

# Universität Bielefeld

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der  
Philosophie (Dr. phil.) im Fachbereich Literaturwissenschaft

**„Deutsche Helden“:**

**Hermanns- und Reformationsdramen im 19. Jahrhundert**

vorgelegt von

Jan Martin Herbst

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Braungart

Zweitgutachter: apl. Prof. Dr. Holger Dainat

Bielefeld, Oktober 2011

## **Inhalt**

|            |   |           |
|------------|---|-----------|
| <b>1.</b>  | <b>Einführung: Der „Varus-Effekt“</b>   | <b>1</b>  |
| <b>2.</b>  | <b>Der Mythos auf der Bühne: Die Ästhetik des Politischen im Geschichts-<br/>drama des 19. Jahrhunderts</b> | <b>3</b>  |
| <b>2.1</b> | <b>Einführende Thesen</b>   | <b>3</b>  |
| <b>2.2</b> | <b>Der politische Kommunikationsraum</b>  | <b>5</b>  |
| 2.2.1      | Wann ist Kommunikation politisch?   | 5         |
| 2.2.2      | Die Ästhetik des Politischen  | 7         |
| 2.2.3      | Die Inszenierung von Aufrichtigkeit   | 9         |
| <b>2.3</b> | <b>Das Geschichtsdrama als politische Literatur</b>   | <b>15</b> |
| 2.3.1      | Transformationen des Literatursystems im 18. Jahrhundert  | 15        |
| 2.3.2      | Wann ist Literatur politisch?   | 17        |
| 2.3.3      | Das Politische in Geschichte und Gegenwart: Zum Geschichtsdrama im<br>19. Jahrhundert                       | 18        |
| 2.3.4      | Beispiel: Büchners <i>Dantons Tod</i> (1835)  | 21        |
| <b>2.4</b> | <b>Politischer Mythos und Theater</b>   | <b>25</b> |
| 2.4.1      | Mythentheorien  | 25        |
| 2.4.2      | Ritual und Vollzug  | 30        |
| <b>2.5</b> | <b>Hermann und Luther als politische Mythen im 19. Jahrhundert</b>  | <b>33</b> |
| 2.5.1      | Hermann und Luther als Teil desselben Mythenensembles   | 33        |
| 2.5.2      | Luther als politische Identifikationsfigur  | 36        |
| 2.5.3      | Hermann, der Deutsche   | 39        |
| 2.5.4      | Hermann und Luther als ‚unpolitische Politiker‘   | 40        |
| <b>2.6</b> | <b>Zwischenfazit: Kritische Reflexivität als Differenzkriterium</b>   | <b>42</b> |

|            |   |            |
|------------|---|------------|
| <b>3.</b>  | <b>Fallstudien</b>  | <b>43</b>  |
| <b>3.1</b> | <b>Hermannsdramen</b>   | <b>45</b>  |
| 3.1.1      | Einführung  | 45         |
| 3.1.2      | Heinrich von Kleists <i>Hermannsschlacht</i> (1808)                     | 52         |
| 3.1.3      | Christian Dietrich Grabbes <i>Hermannsschlacht</i> (1836)               | 67         |
| 3.1.4      | <i>Hermann und Varus</i> von August Schmitz (1855)                      | 81         |
| 3.1.5      | Gustav Wachts <i>Hermann der Cherusker</i> (1874)                       | 103        |
| <b>3.2</b> | <b>Reformationsdramen</b>   | <b>123</b> |
| 3.2.1      | Einführung  | 123        |
| 3.2.2      | Zacharias Werners <i>Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft</i> (1806) | 132        |
| 3.2.3      | Eduard von Bauernfelds <i>Franz von Sickingen</i> (1849)                | 148        |
| 3.2.4      | Hans Herrigs <i>Luther</i> (1883)                                       | 169        |
| <b>4.</b>  | <b>Schlussbetrachtung: „Hermann hilft den Hoteliers“</b>                | <b>188</b> |
|            | <b>Literatur</b>  | <b>193</b> |
|            | <b>Danksagung</b>   | <b>208</b> |

## 1. Einführung: Der „Varus-Effekt“<sup>1</sup>

Im Jahr 2009 stattete Bundeskanzlerin Angela Merkel Kalkriese, dem vermeintlichen Ort der Varusschlacht, einen Besuch ab, um die Ausstellung „Imperium Konflikt Mythos. 2000 Jahre Varusschlacht“ zu eröffnen. Das Jubiläumsjahr der *clades variana* wurde so von der Bundesregierung als ein für die Gegenwart wichtiges historisches Ereignis anerkannt. Wie ergab es sich, dass die Kanzlerin einem Ereignis gedachte, das in der Geschichte Deutschlands schon so oft für nationalistische Zwecke ausgenutzt wurde? Bei den Jubiläumsfeierlichkeiten zum Jahrestag der Varusschlacht ging es vor allem um zwei Dinge: den Mythos Arminius/Hermann als einen solchen zu begreifen und ihn gleichzeitig zu kommerzialisieren. Wer sich im Jahre 2009 in Ostwestfalen-Lippe aufhielt, konnte nicht umhin, die Vermarktung Hermanns zu beobachten. Darüber hinaus wurde in ganz Deutschland mit Ausstellungen, Romanen, Theaterstücken, Fernsehsendungen und Zeitungsartikeln der Varusschlacht gedacht. Regional diente der „Varus-Effekt“ dazu, der Tourismusbranche auf die Beine zu helfen und „mit Hermann ins Grüne“<sup>2</sup> zu kommen.

Ähnliches lässt sich freilich auch in Wittenberg beobachten, insbesondere im Hinblick auf das kommende Reformationsjubiläum 2017. Gleichzeitig war es auffällig, wie oft 2009 das Wort ‚Mythos‘ im Zusammenhang mit der Varusschlacht fiel. Wenn es um Luther geht, findet sich diese Zuschreibung weitaus seltener. Angela Merkel beispielsweise verwendete den Mythosbegriff bei ihrer Ausstellungseröffnung, betonte aber gleichzeitig auch, die Schlacht sei eine erfolgreiche gewesen und es sei nicht auszudenken, wie die Geschichte Europas ohne sie verlaufen wäre.<sup>3</sup> Anstatt nun aber zu untersuchen, wie viel historische ‚Wahrheit‘ wirklich in solchen Aussagen zu finden ist, ist es wichtiger zu fragen, warum der Begriff des Mythos insbesondere im Zusammenhang mit der Varusschlacht auch in der politik- und literaturwissenschaftlichen Forschung eine solche Konjunktur erlebt. Bezüglich der Reformation und insbesondere Martin Luthers lässt sich eine solche Konjunktur nicht feststellen. Liegt das an der unterschiedlichen zeitlichen Distanz, die zwischen den historischen Ereignissen und der Gegenwart liegt, oder hat es auch etwas damit zu tun, dass der Rekurs auf einen Mythos eine gewisse Distanzierung beinhaltet, die das Unbehagen mit dem nationalistisch vorbelasteten Arminius ein wenig erträglicher und kommerziell verwertbarer macht?

---

<sup>1</sup> Martina Panchyryz: Hermann hilft den Hoteliers, [http://www.nw-news.de/owl/regionale\\_wirtschaft/3245190\\_Hermann\\_hilft\\_den\\_Hoteliers.html](http://www.nw-news.de/owl/regionale_wirtschaft/3245190_Hermann_hilft_den_Hoteliers.html) (10.02.2010).

<sup>2</sup> Stefanie Flamm: Mit Hermann ins Grüne, <http://www.zeit.de/2009/19/Colossal> (10.02.2010).

<sup>3</sup> Angela Merkel: Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Imperium Konflikt Mythos. 2000 Jahre Varusschlacht“, [http://www.bundesregierung.de/nn\\_914560/Content/DE/Rede/2009/05/2009-05-15-rede-merkel-varus-schlacht.html](http://www.bundesregierung.de/nn_914560/Content/DE/Rede/2009/05/2009-05-15-rede-merkel-varus-schlacht.html) (10.02.2010).

Wer von einem geschichtlichen Ereignis als Mythos redet, glaubt, Kontrolle über das Ereignis zu haben und eben nicht blind dem zu folgen, was man ihn glauben machen will. Immer wieder wird jedoch deutlich, wie sehr der Mythos auch das heutige geschichtliche ‚Wissen‘ prägt und wie untrennbar beide miteinander verwoben sind. Wer diesem Wissen auf die Spur kommen will, muss sich anschauen, wie im 19. Jahrhundert der Mythos von Hermann, dem Cherusker geprägt wurde.

Etwas anders verhält es sich mit der Reformation und der Figur Martin Luthers. Hier hat es immer schon unterschiedliche Tendenzen gegeben, vor allem die nationale, die kulturelle und die theologische Deutungsweise. Im 19. Jahrhundert herrschte dabei die nationale Variante vor. Heute hat sich der Blick auf Luther drastisch verändert. Wie auch beim Hermannsmythos kann man beobachten, wie ein nüchterner Blick auf die Figur Luthers versucht wird. Wer aufmerksam zuschaut, wird allerdings (anders als bei Hermann) eine deutliche Zuneigung zum Reformator beobachten, die sicherlich nicht nur mit theologischen Erkenntnissen zu erklären ist. Wer die Hollywood-Verfilmung *Luther* (2003) gesehen hat, wird leicht feststellen, dass hier dieselben Stationen und Episoden des Luthermythos abgearbeitet werden, die schon im 19. Jahrhundert für Begeisterung gesorgt haben. Möglicherweise ist unser Blick auf den Mythos letzten Endes doch gar nicht durchgängig so objektiv und nüchtern, wie es bisweilen kolportiert wird. Woher kommt aber gleichzeitig das unbestreitbare Bedürfnis nach Objektivierung und Distanzierung den ‚deutschen Helden‘ gegenüber? Welches ‚Wissen‘ wird damit kritisiert und durch eine scheinbar abgeklärte Perspektive ersetzt? Wir reagieren grundsätzlich empfindlich auf die Instrumentalisierung von Geschichte zu politischen Zwecken. Diese Instrumentalisierung lässt sich an den nationalen Mythen des 19. Jahrhunderts besonders gut belegen.

In dieser Arbeit geht es um diejenigen Geschichtsdramen des 19. Jahrhunderts, in denen Hermann und Luther heroisiert werden. Dabei werden in den einzelnen Fallbeispielen die *Texte* selbst im Mittelpunkt stehen, was vor allem dem Mangel an Aufführungsberichten geschuldet ist. Vor den Analysen der Dramen werden in einem ersten Schritt zunächst die Hauptthesen der Arbeit erörtert und in den Zusammenhang einiger theoretischer Überlegungen gestellt, die im Rahmen des Teilprojektes A2 des SFB 584 an der Universität Bielefeld entstanden sind. Hier verbinden sich neue politikwissenschaftliche mit literaturwissenschaftlichen Perspektiven auf das Politische als Kommunikationsraum. Die zu analysierenden Hermanns- und Reformationsdramen werden als Beitrag zu diesem Kommunikationsraum gewertet und als politisch erachtet.

## 2. Der Mythos auf der Bühne: Die Ästhetik des Politischen im Geschichtsdrama des 19. Jahrhunderts

### 2.1 Einführende Thesen

„Die Reichsfarben musste ich gestern freiwillig aufstecken, um Alles zu retten. Ist der Wurf gelungen ..., so lege ich sie wieder ab!“<sup>1</sup> So formuliert es Friedrich Wilhelm IV. 1848 in einem Schreiben an den Prinzen Wilhelm, seinen Bruder, nachdem er zur Beruhigung der politischen Situation durch Berlin geritten war. Das Streben nach deutscher Einheit ist eines der wichtigen, wenn nicht gar das wichtigste politische Thema des 19. Jahrhunderts. Das Beispiel Friedrich Wilhelms IV. zeigt dabei, welche wichtige Rolle bereits die symbolische Präsentation von Einheit für die öffentliche Meinung hat. Das Literatursystem wird im 18. und 19. Jahrhundert auf derartige Inszenierungen im Raum des Politischen aufmerksam und kommentiert diese. Dabei wählen die Autoren oft die Geschichte als Mittel der indirekten Bezugnahme auf das aktuelle Geschehen. Auf dieser Beobachtung beruhen die Thesen dieser Arbeit, die im Folgenden kurz vorgestellt werden:

1) *Mythos, Theater und das Politische*: Die spezifische ästhetische Gestaltung des Mythos auf der Bühne ist ausschlaggebend dafür, auf welche Art und Weise der Raum des Politischen durch Literatur mitkonstituiert und kommentiert wird. Die auf der Bühne dargestellte Handlung kann den Mythos mehr oder weniger kritisch bzw. affirmativ gestalten. Hierin erweisen sich Einfluss *und* Anpassungsfähigkeit des Mythos als Teil der politischen und gesellschaftlichen Imagination.

2) *Kritik und Affirmation des Politischen durch Literatur*: Aufrichtigkeit in politischer Kommunikation ist ein ästhetischer Effekt, den auch das Geschichtsdrama in der Darstellung der Helden nutzt, um auf die Theaterbesucher affirmativ zu wirken. Wird dieser Effekt als solcher im Drama thematisiert, rückt der Mythos selbst als ästhetische Struktur in den Mittelpunkt der Betrachtung, was auch Ausdruck einer kritischen oder sogar parodistischen Einstellung ihm gegenüber sein kann.

3) *Mythische Helden als Vorbilder*: Das Pathos der affirmativen Dramen unterstützt die Vorbildfunktion der Helden für die Zuschauer. Je stärker Hermann und Luther durch eine Ästhe-

---

<sup>1</sup> Vgl. Rüdiger Hachtmann: Berlin 1848: eine Politik- und Gesellschaftsgeschichte der Revolution, Bonn 1997, S. 213.

tik des Theatralischen geprägt werden, desto mehr tendieren sie zur affirmativen Allegorie. Dabei führt das Zeigen der beiden historischen Figuren als Bühnenhelden deren Bedeutung für die Gegenwart nicht nur vor, sondern konstituiert diese mit.

4) *Literatur, Nation, Repräsentation*: Nach Bourdieu „bezieht der Politiker seine magische Macht über die Gruppe aus dem Glauben der Gruppe an seine Repräsentation der Gruppe, die eine Repräsentation der Gruppe selbst und ihrer Beziehungen zu den anderen Gruppen ist“.<sup>2</sup> In diesem Sinne dienen die beiden ‚deutschen Helden‘ als Verkörperungen des jeweils ‚eigenen‘ Selbstbildes. Die als ‚deutsch‘ definierten Eigenschaften werden von den Protagonisten durch ihre Vorbildfunktion an das ‚Volk‘ bzw. das Theaterpublikum zurückgespiegelt.

5) *Nation, Religion und das (Un-)Politische*: In den vorliegenden Dramentexten konzentriert sich dabei die Darstellung Luthers auf den Themenkomplex Nation und Religion. Die Darstellung Hermanns hingegen stellt militärische Tüchtigkeit und Männlichkeit im Dienst am Volk in den Vordergrund. Ziel ist bei beiden Helden die Wiederherstellung einer natürlichen, gottgewollten nationalen Einheit. Darin erweisen sie sich als ‚unpolitische‘ Gestalter des politischen Raumes, deren ‚Befreiung‘ des Vaterlandes auf die Beendigung der Okkupation durch die ‚fremden‘ Mächte *und* der politischen Verwicklungen im Inneren gleichermaßen abzielt.

---

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu: Politik. Schriften zur politischen Ökonomie 2, Hg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Konstanz 2010, S. 74.

## 2.2 Der politische Kommunikationsraum

### 2.2.1 Wann ist Kommunikation politisch?

Das Teilprojekt A2<sup>3</sup> des Sonderforschungsbereiches 584 „Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte“ an der Universität Bielefeld untersucht epochenübergreifend Präsentationen und Repräsentationen des Politischen, die sich in theatralen Inszenierungen, rhetorischen und medialen Strategien sowie semantischen Auseinandersetzungen manifestieren. Der SFB verfolgt dabei eine Politikgeschichte, die sich von der Fokussierung auf institutionalisierte Akteure (der Staat, Parteien...) und Verfahren (Entscheidungen, Debatten...) zu lösen versucht.<sup>4</sup> Dies verhindert eine Engführung, wie sie beispielsweise in Reclams *Lexikon Politik* zu finden ist. Dort wird Politik verstanden als „Regelung der gemeinsamen Angelegenheiten eines Gemeinwesens durch allgemein verbindliche Entscheidungen“.<sup>5</sup> Man muss hier zusätzliche Begriffe hinzuschalten, um das Verständnis davon, was politisch ist, zu erweitern. Im genannten Lexikon findet sich zum Beispiel unter dem Lemma „Legitimität“ eine Definition, die schon eher der Vorstellung des Politischen entspricht, die dem SFB 584 zu Grunde liegt: Legitimität wird demnach in Prozessen hergestellt, in denen sich eine Gruppe darüber verständigt, was „den grundlegenden Werten und Prinzipien entspricht, die in einem Gemeinwesen Geltung beanspruchen“.<sup>6</sup>

Systematischer sind Definitionen, die Politik in die drei Teilbereiche *polity*, *policy* und *politics* einteilen, so wie es auch im Lexikon *Gesellschaft und Staat* gehandhabt wird. Die Autoren unterscheiden hier zwischen der institutionellen (*polity*) und der normativen Dimension (*policy*), der als dritte Dimension der Kampf um Macht mit Prozessen von Konflikt und Konsens (*politics*) beigelegt wird. Der institutionelle Bereich entspricht am ehestem dem, was der SFB 584 im engeren Sinne unter ‚Politik‘ versteht, während alle drei Bereiche gemeinsam den Raum des Politischen bilden. Insbesondere der normative Bereich ist für die hier vorliegende Arbeit von Bedeutung, handelt es sich hier doch um „Vorstellungen über Grundwerte und Ziele für die Gestaltung der politischen Ordnung einer Gesellschaft“,<sup>7</sup> wobei längst nicht nur die „politische Ordnung“ im Sinne von Staatlichkeit im Mittelpunkt steht, sondern die

---

<sup>3</sup> Titel: „Ästhetisch-rhetorische Strategien politischer Kommunikation. Inszenierung, Rhetorik und Theatralität des Politischen im Geschichts-drama des 18. und 19. Jahrhunderts“.

<sup>4</sup> Vgl. Sonderforschungsbereich 584: Finanzierungsantrag 2008-2012 (3. Förderphase). Band I: Allgemeine Angaben und Projektbereich A, Typoskript, Bielefeld 2007, S. 19. In den folgenden Fußnoten beziehen sich alle Angaben mit dem Kürzel „SFB 584“ auf diese Ausgabe.

<sup>5</sup> Dieter Fuchs und Edeltraud Roller: Artikel Politik, in: dies. (Hg.), *Lexikon Politik. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2007, S. 205-209, hier S. 205.

<sup>6</sup> Dieter Fuchs: Artikel Legitimität, in: Fuchs und Roller, *Lexikon Politik* (Anm. 5), S. 58-161, hier S. 158.

<sup>7</sup> Franz Neumann: Artikel Politik, in: Hanno Drechsler, Wolfgang Hilligen und ders. (Hg.), *Gesellschaft und Staat. Lexikon der Politik*, 10. Auflage, München 2003, S. 759-760, hier S. 759.

Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens insgesamt. Es kann nicht nur darum gehen, den semantischen Gebrauch des Politik-Begriffes als Changieren zwischen Kants „Staatsklugheit“ und „Staatsweisheit“<sup>8</sup> historisch zu rechtfertigen, auch wenn dies ein Teil des Aufgabenbereichs des SFB 584 ist. Vielmehr gilt es zu verstehen, was zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt Teil des politischen Kommunikationsraumes ist:

Größere Handlungseinheiten, gleich wie sie konstituiert sein mochten, standen schon immer vor dem Problem, ihren Zusammenhalt nach innen und außen zu sichern und Regeln des Zusammenlebens festlegen und aufrechterhalten zu müssen. Um die Geschichte dieses Problems, seiner Erscheinungsformen, Lösungen, Artikulationen und Wahrnehmungen schreiben zu können, bedarf es einer analytischen Kategorie.<sup>9</sup>

In diesem Zitat klingen bereits die Grundelemente des Politischen, wie der SFB 584 es definiert, an. In den untersuchten Kommunikationszusammenhängen konstituiert sich das Politische nach Habermas als öffentliche Deliberation, als „die gemeinsame, öffentliche Beratung über politische Fragen“.<sup>10</sup> Diese Prozesse können in den unterschiedlichsten Formen auftreten und über die verschiedensten Medien und Foren kommuniziert werden. Als politisch gilt Kommunikation für den SFB 584 dann, „wenn sie (a) Breitenwirkung, Nachhaltigkeit und Verbindlichkeit besitzt, beansprucht oder zuerkannt erhält, (b) Regeln des Zusammenlebens, Machtverhältnisse oder Grenzen des Sag- und Machbaren thematisiert und (c) auf vorgestellte überindividuelle Einheiten Bezug nimmt oder sie implizit voraussetzt“.<sup>11</sup> Wenn zum Beispiel literarische oder religiöse Kommunikation diese Kriterien erfüllt, wird sie im Sinne dieses Kriterienkatalogs politisch.

Im Falle des Literatursystems ist es wichtig, dass schon der *Anspruch* auf Breitenwirkung, Nachhaltigkeit und Verbindlichkeit ausreicht, um das erste Kriterium zu erfüllen. Wenn beispielsweise ein Gelegenheitsschriftsteller ein Drama verfasst, dem kein Erfolg im Sinne einer Veröffentlichung beschieden ist, kann es sich dennoch um einen Versuch handeln, den Raum des Politischen zu gestalten. Die Aspekte aus dem Bereich (b) thematisieren Voraussetzungen hinsichtlich der Inhalte politischer Kommunikation. Für Hermanns- und Reformationsdramen hat sich dies als stringent erwiesen. Dies gilt auch für die Grenzen des Sag- und Machbaren: Die Frage nach der Legitimität revolutionären Handelns mit dem Ziel, eine „hö-

---

<sup>8</sup> Vgl. Volker Sellin: Artikel Politik, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1978, S. 789-874, hier S. 841.

<sup>9</sup> Willibald Steinmetz: *Neue Wege einer historischen Semantik des Politischen*, in: ders. (Hg.), „Politik“. *Situationen eines Wortgebrauchs im Europa der Neuzeit*. Frankfurt am Main 2007, S. 9-40, hier S. 23.

<sup>10</sup> Hubertus Buchstein und Dirk Jörke, Artikel Deliberative Demokratie, in: Fuchs und Roller, *Lexikon Politik* (Anm. 5), S. 35-38, hier S. 35.

<sup>11</sup> SFB 584 (Anm. 4), S. 19.

herrangige Legitimität“<sup>12</sup> zu erzielen, ist beispielsweise ein zentraler Aspekt der hier zu untersuchenden Dramentexte. Der Bezugsrahmen der Dramen ist stets die Idee einer einheitlichen Nation, weshalb auch Punkt (c) für die weitere Analyse sinnvoll ist. Politische Kommunikation hat nicht zwangsläufig die institutionelle Politik als Bezugspunkt. ‚Nation‘ und ‚Volk‘ sind nicht deckungsgleich mit den Akteuren und Prozessen der institutionalisierten Politik, und dennoch sind Bezüge auf sie als politisch einzustufen. Dieser Arbeit liegt also eine relativ weit gefasste Definition politischer Kommunikation zu Grunde, die über das Verständnis politischer Kommunikation als Instrument zur „Herstellung, Begründung und Durchsetzung“<sup>13</sup> allgemein verbindlicher Entscheidungen hinausgeht. Der Begriff des Kommunikationsraumes wird dieser weiten Definition folgend als „Sphäre mit bereichsspezifischer Handlungslogik“<sup>14</sup> verstanden, also als Sphäre, in der politische Kommunikation im Sinne der drei oben genannten Kriterien erfolgt bzw. die durch diese konstituiert wird. Es ist darüber hinaus „sinnvoll, die Ästhetik politischer Kommunikation als eine rhetorische zu begreifen“ und somit als „wirkungsorientiert, intentional, auf die Beeinflussung des Adressaten ausgehend“.<sup>15</sup> Die Verwendung des Kommunikationsbegriffs verweist grundsätzlich auf die Beobachtung, dass die hier zu untersuchenden politischen Kommunikationsprozesse immer auch ästhetische Prozesse sind.

### 2.2.2 Die Ästhetik des Politischen

Die ersten beiden Förderphasen des Teilprojekts haben gezeigt, wie stark das Politische auf das Ästhetische angewiesen ist, um überhaupt als politisch gelten zu können.<sup>16</sup> Das bedeutet konkret, dass das Politische in irgendeiner Form sinnlich zur Erscheinung kommen muss, um die oben genannten Kriterien des Politischen zu erfüllen. Daraus folgt, dass politische Kommunikation auch immer ästhetische Kommunikation ist und es möglich sein muss, das Politische auch mit ästhetischen Begriffen zu erklären. Politische Kommunikation besteht aus Strategien der Präsentation und Repräsentation. ‚Repräsentation‘ als ästhetischer Begriff lässt sich im Sinne des SFB 584 in drei Ebenen unterteilen: 1) die Ebene der Wahrnehmungs-, Klassifikations- und Deutungsschemata; 2) die Ebene sozialer und symbolischer Praktiken; 3) die

---

<sup>12</sup> Buchstein und Jörke, *Deliberative Demokratie* (Anm 10), S. 35.

<sup>13</sup> Ulrich Saxer: *Politik als Unterhaltung. Zum Wandel politischer Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft*, Konstanz 2007, S. 27.

<sup>14</sup> Werner Köster: Artikel Raum, in: Ralf Konersmann (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, 2. Auflage, Darmstadt 2008, S. 274-292, hier S. 274.

<sup>15</sup> Wolfgang Braungart: *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen*, Bielefeld 2011 [im Druck].

<sup>16</sup> Hierzu vor allem Jan Andres: „Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet“. *Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2005.

Ebene institutionalisierter und objektivierter Formen (insbesondere im Sprachgebrauch). Darüber hinaus wird mit dem Begriff ebenso das performative Element betont, dass solchen Vorstellungen, Sichtweisen und Unterteilungen der sozialen Welt innewohnt. Diese Sichtweise erlaubt eine Analyse der sozialen Manifestationen und semantischen Kämpfe um deren Darstellung, Veränderung und dauerhaften Fixierung in Institutionen und symbolischen Ordnungen.<sup>17</sup>

Repräsentationen tragen zur Veränderung der sozialen Wirklichkeit bei. Kann ein Politiker glaubhaft darstellen, dass er bestimmte Werte repräsentiert, die in einer Gesellschaft für wichtig erachtet werden, kann diese Repräsentation die politische und soziale Wirklichkeit maßgeblich prägen. Die Macht von Repräsentationen ist an ihre Anerkennung geknüpft, die wiederum stark mit der Präsentation zusammenhängt. Der Begriff der ‚Präsentation‘ akzentuiert das Gestalthafte, Inszenatorische, Ästhetische in seiner Eigengesetzlichkeit. Die Präsentation von Vorstellungen und Deutungen nehmen daher einen zentralen Stellenwert im Kampf sozialer Akteure um die Geltungschance und Wirkungsmacht kollektiver Repräsentationen ein.<sup>18</sup> Die performativen Strategien solcher Akteure zielen auf die Legitimität politischer Kommunikation ab. Wer Breitenwirkung beanspruchen, Regeln des Zusammenlebens thematisieren und auf überindividuelle Einheiten Bezug nehmen will, muss diesen Anspruch kommunizieren, sichtbar machen, präsentieren: „Politik wird erst politisch, wenn sie sinnlich ist, zur Erscheinung kommt, repräsentiert ist. Herrschaft muss sich darstellen, um als legitim anerkannt werden zu können“.<sup>19</sup> Diese Beobachtung gilt aber nicht nur im Zusammenhang mit Herrschaft, sondern kann auf den gesamten politischen Kommunikationsraum ausgeweitet werden.

Wenn das Politische auf das Ästhetische angewiesen und infolgedessen auch mit ästhetischen Kategorien beschreibbar ist, folgt daraus auch, dass das Politische von anderen Funktionssystemen wie beispielsweise der Literatur mit ästhetischen Mitteln darstellbar und kommentierbar ist. Literatur kann die Ästhetik des Politischen aufgreifen, darstellen und die Wahrnehmung des Politischen durch die Leserschaft beeinflussen.

---

<sup>17</sup> SFB 584, S. 85.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Jan Andres, Alexa Geisthövel und Matthias Schwengelbeck: Einleitung, in: dies. (Hg.), Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation in der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2005, S. 7-18, hier S. 11.

### 2.2.3 Die Inszenierung von Aufrichtigkeit

Sowohl das Theatrale, als auch das Theatralische des Politischen gerät im 18. Jahrhundert zunehmend ins Blickfeld der Literatur (vgl. Kapitel 2.3.1). Während der erste Begriff wertungsfrei den zeitlich begrenzten Vollzug darstellenden Handelns vor einem Publikum bezeichnet, stellt der Begriff des Theatralischen eine eher abschätzige Bewertung solchen Handelns als bloß scheinhaftiges Tun dar. Während also das Theatrale ein notwendiger Teil des politischen Kommunikationsraumes ist, ist die Kritik am Theatralischen eher ein Teil des Diskurses innerhalb dieses Kommunikationsraumes. Die Theatralität des Politischen ist derzeit auch ein beliebter Diskurs in der Kulturwissenschaft, nicht zuletzt auch durch die große Beachtung, die Andreas Dörners *Politainment*<sup>20</sup> gefunden hat. Dörners insgesamt positive Bewertung der theatralen Ästhetik im Bereich der Politik geht davon aus, dass die Politik sich gezielt Methoden und Eigenschaften der Film- und Fernsehwelt zu Nutze macht. Gleichzeitig belegt er an zahlreichen Beispielen, wie die Künste diese Ästhetik – zumeist kritisch – kommentieren.

Diese Kritik bezieht sich zumeist darauf, dass „Politainment primär Unterhaltungszwecke verfolgt. Entsprechend wird das Politische nicht in der Form von anspruchsvollen Hintergrundberichten und Analysen präsentiert, sondern in Form von Unterhaltungsformaten“.<sup>21</sup> Die Kritik an den Präsentationsstrategien des Politischen mischt sich dabei oft mit einer kritischen Selbstbeobachtung der Medien. Gleichzeitig war das Politische immer schon auf die Inszenierung angewiesen, wie Peter Siller unterstreicht: „Doch inhaltliche Anliegen und Inszenierung stehen sich nicht einfach feindlich gegenüber. [...] Inszenierung ist ... ein *Medium*, in dem sich ein Gehalt überhaupt erst mitteilen kann. Doch auch strategische Inszenierung, die sich letztlich sachfremde Momente zu eigen macht, hat in der Sphäre des Politischen einen positiven Bezug zum ‚Richtigen‘“.<sup>22</sup> Eine Trennung der Begriffe ‚Inszenierung‘ und ‚Theatralität‘ scheint im Lichte der Kritik an der Theatralität des Politischen Sinn zu machen: „Der Begriff der Inszenierung und der Begriff der Theatralität sind eng verbunden, aber nicht identisch. Inszenierung meint in erster Linie die Praktiken, mit denen etwas zur Erscheinung gebracht wird. Theatralität hingegen bezieht sich auf bestimmte Formen des Zeichenge-

---

<sup>20</sup> Andreas Dörner: *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt am Main 2001.

<sup>21</sup> Ebd., S. 239.

<sup>22</sup> Peter Siller: Prolog: Politik und Ästhetik. Anmerkungen zu einer prekären Allianz, in: ders. und Gerhard Pitz (Hg.), *Politik als Inszenierung. Zur Ästhetik des Politischen im Medienzeitalter*, Baden-Baden 2000, S. 11-19, hier S. 11.

brauchs“.<sup>23</sup> Mit Erika Fischer-Lichte lassen sich die Begriffe weiter schärfen. Fischer-Lichte ordnet dem Begriff der Theatralität den der Performativität zu und unterscheidet hier zwischen vier Ebenen, die Theatralität / Performativität kennzeichnen: Inszenierung (als performative Hervorbringung und als Modus der Zeichenverwendung), Körperlichkeit, Wahrnehmung und Aufführung / Performance (als Zusammenspiel der drei übrigen Faktoren).<sup>24</sup> Während also der Begriff der Theatralität zunächst wertneutral bleibt, lässt sich der Begriff des Theatralischen als eine spezifische Form der Inszenierung bezeichnen. Inszenierungen sind also notwendigerweise theatral, aber nicht unbedingt theatralisch. Den Begriff der Performativität als „Eigenschaft kultureller Handlungen, ... selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu sein“<sup>25</sup> mit dem der Theatralität gemeinsam zu denken, macht auch für das Politische Sinn:

Das Politische, verstanden als etwas, das sich in Kommunikationsprozessen konstituiert, die als politisch gelten, ist konstitutiv Performanz: also Aufführung und Vollzug. Und so ist auch die Ästhetik dieses Politischen entscheidend performativ: Sie entfaltet auch ihren ästhetischen Sinn und ihre ästhetische Bedeutung im darstellenden Vollzug der politischen „Aufführung“.<sup>26</sup>

Kommunikation im politischen Raum ist in diesem Sinne performativ, indem sie diesen Raum überhaupt erst konstituiert und immer die eigene Position mitdenkt: Performativität ist die „wesentliche Bedingung der Möglichkeit für Bedeutungserzeugung in einer Aufführung“,<sup>27</sup> die sich dabei unterschiedlicher semiotischer Systeme bedienen kann. Politische Kommunikation ist also theatral und performativ.

Diese Eigenschaften ermöglichen erst den Konflikt um die (Selbst-)Darstellung des Politischen in den Medien, der letztendlich ein Konflikt um die *Angemessenheit* dieser Darstellung ist. Peter Siller beschreibt das Verhältnis zwischen ‚Politik‘ und ‚Gesellschaft‘ als Changieren zwischen Entfremdung und Anbiederung: „Die anbiedernde und instrumentalisierende Haltung der Politik zu den ästhetischen Milieus ist die Kehrseite der Entfremdung beider Seiten“.<sup>28</sup> Sillers Position ist somit deutlich pessimistischer als die Dörners. Je wichtiger die mediale Präsentation des Politischen im Informationszeitalter wird, desto größer ist das Bedürfnis, dass die gewählten Volksvertreter mehr sind als Schauspieler auf einer Bühne.

---

<sup>23</sup> Thomas Meyer, Rüdiger Ontrup und Christian Schicha: Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen, Wiesbaden 2000, S. 62.

<sup>24</sup> Erika Fischer-Lichte: Artikel Performativität/performativ, in: dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 234-242, hier S. 241.

<sup>25</sup> Sandra Umathum: Artikel Performance, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat, Lexikon Theatertheorie (Anm. 24), S. 231-234, hier S. 232.

<sup>26</sup> Braungart, Ästhetik der Politik (Anm. 15).

<sup>27</sup> Fischer-Lichte, Performativität/performativ (Anm. 24), S. 239.

<sup>28</sup> Siller, Politik und Ästhetik (Anm. 22), S. 14.

Gleichwohl ist die Theatermetapher, wie Alexander Demandt in *Metaphern für Geschichte* detailliert aufzeigt, von jeher ein wichtiges Instrument zur Kommentierung des Politischen gewesen:

Kant, Schelling und Hegel haben jeweils auf ihre Weise versucht, mit Hilfe der Vorstellung vom Welttheater einen Sinn in der Geschichte zu veranschaulichen. Zu diesem Zweck haben sie den Menschen in drei Funktionen aufgelöst, in den handelnden Politiker als Schauspieler, den planenden Gott als Autor des Stückes und den philosophischen Zuschauer, der von seinem Platz in der Loge aus den Zusammenhang des großen Dramas durchschaut, der den Spielern selbst, anders als den wirklichen Schaustellern, verborgen bleibt. Das Theater verbildlicht jene Distanz zum Geschehen, die allein dessen Sinn erkennen lasse.<sup>29</sup>

Man erkennt an diesem Beispiel, dass die Theatermetaphorik in Bezug auf Politik und Geschichte nicht grundsätzlich einem negativen Urteil über Politik entspricht, gleichwohl Demandt auch diese Möglichkeit am Beispiel von Schopenhauer und Marx aufzeigt.<sup>30</sup> Egal ob positiv oder negativ konnotiert ist diese Art der Metaphorik doch immer mit dem Wunsch nach einer tieferen, authentischen Ebene verbunden, die die ‚Auftritte‘ der Politiker steuern möge. Laut Wolfgang Mederer hat bereits „die deutsche Romantik ... als erste Epoche der Neuzeit dieses Problem der Entfremdung von Staat und Gesellschaft erkannt und als Problem eines Legitimationsverlustes beschrieben“.<sup>31</sup> Heutzutage entsteht der Eindruck eines Legitimationsverlustes durch die ständig präsente Kritik an der Präsentation des Politischen in der Öffentlichkeit, der häufig ein Mangel an Aufrichtigkeit attestiert wird. Laut Thomas Meyer ist diese Kritik an der politischen Theatralität nicht unberechtigt: „Scheinmoralische Images, Scheinereignisse und Scheinereignisketten bilden die drei Elemente der symbolisch inszenierten Placebopolitik, die in den Medien präsentiert wird“.<sup>32</sup> Meyer zufolge liegt hinter der Inszenierung immer eine Wahrheit, die von ihr überdeckt wird: „Die Inszenierung an sich ist folglich nicht das Problem, sondern die Inszenierung, die sich als Realität verkauft“.<sup>33</sup> Das ist durchaus in Einklang mit den oben aufgeführten Definitionen von Erika Fischer-Lichte. „Die Inszenierung, die sich als Realität verkauft“ entspräche hier einem bestimmten Modus der Zeichenverwendung innerhalb einer notwendigerweise theatralen Performance. Dieser Idee sind Fernsehsendungen wie *Hart aber fair* in der ARD geschuldet, die sich selbst attestieren,

---

<sup>29</sup> Alexander Demandt: *Metaphern für Geschichte*. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978, S. 353.

<sup>30</sup> vgl. ebd., S. 355 und S. 360.

<sup>31</sup> Wolfgang Mederer: *Romantik als Aufklärung der Aufklärung? Ein Beitrag zur Rekonstruktion politischer Theorie in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main 1987, S. 65.

<sup>32</sup> Thomas Meyer: *Die Theatralität der Politik*, in: Siller und Pitz, *Politik als Inszenierung* (Anm. 22), S. 117-125, hier S. 117f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 121.

einen nüchternen und gleichzeitig unterhaltsamen Blick hinter die politischen Kulissen zu gewähren.

Wie zentral das Bedürfnis nach Aufrichtigkeit der politischen (Selbst-)Präsentation ist, kann man leicht an der gegenwärtigen Diskussion über die Internet-Plattform „Wikileaks“ beobachten. Laut eigener Definition hat sich Wikileaks die Aufgabe gestellt: „To bring important news and information to the public. We provide an innovative, secure and anonymous way for sources to leak information to our journalists (our electronic drop box). One of our most important activities is to publish original source material alongside our news stories so readers and historians alike can see evidence of the truth“.<sup>34</sup> Weil aber der Wunsch nach unbedingter Transparenz in der Politik (und Geschichtsschreibung) auch zur Veröffentlichung sensibler diplomatischer Daten geführt hat, sieht sich Wikileaks auch immer wieder heftiger Kritik ausgesetzt:

Diese Dokumente waren eben zugänglich, also raus damit. Kein Gedanke scheint dran verschwendet worden zu sein, dass Vertraulichkeit das größte Kapital der Diplomatie ist und manchmal ein wichtiges Mittel, Schlimmeres zu verhüten. Das ist nicht mehr die Suche nach Wahrheit, sondern Hybris. Man wünschte sich, stattdessen würden belastbare Daten öffentlich, wo es wirklich um Aufklärung geht.<sup>35</sup>

Hier werden zwei zentrale Kategorien aus dem Begriffsfeld des Politischen gegeneinander abgewogen, „Vertraulichkeit“ und „Aufklärung“. Beide Termini beziehen sich auf die Relation zwischen politischen Prozessen und ihrer Präsentation. Pierre Bourdieu bringt es auf den Punkt, wenn er die ständige repräsentative Arbeit von Politiker als Produkt ihrer Angst vor der Erschütterung des Glaubens der Öffentlichkeit in ihre Integrität und Aufrichtigkeit beschreibt:

Die besondere Aufmerksamkeit, die die Politiker auf alles verwenden müssen, was dazu beiträgt, die Repräsentation ihrer Aufrichtigkeit oder ihrer Uneigennützigkeit zu produzieren, wird verständlich, wenn man daran denkt, dass diese Dispositionen als ultimative Garantie der Vorstellung der sozialen Welt erscheinen, die sie durchzusetzen versuchen, der „Ideale“ und „Ideen“, denen sie Anerkennung verschaffen wollen.<sup>36</sup>

Mit anderen Worten: Der intakte Anschein der Aufrichtigkeit des Politikers wird als Spiegelbild der sozialen Welt gesehen, die er durch seine Politik gestalten möchte. Gleichzeitig gibt es offenbar eine grundlegende Skepsis gegenüber dieser Repräsentation, andernfalls gäbe es eine Plattform wie Wikileaks nicht. Wikileaks existiert ja überhaupt erst, weil ein Verdacht

---

<sup>34</sup> What is Wikileaks?, <http://www.wikileaks.de/About.html> (03.05.2011).

<sup>35</sup> Hybris statt Wahrheitssuche, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2010-11/wikileaks-usa-suche-wahrheit> (03.05.2011).

<sup>36</sup> Bourdieu, Politik (Anm. 2), S. 75.

besteht, es gäbe eine ‚Wahrheit‘ auf der Hinterbühne der Politik, die auf der Vorderbühne nicht oder nicht korrekt repräsentiert wäre.<sup>37</sup>

Nach Bourdieu muss jeder Politiker ständig Arbeit an der Präsentation seiner politischen Ideen und deren Umsetzung leisten, um als aufrichtig zu gelten. Dabei darf aber die *Arbeit* an der Repräsentation selbst nicht als solche erscheinen, sondern muss als pure, unverfälschte Darstellung der Wirklichkeit gelten. Ein Video des republikanischen Politikers Phil Davison aus Ohio amüsierte innerhalb kürzester Zeit eine breite Öffentlichkeit, weil Davison sich mit einer äußerst emotionalen Rede um ein kommunales Schatzmeisteramt bewarb.<sup>38</sup> Seine Präsentationsweise ermöglichte es ihm kaum, auch nur seinen eigenen Namen in einiger Ruhe und Gemessenheit zu artikulieren. Als er daraufhin gefragt wurde, warum er seine Rede so und nicht anders gehalten habe, erklärte er, dass ihm bewusst war, dass er eine emotionale Rede würde halten müssen, um erfolgreich zu sein. Gleichzeitig habe er keine Emotionen vortäuschen wollen, sondern habe die Rede so präsentiert, wie er sich tatsächlich gefühlt habe. Pathos und Theatralität können ins Lächerliche kippen, wenn sie dem Anlass nicht angemessen sind und deshalb als schlechtes Schauspiel oder gar als Karikatur dem Spott der Medien anheimfallen. Wenn die Strategie des Politikers als solche sichtbar wird, ist der Glaube an seine Aufrichtigkeit kaum noch zu retten. Am beliebtesten scheinen daher diejenigen Politiker zu sein, die es schaffen, möglichst ‚unpolitisch‘ zu wirken, d.h. den Eindruck vermitteln, sie seien nicht durch das ‚Maskenspiel‘ der Politik korrumpiert worden. Doch auch dies ist ein ästhetischer Effekt, der aber nicht als solcher erkennbar sein soll. Das Beispiel des ehemaligen deutschen Verteidigungsministers Karl-Theodor zu Guttenberg, der seine Volksnähe auch mit der Vorliebe für amerikanische Rockmusik zu betonen pflegte, zeigt, wie tief solche scheinbaren Lichtgestalten der Politik fallen können, wenn ihre Unaufrichtigkeit schließlich der Öffentlichkeit bekannt wird und das vorher gezeigte Image als Täuschung entblößt wird.

Im Raum des Politischen sind die unterschiedlichsten Medien präsent, die derlei Aspekte der Politik beleuchten und kommentieren. Wikileaks ist dabei eine der neuesten, und historisch gesehen wohl auch eine der aggressivsten Formen der Kommentierung, weil die Plattform aktiv in den Raum der Politik eingreift und daraus auch keinen Hehl macht. Im 18. und 19. Jahrhundert ist es das Literatursystem, dass sich zu einer Kommentaranstanz des Politischen entwickelt, auch indem es auf die Theatralität des Politischen aufmerksam wird. Da das Politische auf das Ästhetische verwiesen ist, um erfahrbar zu werden, kann Literatur diese

---

<sup>37</sup> Vgl. Murray Edelman: Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns, Frankfurt am Main 1976.

<sup>38</sup> Das entsprechende Material findet sich auf <http://www.youtube.com> unter dem Suchbefehl „Phil Davison“.

Ästhetik des Politischen aufgreifen und kommentieren. Politisch sind die Texte dabei aber nicht nur, wenn sie sich direkt oder indirekt auf politische Institutionen berufen, sondern indem sie die oben genannten Kriterien des Politischen erfüllen. Die in den Hermanns- und Reformationsdramen propagierte nationale Einheit bezieht sich beispielsweise nicht in erster Linie auf einen gesamtdeutschen Staat, sondern vor allem auf das Bewusstsein einer kulturellen Einheit. Dieses Bewusstsein kommentieren und formen zu wollen ist das zentrale Merkmal des Geschichtsdramas im 19. Jahrhundert.

## 2.3 Das Geschichtsdrama als politische Literatur

Das folgende Kapitel stellt dar, wie sich das Literatursystem in der ‚Sattelzeit‘ um 1800 zu einer Beobachtungs- und Kommentarinstantz des Politischen entwickelt. Diese Veränderungen sind zunächst zu konturieren, gefolgt von einer kurzen Besprechung der Frage, was denn eigentlich (im Sinne von Kapitel 2.2) das spezifisch Politische an den Texten ist, an denen sich diese Transformationen beobachten lassen. Anschließend wird die Gattung des Geschichtsdramas vorgestellt, die für die Literatur des 19. Jahrhunderts und die erwähnten Prozesse von immenser Bedeutung ist. Am Ende des Kapitels steht mit einer kurzen Besprechung von Büchners *Dantons Tod* ein exemplarisches Fallbeispiel.

### 2.3.1 Transformationen des Literatursystems im 18. Jahrhundert

Authentizität und Subjektivität sind zwei Schlagwörter eines sich seit Lessing ausbreitenden Diskurses auf dem deutschen Theater, der „dem Heroischen und Erhabenen in seiner ästhetischen Wirksamkeit auf den Zuschauer nicht mehr richtig trauen will“.<sup>39</sup> Gleichzeitig bleibt die Theatralität des Heroischen im 18. und 19. Jahrhundert immer auch eine Option des Theaters, insbesondere in der Populärdramatik.<sup>40</sup> Die Literatur wird insgesamt auf die Theatralität des Politischen als ästhetische Wirkungsstrategie aufmerksam und reflektiert diese zum Teil in kritischer Absicht: „Während aus dem Buch der Welt vor allem soziale Kenntnisse zu gewinnen sind, verschafft das Buch des Theaters Einsicht in unterschiedliche Darstellungs- und Wirkungsstrategien“.<sup>41</sup> Dadurch wird die Frage nach der Authentizität und Angemessenheit der politischen Inszenierung zu einem Gegenstand in der Literatur. Dass die „höfische Kunst der Selbstdarstellung ... Kant als Ausdruck des Betrugs an der Natur des Menschen“<sup>42</sup> gilt, kann als wichtiges Element dieses Diskurses betrachtet werden. Gleichzeitig bedeutet dies freilich noch keine Kritik an der „Selbstdarstellung“ im politischen Raum *per se*, was besonders die affirmativen Lutherdramen verdeutlichen. Luther erscheint hier als Gegensatz zur höfischen Verstellungskunst, der er eine ‚authentische‘ Theatralität entgegen

---

<sup>39</sup> SFB 584, S. 102.

<sup>40</sup> Vgl. Albert Meier: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1993. Vgl. auch Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999.

<sup>41</sup> Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas I. Von der Antike bis zur deutschen Klassik*, Stuttgart 1999, S. 264.

<sup>42</sup> Achim Geisenhanslüke: *Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur*, Darmstadt 2006, S. 64. Vgl. auch Helmuth Kiesel: „Bei Hof, bei Höll“. *Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*, Tübingen 1979.

stellt. Ob das Gezeigte als authentisch oder unauthentisch bewertet wird, wird also vor allem an der Aufrichtigkeit des Subjekts festgemacht – das gilt für affirmative wie kritische Dramen gleichermaßen. Die Modernität der Dramen erweist sich in der – möglicherweise kritischen – Reflexion des Geschichtlichen und Politischen als Entfaltungsraum des Subjekts.

