspektiven der Kunsthistorischen Disziplinen. Hrsg. E. Fischer-Lichte, K. Hasselmann, M. Rautzenberg. Bielefeld: transcript, 2010. S. 33 – 47.

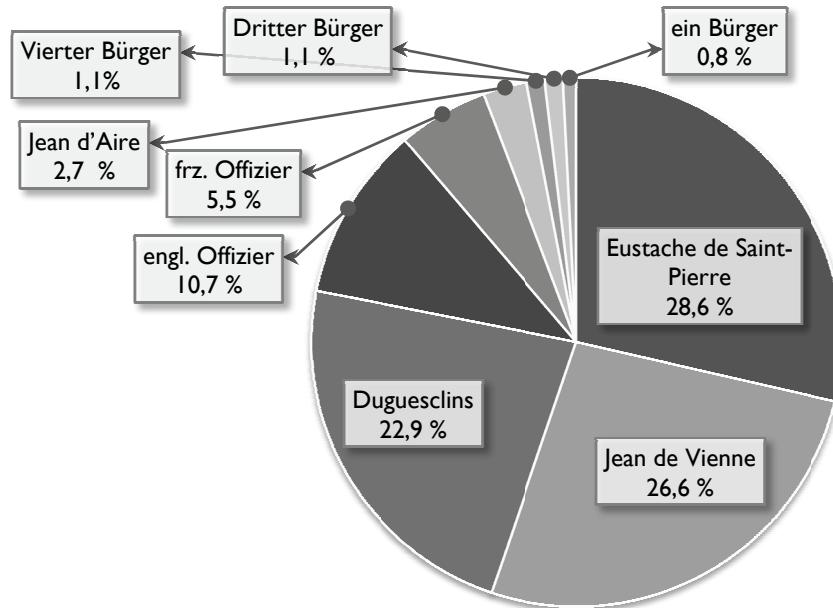
Siebert, Jan: Intermedialität. – In: Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. H. Schanze. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002. S. 152 – 154.

Weisstein, Ulrich: Einleitung. – In: Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. S. 11 – 31.

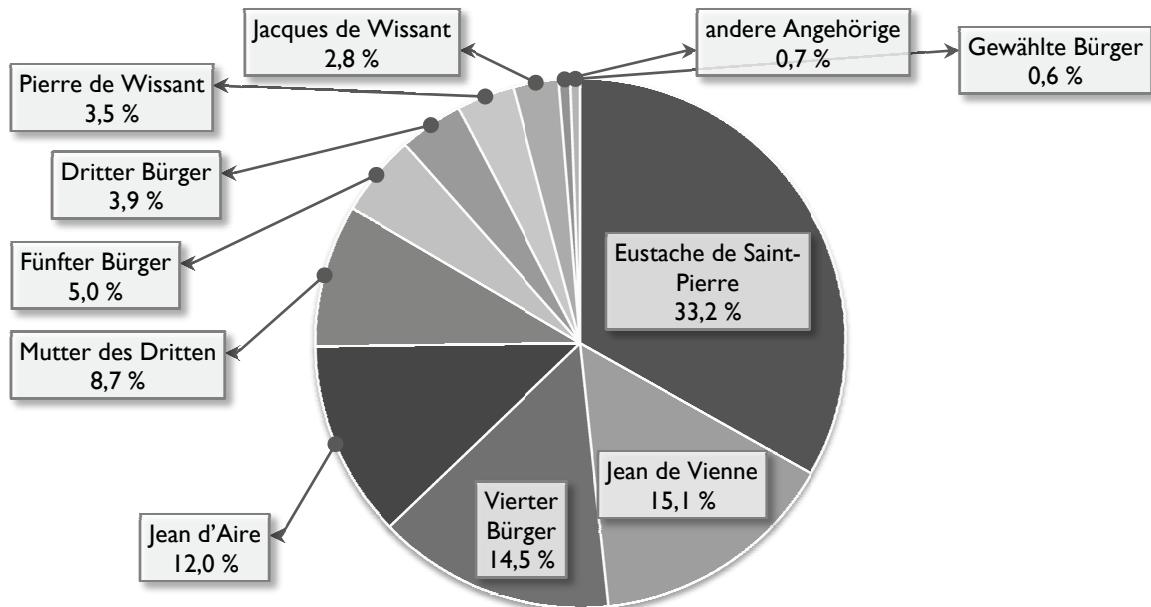
Wolf, Werner: Intermedialität. – In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. A. Nünning.
Stuttgart: Metzler, 2004. S. 296 – 297.

Anhang

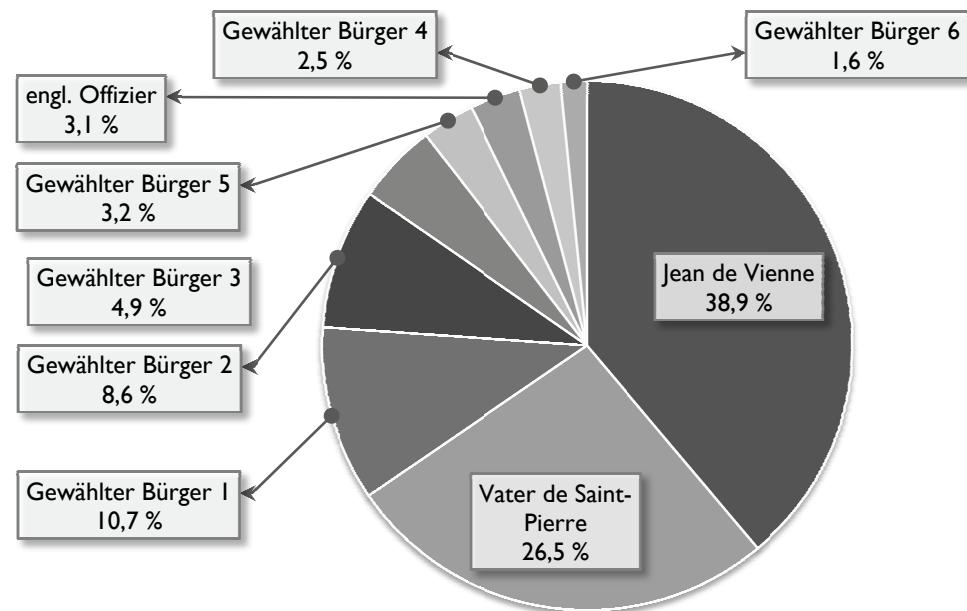
Dramenanalyse: Anteile am Haupttext (1. Akt)



Dramenanalyse: Anteile am Haupttext (2. Akt)



Dramenanalyse: Anteile am Haupttext (3. Akt)



Legende Konfigurationsstruktur

☒	anwesende Figur mit Figurenrede
⊗	anwesende Figur
-	abwesende Figur

Dramenanalyse: Konfigurationsstruktur (I. Akt)

Konfiguration	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Jean de Vienne	☒	☒	☒	☒	☒	☒	☒	☒	⊗
Duguesclins	☒	⊗	☒	☒	⊗	☒	☒	☒	-
Eustache de Saint-Pierre	☒	☒	☒	☒	☒	☒	☒	⊗	☒
Jean d'Aire	☒	☒	☒	☒	⊗	☒	☒	⊗	⊗
Dritter Bürger	☒	☒	☒	☒	☒	☒	☒	☒	⊗
Vierter Bürger	☒	☒	☒	☒	☒	☒	☒	⊗	⊗
Fünfter Bürger	☒	☒	☒	☒	☒	☒	☒	☒	⊗
Jacques de Wissant	☒	☒	☒	☒	⊗	☒	☒	⊗	⊗
Pierre de Wissant	☒	⊗	☒	☒	⊗	⊗	☒	⊗	⊗
Vater de Saint-Pierres	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Mutter des Dritten	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Frau des Vierten	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Alte Wärterin mit Kind	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Erste Tochter d'Aires	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Zweite Tochter d'Aires	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Vertrauter des Fünften	-	-	-	-	-	-	-	-	-
englischer Offizier	-	-	☒	☒	☒	-	-	☒	-
französischer Offizier	-	-	-	☒	-	-	-	-	-
englische Soldaten	-	-	-	⊗	⊗	-	-	⊗	-
französische Soldaten	☒	⊗	☒	☒	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗
Bucklige Diener	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Knabe	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Gewählte Bürger	☒	⊗	☒	☒	☒	☒	☒	☒	⊗
Bürgervolk	☒	-	-	-	-	-	☒	⊗	☒