Es geht in dieser Arbeit konkret um die ästhetische Reflexion des Politischen im Medium des Geschichtsdramas des 19. Jahrhunderts und das Bewusstsein ästhetischer Konstruktivität des Politischen in der Geschichte. Mit den kulturellen Differenzierungsprozessen des 18. Jahrhunderts, die im Sinne Luhmanns als „fortschreitende Verkapselung der verschiedenen Funktionssysteme“ im Zuge der „funktionalen Differenzierung, als Nebenordnung prinzipiell gleichberechtigter Funktionssysteme“<sup>43</sup> beschrieben werden kann und der damit einhergehenden sukzessiven Herausbildung der Autonomieästhetik gerät das Literatursystem in diese Beobachterrolle. Die Bedeutung der Autonomieästhetik für diesen Sachverhalt lässt sich an der Differenz zwischen allegorischen und symbolischen Schreibweisen verdeutlichen:

Die Phase, in der sich die Autonomieästhetik mit ihrem immanenten kunstreligiösen Potential, das die frühe Romantik auf ihre Weise ausformuliert, etabliert, ist die ‚Sattelzeit‘ des modernen Literatursystems. Die neue Ästhetik liefert die Lizenz zu neuen, symbolischen Ausdrucksformen. Jetzt darf das literarische Kunstwerk konzeptionell umfassend neue und unendlich viele Bedeutungen initiieren durch seine eigene kombinatorische, sprachästhetische Logik. Das kann das Verstehen aufs äußerste herausfordern, weil es sich nur noch begrenzt an das klammern kann, was wir schon wissen und in den Text hineinbringen. Insofern können symbolische Texte eine eigene, komplexe und ‚subversive‘ Kraft entfalten.<sup>44</sup>

Gleichzeitig bleibt, wie die affirmativen Dramentexte belegen, „allegorisches Verstehen – die möglichst vollständige Ableitung eines Kunstwerks aus seinen ‚Prätexen‘, seine Einbindung in ein kulturell determiniertes Verstehen in der Ordnung der Sprache – ... immer eine Verlockung, auch in der Moderne“.<sup>45</sup> Diese Beobachtung ist für die ästhetische Bewertung der Dramen wichtig. Affirmative Dramen tendieren zum Allegorischen, weil sie etablierte Denkmuster wiederholen, bestätigen und performativ einüben und dabei auf konventionalisierte ästhetische Strukturen im Sinne einer „metaphora continua, eine[r] entfaltet[e]n, durchgeführte[n] Metapher“<sup>46</sup> zurückgreifen.<sup>47</sup> Sie appellieren an die Emotionen der Zuschauer und wollen eine Gemeinschaft in Abgrenzung zu anderen Gruppen stiften. Sie stehen dem Ritual na-

<sup>43</sup> Frank Becker: Einleitung: Geschichte und Systemtheorie – Ein Annäherungsversuch, in: ders. (Hg.), Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien, Frankfurt am Main 2004, S. 7-28, hier S. 9f.

<sup>44</sup> Wolfgang Braungart: „Alle Kunst ist symbolisch“ – Und alle Religion auch. Kunstreligiöse Anmerkungen mit Blick auf Kafka und Wackenroder, in: Sprache und Literatur 103 (2009), S. 13-45, hier S. 38f.

<sup>45</sup> Ebd., S. 23.

<sup>46</sup> Braungart, Ästhetik der Politik (Anm. 15).

<sup>47</sup> So wird z.B. Arminius durch die Summe der ihm immer wieder zugeordneten Attribute zur Allegorie männlicher nationaler Wehrhaftigkeit.

he, wirken aber aus heutiger Perspektive auch oft trivial und epigonal. Kritische Texte unterbrechen durch ihre symbolische Schreibweise die Illusion von Gemeinschaft, indem sie vielfältige Deutungen zulassen und zur Reflexion des Gezeigten einladen.

Es bleibt festzuhalten: Während das Politische immer schon als ein wichtiger Gegenstand in der Literatur behandelt wurde, ist es die Theatralität und Inszeniertheit des Politischen selbst, die im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Thema wird. Diese Reflexion, so stellt das SFB-Dachpapier fest, formiert sich dabei zu einem Diskurs über das sich im Raum des Politischen selbst verfehlende Subjekt. Gleichzeitig bleibt die theatrale, pathetische Rhetorik auch während der Entfaltung des Authentizitätsdiskurses im 18. und 19. Jahrhundert eine Option für die Dramen. Posenhaftigkeit und Theatralität sind wichtige Faktoren im Reformations- und Hermannsdrama des 19. Jahrhunderts und stehen der Wahrnehmung der Helden als authentische Persönlichkeiten nicht im Wege. Man sieht das Theatrale und Inszenierte sofort, aber es ist ein erwartbarer und offensichtlich auch erwarteter Bestandteil der mythisierenden Darstellung der Helden.

### 2.3.2 Wann ist Literatur politisch?

Das *Metzler Lexikon Theatertheorie* listet vier Möglichkeiten auf, den Begriff „politisches Theater“<sup>48</sup> zu definieren. Dabei kann entweder 1) Theater grundsätzlich als politisch betrachtet werden, 2) Theater dann als politisch erachtet werden, wenn es Veränderbarkeit voraussetzt und eine entsprechende Wirkung erzielen will, 3) gesellschaftlich relevante Themen zum Inhalt hat oder 4) durch eine spezifische Ästhetik den Betrachter zur Reflexion seines eigenen politischen Standpunktes bewegt. In dieser Auflistung kommt m.E. der auch im 19. Jahrhundert immer noch mögliche Aspekt der affirmativen Konstituierung des politischen Kommunikationsraumes zu kurz: Das affirmative Geschichtsdrama zielt in seiner Wirkung nicht auf Veränderung ab, sondern auf Stabilisierung der bestehenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Es bewegt auch den Zuschauer nicht zu einer Reflexion seines Standpunktes, sondern schließt durch den rituellen Charakter eher die kritische Reflexion aus. Theater im Sinne von Punkt 1) als grundsätzlich politisch zu betrachten macht unter bestimmten Bedingungen Sinn, führt aber in der inhaltlichen Analyse kaum weiter. Will man zu einer aussagekräftigen Definition dessen gelangen, was dem Geschichtsdrama im 19. Jahrhundert eine politische Qualität verleiht, macht es Sinn, von spezifischen inhaltlichen Voraussetzungen auszugehen (Punkt 2) und diese mit der besonderen Wirkungsästhetik (Punkt 3) zu verbinden,

---

<sup>48</sup> Erika Fischer-Lichte: Artikel Politisches Theater, in: dies., Kolesch und Warstat, *Lexikon Theatertheorie* (Anm. 24), S. 242-245, hier S. 242.

wobei ja nicht nur affirmative, sondern auch kritische Dramen betrachtet werden sollen. Die oben eingeführten Bedingungen politischer Kommunikation lassen sich mit dieser Perspektive in Einklang bringen. Das Geschichtsdrama im 19. Jahrhundert ist politisch, wenn bzw. *weil* es (a) Breitenwirkung, Nachhaltigkeit und Verbindlichkeit besitzt, beansprucht oder zuerkannt erhält, (b) Regeln des Zusammenlebens, Machtverhältnisse oder Grenzen des Sag- und Machbaren thematisiert und (c) auf vorgestellte überindividuelle Einheiten Bezug nimmt oder sie implizit voraussetzt. Definiert man das Politische als Kommunikationsraum, stellt sich unweigerlich die Aufgabe, die Variabilität dieses Raumes in der Geschichte zu untersuchen. Was zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte als politisch gilt, unterliegt dieser Variabilität.<sup>49</sup> Unter diesen Voraussetzungen ist sowohl für die Gegenwart, als auch für das 19. Jahrhundert nicht-politische Literatur denkbar und von Literatur als politischer Kommunikation abzugrenzen

### 2.3.3 Das Politische in Geschichte und Gegenwart: Zum Geschichtsdrama im 19. Jahrhundert

Das Geschichtsdrama nimmt das Politische als zentralen Aspekt von Geschichte wahr und zeigt es als für die Gegenwart relevant. Es schwankt dabei zwischen dem Anspruch der Darstellung auf historische Authentizität und der im- oder expliziten Offenbarung der Mechanismen und Absichten dieser Darstellung. Dadurch kommentiert das Geschichtsdrama immer auch die (eigene) Instrumentalisierung von Geschichte.

Das Geschichtsdrama zeichnet sich dadurch aus, dass Geschichte nicht nur als Stoffsammlung benutzt wird. Es „enthält vielmehr in seiner ästhetischen Gestaltung die spezifische Perspektive der jeweiligen Gegenwart und erlaubt ... einen allgemein deutenden Zugriff auf *die* Geschichte, auf das Geschehen selbst und allgemein auf die Strukturen und Mechanismen solchen Geschehens“.<sup>50</sup> Die hier vorliegenden Dramen beschäftigen sich also konkret mit der Frage: Was bedeuten *uns* Hermann und Luther *heute*? Es bleibt dabei also nicht bei der Darstellung historischen Materials: Im Zeigen wird der Gegenwartsbezug vollzogen und teils auch explizit kommentiert: „Es sind die – individuellen und zeittypischen – Erfahrungen des Autors im Hier und Heute, die diese Sinn-Vorgabe bestimmen; es ist die besondere geschicht-

---

<sup>49</sup> vgl. Willibald Steinmetz: Neue Wege einer historischen Semantik des Politischen, in: ders. (Hg.), „Politik“. Situationen eines Wortgebrauchs im Europa der Neuzeit, Frankfurt am Main 2007, S. 9-40.

<sup>50</sup> Dirk Niefanger: Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit, Tübingen 2005, S. 15. Da Niefanger bereits ausführlich die unterschiedlichen theoretischen Ansätze zum Geschichtsdrama referiert, wird auf eine detaillierte Diskussion an dieser Stelle verzichtet.

liche Situation, aus der und für die er geschichtliche Vergangenheit zurückruft“.<sup>51</sup> Diese Aussage gilt für das Geschichtsdrama in jedem Fall, egal ob der Autor Geschichte z.B. als zyklisch oder episodisch begreift. Die Autoren des 19. Jahrhunderts arbeiten sich an den Fragestellungen des Historismus ab und fragen nach der Bedeutung des Geschichtlichen für die Gegenwart, den metaphysischen Ursprüngen und Lenkmechanismen sowie der Rolle des Individuums in der Geschichte. Nach der Etablierung des historistischen Paradigmas kann kein Autor von Geschichtsdramen mehr hinter diese Fragestellungen zurück – die Antworten fallen jeweils sehr unterschiedlich aus.

Dirk Niefanger stellt einen Katalog von fünf Punkten zusammen, die das Geschichtsdrama notwendigerweise kennzeichnen.<sup>52</sup> Das Geschichtsdrama suggeriert demnach historische Authentizität, nutzt ästhetische Verfahren zur Präsentation und Deutung von Geschichte, arbeitet die überzeitliche Bedeutung des historischen Ereignisses heraus, nutzt historiographische Verfahren zur Steigerung von Authentizität und Legitimität und beschreibt eine Handlung, die größtenteils in der politisch-gesellschaftlichen Öffentlichkeit spielt bzw. für diese relevant ist. Neben diesen obligatorischen Kennzeichen nennt Niefanger noch die Selbstreflexion des Textes und die Bezeichnung des Textes durch Paratexte als mögliche weitere Aspekte, die aber nicht zwingend gegeben sein müssen. Die beiden letztgenannten Punkte sind auch nicht unbedingt spezifisch für das Geschichtsdrama, wohl aber die Kombination aus den vier erstgenannten Aspekten. Das Überzeugende an Niefangers Katalog ist, dass er für affirmative wie kritische Dramentexte gleichermaßen nutzbar ist. Schwierig ist der Aspekt der Selbstreflexion des Textes: Geht man davon aus, dass jeder Text zumindest implizit auch die Mechanismen offenbart, nach denen er funktioniert, ist die Frage nach der Selbstreflexivität keine Frage des ‚ob‘, sondern des ‚mehr oder weniger‘. Selbstreflexivität als literarisches Verfahren kann im Sinne der zweiten eingangs erwähnten These zu einer gesteigerten kritischen Wahrnehmung der Theatralität des Politischen führen. Das Geschichtsdrama kann zu einer möglicherweise kritischen Kommentaranstanz werden, die die ästhetisch-rhetorische Konstruktion und Inszeniertheit von Geschichte selbst mitreflektiert. In den Fallstudien im Hauptteil der Arbeit wird die Frage des ‚mehr oder weniger‘ eine wichtige Rolle spielen. Dabei ist es nicht automatisch vorauszusetzen, dass kritische Texte automatisch auch einen höheren Grad an Selbstreflexivität aufweisen. Kleists *Hermannsschlacht* (Kapitel 3.1.2) beispielsweise kommentiert in kritischer Absicht die Mechanismen der Mythisierung, derer sich der Text bedient. Aber auch Hans Herrigs *Luther* (Kapitel 3.2.4) macht auf die eigene Konstruktion des Luther-

---

<sup>51</sup> Walter Hinck: Zur Poetik des Geschichtsdramas, in: ders. (Hg.), *Geschichte als Schauspiel*. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, Frankfurt am Main 1981, S. 7-21, hier S. 13.

<sup>52</sup> Vgl. Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit* (Anm. 50).

Mythos explizit aufmerksam. Die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelnde Unterscheidung zwischen Authentischem und Scheinheiligen im Bereich des Politischen findet sich auch in den ganz affirmativen Dramen, in denen das Bewusstsein für die Inszeniertheit von Politik und Geschichte nicht grundsätzlich mit einer kritischen Position gleich zu setzen ist. Die Auftritte Luthers vor dem Wormser Reichstag sind als theatrale Auftritte erkennbar und werden auch so kommentiert. Gleichzeitig gilt Luthers Selbstdarstellung als ‚angemessene Inszenierung‘, während die seiner Gegner als scheinheilig präsentiert wird.

Es steht zu vermuten, dass Texte, die sich selbst als Teil des politischen Kommunikationsraumes verstehen auch einen höheren Grad an Selbstreflexivität aufweisen. Man kann dies als latente Destruktion des Mythos ansehen, wie Rao und Köpping vorschlagen: „Während die Vorführung dessen, was als kulturelles Erbe etabliert wird, einerseits zur Begründung der eigenen Weltsicht herangezogen wird, sind sich die Beteiligten doch zugleich bewusst, dass das, was hier im Namen von ‚Tradition‘ aufrecht erhalten wird, schon längst der Vergangenheit angehört und insofern bloß noch vorgespielt ist“.<sup>53</sup> Das Vorspielen muss aber nicht zwangsläufig als „bloß noch“ betrachtet werden – vermutlich unterschätzt diese Formulierung die Wirkung, die das Theater im 19. Jahrhundert auf die Zuschauer ausüben konnte. Zu wissen, dass es sich bei dem Gezeigten um Vergangenes – oder sogar einen Mythos – handelt, muss nicht unbedingt der integrierenden und legitimierenden Wirkung einen Riegel vorschieben. Das Geschichtsdrama bezieht sich nach Wolfgang Struck weniger auf Geschichtsschreibung (im Sinne eines Anspruches auf historische Faktizität), als vielmehr auf das kollektive Gedächtnis:

Während ‚Geschichte‘ weitgehend assoziiert wird mit akademischer Forschung, beschreibt ‚Gedächtnis‘ einen Bereich der Vergegenwärtigung von Vergangenen, der zugleich weiter und enger erscheint: weiter durch den Einbezug von Quellen, die innerhalb der Geschichtswissenschaft zumindest lange Zeit von eher untergeordneter Bedeutung waren, sowie durch die Betonung affektiver, emotionaler oder ästhetischer Momente im Bezug auf die in Frage stehenden Gegenstände; enger vor allem dadurch, dass das kollektive Gedächtnis in Analogie zum individuellen in hohem Maße selektiv und konstruktiv verfährt.<sup>54</sup>

Ein Blick auf die Geschichtsschreibung insbesondere des 19. Jahrhunderts zeigt zwar sehr anschaulich, dass auch Bereiche mit einem Anspruch auf Faktizität und Objektivität höchst

---

<sup>53</sup> Ursula Rao und Klaus Peter Köpping: Einleitung. Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater, in: dies. (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hamburg 2000, S. 1-31, hier S. 12.

<sup>54</sup> Wolfgang Struck: *Germanias Speicher. Populärkultur und kollektives Gedächtnis*, in: Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp (Hg.), *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin 2002, S. 195-220, hier S. 197.

„selektiv und konstruktiv“ verfahren. Trotzdem ist gerade der Einbezug der hier angedeuteten erweiterten Quellenlage für die gedächtnisorientierte Forschung bedeutsam.

Die Theatralität der affirmativen Geschichtsdramen dürfte auch den Zuschauern im 19. Jahrhundert nicht verborgen geblieben sein, an der ‚Absicht‘ der Texte hat hier wohl kaum Zweifel bestanden. Der Mythos ermöglicht eine Verbindung von Geschichte und Gegenwart in der Nachfolge der großen Helden. Es geht hier um *imitatio*, nicht um Mimesis im Sinne Lessings. Das zur Schau gestellte Pathos spielt dabei eine wichtige Rolle:

Einsatz von Pathos erzeugt so ‚rapid harmony, exactly adjusted to the sense‘. Im Gegensatz zur antiken Rhetorik handelt es sich dabei aber nicht mehr um ein Einverständnis, das sich unmittelbar zwischen Redner und Hörer einstellt, sondern um eine ‚harmony‘, die sich aus der Wiederangleichung des vorläufig verwirrten ‚moral sense‘ der Gemeinschaft herstellt, also nicht nur durch diesen vermittelt ist, sondern vielmehr nur in der bruchlosen Übereinstimmung mit ihm besteht.<sup>55</sup>

Hier zeigt sich in der Ästhetik des Geschichtsdramas eine Verbindung von Pathos und Ritual (vgl. Kap. 2.4), aber auch eine komplexe Auseinandersetzung mit der Angemessenheit von Theatralität im Raum des Politischen. Diese Komplexität entsteht nicht erst im Moment der Satire (Grabbe), sondern schon in der Unterscheidung zwischen ‚authentischer‘ und bloß selbstzweckhafter Theatralität, die die affirmativen Dramen forcieren. Ingo Breuer stellt fest, das Geschichtsdrama sei ein „historisch wandelbares literarisch-theatralisches Modell der Aneignung und Darstellung von Historizität, das in enger Beziehung zu anderen Verfahren wie Historiographie, kulturelles bzw. kollektives Gedächtnis und historische Romane sowie generell zu Vorstellungen von Geschichtlichkeit steht“.<sup>56</sup> Zu ergänzen wäre hier noch die enge Beziehung zu literarischen Verfahren des Mythisierens von Geschichte und zum rituellen Charakter der mythischen Darstellungen im Theater (vgl. Kapitel 2.4).

#### 2.3.4 Beispiel: Büchners *Dantons Tod* (1835)

Affirmative Dramen tragen zur ‚Einstimmigkeit‘ der Feier des Nationalen bei: Ihre Affirmation zeigt in der ungebrochenen Bejahung des gemeinsamen Vollzugs national orientierter Sinnstrukturen. Texte wie Büchners *Dantons Tod* und Grabbes *Hermannsschlacht* (vgl. Kapitel 3.1.2) untergraben den Konsens des nationalen Festes, indem sie diese Sinnstrukturen *als kontingente Konstruktionen* ins Bewusstsein der Zuschauer rücken. Jeder literarischer Text

---

<sup>55</sup> Martin Gessmann: Artikel Pathos/pathetisch, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 4, Stuttgart 2005, S. 724-739, hier S. 732.

<sup>56</sup> Ingo Breuer: *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*, Köln 2004, S. 73.

verweist immer auch auf sich selbst; die Teilnehmer einer Theaterveranstaltung sind sich immer mehr oder weniger dessen bewusst, was dort ‚gespielt‘ wird. Der Unterschied von affirmativen Dramen zu den Texten Büchners und Grabbes, also das oben erwähnte ‚Distinktionskriterium‘, ist die *Absicht* des Zeigens der einem literarischen Werk zu Grunde liegenden Mechanismen.

In seinem Aufsatz über *Dantons Tod* beschreibt Gerhard Kurz die Kommentarfunktion, die das Drama hinsichtlich des Politischen seiner Zeit einnimmt. Zentral ist dabei die Feststellung: „Büchner setzt mit *Dantons Tod* eigene und zeitgenössische revolutionäre Ansprüche, Gefühlslagen und Mythen einem kritischen Licht aus. Er begreift die Revolution aus dem ästhetischen Republikanismus, als ‚Nachahmung der Alten‘, und kritisiert darin die desaströse Identifizierung von Ästhetik und Politik“. <sup>57</sup> Büchner zeigt in seinem Drama die sich selbst genügende Theatralität der Revolutionäre um Danton, denen es lediglich darum geht, die Revolution wie ein Spiel zu spielen. Ihr Handeln ist keine ‚angemessene Inszenierung‘ mehr, die Charaktere verfehlen sich selbst als Subjekte durch ihr Spielen im Raum des Politischen. Die revolutionäre Sprache selbst wird dabei zum Thema des Dramas. Wolfgang Braungart stellt in seinem Artikel zu Grabbes *Hermannsschlacht* fest: „Die Hermann-Dramen von Kleist und Grabbe, aber auch Büchners *Dantons Tod*, sie arbeiten alle drei mit einem poetologischen Motiv, das die desaströse ‚Poetik der Geschichte‘ bloßlegt“. <sup>58</sup>

Man kann vermuten, dass Büchner mit seinem *Danton* die Verbindung von Literatur, Ästhetik und Politik im Jungen Deutschland kritisiert. Büchners Drama ist durchzogen von Anspielungen, Symbolen und Metaphern des Ästhetischen, Theatralen und Inszenatorischen, <sup>59</sup> oder, wie Maria Porrmann feststellt, es zeigt „die Geschichte im Schauspiel und Geschichte als Schauspiel“. <sup>60</sup> Danton und seine Anhänger legen die Politik als Kunstwerk aus. In II/1 fragt Philippeau Danton:

*Philippeau.*

Und Frankreich bleibt seinen Henkern?

*Danton.*

[...] Und ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben? Es ist doch vorzuziehen, sie treten mit gelenkten Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist

---

<sup>57</sup> Gerhard Kurz: „Guillotinenromantik“: Zu Büchners *Dantons Tod*, in: *ZfdPh* 110 (1991), S. 550-574, hier S. 550.

<sup>58</sup> Wolfgang Braungart: „Guten Abend, liebe Männchen“. Grabbes *Hermannsschlacht*, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, Bielefeld 2008, S. 261-284, hier S. 273f. Vgl. auch Braungart, *Ästhetik der Politik* (Anm. 15).

<sup>59</sup> Vgl. SFB 584, S. 104.

<sup>60</sup> Maria Porrmann: Die französische Revolution als Schauspiel, in: Detlev Kopp (Hg.), *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989, Tübingen 1990*, S. 149-168, hier S. 149.

ganz artig und passt für uns, wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden.<sup>61</sup>

Es ist vor allem Danton, der oft mit zynischem Unterton seine „Politik nach dem Modell des ästhetischen Aktes“<sup>62</sup> beschreibt. Gleichzeitig behandelt er selbst bis zuletzt selbst die Revolution wie ein Spiel, die Vermischung von „Theater“ und „Ernst“ verleitet ihn nicht zu einer Kritik an der Vermischung von Ästhetik und Politik. Danton lehnt dabei die Verantwortung für sein Handeln in der Geschichte ab:

*Danton.*

Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht wie im Märchen.<sup>63</sup>

Für Danton hat damit das Subjekt in der Geschichte keine Autonomie, ist für sein Handeln nicht verantwortlich. Aber Büchner zeigt ganz am Ende seines Dramas auch einen Ausweg aus diesem Dilemma. Lucile provoziert ihre Verhaftung mit ihrem Ruf „Es lebe der König“.<sup>64</sup> Ihr Handeln wird somit zu einem „Akt der Selbstbehauptung des Subjekts jenseits des theatralischen Spiels der Revolutionäre“.<sup>65</sup>

Der theoretische Rahmen der in dieser Arbeit durchgeführten Textanalysen ist stark von den Thesen zu *Dantons Tod* von Gerhard Kurz beeinflusst. Die zentrale Frage, die sich daraus ableiten lässt, lautet: Wie werden Rhetorik, Inszenierung und Theatralisierung des Politischen im Medium der Literatur durchgespielt, reflektiert und kommentiert? Da Büchner auf historisches Material zurückgreift, stellt sich auch die Frage, wie das Geschichtsdrama die Theatralität des Politischen auch bezüglich der Konstruktion von politischen Mythen darstellt. Affirmative Dramen bestätigen die Möglichkeit des Heroischen in der Geschichte und zeigen den Mythos in seiner Bedeutsamkeit für die Gegenwart. Andere Dramen (Büchner, Kleist, Grabbe) stellen die Konstruiertheit und Rhetorik des Geschichtlichen in seiner Instrumentalisierbarkeit dar. An *Dantons Tod* lässt sich die Differenz zwischen affirmativen und kritischen Dramen gut veranschaulichen: In affirmativen Dramen ist das heroische Pathos eine Darstellungsoption, die der Authentizität des Gezeigten nicht zuwider läuft. Büchners Revolutionäre scheitern, weil ihr theatralisches Spiel gerade keine authentische Politik mehr kennt. Das liegt nicht zuletzt auch am Grad und der Stoßrichtung der Selbstreflexion des literarischen Textes selbst: Büchner zeigt die Ästhetik des Politischen mit ästhetischen Mitteln und untergräbt mit

---

<sup>61</sup> Georg Büchner: *Dantons Tod*, Stuttgart 2002, S. 33.

<sup>62</sup> Kurz, *Guillotinenromantik* (Anm. 57), S. 568.

<sup>63</sup> Büchner, *Dantons Tod* (Anm. 61), S. 43.

<sup>64</sup> Ebd., S. 84.

<sup>65</sup> SFB 584, S. 106.

der von ihm verwendeten Metaphorik des Theaters die Politik der Revolutionäre. Die Reflexion des Theatralischen, die bei Büchner kritisch wirkt, kann aber auch affirmativ verwendet werden. Das kirchliche Festspiel von Hans Herrig (vgl. Kapitel 3.2.3) ist sich auch des Zeigens historischer Charaktere bewusst. Es geht nicht darum, den Zuschauern den Eindruck historischer Tatsachentreue zu vermitteln. Gleichzeitig bestätigt das Stück, wie wichtig der Mythos Luther für die Gegenwart ist. Bei Büchner wird das historische Handeln selbst als theatralisch und selbstgenügsam kritisiert. Bei Herrig verweist die Theatralität auf der Bühne auf eine Authentizität jenseits des Theaters.

## 2.4 Politischer Mythos und Theater

Nach Murray Edelman verdankt der Mythos (in diesem Fall jener des Staates) seine Faszination vor allem der emotionalen Vereinnahmung der Rezipienten, die zumindest von der Relevanz (wenn nicht sogar von der historischen Korrektheit) des Tradierten überzeugt sein wollen:

Die tradierten Vorstellungen vom Staat enthalten manches Halbwahre, das aber doch seinen emotionalen Druck ausübt, vieles, was dem täglichen Augenschein glatt widerspricht und doch als Mythos nur um so hartnäckiger geglaubt und dogmatischer tradiert wird, weil die Menschen an diesen Mythos, dem sie ihren Zusammenhalt verdanken, glauben *wollen*. Mitunter freilich hat Politik herzlich wenig mit Mythos und Emotion zu tun. Sie ist ebenso der nüchterne wie erfolgreiche Versuch, von anderen Geld zu bekommen oder Macht über sie zu gewinnen.<sup>66</sup>

Das wirft die Frage auf, ob nicht das von Andreas Dörner und anderen beschriebene „Politainment“ des Informationszeitalters nach vergleichbaren Mustern funktioniert, wie der Mythos es in der Vergangenheit tat (und möglicherweise auch heute noch tut). Nach Dörner ermöglicht Politainment „mit seinen professionell gestalteten Bild- und Klangwelten einen emotionalen Zugang zur politischen Welt. Ohne diese in der Unterhaltungskommunikation produzierte Emotionalität und das damit verbundene Wohlbefinden der Zuschauer wäre die Konjunktur des Politainment in der heutigen Mediengesellschaft gar nicht verstehbar“.<sup>67</sup> Auf den Mythos bezogen muss man wohl ergänzen, dass die Emotionalität des Rezipienten sich sowohl in Form von „Wohlbefinden“ als auch in Form von Unbehagen äußern kann. Möglicherweise ist Emotionalität genau die Komponente, die die verschiedenen Ebenen und Funktionsweisen (z.B. Sakralisierung und Ritualisierung) des Mythos miteinander verbindet. Ein kurzer Überblick über die aktuelle Forschungslage und moderne Mythen-theorien soll diese Vermutung erhärten.

### 2.4.1 Mythen-theorien

Die meisten Mythen-theorien betonen zwei grundlegende Seiten des Mythos. Zum einen beziehen sie sich auf die zentrale Bedeutung der ästhetischen Gestaltung des Mythos (z.B. Barthes, Lévi-Strauss); zum anderen beschreiben sie den Mythos zumeist implizit als ein Narrativ mit politischen Implikationen. Wulf Wülfing unterscheidet zwischen einem funktionalen Mythenbegriff, „der die jeweiligen politisch-sozialen Zwecke der Verwendung betrifft, und

---

<sup>66</sup> Edelman, Politik als Ritual (Anm. 37), S. 1.

<sup>67</sup> Dörner, Politainment (Anm. 20), S. 34.

ein[em] strukturelle[n], der die semiotische Ebene, also die sprachliche oder bildliche Präsentation, betrifft“.<sup>68</sup> Vor Wülfing haben unter anderem auch schon Roland Barthes und Hans Blumenberg die hervorgehobene Rolle der Ästhetik des Mythos betont. Ersterer postulierte, der Mythos werde „nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht“.<sup>69</sup> Blumenberg betonte das Oszillieren des Mythos zwischen Beständigkeit und Anpassungsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften ergeben „den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung“.<sup>70</sup>

Jan Assmann umschreibt dieses Oszillieren mit dem Begriff „Mythomotorik“. Er bezeichnet die ästhetische Seite des Mythos als „Komplex narrativer Symbole“<sup>71</sup> und unterstreicht dessen Bereitstellen von Deutungs- und Handlungsmustern für Gegenwart und Zukunft. Er unterscheidet darüber hinaus zwischen „fundierenden“ und „kontrapräsentischen“ Ausprägungen des Mythos.<sup>72</sup> Insbesondere für die Besprechung von „mythoshaltigen“<sup>73</sup> Dramentexten des 19. Jahrhunderts ist diese Unterscheidung sinnvoll, denn ein mythischer Stoff kann beispielsweise von der einen in die andere Richtung umschlagen. „Fundierend“ ist ein Mythos dann, wenn er affirmativ „Gegenwärtiges in das Licht einer Geschichte [stellt], die es sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich erscheinen lässt“.<sup>74</sup> „Kontrapräsentisch“ ist ein Mythos dann, wenn er von „Defizienz-Erfahrungen der Gegenwart aus[geht]“ und „in der Erinnerung eine Vergangenheit [beschwört], die meist Züge eines heroischen Zeitalters annimmt“.<sup>75</sup> Die hier durchzuführenden Dramenanalysen werden anschaulich belegen, dass die besprochenen Mythen in ihrer Anpassungsfähigkeit sowohl fundierende als auch kontrapräsentische Züge annehmen können, wobei die jeweilige ästhetische Gestaltung (z.B. im Geschichtsdrama und auf der Theaterbühne) den Ausschlag in die eine oder andere Richtung gibt.

---

<sup>68</sup> Wulf Wülfing: Die heilige Luise von Preußen. Zur Mythisierung einer Figur der Geschichte in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Jürgen Link und ders. (Hg.), Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1984, S. 233-275, hier S. 234.

<sup>69</sup> Roland Barthes: Mythen des Alltags (1957), in: Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche (Hg.), Texte zur modernen Mythentheorie, Stuttgart 2003, S. 91-105, hier S. 91.

<sup>70</sup> Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos (1979), in: Barner, Detken und Wesche, Mythentheorie (Anm. 69), S. 194-218, hier S. 194.

<sup>71</sup> Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche: Einleitung zu: Jan Assmann, Mythomotorik der Erinnerung. Fundierende und kontrapräsentische Erinnerung (1992), in: dies. Mythentheorie (Anm. 69), S. 277-279, hier S. 278.

<sup>72</sup> Barner, Detken und Wesche, Einleitung zu Assmann (Anm. 71), S. 280.

<sup>73</sup> Vgl. Peter Tepe: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung, Würzburg 2001.

<sup>74</sup> Barner, Detken und Wesche, Einleitung zu Assmann (Anm. 71), S. 280.

<sup>75</sup> Ebd.

In der Einleitung zu ihrem Band über *Deutsche Gründungsmythen* führen Matteo Galli und Heinz-Peter Preußner verschiedene Eigenschaften des Mythos Schritt für Schritt vor.<sup>76</sup> Aus dem Text und den dort aufgeführten Beispielen lässt sich ein Katalog herausdestillieren, der für eine systematische Analyse des Mythos äußerst hilfreich sein kann. Die von Galli und Preußner aufgeführten Eigenschaften des Mythos sind:

(1) *Legitimation der Gemeinschaft durch Sinnstiftung*: Im Sinne Assmanns wird die gegenwärtige gesellschaftliche Situation als kollektiver Zustand sinnlich erfahrbar und mit Hilfe des Mythos entweder in fundierender oder kontrapräsentischer Art und Weise interpretiert. (2) *Komplexitätsreduktion*: Die Kontingenz der Geschichte wird durch einen – oft religiös konnotierten – Heilsplan ersetzt, durch den die Gegenwart als Resultat des Mythos oder als durch den Mythos gestellte besondere Aufgabe erscheint. (3) *Ästhetische Kompensation*: Was historisch und gegenwärtig politisch nicht vorhanden ist (z.B. eine einheitliche Nation) entsteht durch ästhetische Prozesse und wird so z.B. im Theater als Performance sinnlich erfahrbar. (4) *Bedürfnis als Bedingung*: Der Erfolg von Mythen ist nur damit erklärbar, dass sie ein kollektives Bedürfnis bedienen, das im politischen Kommunikationsraum eine relevante Rolle spielt. (5) *Mythen werden medial vermittelt und sind narrativ verdichtete symbolische Strukturen*: Vor allem an diesem Punkt wird die herausragende Rolle des Ästhetischen deutlich. Unterschiedlichste Medien können Mythen vermitteln und damit gleichzeitig mitgestalten. Im Raum des Politischen kann der Mythos zum Allegorischen oder Symbolischen tendieren (vgl. Kapitel 2.3.1). (7) *Universeller Anspruch in nationalen Grenzen*: Die Nation als Volksgemeinschaft ist der Zielpunkt vieler Mythen im 19. Jahrhundert. Diese Gemeinschaft wird als natürliche, gottgewollte Ordnung zelebriert, die anderen Ordnungen (anderen Nationen, der römischen Kirche etc.) gegenüber moralisch überlegen ist. (8) *Mischung aus Tradition und Innovation*: Im Mythos wird durch die spezifische Darstellung historischer Stoffe eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt, die dann als Auftrag für die Zukunft gewertet wird. Dabei zeigt sich gerade am Beispiel der Literatur, wie diese Inanspruchnahme ständigen Schwankungen und Neuinterpretationen unterliegt. Die prinzipielle Offenheit des Mythos führt dabei zu einem Kampf um die Akzeptanz spezifischer Gestaltungs- und Deutungsmuster. (9) *Mythen sind Projektionsflächen für die Zuschreibung von Eigenschaften*: Mythen verkörpern die Idealvorstellung einer Gruppe von sich selbst, oft auch im Vergleich mit anderen Gruppen im Sinne eines antagonistischen Grundcharakters. Diese Vorstellungen

---

<sup>76</sup> Matteo Galli und Heinz-Peter Preußner: *Deutsche Gründungsmythen. Allegorien und Genealogien nationaler Identität. Eine Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Deutsche Gründungsmythen*, Heidelberg 2008, S. 7-20. Die folgenden Punkte basieren auf diesem Text bzw. sind zum Teil auch diesem Text entnommen, ohne dass einzelne Stellen zusätzlich als Zitate gekennzeichnet werden.

äußern sich in den Eigenschaften der dargestellten Helden und Antihelden, die deren Handlungen in der Geschichte steuern und somit als Vorbilder oder als Mahnung für Gegenwart und Zukunft handlungsleitend werden. (10) *Mythen haben einen politischen Grundcharakter*: Nach Roland Barthes ist der Mythos eine politisch wirksame Konstruktion und eine massenpsychologisch wirksame Vorstellung.<sup>77</sup> Als solche kann er sogar die religiöse Heilsgeschichte ersetzen, wobei sich gerade an der hier vorliegenden Materie anschaulich darlegen lässt, wie auch religiöse Aspekte im Mythos eine politisch relevante Rolle spielen können. So ist auch die gerade im 19. Jahrhundert stets präsente Sakralisierung der Nation in vielen Mythen erklärbar. Die Idee des Leidens und Opfers für die gemeinsame Sache und das damit verbundene Schicksals- und Erfüllungspathos entsteht genau in diesem Überschneidungsbereich von Religion und Politik. (11) *Mythen stellen eine Verbindung von Idealismus und Realismus dar*: Idealistisches Fühlen und realistisches Tun schließen einander nicht aus, sondern sind die Bedingung für den Vorbildcharakter des Helden. Bei Hermann, dem Cherusker beispielsweise äußert sich das darin, dass er bereit ist, sein gutes Gewissen für ‚die Sache‘ zu opfern – aber nicht ohne selbst unter diesen Gewissenskonflikten *sichtbar* zu leiden. Gerade nach der Gründung des Kaiserreiches 1871 wurde im Zuge der Idee von ‚Realpolitik‘ dieser Dualismus moralisch entschärft. Bei Hermannsdramen vor dieser Zeit lässt sich durchaus hin und wieder eine gewisse Ambivalenz hinsichtlich der moralischen Integrität Hermanns nachweisen, die im Drama zumindest thematisiert (und oft aufgelöst) wird. Der Mythos ist nicht als eine Art Gegenstück zur Vernunft (oder zu einer als objektive Wahrheitsinstanz empfundenen Geschichtsschreibung) zu verstehen, sondern bietet eine Mischung aus Erklärung und Verklärung von Geschichte und Gegenwart, die dem Zweck der Identitätsfindung und Verortung einer Gruppe in der Welt dient. (12) *Festigung durch lokale und kalendarische Relevanz*: Feste und Gedenktage verankern den Mythos im Bewusstsein der Menschen. Es sind insbesondere solche Anlässe, an denen der Mythos seine stärkste Wirkung entfaltet und sich immer wieder als besonders anpassungsfähig erweist. Das gilt für das ‚Hermannsjahr 2009‘ nicht weniger als für die umfassend zelebrierten Lutherjubiläen des 19. Jahrhunderts. Gerade an den Jubiläen zeigt sich die Nähe zwischen Mythos und Ritual. Wie diese Liste (die natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt) deutlich macht, ist auch bei Galli und Preußner die ästhetische Verfasstheit des Mythos stets präsent.

Der Mythos kann zudem Teil eines ganzen Mythenensembles bzw. Mythensystems werden. Gerade bei einer solchen Einordnung ist es eine naheliegende Beobachtung, ein Mythos sei aus einzelnen „Mythemen“ zusammengesetzt: „Als *Mytheme* bezeichnen wir alle

---

<sup>77</sup> Vgl. Barthes, *Mythen des Alltags* (Anm. 69).

semantischen Elemente, die einen Personenmythos konstituieren; dies können einzelne semantische Merkmale oder Ideologeme ... sein, aber auch ein ganzes Ensemble von Merkmalen oder Symbolen“.<sup>78</sup> Weiter heißt es bei Wülfing, Bruns und Parr: „Die Mythisierung von Figuren lässt sich somit beschreiben als Verkettung von Mythemen und durch diese von Figuren sowie als Wiederholung, Doppelung etc. von Narrationen und ‚mythischen Augenblicken‘, was wiederum einen Rückgriff auf historisches Material erforderlich macht“.<sup>79</sup> In der Tat lassen sich für die vorliegenden Dramentexte solche Einheiten beschreiben, die nicht zuletzt für die Rezeption seitens der Leser und Theaterbesucher wichtig sind.

Der Mythos auf der Bühne ist auch als solcher erkennbar: Seine mythische und theatrale Qualität wird sogar vom Publikum eingefordert. Gerade dadurch, dass ein Mythos auch als solcher erkennbar ist, wird der Gegenwartsbezug explizit.<sup>80</sup> Ähnlich drückt es Matias Martinez mit Bezug auf ein Gedicht Goethes aus:

Der Verstand des Lesers weiß alles besser, und dennoch glaubt er dem Gedicht. Warum ist er dazu bereit, diese grobe Missachtung seiner Erfahrungen und Kenntnisse hinzunehmen? [...] Der eigentliche Grund für die Nachsicht des Lesers gegenüber den Zumutungen der Poesie an seinen Verstand muss daran liegen, dass er den evidenten Unsinn der Poesie als notwendiges Mittel zur Darstellung von Sinn akzeptiert.<sup>81</sup>

Der Mythos verliert also nicht unbedingt seine Wirkungsfähigkeit, wenn sein ideologischer Kern sichtbar wird.<sup>82</sup> Das ist durchaus vereinbar mit der Vermutung, dass „das erste Element, in dem sich die Nationen einig sind, ... der Glaube an Mythen als ihre eigene Geschichte“<sup>83</sup> sei. Der explizite Gegenwartsbezug und die Feststellung, dass Mythen nach bestimmten, wiedererkennbaren und austauschbaren Mustern konstruiert und reproduziert werden, erleichtert auch die Einteilung der Dramentexte in Höhenkamm- und Trivialdramatik und gibt dem Literaturwissenschaftler ein Instrument an die Hand, diese wertenden Begriffe auch legitim einsetzen zu können. So kann von Grabbes und Kleists Hermannsdramen behauptet werden, dass sie nicht nur den Mythos reproduzieren, sondern die Mechanismen dieser Produktion reflek-

---

<sup>78</sup> Wulf Wülfing, Karin Bruns und Rolf Parr: Historische Mythologie der Deutschen. 1798-1918, München 1991, S. 5.

<sup>79</sup> Ebd., S. 7.

<sup>80</sup> Das bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass Zeitgenossen auch den Begriff des ‚Mythos‘ dafür verwendet haben müssen. Es ist gut möglich, dass ‚Mythos‘ in diesen Fällen auch eine Zuschreibung ist, die wir aus heutiger Sicht tätigen. Es ist denkbar, dass die Zuschauer das ‚Gemachte‘ des Stückes erkannt haben, ohne aber die historische Authentizität desselben in Frage zu stellen! Diese Authentizität bezöge sich dann vor allem auf Ereignisse und Eigenschaften, nicht auf die mimetische Darstellung. Hierin besteht auch evtl. ein Unterschied zwischen Hermanns- und Reformationsdramen, da ja der Hermannsmythos (auch aus religiöser Sicht) wesentlich archaischer ist als der Reformationsmythos.

<sup>81</sup> Heinz Schlaffer: Das Nachleben des mythischen Sinns in der ästhetischen Form, in: Matias Martinez (Hg.), Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen, Paderborn 1996, S. 27-36, hier S. 28.

<sup>82</sup> Vgl. Herfried Münkler: Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin 2009, S. 16f.

<sup>83</sup> Etienne François und Hagen Schulze: Das emotionale Fundament der Nationen, in: Monika Flacke (Hg.), Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama, München 1998, S. 17-32, hier S. 18.

tieren, vorführen und sogar parodieren. Auch wenn es bei den Lutherdramen auch mythenkritische Momente zu geben scheint, konnte hier kein vergleichbar kritischer Text ausfindig gemacht werden.<sup>84</sup>

#### 2.4.2 Ritual und Vollzug<sup>85</sup>

Die hier beschriebenen Charakteristika kommen gerade der Darstellung des Mythos im Theater entgegen. Die mythischen *Eigenschaften* der Helden lassen sich in ihren geschichtlichen *Taten* auf der Bühne visualisieren. Das ist von zentraler Bedeutung, denn

man muss die Evidenz des ‚richtigen‘ Sinnangebots sicherstellen, die symbolische Form hinreichend klar konturieren, mit den vorhandenen mentalen Erwartungshorizonten kompatibel machen und sie – vor allem – mit Hilfe von Inszenierungstechniken attraktiv gestalten. Ästhetische Gestaltungsmittel spielen hierbei eine ganz besonders prominente Rolle. Ästhetische Attraktivität ist die Grundlage der Wirksamkeit einer Mytheninszenierung und macht ihre soziale Akzeptanz hochwahrscheinlich.<sup>86</sup>

Durch die Darstellung auf der Bühne „entsteht ein handliches Modell von Welt; das praktisch unerfahrbare und höchstens theoretisch denkbare Ganze wird seiner Übermacht entledigt, wird für die Sinne greifbar und für den Verstand begreifbar“.<sup>87</sup> In dieser Hinsicht wird das Politische in Geschichte und Gegenwart in der Tat als „Dramenkonstellation“<sup>88</sup> erkenn- und erklärbar.

Mythen haben eine performative Ebene, die sie in die Nähe des Rituals rücken lässt. In der Forschung ist das weitestgehend anerkannt. Herfried Münkler kennzeichnet narrative Variation, ikonische Verdichtung und rituelle Inszenierung als die drei Ebenen des Mythos: „Ihre volle Kraft entfalten politische Mythen erst, wenn sie auf allen drei Ebenen präsent sind. Dabei stellt die Narration mit ihren Variationen die Grundstruktur des Mythensystems her, auf der Verbildlichung und Fest aufruhen“.<sup>89</sup> Auch Rudolf Speth verbindet den Beitrag der Mythen zur politischen Kommunikation mit einer performativen Ebene, in der unter anderem die „rituell-darstellenden Ausdrucksformen zur Geltung kommen. Als solche haben sie eine für die Gemeinschaft grundlegende kommunikative und instruktive Funktion“.<sup>90</sup> Manfred

---

<sup>84</sup> Bei den Sickingen-Dramen ist die Sachlage allerdings etwas komplizierter (vgl. Kapitel 3.2.1 und 3.2.3).

<sup>85</sup> Dieses Kapitel geht nicht auf Fest-Theorien ein, was aber in Kapitel 3.2.4 nachgeholt wird.

<sup>86</sup> Dörner, *Politainment* (Anm. 20), S. 88.

<sup>87</sup> Ebd., S. 34.

<sup>88</sup> Vgl. Ute Gerhard: *Politik als Dramenkonstellation. Soziale Perspektiven von Mythisierungen im 19. Jahrhundert*, in: Jürgen Link und Wulf Wülfing (Hg.), *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1984, S. 226-232.

<sup>89</sup> Münkler, *Mythen* (Anm. 82), S. 21.

<sup>90</sup> Rudolf Speth: *Nation und Revolution. Politische Mythen im 19. Jahrhundert*, Opladen 2000, S. 12.

Frank beschreibt den Mythos gar als eine Verbindung von politischer, sakraler und performativer Ebene im Sinne eines Gesamtkunstwerks: „So wie die voneinander getrennten Individuen ihre soziale Synthesis als ‚Volksgemeinschaft‘ durch die Gemeinschaftlichkeit ihres Glaubens vollziehen, ... so brachten sie das Bewusstsein dieses ihres axiomatisch gerechtfertigten sozialen Einverständnisses in der ‚zum *Kunstwerke* gewordenen religiösen Feier‘ zum Ausdruck“.<sup>91</sup> Ein gutes Beispiel für diesen Mechanismus ist beispielsweise das gemeinsame Singen lutherischer Lieder als Teil einer Theateraufführung (s. z.B. Kapitel 3.2.4 zu Hans Herrig).

Es geht bei mythischen Darstellungen gerade im Theater nicht nur um das Zeigen einer historischen Materie. Vielmehr geht es darum, durch das Zeigen die Konstruktion einer geschichtlichen Parallele hin zur Gegenwart zu vollziehen. „Rituale beziehen ihre Überzeugungskraft auch daraus, dass sie als Handlungssequenzen erlebend nachvollzogen werden“<sup>92</sup> schreibt Wolfgang Braungart. Und weiter: „Insofern *machen* Rituale keinen Sinn, sie *haben* ihn. Ihr Sinn liegt in ihrem Vollzug, in der Teilhabe daran, auch in der zuschauenden“.<sup>93</sup> Dasselbe gilt nach Erika Fischer-Lichte für die Aufführung auf der Theaterbühne: „Eine Aufführung übermittelt nicht andernorts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die in ihrem Verlauf entstehen, allererst hervor“.<sup>94</sup> Somit sind solche Aufführungen „performative Akte, ... welche das hervorbringen, was sie vollziehen“.<sup>95</sup> Im Vollzug „steigt die Stabilität und soziale Verbindlichkeit von Mythen, wenn sie in Ritualen realisiert werden, weil Rituale – primär – kollektiv vollzogene und im Rahmen einer sozialen Gruppe gültige Handlungen sind“.<sup>96</sup> Christoph Jamme spitzt diese Beobachtung zu, indem er Mythen als „kognitive[n] Teil zur kultischen Praxis“<sup>97</sup> bezeichnet.

Jan Andres stellt fest, dass der Erfolg eines Rituals maßgeblich vom Grad seiner Elaboriertheit abhängt.<sup>98</sup> Das ist sicherlich in vielen Fällen richtig, erweist sich aber gerade im Zusammenhang mit mythoshaltiger Literatur als problematisch. Literarische Bearbeitungen des Mythos eröffnen zahlreiche Möglichkeiten, den rituellen Charakter einer Aufführung beispielsweise durch eine Steigerung der Komplexität der ästhetischen Bearbeitung zu stören. So entstehen für den Zuschauer Überraschungsmomente und möglicherweise ein gewisses Un-

---

<sup>91</sup> Manfred Frank: Die Dichtung als „Neue Mythologie“, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt am Main 1983, S. 15-40, hier S. 28.

<sup>92</sup> Wolfgang Braungart: *Ritual und Literatur*, Tübingen 1996, S. 35.

<sup>93</sup> Ebd., S. 92f.

<sup>94</sup> Erika Fischer-Lichte: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, in: dies., Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, S. 7-26, hier S. 18.

<sup>95</sup> Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 44.

<sup>96</sup> Braungart, *Ritual und Literatur* (Anm. 92), S. 69.

<sup>97</sup> Christoph Jamme, zitiert nach Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche: Einleitung. *Mythos und Mythentheorie*, in: dies., *Mythentheorie* (Anm. 69), S. 8-19, hier S. 10.

<sup>98</sup> Vgl. Andres, *Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik* (Anm. 16), S. 296.

behagen. Die im praktischen Teil dieser Arbeit durchgeführte Analyse von Kleists und Grabes Hermannsdramen wird zeigen, dass auch und gerade in mythoshaltiger Literatur „Ironie und Parodie Formen der Distanzierung sind“, durch die man „das Ritual gezielt stören“ kann.<sup>99</sup> Nach Peter Tepe ist jedoch eine kritische Darstellung des Mythos nicht mit Mythosdestruktion gleich zu setzen, sondern trägt genauso zur Prägung des Mythos bei wie die Besetzung mit positiven Eigenschaften: Das ist zentral für den Sickingen-Mythos und den Teil des Hermannsmythos, der Hermanns Tod beschreibt. Die negativen Aspekte eines Mythos können zwar auch ausgeblendet werden, sie können aber genauso gut in den Mythos einfließen. Bei Sickingen und Hermann funktioniert das in der Form des ‚Opfers‘: Beide kommen nicht mit weißer Weste davon, aber das was sie tun, wird von ihrer schicksalhaften Rolle in der Geschichte vorgegeben (vgl. Kapitel 2.3.3). Tepe hierzu: „Ich räume ein, dass die Mythisierung einer Person ... *häufig* mit Ausblendungen bestimmter ‚störender‘ Merkmale verbunden ist. Eine solche Reinigung ist aber grundsätzlich verzichtbar, denn die potentiell störenden Merkmale können auch erhalten bleiben und so *umgedeutet* werden, dass sie zu den Hoffnungen des Mythenproduzenten passen“.<sup>100</sup> Es gilt, die Unterschiede zwischen den Mythen und ihren jeweiligen Darstellungsformen zu beschreiben: „Da ein Mythos aus der Gesamtheit seiner Varianten besteht, muss die Strukturanalyse sie alle mit dem gleichen Ernst betrachten“.<sup>101</sup> Dem soll die Dramenanalyse in Kapitel 3 dieser Arbeit Rechnung tragen.

---

<sup>99</sup> Braungart, *Ritual und Literatur* (Anm. 92), S. 77.

<sup>100</sup> Tepe, *Mythos & Literatur* (Anm. 73), S. 102.

<sup>101</sup> Claude Lévi-Strauss: *Die Struktur der Mythen* (1955), in: Barner, Detken und Wesche, *Mythentheorie* (Anm. 69), S. 59-74, hier S. 71.

## 2.5 Hermann und Luther als politische Mythen im 19. Jahrhundert

In diesem Kapitel wurde bereits das Geschichtsdrama als Medium politischer Kommunikation in Zusammenhang mit der Mythologisierung historischer Persönlichkeiten und deren Verehrung als nationale Helden skizziert. Hermann und Luther sind zwei zentrale Gestalten aus dem Kanon dieser Helden. Immer wieder wurden sie im Laufe des 19. Jahrhunderts in den Dienst der Nation gestellt und erfuhren dabei je nach politischer Lage zahlreiche Umdeutungen. Während es in den beiden Einleitungen im Fallstudien-Kapitel weiter unten um eine genauere Beschreibung der Mechanismen dieser Inanspruchnahme gehen wird, soll an dieser Stelle die Auswahl dieser beider Mythen im Lichte der oben erörterten theoretischen Überlegungen gerechtfertigt werden.

### 2.5.1 Hermann und Luther als Teil desselben Mythenensembles

Wenn einem kollektiven ‚Bedürfnis‘ mehrere Mythen zugeordnet werden, deren einzelne Komponenten (Mytheme) zumindest teilweise deckungsgleich sind, kann man von einem Mythenensemble sprechen (vgl. Kapitel 2.4.1). Im 19. Jahrhundert war die Einheit der Nation ein solches Bedürfnis. Neben Hermann und Luther gehörten vor allem Heinrich IV. und Karl der Große zu einer mythischen Konstellation, die im Kaiserreich bis hin zu einer Mythisierung Bismarcks reichte. Die Regensburger Walhalla macht die ‚Ahnengalerie‘ der Idee einer deutschen Nation auf beeindruckende Weise erfahrbar. Dass die Büste Luthers bei der Einweihung noch nicht berücksichtigt und erst 1847 in die Ruhmeshalle übernommen wurde, zeigt auch die Ambivalenz des Reformators, die später noch ausführlicher zur Sprache kommen wird.

Die Verbindung verschiedener Mythen vermittelt den Eindruck einer Kontinuität und Zielgerichtetheit der Geschichte: „Durch Verkleinerung entsteht ein handliches Modell von Welt; das praktisch unerfahrbare und höchstens theoretisch denkbare Ganze wird seiner Übermacht entledigt, wird für die Sinne greifbar und für den Verstand begreifbar“.<sup>102</sup> Hierin liegt, wie erwähnt, der besondere Reiz der Bühne und insbesondere des Geschichtsdramas. Was all diese Mythen verbindet ist die Vorstellung einer deutschen Sonderstellung, die möglicherweise am besten mit der Idee der ‚deutschen Freiheit‘ beschrieben werden kann. Dieser Terminus bezeichnet die Freiheit von äußeren, also ‚nicht-deutschen‘ Kräften sowie die Ablehnung alles ‚Welschen.‘ Es ist nur scheinbar paradox, dass die Idee einer gemeinsamen Na-

---

<sup>102</sup> Schlaffer, *Nachleben des mythischen Sinns* (Anm. 82), S. 34.

tion eng mit dieser Freiheitsidee verbunden ist, gibt die Vorstellung einer Einheit doch dem ‚Eigenen‘ erst einen Rahmen als Abgrenzung zum ‚Fremden‘. So ist auch mit Nikolaus Buschmann der „konkurrenzlose Erfolg des Nationalismus als erfolgreichster politischer Integrationsideologie des 19. Jahrhunderts“<sup>103</sup> zu erklären.

Ein wichtiger Punkt des für diese Arbeit gewählten Fokus auf Hermann und Luther ist die Parallele, die zwischen diesen beiden Figuren immer wieder gezogen wurde. Herfried Münkler stellt beispielsweise fest, dass Hermanns Widerstand gegen Rom „Parallelen zum Reformator als evident erscheinen ließ“.<sup>104</sup> Des Weiteren wurde die „Verbindung zwischen Luther und Arminius-Hermann ... nach der Reichsgründung von 1871 wiederbelebt“,<sup>105</sup> als Hermann und Luther von Widerstands- zu Gründungsmythen umfunktioniert wurden.<sup>106</sup> Die „Wiederbelebung“ dieser Verbindung fand vor allem in den Bereichen bildende Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung statt. Ein Beispiel für Letzteres ist mit Heinrich von Treitschkes Luther-Vortrag von 1883 schnell gefunden. Dort heißt es:

Wir sagen einfach: das ist Blut von unserem Blute. Aus den tiefen Augen dieses urwüchsigen Bauernsohnes blitzte der alte Heldenmut der Germanen, der die Welt nicht flieht, sondern sie zu beherrschen sucht durch die Macht des sittlichen Willens; und weil er herausagte, was im Gemüte seines Volkes schon lebte, nur deshalb konnte der arme Mönch ... in wenigen Jahren wachsen und wachsen und schließlich der neuen römischen Weltmacht ebenso furchtbar werden wie einst die deutschen Kohortenstürmer dem Reiche der Cäsaren.<sup>107</sup>

Hartmut Lehmann beschreibt in seiner Analyse Treitschkes präzise die beiden Seiten der Luther-Verehrung, die sich auch in der dramatischen Literatur niederschlagen: „Treitschkes Luther wird wie ein Prophet von Gott inspiriert und wirkt zugleich wie ein Politiker in die Welt hinein“.<sup>108</sup> Treitschkes Zitat verdeutlicht auch, wie der in Kapitel 2.4.1 aufgeführte Katalog von Eigenschaften des Mythos bereits in kurzen Aussagen zur Person Luthers voll zur Geltung kommt. Zu nennen ist hier die Sinnstiftung für die Gemeinschaft durch die Orientierung in einer sich teleologisch entwickelnden Geschichte, die Reduktion von geschichtlicher Komplexität durch ästhetisch ausgefeilte Konstruktionen, der universelle Anspruch der eigenen

---

<sup>103</sup> Nikolaus Buschmann: Volksgemeinschaft und Waffenbruderschaft. Nationalismus und Kriegserfahrung in Deutschland zwischen „Novemberkrise“ und „Bruderkrieg“, in: Dieter Langewiesche und Georg Schmidt (Hg.), *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg*, München 2000, S. 83-111, hier S. 83.

<sup>104</sup> Münkler, *Mythen* (Anm. 82), S. 168.

<sup>105</sup> Ebd., S. 176.

<sup>106</sup> Die Umdeutung trifft auf Hermann natürlich mehr zu als auf Luther. Der Reformator galt von jeher als ‚fürstentreu‘ und nicht als Revolutionär.

<sup>107</sup> Heinrich von Treitschke: *Luther und die deutsche Nation*, in: ders., *Aufsätze, Reden und Briefe: Band 1. Gestalten und Charaktere*, Hg. von K.M. Schiller, Meersburg 1929, S. 233-249, hier S. 247.

<sup>108</sup> Hartmut Lehmann: „Er ist wir selber: der ewige Deutsche“. Zur langanhaltenden Wirkung der Lutherdeutung von Heinrich von Treitschke, in: Gerd Krumeich und ders. (Hg.), *„Gott mit uns“*. Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Göttingen 2000, S. 91-103, hier S. 96.

Nation in Abgrenzung zu anderen Gruppierungen sowie die Nutzung historischer Personen als Projektionsfläche für Eigenschaften, die dem erwünschten Selbstbild entsprechen.

Auch in der Literatur finden sich neben der Instrumentalisierung für die nationale Einheit und ihrer Legitimation aus der Geschichte heraus auch explizite Parallelen zwischen Hermann und Luther. Im *Franz von Sickingen* von August Schmitz (1853) beklagt die rüstige Thorilde den Wankelmut des Protagonisten:

*Thorilde.*

Ich seh nichts Rauhes mehr, Herr Ritter;  
Anstatt der Keule Hermann's des Cheruskers  
Führt Ihr ein zartes Schwertlein, das Ihr sicher  
Wohl zur Erinnerung an die Ahnen tragt,  
Die einst mit Löwengrimm die Römer schlugen.<sup>109</sup>

Im Bereich der bildenden Kunst ist das wohl prominenteste Beispiel die Holzstichillustration auf der Einladung zur Einweihung des Detmolder Hermannsdenkmals. Hier wird die Gegenwart als Konsequenz der von den beiden Helden gestifteten geschichtlichen Kontinuität zelebriert. Auf der einen Seite steht Hermann in Kampfkleidung und mit erhobenem Schwert in Anlehnung an das Hermannsdenkmal. Daneben steht Luther, erhobenen Hauptes, offensichtlich im Reden begriffen und mit einem Zeigefinger auf die Bibelweisend. Als Bildunterschrift ist „Gegen Rom“ zu lesen. „Rom“ stellt als Symbol für den Katholizismus die wohl größte Provokation für den säkularen Nationalstaat im 19. Jahrhundert dar. Die Darstellung von Hermann und Luther macht deutlich, warum sich die beiden Helden für die Analyse im Rahmen dieser Arbeit anbieten. Die Darstellung ‚zeigt‘ Hermann und Luther und ist doch eine offensichtliche Zurschaustellung der Konstruktion, die hier vollzogen wird. Der Künstler hat zwei Gestalten nebeneinander gestellt, die aus völlig unterschiedlichen Zeiten und Kontexten stammen und er macht durch diese Darstellung implizit deutlich, was er hier tut. Hermann und Luther erscheinen hier als Geschichte machende Giganten, die zwar beide „gegen Rom“ stehen und doch auch unterschiedlich sind. Hermann und Luther *repräsentieren* die Nation und ihre Selbstauffassung auf unterschiedliche Art und Weise. Hermann steht für militärische Tüchtigkeit und Kampfkraft, Luther für intellektuelle Durchschlagskraft, es „verbinden sich Macht (Kriegsheros Armin) und Geist (Gedankenheros Luther)“.<sup>110</sup> Beide tun das, was sie am besten können und stellen ihre herausragenden Eigenschaften in den Dienst der Nation. Gerade in ihrer Unterschiedlichkeit im Kampf für die gemeinsame Sache erweist sich ihr Potential, der Masse als Vorbild zu dienen.

---

<sup>109</sup> August Schmitz: *Franz von Sickingen*, Oranienburg 1853, S. 54f.

<sup>110</sup> Friedrich Gross: *Friedrich, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Maleregeschichte der Kaiserzeit*, Marburg 1989, S. 89.

## 2.5.2 Luther als politische Identifikationsfigur

Luther und Hermann gehören zwar demselben Mythenensemble an und werden für dieselben Ziele und zum Teil auch dieselben Eigenschaften in Anspruch genommen. Gleichzeitig sind sie aber auch an verschiedenen Enden des Spektrums zu verorten, weil sie unterschiedliche Selbstbilder der Nation verkörpern. Diese Unterschiedlichkeit ist nicht zuletzt auch ein ästhetischer Effekt der Darstellung des Politischen in den zu untersuchenden Dramen. Hermann ist ein Revolutionär, der mit seiner kulturellen und politischen Heimat (Rom) in Konflikt gerät und eine neue Gesellschaftsordnung basierend auf germanischen Traditionen herstellen muss. Luther hingegen sieht man nicht als Revolutionär, sondern als Erzieher, der möglichst wenig mit den politischen Spielen höfischer Politik zu tun haben will. Die Mythisierung Luthers gerade im 19. Jahrhundert wurde dabei nur scheinbar von der Tatsache erschwert, dass von Luther Selbstzeugnisse vorliegen, die aber vor allem hinsichtlich ihrer theologischen Implikationen mehr oder weniger ignoriert wurden. Namhafte Denker von Feuerbach bis Treitschke betrachteten Luthers Wirken in der Geschichte als Auftrag zur Vollendung einer säkularisierten Reformation in der Gegenwart. Henrike Holsing führt diese Betrachtungsweise vor allem auf die „Personalisierung, Historisierung, Politisierung [und] Nationalisierung“<sup>111</sup> Luthers während der Zeit der Aufklärung zurück. Gerade die Nationalisierung Luthers intensivierte sich während der Napoleonischen Besatzung. In den *Reden an die deutsche Nation* spricht Fichte von der Reformation als der „letzten großen und in gewissem Sinne, vollendeten Weltthat des deutschen Volkes“,<sup>112</sup> Luther repräsentiert dabei „das Gemüth des Deutschen Mannes“.<sup>113</sup>

Einen weiteren Höhepunkt der nationalen Indienstnahme Luthers stellte das Jahr 1817 dar:

Das Reformationsfest vom 31. Oktober 1817 wurde in einem Atemzug mit der Erinnerungsfeier an die Völkerschlacht bei Leipzig am 18. Oktober genannt, die Befreiung des Glaubens durch Luther mit der Befreiung Deutschlands von der napoleonischen Herrschaft zusammen gesehen, gleichzeitig und endlich religiöse *und* politische Freiheit bekräftigt oder erwartet.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Henrike Holsing: Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, <http://kups.ub.uni-koeln.de/2132/> (01.02.2011), S. 12.

<sup>112</sup> Johann Gottlieb Fichte: *Reden an die deutsche Nation*, Berlin 1808, S. 178.

<sup>113</sup> Ebd., S. 184.

<sup>114</sup> Joachim Kruse: Lutherillustrationen im frühen 19. Jahrhundert, in: Bernd Moeller (Hg.), *Luther in der Neuzeit*. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte, Gütersloh 1983, S. 194-226, hier S. 225.

Zentral war dabei im 19. Jahrhundert stets der Gedanke, Luther habe mit der Reformation eine Bewegung angestoßen, die es zu vollenden gelte. Heinz-Hermann Brandhorst beschreibt in diesem Sinne Feuerbachs Glauben an die „Notwendigkeit einer in Kontinuität zur lutherischen sich entwickelnden zweiten, bereits von ihm eingeleiteten atheistischen Reformation“.<sup>115</sup> Er sah dies nicht als Bruch mit Luthers Theologie, sondern sogar im Gegenteil als konsequente „Nachfolge Luthers und Vollstreckung des reformatorischen Erbes“.<sup>116</sup> Diese Sichtweise ging einher mit einer Rekonfessionalisierung der Gesellschaft, die bereits auf den Kulturkampf des späteren 19. Jahrhundert vorauszuweisen scheint:

Protestantismustheorien dieser Art stützten sich auf großräumige historisch-politische und geschichtstheologische Grundannahmen, die alle auf den gleichen Beweis zuliefen: Protestantismus stehe für Licht, Freiheit und Fortschritt, Katholizismus aber für Finsternis und Knechtschaft. [...] Man sprach den „Römlingen“ die Mitsprache in den Belangen der Deutsche ab und reklamierte die deutsche Kultur als protestantisch.<sup>117</sup>

Insbesondere der oben zitierte Heinrich von Treitschke beanspruchte unmittelbar Luther als Kronzeugen für die nationale Sache, die durch die Reichsgründung von 1871 zur Erfüllung gekommen sei: „Und endlich, als die Zeiten sich erfüllten, der neue Staat der Deutschen, der nicht heilig sein will und nicht römisch, sondern, nach den Worten des Reformators, ohne Gleißeln und falschen Namen ein weltliches, ein deutsches Reich“.<sup>118</sup> Diese Sichtweise war nach der Reichsgründung durchaus gängig. Karl Kupisch beschreibt die zahlreichen Stimmen,

die in der Reformation den Anfang einer nationalen Entwicklung sahen, die in der Reichsgründung Bismarcks zu ihrem Ziel gekommen sei. So konnte der damalige Metzzer Divisionspfarrer und spätere Hofprediger *Adolf Stoecker* nach der Kaiserproklamation in Versailles 1871 jubelnd ausrufen: „Das heilige evangelische Reich deutscher Nation vollendet sich ... in dem Sinn erkennen wir die Spur Gottes von 1517 bis 1871.“ Von Luther zu Bismarck, unter diesem Bogen sah man den Verlauf providentieller Geschichtsführung. Der Held von Wittenberg und Worms wurde zum nationalen Heros stilisiert.<sup>119</sup>

Diese Äußerungen dürfen aber nicht so verstanden werden, als sei der religiöse Aspekt von Luthers Wirken vollständig eliminiert worden. Für die Darstellung der Nation im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit Luther ist vielmehr ein sakrales Legitimationsmuster evident, nach dem Luthers als Vollstrecker von Gottes Willen und als geistiger Erzieher seines Volkes

---

<sup>115</sup> Heinz-Hermann Brandhorst: *Lutherrezeption und bürgerliche Emanzipation. Studien zum Luther- und Reformationsverständnis im deutschen Vormärz (1815-1848) unter besonderer Berücksichtigung Ludwig Feuerbachs*, Göttingen 1981, S. 155.

<sup>116</sup> Ebd., S. 162.

<sup>117</sup> Kurt Nowak: *Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, München 1995, S. 66.

<sup>118</sup> Treitschke, *Luther* (Anm. 107), S. 243.

<sup>119</sup> Karl Kupisch: *Kirchengeschichte. Band III. Politik und Konfession: Die Reformation in Deutschland*, Stuttgart 1974, S. 7.

dient (vgl. Kapitel 2.4.2). Der oben erwähnten „Personalisierung, Historisierung, Politisierung [und] Nationalisierung“ Luthers ist somit auch die Sakralisierung von Luthers politischem Wirken im Dienste der Nation als weitere Tendenz hinzuzufügen, die insbesondere zu Kulturkampfzeiten nach der Reichsgründung ihren Höhepunkt erreichte:

Die Theologen und Kirchenmänner der liberalen Richtung arbeiteten in Gemeinschaft mit nationalliberalen Historikern (an der Spitze Heinrich von Treitschke), Philosophen, Literaturwissenschaftlern und Nationalökonomien an der Synthese von Protestantismus und deutscher Nation. Ein erster Höhepunkt der nationalpolitischen Einprägung der angeblich von Luthers Reformation zur Reichsgründung Bismarcks führenden Geschichtslinie war das Luther-Jubiläum des Jahres 1883. Die forcierte Betonung der Gleichung deutsch = evangelisch vertiefte den deutschen Konfessionsdualismus.<sup>120</sup>

Auf die Mythen und insbesondere auf Luther bezogen heißt dies, dass ‚deutsch‘ und ‚protestantisch‘ nicht nur gleichgesetzt, sondern auch mit bestimmten Eigenschaften verbunden werden, die dann je nach Bedarf und Gelegenheit auf historische Personen übertragen werden. Nicht nur, aber vor allem bei Luther geht das bis hin zu einer *imitatio christi*, die die säkulare Nation auf protestantischer Basis als direkte Umsetzung von Gottes Willen erscheinen lässt. Die Dramenanalyse insbesondere von Herrigs Luther-Festspiel von 1883 wird belegen, wie diese Strategie „als Selbstprojektion eines Bürgertums“ funktioniert, „das sein Leitbild in die Vergangenheit entwirft um es von dort als Legitimation der Gegenwart zurückzuholen“.<sup>121</sup>

Die Faszination für religiöse Legitimationsmuster spielt auch in der Verehrung Hermanns und seiner urwüchsig-nordischen Religiosität eine Rolle. Im Falle Luthers wie Hermanns dient die Religion aber vor allem zur Rechtfertigung politischer Ziele. Gerade bei Luther zeigt sich in der Rezeption im 19. Jahrhundert ein auffälliges Desinteresse an einer fundierten theologischen Erörterung, die vielmehr zu Gunsten nationaler Verklärung verdrängt wird. Auch die hier zu analysierenden Dramentexte erwähnen theologische Aspekte von Luthers Lehre fast ausnahmslos mit national-politischen Implikationen. Insbesondere im Lichte des Strebens nach einer nationalen Einheit jenseits konfessioneller Brüche erscheint das konsequent.

---

<sup>120</sup> Nowak, Geschichte des Christentums (Anm. 117), S. 160.

<sup>121</sup> Walther Killy: Luther in der trivialen Erzählung, in: Moeller, Luther in der Neuzeit (Anm. 114), S. 284-295, hier S. 296.

### 2.5.3 Hermann, der Deutsche

Die Geschichte von Arminius wurde in der Reformationszeit wiederentdeckt und popularisiert,<sup>122</sup> nicht zuletzt durch die Wiederentdeckung der Taciteischen Schriften und Ulrich von Huttens literarischer Bearbeitung des Stoffes. Luthers Bewunderung für den germanischen Anführer wird in beinahe jeder Abhandlung über die Hermanns-Rezeption zitiert.<sup>123</sup> Das ist deshalb wichtig, weil es von Hermann selbst – anders als von Luther – keine überlieferten Dokumente gibt:

Gerade weil Hermann bis heute in seiner Persönlichkeit, seinen Intentionen, seinem Selbstverständnis eine so wenig bekannte geschichtliche Größe ist, konnte er seit dem Humanismus für die Deutschen zu einer so wichtigen Projektionsfigur und, je nach ideologischem Bedarf, immer wieder neu erfunden werden: zunächst, in der frühen Neuzeit, auf dem Weg der Deutschen zu einem Selbstverständnis als deutsche Kulturnation, dann, mit der beginnenden Moderne mehr und mehr dazu übergehend, auf ihrem verschlungenen Weg zu einer politischen Nation.<sup>124</sup>

Die Rezeption Hermanns durch Luther und seine Zeitgenossen machte schließlich die Erschaffung einer Kontinuitätslinie von Hermann über Luther bis in die Gegenwart des 19. Jahrhunderts plausibel. Die Geschichte der Hermann-Rezeption im 19. Jahrhundert scheint insgesamt weniger ambivalent zu sein als die Luthers. Zahlreiche Texte vor allem aus dem 18. Jahrhundert hatten Hermann bereits als kriegerischen Ursprungsmythos etabliert, der vorbehaltlos gegen fremde Mächte (Rom, Frankreich) und deren Einfluss auf die innerdeutschen Verhältnisse in Stellung gebracht werden konnte:

In der Rezeptionsgeschichte der Hermannsschlacht verband sich somit die Favorisierung nationaler Identitätsbildung in der Regel direkt mit einer Abgrenzung gegen äußere Einflüsse. So wurde der germanisch-römische Gegensatz oft als Folie für andere historische Konfliktsituationen verwendet, in denen sich Deutschland gegen eine fremde (kirchliche, kulturelle, politische) Übermacht wehren zu müssen, etwa gegen die Vorherrschaft des römischen Katholizismus, der italienischen Renaissance oder ganz allgemein des romanischen Westens.<sup>125</sup>

Gerade in der Zeit vor 1815 lässt sich das durchaus auf kriegerische Konflikte zuspitzen. Die gemeinsame Kampferfahrung gegen äußere Feinde nach dem Vorbild Hermanns sollte die

---

<sup>122</sup> Vgl. Jacques Ridé: Arminius in der Sicht der deutschen Reformatoren, in: Rainer Wiegels und Winfried Woesler (Hg.), Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur, 3. Auflage, Paderborn 2003, S. 239-248.

<sup>123</sup> Vgl. z.B. Werner M. Doyé: Arminius, in: Etienne François und Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, Band 3, München 2001, S. 587-602.

<sup>124</sup> Braungart, Ästhetik der Politik (Anm. 15).

<sup>125</sup> Gesa von Essen: Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 1998, S. 8f.

Nation zusammenschweißen, während der Rückgriff auf die Geschichte die unmittelbare Propaganda an der Zensur vorbei lotste. Einschlägig sind hier insbesondere Kleists patriotische Texte aus der Besatzungszeit und nicht zuletzt seine *Hermannsschlacht* (vgl. Kapitel 3.1.2), in der sich die Abwehr des Feindes mit der Kritik an der Zwietracht und mangelnden Opferbereitschaft der germanischen Fürsten mischt. Mit seiner Darstellung von Hermanns Revolution traf Kleist den Nerv der Zeit: „Diese Auffassung von Krieg als revolutionärem Prinzip traf sich mit der Logik von Krise und Katharsis, die dem Befreiungskrieg zu eigen ist und die ebenfalls die Befreiung nicht lediglich als Rückkehr zum alten Zustand, sondern als Beginn einer besseren Zukunft erscheinen ließ“.<sup>126</sup> Resistenz gegen äußere Feinde bei gleichzeitiger Kritik an den inneren Verhältnissen machte es möglich, dass der Hermannsmythos auch außerhalb der Kriegszeiten stets präsent blieb, wie auch das Beispiel Grabbes imposant verdeutlicht. Ohne Zweifel hatte der Mythos jedoch immer dann Hochkonjunktur, wenn es kriegerischen Anlass dazu gab und die Nation „über den Krieg ... Präsenz und Unmittelbarkeit“<sup>127</sup> erlangte. Insbesondere die Zeit nach der Reichsgründung von 1871 und die damit einhergehende Umdeutung des revolutionären Hermann in einen das Reich stabilisierenden Gründungsmythos ist hier zu nennen und wird in der Dramenanalyse eine wichtige Rolle spielen.

#### 2.5.4 Hermann und Luther als ‚unpolitische Politiker‘

Folgt man Carl Schmitts Definition des Politischen, ist schon der konfliktuöse Grundcharakter der Dramen Grund genug, sie von ihrem Inhalt her politisch zu nennen.<sup>128</sup> Sind die Dramentexte selbst aber automatisch Teil des politischen Kommunikationsraumes, nur weil sie politische Themen behandeln? Um diese Frage zu beantworten muss gezeigt werden, dass die Mythen in den Dramentexten für das Politische der Gegenwart als relevant dargestellt werden. Im Sinne der in Kapitel 2.2.1 dargestellten Kriterien für die Bezeichnung kommunikativer Handlungen als ‚politisch‘ werden die sich im nächsten Kapitel anschließenden Dramenanalysen aufzeigen, dass die zu Grunde liegenden Texte Breitenwirkung, Nachhaltigkeit und Verbindlichkeit besitzen oder beanspruchen. Das liegt schon in der Natur ihrer literarischen Eigengesetzlichkeit als Dramentexte begründet: Sie wurden geschrieben, um von einer okkasionellen Öffentlichkeit aufgeführt oder zumindest gelesen zu werden. Jedoch können die

---

<sup>126</sup> Horst Carl: Der Mythos des Befreiungskrieges. Die „martialische Nation“ im Zeitalter der Revolutions- und Befreiungskriege 1792-1815, in: Langewiesche und Schmidt, *Föderative Nation* (Anm. 103), S. 63-82, hier S. 77.

<sup>127</sup> Buschmann, *Volksgemeinschaft und Waffenbruderschaft* (Anm. 103), S. 97.

<sup>128</sup> „Das Phänomen des Politischen lässt sich nur durch die Bezugnahme auf die reale Möglichkeit der Freund- und Feindgruppierung begreifen, gleichgültig, was für die religiöse, moralische, ästhetische, ökonomische Bewertung des Politischen daraus folgt“. (Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1963, S. 36).

„mythoshaltigen“ Texte nur dann Nachhaltigkeit und Verbindlichkeit beanspruchen, wenn sie einen Bezug zwischen Mythos und Gegenwart herstellen, indem sie zum Beispiel Regeln der Zusammenlebens, Machtverhältnisse oder Grenzen des Sag- und Machbaren thematisieren.

Hermanns und Luthers Aufgabe ist es, das moralisch Richtige notfalls auch gegen Widerstand durchzusetzen. Sowohl bei Hermann als auch bei Luther kann dies die Form des Selbstopfers für Gott und Vaterland annehmen – oft ist es das eigene gute Gewissen, das geopfert wird. Gerade in diesen Momenten nehmen die Helden messianische Züge an. In ihrem moralischen Handeln für das Wohl der Allgemeinheit distanzieren sich Hermann und Luther vom institutionalisierten politischen Tagesgeschäft. Luther vor dem Reichstag in Worms und Hermann im Streit mit seinen internen Widersachern machen deutlich: Hier sind zwei Helden, die sich nicht auf die Verwirrspiele der Politik einlassen und die von selbstsüchtigen Beweggründen völlig frei sind. Sie sind in diesem Sinne ‚unpolitische Politiker‘. Auf diese Weise erhält die Geschichte eine moralische Komponente, die für die Gegenwart bedeutsam wird. Was den Helden ihr Vaterland ist, wie sie das artikulieren und wie die Menschen um sie herum darauf reagieren: Das ist der politische Raum, den die Dramen bearbeiten.

## 2.6 Zwischenfazit: Kritische Reflexivität als Differenzkriterium

In seiner Monographie über Johann Gottfried Seume stellt Urs Meyer fest, das Politische lasse „sich anhand eines semantisch engen Politikbegriffs als die Thematik ... eines literarischen Textes bestimmen und gegenüber anderen von Seume in seinen Schriften favorisierten Thematiken abgrenzen“.<sup>129</sup> Mit dem in diesem Kapitel dargelegten Definitionen und Beobachtungen lässt sich dies noch präzisieren. Die im folgenden Kapitel zu analysierenden Dramentexte geraten als ästhetisch elaborierte Kommentare in den Blick, die den politischen Kommunikationsraum mitkonstituieren. Die Dramen haben somit nicht lediglich ein historisch-politisches *Thema* zum Inhalt, sondern sind (trotz und gerade wegen der sich herausbildenden Autonomie des Literatursystems) selbst Teil des Raumes, den sie kommentieren. Die Dramen sind im wörtlichen Sinne performativ, indem sie das durchführen (die Relevanz des Geschichtlichen für das Politische der Gegenwart), was sie auf der Bühne zeigen. Dabei steht zu vermuten, dass sich in den Analysen die *kritische* (Selbst-)Reflexivität als Differenzkriterium zwischen den Dramen erweist. Während einige Dramen die Mechanismen des Mythisierens als solche reflektieren und kritisch hinterfragen, machen sich andere Texte diese Mechanismen entweder unreflektiert oder unkritisch zu nutze. Im Bielefelder SFB 584 wird politische Kommunikation ‚von unten‘ zumeist im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit Macht analysiert. Diese Arbeit soll hingegen zeigen, wie Literatur im Sinne kritischer *und* affirmativer Kommunikation ‚von unten‘ im 19. Jahrhundert funktioniert.

---

<sup>129</sup> Urs Meyer: Politische Rhetorik. Theorie, Analyse und Geschichte der Redekunst am Beispiel des Spätaufklärers Johann Gottfried Seume, Paderborn 2001, S. 31.

### 3. Fallstudien

Ein Blick in Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexikon* zeigt, dass Hermann und Luther bereits im 18. Jahrhundert als Nationalmythen etabliert waren. Bei Zedler finden sich bereits viele Elemente, die den Mythos im 19. Jahrhundert maßgeblich konstituieren. So scheiterten laut Zedler die Römer in der Varusschlacht vor allem an ihrer Ignoranz der ‚deutschen Freiheit‘: „Als Quintilius Varus Landpfleger in denen deutschen Provinzien wurde, sich aber mehr auf die Kunst Geld zu sammeln, als ein freyes Volck, wie die Deutschen waren, im Zaume zu halten, verstunde; so wurden die Deutschen aufsässig, und konnten sonderlich die Römische Art das Recht auszuführen, nicht vertragen“.<sup>1</sup> Angesichts der römischen Ungerechtigkeit tritt Hermann auf den Plan und entscheidet sich, sein Volk vom römischen Joch zu befreien. Die Ausführung des Plans durch den idealen Anführer Hermann erscheint bei Zedler zugleich als Schicksal und als gerechte Rache. Als Warnung für die Gegenwart dient der Hinweis, dass die Deutschen „allzubegierig auf die Beute“<sup>2</sup> waren und der Sieg der Deutschen durch die Störung der Einheit vereitelt wurde. Auch die Frage nach dem Ausmaß der Macht der Anführers wird diskutiert: Marbod erscheint bei Zedler als machtgieriger Tyrann der „sich einer grössern Gewalt bediente, als ihre Freyheit ertragen“ konnte, während Hermann die Gunst seines Volkes genoss, weil er „vor die Freyheit zu streiten schiene“.<sup>3</sup>

Der Eintrag zu Luther ist voller Schicksalspathos, das Luther als deutschen Messias erscheinen lässt. Wie Gustav Königs Bild zu „Luthers Geburt“ von 1847 ist Zedlers Schilderung an Christi Geburt angelehnt:

Sonsten aber ist merckwürdig, dass in eben diesem Jahre, da Luther gebohren, Hieronymus Savanarola, der geistreiche Dominicaner zu Florentz in Italien, öffentlich die Laster und Irrthümer der Römischen Clerikey zu straffen angefangen, im Geist vorhergesehen, und vorherverkündiget, es sey einer vor der Thür, der den Pabst angreifen und ihm die Crone schwächen werde.<sup>4</sup>

Im weiteren Verlauf des Artikels werden sämtliche ‚Episoden‘ des Luthermythos vom Gewitter in Stotternheim bis zu Luthers Ruhestand im Kreise seiner Familie behandelt. Mit einer

---

<sup>1</sup> Johann Heinrich Zedler: Artikel Arminius, auf deutsch Herrmann, in: ders., *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Band 2, Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Halle und Leipzig 1732-1754, Graz 1961, S. 1546-1551, hier S. 1546.

<sup>2</sup> Ebd., S. 1548.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Johann Heinrich Zedler: Artikel Luther, (Martin), in: ders., *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*, Band 2, Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Halle und Leipzig 1732-1754, Graz 1961, S. 1283-1345, hier S. 1285.

Mischung aus „Fleiß und Gelehrsamkeit“<sup>5</sup> und durch die „göttliche Hülfe“<sup>6</sup> dient er seinem Volk auch im Angesicht scheinbar übermächtiger Gegner.

Die Autoren der vorliegenden Dramen schöpfen aus einem bereits etablierten, reichhaltigen Ideenfundus. Dennoch sind dabei schwierige Fragen und Konflikte zu lösen, die die Mythen mit sich bringen. In einem Brief über seinem *Sickingen* (vgl. Kapitel 3.2.3) schreibt Eduard von Bauernfeld am 21.12.1848: „Das Ding ist eine Art tragisches Lustspiel. Auch Hutten und – erschrick nicht – Luther kommen d’rin vor. An den letzteren wollt’ ich mich lange nicht wagen, allein er war durchaus nicht zu entbehren; übrigens gebrauche ich den Kunstgriff, ihn größtenteils mit seinen eigenen Worten sprechen zu lassen“.<sup>7</sup> Dieser „Kunstgriff“ ist in den Reformationsdramen häufig zu finden. Bekannte Episoden aus dem Leben Luthers werden so mit angeblich authentischen Aussagen unterlegt, was eine zusätzliche Redundanz im Vergleich der Dramentexte verursacht. Hermannsdramen sind weit weniger an festgelegte Episoden gebunden; die Darstellung konzentriert sich weit mehr auf frei erfundene Situationen, die Hermann im Umgang mit seinen Mitmenschen zeigen und profilieren.

Die nun folgenden Fallstudien sind in zwei Sektionen unterteilt. Zunächst werden exemplarisch vier Hermannsdramen untersucht, im zweiten Teil folgen drei Reformationsdramen. Beiden Sektionen ist eine kurze Einleitung vorangestellt, die u.a. die getroffene Dramenauswahl rechtfertigt. Mit Ausnahme der Kapitel zu Kleist und Grabbe werden die Fallstudien durch einige Informationen zu Autor und Inhalt der jeweiligen Texte eingeleitet. Im Falle von Kleist wird dies durch einen Überblick über die aktuelle Forschungslage und Desiderata ersetzt. Anschließend folgt in allen Fallstudien eine Thesenherleitung, die die theoretischen Vorüberlegungen auf den aktuellen Dramentext anwendet. Die detaillierte Überprüfung der Thesen am Dramentext soll ermitteln, welchen spezifischen Beitrag zum Raum des Politischen der jeweilige Text leistet und wie er dabei den Mythos Luther bzw. Hermann prägt. Dabei werden gelegentlich Kommentare zu Aufführungen erwähnt. Ausschlaggebend für die Analyse sind allerdings die Dramentexte selbst, was vor allem der größtenteils mangelnden Verfügbarkeit entsprechender Aufführungszeugnisse geschuldet ist. Die Textanalysen gehen darüber hinaus z.T. sehr deskriptiv vor, weil viele der Dramen heute kaum noch bekannt sind. Den Abschluss jeder Fallstudie bildet jeweils ein kurzer Ausblick,<sup>8</sup> in dem z.B. Beispiele aus der Historienmalerei ergänzend berücksichtigt werden.

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 1290.

<sup>6</sup> Ebd., S. 1289.

<sup>7</sup> Eduard von Bauernfeld: Brief an Anastasius Grün (21.12.1848), [http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld\\_1848\\_12\\_21](http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld_1848_12_21) (14.01.2010).

<sup>8</sup> Im Kapitel zu Kleist ist es ein Fazit.

## 3.1 Hermannsdramen

### 3.1.1 Einführung

Die Schlacht des Arminius gegen die von Varus angeführten römischen Legionen hat wie kaum ein anderes historisches Motiv die Imagination von Schriftstellern und Historikern im 18. und 19. Jahrhundert beflügelt. Es liegen Texte zur Varusschlacht in allen nur erdenklichen Formen vor, von Dramen und historischen Romanen über Opern und Gesänge bis hin zu zahlreichen Festreden. Durch den Mangel an geschichtswissenschaftlich glaubwürdigem Material zu den Geschehnissen, die sich wenige Jahre nach Christi Geburt begeben haben sollen, war und ist Hermann ein idealer ‚Blankoscheck‘, mit dem sich die unterschiedlichsten Bedürfnisse ausdrücken lassen. Im 19. Jahrhundert war es vor allem die nationale Perspektive, die Hermann seinen Platz unter den bekanntesten Mythen in Deutschland gesichert hat:

Mit der Gleichsetzung von Nation und ethnisch-kulturell definiertem Volk, der Überhöhung der Nation zu einem überzeitlichen Letztwert, einer intensivierten emotionalen Codierung von Vaterland und Feindschaft und der Heroisierung wehrhafter, todesbereiter Männlichkeit trug die literarische Mythenarbeit wesentlich zum semantischen Wandel des Nationalen bei.<sup>9</sup>

Hermann ließ sich im gesamten 19. Jahrhundert durchgängig gegen verschiedene Feinde in Stellung bringen und für jedweden politischen Nutzen instrumentalisieren – die vorliegenden Dramentexte machen dies deutlich. Der unten dargestellte Dramenkörper und die Besprechung der ausgewählten Dramentexte zeigen, dass es vor allem jene Zeiten waren, in denen die Autoren eine Bedrohung durch Gegner von außen wahrnahmen, die für den Mythos die höchste Produktivität mit sich brachten – im Wesentlichen also die Zeit vor 1815 und um 1870/71:

In den Befreiungskriegen wird der Mythos massiv eingesetzt, um als mobilisierendes Fanal gegen die napoleonischen Armeen zu fungieren, die wie einst die Römer fast ganz Europa beherrschen. Im Kaiserreich symbolisiert der Cherusker als Gründungsmythos eine historisch dimensionierte Identität im Lichte der erreichten nationalstaatlichen Einigung.<sup>10</sup>

Einen weiteren Höhepunkt der Instrumentalisierung stellte die Zeit des Nationalsozialismus dar. Dies wirkt bis heute nach: Die im Einführungskapitel zu Beginn dieser Arbeit erwähnte Distanzierung vom Mythos hat etwas mit dem immer noch präsenten Unbehagen angesichts der nationalistischen Vorbelastung Hermanns zu tun. Durch Verwissenschaftlichung und

---

<sup>9</sup> Bettina Brandt: *Germania und ihre Söhne. Repräsentationen von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne*, Göttingen 2010, S. 71.

<sup>10</sup> Andreas Dörner: *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos*, Opladen 1995, S. 11.

Kommerzialisierung entsteht heute ein nüchterner und zuweilen auch ironischer Blick auf Hermann *und* auf seine Instrumentalisierung. Wohl kaum eine Phase in der Geschichte des Hermannsmythos hat in einem so kurzen Zeitraum derart viele künstlerische Bearbeitungen des Stoffes hervorgebracht wie das Jubiläumsjahr 2009. Die künstlerische Perspektive auf Hermann scheint dabei eine ganz andere zu sein als beispielsweise die auf Luther. Die Hollywood-Verfilmung *Luther* (2003) zeigt die bereits erwähnten ‚Episoden‘ aus Luthers Leben gänzlich unkritisch und voller Pathos. Dass das heute noch möglich ist, liegt möglicherweise daran, dass der Luthermythos weniger national belastet zu sein scheint als der Hermannsmythos. Der Grund dafür könnte die im 20. Jahrhundert vorherrschende Konzentration auf theologische Aspekte von Luthers Schaffen sein, die auch unsere heutige Wahrnehmung maßgeblich prägt. Im Vergleich zu den Reformationsdramen sind die Hermannsdramen weniger an eine feste Abfolge von Schlüsselsituationen gebunden. Gleichwohl gibt es ein kanonisiertes Repertoire an Merkmalen, die in den Dramen fast immer zu finden sind.

#### *Facetten des Hermannsmythos*

Viele Hermannsdramen schildern zu Beginn die desolate Lage, in der sich Germanien durch die römische Besatzung befindet. Die römische Dekadenz hat den Willen der Deutschen geschwächt und lockt mit exotischen Versuchungen, denen gerade die Besten unter den Germanen nicht widerstehen können. Hermann hebt sich von seinem Volk dadurch ab, dass er selbst römisch erzogen ist und dadurch zunächst in eine schwierige Doppelrolle gerät. Die Ungerechtigkeit des römischen Imperialismus wird vor allem an der kolonialen Missachtung des germanischen Rechts und der engen Beziehung der Germanen mit der Natur deutlich. Ersteres manifestiert sich in den Dramen an den immer wiederkehrenden Gerichtsszenen, an denen die kulturelle Differenz zwischen Germanen und Römern verdeutlicht wird. Die Natur wird schließlich besonders in der Schlacht gegen Varus, aber auch in der Legitimation des Widerstandes zu einem wichtigen Aktanten. Hier offenbart sich die Differenz zwischen urbanen, bürokratisierten Römern und den urwüchsig-unschuldigen Germanen, die sich auch in der Tiermetaphorik der Dramen wiederfindet (römische Wölfin gegen germanische Bären). Für die Darstellung des Politischen ist diese Differenz zentral. Die Dramen stellen die Frage, wie viel ‚Zivilisation‘ Hermann durch seine römische Erziehung in die anvisierte Gesellschaftsordnung einbringen darf. Das Ziel der Varusschlacht besteht ja letztlich vor allem in der Wiederherstellung eines paradiesischen Zustandes, der vor dem Einfall der Römer geherrscht hat. Das führt in den Dramen zu einem Ahnenkult, der nahtlos auf die Gegenwart des 19. Jahr-

hundert übertragen werden soll. Eng damit verbunden ist ein mystisches Element. Runen, Alraunen, mitternächtliche Versammlungen und Wodanseichen sorgen mit ihrer symbolträchtigen Mystifizierung des Geschehens für eine entsprechende Legitimation mit Hilfe von Religion und Tradition. Das Fehlverhalten der internen Widersacher Hermanns erscheint gerade im Lichte dieser Mystik umso verwerflicher. Die Zwietracht der germanischen Fürsten (vor allem Marbod und Ingomar) steht im Kontrast zu der natürlichen Gesellschaftsordnung der Germanen und ist letztlich sogar für Hermanns Tod verantwortlich, der in manchen Dramen ebenfalls motivisch aufgegriffen wird. ‚Natürliche Ordnung‘ bezieht sich weniger auf ein institutionalisiertes politisches System im Sinne eines gemeinsamen Staates: In den Hermannsdramen ist vielmehr die Idee einer Kulturnation schon in den frühen Dramen evident. In Einklang mit dieser Idee ist Hermann auch keiner in der ‚Politik‘ fest verankerter Anführer. Römer und gegnerische germanische Fürsten sind für die politischen Verwirrspiele verantwortlich, während Hermann in diesem Sinne gänzlich ‚unpolitisch‘ bleibt (vgl. Kapitel 2.5.4). Damit geht die Frage einher, was Hermann zum idealen Anführer der Germanen macht. Hier bietet es sich an, auf den in Galli und Preußner formulierten Gedanken bezüglich des idealistischen Fühlens und realistischen Tuns zurückzugreifen (vgl. Kapitel 2.4.1). Hermann erweist sich als Mann der Tat und Anführer vor allem im Krieg. Gleichzeitig nimmt er die moralische Belastung des Verrats nicht leichtfertig auf sich, sondern opfert sein gutes Gewissen im Dienste der Nation. „Das heißt: ein moralisches Subjekt bringt seine moralische Integrität in der politischen Extremsituation als Opfer dar für den höheren Wert, den Erhalt der Nation“.<sup>11</sup> Wie bei Luther lässt sich bei Hermann eine messianische Komponente nachweisen, die mal mehr (Gustav Wacht), mal weniger (Kleist) forciert wird. Im Kampf erweist Hermann sich als Anführer, aber nur über den Kampf ist überhaupt eine deutsche Einheit denkbar. Diese Abhängigkeit vom Feindbild ist ein wesentliches Merkmal – und manchmal sogar explizites Thema – der Hermannsdramatik im 19. Jahrhundert. Gesa von Essen stellt in diesem Zusammenhang fest, dass bei der Darstellung von Römern und Germanen alle „negativ empfundenen Eigenschaften der eigenen Gesellschaft wie Zivilisation, Modernität und Rationalisierung auf das römisch-französische Fremde projiziert [werden], das es zu bekämpfen gilt. Insofern steckt im germanischen wie auch im römischen Fremden etwas Eigenes“.<sup>12</sup> Was aber wird auf der „Projektionsfläche des Eigenen“<sup>13</sup> abgebildet, als die Gesa von Essen die Germanendarstellung bezeichnet? Andreas Dörner beleuchtet die Folgen, die eine auf bloßer Abgrenzung vom Feind beruhende Selbstfindung zwangsläufig haben muss:

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 146.