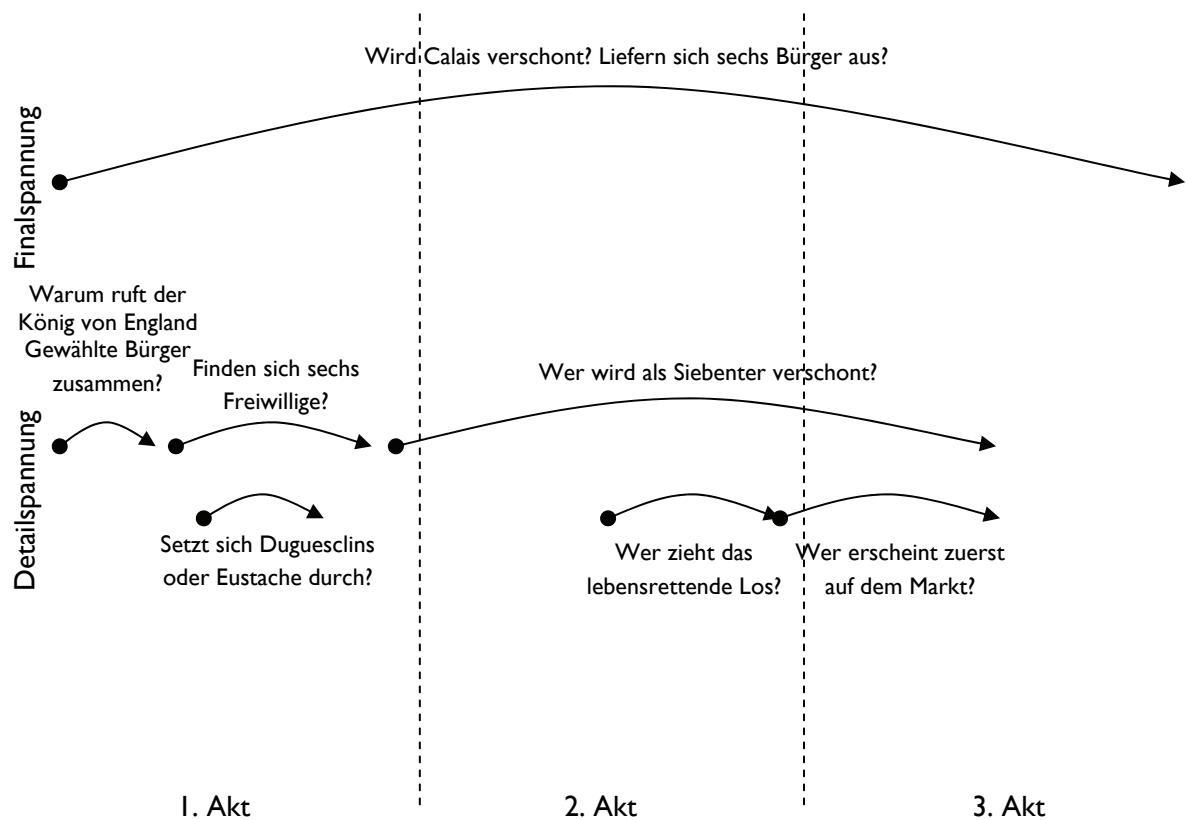
Dramenanalyse: Konfigurationsstruktur (2. Akt)

Konfiguration	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Jean de Vienne	☒	-	-	-	-	-	-	-	☒	-	☒	-	☒	⊗
Duguesclins	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Eustache de Saint-Pierre	⊗	⊗	-	-	-	-	-	☒	☒	☒	☒	☒	☒	-
Jean d'Aire	-	-	-	-	-	☒	-	⊗	⊗	☒	⊗	☒	⊗	-
Dritter Bürger	-	-	-	☒	-	-	-	⊗	⊗	☒	⊗	☒	⊗	-
Vierter Bürger	-	-	-	-	☒	-	-	⊗	⊗	☒	⊗	☒	⊗	-
Fünfter Bürger	-	-	☒	-	-	-	-	⊗	⊗	☒	⊗	☒	⊗	-
Jacques de Wissant	-	-	-	-	-	☒	☒	⊗	⊗	☒	⊗	☒	⊗	-
Pierre de Wissant	-	-	-	-	-	☒	☒	⊗	⊗	☒	⊗	☒	⊗	-
Vater de Saint-Pierres	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Mutter des Dritten	-	-	-	☒	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Frau des Vierten	-	-	-	-	☒	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Alte Wärterin mit Kind	-	-	-	-	⊗	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Erste Tochter d'Aires	-	-	-	-	-	⊗	☒	-	-	-	-	-	-	-
Zweite Tochter d'Aires	-	-	-	-	-	⊗	☒	-	-	-	-	-	-	-
Vertrauter des Fünften	-	-	☒	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
englischer Offizier	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
französischer Offizier	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
englische Soldaten	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
französische Soldaten	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bucklige Diener	-	-	-	-	-	-	-	⊗	⊗	-	-	-	-	-
Knabe	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Gewählte Bürger	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	☒	⊗	-
Bürgervolk	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Dramenanalyse: Konfigurationsstruktur (3. Akt)