<sup>12</sup> Essen, Hermannsschlachten (Anm. 125 zu Kapitel 2), S. 252.

<sup>13</sup> Ebd., S. 251.

Die wechselvolle Entwicklung der Nationalbewegung nach 1815 macht deutlich, wie schwierig eine positive Definition dessen ist, was zunächst gegen die französischen Besatzer nur ex negativo bestimmt werden musste. Der Kampf um inhaltliche Festlegungen dessen, wofür der Hermannsmythos als nationale Symbolik stehen kann, nimmt schließlich nach der Reichsgründung 1871 einen zentralen Raum in der politischen Kultur Deutschlands ein.<sup>14</sup>

Kleist hat diesen Zustand schon früh erkannt und in seine Hermannsdarstellung eingearbeitet (vgl. Kapitel 3.1.2). Für die Darstellung des Politischen im Geschichtsdrama ist die Frage nach der Verortung und Strukturierung der eigenen Identität von zentraler Bedeutung und wird von allen vorliegenden Dramen ausführlich behandelt. Die Suche nach einer Definition der ‚deutschen Freiheit‘ führt dabei zu den unterschiedlichsten Ergebnissen. Insgesamt kann festgehalten werden: Hermann als männlicher Befreier der gefangenen Thusnelda/Germania repräsentiert das Vorbild einer an militärischen Prinzipien orientierten Nation, vor allem nach 1871. Die hier dargestellten Aspekte sind nicht willkürlich gewählte Bestandteile jeder Hermannsdarstellung im 19. Jahrhundert. Vielmehr deuten sie auf die Fragestellungen hin, die die Autoren als zentral für ihre Gegenwart empfunden haben. Ein kurzer Überblick über die vorliegenden Dramentexte verdeutlicht sowohl die Kontinuität der hier aufgelisteten Themen, als auch die Vielfalt der möglichen Antworten auf die im Verlauf des 19. Jahrhunderts politisch relevanten Fragen.

### *Textkorpus*

Schaut man sich die Forschung zur Hermanns- und Reformationsdramatik im 19. Jahrhundert an, sind von allen in dieser Arbeit behandelten Dramen Kleists und Grabbes Versionen der *Hermannsschlacht* (1808/1836) die einzigen Texte, deren Zuordnung zur kanonisierten Höhenkammliteratur in der Forschung zumindest zur Diskussion steht. Während es vor allem zu Lutherdramen kaum Sekundärliteratur gibt, werden die epigonalen Hermannsdramen wenigstens hin und wieder erwähnt.<sup>15</sup> Eine umfassende Besprechung dieser Texte sucht man allerdings vergebens. Auch diese Arbeit kann nicht auf eine Diskussion der Textes Kleists und Grabbes verzichten: Sie sind zu wichtig und prägend für den Hermannsmythos im 19. Jahrhundert. Hinrich Seeba hat dies mit Blick auf Kleist so formuliert:

So war Kleists *Hermannsschlacht* nur noch das literarische Denkmal seiner selbst, das Dokument einer wie im Teutoburger Wald versteinerten Drohge-

---

<sup>14</sup> Dörner, Politischer Mythos (Anm. 10), S. 199.

<sup>15</sup> z.B. Dörner, Politischer Mythos (Anm. 10) und Ulrich Klein: Thusnelda-Motiv und Römerbild bei deutschtümelnden Autoren des 19. Jahrhunderts – gezeigt an einem Aspiranten für das Wiener Hoftheater, in: Wiegels und Woesler, Arminius und die Varusschlacht (Anm. 122 zu Kapitel 2), S. 411-417.

bärde, die der unsicheren Suche nach der deutschen Identität einen Halt gab. Weil der Typus des Helden, in dem sich die deutschen Einheitswünsche und Machtträume kristallisieren konnten, so bekannt war, dass seine inhaltliche Ausfüllung kaum noch ins Gewicht fiel, bedurfte es gar nicht mehr des literarischen Textes, sondern nur noch des Hinweises auf seinen festgeschriebenen Gebrauch, um das erwünschte Sentiment wachzurufen und in den Dienst vorgängiger, in jedem Fall außerliterarischer Interessen zu stellen.<sup>16</sup>

Es wird zu prüfen sein, was Kleists und Grabbes Dramen von den übrigen Texten hinsichtlich der Fragestellungen dieser Arbeit unterscheidet.

Aus dem umfangreichen Quellenmaterial wurden acht Dramentexte gesichtet. Das ist vor allem der Verfügbarkeit der Dramen geschuldet. Da keiner der populärliterarischen Texte heute im Kanon eine Rolle spielt, sind viele Texte nicht verfügbar bzw. nur schwer zu beschaffen. Bei der Auswahl der Texte wurde außerdem Wert darauf gelegt, einen möglichst umfassenden Querschnitt durch das gesamte 19. Jahrhundert zu erzielen. Aus der Zeit der Napoleonischen Besatzung bzw. der Befreiungskriege lagen neben Kleists Drama noch August von Kotzebues Oper *Herrmann und Thusnelde* (1813) sowie Friedrich Eberhard Rambachs *Herrmann* (1813) vor. Besonders Kotzebues Text wird in dieser Arbeit an diversen Stellen erwähnt, weil seine Lösung der Ambivalenz Hermanns die einfachste aller denkbaren Möglichkeiten darstellt. Hermann geht gleich zu Beginn der Oper in offenen Widerstand zu Varus und konfrontiert diesen wegen seiner ungerechten Jurisdiktion. Bei Rambach werden die möglichen Konflikte um die Person Hermanns immerhin thematisiert, letztlich aber aufgelöst. Hermann fungiert hier als schicksalhafter Vollstrecker einer von den Göttern gewollten Vorrangstellung der Deutschen.

Zahlreiche Hermannsdramen entstanden in dem Zeitraum zwischen 1815 und 1825. Zu nennen sind hier vor allem Johanna Franul von Weißenthurns *Herrmann* (1817), Friedrich de la Motte Fouqués *Herrmann, ein Heldenspiel in vier Abentheuren* (1818), Martin Spans *Hermann der Cherusker* (1819) sowie Wilhelm Freiherr von Blombergs *Hermanns Tod* (1824). Besonders Spans Text ist im Anschluss an den Wiener Kongress bemerkenswert. Span ist einer der ganz wenigen Autoren, die Hermann nach der siegreichen Schlacht gegen Varus als illegitimen Herrscher darstellen. Hermann will sich tatsächlich zum König über alle Deutschen machen, anstatt die deutschen Einzelstaaten in ihrer Besonderheit und Unabhängigkeit zu akzeptieren. Der Aufstand gegen ihn wird mit derselben Begründung (der Verteidigung der ‚deutschen Freiheit‘) gerechtfertigt wie Hermanns Widerstand gegen Varus.

---

<sup>16</sup> Hinrich C. Seeba: Hermanns Kampf für Deutschlands Not. Zur Topographie der nationalen Identität, in: Wiegels und Woesler, Arminius und die Varusschlacht (Anm. 122 zu Kapitel 2), S. 355-365, hier S. 360.

Es ist auffällig, dass die meisten Hermannsdramen in zeitlicher Nähe zu den zentralen politischen Ereignissen des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Die bereits erwähnten Dramentexte sind ganz offensichtlich Reaktionen auf die Napoleonische Besatzung, die Befreiungskriege und den Wiener Kongress. Eine weitere Konzentration ist nach 1848/49 festzustellen, Beispieltex te sind hier August Schmitz' *Hermann und Varus* (1855) und Franz Bacherls *Die Cherusker in Rom* (1856). Eine große Anzahl an Bearbeitungen des Stoffes findet sich nach 1871, hier seien mit Gustav Wachts *Hermann der Cherusker* (1877) und Oscar Reichardts *Hermann* (1877) nur stellvertretend zwei Vertreter erwähnt. Diese exemplarisch zusammengestellte Auswahl beansprucht selbstverständlich keine Vollständigkeit. Neben den unzähligen Bearbeitungen des Stoffes als Reaktion auf herausragende politische Ereignisse gab es auch jenseits von 1815, 1848 und 1871 immer wieder neue Hermannsdramen – Christian Dietrich Grabbes *Hermannsschlacht* (1836) ist hier wohl das prominenteste Beispiel, auch wenn es im weitesten Sinne durchaus noch als Reaktion auf den Wiener Kongress und seine Folgen betrachtet werden kann.

Aus dem Korpus aller gesichteten Dramen werden vier Texte in den folgenden Kapiteln ausführlich besprochen: Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht* macht dabei den Anfang. Das liegt zum einen daran, dass er chronologisch der erste hier behandelte Text aus dem 19. Jahrhundert ist. Zum anderen wird zu zeigen sein, dass Kleists Drama für die Hermannsdramatik des 19. Jahrhunderts ein zentraler Vergleichstext ist. Die Prämissen zur Darstellung des Politischen auf der Bühne führen zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Forschungsdiskurs der letzten Jahrzehnte und zu einer Perspektive auf das Drama, die Kleists Text als kritischen Kommentar zum oben erwähnten nationalen ‚Blankoscheck Hermannsmythos‘ betrachtet. Möglicherweise kann eine Neubewertung des Kleistschen Dramas nicht nur dazu führen, andere Hermannsdramen des 19. Jahrhunderts besser zu verstehen, was hier vor allem am Beispiel von August Schmitz' *Hermann und Varus* verdeutlicht werden soll, sondern auch dazu beitragen, Kleists Text selbst in der vergleichende Lektüre und unter Beachtung der aktuellen Forschungslage neu zu erschließen.

Mit Grabbes *Hermannsschlacht* schließt sich ein weiterer in der Forschung viel beachteter Text an, der mit Hilfe des theoretischen Rahmens dieser Arbeit in neuem Licht erscheinen soll. Auch an Grabbes Drama führt in einer Diskussion über Hermannsdramen im 19. Jahrhundert kein Weg vorbei. Nicht nur als Vergleich zu Kleists Text ist Grabbes Bearbeitung wichtig, sondern vor allem bezüglich der Frage, wann Pathos und Theatralität Gegenstand von Satire und Ironie werden. Das ist letztendlich mit Blick auf die beiden Texte aus dem Bereich der Unterhaltungsliteratur wichtig, die den Analysen von Kleist und Grabbe folgen.

Zum einen wird August Schmitz' *Hermann und Varus* untersucht, zum anderen Gustav Wachts *Hermann der Cherusker*. An beiden Dramen wird der Unterschied zwischen kritischen und affirmativen Texten hinsichtlich des Raumes des Politischen deutlich. August Schmitz arbeitet in seinem Text intensiv daran, Hermanns Strategien zu legitimieren und ihn dabei als Kriegsheld und als Gleicher unter Gleichen darzustellen, was möglicherweise im Hinblick auf den Entstehungszeitpunkt des Stückes kurz nach 1848/49 relevant sein könnte. An Gustav Wacht lässt sich verdeutlichen, wie der Hermannsmythos nach 1871 in einen Gründungsmythos überführt und noch stärker und offener als vorher von nationalem Pathos geprägt wird. Das Wesen der auch bei Schmitz und Wacht vorliegenden Trivialität hat Andreas Dörner mit Blick auf Kotzebues Text zusammengefasst:

Populärkulturell wird also ein Mythos dargeboten, der an vorhandene Erwartungshorizonte problemlos anschließbar ist. Er konfrontiert den Bürger nicht mit Haßerziehung, Betrug und Gewalt, sondern mit dem Bild eines schönen und gerechten Freiheitskampfes, der ohne Ecken und Kanten konsensfähig ist. Die Welt ist harmonisch, Hermann als Repräsentant der Fürsten erscheint als legitimer Führer, Thusnelda opfert sich für ihr Volk auf, und das Volk wiederum dient treu – nicht einem Abstraktum wie der Nation, sondern seinen Fürsten. [...] Dieser Mythos beschwört nicht Insurrektion und entfesselten Volkskrieg, sondern zieht mit Hilfe der Hermannsfigur dem *status quo* höhere Sinnperspektiven ein.<sup>17</sup>

Der epigonale Charakter der affirmativen Hermannsdramen im 19. Jahrhundert macht es in der Tat schwierig, Differenzkriterien zu entwickeln, die eine Auswahl der Texte rechtfertigen können. Daraus leitet sich der Ansatz der vorliegenden Arbeit ab, die beiden Texte, denen eine kritische Absicht unterstellt wird, mit zwei affirmativen Texten zu kontrastieren. Darüber hinaus wird darauf Wert gelegt, einen möglichst großen Zeitraum und möglichst viele politische Schlüsselmomente des 19. Jahrhunderts zu berücksichtigen. Die hier analysierten Stücke werden daher als repräsentativ für die Geschichtsdramatik bzw. den Hermannsmythos im 19. Jahrhunderts erachtet. An Kleist, Grabbe, Schmitz und Wacht lässt sich zeigen, wie kritische und affirmative Dramen am politischen Kommunikationsraum teilnehmen und diesen mitgestalten.

---

<sup>17</sup> Dörner, Politischer Mythos (Anm. 10), S. 172.

### 3.1.2 Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht* (1808)

#### *Einführung*

Als Claus Peymann 1984 gefragt wurde, was ihn zu einer Neuinszenierung von Kleists *Hermannsschlacht* bewogen habe, antwortete er: „Also ich halte die *Hermannsschlacht* für ein hochinteressantes Ehedrama“.<sup>18</sup> Die Rezeptionsgeschichte des Dramas hält er dem entsprechend für die „Geschichte eines kolossalen Missverständnisses“.<sup>19</sup> Peymanns Aussage ist dabei allerdings nicht so revolutionär, wie es den Anschein hat. In den letzten Jahren und Jahrzehnten hat es immer wieder Versuche gegeben, Kleists Stück aus neuen Perspektiven heraus zu deuten und dabei vor allem von der lange Zeit gültigen Interpretation abzuweichen, Kleist habe mit der *Hermannsschlacht* einzig und allein eine patriotische Handlungsanweisung zum Partisanenkrieg gegen Napoleon angestrebt. So ganz kann man aber die Beziehung Kleists zur napoleonischen Fremdherrschaft nicht außer Acht lassen. Die Frage ist vielmehr, welche Hinweise der Text auf die genaue Einordnung in diesen Kontext gibt. Denn daran, dass der Text Kleists politische Gegenwart kritisch hinterfragt, kann auch nach Selbstzeugnissen des Autors kaum ein Zweifel bestehen. Dennoch enthält die Sekundärliteratur der letzten Jahre viele wichtige Hinweise darauf, dass die patriotische Funktionalisierung Kleists im Sinne vaterländischer Appelle eventuell die tieferen Erkenntnisschichten der *Hermannsschlacht* (bewusst) nicht beachtet hat. Wie und warum Kleist den Zuschauern und Lesern seines Stückes die *Inszenierung* von Politik in seinem Drama *vorführt*, ist dabei aber bisher noch nicht ausreichend analysiert worden. Es lohnt sich, Kleists Drama neu zu evaluieren (und die jüngste Forschung hat dies ja auch zum Teil getan) und diese Inszenierung des Politischen im Drama zu untersuchen. Unter diesem Gesichtspunkt bietet es sich an herauszufinden, welche Hypothek die Darstellung Hermanns für Kleists literarische Nachfolger mit sich gebracht hat. Kleists Hermann ist ein zutiefst ambivalenter Charakter und keinesfalls der strahlende Volksheld, den sich viele Theaterbesucher im Jahre 1808 möglicherweise gewünscht hätten – eventuell ist dies in der Tat auch der Grund, warum das Stück erst viele Jahre nach seinem Entstehen auf der Bühne uraufgeführt wurde. Alle patriotisch orientierten Hermannsdramen müssen die Schwierigkeit bewältigen, dass Hermanns Kampf gegen Rom auf einem Verrat beruht, der in einem fundamentalen Widerspruch zu der natürlichen Urwüchsigkeit des in solchen Dra-

---

<sup>18</sup> Claus Peymann und Hans-Joachim Kreutzer: Streitgespräch über Kleists *Hermannsschlacht*, in: Kleist-Jahrbuch (1984), S. 77-97, hier S. 93.

<sup>19</sup> Ebd., S. 92.

men propagierten Germanentums steht.<sup>20</sup> Ähnliche Ambivalenzen in der Darstellung des Geschichtshelden erwarten im Übrigen ja auch alle Autoren von Reformationsdramen. Hermann erscheint meistens als Grenzgänger zwischen den Kulturen – und soll gleichzeitig als ‚der Deutsche‘ durchgehen. Niemand hat Hermanns Ambivalenz so genüsslich herausgearbeitet wie Kleist.

### *Forschungsstand und Desiderata*

Stefan Börnchen zeigt in seinem Essay zur *Hermannsschlacht*, dass die von Kleist in Szene gesetzten Charaktere sich einer bilderreichen und kulturell hybriden Sprache bedienen, um die stereotypen Gegensätze von Römern und Germanen aufzulösen. Die Schlussfolgerung des Essays geht noch einen Schritt weiter und stellt die Behauptung auf, dass die eigentliche Intention des Dramas eine dekonstruktive ist: „Aufgrund dieser rhetorischen Hybridisierung lässt sich die Hermannsschlacht nicht nur als ein ‚Propaganda‘-, sondern zugleich auch als ein (de)konstruktivistisches ‚Lehrstück‘ in Sachen Propaganda und ‚Kunst der Tarnung‘ verstehen“.<sup>21</sup> Auch Raimar Zons argumentiert, dass der Autor mit seinem Drama mehr im Sinne hatte, als es viele Interpreten im 19. und 20. Jahrhundert erkannt haben, wobei er aber trotzdem davon ausgeht, dass Kleist mit seinem Stück eine anti-französische Koalitionsbildung seiner Zeitgenossen bewirken wollte bzw. „eine nach- und antiaufklärerische Möglichkeit, seine Leser zum Publikum und sein Publikum zum Kollektiv zu formen“<sup>22</sup> verfolgt. Kleist inszeniert demnach eine „Ästhetik des Schreckens“,<sup>23</sup> bei der die Sprache nicht Medium der Wahrheit, sondern vor allem ein politisches Mittel zum Zweck ist. Zons macht also darauf aufmerksam, dass Kleist hier bewusst einen sprachlich-ästhetischen Plan verfolgt, der Hermann zwar als einen ambivalenten, für die nationale Einheit aber absolut notwendigen Führer des Volkes inszeniert. Kleist lässt sich, so Zons weiter, dabei „stets in die Karten schauen“ und „demonstriert ... die Strategien und Motive seiner eigenen Poetik“.<sup>24</sup> Die Feststellung, dass Kleists Texte nicht in dessen politischer Wirkungsabsicht voll aufgehen, lässt sich sogar noch weiter ausbauen. Wenn Kleist seinem Publikum nicht lediglich eine Handlungsanweisung präsentieren, sondern diesem gleichzeitig die Mechanismen der Produktion nationaler

---

<sup>20</sup> Besonders eindrücklich umgeht August von Kotzebues Bearbeitung des Hermannsstoffes von 1813 dieses Problem. Kotzebue lässt Hermann hier bereits am Anfang des Dramas in den offenen Widerstand gegen Rom treten.

<sup>21</sup> Stefan Börnchen: *Translatio Imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists Hermannsschlacht*, in: *Kleist-Jahrbuch* (2005), S. 267-285, hier S. 273.

<sup>22</sup> Raimar Zons: *Von der „Not der Welt“ zur absoluten Feindschaft. Kleists Hermannsschlacht*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109.2 (1990), S. 175-199, hier S. 181.

<sup>23</sup> Ebd., S. 179.

<sup>24</sup> Ebd., S. 196.

Einheit *zeigen* wollte, welche Konsequenzen lassen sich dann für die Interpretation der *Hermannsschlacht* ziehen? Wäre es nicht plausibel zu sagen, dass *Hermann* eine „Ästhetik des Schreckens“ inszeniert und den davon erhofften Hass gegen die Römer auch reflektiert?

Aufschlussreich sind aber auch einige Essays, in denen der inszenatorische Charakter des Dramas aufgezeigt wird, wobei aber oft die Frage im Mittelpunkt steht, ob Hermann rechtmäßig handelt oder nicht. Peter Michelsen beispielsweise insistiert, dass Hermann aufgrund seiner römischen Erziehung und römisch geprägten Taktiken ein gänzlich „undeutscher Held“<sup>25</sup> ist, der die Römer „mit eigenen Waffen“<sup>26</sup> schlagen will. Varus bringt die Verstörung der Römer bezüglich dieses Grenzgängers auf den Punkt:

*Varus.*

So kann man blondes Haar und blaue Augen haben,  
Und so falsch sein, wie ein Punier?<sup>27</sup>

Michelsen unterstreicht aber nicht nur das gekonnte Spiel Hermanns mit römischer und deutscher Identität, sondern verweist auch auf die „innere Distanz“<sup>28</sup> Hermanns zu seinem Volk, bei dem er sich offensichtlich „wie ein Reisender“<sup>29</sup> fühlt. Gegenüber den Germanen benutzt er „List und Tücke als Mittel der Politik“,<sup>30</sup> was vor allem die Verse 1482-89 verdeutlichen: Hermann täuscht seinen Landsleuten Gräueltaten der Römer nicht nur rhetorisch vor, sondern ist sogar bereit, selbst solche Taten zu verüben, um sie den Römern anzulasten – alles zum Zwecke der nationalen Einheit im Kampf gegen die Besatzer? Die Hally-Episode verdeutlicht Hermanns Spiel mit seinen Landsleuten: „Dabei lässt Kleist bemerkenswerter Weise den Zuschauer ausdrücklich wissen, dass die Römer selbst die Schändung schon bestraft haben“.<sup>31</sup> Die „krasse Theatralik“<sup>32</sup> der Szene wirkt aufgrund der Suche Hermanns nach einem Fehlverhalten der Römer und einer klaren politischen Gangart („Verwirre das Gefühl mir nicht“<sup>33</sup>) umso beunruhigender. Natürlich ist nicht erst an dieser Stelle deutlich erkennbar, dass Hermann mit seinen Landsleuten spielt. Bereits in der ersten Szene des Stücks wird deutlich, dass Hermanns Politik bereits vor dem Einsetzen der dramatischen Handlung schon von dieser Taktik geprägt war:

---

<sup>25</sup> Peter Michelsen: „Wehe, mein Vaterland, Dir!“ Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht*, in: Kleist-Jahrbuch (1987), S. 115-136, hier S. 120.

<sup>26</sup> Ebd., S. 121.

<sup>27</sup> Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 533-628, hier Vs. 2096-98. Alle weiteren Versangaben dieses Kapitels beziehen sich auf diese Fußnote.

<sup>28</sup> Michelsen, *Hermannsschlacht* (Anm. 25), S. 122.

<sup>29</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), Vs. 1656.

<sup>30</sup> Michelsen, *Hermannsschlacht* (Anm. 25), S. 122.

<sup>31</sup> Ebd., S. 123.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), Vs. 2258.

*Wolf.*

Ihr seht es Freunde, wie er uns verhöhnt:  
Statt die Legionen mutig aufzusuchen,  
In seine Forsten spielend führt er uns,  
Und lässt den Hirsch uns und den Ur besiegen.<sup>34</sup>

Anstatt den überbordenden Hoffnungen seiner Genossen auf seine Anführerschaft Raum zu geben, zeigt Hermann diesen ihre eigenen selbstsüchtigen Motive auf. Nach der Aufforderung, das eigene Hab und Gut zu vernichten, reagieren die Fürsten empört:

*Hermann.*

Nicht? Nicht? Ihr wollt es nicht?

*Thuiskomar.*

Das eben, Rasender, das ist es ja,  
Was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!

*Hermann, abbrechend.*

Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wärs.<sup>35</sup>

Man wird das Gefühl nicht los, dass die Fürsten hier in eine von Hermann von Anfang an kalkulierte Falle tappen. Die Reaktion Hermanns zielt ganz klar darauf ab, den Fürsten das Wort im Munde umzudrehen. Wie schon in der von ihm angezettelten Empörung über Hallys Leiche und auch in den auf Ventidius bezogenen Dialogen mit Thusnelda hat Hermann auch hier die erwünschte Reaktion seiner Gesprächspartner vorausberechnet. Im Kontrast zu seiner offensichtlichen Überlegenheit wirken seine Gegenüber dadurch umso unbedarfter.

Zwei kontrastierende Meinungen innerhalb der Literaturwissenschaft zur Rolle Hermanns lassen sich also wie folgt voneinander abgrenzen: Auf der einen Seite wird beispielsweise von Raimar Zons argumentiert, dass Hermann als politischer Mensch agiert und seine Aktionen dementsprechend im Sinne seines machtpolitischen Kalküls für die nationale Sache bewertet werden müssen. Auf der anderen Seite stehen mit Michelsen die Kritiker Hermanns, die in seinen Taten einen unterstellten Nihilismus Kleists sehen, dessen Furor sich in der Figur Hermanns wieder findet. Für die eine Seite instrumentalisiert Hermann Thusnelda für seine politischen Zwecke, die andere argumentiert, dass Hermann Thusnelda zu dem von Kleists empfundenen Menschenhass erzieht. Auch die Bestrafung bzw. Ermordung des Septimius wird zur Schlüsselstelle einer Auseinandersetzung, die auf die explizite (also deutlich erkennbare) *Konstruktion* Hermanns als Politiker durch Kleist aufmerksam werden lässt. So stellt Michelsen fest: „Hermanns Hass ist keine Natur und entspricht keiner Erfahrung“.<sup>36</sup> Kleist inszeniert Hermanns Hass und Arroganz als einen auf alle Gruppen ausgeweiteten

---

<sup>34</sup> Ebd., Vs. 17-20.

<sup>35</sup> Ebd., Vs. 84-87.

<sup>36</sup> Michelsen, Hermannsschlacht (Anm. 25), S. 130.

„umgekehrten kategorischen Imperativ“,<sup>37</sup> zu dem sich der „Held“ aber immer wieder durch „einen voluntativen Akt künstlich zwingen muss“. <sup>38</sup> Sind Hermanns Nationalpathos und sein Charakter also eine sorgfältig kalkulierte Selbstinszenierung zum Zwecke des politischen Täuschungsmanövers?

### *Textanalyse*

Hermann bestraft nicht die abtrünnigen Fürsten, da er als Politiker davon ausgeht, diese noch für seine Sache gewinnen zu können. Mit Aristan sieht es da anders aus:

*Aristan keck:*

Ich las, mich dünkt, ein Blatt von Deiner Hand,  
Das für Germanien in den Kampf mich rief!  
Jedoch was galt Germanien mir?  
Der Fürst bin ich der Ubier,  
Beherrscher eines freien Staats.  
In Fug und Recht, mich jedem, wer es sei,  
Und also auch dem Varus zu verbinden!

*Hermann.*

Du bist imstand und treibst mich in die Enge,  
Fragst wo und wann Germanien gewesen?  
Ob in dem Mond? Und zu der Riesen Zeiten?  
Und was der Witz sonst an die Hand dir gibt;  
Doch jetzo, ich versichre dich, jetzt wirst du  
Mich schnell begreifen, wie ich es gemeint:  
Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm nieder!

Aristan wirft hier auch Zweifel an Hermanns Propaganda-Strategie auf. Das „Blatt von Deiner Hand“, an das er sich zudem nur noch vage erinnern kann, reicht nicht, um ihn zum gemeinsamen Kampf zu motivieren. Hermann erkennt und kommentiert zudem, dass der von Aristan aufgeworfene Zweifel an einem gemeinsamen deutschen Staat ihn tatsächlich „in die Enge“ treibt. Er reagiert darauf, indem er diesen Staat als eine Entität definiert, in dem er alleine das Gewaltmonopol ausüben kann. Die Entscheidungsgewalt über Tod oder Leben, die Hermann bei Schmitz als Resultat eines langen öffentlichen Prozesses übergeben wird, markiert hier bei Kleist Hermanns Anspruch auf „Germanien“ und definiert die Nation gleichsam als Ort von Hermanns Macht. Nicht die Gemeinschaft der Germanen ist es, die Hermann Macht verleiht, sondern Hermann schafft umgekehrt den Bereich seiner Macht durch die Ausübung von Gewalt. Peter Hanenberg stellt hierzu fest: „Hermann reagiert nicht auf die Realität, er schafft sie, und zwar einschließlich aller großen Werte und kleinen Tricks. In die-

---

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

sem Sinne darf man wohl sagen, dass Hermann nicht eigentlich von der Freiheit beseelt ist, sondern vielmehr vom Willen, die Welt in ihrer Bedeutung und so zu schaffen, dass er es ist, der darin die Regeln kennt“.<sup>39</sup> Auch wenn die von Hermann hier gezeigte Emotionalität nicht Gesa von Essens Aussage entspricht, Hermann sei eine „intellektuell-kühle Spielerfigur“,<sup>40</sup> so ist es doch richtig, dass „die antithetische Entgegensetzung von Freund und Feind ... sich in Kleists *Hermannsschlacht* in erster Linie als Effekt des politischen Kalküls und der Affektkontrolle zu erkennen“<sup>41</sup> gibt. Hermann stellt seine persönlichen Wünsche ganz bewusst zurück, um der nationalen Sache möglichst effektiv dienen zu können:

*Hermann.*

Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben!  
So lang sie in Germanien trotz,  
Ist Hass mein Amt und meine Tugend Rache!<sup>42</sup>

An dieser Aussage fällt nicht nur auf, dass Hermann seine Staatsraison per Willenskraft erzwingt und seine Emotionen dieser unterordnet.<sup>43</sup> Vielmehr zeigt sich, dass sein „Hass“ durch und durch auf die aktuelle politische Situation bezogen ist, also „so lang sie in Germanien trotz“.<sup>44</sup> Hermanns „Hass“ wird somit sein „Amt“, seine „Tugend“ als Individuum ordnet sich der „Tugend“ des Staatsmanns unter. Thusneldas Antwort entlarvt durch ihre Situationskomik den inszenatorischen Charakter dieser Aussage. Wenn Hermann Theater spielt, kann Thusnelda das auch:

*Thusnelda.*

Mein liebster, bester Herzens-Hermann,  
Ich bitte dich um des Ventidius Leben.<sup>45</sup>

Während Hermann sich also als Politiker inszeniert, spielt Thusnelda die liebende Ehefrau, die sich scheinbar dem Willen ihres Mannes unterordnet. Ihre Rolle ist dabei allerdings zum Scheitern verurteilt, weil Hermanns Talent zur politischen Intrige auch seine persönlichen Beziehungen in Mitleidenschaft zieht. Gleichzeitig ist Hermann auch von seinem Volk durch

---

<sup>39</sup> Peter Hanenberg: Ein Entwurf der Weltbewältigung: Kleists *Hermannsschlacht*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft* 39 (1995), S. 250-266, hier S. 260.

<sup>40</sup> Gesa von Essen: Römer und Germanen im Spiel der Masken. Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1999), S. 41-53, hier S. 43.

<sup>41</sup> Ebd., S. 42.

<sup>42</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), Vs. 1723-1725.

<sup>43</sup> vgl. hierzu Gabriele Wickert: „Kleists Hermann ist der große, Beispiel gebende Erneuerer des Geistes seines Volkes, und der Ruhm, den er damit erwirbt, gehört ihm nur insofern an, als seine Tätigkeit einer größeren Gemeinschaft verpflichtet ist“ (Gabriele M. Wickert: *Das verlorene heroische Zeitalter. Held und Volk in Heinrich von Kleists Dramen*, New York 1983, S. 96).

<sup>44</sup> Hier liegt möglicherweise eine vielsagende Parallele zu Kleist selbst vor – man beachte seine Aussage, das Stück sei ganz auf den Moment bezogen sowie ähnliche Äußerungen, beispielsweise aus *dem Katechismus der Deutschen*. Hermann widerspricht sich am Ende des Stückes selbst, als er nach dem Sieg gegen Varus dann noch zum Sturm auf Rom aufruft.

<sup>45</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), Vs. 1726-1727. An anderer Stelle sagt Thusnelda gar: „Ach, geh! Du bist ein Affe“ (Vs. 1020) zum großen deutschen Volkshelden Hermann.

seine römische Bildung und sein Maskenspiel so weit entfernt, dass auch am Ende ein vereinigtes Deutschland kein leicht zu verwirklichendes Ziel ist. Auch wenn die Germanen Varus schlagen, ist dennoch längst keine gemeinsame Substanz gewonnen. Vielmehr fällt mit dem Sieg über Varus erstmal die einzige Möglichkeit für Hermann und die Germanen weg, ihre Identität über ein bedrohliches Feindbild zu definieren.

Während Hermann Römer und Germanen gleichermaßen über seine wahren Absichten im Unklaren lässt, bespricht er mit seinem Vertrauten Eginhardt in III/2 seinen Geheimauftrag für eine kleine Gruppe von Germanen:

*Hermann.*

Was? Hast du sie?  
Nun hör, schick sie dem Varus, Freund  
Wenn er zur Weser morgen weiter rückt,  
Schick sie in Römerkleidern doch ver mummt ihm nach.  
Lass sie, ich bitte dich, auf allen Straßen,  
Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern:  
Wenn sies geschickt vollzieh'n, will ich sie lohnen!<sup>46</sup>

Hermann sucht gezielt nach Möglichkeiten, den Hass, den er – persönlich oder aus politischem Prinzip – für die Römer verspürt, insgeheim auf seine Landsleute zu übertragen. Er benutzt dafür auch seine Gefolgsleute als Schauspieler und ist bereit, sein eigenes Land zu verwüsten, während die übrigen Fürsten hauptsächlich um ihr Hab und Gut besorgt sind. Die Schändung und Ermordung von Teutholds Tochter Hally kommt ihm daher auch sehr gelegen: Hermann ignoriert, dass die Täter bereits von Varus selbst bestraft worden sind und nutzt die Situation für sein politisches Spiel aus:

*Hermann.*

Das hör jetzt, und erwidre nichts. –  
Brich, Rabenvater, auf, und trage, mit den Vettern,  
Die Jungfrau, die geschändete,  
In einen Winkel deines Hauses hin!  
Wir zählen funfzehn Stämme der Germaner;  
In funfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,  
Teil ihren Leib, und schick mit funfzehn Boten,  
Ich will Dir funfzehn Pferde dazu geben,  
Den funfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.  
Der wird in Deutschland, dir zur Rache,  
Bis auf die toten Elemente werben:  
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsaudend,  
Empörung! rufen, und die See,  
Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen“.

*Das Volk.*

Empörung! Rache! Freiheit!<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Ebd., Vs. 949-955.

<sup>47</sup> Ebd., Vs. 1607-1621.

Kleist stellt hier bewusst die schlaue Finte Hermanns der vorherberechneten Reaktion des Volkes gegenüber, um zu zeigen, wie leicht sich Volk und Fürsten von Hermanns Strategie lenken lassen.

Hermanns Machtverzicht im letzten Akt verdient eine etwas genauere Betrachtung: auf den ersten Blick überrascht es, wie vehement Hermann mit Marbod über die Zukunft Germaniens verhandelt. Zunächst bietet er Marbod – wie bereits früher im Stück durch seine Söhne glaubhaft und aufrichtig versprochen – die Führung an:

*Hermann.*

Heil, Marbod, meinem edelmütigen Freund!  
Und wenn Germanien meine Stimme hört:  
Heil seinem großen Oberherrn und König!<sup>48</sup>

Da sich keine Stelle findet, die für das Gegenteil sprechen würde, kann davon ausgegangen werden, dass Hermann dieses Angebot ernst meint und nicht aus taktischem Kalkül unterbreitet, etwa in der Hoffnung, Marbod würde seinerseits verzichten. Es fällt jedoch auf, dass auch die Machtübergabe an Marbod nur über den Rekurs auf Hermanns Macht geschehen würde, also „wenn Germanien meine Stimme hört“. Doch auch Marbod reagiert überraschend und lehnt die ihm angetragene Würde ab:

*Marbod beugt ein Knie vor ihm.*

Das Vaterland muss einen Herrscher haben,  
Und weil die Krone sonst, zur Zeit der grauen Väter,  
Bei deinem Stamme rühmlich war:  
Auf deine Scheitel falle sie zurück!<sup>49</sup>

Marbod bietet Hermann die Krone nicht an, weil dieser ein großer Kriegsheld wäre, der zudem römisch geschult ist und sich als wahrer Staatsmann erwiesen hat. Vielmehr soll Hermann die Macht einzig und allein aufgrund seiner Abstammung erhalten. Hermann als Politiker kann dies nicht so einfach akzeptieren:

*Hermann umarmt ihn.*

Lass diese Sach, beim nächsten Mondlicht, uns,  
Wenn die Druiden Wodan opfern,  
In der gesamten Fürsten Rat, entscheiden!<sup>50</sup>

Als germanischem Staatsmann ist die Zustimmung der Druiden und der übrigen Fürsten (also auch der eigentlichen Verräter) für Hermann ein unbedingt notwendiger Teil seiner politischen Legitimität. Nachdem Hermann also lediglich vorläufig die Rolle des Herrschers akzeptiert hat, wird er sogleich mit der ersten schwierigen Entscheidung konfrontiert und muss sich

---

<sup>48</sup> Ebd., Vs. 2569-2571.

<sup>49</sup> Ebd., Vs. 2581-2584.

<sup>50</sup> Ebd., Vs. 2589-2591.

als wahrer Anführer erweisen. Marbod präsentiert ihm Aristan, der kein Verräter ist und doch nicht auf der Seite eines vereinigten Germaniens steht. Auch wenn man Hermanns Aussage „Weh mir! Womit muss ich mein Amt beginnen!“<sup>51</sup> durchaus für bare Münze nehmen könnte, so ist es doch wahrscheinlicher, dass er geschickt sämtliche Register zieht, die er für seine politischen Auftritte zur Verfügung hat. Zur Schau gestellte und doch glaubwürdig wirkende Emotionalität ist bis heute von elementarer Wichtigkeit für öffentliche Auftritte von Politikern.<sup>52</sup> Hermann weiß genau, dass von ihm hier ein ganz anderes Verhalten erwartet wird als noch bei der Ermordung des Septimius:

*Hermann indem er auf ihn einschreitet.*  
Du weißt was Recht ist, du verfluchter Bube,  
Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,  
Um uns zu unterdrücken?  
Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,  
Und schlagt ihn tot.<sup>53</sup>

Ähnlich wie bei der Tötung des Varus geht es hier nicht nur darum, einen Kriegsgegner zu beseitigen. Vielmehr muss Hermann ein Exempel statuieren (dafür steht die besagte „Keule doppelten Gewichts“): Die Bestrafungen, die Hermann durchführt, sind einem Verständnis von Politik als symbolhafte Inszenierung geschuldet. Doch dieser Absolutheitsanspruch der Politik und die Definition der eigenen Identität über das Feindbild fordert seinen Preis: Hermann ist und bleibt ein Grenzgänger, der nicht zu den Römern gehört, sich aber von den Germanen ebenso fundamental unterscheidet. Dazu kommt, dass er seine Frau wie ein geschickter Puppenspieler zum Kampf gegen die Römer aufgewiegelt und auch das Leben seiner Söhne ohne erkennbare Skrupel aufs Spiel setzt.

### *Kleist als politischer Schriftsteller*

In seinem Brief an Joseph von Collin vom 20.04.1809 schreibt Kleist: „Doch, wie steht’s, mein Freund, mit der *Hermannsschlacht*? Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stücks, das einzig und allein auf den Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Schreiben Sie mir bald: es wird gegeben; jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich *schenke* es den Deutschen; machen Sie nur, dass es gegeben wird.“<sup>54</sup> War Kleists Hass auf den Besatzer Napoleon, der etwas später im selben Jahr die Schlacht bei Wagram für sich entscheiden

---

<sup>51</sup> Ebd., Vs. 2658-2659.

<sup>52</sup> So leidet beispielsweise das Image des derzeitigen U.S.-Präsidenten Barack Obama darunter, dass er als jemand gilt, der in der Öffentlichkeit zu wenig authentische Emotionalität zeigt.

<sup>53</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), Vs. 2215-2220.

<sup>54</sup> Heinrich von Kleist: Brief an Heinrich Joseph von Collin (20.04. 1809), in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2, Hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 823-824, hier S. 824.

konnte, so gewaltig, dass er mit der *Hermannsschlacht* die Deutschen im Aufstand gegen die Franzosen vereinen wollte? Einige Aussagen Kleists scheinen sehr dafür zu sprechen. In seinem *Katechismus der Deutschen* heißt es:

*Frage.*

Was ist deinem Vaterlande jüngsthin widerfahren?

*Antwort.*

Napoleon, Kaiser der Franzosen, hat es, mitten im Frieden, zertrümmert, und mehrere Völker, die es bewohnen, unterjocht.

*Frage.*

Warum hat er das getan?

*Antwort.*

Das weiß ich nicht.

*Frage.*

Das weißt Du nicht?

*Antwort.*

– Weil er ein böser Geist ist.<sup>55</sup>

Im vierten Kapitel folgt die Frage: „Wer sind deine Feinde, mein Sohn?“ Die Antwort lautet: „Napoleon, und solange er ihr Kaiser ist, die Franzosen“.<sup>56</sup> Kleists politische Schriften, insbesondere die aus dem Jahre 1809, zeichnen sich größtenteils durch diesen scheinbar eindeutigen Zusammenhang zum Kampf gegen Napoleon aus. Ähnlich wie bei der *Hermannsschlacht* sollte allerdings die Vielschichtigkeit der Texte nicht ganz außer Acht gelassen werden. In diesem „Katechismus“ lassen sich durchaus einige Fälle einer möglichen ironischen Unterlaufung der patriotischen Eindeutigkeit nachweisen. Gerhard Schulz<sup>57</sup> hat gezeigt, dass Kleist in seinen Arbeiten für Deutschland als *Kulturnation* – nicht als substanzloses Konstrukt abstrakter ‚deutscher Tugend‘ – durchaus die patriotischen Texte seine Zeitgenossen parodiert hat. In *Germania an ihre Kinder* werden die Deutschen beispielsweise als „Römerüberwinderbrut“ bezeichnet.<sup>58</sup> Im *Katechismus der Deutschen* wird ein „Überreiz“ kritisiert, den die Deutschen „durch einige scharfsinnige Lehrer“ bekommen haben, der aber auch Kleists Text selbst mit einbezieht: „Findest du nicht, dass die Unart, die du mir beschreibst, zum Teil auch auf deinem Vater ruht, indem er dich katechisiert?“<sup>59</sup> Auch in Kleists politischen Texten finden sich also Hinweise auf einen gewissen Grad an Selbstreflexivität und parodistischer Unterhöhlung

---

<sup>55</sup> Heinrich von Kleist: *Katechismus der Deutschen*. Abgefasst nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2, Hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 350-360, hier S. 351f.

<sup>56</sup> Ebd., S. 352.

<sup>57</sup> Gerhard Schulz: *Von der Verfassung der Deutschen. Kleist und der literarische Patriotismus nach 1806*, in: *Kleist-Jahrbuch* (1993), S. 56-74.

<sup>58</sup> Heinrich von Kleist: *Germania an ihre Kinder* [4. Fassung], in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 1, Hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 713-719, hier S. 714.

<sup>59</sup> Kleist, *Katechismus* (Anm. 55), S. 356.

des „Musterbild[es] der Deutschen, das nie einer Wirklichkeit entsprochen hatte“.<sup>60</sup> Hans-Dieter Loose plädiert in seiner Dissertation dafür, auch die *Hermannsschlacht* im Kontext von Kleists politischem Streben nach einer gesamtdeutschen Kulturnation zu betrachten. Loose argumentiert, dass sowohl Kleist in seinen Texten, als auch Hermann in seinem politischen Amt versuchen, gleichermaßen gegen römischen bzw. französischen Imperialismus wie auch gegen die besitzgierige Schwerfälligkeit der germanischen bzw. deutschen Fürsten zu arbeiten: „Kleist argumentiert in der Konzeption seiner Texte ständig dialektisch mehrschichtig, moralisch tiefgreifend gegenüber den Franzosen ebenso wie gegenüber den biedereren Moralvorstellungen und der humanistischen Gutgläubigkeit der Deutschen“.<sup>61</sup> Zudem macht Loose in der Forschung einen Mangel an textimmanenter Arbeit aus, der sich von den vorgefertigten Meinungen der Kleist-Rezeption des 19. und 20. Jahrhunderts nicht entscheidend absetzen kann.

Kleists Drama hat nach seiner Veröffentlichung eine „Geschichte der Aktualisierungen“<sup>62</sup> erlebt, kurioserweise hat es aber die ursprüngliche Intention im politischen Kontext des Jahres 1809 verfehlt. Fontane bezeichnete das Drama als „nationales Tendenzstück“,<sup>63</sup> im Dritten Reich wurde Kleist gar zum ersten nationalsozialistischen Dichter erklärt. Auch nach 1945 wurde das Stück oft als politisches Instrument, zum Beispiel gegen die Großmächte und den Kapitalismus, genutzt. Diese Rezeptionsgeschichte ist leicht erklärbar, wenn man bedenkt, wie einfach die *Hermannsschlacht* scheinbar zu verstehen ist. So meint auch zum Beispiel Wolf Kittler, dass sowohl die Intention der *Hermannsschlacht*, als auch jene der politischen Texte Kleists aus dem Jahr 1809 „keines Kommentars“ bedürfen.<sup>64</sup> Bei Klaus Rek zeigt sich insbesondere die Tendenz, Kleist selbst das Verhalten Hermanns zum Vorwurf zu machen und mit dieser Begründung die *Hermannsschlacht* als Ganzes als minderwertiges Stück zu betrachten: „Das ist ein Licht, das von den Voraussetzungen der Entstehung des Dramas und seinen Eigentümlichkeiten her – insbesondere der vielschichtigen Legitimation und Motivation der Gewalt und ihres Gebrauchs – auf denjenigen fällt, dessen kreativer Phantasie eine Figur wie Hermann und ein Werk wie die *Hermannsschlacht* entsprungen sind“.<sup>65</sup> Diese

---

<sup>60</sup> Schulz, *Verfassung der Deutschen* (Anm. 57), S. 64.

<sup>61</sup> Hans-Dieter Loose: *Kleists Hermannsschlacht. Kein Krieg für Hermann und seine Cherusker. Ein paradoxer Feldzug aus dem Geist der Utopie gegen den Geist besitzbürgerlicher und feudaler Herrschaft*, Karlsruhe 1983, S. 56.

<sup>62</sup> Michelsen, *Hermannsschlacht* (Anm. 25), S. 117.

<sup>63</sup> Theodor Fontane: *Theaterkritiken*, in: ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Band 2, Hg. von Siegmund Gerndt, München 1969, S. 204.

<sup>64</sup> Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg 1987, S. 254.

<sup>65</sup> Klaus Rek: „Und alle Greul des fessellosen Krieges!“ *Legitimation und Motivation von Gewalt in Heinrich von Kleists Hermannsschlacht*, in: Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas (Hg.), *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt*, Hildesheim 2000, S. 103-132, hier S. 123.

Argumentation kann allerdings nur gelingen, wenn man das Drama in der Tat als Propagandastück Kleists bewertet und nicht die Funktion des *Zeigens* selbst als Intention Kleists anerkennt. Anthony Stephens macht im Kontrast zu Rek darauf aufmerksam, dass der „auf den Moment“ bezogene Aspekt der Hermannsschlacht nicht mit einem Kampfaufruf Kleists gegen die Franzosen gleichzusetzen ist:

Ich möchte jedoch mit allem Nachdruck darauf bestehen, dass solche Negativität – entgegen dem Urteil Peter Michelsens – keine endgültig verzweifelte Introversion des Dichters selbst bezeugt, sondern dass dieses sprachliche Kunstwerk auf eine Antwort aus dem außersprachlichen Bereich ausgerichtet war, die sich keinesfalls mit einem schlichten propagandistischen Erfolg gedeckt hätte.<sup>66</sup>

Rek beurteilt Kleists Drama als ästhetisch gescheitert. Er postuliert, Hermann räume alle Personen aus dem Weg, die seinem *persönlichen* Machtanspruch im Wege stehen, weil er ein Gemeinwesen erschaffen will, das hauptsächlich auf seinem Anspruch auf Gewaltanwendung gegenüber Untergebenen beruht. Zwar ist es richtig, dass Hermann Germanien als seinen persönlichen Machtbereich über seine Gewaltausübung definiert. Trotzdem ist Hermann mehr daran interessiert, eine Gemeinschaft (auch durch Gewalt) zu erschaffen, als diese später auch zu regieren. In der *Hermannsschlacht* sind es die anderen germanischen Fürsten, die durch ihre individuellen Macht- und Besitzansprüche die Schaffung eines Staates gefährden. Hermanns Anwendung von Gewalt ist darüber hinaus wohl kalkuliert, weil sie den Leitlinien seiner Politik folgt und nicht planlos um sich greift. Rek wirft Kleist/Hermann vor, dass dieser die Gewalt suche und zelebriere. Kleist stellt jedoch die Anwendung von Gewalt als festen ästhetischen Bestandteil von Hermanns Politik dar. Hermann als Mensch zeigt möglicherweise durchaus Bedauern bei der Bestrafung Aristans, aber als Politiker kann er sich seiner Verpflichtung nicht entziehen. Hermann *zelebriert* Gewalt nicht, er *inszeniert* sie. Die Bestrafung Aristans ist mehr als eine bloße Gewaltinszenierung, die keinerlei staatspolitischen Grund hat: Hermanns Politik bedarf des inszenatorischen Moments, um Authentizität und Gültigkeit zu erlangen. Rek stellt fest, dass Hermann „Verstellung und Skrupellosigkeit als Pflicht und Tugend“<sup>67</sup> maskiert. Kleist führt Hermanns Politik aber gleichzeitig als ästhetische Inszenierung vor – und öffnet sie damit auch einer kritischen Betrachtung durch Publikum und Leserschaft.