Konfiguration	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Jean de Vienne	☒	☒	☒	☒	☒	☒	⊗	☒	☒	⊗
Duguesclins	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Eustache de Saint-Pierre	-	-	-	-	-	-	⊗	⊗	⊗	-
Jean d'Aire	-	-	-	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	-
Dritter Bürger	-	-	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	-
Vierter Bürger	-	-	-	-	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	-
Fünfter Bürger	-	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	⊗	-
Jacques de Wissant	-	-	-	-	-	⊗	⊗	⊗	⊗	-
Pierre de Wissant	-	-	-	-	-	⊗	⊗	⊗	⊗	-
Vater de Saint-Pierres	-	-	-	-	-	-	☒	-	-	-
Mutter des Dritten	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Frau des Vierten	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Alte Wärterin mit Kind	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Erste Tochter d'Aires	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Zweite Tochter d'Aires	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Vertrauter des Fünften	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
englischer Offizier	-	-	-	-	-	-	-	☒	☒	-
französischer Offizier	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
englische Soldaten	-	-	-	-	-	-	-	-	⊗	⊗
französische Soldaten	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Bucklige Diener	-	-	-	-	-	-	⊗	-	-	-
Knabe	-	-	-	-	-	-	⊗	-	-	-
Gewählte Bürger	☒	⊗	☒	☒	☒	☒	⊗	⊗	⊗	⊗
Bürgervolk	⊗	☒	☒	☒	☒	☒	⊗	⊗	⊗	⊗

Dramenanalyse: Spannungsbögen



Inszenierungsanalyse: Kritikenspiegel der besprochenen Inszenierungen

(basierend auf: Akademie der Künste, Berlin, Georg-Kaiser-Archiv, Nr. 1967 und Nr. 1934;
in alphabetischer Reihenfolge der Publikationsorgane)

In der vorliegenden Arbeit zitierte Kritiken sind **fett** markiert.

Neues Theater, Frankfurt am Main, Premiere: 29. Jänner 1917 (UA), Regie: Arthur Hellmer, Bühnenbild: Robert Neppach

Allgemeine Rundschau (München)	17. 02. 1917	L. G. Oberländer
B. Z. am Mittag (Berlin)	01. 02. 1917	A. Büsching
Berliner Börsen-Courier	04. 02. 1917	J. M. (Josef Meier)
Berliner Tageblatt	30. 01. 1917	–
Casseler Tageblatt	07. 02. 1917	-i-
Der Falke (Darmstadt)	Nr. 5/6 (Jan./Feb. 1917)	Richard Dohse
Der Tag (Berlin)	31. 01. 1917	I.
Deutsche Tageszeitung	12. 02. 1917	–
Die schöne Literatur	17. 02. 1917	Richard Dohse
Dresdner Nachrichten	01. 02. 1917	–
Dresdner Neueste Nachrichten	03. 02. 1917	–
Frankfurter Nachrichten	30. 01. 1917	H. W.
Frankfurter Zeitung	30. 01. 1917	H. S. (Heinrich Simon)
General-Anzeiger (Frankfurt am Main)	30. 01. 1917	F. M.
Hamburger Fremdenblatt	01. 02. 1917	c. m. (Carl Mathern)
Hamburger Nachrichten	02. 02. 1917	R. D. (Richard Dohse)
Hannoverscher Anzeiger	01. 02. 1917	–
Kleine Presse (Frankfurt am Main)	30. 01. 1917	O. E. S.
Kölner Tageblatt	03. 02. 1917	-i-
Kölnische Zeitung	05. 02. 1917	–
Leipziger Neueste Nachrichten	01. 02. 1917	cm (Carl Mathern)
Leipziger Tageblatt	03. 02. 1917	–
Magdeburgische Zeitung	02. 02. 1917	–
Münchener Neueste Nachrichten	31. 01. 1917	–
Münchener Neueste Nachrichten	01. 02. 1917	–
Münchener Zeitung	31. 01. 1917	Hans Braun
Neue Hamburger Zeitung	03. 02. 1917	–
Neue Zürcher Zeitung	04. 02. 1917	Kasimir Edschmid
Offenbacher Zeitung	30. 01. 1917	C. M. (Curt Müller)
Sächsische Staatszeitung (Dresden)	31. 01. 1917	–
Schlesische Zeitung (Breslau)	02. 02. 1917	Fritz Seger
Tägliche Rundschau (Berlin)	01. 02. 1917	Fritz Seger
Volksstimme (Frankfurt am Main)	01. 02. 1917	gck.
Vossische Zeitung	30. 01. 1917	Kasimir Edschmid
Vossische Zeitung	31. 01. 1917	Kasimir Edschmid
Wiesbadener Tagblatt	31. 01. 1917	F. J.

Neue Wiener Bühne, Wien, Premiere: 9. Oktober 1917, Regie: John Gottowt, Bühnenbild: Heinrich Lefler

Berliner Börsen-Courier	24. 10. 1917	R. Sp. (Richard Specht)
Berliner Tageblatt	14. 10. 1917	Felix Salten
Das deutsche Drama (Berlin)	01. 01. 1918	Leo Feld
Das interessante Blatt (Wien)	18. 10. 1917	–
Der Abend (Wien)	11. 10. 1917	Wigand
Der Morgen (Wiener Morgenblatt)	15. 10. 1917	Anton Kuh
Deutsches Volksblatt (Wien)	10. 10. 1917	H. F.
Die Bombe (Wien)	20. 10. 1917	–
Die Neue Zeitung (Wien)	13. 10. 1917	–
Die Wage (Wien)	13. 10. 1917	Oskar Maurus Fontana
Die Zeit (Wien)	10. 10. 1917	R. A. V.
Donauland. Illustrierte Monatsschrift (Wien)	01. 11. 1917	Paul Stefan

Fremden-Blatt (Wien)	10. 10. 1917	f. s. (Felix Salten)
Illustriertes Wiener Extrablatt	10. 10. 1917	v.
Kikeriki (Wien)	28. 10. 1917	O. F.
Kleine Österreichische Volks-Zeitung (Wien)	10. 10. 1917	—
Montagblatt der Publizistischen Blätter (Wien)	15. 10. 1917	—
Neue Freie Presse (Wien)	10. 10. 1917	Z. (Paul Zifferer)
Neues 8 Uhr-Blatt (Wien)	09. 10. 1917	r. b. (Robert Blum)
Neues Wiener Journal	10. 10. 1917	-bs-
Neues Wiener Tagblatt	10. 10. 1917	-ey-
Neues Wiener Tagblatt	12. 10. 1917	Moriz Scheyer
Neuigkeits-Welt-Blatt	11. 10. 1917	treu-.
Ostdeutsche Rundschau (Wien)	12. 10. 1917	A. U.
Österreichische Rundschau (Wien)	15. 10. 1917	Theodor Antropf
Österreichische Volks-Zeitung (Wien)	10. 10. 1917	L. R. (Lothar Ring)
Prager Tagblatt	11. 10. 1917	Alfred Polgar
Reichspost (Wien)	10. 10. 1917	G. v. B. (Friedrich Gaigg von Bergheim)
Sonn- und Montags-Courier (Wien)	15. 10. 1917	—
Theater-Courier (Berlin, Wien, München, Zürich)	15. 11. 1917	H. V. E. (Eisenschiml)
Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung)	10. 10. 1917	F. Zw.
Wiener Allgemeine Zeitung	10. 10. 1917	Alfred Polgar
Wiener Mittags-Zeitung	10. 10. 1917	A. S. (Alexander Salkind)
Wiener Montags-Journal	15. 10. 1917	n.
Wiener Sonn- und Montags-Zeitung	15. 10. 1917	Bernhard Neufeld

Volksbühne, Berlin, Premiere: 27. September 1919, Regie: Paul Legband, Bühnenbild: Karl Jakob Hirsch