---

<sup>66</sup> Anthony Stephens: „Gegen die Tyrannei des Wahren“. Die Sprache in Kleists Hermannsschlacht, in: Eckehard Czucka (Hg.), „Die in dem alten Haus der Sprache wohnen“. Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte. Helmut Arntzen zum 60. Geburtstag, Münster 1991, S. 175-195, hier S. 195.

<sup>67</sup> Rek, Tyrannei des Wahren (Anm. 65), S. 115.

Ein passendes Beispiel ist Hermanns Selbstdarstellung mit Hilfe symbolischer räumlicher Ausstattungen. In I/3 heißt es in der Regieanweisung: „*Hermann, Wolf, Thuiskomar, Dagobert und Selgar lassen sich, auf eine Rasenbank, um einen steinernen Tisch nieder, der vor der Jagdhütte steht*“.<sup>68</sup> Hermann lässt sich hier bewusst auf eine Szenerie ein, die dem Wesen seiner internen Kontrahenten, mit denen er sich hier versammelt, entspricht. Man fühlt sich als Leser der Textes an heutige mediale Inszenierungen von politischen Treffen erinnert, in denen auch symbolhaft aufgeladene Szenerien zur Demonstration nationaler oder kultureller Identität gewählt werden. Hermann ist in dieser Beziehung äußerst anpassungsfähig: Bereits eine Szene nach dem Treffen im Wald empfängt Hermann in II/1 den römischen Repräsentanten in einem „*prächtigen Fürstenzelt, mit einem Thron*“.<sup>69</sup> Hermann wählt hier bewusst eine Szenerie, von der er weiß, dass sie Ventidius als Repräsentation von Macht vertraut ist. Umso effektvoller wirkt Hermanns scheinbare Unterwerfung am Ende der Szene, die anzudeuten scheint, dass Hermann, ein mächtiger Herrscher, sich trotz seines Reichtums dem Willen Roms unterordnet. Wie gezielt Hermann diese Gestaltungsmittel an die Notwendigkeit der Tagespolitik anpasst, verdeutlicht sein beinahe in jovialem Tonfall gehaltener Dialog mit Thusnelda in III/3:

*Thusnelda, den Sitz betrachtend.*

Der Sybarit! Sieh da! Mit seinen Polstern!

Schämst du dich nicht? – Wer traf die Anstalt hier?

*Sie setzt sich nieder.*

*Hermann.*

Ja, Kind! Die Zeiten, weißt du, sind entartet. –

Holla, schafft Wein mit her, ihr Knaben,

Damit der Perserschach vollkommen sei!<sup>70</sup>

Thusneldas Hinweis auf Hermanns Stilbruch – unter einer deutschen Eiche auf dekadenten Polstern und Tigerfellen zu sitzen passt nicht zu einem ‚echten‘ germanischen Anführer – wird von diesem herablassend und fast schon lässig kommentiert. So wie die Kombination aus deutscher Eiche und orientalischem Komfort kombiniert Hermanns Wesen verschiedene Welten, was bei seinen Anhängern nicht immer auf Verständnis trifft. Hermann benötigt diese Inszenierungen jedoch nicht lediglich als Staffage. Sie sind vielmehr elementarer Bestandteil seiner Politik der Manipulation, die Kleist hier als theatrales Spiel darstellt. Gleiches gilt für die ‚Nutzung‘ von Hally und Thusnelda als Spielfiguren in Hermanns Strategie. Rek berichtet von den Effekten, die die Aufführungen der *Hermannsschlacht* zu Propagandazwecken verursacht hat: „Das Publikum wurde in Verlegenheit gesetzt: Was ihm vorgeführt wurde, vor al-

<sup>68</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), S. 540.

<sup>69</sup> Ebd., S. 547.

<sup>70</sup> Ebd., Vs. 962-977.

lem das Treiben des Helden, entsprach eher dem Bild, das man sich vom Feind machte oder zu machen wünschte“.<sup>71</sup> Genau dies ist ja die Reaktion, die die scheinbare Eindeutigkeit des Dramas unterläuft. Rek unterstreicht: „Kleists Drama führt im doppelten Sinn ein klassisches Legitimationsmuster der Moderne vor, indem es solches Engagement für die Sache dramatisch-propagandistisch auf die Spitze treibt“.<sup>72</sup> Insbesondere „auf die Spitze“ getriebene Theatralität kann die unterstellte Intention eines literarischen Werkes absichtlich oder unabsichtlich unterlaufen. Klaus Müller-Salget weist in seiner Kleist-Biografie darauf hin, dass dieser „die Kunst der Tarnung, der indirekten, scheinbar unverfänglichen Mitteilung zur Meisterschaft entwickelt“ hat.<sup>73</sup> Auch wenn sich diese Aussage auf Texte gegen die französische Okkupation bezieht, ist es doch nicht ausgeschlossen, dass Kleist – der ja auch zu einem früheren Zeitpunkt versucht hat, sich der französischen Armee anzuschließen – sich nicht so sehr für die nationale Sache hat vereinnahmen lassen, wie es den Anschein haben mag. Gerade das offensichtliche *Vorführen*, das Rek oben beschreibt, ist möglicherweise ein Beleg für Kleists „Kunst der Tarnung“, durch die seine *Hermannsschlacht* den scheinbar eindeutig nachzuvollziehenden Sachverhalt eines Propagandastücks untergräbt.

### *Fazit*

Dieses Kapitel hat argumentiert, dass Kleist nicht nur die Mechanismen nationaler Identitätsbildung als Handlungsanweisung für seine Zeitgenossen darstellt, sondern dass er diese Mechanismen gleichermaßen konterkariert, indem er ihre ästhetische Funktionsweise offenlegt. „Kleist stärkt [die performative Funktion des Theaters] in seinen Dramen, indem er seine Figuren immer wieder körperliche Handlungen vollziehen lässt, welche den anderen Figuren ebenso wie dem Leser / Zuschauer Rätsel aufgeben und alle Versuche zunichte macht, sie als Zeichen zu begreifen, denen sich bestimmte Bedeutungen beilegen lassen“.<sup>74</sup> Das trifft in verstärktem Maße auf Hermanns Vollzug seines Machtanspruches mit Hilfe symbolisch aufgeladener Gewalt und seine gezielte Manipulation von Feinden und Anhängern mit Hilfe theatraler Auftritte zu.

Kleists Hinweis auf den unbedingten Gegenwartsbezug seines Stücks verliert dadurch nicht an Relevanz. Vielmehr verändert sich die Stoßrichtung dieses Bezugs. Raimar Zons hat hierzu eine Erklärung vorgelegt, die Kleist als Dekonstruktivisten der nationalen Erhebung

---

<sup>71</sup> Rek, *Tyrannie des Wahren* (Anm. 65), S. 106f.

<sup>72</sup> Ebd., S. 114.

<sup>73</sup> Klaus Müller-Salget: *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 2002, S. 92.

<sup>74</sup> Erika Fischer-Lichte: *Kleists Ästhetik des Performativen*, in: Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hg.), *Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne*, Stuttgart 2002, S. 161-170, hier S. 163.

erscheinen lässt, oder doch zumindest als jemanden, der vor der Schattenseite der Agitation gegen die Franzosen warnt: „Über das Spiel aber geht das Drama – etwas im Sinne einer Agitationsdichtung – schon deshalb nicht hinaus, weil Kleist seine Zuschauer – anders als Hermann seine ‚Eingeborenen‘ – stets in die Karten schauen lässt. Wem der Partisanendiskurs so unverblümt vorgeführt wird, der ist ... für die Sache des Partisanen schon gar nicht mehr zu haben“.<sup>75</sup> Kleist bringt den Partisanenkampf nicht nur auf die Bühne: Vielmehr demonstriert er in seinem Drama *en detail* die Prozesse, die er möglicherweise selbst als langfristige Problemkonstellationen in der deutschen Zukunft des 19. Jahrhunderts gesehen hat – und die zahlreichen national-patriotischen Aktualisierungen der Hermannsschlacht geben ihm Recht. Kleist zeigt die Schattenseiten von Hermanns politischem Streben. Er zeigt aber auch, was passiert, wenn Politik und Identität einzig und allein an einem wie auch immer konstruierten Feindbild orientiert sind. Die germanischen Fürsten haben bis zum Ende des Dramas kaum eine Vorstellung davon, worum es Hermann eigentlich geht und was auf dem Spiel steht. Mit Sicherheit entzieht sich die *Hermannsschlacht* einer einfachen Kategorisierung. Es ist sicherlich kein triviales „Tendenzstück“, kommentiert und inszeniert aber dennoch was Kleist an seinen Zeitgenossen beobachtet haben mag. Man kann hier mit Michelsen folgern: „So sind die mit der ‚Vaterlands‘-Idee verbundenen Werte so sehr ins Voluntative oder Absolute verrückt, dass die Frage, wo dieses – selbst das siegende – eigentlich liege, kaum anders beantwortet werden kann, als es ... Aristan im Sinne hatte: in Utopia“.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Zons, *Not der Welt* (Anm. 22), S. 196.

<sup>76</sup> Michelsen, *Hermannsschlacht* (Anm. 25), S. 136.

### 3.1.3 Christian Dietrich Grabbes *Hermannsschlacht* (1836)

#### *Einführung*

In Wolfgang Hegeles Monographie zu *Grabbes Dramenform*<sup>77</sup> wird die *Hermannsschlacht* von allen bekannteren Dramen Grabbes am wenigsten berücksichtigt. Am Ende des Buches heißt es schließlich: „Die *Hermannsschlacht* ist ein sehr klares Beispiel für den Fall, dass ein Dichter alte, von ihm früher verwandte Strukturformen und Gestaltungsweisen zwar benützt, aber sie in keiner Weise mehr zu einer sinnvollen Kompositionseinheit zusammenfügen kann. Neu ist an dieser Art des Dramas nichts!“<sup>78</sup> In der Tatsache, dass Hermann die epochemachende Tatkraft zu fehlen scheint, sieht Hegele bestätigt, dass die strukturellen Innovationen, die sich bei Grabbe immer in einer Art Auflösungsprozess zu befinden scheinen, in der *Hermannsschlacht* nun aufgrund der Unfähigkeit des Autors endgültig zusammengebrochen sind. Auch Detlev Kopp<sup>79</sup> bewertet die *Hermannsschlacht* eher negativ: Grabbe habe hier den naiven Naturzustand der Germanen derart idealisiert und als wünschenswertes gesellschaftliches Modell ausgegeben, dass dieser Zustand gleichsam zu einer „historisch unzerstörbaren Substanz“<sup>80</sup> transformiert worden sei. Dies, so Kopp, sei eine totale Abkehr von seriöser Reflexion von Geschichte: „Der ungeschichtliche Charakter der Grabbeschen Apologie einer mythischen Vorzeit ist gerade in dem in der *Hermannsschlacht* immer wieder hervorgehobenen Gegensatz von Natur und Zivilisation präsent“.<sup>81</sup> Dennoch mehrten sich, wie im Falle Kleists, in den letzten Jahren die Stimmen, die auf die Komplexität der *Hermannsschlacht* aufmerksam machen.

#### *Thesenbildung*

Dieses Kapitel wird an Grabbes *Hermannsschlacht* die These überprüfen, dass der Text zeigt und reflektiert, wie ein nationaler Mythos entsteht. Der Hermannsmythos erscheint bei Grabbe nur noch als Parodie eines Geschichtsdramas, als „Heiterkeit und Possenreisserei“,<sup>82</sup> wie

---

<sup>77</sup> Wolfgang Hegele: *Grabbes Dramenform*, München 1970.

<sup>78</sup> Ebd., S. 242.

<sup>79</sup> Detlev Kopp: *Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*, Frankfurt am Main 1982.

<sup>80</sup> Ebd., S. 189.

<sup>81</sup> Ebd., S. 195.

<sup>82</sup> Christian Dietrich Grabbe: *Die Hermannsschlacht*. Endgültige Fassung, in: ders., *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, Band 3, Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearbeitet von Alfred Bergmann, Emsdetten (Westf.) 1961, S. 317-380, hier S. 374.

Varus es an einer Stelle ausdrückt. Die Helden sind lediglich noch Schauspieler, die Bühnensprache zitieren, aber keinen Vorbildcharakter mehr für die Gegenwart haben.

Detlev Kopp stellt die These auf, Grabbe mache „sein ideologisches Projekt als einen Versuch erkennbar, die realen gesellschaftlichen Widersprüche in der Fiktion einer frühgeschichtlichen Harmonie zu versöhnen“.<sup>83</sup> Der hier womöglich kritisch gemeinte Verweis auf die Theatralität und Widersprüchlichkeit von Grabbes Drama stellt einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Textes dar. Auch die Leithypothesen Hegeles sind als strukturelle Analysekriterien – gerade im Anschluss an die Diskussion der Kleistschen *Hermannsschlacht* als ein politisches Drama – äußerst hilfreich:

Eine geschickte Knotenpunkttechnik konzentriert das wesentliche Geschehen einer historischen Epoche meist mittels szenischer Abschnittfolgen in ihren politischen Zentren. Diese bilden Kreise (Handlungsteile) mit eigener demonstrierender Umweltdarstellung und eigenen Spannungszielen aus, die durch Klammergriffe verbunden, einander einzeln gegenübergestellt sind, schließlich zusammenprallen und die historische Entscheidung herbeiführen. In dieses Gefüge sind... Elemente und Motive verschiedener Beschaffenheit eingebaut, die einmal die Zusammenhänge der Epoche und ihre Idee deuten wollen, zum anderen aber auf jene pessimistische Überzeugung Grabbes vom Sieg der Vergänglichkeit auch über das Große hinweisen, die dem Gehalt von allen wichtigen Werken Grabbes zugrunde liegt. Schließlich ergibt sich der Sinn vom Ende des Dramas, aus der Schau über sein Gefüge, das Geschichte, wie Grabbe sie sah, unmittelbar in sich konzentriert und deutet.<sup>84</sup>

Was Hegele – wie auch Kopp im vorhergehenden Zitat – hier herausarbeitet, ist, dass Grabbe sich die größte Mühe gegeben hat, den historisch-politischen Moment nicht nur einfach im Drama darzustellen, sondern dass er diesen auch explizit inszeniert. Um Politik und Geschichte darzustellen, schafft er zunächst im Drama einen Raum, in dem Politik ‚gemacht‘ und kommentiert wird. Die Protagonisten treten in diesem Raum auch weniger als individuelle Persönlichkeiten, sondern vor allem als Politiker auf. Wichtig ist bei Grabbe, dass sie als solche aber auch dem historischen Schicksal der politischen Notwendigkeit ‚ausgeliefert‘ sind: Sie können am geschichtlichen Verlauf teilnehmen, aber sie können ihn nicht wirklich beeinflussen, sondern sind Werkzeuge von Politik und Geschichte. Dieses Phänomen behandelt Hegele in seiner Diskussion als ästhetischen Zwiespalt, der Unbehagen bereitet. Epochales Geschichtsdrama mit unabänderlichem Schicksal und klassisches Heldendrama treffen bei Grabbe unauflöslich aufeinander. Dieser Zwiespalt muss aber nicht zwangsläufig als Mangel betrachtet werden. Es bietet sich vielmehr an zu untersuchen, wie Grabbe diesen scheinbaren

---

<sup>83</sup> Kopp, *Geschichte und Gesellschaft* (Anm. 79), S. 194.

<sup>84</sup> Hegele, *Grabbes Dramenform* (Anm. 77), S. 246.

Widerspruch als ein wesentliches Merkmal des politischen Diskurses seiner Epoche ästhetisch inszeniert.

### *Textanalyse*

Bestimmte ästhetische Gestaltungsmittel sind für die Interpretation der Grabbeschen Geschichtsdramen zentral: „Knotenpunkte“ als geschichtliche und politische Schlüsselstellen; das Beseite-Reden, mit dem politische Strategien beschrieben werden und zwischen Wahrheit und Lüge, Authentizität und Schein unterschieden wird; und schließlich das explizite Kommentieren und Bewerten der politischen Ereignisse. Bereits die erste Erwähnung Hermanns erfolgt in einem solchen Kommentar und deutet auf dessen problematische Position hin. Der Manipelführer erwähnt Hermann als „unser Agent im Norden“.<sup>85</sup> Ein Cherusker kommentiert dies:

*Der Cherusker für sich.*

Nun betrügt er sie alle [...] Sich bei den Fremden anstellen und von ihnen verschicken lassen? Ein Fürst? Glaubts der Teufel! Ich täts nicht und bin ein armer Bauer.<sup>86</sup>

Der politische Konflikt wird durch diesen Dialog eingeführt: Hermann befindet sich genau zwischen beiden Völkern, zwischen zwei Epochen. Doch der politische Konflikt als solcher ist noch ein verdeckter: Der Cherusker kann seine Kritik nicht offen äußern. Sein Kommentar dient in erster Linie dem Leser zur Einordnung der komplexen Ausgangslage. Das äußert sich auch in der Reflexion sprachlicher Unterschiede. Zwischen „wie ihr bei jeder Gelegenheit sagt“ und „wie wir sagen“<sup>87</sup> steht Hermann und hebt ebenfalls den Konflikt auf die Ebene der Sprache:

*Hermann.*

Und kennst du deinen Namen nicht, mein Volk?<sup>88</sup>

Linguistische Unsicherheit relativiert auch Hermanns Worte, vom Sieg über Varus werde man erzählen „so lang noch was von deutscher Sprache klingt“.<sup>89</sup>

Bevor Hermann die Bühne betritt, bereitet Grabbe also den Leser auf dessen Zwischenposition vor. Der Konflikt zwischen Römern und Germanen äußert sich hierbei vor allem in der Sprache:

---

<sup>85</sup> Grabbe, Hermannsschlacht (Anm. 82), S. 322.

<sup>86</sup> Ebd., S. 323.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Ebd., S. 353.

<sup>89</sup> Ebd., S. 375.

*Schreiber.*

Lernt Latein und erwägt, dass wir nur aus Nachsicht euer Idiom gebrauchen.<sup>90</sup>

Der sprachliche Unterschied zwischen Germanen und Römern ist eingebettet in die Darstellung des Kontrastes zwischen römischer Zivilisation und germanischer Natürlichkeit. Dabei wird die eigentliche Überlegenheit der Germanen z.B. in der Gerichtsszene im Eingangsteil des Dramas deutlich. Dietrich und Rammshagel klären ihren Konflikt wie gute Nachbarn, ohne die Römer für die Schlichtung zu Rate zu ziehen. Auf die unverständlichen lateinischen Phrasen des Schreibers antwortet das Volk mit dem Hilferuf „Fürst, Hermann, warum bist du fern von uns und lässtest uns verloren und allein? Kehre zurück: wir haben Fürsten nötig“.<sup>91</sup> Nicht die kriegerische Aggression, auch nicht die willkürliche Jurisprudenz der Römer macht den Germanen in dieser Passage so zu schaffen, sondern vor allem das linguistische Unverständnis!

Hermann erscheint nun während der Gerichtsszene zum ersten Mal und richtet sich sofort voller Sarkasmus gegen die ihm zu Füßen liegenden Landsleute:

*Hermann.*

Dergleichen auch so plump und bis ins Übertriebene nachgeahmte Gebräuche dulde ich nicht, so lange man sie ohne eure Zierlichkeit und euren angeborenen Anstand ausübt.<sup>92</sup>

Hermann ist sich der Differenz zwischen ihm und den Römern, die ihn als „Schwachkopf“<sup>93</sup> bezeichnen, aber auch zwischen ihm und den übrigen Germanen durchaus bewusst. Über den germanischen „Pöbel“ sagt er:

*Hermann.*

Er tut äußerst frech und will noch immer nicht recht sich romanisieren lassen und betrachtet mich als einen Überläufer.<sup>94</sup>

Auch wenn diese Aussagen möglicherweise zu Hermanns Täuschungsmanövern gehören, berühren sie doch auch seine tatsächliche Position zwischen den Völkern. Beide Gruppen benennen immer wieder nicht nur den kulturellen Konflikt, sondern kommentieren die gleichzeitige Konstruktion einer Differenz zwischen den Völkern:

*Schreiber.*

Es kommt bei dem Volk wenig auf den Namen an. Es ist doch Vieh. Scheren wir es soviel wie möglich über einen Kamm.<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> Ebd., S. 330.

<sup>91</sup> Ebd., S. 331.

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Ebd., S. 332.

Gesa von Essen<sup>96</sup> arbeitet heraus, dass diese bewussten Konstruktionen durchaus ambivalent sind, beispielsweise wenn Varus die Praxis des Schreibers kommentiert und sich letztendlich als Opfer der eigenen Geschichtsschreibung sieht. Diese „Satire auf das Eigene“<sup>97</sup> zersetzt ebenso wie die Positionierung Hermanns und die durchaus ambivalente Darstellung der Germanen die simplifizierte Kontrastierung von Natur und Zivilisation, die Grabbe immer wieder vorgeworfen wird. Wolfgang Struck<sup>98</sup> vermerkt hierzu, dass die Darstellung von und Kritik an offizieller Geschichtsschreibung – besonders in der Eingangsszene mit dem von seinen Kameraden getöteten Soldaten – für das Verständnis des Dramas zentral sind: „Der ästhetische Text wäre demnach zu verstehen als eine erneute Lektüre, die mehr an den latenten als an den manifesten Momenten der Überlieferung interessiert ist.“<sup>99</sup> Struck liest die *Hermannsschlacht* demnach als Drama, welches durch seinen ästhetischen Text aufzeigt, wie Geschichte „im Namen der heroischen Mythen des historischen Gedächtnisses“<sup>100</sup> konstruiert wird.

Hermanns konfliktreiche Zwischenposition setzt sich auch im privaten Bereich fort. Hermann tritt ein und schwärmt von seiner Heimat, Thusnelda jedoch wendet sich, von der römischen Rüstung geblendet, ab. Die Symbolik dieser und ähnlicher Szenen ist so offensichtlich, dass man sich als Leser zwangsläufig die Frage nach dem ‚Warum‘ dieser Darstellungsweise stellt. Auch in der Beziehung Hermanns zu Thusnelda wird das hohe Pathos der Heldenverehrung und Vaterlandsliebe ironisch gebrochen:

*Thusnelda.*

Freilich, ein Vaterlandsverräter ist der Träne nicht wert. Wer aber kann sie zurückhalten?

*Hermann.*

Weine aus. Ich setze mich so lang bis du fertig bist.<sup>101</sup>

Der Unterschied zur Beziehung zwischen Hermann und Thusnelda in populärliterarischen Bearbeitungen des Hermanns-Stoffes ist offensichtlich. Als Beispiel wäre hier Wilhelm Freiherr von Blombergs *Hermanns Tod* (1824)<sup>102</sup> zu nennen, eine „regelkonforme Tragödie mit

---

<sup>95</sup> Ebd., S. 328.

<sup>96</sup> Gesa von Essen: Übersetzung und Kolonialismus. Germanen- und Römerbild in Grabbes Hermannsschlacht, in: Grabbe-Jahrbuch 17/18 (1998/99), S. 111-161.

<sup>97</sup> Ebd., S. 123.

<sup>98</sup> Wolfgang Struck: Die letzte Schlacht. Christian Dietrich Grabbe: Die Hermannsschlacht, in: Grabbe-Jahrbuch 17/18 (1998/99), S. 164-178.

<sup>99</sup> Ebd., S. 176.

<sup>100</sup> Ebd., S. 177.

<sup>101</sup> Grabbe, Hermannsschlacht (Anm. 82), S. 333.

<sup>102</sup> Wilhelm Freiherr von Blomberg: Hermanns Tod, Mikrofiche-Ausgabe, Hamm 1824.

historischem Hintergrund ... [die] längst und zu Recht vergessen ist“.<sup>103</sup> Private und nationale Zielsetzungen finden hier einen gänzlich harmonischen Gleichklang:

*Hermann.*

Der Weg zu meiner Gattin ist der deutsche Weg.<sup>104</sup>

Heroisch, pathetisch und ernst kommt es daher, das vaterländische Drama im 19. Jahrhundert. Werner Broer bemerkt in diesem Zusammenhang zu Alexander Rosts *Landgraf Friedrich mit der gebissenen Backe* (1847): „Man möchte diesen Titel für parodistisch halten, aber ein vaterländisches Schauspiel lässt im 19. Jahrhundert einen solchen Umgang mit der ‚großen‘ Vergangenheit nicht zu“.<sup>105</sup> Sowohl bei Grabbe als auch bei Kleist ist der Einfluss politisch-militärischen Handelns auf das Private wesentlich komplexer gestaltet. Kleists Hermann beispielsweise ordnet das Private dem Politischen komplett unter und zögert nicht, auch Thusnelda in seinen Planungen gegen Rom ohne ihr Wissen zu benutzen. Bei Grabbe ist die Beziehung zwischen den beiden geprägt vom schauspielerisch-inszenatorischen Tenor des gesamten Dramas. Am Ende steht Hermann jedoch trotz seines Erfolgs alleine da, weil Thusnelda die Rolle der Hausfrau jener der Kriegsfürstin vorgezogen hat.

*Bote.*

Sie hätte einmal, wo's nötig gewesen, in der Schlacht Parade machen helfen, möcht's jetzt, wo es ohnehin gut gegangen wäre, nicht wieder tun, und sie erinnerte sich überhaupt eines solchen Versprechens nicht.<sup>106</sup>

Thusneldas offene Reflexion der Theatralität ihrer vorherigen Auftritte ist bemerkenswert, drängte sich dem Leser doch tatsächlich der Gedanke auf, Hermann und Thusnelda spielten mit ihrer „Parade“ während der Schlacht lediglich Komödie. Thusnelda befindet sich bei Grabbe in einem Zwiespalt, der hier in der ironischen Bemerkung nur scheinbar aufgelöst wird. Ihr Changieren zwischen Hausfrau und Fürstengattin ist das Pendant des Rollenwechsels, den Hermann zwischen Rom und Germanien vollführen muss. Die Künstlichkeit von Thusneldas Auftritten ist ihrer komplizierten historischen und gesellschaftlichen Position geschuldet und nimmt daher oft genug grotesk-ironische Züge an, beispielsweise wenn sie Hermann auf dem Schlachtfeld versichert, „zu Haus ist alles, ungeachtet meiner Abwesenheit in Ordnung“.<sup>107</sup> So seltsam diese Auftritte auch scheinen mögen: Sie sind nicht Grabbes dichte-

---

<sup>103</sup> Michael Vogt: „s' ist ja doch alles Komödie!“ Grabbes metapoetisches Frühwerk. Mit einem Exkurs über ein zeitgenössisches Arminiusdrama, in: Grabbe-Jahrbuch 10 (1991), S. 9-41, hier S. 21.

<sup>104</sup> Blomberg, Hermanns Tod (Anm. 102), S. 29.

<sup>105</sup> Werner Broer: Grabbes Vaterland, in: Grabbe-Jahrbuch 22 (2003), S. 83-98, hier S. 88f.

<sup>106</sup> Grabbe, Hermannsschlacht (Anm. 82), S. 376. Die Aussage bezieht sich auf S. 349ff.

<sup>107</sup> Ebd., S. 349.

rischem Unvermögen geschuldet, denn damit sind die selbstreflexiven Momente der Charaktere und des Textes nicht erklärbar.

Der Konflikt zwischen Varus und Hermann tritt offen in der siebten Szene des Eingangs zu Tage. Dieser Konflikt ist zunächst aber kein militärischer, sondern einer, der mit Worten und Briefen ausgetragen wird. Die Frage ist, wer von den beiden Kontrahenten den anderen schlechter in Rom dastehen lassen kann, wer also das Spiel von Täuschung und Manipulation besser beherrscht:

*Varus.*

Reite meinetwegen dann und wann zu deinem Pöbel, komm indes stets bald zurück und unterlass deine unnützen Schreibereien, die man im Kapitol doch nur als Lappalien behandeln, oder gar, mit meinen offiziellen Gegenberichten verglichen, an dem Autor bestrafen würde.<sup>108</sup>

Die Beziehung zwischen Hermann und Varus ist geprägt von Dialogen, in denen die beiden Geschichtsheroen sich vor allem dadurch hervortun, dass sie sich auf kleinlichste Art und Weise piesacken.

Hermann scheitert stets mit seinem Versuch, pathetisch zu sprechen. Weder Thusnel-da und Varus, noch seine germanischen Kampfgenossen lassen eine solche Sprechweise zu. In dem Moment, in dem Hermann mit seinen Kampfgenossen von Rom abfällt und dies mit allem vaterländischen Pathos kundtut, wird auch dies wieder ironisch gebrochen:

*Hermann.*

Schämt euch vor meinem Pferde. Ihr zaudert und überlegt. Es schäumt bereits vor Zorn.

*Ein alter Cherusker.*

Drück auch dem Vieh nicht so hart die Sporen in den Balg. Das Luder fühlt sich wie ein anderer Mensch.<sup>109</sup>

Auch Hermanns Ansprache an sein Heer wird von seinen Bundesgenossen gestört:

*Der Alte.*

Du hast den Kaiser jahrelang getäuscht und betrogen!

*Hermann.*

Betrog er uns nicht auch? Ich gebrauche gleiche Waffen gegen gleiche. Macht ihr mit eurem Messer es anders, wenn euch ein Bär mit seinen Zähnen packt?

*Der Alte.*

Ein Kaiser und ein Bär ist ein Unterschied. Ich sage nichts. Nur dieses: besser und ehrlicher ist auch besser und ehrlicher als –

*Hermann.*

---

<sup>108</sup> Ebd., S. 342.

<sup>109</sup> Ebd., S. 345f.

Halts Maul mit deinen kleinlichen Bedenklichkeiten. Geh in deine Rotte!<sup>110</sup>

Nicht einmal die Tiermetaphorik, die stets ein wichtiges rhetorisches Mittel Hermanns in allen Dramen ist, bleibt dem Anführer bei Grabbe noch vergönnt. Seine Mitstreiter weigern sich schlichtweg, Hermanns Worte metaphorisch zu deuten.

Peter Schütze<sup>111</sup> hat Grabbes Strategie der ironischen Brechung des nationalen Pathos in seinem Vergleich zwischen Schillers und Grabbes Nationaldrama belegt. Er argumentiert, dass bei Grabbe „das Erhabene ... in die Karikatur gestürzt“ ist.<sup>112</sup> Die bewussten Diskontinuitäten und Brüche gerade im Vergleich mit Schiller lassen Grabbe als einen „gewieften und modernen Verfasser dramatischer Verse“<sup>113</sup> dastehen. Das deutlichste Beispiel aus dem Text ist wohl Hermanns Ausruf „Deutschland!“<sup>114</sup> der von seinen Bundesgenossen kritisch kommentiert wird, woraufhin Hermann seine Leute mit „geringeren aber näheren Mitteln“<sup>115</sup> überzeugen muss. Auch die Künstlichkeit der Sprache in der *Hermannsschlacht* ist Teil der Strategie Grabbes, die Mythisierung Hermanns in der Geschichtsdramatik selbst zu thematisieren: „Alle Figuren reden so gedrechselt. Alle reden, als zitierten sie Bühnensprache“.<sup>116</sup> Parodie und Zitat illustrieren, dass die *Hermannsschlacht* lediglich die Möglichkeit eines Geschichtsdramas darstellt, dass aber schon keines mehr sein kann: „Grabbes Drama ist nicht nur ein Drama über das historische Ereignis der Schlacht im Teutoburger Wald, sondern zudem ein Drama über den Text ihrer Geschichte“.<sup>117</sup> Diese Textualität der Geschichte wird im Drama mitreflektiert: „Grabbes *Hermannsschlacht* erweckt den Eindruck, sie widme sich explizit der eigenen Medialität, der Medialität der Schrift und den Folgen für die Dramen- und Geschichtsschreibung“.<sup>118</sup>

Was noch in anderen Dramen mühelos funktioniert hat, nämlich die Vereinigung der unterschiedlichen Völker in der Schlacht, gelingt hier nur noch mit Mühe. Schaut man sich den Kampf genauer an, fällt auf, dass alle germanischen Stämme immer nur einzeln in Erscheinung treten. Dennoch ist die Schlacht der einzige Grund für die Germanen, sich als Bundesgenossen zu präsentieren, eine Tatsache, die Hermann auch offen anspricht:

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 346.

<sup>111</sup> Peter Schütze: „Wie geht es meinem tragischen Lieblingshelden?“ Christian Dietrich Grabbes und Friedrich Schillers Nationaldrama, in: Grabbe-Jahrbuch 24 (2005), S. 8-30.

<sup>112</sup> Ebd., S. 8.

<sup>113</sup> Ebd., S. 21.

<sup>114</sup> Grabbe, *Hermannsschlacht* (Anm. 82), S. 353.

<sup>115</sup> Ebd., S. 353.

<sup>116</sup> Braungart, *Grabbes Hermannsschlacht* (Anm. 58 zu Kapitel 2), S. 266.

<sup>117</sup> Matthias Schaffrick: Medialität und Intermedialität von Grabbes *Hermannsschlacht*. Eine systemtheoretische Analyse, in: Grabbe-Jahrbuch 25 (2006), S. 157-179, hier S. 160.

<sup>118</sup> Ebd., S. 158.

*Hermann.*

Soll immer erst eine Not wie die jetzige es bewirken, dass wir uns vereinen? Wärs nicht besser, wir täten es von selbst, und lebten auch im Frieden unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupt?<sup>119</sup>

Hermann kann die Fürsten aber nicht von seiner Aufrichtigkeit überzeugen. Obwohl Hermann bereits – wie bei Kleist – seine mögliche Unterordnung unter Marbod angeboten hatte, glaubt ihm keiner der Fürsten, dass er selbstlos handelt.

Die zweite Nacht bereitet den Leser darauf vor, dass Hermann und Varus am Ende des Dramas beide von der Weltbühne abtreten müssen. Hermann sieht sich der Ignoranz bzw. den engstirnigen machtpolitischen Vorbehalten seiner Bundesgenossen ausgesetzt und muss seine hohen Ziele empfindlich reduzieren. Dadurch sieht er sich sogar dem Spott seines Onkels ausgesetzt:

*Ingomar.*

Doch dein Befehl, dass ich die Römer wieder angreifen soll, ist das vernünftigste Wort, welches seit zehn Jahren über deine Lippen kam.<sup>120</sup>

Neben der Einheit im Kampf, pathetischen Reden und dem Umbenennen von Kampfschauplätzen („Knochen- und Blutbach“,<sup>121</sup> „Winfeld“<sup>122</sup>) bleibt Hermann nur die Rolle des geschichtlichen Werkzeugs, nicht die des eigenständigen Machers von Geschichte. Auch Varus erahnt seine Niederlage und das schlechte Bild, dass die Geschichtsschreibung von ihm vermitteln wird. Der Schreiber erweist sich als seelenlose Marionette, mit der sich keine vernünftige Unterhaltung führen lässt. Selbst den Versuch, durch den Selbstmord einen ehrenhaften Tod zu sterben, macht Hermann seinem Widersacher zunichte, indem er die Theatralität der Szene offen benennt:

*Hermann.*

Ergib dich! Du sollst gut behandelt werden.

*Varus.*

Danke! Ich behandle mich lieber selbst.

*Er stürzt sich in sein Schwert und stirbt.*

*Hermann.*

Noch im Tod ein Phrasenmacher. Lassen wir ihn liegen für unsere Geier und Raben.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Grabbe, Hermannsschlacht (Anm. 82), S. 367.

<sup>120</sup> Ebd., S. 368.

<sup>121</sup> Ebd., S. 369.

<sup>122</sup> Ebd., S. 371.

<sup>123</sup> Ebd., S. 375.

In vielen Hermannsdramen des 19. Jahrhunderts sind Hermanns Selbstzweifel ob des Verrates an seinem Freund Varus ein bedeutender Bestandteil der Darstellung Hermanns als aufrichtigem Menschen (vgl. z.B. Kapitel 3.1.4 zu August Schmitz). Grabbes Hermann hat keine Vorbehalte, seinen Gegner auch nach dessen Tod noch zu demütigen. Gleichzeitig hat der Sieg ihm nicht dazu verholfen, vorbehaltlos von seinem Volk (oder seiner Gattin) anerkannt zu werden. Am Ende steht der große Geschichtsheld selbst als hilfloser „Phrasenmacher“ und gefoppter Ehemann da:

*Hermann.*

Und ihr Fürsten, Herzoge, und Völker, was meint ihr, wenn wir nun vorwärts gingen, die römischen Festungen am Rhein erobereten, und zuletzt in Rom selbst den Welttyrannen Gleiches mit Gleichem vergölten?

*Viele im Volk.*

Was geht uns Rom an. Wir haben seine Soldaten und Schreiber jetzt vom Halse. Wir können nun ruhig nach Hause gehen und da bleiben.

*Ein Herzog für sich.*

Ich müsst ein Narr sein, unter seinem Befehl noch einen weiteren Feldzug mitzumachen. Er reckt den Kopf doch schon zu hoch, und würde wohl uns alle nach der Eroberung Roms als Unterbediente behandeln.<sup>124</sup>

Wieder bleibt die Aussicht auf Essen das Einzige, womit Hermann seine Landsleute in Bewegung setzen kann. Grabbe inszeniert auch hier wieder Hermanns vaterländisches Pathos als rhetorische Strategie, die nicht weiter von der Realität entfernt sein könnte. Seine Landsleute verhalten sich Hermann gegenüber nicht anders, als Hermann es schon Varus gegenüber getan hat. Abschließend kommentiert im Beiseite-Reden Hermann selbst die Diskrepanz zwischen Rhetorik und Realität:

*Hermann beiseit.*

Ach! – Wüsste das Palatium, dass diese sonst so tapferen Leute nur ein paar Meilen weit sehen, und lieber in der Nähe äßen und tränken, als es zu zertrümmern, so würd es bei Nachricht meines Siegs nicht so erbeben, als es mit seinem zähneklappernden Herrn und Gestein tun wird.<sup>125</sup>

Hermann bleibt als frustrierter Geschichtsheld zurück, dessen Ruf in Rom gänzlich von einer übertriebenen Siegesnachricht lebt.

Die viel diskutierte Schlusszene der *Hermannsschlacht* leistet zweierlei. Zum einen thematisiert sie den schauspielerischen Charakter des gesamten Dramas:

---

<sup>124</sup> Ebd., S. 376.

<sup>125</sup> Ebd., S. 377.

*Augustus.*

Klatscht in die Hände! Hab ich meine Rolle in allen Verhältnissen nicht gut gespielt? Livia, sei ruhig es tritt nur ein Schauspieler ab.<sup>126</sup>

Auch der berühmte Satz: „Varus, Varus, gib mir meine Legionen wieder!“ erscheint so nur noch als Zitat, das der Imperator wie auf Anweisung der Regie noch artikulieren muss. Zum anderen schließt die Szene „die Dramenhandlung ab, indem sie deren geschichtsdeutende Elemente zusammenfasst und sie auf den epochalen Prozess hin durchsichtig macht“.<sup>127</sup> Während sich also Römer und Germanen noch zusammengedrängt auf dem germanischen Schlachtfeld bekriegen, dämmert schon aus der Ferne ein gänzlich neues Zeitalter herauf. Hermann hat, wie Marbod es bereits früh im Drama prophezeit, lediglich für einen kurzen historischen Moment das Steuer in der Hand, mit dem er aber „nur noch das geschichtlich Notwendige zur Entfaltung“<sup>128</sup> bringen kann. Der Schluss von Grabbes Dramenfragment *Alexander der Große* ist ebenfalls geprägt von der Idee der Vergeblichkeit des heroischen Lebens:

*Alexander.*

Doch meine rechte Hand hängt Ihr aus dem Sarge, weiß, nackt, wie sie ist! Sie hat die ganze Welt gefasst, und nichts ist ihr geblieben.<sup>129</sup>

Gesa von Essen schlussfolgert für die *Hermannsschlacht*: „Damit gibt sich die Welt aus der Perspektive der Augustus-Szene als mittelmäßiges Schauspiel zu erkennen: Augustus, Varus und Hermann war es als Theaterakteuren bestimmt, an einem weltgeschichtlichen Augenblick ... teilzuhaben, ohne dass sie jedoch in den Gang der Geschichtsnotwendigkeit korrigierend hätten eingreifen können“.<sup>130</sup>

Die hier vorliegende Besprechung der *Hermannsschlacht* hat zwei zentrale Kritikpunkte der Forschung an Grabbes Drama beleuchtet. Neben den ästhetischen Mängeln, die dem Stück oft attestiert werden, handelt es sich dabei auch um den Widerspruch zwischen Heldenverehrung und Geschichtsfatalismus, den die *Hermannsschlacht* nicht aufzulösen vermag. Für Hegele endet dieser „unheilvolle Bruch“ im „ästhetischen Fiasko“<sup>131</sup> Grabbes, dem eine grundsätzliche geschichtliche Orientierungslosigkeit vorgeworfen wird. Warum sollte es dem Provokateur Grabbe aber daran gelegen sein, Unbehagen seitens der Rezipienten zu

---

<sup>126</sup> Ebd., S. 379.

<sup>127</sup> Manfred Schneider: *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*, Frankfurt am Main 1973, hier S. 386.

<sup>128</sup> Ebd., S. 377.

<sup>129</sup> Christian Dietrich Grabbe: *Alexander der Große*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Band 3, Berlin 1902, S. 405-407, hier S. 407.

<sup>130</sup> Essen, *Übersetzung und Kolonialismus* (Anm. 96), S. 139.

<sup>131</sup> Hegele, *Grabbes Dramenform* (Anm. 77), S. 216.

vermeiden? Die Hermannsschlacht wird aus dieser Sicht zu einer Parodie des Hermannsmythos, die auf die Unmöglichkeit ‚echten‘ Heldentums in der Geschichte aufmerksam macht. Der Held ist nur noch ein Schauspieler auf der Bühne, der nicht mehr zum politischen Vorbild taugt.

Der ausbleibende Bühnenerfolg zu Grabbes Lebzeiten ist wohl auch den Widersprüchen geschuldet, die Grabbes Leben und Werk als Ganzes prägen und die er nicht auflösen konnte oder wollte: „In ihrer (selbst-)destruktiven Heterogenität, in ihrem Changieren zwischen volkstückhafter Grobheit, drastischer Komik und spielerisch-parodistischer Stilmischung einerseits und Pathos, hoher Verssprache, Tragödienform und Geschichtsdrama in der Tradition Schillers andererseits finden seine Stücke keinen Zugang zur Bühne“.<sup>132</sup>

### *Ausblick*

In Grabbes *Hannibal* kann man Strukturen und Motive erkennen, die das Drama mit der *Hermannsschlacht* in Verbindung bringen. Ähnlich wie Hermann versucht Hannibal, auf den Kreislauf der Geschichte Einfluss zu nehmen, muss aber am Ende erkennen, „dass sein Glaube an eine sinnvolle Lenkung des geschichtlichen Ablaufes ihn getrogen hat“.<sup>133</sup> Während Hannibal von der historischen Bühne verdrängt wird und bei der eigentlichen Schlacht um Karthago keine Rolle mehr spielt, wird ihm lediglich sein stiller Selbstmord am Ende des Dramas gelassen, der aber sofort von König Prusias für dessen Selbstdarstellung ausgenutzt wird. Macht und Ohnmacht der Worte, die performative Funktion des Sprechens – und Dichtens – werden im *Hannibal* auffallend oft reflektiert. Der Text betrachtet hier auch die eigene Rolle in der Geschichtsschreibung, ein Faktor, der ebenfalls bei der *Hermannsschlacht* eine wichtige Rolle spielt. Darüber hinaus finden sich im *Hannibal* zahlreiche Szenen, in denen die Theatralität und Rhetorik der Politik reflektiert werden.

Die Verhandlungen zwischen Hannibal und den beiden Scipios vor der entscheidenden Schlacht um Karthago<sup>134</sup> sind von vorneherein zum Scheitern verurteilt, weil die Römer lediglich zum Schein mit Hannibal reden, um Zeit zu gewinnen und ihren Angriff politisch zu legitimieren. Die darauf folgende Schlacht wird vom Pförtner und seinen Kindern wie ein Theaterstück beobachtet. Die Beteiligten scheinen jedoch den tieferen Sinn des Geschehens nicht zu verstehen. Letztendlich wird der geschichtliche Verlauf die Beobachtungen und Kal-

---

<sup>132</sup> Florian Vaßen: Theatralität und Szenisches Lesen. Grabbes Theatertexte im Theatralitätsgefüge seiner Zeit, in: Detlev Kopp und Michael Vogt (Hg.), *Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag*, Bielefeld 2001, S. 263-281, hier S. 270f.

<sup>133</sup> Alfred Bergmann: Nachwort, in: Christian Dietrich Grabbe, *Hannibal*, Stuttgart 1964, S. 79-86, hier S. 85.

<sup>134</sup> Christian Dietrich Grabbe: *Hannibal*. Mit einem Nachwort von Alfred Bergmann, Stuttgart 1964, S. 54ff.

kulationen der Bevölkerung obsolet werden lassen. Erst als die „Dreimänner“ durch die Verhandlungen mit Rom ihres Besitzes verlustig zu gehen drohen,<sup>135</sup> bemerken sie erst den Ernst der Lage und ihre Fehlkalkulation. Ihre Reaktion wird von ihnen selbst jedoch als „poetisch“ und „prosaisch“,<sup>136</sup> also letztendlich als rhetorische Geste, reflektiert, die den Lauf der Dinge kaum mehr zu beeinflussen vermag.

König Prusias<sup>137</sup> ist sich der Macht der Rhetorik und der theatralischen Geste von allen Charakteren des Dramas am meisten bewusst. Die Audienz Hannibals bei ihm wird nur zu dem Zweck durchgeführt, Prusias durch den Maler gut darstellen zu lassen. Die falsche Gastfreundschaft des Königs endet für Hannibal mit dem endgültigen Abgang von der Weltbühne. In der Schlusszene des Stückes benutzt Prusias den toten Feldherrn noch einmal für eine große Inszenierung, die bezeichnenderweise im Jubel seines Gefolges endet: Sie huldigen damit jedoch nicht Hannibal, sondern Prusias. So endet das Drama mit der kleingeistigen, bloß rhetorisch inszenierten Selbstherrlichkeit eines Königs, der soeben von den wesentlich mächtigeren Römern zum Verrat an seinem Schutzbefohlenen überredet wurde.

Wie in der *Hermannsschlacht* werden auch im *Hannibal* Regieanweisungen oftmals dazu genutzt, inhaltliche und inszenatorische Eigenheiten der Dialoge und Monologe zu reflektieren. Die Regieanweisungen an sich werden gerade so ein Teil der rhetorischen Konstruktion der Dramen, nicht lediglich erklärendes Beiwerk. Insgesamt sehen sie oft auch das Beiseite-Reden der Charaktere vor. Die Charaktere selber erläutern sich und anderen immer wieder Gesagtes, Berichtetes und Erlebtes. Der Dramentext selbst reflektiert damit aber auch zugleich die eigenen Produktionsbedingungen: „Die Barden singen: zu fechten mit der Zunge, ist schwerer als mit dem Schwert!“<sup>138</sup> Darüber hinaus lassen sich – wie auch Norbert Oellers zeigt<sup>139</sup> – weitere Parallelen zwischen *Hannibal* und *Hermannsschlacht* finden, zum Beispiel das Paradigma des Scheiterns des Einzelnen an der Schwerfälligkeit und Ignoranz der Masse.

In seinen Dramen reflektiert Grabbe stets auch die eigene Perspektive auf die Restaurationszeit:

Grabbes der Politischen Romantik nahe stehende, frühkonservative Position, wie sie sich in dem wertorientierten Antagonismus von organologisch begründeter, ländlich-bodenständiger Gemeinschaft und vernunftrechtlich fundierter, städtischer Bürgergesellschaft in seinen Geschichtsdramen abzeichnet, entwickelt sich wie diejenige des Ahnherrn des modernen Konservatismus und Weg-

---

<sup>135</sup> Ebd., S. 62ff.

<sup>136</sup> Ebd., S. 63.

<sup>137</sup> Ebd., S. 66ff.

<sup>138</sup> Ebd., S. 26.

<sup>139</sup> Norbert Oellers: Die Niederlagen der Einzelnen durch die Vielen. Einige Bemerkungen über Grabbes Hannibal und Die Hermannsschlacht, in: Werner Broer und Detlev Kopp (Hg.), Christian Dietrich Grabbe. Ein Symposium, Tübingen 1987, S. 114-129.

bereiters der Geschichtsauffassung von Romantik und Historismus, Edmund Burke, in Abwehrstellung gegen die Menschenrechtsideen der Französischen Revolution.<sup>140</sup>

Grabbes Helden sind aber selbst nicht geeignet, in der Gesellschaft zu leben, für die sie ihr Leben riskiert haben. Sie scheitern vor allem an den Eigenschaften, die sie zu idealen Anführern und Kriegshelden gemacht haben, weil ihre Landsleute ihren politischen Führungsqualitäten misstrauen und lieber ihrer eigenen geschichtlichen Wege gehen. Grabbes komplexe Behandlung von Politik und Geschichte in seinen Dramen hat ihm den Ruf eingebracht, dass er ein Wegbereiter des modernen Dramas sei:

Radikal verwirft er sowohl die fortschrittsgläubige Historiographie seines Jahrhunderts wie die idealistisch orientierte Geschichtsdramatik des Klassizismus. Im Gegensatz etwa zu Schiller findet er in der Geschichte keine abstrakten Ideen, keine moralischen Werte, keine transzendente Bedeutung, sondern nur den sinnlosen oder zumindest unbegreiflichen Zusammenstoß immanenter Kräfte, in dem der brutale Machtkampf alle anderen Bestrebungen verdrängt und der Zufall die Rolle des Schicksals übernimmt.<sup>141</sup>

Kleist und Grabbe stellen beide die Inszenierung von Politik als rhetorische Kraftakte dar, mit unterschiedlichem Erfolg für die jeweils Handelnden. Während vaterländisches Pathos bei Kleist noch zum Handeln führt, hat es bei Grabbe schon keinerlei Substanz mehr. Die Frage nach der Existenz Deutschlands ist ein gutes Beispiel: Kleists Hermann treibt den aufsässigen Aristan erst rhetorisch in die Enge, um dann an ihm ein Exempel zu statuieren. Anders sieht es bei Grabbe aus, der die unterschiedlichsten Antworten auf seine Frage erhält, ob denn sein Volk seinen Namen nicht mehr kenne. Kleist stattet seinen Protagonisten mit der Fähigkeit aus, gezielt rhetorische Mittel anzuwenden, um politisch erfolgreich zu sein. Bei Grabbe bleibt Hermann nur noch Zitat, das durch die Kommentare seiner Landsleute lächerlich wird.

---

<sup>140</sup> Heidemarie Oehm: Gemeinschaft und Gesellschaft in Grabbes Geschichtsdramen, in: Kopp und Vogt, Grabbes Welttheater (Anm. 132), S. 137-162, hier S. 160.

<sup>141</sup> Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe, Stuttgart 1996, S. 5.

### 3.1.4 *Hermann und Varus* von August Schmitz (1855)<sup>142</sup>

#### *Einführung*

August Schmitz (1824-1897) war ein in Berlin lebender Schriftsteller und Bildhauer. Seine literarische Arbeit ist stark von historischen Stoffen geprägt. Neben seinem *Franz von Sickingen* (1853) und *Hermann und Varus* (1855) sind hier *Judith* (1876), *Nero* (1877) und *Ariovist* (1894) zu nennen. In den *Blättern für literarische Unterhaltung* des Jahres 1857 findet sich folgender Kommentar zu August Schmitz und seinen Bearbeitungen der Hermanns- und Sickingen-Stoffe:

Beide Stücke gehören zur originellen Kraftdramatik, aber nicht auf eine hohe Stufe derselben. Sie sind sehr patriotisch, aber ebenso grob, wüst, ungekämmt, cheruskerhaft, und es ist auffallend, dass der deutsche Patriotismus so oft in dieser groben, ungeläuterten Form erscheint. Beide Stoffe sind Lieblingsstoffe deutscher Dramatiker [...] Jene Stücke sind sammt und sonders keine Meisterwerke, welche jüngere Poeten ermuthigen könnten, sich noch ein mal an diese Helden zu wagen; aber was uns Schmitz bietet, ist doch so jugendlich unreif, dass es sich mit ihnen nicht vergleichen kann. Seine Helden sind alle überschwängliche Phrasenmacher.<sup>143</sup>

Dieses Zitat verweist auf die durchaus kritische Perspektive einiger Zeitgenossen auf die patriotische Unterhaltungsliteratur. Der Patriotismus zeigt sich bereits zu Beginn des Dramas in der Kontrastierung von römischer Dekadenz und germanischer Natürlichkeit. Allerdings können nur wenige Germanen den Verlockungen widerstehen, allen voran Hermann und ein junger Krieger namens Bragolf. Letzterer gefährdet durch seinen Ungestüm den Befreiungsplan Hermanns und wird von diesem – ganz im Dienste der nationalen Sache – ermordet. Für diese Tat muss sich Hermann beim Rat der Germanen verantworten. Es gelingt ihm, die drohende Verbannung abzuwenden und sich zum Anführer küren zu lassen. Neben den schwelenden Konflikten mit dem tyrannischen Marbod und dem intriganten Segest muss Hermann sich mit seinem eigenen Gewissen auseinandersetzen. Der Verrat gegen Varus ist für ihn ein schweres Opfer, das er aber für den Dienst am Vaterland in Kauf nimmt. Die abschließende Schlacht wird zum epochalen Schicksalsmoment der Deutschen, in dem die Protagonisten nur Rädchen im Uhrwerk der Geschichte sind. Der großmütige Hermann will am Ende das Leben des Va-

---

<sup>142</sup> *Hermann und Varus* ist der Titel des ersten von zwei Dramen von August Schmitz zum Hermannsmythos. Beide Dramen werden unter dem Titel *Hermann der Cherusker* zusammengefasst. Da es in dieser Arbeit aber um das erste Drama geht, das auch ein in sich geschlossenes Stück bildet, wird i.d.R. *Hermann und Varus* als Referenz angegeben.

<sup>143</sup> August Schmitz: *Hermann der Cherusker / Franz von Sickingen*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1 (1857), S. 584-585, hier S. 584.

rus verschonen. Dieser hat jedoch erkannt, dass seine Zeit in der Geschichte abgelaufen ist und bringt sich selbst um.

### *Thesenbildung*

Die Leitthese für dieses Kapitel ist, dass Schmitz (wie schon Kleist vor ihm) das Politische als Essenz des Hermannsmythos auf der Bühne vorführt (vgl. Kapitel 3.1.2). Dabei lässt sich eine auffällig ähnliche Gewichtung von Themen und Aspekten feststellen, die einen Einfluss von Kleist auf den späteren Text vermuten lassen. Schmitz hat den Kleist'schen Hermann übernommen und dabei versucht, ihn von seiner politischen und menschlichen Ambivalenz zu befreien und sowohl ihm, als auch den Germanen, eine eigenständige Identität zu geben, die bei Kleist nur über das römische Feindbild erlangt wird. Zu Beginn von *Hermann und Varus* verkündet der römische Anführer:

*Varus.*

Ihr hattet ja kaum ein Vaterland; erst dadurch, dass wir Euch auf den Pelz rückten, schlosset ihr Euch inniger an einander und lerntet euch als Volk zu fühlen. Was Ihr seid, habt Ihr uns zu verdanken; wir lehrten Euch Künste und seine Sitten.<sup>144</sup>

Das Stück arbeitet daran, diese Behauptung des Varus zu widerlegen. Wo bei Kleist die eigene Identität gänzlich vom Feindbild abhängt, bemüht sich Schmitz, sein Verständnis von ‚echter‘ germanischer Kultur auf der Bühne zu präsentieren.

Bei Schmitz und Kleist geht es weniger um den Kampf gegen Rom als um die innere Verfasstheit der ‚Nation‘ als Kommentar auf die jeweiligen politischen Verhältnisse der Gegenwart der Autoren. Die politische Bühne bei Schmitz ist dabei (anders als bei Kleist oder auch bei Büchner) kein Ort des theatralischen Spiels. Insbesondere im Kontrast zu Kleists *Hermannsschlacht* lässt sich an *Hermann und Varus* verdeutlichen, wie die unterschiedliche Darstellung des Politischen in den Dramen – besonders hinsichtlich einer möglichen Selbstreflexivität in Bezug auf Rhetorik, Theatralität und Inszeniertheit des Politischen – zu einem Differenzkriterium im Vergleich verschiedener Geschichtsdramen des 19. Jahrhunderts wird. Kleists Text wird somit in die Nähe von Büchners *Dantons Tod* gerückt (vgl. Kapitel 2.3.4): Beide Dramen machen die Ästhetik und Theatralität des Politischen selbst zum Thema auf der Bühne. Bei beiden Autoren kippt diese Theatralität ins Theatralische: Die Revolutionäre um Danton begreifen Politik nicht mehr als eigenes Geschäft mit eigenen Regeln, sondern als einziges ästhetisches, theatrales Spiel. Kleists Hermann nutzt die Theatralität des Politischen,

---

<sup>144</sup> August Schmitz: Franz von Sickingen, Oranienburg 1853, S. 3.

um bewusst Gegner wie Anhänger hinters Licht zu führen und zu manipulieren. Kleist legt letztlich die Funktionsweise politischer Mythen (zum Beispiel des Mythos von der durch Hermann gestifteten ‚deutschen‘ Identität) bloß und konstruiert das eigene Drama als Kommentar auf diesen Mythos. *Hermann und Varus* von August Schmitz hat eine solche, zur Selbstreflexivität tendierende Betrachtungsweise nicht zu bieten. Hier soll der Mythos als Identität stiftendes Medium funktionieren.

In Kleists Drama kommt das Schlachtgeschehen auf der Bühne so gut wie gar nicht vor. Diese Feststellung ist aber im Lichte der oben aufgeführten Beobachtungen zu Kleists Text kaum verwunderlich. In der Tat lässt sich das drastische Kürzen von Schlachtszenen für die Mehrzahl der Hermannsdramen des 19. Jahrhunderts konstatieren. Eine Ausnahme stellt hier zum Beispiel Grabbes *Hermannsschlacht* dar (vgl. Kapitel 3.1.3). Hermann, der deutsche Held, zeichnet sich bei Kleist nicht im Kampf aus. Das liegt auch daran, dass Hermanns Beziehung zu Landsleuten und Römern in ihrer ganzen politischen Komplexität einen viel wichtigeren Platz einnimmt als die eigentliche Schlacht. Das gilt auch für das Hermannsdrama von August Schmitz, das beinahe ein halbes Jahrhundert nach Kleists Version entstanden ist. Schmitz versucht, den Hermannsmythos vor der politischen Ambivalenz zu retten und nivelliert so die ‚Ecken und Kanten‘, die Kleist so eindrücklich als Eigenschaften des Politikers Hermann vorführt. Wo Kleist nüchterne national-politische Zwecke darstellt, präsentiert Schmitz das National-Politische als schicksalhaft; wo Kleist die Rolle des Politikers als alles aufzehrende Kraft darstellt, zeigt Schmitz die menschliche Seite des Politikers Hermann auf; wo Kleist die Mechanismen nationaler Politik und Sinnstiftung vorführt, implementiert Schmitz eben genau diese Mechanismen in seinem Text. Schmitz zeigt einen Hermann, der sich der ‚undeutschen‘ Tendenzen seiner Taten bewusst ist und diese dennoch als Opfer für das Vaterland in Kauf nimmt. Das ‚Undeutsche‘, das Kleists Hermanns zu einem „hybride[n] Grenzgänger“<sup>145</sup> zwischen den Kulturen werden lässt, ist bei Schmitz nur der Schein, den sich Hermann widerwillig auferlegt. Während Kleists Hermann mit allen Tricks seine eigenen Landsleute hinters Licht führt, ist Schmitz’ Hermann Gleicher unter Gleichen, der erst mit dem Segen der Landsleute ein legitimes politisches Dasein fristen kann und den sinnlichen Vollzug dieser Anführerschaft ohne Ambivalenz auf der Bühne vorführt.

---

<sup>145</sup> Essen, Übersetzung und Kolonialismus (Anm. 96), S. 147.

Bereits der Vergleich der Titel der beiden Werke ist aufschlussreich. Bei Kleist ist dieser höchst zweideutig. Die eigentliche *Hermannsschlacht* findet ja hier nicht gegen Varus statt, sondern besteht unter anderem in dem „Sieg“ über Thusnelda, in ihrer Erziehung zum Römerhass:

*Thusnelda steht auf.*  
An dem Ventidius?  
*Sie drückt einen heißen Kuss auf seine Lippen.*  
Überlass ihn mir!  
Ich habe mich gefasst, ich will mich rächen!  
*Hermann.*  
Dir?  
*Thusnelda.*  
Mir! Du sollst mit mir zufrieden sein.  
*Hermann.*  
Nun denn, so ist der erste Sieg erfochten!<sup>146</sup>

Die scheinbar problemlos an den Hermannsmythos anschlussfähige Titelwahl Kleists erweist sich als ernsthafte Herausforderung der nationalen Sinnstruktur. Schmitz schlägt mit seinem *Hermann und Varus* einen gänzlich anderen Weg ein. Der Titel seines Dramas kann ohne Ambivalenzen gedeutet werden, wird doch auch im Drama der Konflikt zwischen Rom und Germanien als historische Zeitenwende unmittelbar an der Beziehung der beiden Protagonisten festgemacht. Dass diese Beziehung selbst dann recht komplex angelegt ist, liegt daran, dass Schmitz versucht, den politischen Verrat Hermanns nicht zum Zeichen seiner menschlichen Schwäche werden zu lassen.

Der Beginn des Dramas führt in die Auswüchse des römischen Imperialismus ein. Die Germanen betrinken sich gemeinsam mit Römern und lassen sich dabei von römischen Frauen bedienen. Nur wenige prangern den geistigen und moralischen Verfall an, darunter Braggolf, dem es allerdings dabei an taktischem Geschick mangelt. Der Kontrast zwischen Hermann und solch urwüchsigen Germanen wird bereits in Hermanns erstem Auftritt deutlich. Im Dialog mit Marbod stellt er diesem seinen Plan vor und legitimiert nebenbei seine Entscheidung mit der Rolle, die ein Anführer für sein Volk haben sollte:

*Hermann.*  
Dein wilder Ungestüm wird unsre Freiheit vollends morden; von sichrem Pfade schweifst Du ab und hältst das Irrlicht für den Hoffnungsstern; [...] Du trotz'st auf unsres Volkes Sinn, – kennst du den Sinn des Volks? Es ist an uns, scharfblickend die Gefahren zu betrachten, mit weiser Vorsicht Mittel zu erschaf-

---

<sup>146</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), Vs. 1862-1866.

fen, wodurch sie zu bestehen möglich wird, dass nicht ein unbesiegliches Hindernis uns ins Verderben stürze und Emporglücken und Verlöschen ein Werk des Augenblickes ist. [...] Ich flehe Dich innig, Marbod, folge meinem Plan: lass unsre Völker fest uns einen, durch erlogene Freundlichkeit die Römer sicher machen, ihre Kriegskunst lernen, unsere Völker nach ihr bilden und dann zu günstiger Stunde mit einem Schlag die ganze rohe Macht vernichten: erst dann nur sind wir wahrhaft frei.<sup>147</sup>

Dieser kurze Abschnitt führt in die Grundthematik des Dramas ein. Mit Hilfe des Freiheitsbegriffs argumentiert, verhandelt, ja fleht Hermann sein Gegenüber an. Er bedient sich dabei einer facettenreichen Rhetorik, um Marbod zu überzeugen. Sein Auftritt macht deutlich: Hermann ist kein Tyrann, er ist vor allem ein Diplomat, der, anders als der Kleist'sche Hermann, seine Landsleute nicht im Ungewissen über seine wahren Absichten lässt. Hermann dringt auf Verbindlichkeit, auch in der eigenen Kommunikation. Er spricht selbst mit Marbod und versucht, diesen zu überzeugen. Wo bei Kleist das erste Gespräch zwischen Hermann und den Fürsten von Hermanns Verwirrspiel gekennzeichnet ist und die meiste Kommunikation mit Anhängern und Fürsten indirekt (beispielsweise über Briefe oder Mittelsmänner) erfolgt, setzt Hermann hier auf das direkte Gespräch. Wo das Politische als Kommunikationsraum konstituiert wird, setzt authentische Politik aufrichtige Kommunikation voraus. In diesem Fall manifestiert sich dies darin, dass Hermann auf Marbods Plan eingeht und ihm die Mängel desselben darstellt. Marbod übersieht, dass er als Anführer seines Volkes die Weitsicht beweisen muss, die seine Untertanen nicht haben. Das ist die Rolle der Anführer, die Hermann als nächstes definiert, um Marbod von seinem Plan abzubringen. Der Kreislauf des Werdens und Vergehens von Imperien wird dabei bereits vorausgesetzt. Es geht nicht primär darum, die Römer zu besiegen, denn diese Rolle ist historisch vorherbestimmt. Es geht vielmehr für die Anführer darum zu sorgen, dass die neue Ära auch auf Dauer gestellt wird. Um dies zu gewährleisten, macht Hermann seinen logischen Dreischritt komplett und legt Marbod seinen alternativen Plan vor. Das Drama führt hier vor, dass verbindliche Kommunikation „gleichermaßen Bedingung und Form politischen Handelns und politischer Partizipation“<sup>148</sup> ist. Aufschlussreich ist hier der Kontrast zu Hermanns Absprache mit Marbod bei Kleist. Hermann hat dort seinen Plan schon insgeheim umgesetzt und baut nun darauf, dass Marbod einwilligt, ihm zu helfen. Das Verhältnis der beiden Anführer ist schon so sehr von gegenseitigem Misstrauen geprägt (welches allerdings auch das Resultat der römischen Eroberungstaktik ist), dass Hermann seine beiden Söhne als Pfand und Beweis seiner Aufrichtigkeit zu Marbod

---

<sup>147</sup> August Schmitz: Hermann und Varus, Oranienburg 1855, S. 10f.

<sup>148</sup> Ute Frevert: Politische Kommunikation und ihre Medien, in: dies. und Wolfgang Braungart (Hg.), Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte, Göttingen 2004, S. 7-19, hier S. 9.

schicken muss. Die Kommunikation findet nicht im persönlichen Gespräch statt, sondern über einen Brief Hermanns an Marbod. Dass jedoch auch Briefe nicht automatisch die Aufrichtigkeit des Kommunizierten gewährleisten, zeigt die Tatsache, dass Hermann ja für Thusnelda bereits früher im Stück einen Brief des Ventidius gefälscht hat. Marbods Misstrauen gegenüber „diesem Fuchs“<sup>149</sup> Hermann ist also durchaus gerechtfertigt. Es ist daher nachvollziehbar, dass er auch den Zeichen von Hermanns Aufrichtigkeit misstraut, kennt er Hermann doch als schlaunen Manipulator. Marbod ist am Ende lediglich bereit, das Angebot Hermanns zu prüfen; nur der offensichtliche Verrat des römischen Gesandten in der nächsten Szene überzeugt ihn endgültig von der Wahrhaftigkeit des Briefes Hermanns.

Unterschiedlicher könnte die Darstellung von Hermanns kommunikativer Allianzbildung nicht sein als in diesen beiden Dramen. Dabei ist die Grundkonstellation stets dieselbe: Hermann realisiert, dass er gegen Rom eine ‚römische‘ Taktik anwenden muss und dass er dabei auf Unterstützung angewiesen ist.<sup>150</sup> Beide Situationen spielen Hermanns Koalitionsbildung durch und zeigen, worauf jeweils die kommunikative Strategie beruht: Auf kühlem Kalkül, das selbst vor der möglichen Ermordung der eigenen Kinder nicht zurückschreckt einerseits, auf aufrichtigem und verbindlichem Gespräch und Hermanns Bitte um Hilfe andererseits. Bei Kleist ist es nicht der Appell an den gemeinsamen Kampf gegen Rom, der Marbod überzeugt, sondern der Verrat des römischen Gesandten. Eine auf positiven Grundlagen basierende nationale Identität wird hier nicht gestiftet. Dass die Römer den Germanen erst zu einem Bewusstsein von Zusammengehörigkeit verholfen haben, realisiert auch Varus in Schmitz’ Drama. Aber nirgendwo wird der Mangel an einer eigenen nationalen Identität der Deutschen den Zuschauern so eklatant deutlich vor Augen geführt wie in der komplizierten politischen Kommunikation in Kleists *Hermannsschlacht*.<sup>151</sup>

Eine besondere Stellung in vielen Hermanns- und Reformationsdramen nehmen Gerichtsszenen ein. Besonders prominent ist hier Luthers Auftritt vor dem Wormser Reichstag. Auch Grabbes *Hermannsschlacht* ist ein gutes Beispiel. Gerichtsszenen bieten dem Autor die Möglichkeit, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit als prozessualen Akt darzustellen. Bei Grabbe ist beispielsweise die Tyrannei der römischen Eroberer bereits an der Ungerechtigkeit des Gerichtsprozesses selbst abzulesen. Gerichtsszenen sind Situationen öffentlicher Rede, die auch als solche erkennbar sind und auf der Bühne vorgeführt werden. Bei Schmitz ist es Her-

---

<sup>149</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), Vs. 1337.

<sup>150</sup> An Kotzebues Hermanns-Text kann man sehen, dass selbst dieses zentrale Paradigma ausgeblendet werden kann.

<sup>151</sup> Das trifft nicht nur auf diese Szene mit dem Brief an Marbod zu. Ein weiteres Beispiel ist die Art und Weise, wie Hermann unwissende Germanen über seine List informiert – „Bedeut’ ihm, was die List sei“ (Vs. 938), delegiert Hermann die Informationsweitergabe über seine Taktik gegen Rom.

mann, der bei seinen Landsleuten vor Gericht steht. Die Szenerie wird dabei vom Autor als Bühne auf der Bühne aufgestellt, was er sogar bildlich in seiner Regieanweisung illustriert.<sup>152</sup> Von den Zuschauern aus gesehen befindet sich in der Mitte der Bühne der Opferstein, dahinter ein Holzstoß mit Druiden und dahinter die Priester. Rechts und links davon sind in der ersten Reihe die Barden aufgestellt, dahinter das „Volk“. Auch hinter den Priestern befindet sich „Volk“, hinten rechts und links befinden sich Gräber. Es handelt sich hier zunächst um eine religiös untermalte Leichenprozession und noch kein Gericht. Die Teilnehmer sind ihrer gesellschaftlichen Bedeutung gemäß aufgestellt. Ferner sind Repräsentanten aller gesellschaftlichen Gruppen auf der Bühne präsent, auch die Ältesten des Rates, die aber hier noch nicht in der Choreographie auftauchen. Es handelt sich in dieser Phase in erster Linie um ein religiöses Zeremoniell, zumindest bis die Alraune Belleda mit einer kurzen Ansprache die Teilnehmer zum Freiheitskampf aufruft. Nun verändert sich auch die Szenerie: Belleda tritt zu den Priestern zurück, die Barden nehmen ihre Plätze im Hintergrund ein – auf dem Berg, als einzige im Tageslicht. Siegmund tritt nun als erster ‚Politiker‘ auf. Aus der Bereitschaft, einen Wandel herbeizuführen entsteht die Bereitschaft zum Kampf, die auch von allen gemeinsam hervorgebracht und artikuliert wird.<sup>153</sup> Daraus wiederum entsteht die Notwendigkeit, einen Anführer zu wählen. Bisher gab es lediglich den Rat der Ältesten, der gemeinsam mit dem Volk für Entscheidungsprozesse zuständig war. Ein Anführer wird benötigt, diese Entscheidungen alleine und schnell zu treffen, aber vor allem auch, um diese sofort in die Tat umzusetzen. Der Posten des Anführers ist von Beginn an dem Zweck der Revolution zugeordnet. Hermann wird also im weiteren Verlauf der Szene nicht mehr den Kampf gegen Rom selbst legitimieren müssen, sondern lediglich seine ‚ungermanische‘ Taktik. Zuerst aber können weder Siegmund noch Belleda die Germanen von den Qualitäten Hermanns überzeugen. Wichtig ist hier, dass Hermann Fürsprache sowohl vom Ältesten des Rates (also dem wichtigsten anwesenden Politiker) als auch von der Nornen Belleda bekommt, die eine direkte Verbindung zwischen den Göttern und den Germanen herstellt. Segestes, stets einer der größten innenpolitischen Feinde Hermanns, sorgt mit einer Rede dafür, dass Hermann durch gemeinsamen Beschluss des Volkes verbannt wird. Die Priester zünden die Flamme am Opferstein an und proklamieren die von „Geisterhauch“ geprägte „Stunde des Gerichts“.<sup>154</sup> Das Gericht findet in Form eines Frage-Antwort-Dialogs zwischen den Oberpriestern und dem „Volk“ statt; das

---

<sup>152</sup> Schmitz, Hermann und Varus (Anm. 147), S. 28.

<sup>153</sup> Für eine legitime Revolution muss ja zunächst einmal das Fehlverhalten der Gegner festgestellt werden. Erst wenn dieses erwiesenermaßen nicht mehr tolerabel ist, darf die bestehende Ordnung angegriffen werden. Das sichert letztlich auch die neue Ordnung ab, für die das gleiche Prinzip gilt.

<sup>154</sup> Schmitz, Hermann und Varus (Anm. 147), S. 32.

Volk hat durch seinen Ausruf „Verbannt sei Hermann“<sup>155</sup> bereits die Entscheidung selbst getroffen, nur die Priester warnen noch zur Prüfung. Durch das symbolische Schlagen an die Schilde wird die Entscheidung untermauert. „In Eurem Namen“<sup>156</sup> wird der Stab gebrochen und kommentiert mit „Das Urtheil ist vollzogen“.<sup>157</sup> Wie später bei der Wahl Hermanns zum Anführer wird auch hier zunächst eine Entscheidung vom Volk getroffen, die durch eine symbolische Handlung der Priester bestätigt und in Kraft gesetzt wird. Ohne dieses Ritual ist die Entscheidung des Volkes ohne Folgen. Der Oberpriester ist derjenige, der die Entscheidung durch seine symbolische Handlung vollzieht. Er erwähnt aber auch: „Die Norne hat gerichtet“.<sup>158</sup> Offensichtlich wird hier die Entscheidung des Volkes als direkter Einfluss der Götter gewertet, denn es ist eigentlich das Volk, das hier den Anstoß für das Brechen des Stabes gibt. Das Ritual des Stab-Brechens wird begleitet vom Aussprechen des Fluches auf Hermann sowohl vom Priester als auch vom Volk. Somit wird das vom Oberpriester durchgeführte Ritual vom Volk noch einmal bestätigt.

Dann erst tritt Hermann auf und widersetzt sich sogar dem Oberpriester:

*Hermann.*

Im Herzen meines Volks, für das ich athm' und denke, ist meine ew'ge Hütte.<sup>159</sup>

Hermann verlangt ein gerechtes Verfahren. Die Gerechtigkeit der Institution ist hier wichtiger als der unmittelbare Wille des Volkes, der sich hier – wie so oft in diesen Dramen – als durch öffentliche Auftritte manipulierbar erweist. Mit der Aufforderung „Sprich!“<sup>160</sup> erhält Hermann die explizite Erlaubnis, sich zu rechtfertigen, wodurch die Bühne für seine Rede bereitet ist. Nicht umsonst unterscheiden sich seine nächsten Worte deutlich von seiner sonstigen Sprachwahl:

*Hermann.*

Ich wuchs in holden Träumen auf und sog der Sage heil'ge wunderholde Mähr von ferner Ahnen hoher Götterschöne mit Inbrunst ein von sanfter Mutterlippe.<sup>161</sup>

Hermann kündigt mit seiner umständlichen Ausdrucksweise an: ‚Ich erzähle euch eine Geschichte‘. Er berichtet von einer idyllischen Vergangenheit, die auf noch fernere Zeiten und Ahnen verweist, die nur noch in religiösen Mythen überdauern. Gleichzeitig erscheint hier der Mythos als Erfahrungsbericht. Auch im weiteren Verlauf seines Monologs stützt sich Her-

---

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Ebd., S. 33.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Ebd., S. 34.

<sup>160</sup> Ebd.

<sup>161</sup> Ebd.

mann auf die Vergangenheit vor dem Erscheinen der Römer, die von „der Weisheit aus der Greisen Munde, der Barden dunkelmächt’gem Hochgesang, der Priester heiligen Gebeten“<sup>162</sup> geprägt ist – also von politischen, künstlerischen und religiösen Äußerungen. Diese Idylle erscheint Hermann nun selbst als „Traumesbild“.<sup>163</sup> Hermann beschreibt hier die Utopie, die in Kleists Drama nicht mehr zur Legitimation von Hermanns Verhalten taugt, wie der Dialog kurz vor der Ermordung Aristans deutlich macht. Hermann rekapituliert hier bei Schmitz den Mythos einer glanzvollen Vergangenheit und stellt so auf der Bühne dar, was Schmitz in seinem Drama selbst durchführt: Der Autor zeigt, dass eine solche Legitimation durch den Mythos rechtmäßig ist – immerhin handelt es sich hier ja um eine Rede vor Gericht. Hermann hatte vorher seine Landsleute aufgefordert, nicht den Schein seiner Taten zu richten,<sup>164</sup> sondern die Wahrheit herauszufinden. Das untragbare Verhalten der Römer rechtfertigt Hermanns Verrat, der ja eigentlich der germanischen Urwüchsigkeit und Offenherzigkeit widerstrebt. Um die Freiheit „neu erstehen“<sup>165</sup> zu lassen, akzeptiert Hermann die Verantwortung für sein Volk und nimmt damit auch den Unmut, den er von demselben auf sich zieht, in Kauf. Hermann weiß aber geschickt mit diesem Unmut umzugehen. Indem er im Folgenden die Täuschung des Varus als etwas darstellt, das sich in ihm persönlich über alle Selbstzweifel hinweg als ehrbare Lösung entwickelt hat, legitimiert er sowohl sich und seine Handlungen, als auch seinen Plan insgesamt. Die Befreiung der Germanen stellt sich so als etwas dar, das im Innersten Hermanns seinen Ursprung genommen hat. Es gilt, den inneren Motiven Hermanns zu folgen und seine Taten zu vollenden. Hermanns Makel wird zu seinem größten Vorteil: Er selbst hat durch Bragolfs Tod und den dubiosen Plan gegen Rom zur Einheit der Germanen beigetragen. Den vereinten Unmut vermag er nun gegen seine Gegner zu verwenden. So heiligt der Zweck die Mittel, die Freiheit wird zum Phönix, der „aus Bragolfs Asche“<sup>166</sup> aufersteht. Schmitz demonstriert hier Hermanns Verbindung von Idealismus und Realismus (vgl. Kapitel 2.4.1). Idealistisches Fühlen ist auch nicht zwangsläufig (wie bei Kleist) deckungsgleich mit der nationalpatriotischen Gesinnung des Politikers Hermann. Letztendlich kann man den Unterschied, der sich hier zwischen den Darstellungen von Kleist und Schmitz auftut, so zusammenfassen: Kleist zeigt uns einen Hermann, dessen Persönlichkeit gänzlich der Politik untergeordnet ist, und dessen Politik wiederum gänzlich in der Kunst der Verstellung aufgeht. Schmitz demonstriert hier im Kontrast dazu die Kunst der Offenle-

---

<sup>162</sup> Ebd., S. 35.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Ebd., S. 34.

<sup>165</sup> Ebd., S. 35.

<sup>166</sup> Ebd., S. 36.

gung: Hermann riskiert die Verbannung für seine Überzeugungen und legt seinen Landsleuten in einer emotionalen Rede seine innersten Motive dar, damit diese über ihn richten können.

Hermann hält hier keine ‚Wahlrede‘, sondern er verteidigt sich vor einem Gericht. Die ständige Anwesenheit Belledas, der Priester und Druiden sowie die sakralen Gegenstände auf der Bühne zeigen den Entscheidungsprozess, der zu Hermanns Wahl, Inthronisation und Aufruf zum Partisanenkrieg führt, als einen religiös legitimierten, gemeinschaftlich gestalteten politischen Prozess auf einer öffentlichen Bühne, bei dem das Volk nicht lediglich als Zuschauer, sondern im Laufe der Szene immer mehr als Teilnehmer fungiert.<sup>167</sup> Offensichtlich ist auch, dass Hermann bereits im Vorfeld wie ein Anführer gehandelt hat und sich dadurch – auch wenn es erst anders scheint – als geeignetes Oberhaupt erweist. Das ist ein fundamentaler Unterschied zur Legitimation Hermanns bei Kleist. Zum einen steht er dort zwar als Anführer der Cherusker von Beginn an fest. Zum anderen bleibt aber bis zum Schluss unklar, ob er tatsächlich zum Anführer des Bündnisses der Germanen gewählt werden wird. Dem Zuschauer bleibt nur der Hinweis auf eine Wahl, die aber am Ende des Dramas nicht mehr gezeigt wird.

In Schmitz’ Drama wird der Funktionswandel der Bühne (von der Leichenprozession über die Gerichtsstätte hin zum Wahl- und Inthronisationsort) nicht nur von Veränderungen in der Figurenkonstellation auf der Bühne begleitet, sondern auch von einer Veränderung der Beziehung zwischen den hier dargestellten Teilen der Bevölkerung. Schmitz verdeutlicht dies auch dadurch, dass er die anwesenden Germanen zunächst als „Volk“<sup>168</sup> bezeichnet. Als die Szene sich zu Gunsten Hermanns wandelt, werden daraus „die Brüder“,<sup>169</sup> die Hermann gar um Verzeihung bitten und später „die Deutschen“,<sup>170</sup> die ihn in einer kurzen, mündlichen Stellungnahme zum Anführer wählen:

*Siegmar.*

Der greise Siegmar fragt, der Aelteste des Raths: Soll Hermann  
Führer sein?

*Alle.*

Hermann sei der Führer! Heil’ge Priester, weih’t ihn!<sup>171</sup>

Hier fällt auf, dass das Volk – wie vorher bei Hermanns Verurteilung – bereits eine Entscheidung getroffen hat, die aber noch des Rituals der Priester bedarf, um rechtskräftig zu werden. Auch wenn das folgende Zeremoniell ja ‚ungeplant‘ entsteht, inszeniert Schmitz es hier als

---

<sup>167</sup> Vermutlich ist diese Einbindung des Volkes sogar ein wesentlicher Bestandteil der emotionalen Einbindung des Theaterpublikums, das sich möglicherweise selbst in dieser Volksmasse wiedererkennt.

<sup>168</sup> Schmitz, Hermann und Varus (Anm. 147), S. 28.

<sup>169</sup> Ebd., S. 37.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Ebd.

feierlichen Auftritt, der die Bühnenhaftigkeit der gesamten Szenerie auf den Höhepunkt bringt:

*Die Priester zünden eine Opferflamme an. Hermann kniet am Opfersteine nieder. Die Barden, auf dem Berge gruppiert, greifen in die Harfen. Feierliche Stille. Die Deutschen bilden eine Gruppe um den Altar. Siegmund kniet mit den Ältesten im Vordergrund der Bühne. Melodrama.<sup>172</sup>*

Die hier dargestellte Weihe bildet den feierlichen Höhepunkt der Szene. Sie schließt den politischen Entscheidungsprozess (also Hermanns Verteidigungsrede und die kurze Abstimmung danach) mit einem sakralen Akt ab – immerhin ist der Oberpriester derjenige, der das Ritual durchführt, der Rat der Ältesten ist als Teilnehmer anwesend, greift aber nicht mehr in das Geschehen ein. Nach einem Anrufen der Götter proklamiert der Oberpriester:

*Oberpriester.*

Des Volkes höchste Macht: Recht der Entscheidung über Tod und Leben, wird jetzt in Deine Hand gelegt! Nun trage Dich, Du trägst das Volk! musst Rechenschaft den Geistern zollen.<sup>173</sup>

Die Worte des Priesters machen deutlich, dass das hier vorliegende Zeremoniell nicht einfach nur ein ästhetisch genau choreografiertes Beiwerk ist: „Jetzt“ vollzieht der Priester den Transfer der Macht vom Volk auf den Anführer, „nun“ ist dieser für das Volk verantwortlich. Stark ist hier auch weiterhin die religiöse Komponente vorhanden. Zum einen führt der Priester hier tatsächlich einen Transfer von Macht durch; zum anderen ist Hermann nicht dem Volk, sondern in erster Linie den Göttern Rechenschaft schuldig. Der Priester macht auch deutlich, dass Hermanns politische Pflicht auch eine Pflicht dem eigenen Gewissen gegenüber ist: Nur wenn Hermann „sich selbst trägt“, kann er der Verantwortung für das Volk gerecht werden. Worin besteht hier aber genau die Macht, die auf Hermann übertragen wird? Es ist ein „Recht“, nämlich das Recht, eine Entscheidung fällen und durchsetzen zu dürfen, welche die Zukunft des Volkes betrifft. Die Schicksalhaftigkeit des politischen Auftrags wird dadurch verstärkt, dass es hier um „Tod oder Leben“ geht. Deutlich wird hier einmal mehr, wie stark der Posten des Anführers mit dem Kampf gegen die römischen Besatzer zusammen hängt. Dem entsprechend wird Hermann als Symbol der Machtübergabe ein Schlachthorn überreicht, mit dem das Volk Hermanns „Heldengluth“<sup>174</sup> folgen kann. Welch ein Unterschied zur gewaltsamen Machtdemonstration Hermanns bei Kleist!

Hermann tritt in die Mitte der Bühne und schließt das Ritual mit den Worten:

---

<sup>172</sup> Ebd.

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Ebd.

*Hermann.*

Herz – Arm – Blut und Mark gehört dem Volke! Freiheit oder Tod! ich will das Werk vollenden!<sup>175</sup>

Vollendungsathos ist notwendiger Bestandteil aller Hermanns- und Reformationsdramen und darf selbstverständlich auch hier nicht fehlen. Die Szene endet mit der folgenden Regieanweisung:

*Alle mit erhobenen Schilden. Die Barden greifen in die Harfen, die Krieger schlagen mit den Schilden aneinander. Hermann, umgeben von Druiden und Priestern. Das Ganze bildet ein großes Bild. Die ganze Bühne steht im hellsten Morgenglanze.*<sup>176</sup>

Dieses Schlussbild (die Nähe zur Historienmalerei ist offensichtlich) markiert das Ende von Hermanns Passage von außerhalb des Kreises der Germanen in die Mitte der Bühne und somit ins Zentrum seiner Landsleute, umgeben von allen wichtigen politischen und religiösen Entscheidungsträgern (Volk – Krieger – Barden – Ältestenrat – Priester). Begleitet wird die gesamte Sequenz vom stetig anwachsenden Licht. Der Prozess, der hier auf der Bühne dargestellt wird, wird so für die Theaterbesucher auch sinnlich erfahrbar: Die Schauspieler spielen nicht nur den Entscheidungsprozess auf der Bühne, sie führen ihn in ihrer ganzen ästhetischen Sinnfälligkeit vor. Wichtig ist aber auch, dass Hermann in jedem Ritual und Zeremoniell, das in dem Stück beschrieben wird (insbesondere nach der Schlacht beim Überreichen des Siegerkranzes, s.u.) bei aller Feierlichkeit nicht die nüchterne Perspektive vermissen lässt. So ist er auch hier nach seinen eigenen feierlichen Worten schnell wieder daran interessiert, seinen Kampfgenossen seinen Angriffsplan zu vermitteln. Gleichzeitig ändert dieser Wechsel der Sprechweise nichts an der Authentizität des jeweils Gesagten: Der feierliche Ton gehört zum Zeremoniell und zur Ansprache so wie der zackige Imperativ zur Diktion des Befehlshabers. Hermann zwingt niemandem seine Entscheidung auf, obwohl er ja die Macht dazu hat. Stattdessen fordert er den Ältestenrat auf, mit ihm „in Odins heil’gem Haine“<sup>177</sup> die nächsten Schritte zu beratschlagen. Trotzdem ist aber das durch den Oberpriester angeleitete Zeremoniell nicht bloß Staffage für Hermann. Er braucht es zum einen, um legitimer Anführer zu sein. Zum anderen werden aber auch die rituellen Worte für ihn zum Maßstab allen Handelns. Darüber hinaus lässt sich an der ästhetischen Gestaltung des hier vorliegenden Zeremoniells der Funktionswandel solcher Inthronisations- und Huldigungsrituale nachweisen, wie sie Jan Andres für das 19. Jahrhundert herausarbeitet:

Mit der zunehmenden Entrechtlichung der Huldigung und dem sukzessiven

---

<sup>175</sup> Ebd.

<sup>176</sup> Ebd., S. 38.

<sup>177</sup> Ebd., S. 37.

Wechsel zu anderen Inthronisationsformen im Konstitutionalismus ändert sich der Status der zeremoniellen Repräsentation als Darstellung des Staates selbst. Der Herrscher von Gottes Gnaden ist nun nicht mehr der Mittelpunkt des Zeremoniells im Sinne personaler Präsentation. Im konstitutionellen Staat entsteht eher ein formaler Begriff von Repräsentation als Stellvertreterschaft.<sup>178</sup>

Auch wenn die Germanen hier natürlich noch weit davon entfernt sind, in einem vereinigten konstitutionellen Staat zu leben, trifft die Aussage von Andres auf das Schmitz'sche Drama an dieser Stelle zu. Hermann ist keine Personifizierung des Staates (den es hier ja auch gar nicht in der Form gibt), sondern gewähltes Oberhaupt im Dienste einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten.

Die hier besprochene Gerichtsszene aus *Hermann und Varus* spielt wichtige Aspekte staatlicher Macht und deren Repräsentation in komprimierter Form durch: Jurisdiktion, Wahl des Oberhauptes, sakral-politisches Zeremoniell. Jenseits aller römischen Bürokratie (man erinnere sich hier an das Hermannsdrama von Grabbe) funktioniert der Staatsapparat bei den Germanen auf der Basis gemeinsam durchgeführter (auch theatraler) Handlungen, durch die letztlich die Inthronisation Hermanns als Gemeinschaftsentscheid erkennbar wird, der von allen gesellschaftlichen Teilen hervorgebracht wird. Wo sich Hermann bei Schmitz in das politische Ritual einfügt, weiß Kleists Hermann die öffentlichen Auftritte und politischen Symbolhandlungen geschickt zu manipulieren. Möglicherweise ist dies auch ein Grund, warum Klaus Peymann der *Hermannsschlacht* Staatsfeindlichkeit attestiert:

Glauben sie denn, dass das Kleist-Stück auf die Konkretisierung oder die tatsächliche Realität einer bestehenden oder entstehenden deutschen Nation in einem solchen Sinne zielt? Das Stück ist doch absolut staatsfeindlich. Das Stück ist doch bis ins Mark staatsfeindlich, wie der ganze Kleist nicht anderes ist als eine staatsfeindliche Figur.<sup>179</sup>

Peymanns Aussage bezieht sich möglicherweise gleichermaßen auf den römischen Imperialismus wie auf Hermanns Handlungen im Drama. Hermann untergräbt den Glauben daran, dass Politik mehr ist als das Spiel mit öffentlichen Auftritten und politischen Symbolen. Im Vergleich der beiden Dramen zeigt sich, dass die ‚deutschen Helden‘ gerade in ihren öffentlichen Auftritten glaubwürdig erscheinen müssen, damit auch die Theaterbesucher dem ihnen dargebotenen Spiel glauben können. In affirmativen Hermannsdramen ergibt sich stets die vom Redner erwünschte Reaktion. Bei Kleist hingegen wird in der Hally-Szene genau diese Reaktion Gegenstand der Beobachtung: Das Volk wiederholt genau die Worte, die Hermann ihm vorgibt, um damit die nationale Empörung anzufachen.

---

<sup>178</sup> Andres, Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik (Anm. 16 zu Kapitel 2), S. 17f.

<sup>179</sup> Peymann und Kreutzer, Streitgespräch (Anm. 18 zu Kapitel 3), S. 83.

Marbod ist bei Schmitz derweil zu einem resignierten Überläufer geworden. Er unterjocht seine Landsleute und lässt sich als König verehren. Die Szene, die sich Hermann bietet, ist chaotisch: wie die Römer zu Beginn des Dramas liegen hier die Germanen trinkend umher. Marbod versucht, Hermann auf seine Seite zu ziehen und ihn von seiner Art der Herrschaftsausübung zu überzeugen. Zwar zeigt Schmitz hier den verderblichen Einfluss des römischen Imperialismus. Dennoch ist das Drama auch hier wieder mehr mit innenpolitischen Problemen und dem Abwägen verschiedener politischer Grundordnungen beschäftigt. Ausgehend von dem Anführer, so stellt Schmitz es dar, ist die politische Ordnung auch das Resultat der jeweiligen Weltanschauung. Marbod verspottet die Religion seiner Landsleute als „Wahngespinnste“<sup>180</sup> und sieht die einzige Gestaltungsmöglichkeit des Individuums darin, sich im allgemeinen Untergangschao für eine Weile an das „Steuer“<sup>181</sup> zu hängen. Anders als Hermann, der sich dem Willen seines Volkes unterordnen will, ist Marbod nicht bereit dazu:

*Marbod.*

Bin Herr, weil frei, und frei, weil ich mich keiner Macht der Erde beugen will, weil ich auf eigne Kraft mich stützen will, an eignen Busens Gluthen wärmen will: Mein Wille ist die Quelle meines Seins!<sup>182</sup>

Auch Hermann erkennt den wichtigen Wert individueller Stärke an, ist jedoch bereit, diese Stärke in den Dienst der ‚Sache‘ zu stellen, während Marbod nur seinen eigenen Vorteil sucht. Die Darstellung Marbods wird dadurch effektiv, dass sie einen so starken Kontrast zu der vorhergehenden Szene bildet: Hier eine sakral-politische Weihe, in der Volk und Fürst sich gegenseitig die Treue schwören, dort der durch die Römer verdorbene Egomane. Die Szene vertieft die Rehabilitation Hermanns, indem sie zeigt, dass dieser trotz seiner ‚römischen‘ Taktiken von den kulturellen Verderbnissen Roms unberührt bleibt. Der Freiheitsbegriff Hermanns unterscheidet sich dabei fundamental von dem Marbods: Marbod „fühlt“ sich als ein freier Herr, wie Hermann so treffend bemerkt, weil er die Schwäche seiner Landsleute geschickt auszunutzen weiß. Hermann geht es um die „Freiheit der Germanen“,<sup>183</sup> die er nicht für eine neue Art der Knechtschaft aufs Spiel setzen will. Die Tyrannei eines Königs, dessen ist er sich sicher, ist nicht besser als die Eroberung durch Rom.

Auch die Beziehung zwischen Hermann und Varus wird von Kleist und Schmitz unterschiedlich dargestellt. Beide Dramen führen das von Hermann inszenierte Verwirrspiel gegen Varus vor. Die politische Notwendigkeit des Verrats ist in beiden Fällen dieselbe. Der

---

<sup>180</sup> Schmitz, Hermann und Varus (Anm. 147), S. 41.

<sup>181</sup> Ebd.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Ebd., S. 36.

Unterschied besteht zum einen in der inneren Einstellung Hermanns zu seinem theatralischen Verwirrspiel und zum anderen in der Art der Kommunikation zwischen Hermann und Varus bzw. zwischen Hermann und seinen Landsleuten. „Verwirre das Gefühl mir nicht“<sup>184</sup> sagt Kleists Hermann an einer Stelle, und: „Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben“<sup>185</sup> und lässt damit durchblicken, dass er auch seine persönlichen Gefühle dem politischen Kalkül unterordnet, um ein überzeugender Schauspieler auf der von ihm selbst geschaffenen Bühne zu sein. Hier zeigt sich möglicherweise, dass auch die Rolle des undurchschaubaren Anführers Teil einer sorgfältig ausgeklügelten Charade ist. Hermann ist in der Tat eine „intellektuell-kühle Spielerfigur“.<sup>186</sup> Am Ende ufert seine scheinbare Kältherzigkeit gar in die ultimativen Demütigung des Feindes aus, als Hermann mit seinen Landsleuten streitet, wer Varus den Todesstoß versetzen darf. Bei Schmitz heißt es:

*Hermann.*

Weh, wehe! mir zerspringt die Brust, dass ich muss heucheln.  
Er ist unser Feind, doch er vertraut mir, und Vertrauen ist der  
Menschheit Lebensnerv; wer ihn zerstört, der hat sich selbst  
vernichtet.<sup>187</sup>

Varus führt allerdings Hermann in Versuchung, sich zum Diktator über sein Volk zu machen, was letztlich Hermanns Entscheidungsprozess vereinfacht. Dieses Motiv findet sich in vielen Hermanns- und Reformationsdramen (z.B. bei Zacharias Werner) und ist oft verbunden mit biblischen Anspielungen (Jesus wird vom Teufel in Versuchung geführt). Das eröffnet die Möglichkeit, den Charakter Hermanns (oder Luthers) mit Hilfe dieser Versuchung und Entscheidungsfindung zu schärfen. Wer solchen Versuchungen widerstehen kann, so die Schlussfolgerung, wird auch ein gutes Vorbild für sein Volk sein. Gleichzeitig haben diese Bibel-Anleihen einen hohen Wiedererkennungswert und verleihen dem Helden einen sakralen und sogar messianischen Glanz. Dieser Monolog zeigt darüber hinaus auch, dass Hermann seine Entscheidung nicht leichtfertig trifft und ihm die menschliche Ambivalenz seines Tuns bewusst ist. Hermann hilft sich selbst in dieser Szene, indem er sich Varus in erster Linie als Repräsentanten Roms vorstellt:

*Hermann.*

O Varus, Varus! wärst Du doch kein Römer!<sup>188</sup>

Hermann weiß aus eigener Erfahrung, dass Varus' persönliche Einstellung nicht verhindern kann, was er politisch zu vollbringen hat:

---

<sup>184</sup> Kleist, Hermannsschlacht (Anm. 27), Vs. 2258.