8 Uhr-Abendblatt (Berlin)	29. 09. 1919	H. S.
B. Z. am Mittag	29. 09. 1919	Norbert Falk
Berliner Börsen-Courier	28. 09. 1919	Herbert Ihering
Berliner Börsen-Zeitung	28. 09. 1919	K....r (Erich Köhrer)
Berliner Lokal-Anzeiger	28. 09. 1919	W. H. (Willi Handl)
Berliner Mittagszeitung	29. 09. 1919	C. F.
Berliner Morgenpost	30. 09. 1919	M. O. (Max Osborn)
Berliner Tageblatt	28. 09. 1919	K..r (Alfred Kerr)
Berliner Theater Woche	Nr. 7 (1919)	Hans Bohmhardt
Berliner Volks-Zeitung	28. 09. 1919	M. Sch. (Max Schach)
Das deutsche Drama (Berlin)	01. 11. 1919 (Nr. 5/6)	Karl von Felner
Das Kunstblatt (Potsdam)	Nr. 12 (Dez. 1919)	Max Hermann-Neiße
Der Kritiker (Berlin)	11. 10. 1919	M Ch (Michael Charol)
Der Reichsbote (Berlin)	29. 09. 1919	Arthur Stiehler
Der Tag (Berlin)	30. 09. 1919	Julius Hart
Der Turner (Stuttgart)	Nr. 2 (Nov. 1919)	Julius Hart
Deutsche Allgemeine Zeitung (Berlin)	29. 09. 1919	Paul Fechter
Deutsche Rundschau	Nr. 4 (Jan. 1920)	R. P. (Rudolf Pechel)
Deutsche Tageszeitung (Berlin)	29. 09. 1919	K. S.
Deutsche Warte (Berlin)	29. 09. 1919	J. Lachmann
Deutsche Zeitung (Berlin)	29. 09. 1919	Karl Hermann Böhmer
Deutscher Reichsanzeiger (Berlin)	29. 09. 1919	—
Die Freiheit (Berlin)	29. 09. 1919	Erich Baron
Die junge Kunst (Berlin)	15. 10. 1919	Ludwig Marcuse
Die neue Schaubühne (Dresden)	01. 11. 1919	Max Hermann-Neiße
Die Post (Berlin)	28. 09. 1919	M. S.
Die Welt am Montag (Berlin)	29. 09. 1919	Julius Bab
Die Weltbühne	09. 10. 1919	S. J. (Siegfried Jacobson)
Dresdner Neueste Nachrichten	17. 10. 1919	Oscar BIE
Frankfurter Zeitung	30. 09. 1919	E. H. (Ernst Heilborn)
Freie Deutsche Bühne (Berlin)	05. 10. 1919 (Nr. 6)	Willi Handl

Germania (Berlin)	30. 09. 1919	E(rwin) Thyssen
Hildesheimer Allgemeine Zeitung	11. 10. 1919	A. G.
Kölnische Zeitung	20. 10. 1919	Stümcke, H.
Kunstwart und Kulturwart	Nr. 3 (Nov. 1919)	F. D. (Friedrich Düsel)
Neue Berliner Zeitung	29. 09. 1919	Leo Rein
Neue Zürcher Zeitung	06. 10. 1919	Max Meyerfeld
Preußische Jahrbücher (Berlin)	Nr. 2 (Nov. 1919)	Hans Orlowius
Schlesische Zeitung (Breslau)	05. 10. 1919	Waldemar Gröhn
Sozialistische Monatshefte (Berlin)	17. 11. 1919	Nora Zepler
Tägliche Rundschau (Berlin)	29. 09. 1919	Karl Strecker
Theater-Courier (Berlin, Wien, München, Zürich)	09. 10. 1919	Baldwin Möllhausen
Velhagen & Klasings Monatshefte	Nr. 4 (Dez. 1919)	Weiglin, Paul
Vorwärts (Berlin)	28. 09. 1919	Max Hochdorf
Vossische Zeitung (Berlin)	28. 09. 1919	Monty Jacobs
Vossische Zeitung (Berlin)	29. 09. 1919	Monty Jacobs
Weser-Zeitung (Bremen)	30. 09. 1919	Julius Bab
Westermanns Monatshefte	Nr. 127 (Dez. 1919/Feb. 1920)	Friedrich Düsel

Schauspielhaus, Düsseldorf, Premiere: 15. Dezember 1928, Regie: Gustav Lindemann, Bühnenbild: Eduard Sturm

Der Mittag (Düsseldorf)	17. 12. 1928	-rz.
Die Welt am Abend (Essen)	18. 12. 1928	Rudolf Braune
Dortmunder General-Anzeiger	19. 12. 1928	K. L.
Dürener Volkszeitung	21. 12. 1928	Roderich von den Hoff
Düsseldorfer Lokal-Zeitung	22. 12. 1928	H. W. K. (Keim)
Düsseldorfer Nachrichten	17. 12. 1928	M. (Victor M. Mai)
Düsseldorfer Stadt-Anzeiger (Montags-Ausgabe)	17. 12. 1928	M. A. St. (Marc Aurel Stommel)
Düsseldorfer Tageblatt	18. 12. 1928	H.
Frankfurter Zeitung	07. 01. 1929	A. Z. (Adolf Zürndorfer)
Freiheit (Düsseldorf)	21. 12. 1928	-
Kölnische Volkszeitung	06. 02. 1929	E. M. L. (Eduard M. Lange)
Kölnische Zeitung	29. 12. 1928	Wernher Witthaus
Krefelder Zeitung	27. 12. 1928	Karl von Felner
Rhein- und Ruhrzeitung (Duisburg)	19. 12. 1928	Dr. (Wilhelm) Hendel
Rheinische Tageszeitung (Düsseldorf)	18. 12. 1928	X.
Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen)	18. 12. 1928	H. St. (Heinz Stolz)
Stadt-Anzeiger für Köln und Umgebung	17. 12. 1928	-ü- (Otto Brües)
Volksstimme (Duisburg)	27. 12. 1928	L-I.
Volkszeitung (Düsseldorf)	19. 12. 1928	Gerth Schreiner
Westdeutsche Landeszeitung (M. Gladbach)	18. 12. 1928	F(ranz) Schmid

Burgtheater, Wien, Premiere: 29. Oktober 1930, Regie: Albert Heine, Bühnenbild: Alfred Roller

Das interessante Blatt (Wien)	06. 11. 1930	rm. p.
Das Kleine Blatt (Wien)	31. 10. 1930	smk.
Das Kleine Volksblatt (Wien)	31. 10. 1930	(Walter) Neuwirth
Der (Wiener) Tag	31. 10. 1930	Oskar Maurus Fontana
Der Abend (Wien)	30. 10. 1930	W-r (Adolf Walter)
Der Wiener Tag	30. 10. 1930	o. m. f. (Oskar Maurus Fontana)
Deutschösterreichische Tages-Zeitung (Wien)	31. 10. 1930	J-ch. (Mirko Jelusich)
Die Stunde (Wien)	31. 10. 1930	Siegfried Geyer
Freiheit! (Wien)	30. 10. 1930	Hans Herrdegen
Illustrierte Kronen-Zeitung (Wien)	31. 10. 1930	-
Moderne Welt (Berlin, Wien, Leipzig)	04. 12. 1930	Schletter
Neue Freie Presse (Wien)	31. 10. 1930	R. A. (Raoul Auernheimer)

Neues Wiener Extrablatt	28. 10. 1930	–
Neues Wiener Extrablatt	31. 10. 1930	Hans Liebstoeckel
Neues Wiener Journal	30. 10. 1930	Hans Sassmann
Neues Wiener Tagblatt	30. 10. 1930	E. D. (Ernst Decsey)
Neuigkeits-Welt-Blatt (Wien)	31. 10. 1930	treu-.
Österreichische Sonntags-Zeitung (Wien)	08. 11. 1930	h-a.
Reichspost (Wien)	31. 10. 1930	B. (Hans Brecka)
Tagesbote (Brünn)	09. 11. 1930	Heinrich Theodor Mayer
Tagespost (Graz)	06. 11. 1930	E. D.
Volks-Zeitung (Wien)	30. 10. 1930	J. St. (Julius Stern)
Volks-Zeitung (Wien)	01. 11. 1930	J. St. (Julius Stern)
Wiener Allgemeine Zeitung	31. 10. 1930	Ludwig Ullmann
Wiener Bilder	09. 11. 1930	St.
Wiener Mittags-Zeitung	30. 10. 1930	L. U. (Ludwig Ullmann)
Wiener Montagblatt	03. 11. 1930	St.
Wiener Neueste Nachrichten	31. 10. 1930	Emil Lucka
Wiener Sonn- und Montags-Zeitung	03. 11. 1930	f. s. (Felix Salten)
Wiener Zeitung	31. 10. 1930	Otto Stoessl
Wochen-Ausgabe Neues Wiener Tagblatt	08. 11. 1930	Ernst Decsey

Inszenierungsanalyse: Überblick über die Inszenierungsgeschichte im deutschsprachigen Raum