<sup>185</sup> Ebd., Vs. 1723.

<sup>186</sup> Essen, Spiel der Masken (Anm. 40), S. 43.

<sup>187</sup> Schmitz, Hermann und Varus (Anm. 147), S. 65.

<sup>188</sup> Ebd.

*Hermann.*

... denn Roma's Wille ist Gesetz für ihn; Rom aber kennt kein Völkerrecht; es opfert alles seinem Götzen: Weltherrschaft.<sup>189</sup>

Hier findet eine vielsagende Verschiebung statt: Rom und Germanien werden als lebendige Wesen dargestellt, um den Verrat gegen die ‚echten‘ Menschen (also Varus) zu rechtfertigen. Germania ist Hermann dann doch näher als Roma:

*Hermann.*

Erschütternd tönt mit grausem Mahnen die letzte Stunde unsers Vaterlandes; im Todeskrampf blickt mich sein Auge an – ich sollte weich entfliehen? es verlassen? Nein! in letzter Stunde will ich bei ihm stehn und mit ihm leben oder untergehn!<sup>190</sup>

Dramatisiert durch die Beschwörung einer Endzeit bzw. Zeitenwende opfert Hermann sein gutes Gewissen (das er hier so oder so nicht behalten kann), um zu tun, was politisch notwendig ist, obwohl es menschlich fragwürdig erscheint. Hermanns Macht wird hier zur Pflicht der Selbstaufopferung. Gleichzeitig widersteht er Lösungen, die seiner politischen Vorstellung zuwider laufen würden. Ein tyrannischer Anführer, das weiß er, wäre letztlich genauso schlimm wie die Vernichtung durch Rom. Hermanns Monolog erscheint so auch als Kommentar zu denjenigen Hermannsdramen (z.B. von Martin Span), die Hermanns Tod nach dessen Triumph über Rom auch als Resultat seiner Herrscherambitionen darstellen.

Wieder lohnt sich an dieser Stelle ein Blick auf Kleist. Auch in dessen *Hermannsschlacht* gibt es eine Szene, in der Hermann kurz vor dem entscheidenden Schlag gegen Varus über seine Entscheidung sinniert. Im achten Auftritt des vierten Aktes, also kurz nach der Hally-Episode und kurz bevor er den letzten Schliff an die Erziehung Thusneldas legt, monologisiert Hermann:

*Hermann.*

Nun wär' ich fertig, wie ein Reisender.  
Cheruska, wie es steht und liegt,  
Kommt mir, wie eingepackt in eine Kiste, vor:  
Um einen Wechsel könnt ich es verkaufen.<sup>191</sup>

Der Kontrast zwischen diesen Monologen in der ‚Ruhe vor dem Sturm‘ unterstreicht noch einmal die unterschiedliche Art und Weise, wie die Autoren die Macht Hermanns über die Geschicke Germaniens auf der Bühne vorführen. Bei Kleist geht es um „Cheruska“ (nicht Germanien), das hier wie ein Modell beschrieben wird, an dem Hermann seine Politik austesten kann. Hermann ist sich seiner ganzen Macht bewusst und wägt in ökonomischen Begrif-

---

<sup>189</sup> Ebd., S. 66.

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> Kleist, *Hermannsschlacht* (Anm. 27), Vs. 1656-1659.

fen Optionen und, im weiteren Verlauf des Monologs, auch Konsequenzen seines Tuns ab. So geht es natürlich darum, „Germanien zu befreien“<sup>192</sup>: Hermann ist sich aber bewusst, dass er vor allem über „Cheruska“ verfügt und seine Macht dahingehend durch Partikularismus begrenzt ist.<sup>193</sup> Trotzdem steht weder die Legitimation noch die Durchführung seines Planes jemals zur Debatte. Hermann stellt seinen bereits zu Beginn des Dramas gefassten Plan nicht mehr in Frage. Auch wird hier die Distanz zu seinen eigenen Landsleuten sichtbar: Hermann schaut nicht nur von außen, sondern auch von oben mit einer deutlichen Distanz auf sein Land und sein Werk.

August Schmitz hingegen arbeitet in einem mühsamen Prozess Hermanns Entscheidungen auf der Bühne heraus, die bei Kleist von Anfang an im Verborgenen getroffen werden. Hermanns innerer Kampf, der hier auf der Bühne durchgespielt wird, führt zu einer konkreten politischen Entscheidung. Schmitz macht Hermanns Entscheidungsprozess für die Theaterbesucher transparent, denn der Verrat darf nicht leichtfertig erscheinen. Hermann soll sich zudem eben gerade nicht „wie ein Reisender“ bei seinem Volk fühlen, auch das muss der Dramentext deutlich machen. Diese Darstellungsweise bei Schmitz hat in der Tat mehr mit den inneren Kämpfen der Figur Luthers in vielen Reformationsdramen gemeinsam als mit der Darstellung Hermanns bei Kleist. Um dem Hermannsmythos am Ende auch jeden letzten Rest Ambivalenz zu nehmen, lässt der Autor Varus mitten im Schlachtgetümmel nach vorne treten und den Verrat Hermanns sanktionieren:

*Varus.*

Aus seinem Volke wollt' ich Sklaven machen; er, glaubt' ich, sei mein Freund; ich dacht' an seine Vaterlandesliebe nicht; kann sich der Einzelne vom Volke scheiden? [...] Wer Falschheit sä't, wird Falschheit ernten – gerecht bist du, o fürchterliches Fatum!<sup>194</sup>

Schließlich akzeptiert Varus in der Tat sein Schicksal und ersticht sich, was Hermann in tiefe Trauer stürzt. Dass Varus sich selbst umbringt ist eine auffällige Besonderheit von *Hermann und Varus*, welche die eingangs gemachte Feststellung unterstreicht, dass Autoren von Hermannsdramen mehr inhaltliche Freiheiten zu haben scheinen als jene von Reformationsdramen.

Vergleicht man die Schlusszene bei Kleist mit der bei Schmitz, fallen erneut einige Parallelen und Differenzen auf. In den meisten Hermanns- und Reformationsdramen wird die abschließende Rede (meist des Helden selbst, sofern er nicht schon tot ist) als ein Fazit des

---

<sup>192</sup> Ebd., Vs. 1661.

<sup>193</sup> Bezeichnend ist auch, dass Hermann die Gefahr erwähnt, dass die Römer die gefangenen Frauen und Kinder „übern Rhein“ (Ebd., Vs. 1664) bringen: eine deutliche Anspielung auf das politische Tagesgeschehen.

<sup>194</sup> Schmitz, Hermann und Varus (Anm. 147), S. 76f.

gesamten Dramas genutzt. Oftmals erhält die Szene ein feierlich-sakrales Element, das oft auch mit einer Veränderung des Bühnenbildes einhergeht. Bei Kleist ist diese Veränderung nur minimal. Hermann statuiert sein scheinbar politisch notwendiges Exempel an Aristan<sup>195</sup> und fordert seine Landsleute auf:

*Hermann.*

Ihr aber kommt, ihr wackern Söhne Teuts,  
Und lasst, im Hain der stillen Eichen,  
Wodan für das Geschenk des Siegs uns danken!<sup>196</sup>

Der Dank an Wodan selbst wird dabei aber nicht gezeigt. Hermann setzt seine Rede mit dem Kampfaufruf gegen alle verbliebenen Römer in Germanien fort, um dann zum Sturm auf Rom selbst aufzurufen. Für ihn gilt:

*Hermann.*

Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!<sup>197</sup>

An die (im Drama ja gar nicht dargestellte) Schlacht gegen Varus' Heer schließt sich also notwendigerweise das Selbstopfer der germanischen Krieger an, die womöglich nicht aus Rom zurückkehren werden. Bei Kleist gibt es nicht die ersehnte Vollendung, sondern nur ein ständiges Weiterkämpfen. Auch Schmitz' Hermann hat ein Problem mit seinen Gefangenen zu lösen: Er nutzt diese Situation aber nicht, um ein politisches Exempel zu statuieren. Vielmehr lässt er die gefangenen Römer frei, damit diese ihre Landsleute warnen können. Dennoch wird auch bei Schmitz deutlich, dass Hermann die Symbole des Politischen zu benutzen weiß. Trotz aller Trauer lässt er den Kopf des Varus als „Schaustück“<sup>198</sup> nach Rom schicken. Rhetorisch geschickt zeichnet Hermann ein Bild der Nation als großer Familie, die zudem wehrhaft und fest in dem eigenen Boden verwurzelt ist. Anders als bei Kleist entsteht hier vor den Augen der Zuschauer das Bild einer eigenen Identität, die nicht nur auf dem Feindbild aufgebaut ist:

*Hermann.*

Die Götter pflanzten fest in unsre Brust ein selig stilles Ehrfurchtschauern vor ihrem tief geheimnisvollen Walten; die greisen Häupter und die Sprüche ihrer Weisheit sind uns heilig; wir lauschen ihnen mit kindlich froher Lernbegier; die Frauen sind uns heilig; zu sanfter Mäßigung beschränken sie des Mannes wilde, zügellose Kraft; das Hochgefühl in jedes Einzelnen Bu-

---

<sup>195</sup> Die Ermordung wird sogar als Exempel reflektiert. Marbod sagt zu Wolf: „Die Lektion ist gut“ (Kleist, Hermannsschlacht [Anm. 27], Vs. 1619).

<sup>196</sup> Ebd., Vs. 2624.

<sup>197</sup> Ebd., Vs. 2631.

<sup>198</sup> Schmitz, Hermann und Varus (Anm. 147), S. 82.

sen ist uns heilig; wir glauben fest an eigne innre Kraft – wir fühlen tief in unserm Geist ein großes künft'ges Sein: O Brüder, diese Güter lasset uns bewahren, und unbesiegbar wird Germanien stehn!<sup>199</sup>

Von „Gütern“ kann bei Kleist nicht die Rede sein: die Zukunft besteht hier vor allem im Kampf gegen Rom.

Bei Schmitz weisen die Regieanweisungen darauf hin, dass der Autor sich hier eine Art großes Schluss-Tableau vorstellt, das die Zuschauer mit einem Bild entlässt, an das sie sich zurück erinnern können. Vor den hier erwähnten Schlussworten wird Hermann inmitten dieser Szenerie von der als Germania gekleideten Thusnelda und den germanischen Priestern ein Eichenkranz übergeben. Viel kondensierter kann man die Essenz der Symbole rund um den Hermannsmythos nicht darstellen! Die Person Hermanns geht aber nicht in diesen Symbolen auf, sie fügt sich nicht nahtlos in den Mythos ein. Vielmehr will er den Eichenkranz dem toten Varus übergeben lassen. Schmitz erkennt hier an, dass der Hermannsmythos ein sperriger Stoff ist, der auch mal den Erwartungen der Zuschauer widerspricht. Anders aber als bei Kleist liegt der Grund für die Abweichung Hermanns vom erwarteten Verhalten in seiner Menschlichkeit, die dem sakral-politischen Zeremoniell diese Wendung gibt. Gleichzeitig macht die anschließende Rede Hermanns deutlich, dass er durchaus auch als politischer Redner die hier geschaffene Bühne gemäß den Erwartungen seines Volkes zu nutzen weiß. Diese Bühne ist aber – anders als bei Kleist oder bei Büchner – kein Ort des Spielens mit der Öffentlichkeitswirksamkeit der Politik. Gerade Hermanns Abweichung von der Zeremonie verleiht dieser paradoxerweise eine verstärkte Autorität, die sie bei Kleist oder Büchner niemals hat. Hermann hat gezeigt, dass er sich dem zeremoniellen oder institutionellen Rahmen, in dem er agiert, auch sprachlich und in seinem Verhalten anpassen kann. Sein gezielt respektvoller und sogar sakraler bzw. pathetischer Ton vor Gericht (insbesondere beim Bericht über den Mythos der eigenen Vergangenheit) und bei der Schlussrede zeigt ihn als eloquenten Politiker. Dass er aber auch die menschliche Regung dabei nicht vermissen lässt, weist ihn als jemanden aus, der auf der politischen Bühne kein Theater spielt, sondern jederzeit offen und ehrlich mit seinem Gegenüber umgeht. Letztlich legitimiert das auch das Theatrale des Politischen, weil Schmitz zeigt, dass auch dies ein authentisches und notwendiges Element des politischen Lebens ist und nicht der spontanen Gefühlsäußerung einen Riegel vorschiebt.

Schmitz rehabilitiert den durch Kleist so ambivalent gewordenen Hermann. Nicht indem, wie beispielsweise bei Kotzebue, der Tatbestand des Verrats negiert wird. Schmitz bleibt der Überlieferung des Mythos in seiner thematischen Struktur treu – sieht man einmal

---

<sup>199</sup> Ebd.

vom Selbstmord des Varus ab. Gleichzeitig präsentiert er einen Hermann, dem man wieder glauben kann, weil er kein leichtfertiger Spieler auf der politischen Bühne ist.

### *Ausblick*

Vergleicht man Schmitz' Hermann mit Büchners Danton und beachtet den Kontext der Nach-Revolutionssära, in dem Schmitz' Stück entstand, lässt sich die Hypothese erhärten, dass Schmitz im Grunde die Revolution rehabilitiert, weil er Hermanns Spiel mit Varus nicht als leichtfertige „Guillotinenromantik“<sup>200</sup> abtut, sondern als notwendiges Übel. Im Kontext der Revolution von 1848/1849 fällt auf, dass August Schmitz in den 1850er Jahren nicht nur mit dem Hermannsmythos eine gelungene, sondern mit seinem Sickingen-Drama von 1853 auch eine gescheiterte Revolution auf die Bühne bringt. Im *Franz von Sickingen* findet sich gar eine Anspielung auf Hermann:

#### *Thorilde.*

Ich seh nichts Rauhes mehr, Herr Ritter;  
Anstatt der Keule Hermann's des Cheruskers  
Führt Ihr ein zartes Schwertlein, das Ihr sicher  
Wohl zur Erinnerung an die Ahnen tragt,  
Die einst mit Löwengrimm die Römer schlugen.<sup>201</sup>

Mit Sickingen und Hermann hat sich Schmitz für zwei die Bearbeitung zweier Revolutionsstoffe entschieden, aber auch für zwei durchaus kontroverse Mythen. Die gescheiterte Revolution Sickingens ist gerade im Kontext der 1848/49er-Ereignisse ein kontroverses Thema. Sickingens leichtfertige Fehde, die letztlich zu seinem Tod führt, ist im gesamten 19. Jahrhundert ein beliebtes Motiv, um zu zeigen, wie man eine Revolution eben nicht angehen sollte.<sup>202</sup> An der ehrenvollen Absicht Sickingens im Dienste des Vaterlandes besteht dabei jedoch kein Zweifel, auch bei Schmitz nicht. Was ihm jedoch fehlt – im Unterschied zu Hermann – ist die Legitimität seiner militärischen Aktionen. Oekolampadius, Sickingens engster Vertrauter, hält ihm dies auch vor:

#### *Oekolampadius.*

Wohl! das Ziel  
Ist herrlich und vernünftig, doch die Art,  
Wie Du's erstreben willst, ist misslich und  
Gewagt. Nicht eher kann der neue Geist  
Sich Raum erkämpfen, bis das ganze Volk

---

<sup>200</sup> Vgl. Kurz, Guillotinenromantik (Anm. 57 zu Kapitel 2).

<sup>201</sup> Schmitz, Franz von Sickingen (Anm. 144), S. 54f.

<sup>202</sup> Am deutlichsten wird dies wohl an Ferdinand Lassalles Sickingen-Drama.

Von ihm durchdrungen.<sup>203</sup>

Sickingens Kampf gegen die Obrigkeit wurde im Gegensatz zu dem Kampf der Germanen gegen Varus noch nicht von der Gemeinschaft gemeinsam hervorgebracht. Bei Schmitz wird aber vor allem der Freiheitsbegriff zu einer Schlüsselkomponente bezüglich der (fehlenden) Legitimität dieses Kampfes:

*Oekolampadius.*

Die Freiheit liegt allein im Geiste, in  
Der Selbstbestimmung jedes Einzelnen,  
Die Selbstbestimmung wurzelt auf Erkenntniss  
Des Selbstes und der Welt; wer sich begreift  
Und sein Verhältnis zu den Uebrigen,  
Wird seinen Kreis erkennen, ihn mit Ernst  
Erfüllen und die Anderen nicht beengen.<sup>204</sup>

Bereits in den Darstellungen zur Mythos-Thematik zu Beginn dieser Arbeit ist angeklungen, dass es für die ‚deutschen Helden‘ nicht reicht, ihre charismatische Persönlichkeit zu präsentieren. Sie müssen vielmehr klare Konzepte haben, warum sie bestehende Missstände beseitigen wollen und was dann darauf folgen soll, damit die von ihnen angeführte Erneuerung nicht selbst einen erneuten Staatsstreich legitimiert. Sickingen scheitert daran, seinen „Kreis“, wie es hier bei Schmitz heißt, fundamental falsch eingeschätzt zu haben. Dies liegt aber auch daran, dass Sickingens militärische Interventionen oft als Gegenstück zur geistigen Erneuerung Luthers erhalten müssen. Wo Reform möglich ist, ist Revolution keine legitime Option. Hierin besteht auch der Unterschied zum Kampf Hermanns, wie diese Arbeit an vielen Stellen deutlich macht.

Dass sich ein Autor in den Jahren nach der Revolution von 1848/1849 für revolutionäre Geschichtshelden interessiert, ist nicht weiter verwunderlich. Schmitz nutzt die beiden Stoffe als Bühne für seinen politischen Kommentar. Besonders in seinem *Hermann und Varus* nimmt dabei die Darstellung der Ästhetik einer an ‚echter‘ Freiheit orientierten Politik eine gewichtige Rolle ein. Die sinnfälligen politischen Prozesse führen Hermanns Legitimation als politischer Führer als gemeinsam hervorgebrachte Entscheidung vor. Diese Darstellungsweise politischer Prozesse rehabilitiert das Theatrale als konstitutiven Bestandteil des Politischen. Das ist der zentrale Unterschied zu Kleist, Büchner und Grabbe, bei denen das Theatrale ambivalent wird und zum Teil sogar als Parodie erscheint. Diese Affirmation des Theatralen ist typisch für diejenigen Dramen, die mit nationalem Pathos möglichst große Erfolge auf der Bühne erzielen wollen. Wie Ritual und Zeremoniell benötigt auch das Geschichtsdrama die

---

<sup>203</sup> Schmitz, Franz von Sickingen (Anm. 144), S. 71.

<sup>204</sup> Ebd.

explizite Sichtbarmachung von Verbindlichkeit und Glaubwürdigkeit, um auf die Zuschauer und Leser affirmativ wirken zu können.

### 3.1.5 Gustav Wachts *Hermann der Cherusker* (1874)

#### *Einführung*

Gustav Wacht (eigentl. Friedrich Algardi, 1841-1918) lebte als Schriftsteller und Redakteur in Mannheim. Neben seinem Hermannsdrama machte er sich vor allem durch sein 1885 erschienenes Festspiel zu Bismarcks 80. Geburtstag einen Namen und verfasste zahlreiche Lustspiele und Einakter. Sein hier vorliegender Text gehört zu den wenigen Hermannsdramen, die sich nicht auf den Kampf der Germanen gegen Varus *oder* die Zeit danach konzentrieren. *Hermann der Cherusker* zeigt Hermann zunächst als Befreier seines Volkes im Kampf gegen Rom und dann als Anführer, der durch die Engstirnigkeit seiner Landsleute zu Fall gebracht wird. Gewidmet ist das Drama „den unsterblichen deutschen Helden des ruhmvollen Krieges 1870/71“.<sup>205</sup> Wie im weiteren Verlauf dieses Kapitels deutlich wird, bringt der Autor diesen Krieg und die Gründung des Kaiserreiches mit der Varusschlacht in Verbindung.

Wacht zeigt zunächst ein Lager der Römer in Germanien und die ausschweifende Lebensweise der Okkupanten, an der sich auch einige Germanen beteiligen. Hermann kritisiert dieses Verhalten von Beginn an und kontrastiert die positiven Eigenschaften der Deutschen mit der römischen Lebensweise. Ebenso prangert Hermann die Rechtsprechung des Varus an, die der Lebensweise der Germanen nicht gerecht werde. Marbod und Hermann entscheiden sich, dem römischen Eroberer mit einer List entgegen zu treten. Unterdessen entsteht zwischen Hermann und Segest ein Konflikt um dessen Tochter Thusnelda. Hermann ist bereit, diese auch ohne den Segen des Überläufers Segest zu heiraten. Auf einer geheimen Ratsversammlung wird der Plan gegen Varus beschlossen und Hermann zum Anführer gewählt, wobei sich allerdings bereits Rivalitäten zwischen den verschiedenen Kandidaten (Hermann, Ingomir und Marbod) andeuten. Marbod nimmt schließlich nicht an der Schlacht gegen Varus teil. Unterdessen begibt sich Hermann als Teil der germanischen List in das Kastell des Varus und gibt als Zeichen seiner Treue zu Rom sein Schwert ab. Die Germanen erobern das Kastell, der offene Kampf gegen Varus hat begonnen. Es folgt der Sieg gegen das römische Heer sowie die Hochzeit Hermanns und Thusneldas. Ein weiterer Konflikt entbrennt nun zwischen Thusnelda und Julia, der eifersüchtigen Gattin des verstorbenen Varus, die sich vergeblich um Hermanns Gunst bemüht. Hermann und seine siegreichen Truppen werden nun von Segest attackiert, Hermann tötet seinen Schwiegervater und muss, selber flüchtend, die trauernde Thusnelda zurücklassen. Diese wird umgehend von den siegreichen Truppen des Ger-

---

<sup>205</sup> Gustav Wacht: *Hermann der Cherusker*, Leipzig 1874.

manikus gefangen genommen und nach Rom verschleppt. Hermann wird durch eine Allianz Marbods mit den Römern erneut in Bedrängnis gebracht, siegt aber auch hier mit seinen Truppen. Die Verräter werden in einer Verhandlung verurteilt, Marbod wird aus Germanien verbannt. Hermann plant nun einen Angriff auf Rom, um Thusnelda zu befreien. Bevor es allerdings dazu kommen kann, wird Hermann von seinen Konkurrenten um die Position des Anführers ermordet und entschwebt nach Walhalla.

Dass sich in einem Hermannsdrama germanisches Heldenpathos mit Kritik an deutscher Engstirnigkeit und Kleinstaaterei mischt, ist nichts Ungewöhnliches. In Wachts Drama ermöglicht aber das Zeigen der politischen Situation sowohl vor als auch nach dem Sieg gegen Varus eine komplexe Darstellung der Legitimität politischer Herrschaft und die Frage nach der Rechtmäßigkeit revolutionärer Umstürze.

### *Thesenbildung*

Nach der Gründung des Deutschen Kaiserreiches im Jahr 1871 wurde der Hermannsmythos in der deutschen Imagination zu einem Gründungsmythos. Dieser „stellt Gegenwärtiges in das Licht einer Geschichte, die es sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich erscheinen lässt“.<sup>206</sup> Der Begriff beschreibt also in diesem Fall eine imaginäre geschichtliche Parallele zwischen dem Sieg Hermanns gegen die römischen Truppen und dem Sieg gegen Frankreich mit der anschließenden Gründung des Kaiserreiches. In diesem Sinne wurde 1871 das eingelöst, was Hermann mit seinem Sieg maßgeblich auf den Weg gebracht hat. Dabei werden überzeitliche ‚deutsche‘ Eigenschaften mit Hilfe der historischen Person Hermanns subjektiviert und durch die Vorbildfunktion wieder an das ‚Volk‘ zurückgespiegelt. Gleichzeitig musste die Rolle des Revolutionärs Hermann nach 1871 eine Umdeutung erfahren, da Hermann nicht als jugendlicher Revolutionär, sondern als legitimer Begründer des Kaiserreiches erscheinen soll. Die Analyse des Dramas von Gustav Wacht soll diese Umdeutung beleuchten, durch die Hermann „der Geist des Aufständischen und die rebellische Energie genommen [wird]“. Denn, so Herfried Münkler weiter, „der Mythos des Aufstandes wird besänftigt, indem er als vollendet erzählt wird“.<sup>207</sup> Auch deshalb zeigt Wacht gleichermaßen Hermanns Rolle als Revolutionär *und* seine Rolle als Staatsoberhaupt. Er kann auf diese Weise die legitime Revolution gegen die römischen Eroberer von der illegitimen Revolution gegen den Herzog Hermann abgrenzen und die Entstehung des Kaiserreiches von 1871 als Einlösung der

---

<sup>206</sup> Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 6. Auflage, München 2007, S. 79.

<sup>207</sup> Münkler, Mythen (Anm. 82 zu Kapitel 2), S. 178.

von Hermann angestrebten Gesellschaftsordnung „als Moment einer Normalisierung vom Kriegs- zum Friedenszustand“<sup>208</sup> darstellen. Die Zeit nach der Varusschlacht eröffnet den Dramenautoren großzügige gestalterische Freiräume, weil dieser Teil des Hermannsmythos noch weniger etabliert ist als der Kampf gegen Varus. So steht in Martin Spans *Hermann der Cherusker* (1819) beispielsweise die Kritik an Hermanns Machtstreben im Vordergrund:

*Balder.*

Bedenke, wer du warst und nun bist,  
Und dass den Ruhm so vieler Heldenthaten  
Ein einz'ger Tag auf ewig dir vernichtet.  
Seht, werden die Cherusker zu sich sagen,  
Das war der Zweck von seiner Tapferkeit.  
Er macht groß sich, um uns klein zu machen.<sup>209</sup>

Span charakterisiert Hermann in seinem Drama als ambivalenten Anführer. Seine Anhänger versehen Hermanns Grab mit einer deutlichen Warnung:

*Telgast.*

D'rum sey uns Hermann ehrenvoll begraben.  
Als Inschrift soll auf seinem Grabe steh'n:  
„Der Nachwelt zeigte dieser große Mann,  
Was Deutschlands Einmuth, Deutschlands Zwietracht kann.“<sup>210</sup>

Bei Span mischt sich die Bewunderung für den Helden mit der Skepsis gegenüber seinem Despotismus. Allerdings gibt es auch im Falle von Hermanns Tod Darstellungen, die die Schuld gänzlich in der Missgunst der politischen Gegner suchen – das ist zum Beispiel bei Gustav Wacht der Fall.

In den meisten Hermannsdramen (wie auch in der Historienmalerei) findet sich im 19. Jahrhundert die Darstellung von Thusnelda als Germania. Die nach Rom entführte Thusnelda/Germania dient laut Bettina Brandt als überzeitlich-natürliches „weibliche[s] Ursprungssymbol der Nation“, das letztlich Hermanns konkretes Handeln in der Geschichte legitimiert: „Die Beziehung zwischen Germania und Hermann repräsentierte eine für das moderne Denken der Nation konstitutive Bezugsetzung von Natur und Geschichte“.<sup>211</sup> Dieser Topos ist verbunden mit der Idee, Hermann habe (wie Luther) einen idealen, natürlichen Zustand wiederhergestellt. Nicht nur die Erzählung von Hermanns Aufstand als vollendet, sondern auch der Topos der Wiederherstellung einer gottgewollten Ordnung spielt eine wichtige Rolle im Hermannsmythos. Ein weiterer wichtiger Aspekt der Beziehung von Thusnelda/Germania und

---

<sup>208</sup> Dörner, *Politischer Mythos* (Anm. 10), S. 270.

<sup>209</sup> Martin Span: *Hermann der Cherusker*, Wien 1819, S. 57.

<sup>210</sup> Ebd., S. 102.

<sup>211</sup> Brandt, *Germania und ihre Söhne* (Anm. 9), S. 64.

Hermann ist das Verständnis von militärischer Tüchtigkeit und männlicher Ehre als Teil bürgerlichen Gedankengutes nach 1871:

Hermann war ein adeliger Held, doch sein Kostüm war bürgerlichen Zuschnitts. Die Bindung des Politischen an die ‚Natur‘ nationaler Werte bildete die Kernaussage der Paarbilder von Hermann und Germania. In ihnen zeigt sich, dass wehrhafte Männlichkeit und emotionale Hingabe an die Nation politische Qualifikationsmerkmale im bürgerlichen Denkhorizont waren ...<sup>212</sup>

In Wachts Drama dient dieses Paradigma zur Darstellung Hermanns als idealem Herrscher und zur Abgrenzung von der egoistischen ‚Politik‘ seiner germanischen Opponenten. So wie in den Lutherdramen die Idee von Luther als ‚einfachem Mann‘ durch die Abgrenzung zum Hofgebahren eine politische Aussage enthält, sind es hier militärische Tüchtigkeit und männliche Ehre, die in Abgrenzung zu den abtrünnigen Fürsten politisiert werden. Konkret bedeutet das, dass Hermann seine Eigenschaften und Fähigkeiten in den Raum des Politischen einbringt und diesen Raum maßgeblich prägt. Seine Vorstellungen von männlicher Ehre und militärischem Codex bestimmen seine Maßnahmen als Anführer der Volksgemeinschaft und des Militärs. Folgt man dem zeitgenössischen Denkmuster, so qualifiziert Hermanns Ehre als (militärischer) Mann ihn nicht nur hinsichtlich seiner politischen Rolle innerhalb der Nation, sondern auch im zwischenmenschlichen Bereich, galt doch im Kaiserreich „die militärische Tapferkeit ... als Garantie für die zukünftige Erfüllung der Rolle als Ehemann“.<sup>213</sup> Thomas Rohkrämer beschreibt in seinem Aufsatz sehr detailliert den Einfluss der Vorstellung von wehrhafter Männlichkeit im bürgerlichen Denkhorizont:

Das soldatische Denken im Deutschen Kaiserreich beschränkte sich nicht auf den militärischen Bereich, sondern überzog das gesamte Leben mit definitiven Maßstäben. Politisch erwartete man von einem soldatischen Mann Treue zu Kaiser und Armee, moralisch eine Akzeptanz traditioneller Normen und (recht unbestimmte) christliche Überzeugungen, privat ein genau bestimmtes Verhalten im Umgang mit anderen Menschen.<sup>214</sup>

These für das vorliegende Kapitel soll sein, dass sich dieser Verhaltenskodex, gepaart mit einer für die Kaiserzeit typischen Vorstellung von Real- und Idealpolitik, in der Darstellung Hermanns in Wachts Drama nachweisen lässt. So erscheint Hermann im ersten Teil als moralisch legitimer und dennoch politisch handlungsfähiger ‚idealer Anführer‘, als Vorbild soldatischer Männlichkeit. Im zweiten Teil des Dramas wird er zum Opfer verweigerter Treue und somit ein warnendes Beispiel vor illegitimen Revolutionen. Insgesamt stellt das Drama eine

---

<sup>212</sup> Ebd., S. 65.

<sup>213</sup> Thomas Rohkrämer: Das Militär als Männerbund? Kult der soldatischen Männlichkeit im Deutschen Kaiserreich, in: Westfälische Forschungen. Zeitschrift des westfälischen Instituts für Regionalgeschichte des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe 45 (1995), S. 169-187, hier S. 174.

<sup>214</sup> Ebd., S. 183.

unmittelbare Verbindung zwischen Varusschlacht und Kaiserreich her. Durch die auf der Bühne hergestellte historische Verbindung zeigt der Autor die politische Situation nach der Reichsgründung von 1871 als natürliche Fortsetzung und Vollendung einer von Hermann angestoßenen Entwicklung. Das Kaiserreich erscheint dabei aber weniger als staatliche, sondern vielmehr als kulturell bedingte Einheit, die auf einer klaren Vorstellung von männlichem und weiblichem Rollenverhalten basiert. Dieses idealtypische Verhalten äußert sich in dem Topos der Befreiung der Germania.

In Anlehnung an die schon mehrfach erwähnte Balance zwischen Idealismus und Realismus als Kennzeichen des Mythos im 19. Jahrhundert schreibt Andreas Dörner über das preußisch dominierte Kaiserreich:

Der Hermannsmythos fungiert also primär als ein Gründungsmythos, der vor allem für die protestantisch-norddeutschen nationalen Mehrheiten im Reich politischen Sinn generiert und Einheit schafft. Der Mythos prozessiert als Trickster auch die kulturelle Spannung zwischen Realismus und Idealismus, Machtpolitik und Moralität und lässt sie als eine für das Reich spezifische ‚höhere Synthese‘ erscheinen.<sup>215</sup>

Hier fällt der Begriff des „Tricksters“ auf, der wohl ausschließlich aus heutiger, analytischer Perspektive Sinn macht. Im Unterschied beispielsweise zu Kleists Hermannsdrama ist in Wachts Drama aber auch der Versuch erkennbar, die mit dem Trickster-Begriff assoziierten Ambivalenzen zu entproblematizieren. Hermann äußert selbst moralische Bedenken hinsichtlich der List gegen die Römer, ist aber letztlich gezwungen, sein Gewissen dem Dienst am Volk unterzuordnen. Gustav Wacht zeigt diese „höhere Synthese“ aus moralischer Verantwortung und tatkräftigem Handeln, die Hermann gleichzeitig zum Verräter und Volkshelden macht. Dabei geht es darum, Hermanns Revolution als legitim und seinen Sturz am Ende des Dramas als ungerecht darzustellen. Die neue, von ihm geschaffene Ordnung darf schließlich nicht als moralisch fragwürdig erscheinen. In der folgenden Analyse wird zu zeigen sein, mit welchen literarischen Strategien der Autor diesen Balanceakt meistert.

### *Textanalyse*

Die nun folgende Textanalyse ist in zwei Teile eingeteilt und geht im Wesentlichen chronologisch am Damentext entlang. Zunächst wird die Vorbereitung und Legitimation des Aufstandes beleuchtet. Der zweite Teil untersucht Hermanns Rolle als gewählter Anführer der germanischen Stämme und seinen Fall durch die Zwietracht unter den germanischen Fürsten.

---

<sup>215</sup> Dörner, Politischer Mythos (Anm. 10), S. 293.

a) Hermann als Anführer des legitimen Aufstandes gegen Varus

Die imperiale Politik der Römer besteht nicht nur in der kriegerischen Eroberung, sondern auch in der ‚Infizierung‘ des ‚deutschen Geistes‘ mit der römischen Lebensweise, der einige deutsche Fürsten erliegen. Von Anfang an ist Segest ein Teil der Gefolgschaft um Varus und ein Verbündeter der kolonialen römischen Macht. Er kritisiert die „ungeschlachten deutschen Stämme, / Die bärenplump, unbändig wie der Ur, / Sich bäumen gegen Zwang und Form der Sitte“.<sup>216</sup> Diese „Sitte“ erweist sich allerdings im selben Moment als trunksüchtiges Laster im Sommerlager des Varus. Als Hermann das Lager besucht, macht er von Beginn an seine offene Ablehnung deutlich. Zu seinem Bruder Flavius sagt er: „Goldblond, / Ich hätte Dich daheim gesucht, – nicht hier“.<sup>217</sup> Später konfrontiert er seinen Bruder mit einem ähnlichen Vorwurf:

*Hermann.*  
Hat auch Dein deutsches Herz die Römernatter  
Mit Gift erfüllt und Dein Gehirn verbrannt?<sup>218</sup>

Hermann prangert aber auch jenseits der eigenen Familie die ungute Verbrüderung deutscher Verantwortungsträger mit dem römischen Eroberer an, obwohl er sich selbst als Teil der imperialen Armee einen Namen gemacht hat. Er berichtet, wie ihm im das respektlose Verhalten der Römer die Augen geöffnet habe. Dem Überläufer Segest kann Hermann daher nur Unverständnis entgegen bringen:

*Hermann.*  
Bist Du ein Deutscher?  
*Segest.*  
Leider durch Geburt –  
Von Herzen bin ich Römer –  
*Hermann.*  
Mit einem „Weh“ begrüß ich Dich Segest.<sup>219</sup>

Hermann stellt Segest hier nicht nur die Frage nach dessen Zugehörigkeit. Er setzt gleichzeitig die Notwendigkeit einer klaren Entscheidung für ‚Deutschland‘ oder ‚Rom‘ voraus und macht durch sein Verhalten deutlich, dass er selbst bereits eine Entscheidung getroffen hat. „Ein Deutscher“ zu sein macht sich dabei vor allem an wehrhafter Männlichkeit und aufrichtiger Weiblichkeit fest:

*Hermann.*  
Hier ist kein Volk,

---

<sup>216</sup> Wacht, Hermann der Cherusker (Anm. 205), S. 10.

<sup>217</sup> Ebd., S. 13.

<sup>218</sup> Ebd., S. 60.

<sup>219</sup> Ebd., S. 14.

Das Kleiderpracht begehrt,  
 Hier keine Frauen, die mit Gold und Perlen  
 Den stolzen Nacken und die Brust sich schmücken.  
 Der Ehrgeiz Roms wird kein Genüge finden  
 Bei uns Barbaren in den Nordens Eis. [...]
 Du wirst das wald'ge Deutschland nicht besiegen.  
 Die Armuth stählt den Sinn, den Gold erschläfft.  
 Für Euch den Glanz im fernen blauen Süden,  
 Für uns den Ernst, der durch Entbehrung wächst.<sup>220</sup>

Hermann wandelt hier die negativen Vorurteile der Römer in positive Eigenschaften des eigenen Volkes um. Eine ähnliche Strategie benutzt Luther in den Reformationsdramen, wenn er vor dem Wormser Reichstag seine offene, ehrliche Art von der höflichen Verstellungskunst abgrenzt. Gleichzeitig verrät Hermanns Darstellung seine Prägung durch römische Kultur, die es ihm überhaupt erst erlaubt, den Begriff des „Barbaren“ (also eine Fremdzuschreibung seitens der Römer) zu benutzen. Die geographischen Besonderheiten Germaniens spiegeln die Charaktereigenschaften der Germanen wieder, die Abgrenzung von den Römern „im fernen blauen Süden“ wird durch die Stellung der deiktischen Markierungen am Anfang fast jeder Zeile („Hier“, „Bei uns“, „Für Euch“, „Für uns“) hervorgehoben.

Hermann versucht, Varus den Unterschied zwischen den Germanen und den Römern begreiflich zu machen:

*Hermann.*

Es schlummert in dem unbewussten Kinde  
 Und wurzelt in der Frauen zarten Herzen,  
 Es stählt des Mannes kriegerischen Sinn,  
 Verklärt im Tod des Greises letzten Blick.  
 Kennst Du es wohl, – sprich Varus, kennst Du es?

*(Varus schüttelt den Kopf)*

[...]
 Du warst mein braver Feldherr, warst mein Freund,  
 Es thät' mir weh, Dich heute zu verlieren.  
 Drum warn' ich Dich, kehr' um – kehr' um,  
 Zum goldnen Himmelschilde blick' empor,  
 Es strahlt erhaben, – ewig, – so auch strahlt sie uns,  
 Die Herrliche, die eines Deutschen Herz  
 Nicht opfert um des Morgenlandes Schätze:  
 S'ist unsre Freiheit Varus, – deutsche Freiheit!<sup>221</sup>

Hermann fühlt sich verpflichtet, diese Warnung auszusprechen, weil sein moralischer Codex als Mann (Varus war sein „Freund“) und Krieger (Varus war sein „Feldherr“) es so diktiert. Der hier vorliegende Textabschnitt präsentiert die typischen Elemente des nationalistisch-

<sup>220</sup> Ebd., S. 15.

<sup>221</sup> Ebd., S. 16f.

patriotischen Deutschlandbildes in Form einer Allegorie der Freiheit. Es beginnt mit dem Aspekt der Verinnerlichung: Deutschlands Stärke „schlummert“ in den Kindern, prägt „der Frauen zarten Herzen“ und den „kriegerischen Sinn“ der Männer. Zweitens enthält die Allegorie auch eine sakrale und rituelle Komponente: Die „heil’gen Feuer“ kündigen „die Herrliche“ an, die wie die Sonne über Deutschland strahlt. Die Tradition ist ein weiteres Element: Die „alten Eichen“ verweisen darauf, dass die Natur schon lange im Bund mit Deutschland steht. Schließlich wird auch das „deutsche Volk“ mit einbezogen und leistet einen „Treueschwur“. Varus, der nicht erkennen kann, worum es sich handelt, missversteht die Rede Hermanns als bloßes Rätsel und tut sie mit einem knappen Satz ab. „Wie ein blinder Mann“<sup>222</sup> steht er als offizieller Vertreter Roms vor einer Kultur, die er nicht verstehen, sondern nur zerstören kann. Die Darstellung der Freiheit als Naturzustand wird kontrastiert mit der Blindheit und Taubheit der Eroberer. Hermanns Rede wird durch gezielte Rede- und Höraufforderungen strukturiert: „Vernimm!“ fordert Hermann Varus auf. „Sprich“ und „hör mich an“ sind weitere Ausdrücke, die Hermanns Rede intensivieren und auch die Aufmerksamkeit der Zuschauer bündeln. Varus versucht im Folgenden, sich die Metaphorik Hermanns zu Eigen zu machen: Rom beschreibt er als „stolzen Ocean“, zum dem alle Deutschen in einem „Stromesrauschen“ hinfließen möchten.<sup>223</sup> Doch Hermann entlarvt diese Worte als rhetorische Taktik und erkennt: „Dein Bild ist falsch“.<sup>224</sup> Dies ist verbunden mit der Einsicht in die Möglichkeit, politische und gesellschaftliche Angelegenheiten metaphorisch zu beschreiben und den Zuhörer damit zu manipulieren. Dass Hermann diese Strategie nicht nur durchschaut, sondern auch benennt, weist ihn selbst als wortgewandten und geschickten Redner aus. Laut Bourdieu ist Politik „ein Kampf um die symbolische Macht, sichtbar und glaubhaft zu machen, vorherzusagen und vorzuschreiben, Kenntnis und Anerkennung zu verschaffen“, also auch der Kampf um die „Macht der Repräsentation oder Manifestation, die dazu beiträgt, dem, was praktisch, stillschweigend oder implizit existiert, die volle, das heißt objektivierte, unmittelbar für alle sichtbar, öffentliche, offizielle und damit autorisierte Existenz zu verschaffen“.<sup>225</sup> Hermann erweist sich hier als derjenige, der (zumindest in Germanien) die rhetorische Deutungsmacht hat, weil er als Kontrast zu seiner ‚richtigen‘ Einschätzung der Welt die Selbst-Repräsentation Roms infrage stellen kann.

Bei einer Gerichtsverhandlung zeigt Varus schließlich sein wahres Gesicht. Ein Germane, der seine Frau gegen einen Römer verteidigt hatte, rechtfertigt sich vor dem Feldherrn:

---

<sup>222</sup> Ebd., S. 16.

<sup>223</sup> Ebd., S. 18.

<sup>224</sup> Ebd.

<sup>225</sup> Bourdieu, Politik (Anm. 2 zu Kapitel 2), S. 57.

*Gerhard.*

Als ich sie freite, stand sie schmucklos da,  
Ihr Brautschatz war ein scharfgeschliffen Schwert,  
Ein Roß, ein Schild, ein rauh Gewand,  
Darunter aber schlug ein liebend Herz,  
Brav, einfach, tugendhaft und treu.

[...]

*Varus.*

Ihr deutschen Bären – Ach wie seid ihr dumm!<sup>226</sup>

Wieder steht hier die Geschlechterrolle als kulturelles Fundament der Nation im Vordergrund. Der Angeklagte, ein einfacher Mann, verteidigt sich und klagt Segest als „vaterlandsvergesene[n] Fürst“<sup>227</sup> an. Wie schon in Kotzebues Oper *Herrmann und Thusnelde* prangert Hermann vor Gericht im offenen Widerstand zu Varus die ungerechten Verhältnisse an:

*Hermann.*

Es sitzen Geier zu Gericht,  
Und Löwen kauern sich geduldig nieder.  
Wo ist der alte deutsche Heldenmuth,  
Der Freiheit Wächter und der Knechtschaft Tod?<sup>228</sup>

Hier gibt es kein Versteckspiel Hermanns, keine geheime Strategie dem Feind gegenüber. Die Tiermetaphorik wird hier abermals zur Naturalisierung des Konflikts genutzt. Hermann erweist sich als Anführer, der auf „deutschem Boden“ „deutsches Recht“<sup>229</sup> propagiert und die Delinquenten freispricht. Damit hat er gleichsam in einem symbolischen Akt Position gegen Varus bezogen und fordert den offenen Konflikt heraus. „Boshaft“ und „höhnisch“<sup>230</sup> offenbart Varus hier sein wahres Gesicht und beendet das diplomatische Spiel, dem Hermann sich von Beginn an entzogen hat.

Hermann und Marbod erscheinen zunächst als Verbündete. Es ist in der Tat Marbods Idee, die Römer nicht durch offenen Konflikt, sondern durch Tücke zu überlisten. Wacht entkräftet hiermit jegliche Kritik am Vorgehen Hermanns, die beispielsweise in Kleists Drama den Cherusker als durchaus fragwürdigen Charakter dastehen lässt.

*Hermann.*

Durch List, Marbod? Ich bin für offenen Kampf  
Und stets gewohnt dem Feind die Brust zu bieten. [...]  
Den Feldherrn soll ich in's Verderben stürzen  
Durch List! Marbod, ich kann nicht heucheln.<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> Wacht, *Hermann der Cherusker* (Anm. 205), S. 20.

<sup>227</sup> Ebd., S. 21.

<sup>228</sup> Ebd., S. 22.

<sup>229</sup> Ebd., S. 23.

<sup>230</sup> Ebd., S. 24.

<sup>231</sup> Ebd., S. 26.

„Ich kann nicht heucheln“ markiert Hermanns Skepsis gegenüber jeglicher Schauspielerei in politischen oder militärischen Situationen. Wie Andreas Dörner unterstreicht, erscheint Hermann durch sein Zögern als „makellose ‚ehrliche Haut‘, alle moralisch bedenklichen Taktiken aus der Kleistschen Version bleiben außen vor. Die Römer sind rechtsverdrehende Schurken, so dass der Kampf gegen sie moralisch zwingend erscheint“.<sup>232</sup> Letztlich ist Hermanns Einverständnis aber im Kontext der 1870er Jahre durch das Konzept der ‚Realpolitik‘ legitimiert: „Die kühle Abschätzung von Zweck und Mittel unter Ausschaltung moralischer Bedenken ist das Gebot der Politik und beeinträchtigt im Zeitalter des Reichskanzlers Bismarck nicht länger die Bewunderung für den mythischen Helden“.<sup>233</sup> „Wenn es denn sein muss“<sup>234</sup> willigt Hermann ein und beschreibt dadurch präzise die Grundidee von Realpolitik. Nur einige Zeilen später ist aus diesem Zögern eine „heilge Sache“ geworden, an der Notwendigkeit einer Revolution wird nicht gezweifelt. Die „Losung“ für das gemeinsame Treffen lautet „Die Götter und das deutsche Vaterland“.<sup>235</sup> Nachdem sie die Revolution geplant haben, wenden sich Hermann und Marbod wieder Varus zu und vernehmen eine Ansprache, einen „Gruß den deutschen Fürsten“<sup>236</sup> vom römischen Kaiser, der unter dem Deckmantel der Diplomatie das imperiale Machtstreben der Römer offenbart. Die deutschen Fürsten sollen zu Statthaltern des römischen Imperiums werden und für die Treue ihrer Völker haften.

Hermann versteht sich als „Herzog“, also einen am militärischen Erfolg interessierten Mann des Krieges, während es Marbod als zukünftigem „Kaiser“ eher um den persönlichen Machtgewinn in einem staatlichen Gefüge geht.<sup>237</sup> Hermann steht somit für das Prinzip einer nationalen Einheit durch den Kampf, an dem er auch selbst teilnimmt. In den folgenden Szenen wird ein germanischer „Ting“<sup>238</sup> durchgespielt, wie ihn die Theaterbesucher des 19. Jahrhunderts ihn sich vorgestellt haben mögen. Voller Mystik und geheimnisvoller Rituale wird hier die Einheit zwischen Göttern, Natur und germanischem Volk zelebriert. Hermann stellt einen Kontrast her zwischen dem vormals unbesiegt deutschen Volk und dem römischen Eindringling. Wo früher „Keuschheit, Treue, Mannesmuth“ und „unsrer Väter Sitte“ geachtet wurden (auch hier zeigen sich wieder deutlich die Geschlechterrollen und die patriarchalisch geprägte Tradition), herrschen nun „Sterbeseufzer“ und „Fäulniß“.<sup>239</sup> Die römische Lebens-

---

<sup>232</sup> Dörner, Politischer Mythos (Anm. 10), S. 170f.