Inszenierungen bis 1933

30. 01. 1917	Neues Theater, Frankfurt am Main
09. 10. 1917	Neue Wiener Bühne, Wien
12. 01. 1918	Schauspielhaus, Graz
03. 04. 1918	Großherzogliches Hoftheater, Weimar
28. 09. 1918	Schauspielhaus, München
30. 03. 1919	Altes Theater, Leipzig
12. 05. 1919	Badisches Landestheater, Karlsruhe
26. 06. 1919	Opern- und Schauspielhaus, Hannover
27. 09. 1919	Volksbühne, Berlin
12. 06. 1920	Stadttheater, Halle an der Saale
17. 11. 1921	Coburgisches Landestheater, Coburg
29. 09. 1923	Altes Theater, Chemnitz
10. 04. 1924	Stadttheater am Wall, Bremen
21. 04. 1925	Altes Stadttheater, Nürnberg
27. 04. 1926	Stadttheater, Bonn
17. 10. 1926	Stadttheater, Königsberg
18. 04. 1928	Schauspielhaus, Essen
21. 11. 1928	Stadttheater, Osnabrück
17. 12. 1928	Schauspielhaus, Düsseldorf + Gastspiel in Gelsenkirchen (08. 01. 1929) + Gastspiel am Dürrener Stadttheater (06. 03. 1929)
28. 12. 1928	Stadttheater, Mönchengladbach
13. 01. 1930	Stadttheater, Halberstadt
08. 04. 1930	Landestheater, Oldenburg
12. 09. 1930	Stadttheater, Freiburg im Breisgau
28. 10. 1930	Burgtheater, Wien
18. 02. 1932	Nordmark-Landestheater, Schleswig

Inszenierungen nach 1945

11. 10. 1947	Kiel
05. 12. 1953	Lessing-Theater, Nürnberg
14. 05. 1954	Städtisches Theater, Mainz
19. 09. 1954	Schloßpark-Theater, Berlin (im Rahmen der Berliner Festwochen 1954; Regie: Karl Heinz Stroux)

Lebenslauf

Eva Maria Fröhlich (geb. 1986): Nach der Volksschule Besuch des Bundesgymnasiums Horn (Gymnasium mit 2. lebender Fremdsprache). Reifeprüfung im Juni 2004 mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden. Seit Oktober 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Schwerpunktsetzung im Rahmen der Freien Wahlfächer: Kulturwissenschaften und Dokumentarfilmtheorie).

In den Jahren 2004 bis 2010 Praktika und Kurztätigkeiten hauptsächlich im printmedialen Bereich. Seit Jänner 2011 als Lektorin bei einem österreichischen Schulbuchverlag beschäftigt.

Deutschsprachiges Abstract

Der durch das Selbstzeugnis des Dramatikers als inspirierte Nachfolge belegte Konnex zwischen Auguste Rodins Denkmal LES BOURGEOIS DE CALAIS (1884 – 1895) und Georg Kaisers Bühnenspiel DIE BÜRGER VON CALAIS (1912/13, uraufgeführt 1917) wird nicht nur in Stückbesprechungen der Zeitgenossen hergestellt, sondern ebenso in späteren Interpretationen und Analysen des Dramentexts. Umgekehrt findet ungeachtet der Entstehungschronologie das Theaterstück Eingang in Werkmonografien, die dem Denkmal gewidmet sind. Die der Sukzession zuwiderlaufende Erwähnung in Publikationen zur Rodin'schen Plastik stellt einen noch stärkeren Indikator für die nicht einzudämmende, sich fortschreibende retrospektive Verknüpfung der beiden Kunstwerke dar.

Unverkennbar folgen Auguste Rodin und Georg Kaiser der von Jean Froissart gestifteten Erzähltradition des Opfermythos, welche die Episode der Belagerung und Kapitulation der Stadt Calais während des Hundertjährigen Kriegs in einem denkwürdigen Licht erscheinen lässt. Im bürgerlichen Zeitalter erfolgt eine Demokratisierung des Denkmals, die Rodin nutzt und für die künftige Aufstellung von Monumenten im öffentlichen Raum weiter revolutioniert. Georg Kaisers Bühnenspiel gilt als Schulbeispiel für das Programm von Aufbruch und Erneuerung, das Teil der messianischen Tendenzen im Expressionismus ist. Das Verkündigungs- bzw. Wandlungsdrama vermittelt eine Variante der Utopie vom ‚Neuen Menschen‘.

Die komparatistische Untersuchung der beiden Kunstwerke wird durch eingehende Werkanalysen vorbereitet und um Inszenierungsanalysen von fünf ausgewählten Premieren des Dramas in den Jahren bis 1930 erweitert. Thematisiert wird neben den relevanten Bürgerbegriffen des Mittelalters und der Moderne auch das Einwirken lebensphilosophischer Strömungen auf die künstlerische Produktion von Bildhauer und Autor. Bronzeplastik und Drama stellen eine Gruppe von Männern unterschiedlichen Alters dar, die der bürgerlichen Kleider entledigt in Anonymität zum Opfergang aufbrechen.