<sup>233</sup> Ebd., S. 284.

<sup>234</sup> Wacht 1874: 27.

<sup>235</sup> Ebd., S. 28.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Ebd., S. 42.

<sup>238</sup> Ebd., S. 43.

<sup>239</sup> Ebd., S. 46.

weise und römische Politik werden als Maskenspiel dargestellt, das die authentische Lebensweise der Germanen vergiftet:

*Hermann.*

Der Freundschaft Larve und des Friedens Toga  
Verbergen Leib und Seele bis die Kraft  
Der Celten Glied um Glied zerbrochen ist.<sup>240</sup>

Hermann kontrastiert hier die politische Schläue der Römer mit der urwüchsigen Kraft der Germanen. Er zementiert dies mit dem Hinweis auf eine erfolgreiche Militärgeschichte:

*Hermann.*

Schon Julius Cäsar überschritt den Rhein,  
Um unsre tapfern Alten zu bekriegen;  
Nach achtzehn Nächten kehrt' er wieder um,  
Der stolze Mann, – er zitterte vor uns. –  
Von dieser Niederlage schweigen sie.  
Dann kam der Lollius, den mein Vater schlug,  
Der Drusus, der Tiber – doch keiner blieb, –  
Hinaus warf sie die Urkraft unsres Volkes.<sup>241</sup>

Hermann erzählt hier die Geschichte des Widerstandes der Germanen gegen die Römer, die sich im Kampf seines Vaters gegen den Eroberer mit seiner eigenen Familiengeschichte verbindet. Darüber hinaus betont er die Aufrichtigkeit der erzählten Historie gegenüber den Berichten der Römer („Von dieser Niederlage schweigen sie“). Hermanns Zeitgenossen müssen diesem Erbe ebenso gerecht werden wie die Nachfahren im 19. Jahrhundert, damit der Feind „hier in deutschen Landen“ nicht mehr „schaltet, waltet, richtet und verdammt“<sup>242</sup>:

*Hermann.*

Wollt Ihr's ertragen, dass der Römerwolf  
In unsern Leib die scharfen Krallen schlägt,  
Und wonneheulend unser Herzblut schlürft? [...]  
Wach't auf, wacht auf, Ihr grimmigen Bärenhäuter,  
Die Freiheit gilts – das deutsche Vaterland!<sup>243</sup>

Die von Varus vorher noch als Beschimpfung intendierte Bezeichnung der Germanen als „Bären“ wird hier, so wie es schon im ersten Akt mit dem „Barbarentum“ geschehen ist, in eine Affirmation des ‚deutschen Geistes‘ umgewandelt. Mit Blick auf das Grundrecht auf „Freiheit“ ist auch die „Blutrache“<sup>244</sup> für die Usurpation des Naturzustandes legitim. Durch das gemeinsame Schlagen auf die Schilde wird eine Entscheidung für den Krieg „durch Stim-

---

<sup>240</sup> Ebd.

<sup>241</sup> Ebd.

<sup>242</sup> Ebd., S. 47.

<sup>243</sup> Ebd.

<sup>244</sup> Ebd.

menmehrheit“<sup>245</sup> herbeigeführt. Das ist ein gängiges Motiv in den Hermannsdramen. Das Schlagen an die Schilde symbolisiert dabei Wehrhaftigkeit und gemeinsame Stärke. An der Szene ist aber auch bemerkenswert, dass hier nicht nur eine Entscheidung bestätigt, sondern in einem gemeinschaftlichen Prozess erst herbeigeführt wird. In derselben deliberativen Gesinnung findet im Folgenden eine Art Wahlkampf statt, um den Anführer zu finden. In den meisten Hermannsdramen legitimiert eine gemeinsame Entscheidung der Fürsten (und hier auch der Krieger) Hermanns Rolle als Anführer. Hermann ist kein Despot, der die Macht an sich reißt. Auch basiert seine Herrschaft nicht auf Erbrecht: Die Basis seiner Legitimität besteht aus dem Vertrauen, das ihm von den Germanen vor allem aufgrund seiner Taten und Fähigkeiten als militärischer Stratege und Mitkämpfer entgegen gebracht wird.

Ingomir, Marbod und Hermann werden jeweils von einem Anhänger vorgeschlagen. Die direkt aufeinander folgenden Redebeiträge sind der Länge nach geordnet. Der Beitrag für Ingomir besteht aus vier, der für Marbod aus acht und der für Hermann aus elf Zeilen, um den jeweils höheren Status gegenüber den Mitkonkurrenten zu verdeutlichen. Hermann wird gewählt, die Anhänger Marbods protestieren und drohen mit Abzug – ein deutlicher Verweis auf die kleindeutsche Lösung nach 1871. Es folgt eine Verhandlung, in der es vor allem um die Gültigkeit der Tradition geht, die außerhalb der Kontrolle der Beteiligten liegt. Hermann tut alles, um eine Spaltung zu vermeiden:

*Hermann.*

Ein unschätzbare Gut ist Eintracht,  
Sie zu erhalten tret' ich von der Wahl zurück.<sup>246</sup>

Hermann muss schließlich seine Wahl akzeptieren und seine Pflichten als Herzog wahrnehmen. Mit einer „Donnerstimme“ beendet er die Debatte und beklagt das „Zwietrachtsungethüm“ das „von Alters her“ in Deutschland wüte. „Habt Ihr für Deutschlands Elend kein Gefühl?“<sup>247</sup> beklagt sich Hermann. An solchen Ausdrücken wird deutlich, dass in der trivialen Literatur der nationalen Einheit vor allem ein emotionales Fundament bereitet wird.

Marbods negatives Verhalten ist im politischen Prozess nicht vorgesehen und stört den ritualisierten Ablauf des Treffens ganz empfindlich. Die Versammlung der Germanen führt eine der römischen „Toga“ und „Larve“<sup>248</sup> entgegen gesetzte Politik vor, symbolisiert durch das Schlagen an die Schilde zum Zeichen der Zustimmung. Das Ritual und das letztendliche Ziel übersteigen dabei die Macht des Einzelnen: Selbst Hermann ist machtlos, den Lauf der Dinge zu ändern und muss sich seinerseits der Tradition beugen. Wacht führt hier sehr detail-

---

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Ebd., S. 51.

<sup>247</sup> Ebd., S. 52.

<sup>248</sup> Ebd., S. 46.

liert die Konsens- und Allianzbildung der Germanen vor, die auf deliberative Art und Weise die Lösung der anstehenden politischen Aufgaben vorbereitet. Hermann erweist sich als umsichtiger Anführer, der alle Gruppierungen in seine Planungen mit einbezieht und gleichzeitig das Ziel der Versammlung zu keinem Zeitpunkt aus dem Blick verliert.

Bei allem innenpolitischen Geschick bleibt Hermann gerade nach seiner Wahl stets den Prinzipien militärischer Ehre und Tapferkeit verpflichtet. Als Teil der germanischen List willigt er ein, sich als ‚Sicherheitsgarantie‘ für die Römer ins Kastell des Varus zu begeben.

*Hermann.*

So bleib ich hier und hafte für mein Volk  
Mit meinem Kopf.<sup>249</sup>

Hermann unterstreicht das kriegerische Erbe der Germanen, als er sein Schwert abgeben muss. Er „küsst schmerzbewegt sein Schwert“ und sagt: „S’ ist meines Vaters Erbe!“<sup>250</sup> Da die Germanen zuerst das Kastell erobern sollen, in dem auch Hermann sich befindet, begibt dieser sich durch diesen Schachzug in größte Gefahr:

*Skilsing.*

Flieh, Hermann, flieh,  
Du musst als Führer uns erhalten bleiben,  
Was wär’ der Troß, wenn ihm der Herzog fehlte?  
Ein Rumpf wär’s; ohne Haupt und Leben.<sup>251</sup>

Wie schon bei der Ting-Szene wird auch hier die Körper-Analogie gebraucht. War es vorher der germanische „Riesenleib“<sup>252</sup> insgesamt, ist es hier das Heer, dessen Kopf Hermann ist. In einer kriegerischen Gesellschaft, wie sie hier am Beispiel der Germanen vorgestellt wird, ist der Herzog „Haupt und Leben“. Gerade diese Verantwortung ist es, die Hermann veranlasst, sich selbst in Gefahr zu begeben. Hermann weiß:

*Hermann.*

Auf einen Hermann kann ein Skilsing folgen;  
Bist Du nicht auch ein echtes deutsches Blut,  
Und leben nicht noch Tausende von Brüdern,  
Die für die Freiheit, für Tuisko’s Erbe  
Am Bullerborn den heiligen Kampf geschworen?  
Nein, Skilsing, Deutschland ist noch nicht verloren,  
So lang der Stamm zum Bruderstamme hält.  
Wenn auch für Euch als Geisel Hermann fällt;  
Noch steht ein Volk mit ungebeugtem Nacken,  
Dem Ur an Stärke gleich, – den Feind wird’s packen,  
Der Süden stürzt, weil er entnervt, - entschlafft;  
Der Norden siegt, – es siegt die deutsche Kraft. [...]

---

<sup>249</sup> Ebd., S. 66.

<sup>250</sup> Ebd., S. 67.

<sup>251</sup> Ebd., S. 68.

<sup>252</sup> Ebd., S. 52.

Wir stehn in Wotans Hand,  
Und ruft er uns, dann sterben wir als Helden,  
Für unsre Götter, Freiheit, Vaterland!<sup>253</sup>

Hermann selbst als Person ist weniger wichtig als die Eigenschaften und Ziele, die er repräsentiert und denen jeder Deutsche nacheifern kann. So lange jemand ein ‚echter Deutscher‘ (‚deutsches Blut‘) ist, kann er Nachfolger Hermanns werden. Deutschland muss dabei stets ein Volk von ‚Brüdern‘ sein. Die Geschichte (‚Tuisko’s Erbe‘) verpflichtet die Nachkommen, so wie Hermanns Erbe die Leser und Zuschauer des Dramas verpflichten soll. Während der ‚Bullerborn‘ für ein entsprechendes Lokalkolorit sorgt, geht es gleichzeitig um einen von Gott (‚Wotan‘) legitimierten und sogar geforderten (‚er ruft uns‘) heiligen Kampf. Durch entsprechende Rituale (‚geschworen‘) verbunden, muss es dafür eine Einheit zwischen den ‚Bruderstämmen‘ geben. Hermann geht dabei mit gutem Beispiel voran und gibt sich selbst als Opfer hin (‚für Euch als Geisel‘). Durch dieses Opfer vereint, steht Deutschland als ‚ein Volk‘ unbesiegt und mit unbändiger natürlicher Energie gesegnet (‚Ur‘) dem Gegner gegenüber. Der Kontrast von ‚Süden‘ und ‚Norden‘, wobei der Süden weder die geistigen (‚entnervt‘) noch körperlichen (‚erschlaft‘) Fähigkeiten zum Sieg hat, naturalisiert und radikalisiert den Kontrast, der nunmehr eine Frage der ‚Rasse‘ und des ‚natürlichen Lebensraumes‘ ist, aus dem die ‚deutsche Kraft‘ siegreich und heldenhaft hervorgeht. Für die Freiheit wird auch der Tod in Kauf genommen (‚sterben wir als Helden‘) und es werden die drei Eckpfeiler dieses Opfers (‚Götter, Freiheit, Vaterland‘) betont. ‚Götter‘ konnotiert die göttliche Legitimation bzw. Pflicht des Widerstands, ‚Freiheit‘ legitimiert den Aufstand aus dem Kontrast zum Gegner (‚Freiheit von Rom‘) und ‚Vaterland‘ unterstreicht den Wert des Eigenen als letzten Pfeiler der Legitimation.

Das Landschaftsidyll ‚im Teutoburger Walde‘ mit ‚Morgensonne‘, ‚Gebirgswasser‘ und ‚dichtbewaldeten Höhen‘ wird durch den ‚Hornruf‘ vervollständigt, der die kampferfahrenen Krieger weckt.<sup>254</sup> Der heranreitende Wölfung berichtet von dem (vom Autor völlig frei erfundenen) ersten Teil der Schlacht, bei dem das römische Kastell, in dem auch Hermann sich befand, erobert werden sollte. Sich für das Vaterland und die Kampfgenossen opfernd, bildeten etwas einhundert Reiter einen ‚Leichensteg‘, mit dem die Germanen über die Gräben gelangen konnten, wo so manches ‚Heldenherz‘ den ‚Heldentod‘ findet.<sup>255</sup> Im Lichte der Widmung des Dramas ist hier die Verbindung zum Krieg vom 1870/71 durchaus plausibel.

---

<sup>253</sup> Ebd., S. 69.

<sup>254</sup> Ebd., S. 73. An dieser Stelle lohnt sich ein Vergleich mit der beißenden Satire, mit der Grabbe in seinem Hermannsdrama das Lager der Germanen beschreibt.

<sup>255</sup> Ebd., S. 75.

Ähnlich wie bei Luthers heimlichem Aufenthalt auf der Wartburg ist es für seine Anhänger zunächst unklar, ob Hermann überlebt hat. Umso dramatischer ist sein Erscheinen im Kreise der Germanen in der nächsten Szene. Mit Hermanns Befreiung ist auch Germaniens Errettung nicht mehr fern. Passend zum Einsetzen des „deutsche[n] Schlachtgesang[s]“ erscheinen die germanischen Götter über der folgenden Schlacht: „Das ganze wüthende Heer zieht und reitet durch die Lüfte“ während die Feinde „niedergemacht“ werden.<sup>256</sup> Hermann ist sich der Bedeutung des Sieges für die Zukunft seines Volkes gewiss:

*Hermann.*

Nicht mir allein gebührt des Ruhmes Preis,  
Ein jeder that das Seine. Heil Euch Allen! [...]  
Und wenn wir nicht mehr sind, –  
Ein späteres Geschlecht in diesem heiligen Hain  
Den Göttern opfert, – sollen diese Adler  
Urenkel mahnen, wie man Knechtschaft bricht,  
Wie man das Vaterland errettet und befreit!<sup>257</sup>

Hermann selbst formuliert hier seine Taten als Mahnung und Handlungsanweisung („wie man...“) an seine Nachfahren. Im Jahre 1874 war dieses Erbe in der Logik des Dramas bereits eingelöst. Die Kriegstoten der Jahre 1870/1871, denen das Drama ja auch gewidmet ist, werden so in einen größeren historischen Kontext eingeordnet, in dem sie als notwendige Opfer für das Vaterland und Erfüllung von Hermanns Auftrag gelten können.

Nach der Schlacht um das Kastell reiten Segest und seine Tochter Thusnelda am Kopf eines römischen Trupps durch den Teutoburger Wald. Segest täuscht vor, Hermann sei durch die Hand Julias ermordet worden. Doch dann tritt Hermann hervor und proklamiert: „Ich lebe, ja, – für Dich!“<sup>258</sup> Durch das gute Zureden von Thusnelda lässt Hermann Gnade für den Verräter Segest walten. Mit der Befreiung Deutschlands wird auch die gleichzeitige Wiedervereinigung Hermanns und Thusneldas gefeiert. Thusnelda übergibt Hermann ein „Brautgeschenk“: Einen „Mantel, / Ein weißes Roß, gegürtet und gezäumt, / Den Schild und hier ein theuer Schwert“.<sup>259</sup> Hier findet ein symbolischer Transfer von Macht und Verantwortung statt, den sich Hermann durch seine Taten in der Schlacht verdient hat.

Um ihren Vater beerdigen zu können, lässt der flüchtende Hermann Thusnelda zurück, der Rache Julias ausgesetzt. Der Konflikt zwischen römischer und germanischer Kultur wird nun stellvertretend von den beiden Frauen (Germania gegen römische Wölfin) als Kampf um Hermanns Gunst ausgetragen. Julia beneidet „dieses nord’sche Wunderwerk, / mit blauen

---

<sup>256</sup> Ebd., S. 85.

<sup>257</sup> Ebd., S. 87.

<sup>258</sup> Ebd., S. 79.

<sup>259</sup> Ebd., S. 90.

Augen und mit blonden Locken“. Die „züchtig[e]“ und „an Keuschheit reich[e]“ Thusnelda bildet einen starken Kontrast zum „schwarzen Ungeheuer“ Julia.<sup>260</sup> Hermann hat indes einen Traum, der im Hintergrund der Bühne zu sehen ist: Die entführte Thusnelda, „würdig, ohne Zagen, edle heldenartige Weiblichkeit darstellend“<sup>261</sup> erscheint, während die Römer fliehen und ein Wald aus dem Boden wächst. Freya erscheint und erklärt Thusnelda zum Vorbild an Weiblichkeit für künftige Generationen. Mit der Verschleppung Thusneldas und der Niederlage Ingomirs gegen Germanikus wendet sich das Schicksal gegen die Germanen. So angestachelt, ruft Hermann nun seine Krieger zum Kampf gegen Caecinna, und zuletzt gegen Rom selbst auf. Die Befreiung Thusneldas wird zum Befreiungskampf für ganz Germanien.

Die Darstellung der Thusnelda in Wachts Drama ist ganz offensichtlich ein Verweis auf die Figur der Germania in der Imagination des 19. Jahrhunderts. Auch hier lohnt sich wieder ein Blick auf die Historienmalerei, die in ähnlicher Weise allegorisch verfährt wie das Drama. „Germania auf der Wacht am Rhein“ von Lorenz Clasen (1860) zeigt die Germania mit wehendem blonden Haar, mit Schwert und Schild bewaffnet. Auf dem Kopf trägt sie einen Eichenkranz, ihre Pose mit dem nach vorne gesetzten rechten Fuß und dem in dieselbe Richtung geneigten Oberkörper drückt Alarmbereitschaft und Kompromisslosigkeit aus. Ihr Blick geht über den Rhein hinweg in Richtung Frankreich. Thusnelda verkörpert – nicht nur in Wachts Drama – dieselben Eigenschaften wie die Allegorie der Germania. Thusnelda steht als prototypische ‚deutsche Frau‘ für die wehrhafte Tugend, die allem Fremden moralisch und körperlich überlegen ist. Noch facettenreicher wird die Figur der Thusnelda/Germania aber in dem Moment, in dem Hermann ins Spiel kommt. „Die Befreiung der Germania“ von Karl Ruß (1818) ist eine Hommage an die Völkerschlacht bei Leipzig, die vom Künstler als Vollendung der Varusschlacht gewertet wird. Hier ist Germania nicht die wehrhafte deutsche Frau, sondern überaus schutzbedürftig. Einen Kompromiss fand der Düsseldorfer Maler und Illustrator Johannes Gehrts, der 1884 den Abschied von Hermann und Thusnelda vor der Varusschlacht malte. Das Gemälde zeigt die beiden Figuren von den Knien aufwärts. Hermann und Thusnelda stehen eng beieinander. Beide sind bewaffnet, ihre Kleidung reich verziert. Thusnelda hat ihre Arme um Hermanns Hals gelegt und blickt zu ihm auf. Ihr Gesicht ist nur von der Seite zu sehen, während Hermanns Gesicht ganz zu sehen ist. Hermann schaut Thusnelda nicht an, er scheint schon in die Ferne, zur Schlacht, zu blicken. Sein Blick ist ernst, fast verärgert ob des römischen Eindringlings. Um den muskulösen Arm hängt der Flügelhelm, seine rechte Hand ruht auf seinem Gürtel. Das Bild zeigt Thusnelda und Hermann als Einheit, und doch wird deutlich, dass es sich um einen Abschied handelt. Die Art und Weise, wie

---

<sup>260</sup> Ebd., S. 115.

<sup>261</sup> Ebd., S. 122.

Thusnelda ihren Gatten festhält, suggeriert die große Verantwortung, die der Held zu tragen hat. Hermann kämpft nicht für sich, sondern für alles, was ihm lieb und teuer ist. Bettina Brandt analysiert derartige Portraits von Hermann und Thusnelda in ihrem Buch zu Germania-Darstellungen des 19. Jahrhunderts:

Die im Geschlechterpaar dargestellte Vaterlandsliebe ersetzte die frühneuzeitliche Betonung ständischer Gehorsamsrelationen. Die emanzipatorische Aussage dieser Inszenierungen bestand in der Umdeutung der Adelsnation zu einem Akteurskollektiv, dessen Homogenität nicht mehr sozial, sondern über das geteilte Kriterium moralischer und wehrhafter Männlichkeit definiert war.<sup>262</sup>

Der Begriff der „Vaterlandsliebe“ unterstreicht die emotionale Grundlage „wehrhafter Männlichkeit“, die auch im vorliegenden Dramentext auffällt. In Gustav Wachts Drama gelingt dem Helden zwar zunächst die Befreiung des Vaterlandes. Die Vollendung seines Auftrages – die endgültige Befreiung der Germania – leisten aber erst seine Nachfahren im 19. Jahrhundert.

#### b) Hermann als Opfer eines illegitimen Verrates

Der Auftritt einer Alraune („Aliruna“), die Hermann als größten Sterblichen preist und ihn für die Erfüllung seiner Aufgabe lobt, deutet bereits auf Hermanns baldigen Tod hin. Sie weist seine Anhänger an, ein „Denkmal“ für Hermann zu errichten, denn „unvergesslich Urknecht sei Hermann der Held“.<sup>263</sup> Ein Jahr nach dem Erscheinen von Wachts Drama haben Hermanns „Urenkel“ mit der Einweihung des Hermannsdenkmals bei Detmold auch diese Aufgabe erfüllt.

Nach der erfolgreichen Schlacht gegen Caecinna sieht sich Hermann in seinen Bemühungen um eine schlagkräftige Truppe zum Sturm auf Rom von Neid und Missgunst behindert. Hermann versteht sich dabei immer noch als „Herzog“ und äußert (anders als z.B. bei Martin Span) keine Ambitionen, über den Krieg hinaus als König über alle Stämme zu herrschen. „Wo ist die Dankbarkeit, wo der Gehorsam?“<sup>264</sup> fragt er, bevor er merkt, wie Segest und seine Leute auf ihn zustürmen und die eigenen Kampfgenossen angreifen. Ihm bleibt keine andere Wahl, als den Schwiegervater zu töten:

*Hermann.*

Die Götter haben meinen Arm gewählt,  
Zur Rache für den Vaterlandsverrath!<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> Brandt, Germania und ihre Söhne (Anm. 9), S. 101.

<sup>263</sup> Wacht, Hermann der Cherusker (Anm. 205), S. 97.

<sup>264</sup> Ebd., S. 102.

<sup>265</sup> Ebd., S. 105.

Durch Untreue und Ungeschicklichkeit ist die Lage bedrohter denn je. Hermann versucht, in Ansprachen an das Volk eine militärische Allianz zu formen:

*Hermann:*

Wir wollen dem Germanikus beweisen,  
Dass wir noch frei sind zwischen Rhein und Elbe,  
Dass aus den Gräbern von erschlagenen Helden  
Der ew'ge Keim der Freiheit mächtig sprosst,  
Der sich nicht beugen lässt und nicht bezwingen.  
[...]  
Und der vereinten Deutschen Volkeskraft  
Wird eine Welt in Waffen unterliegen.<sup>266</sup>

Unterdessen erscheint Kunrat und berichtet von einer Allianz Marbods mit dem römischen Kaiser. Die Kraft der ‚echten‘ Germanen liegt aber in Einheit und „Blutsbrüderschaft“:

*Hermann.*

Es sprüht ein Götterfunken aus Walhall  
Hernieder in das große deutsche Volk,  
Anfachend eine Flamm' in jeder Brust.  
Und jene goldnen Zeiten seh' ich dämmern,  
Wo alle Stämme sich zusammen schaaren,  
Wo jedes Herz nur Ein Gefühl durchglüht,  
Im ganzen Vaterland Ein Jubelschrei:  
Ein einig Deutschland, mächtig, groß und frei!<sup>267</sup>

Wieder ist der Verweis auf die Reichsgründung von 1871 („goldne Zeiten“) nicht zu übersehen. Die Sakralisierung der Nation und das Pathos, mit dem der Kampf gegen die Römer beschrieben wird, nehmen dabei im Laufe des Dramas kontinuierlich zu. Hermann hat jedoch Mühe, den Kriegern begreiflich zu machen, dass es bei der nun anstehenden Befreiung Thusneldas um mehr geht als seine Privatangelegenheit, dass es gilt, „aus Deutschem Geist, – durch die urdeutsche Kraft [...] die Welt zu reinigen und zu befrei'n“.<sup>268</sup> Hermanns Worte steigern das ohnehin omnipräsente nationale Pathos in Richtung einer ‚Reinigung‘ der Welt durch den deutschen Geist, die den geplanten Genozid mit einer notwendigen Zeitenwende rechtfertigt. Der emphatische Reim unterstreicht Hermanns emotionale Hingabe an sein großes Ziel. Aus Angst vor einer Alleinherrschaft Hermanns bleiben die Kritiker zurück, die Hermann kurz vorher noch gnädig behandelt hatte. Bei Ingomir klingt das Befreiungspathos nur noch wie eine hohle Phrase:

*Ingomir.*

Er sterbe für die Unabhängigkeit,  
Und Deutschland sei von seinem Joch befreit!<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Ebd., S. 108.

<sup>267</sup> Ebd., S. 128.

<sup>268</sup> Ebd., S. 140.

<sup>269</sup> Ebd., S. 142.

Hermann ersticht in der darauffolgenden Szene seinen Bruder Flavius, wohl wissend, dass er damit eine große Schuld auf sich lädt. Tatsächlich wird er, Zwietracht und Blutvergießen beklagend, „rücklings“<sup>270</sup> von Ingomir und Wölfung ermordet. „Er war zu kühn – zu mächtig – zu groß“<sup>271</sup> lautet der eher klägliche Versuch von Wölfung, den Mord als einen Dienst an der Nation darzustellen. Nachdem seine Anhänger die Verräter getötet haben, entschwebt Hermann den Lebenden, um in Walhalla einzuziehen. Der Aufstand gegen Varus mag vollendet sein, die Aufgabe der Befreiung der Germania ist es sicher nicht: Das bleibt die Aufgabe von Hermanns Nachfahren. Während Hermann von Wotan persönlich im Hintergrund gekrönt wird, macht die „Aliruna“ die Warnung an Wachts Zeitgenossen einmal mehr explizit:

*Aliruna.*

Schaurige Schatten klagen in den Klüften,  
Die Rachegöttin ruft aus graus'gen Gräften.  
Die Wolken weinen, Donner dröhnen wieder,  
Die Nacht entweicht, – es träufeln Thränen nieder.  
Walhalla winkt, der Götter Wunderwelt;  
Unsterblich steigt als stolzer Aar empor  
Deutschlands Befreier: Hermann, der Held!<sup>272</sup>

Durch Hermanns Unsterblichkeit wird der Kriegermythos sakralisiert. An mehreren Stellen lassen sich messianische Verweise herausarbeiten. Hermann opfert sein reines Gewissen durch den Verrat, der seinem Naturell eigentlich nicht entspricht. Er nimmt für die Sache des Vaterlandes große Schuld auf sich und opfert schließlich sogar sein Leben im Kampf für ein vereinigtes Deutschland. Schließlich nimmt er, einer Himmelfahrt gleich, seinen Platz bei den Göttern ein, um die Geschehnisse Deutschlands von dort aus zu beobachten.

*Ausblick*

Die Ausrichtung von Mythen auf einzelne historische Subjekte macht Geschichte als „Dramenkonstellation“<sup>273</sup> erzählbar, eine Eigenschaft, die besonders dem Theater entgegen kommt. Hinzu kommt, dass eine solche Fokussierung die Darstellung einer historischen Kontinuität erlaubt. So ließen sich beispielsweise Hermann, Luther und Bismarck trotz der unterschiedlichen Gewichtung einzelner Faktoren unter dem Banner der ungeteilten Nation vereinigen, gerade weil der Hermannsmythos nach 1871 nicht mehr primär als Revolutions-, sondern als Gründungsmythos erzählt wurde. In diesem Sinne erscheint Hermann als Wegberei-

---

<sup>270</sup> Ebd., S. 145.

<sup>271</sup> Ebd.

<sup>272</sup> Ebd., S. 147.

<sup>273</sup> vgl. Gerhard, Politik als Dramenkonstellation (Anm. 88 zu Kapitel 2).

ter einer neuen Gesellschaft, die aber erst durch seine Nachfolger im 19. Jahrhundert geschaffen werden kann. Eine Illustration von E.D. Oberhausen aus dem Jahr 1882 zeigt Bismarck flankiert von den beiden Geschichtshelden. Die Darstellungen Luthers und Hermanns sind der Ankündigung der Eröffnung des Hermannsdenkmals von 1875 entnommen (vgl. Kapitel 2.5.1), offenbar handelt es sich um eine Nachzeichnung. Hermann und Luther sind in den Hintergrund getreten und flankieren Bismarck, der im Vordergrund des Bildes steht und dadurch das ‚hier und jetzt‘ auch visuell repräsentiert. Auf Hermanns Schild sind die Worte „Ich habe gesiegt“ zu lesen (nicht das lateinische „vici“ des Originals), auf Luthers Bibel steht nun „Ich werde siegen“, Bismarck sind die Worte „Ich siege“ zugeordnet. Die bisherigen Untersuchungen im Zuge dieser Arbeit legen den Schluss nahe, dass Luther und Hermann Figuren desselben Mythenensembles sind, innerhalb dessen sie aber unterschiedliche Gewichtungen und Ausprägungen erfahren. Der Mythenkomplex der vereinigten deutschen Nation als Wiederherstellung eines natürlichen Zustands prägt eine ganze Reihe verschiedener Mytheme aus, denen dann verschiedene Personen zugeordnet werden, wobei nicht alle Personen alle Mytheme in gleicher Weise repräsentieren. Dieses Erklärungsmodell geht wie Wülfing, Bruns und Parr in ihrer *Historischen Mythologie der Deutschen* von einem nicht *per se* personenbezogenen Mythos aus, sondern von verschiedenen mythologischen „Positionen“ (z.B. Legitimationsmuster der Nation), denen unterschiedliche Mytheme anhängen, die dann in unterschiedlicher Form auf verschiedene mythisierte Personen übertragen werden können.<sup>274</sup> Bismarck erscheint so in der Darstellung Oberhausens als vorläufiger Höhe- und Konvergenzpunkt der Nationalgeschichte, an dem die verschiedenen historischen Schlüsselerlebnisse der Nationswerdung zusammenlaufen und zum Abschluss gebracht werden.

---

<sup>274</sup> Wülfing, Bruns und Parr, *Historische Mythologie der Deutschen* (Anm. 78 zu Kapitel 2), S. 3.

## 3.2 Reformationsdramen

### 3.2.1 Einführung

Der Künstler Ottmar Hörl stattete jüngst den Wittenberger Marktplatz mit 800 Lutherfiguren im Gartenzweig-Format aus. Die ein Meter hohen Figuren wurden später an interessierte Privatleute verkauft und an Bürgermeister aus aller Welt verschenkt, die bereit waren, Wittenberg einen Besuch abzustatten. „Mit der Installation auf dem Marktplatz von Wittenberg bringe ich Martin Luther wieder auf den Boden, auf dem er selbst gerne stand“,<sup>275</sup> wird Hörl im *Focus* zitiert. ‚Darf man’ Luther als Gartenzweig darstellen? Bereits im 19. Jahrhundert gab es zum Teil erbitterte Kontroversen über die Rolle Luthers in der Kunst. Wer Fontanes *Schach von Wuthenow* liest, findet dort beispielsweise Hinweise darauf, dass Zacharias Werners *Weihe der Kraft* für eine heftige Debatte darüber gesorgt hat, ob man eine solche religiöse und nationale Lichtgestalt wie Luther überhaupt auf der Bühne zeigen darf (vgl. Kapitel 3.2.2). Noch am Ende des 19. Jahrhunderts musste sich Hans Herrig dafür rechtfertigen, dass sein Festspiel zum Lutherjubiläum in einer Kirche aufgeführt wurde (vgl. Kapitel 3.2.4) – Luther selbst war zu diesem Zeitpunkt allerdings als Dramenheld schon etabliert, auch wenn es scheint, als habe er neben anderen ‚deutschen Helden’ einen speziellen Status gehabt.

#### *Das 19. Jahrhundert als Vollendung der Reformation*

In der Geschichtswissenschaft wird oft die Meinung vertreten, dass die Zeit nach der Befreiung von der Napoleonischen Fremdherrschaft und später die Feierlichkeiten des Jahres 1871 maßgeblich zu einer Politisierung Luthers im 19. Jahrhundert beigetragen haben. Für Heinz-Hermann Brandhorst beispielsweise markiert die Phase zwischen 1814 und 1820 den Beginn einer „Interpretation der Reformation als Beginn eines noch unvollendeten nationalen politischen Einheits- und Freiheitsprozesses“.<sup>276</sup> Dieter Düding beachtet hierbei die besondere Rolle des Jahres 1817, in dem die Feier der Reformation und der Völkerschlacht bei Leipzig gleichermaßen begangen wurde.<sup>277</sup> Ulrich Hehl macht zum Wartburgfest 1817 folgende Beobachtung:

Martin Luther ist Kämpfer für geistig-religiöse *und* politische und bürgerliche Freiheit. Beide ‚Freiheiten’ bedingen sich gegenseitig: Die reformatorische Tat steht am Beginn einer freien Geistesentwicklung in Deutschland, sie hat auf

---

<sup>275</sup> Luther als Gartenzweig, [http://www.focus.de/panorama/welt/sommerloch-report/tid-19296/sommerloch-report-luther-als-gartenzweig\\_aid\\_534393.html](http://www.focus.de/panorama/welt/sommerloch-report/tid-19296/sommerloch-report-luther-als-gartenzweig_aid_534393.html) (02.08.2010).

<sup>276</sup> Brandhorst, Lutherrezeption und bürgerliche Emanzipation (Anm. 15 zu Kapitel 2), S. 35.

<sup>277</sup> vgl. Dieter Düding: Deutsche Nationalfeste im 19. Jahrhundert. Erscheinungsbild und politische Funktion, in: Archiv für Kulturgeschichte 69 (1987), S. 371-388.

dem Schlachtfeld von Leipzig ihre *politische* Ergänzung gefunden und soll im einigen deutschen Vaterland durch Gewährung bürgerlicher Freiheit und Gleichheit vollendet werden.<sup>278</sup>

Ähnliche Aussagen finden sich auch bei Joachim Kruse (1983)<sup>279</sup> und Kurt Nowak (1995).<sup>280</sup> Gleichzeitig bedeutet dies freilich nicht, dass Darstellungen von Luther und die Deutung seines historischen Einflusses vor 1817 unpolitisch gewesen wären. Nicht erst seitdem das Reformationsfest und das Erinnerungsfest an die Völkerschlacht bei Leipzig im Jahre 1817 „in einem Atemzug“<sup>281</sup> genannt und damit religiöse und politische Befreiung in denselben Entstehungszusammenhang gestellt wurden, entwickelte sich eine Perspektive auf die Reformation als religiöse und national-politische Emanzipation von fremden Mächten. In den Dramentexten, die kurz vor bzw. während der Besetzung durch Napoleon entstanden sind, erweist sich die Darstellung Luthers auf der Bühne als Kommentar auf die Politik des Heiligen Römischen Reiches kurz vor dessen Ende. Insbesondere bei Zacharias Werner lässt sich beispielsweise, wie im folgenden Kapitel deutlich wird, das Paradigma des ‚unpolitischen‘ Luthers als Kontrast zur Verstellungskunst der institutionalisierten Politik nachweisen. In der Literatur kann eine Politisierung Luthers somit auch deutlich vor 1817 festgestellt werden: Luthers Wirken wird hier als politisch wirkungsvoll dargestellt, obwohl (oder gerade weil) er selbst dezidiert ‚unpolitisch‘ auftritt. Es ist daher wichtig, in die Geschichte der nationalen Vereinnahmung Luthers im 19. Jahrhundert verstärkt das Literatursystem einzubeziehen, so wie Walther Killy es am Beispiel der trivialen Erzählung getan hat.<sup>282</sup> Wie bedeutsam die Populärdramatik für die Politisierung Luthers und der gesamten Reformation war, wird neben der Textanalyse auch der Entstehungszusammenhang der hier besprochenen Dramen zeigen. Dass die Wahl Luthers als Dramenheld sich nicht nur für diese Politisierung eignet, sondern dass sich eine politische Sichtweise sogar kaum vermeiden lässt, liegt augenscheinlich an der Verquickung religiöser und politischer Fragen in der Reformationszeit selbst:

Zu einer Epoche der deutschen Geschichte wurde die Reformation, weil sie zusammenfiel und aufs Engste verwoben war mit den politischen und verfassungsrechtlichen Vorgängen, die den frühneuzeitlichen Beginn des staatlichen Gebildes Reich markieren, das für die deutsche und europäische Geschichte der Frühen Neuzeit ein wichtiger Bezugspunkt wurde.<sup>283</sup>

---

<sup>278</sup> Ulrich Hehl: Zwei Kulturen – eine Nation? Die frühe burschenschaftliche Einheitsbewegung und das Wartburgfest, in: Historisches Jahrbuch 111 (1991), S. 28-52, hier S. 44.

<sup>279</sup> Kruse, Lutherillustrationen (Anm. 114 zu Kapitel 2).

<sup>280</sup> Nowak, Geschichte des Christentums (Anm. 117 zu Kapitel 2).

<sup>281</sup> Kruse, Lutherillustrationen (Anm. 114 zu Kapitel 2), S. 225.

<sup>282</sup> Killy, Luther in der trivialen Erzählung (Anm. 121 zu Kapitel 2).

<sup>283</sup> Helga Schnabel-Schüle: Die Reformation 1495-1555. Politik mit Theologie und Religion, Stuttgart 2006, S. 10.

Luther wird so in der Imagination des 19. Jahrhunderts zum Befreier in geistiger wie weltlicher Hinsicht:

Keine andere europäische Nation besitzt einen religiösen Heros, der so sichtlich eine entscheidende kirchliche und damit zusammenhängend auch politische Umwälzung bewirkte und beinahe beiläufig auch noch für Sprache und Literatur tätig wurde. Es ist von daher verständlich, wie hoch in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts die Rolle der willensstarken Einzelpersonlichkeit, diejenige der geistigen Persönlichkeit und die der Idee als geschichtlich antreibend eingeschätzt wurden.<sup>284</sup>

Luthers Wirken in der Reformation wird zu Luthers Wirken in der (nationalen) Geschichte umgedeutet und mit einem Appell zur Nachahmung Luthers und Vollendung der Reformation versehen. Die Figur des Helden wird als Projektionsfläche ‚deutscher‘ Eigenschaften und Tugenden genutzt, Luther nicht nur als Teil, sondern als Verkörperung der Nation gefeiert. Heinrich von Treitschke hat bemerkt, „... dass der Reformator unserer Kirche der gesamten deutschen Nation die Bahnen einer freieren Gesittung gebrochen hat, dass wir in Staat und Gesellschaft, in Haus und Wissenschaft, überall noch den Atem seines Geistes spüren. Wer über ihn redet, der muss bekennen, wie er sich selber zu den großen sittlichen Aufgaben der Gegenwart stellt“.<sup>285</sup> Diese „sittlichen Aufgaben“ stellen sich für Treitschke, weil „dieselben Mächte des Verderbens, welche einst die Reformation in ihrem natürlichen Fortgang hemmten ... in verwandelter Gestalt noch heute unter uns ihr Wesen“<sup>286</sup> treiben. In einem gänzlich anderen politischen Kontext vertrat auch Ludwig Feuerbach den Anspruch, „die konsequente Nachfolge Luthers und Vollstreckung des reformatorischen Erbes unwiderlegbar zu demonstrieren und so Luther den „Fängen der Theologen, bornierten Historiker und politischen Reaktionäre zu entreißen und ihn in den Reihen der radikalen Opposition zu rehabilitieren“.<sup>287</sup> Dies sind nur zwei kurze Schlaglichter auf das, was man als weit verbreitetes Verständnis von Luthers Bedeutung in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts verstehen kann.<sup>288</sup>

Die dem Mythos eigene Anpassungsfähigkeit lässt sich auch im Lichte der jeweiligen sozialen und politischen Veränderungen gut demonstrieren, ein Umstand, der die hier getroffene Auswahl von Dramentexten maßgeblich beeinflusst hat. Von der Darstellung Luthers als universeller Vermittler zwischen Gott und den Menschen als Teil der kunstreligiösen Mystik

---

<sup>284</sup> Ernst Schulin: Luther und die Reformation. Historisierungen und Aktualisierungen im Laufe der Jahrhunderte, in: ders. (Hg.), Arbeit an der Geschichte. Etappen der Historisierung auf dem Weg zur Moderne, Frankfurt am Main 1997, S. 13-61, hier S. 14.

<sup>285</sup> Treitschke, Luther und die deutsche Nation (Anm. 107 zu Kapitel 2), S. 234.

<sup>286</sup> Ebd., S. 247.

<sup>287</sup> Brandhorst, Lutherrezeption und bürgerliche Emanzipation (Anm. 15 zu Kapitel 2), S. 162f.

<sup>288</sup> Vgl. Winfried Becker: Luthers Wirkungsgeschichte im konfessionellen Dissens des 19. Jahrhunderts, in: Rheinische Vierteljahresblätter 49 (1985), S. 219-248.

bei Zacharias Werner,<sup>289</sup> über die tagespolitischen Kommentare zur Revolution von 1848/49 in den Sickingen-Dramen, bis hin zur kulturprotestantischen Vereinnahmung der Reformation nach 1871,<sup>290</sup> umspannt das folgende Kapitel einen großen Zeitraum und versucht, die Anpassung des Mythos an die jeweiligen geistigen und politischen Verhältnisse nachzuzeichnen. Insbesondere die Zeit nach der Reichsgründung scheint dabei gut erforscht zu sein. Die Darstellung der Reformation auf der Bühne kommt aber in der Forschung oft zu kurz. Hartmut Lehmann stellt in seiner Abhandlung über die Bedeutung Luthers für das 19. Jahrhundert fest:

Im 19. Jahrhundert setzte dann aber ein neue Art der Stilisierung von Luthers Leben und Werk ein, die die älteren Legenden mehr und mehr überlagerte: Von der deutschen Nationalbewegung wurde Luther nunmehr zum großen antirömischen Helden der Deutschen erhoben. Kein Klischee war zu platt, keine Aktualisierung zu oberflächlich – aus den Schriften, in denen Luther im Sinne deutschnationaler Politik heroisiert wurde, lassen sich die erstaunlichsten Beispiele zitieren: Luther als ein zweiter Hermann der Cherusker, der einst Varus im Teutoburger Wald besiegte, Bismarck als zweiter Luther, Luther als kerndeutscher Hausvater. Alle Eigenschaften, die nach Meinung nationalgesinnter Publizisten und Historiker einen wahren deutschen Nationalhelden auszeichneten, wurden nun auf Luther angewandt. Zur einseitigen nationalen Stilisierung trugen auch Maler und Dichter bei.<sup>291</sup>

Es bleibt nun zu untersuchen, wie die vorliegenden Dramen mit ästhetischen Mitteln die Reformation und besonders die Person Luthers auf der Bühne darstellen und damit als für die Gegenwart bedeutsam zeigen.

### *Religiöse und politische Aspekte der Darstellung der Reformation auf der Bühne*

Der Streit um die Angemessenheit von Lutherdarstellungen in der Kunst verweist natürlich auch auf die gesellschaftliche Bedeutung des Reformators. Die Debatte wird noch verständlicher, wenn man beachtet, dass Luther als Dramenheld im 19. Jahrhundert keine sonderlich ruhmreiche Karriere vergönnt war. Im Unterschied zu den Hermannsdramen sind sämtliche Lutherdramen epigonaler Art. Der „wunderbare Zusammenhang zwischen der Episode Preußen und der Episode Luther“,<sup>292</sup> auf den Fontane im *Schach von Wuthenow* blickt, scheint

---

<sup>289</sup> Vgl. Bernd Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006.

<sup>290</sup> Vgl. Frank-Michael Kuhlemann: Konfessionalisierung der Nation? Deutschland im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Heinz-Gerhard Haupt und Dieter Langewiesche (Hg.), Nation und Religion in Europa. Mehrkonfessionelle Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2004, S. 27-63. Vgl. auch Manfred Karnick: „Fructus germinis Lutheri“ oder Ehe und Unordnung. Über Themen der literarischen Lutherrezeption, in: Moeller, Luther in der Neuzeit (Anm. 114 zu Kapitel 2), S. 265-283.

<sup>291</sup> Hartmut Lehmann: Anmerkungen zur Entmythologisierung der Luthermythen 1883-1983, in: Archiv für Kulturgeschichte 68 (1986), S. 457-477, hier S. 474.

<sup>292</sup> Theodor Fontane: Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes, München 2009, S. 12.

diese Art der Darstellung geradezu befördert zu haben. Bei kaum einer anderen Figur ist die Vermischung von Politik und Religion so wichtig wie bei Luther. Neben der bereits erwähnten Frage, ob eine religiöse Figur wie Luther sich überhaupt als Dramenheld verwenden lässt, muss derjenige, der dies tut, auch zu den politischen Themen rund um den Mythos Luther Stellung beziehen, nämlich allen voran: Wie kann man Luther als (gesamt-) nationalen Helden darstellen wenn nur der evangelische Teil der Bevölkerung ihn als solchen betrachtet?

Diese Fragen betreffen die Darstellung von Politik und Religion im Theater des 19. Jahrhunderts. Diejenigen Reformationsdramen des 19. Jahrhunderts, die sich zentral mit Luther als Hauptfigur beschäftigen, weisen (wie es ja in der bildenden Kunst auch der Fall ist) eine starke Fokussierung auf bestimmte populäre Episoden aus Luthers Leben und Schaffen auf. Diese Episoden fokussieren die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf Szenen, die zeigen sollen: Dieser Moment ist für uns heute wichtig.<sup>293</sup> Im Zentrum steht dabei zumeist mit dem Auftritt Luthers vor dem Wormser Reichstag eine Episode, in der die Verquickung religiöser und politischer Interessen besonders deutlich zu Tage tritt. Luther tritt dabei stets gleichsam vor den Reichstag wie vor die Theaterbesucher und wird dadurch zu einer öffentlichen Person, die aus der Stille und Kontemplation der Klosterzelle ihre Legitimation und den Anschein von Aufrichtigkeit bezieht. Auch aufgrund der auffälligen Abwesenheit von Höhenkammtexten im Bereich des Reformationsdramas ist es gerade die Epigonalität der Texte, die ein bestimmtes Ziel der Lutherdramen besonders deutlich unterstreicht. Es geht um die Fortsetzung der Reformation als eine *imitatio lutheri*, die durch die Schemenhaftigkeit und den hohen Wiedererkennungswert der verschiedenen Episoden aus Luthers Leben ermöglicht wird. Luther als Heros zu zeigen heißt hier auch, ihn als Kunstobjekt zu zeigen, dem jeder einfache Mann nacheifern kann. Hierin erweisen sich gerade die Lutherdramen als selbstreferentiell, der Autor stilisiert sich durch seine Kunst zum ersten Nachfolger Luthers. Der Gegenwartsbezug wird dabei in manchen Stücken nicht nur im darstellenden Spiel auf der Bühne gezeigt, sondern gemeinsam mit den Zuschauern während der Vorstellung vollzogen. Bei Hans Herrigs Lutherfestspiel-Aufführung 1884 in Worms gab es einen Programmzettel, der den Wechsel dramatischer Szenen mit zum Teil vom Publikum gesungenen Liedern auflistete. Hier wird die Tendenz zu zeremoniellen Formen deutlich, die viele der vorliegenden Dramen gemeinsam haben: Luthers Bedeutung wird für die Zuschauer und zum Teil von diesen selbst sinnlich erfahrbar gemacht. Wer ein Kontinuum von der Reformationszeit bis in die Gegenwart aufzeigen will, muss diese für die Zuschauer sinnlich erfahrbar machen. Die zur Allegorie tendierenden, teils auch öffentlichen, theatralen Auftritte des Reformators tun dies gerade

---

<sup>293</sup> An dieser Stelle sei vor allem an den Faktor „Komplexitätsreduktion“ aus dem eingangs erwähnten Katalog von Eigenschaften des Mythos nach Galli/Preusser erinnert.

weil sie *als solche* erkennbar sind. Das hat auch etwas mit der eingangs erwähnten Kritik an Luther als Dramenheld zu tun: Hans Herrig stellt seine Darstellung explizit in den Kontext religiöser bildhafter Repräsentationen wie sie beispielsweise in Kirchen zu finden sind.<sup>294</sup> Auch Zacharias Werner beschreibt seinen Bühnen-Luther im Vorwort des Dramas als „Bild“<sup>295</sup> des Reformators. Anders als in vielen Hermannsdramen ist es nicht der Protagonist selbst, dessen Präsenz auf der Bühne evoziert wird, sondern nur eine von vielen möglichen Illustrationen von ihm. Die Episodenhaftigkeit der Schauspiele verstärkt diesen Effekt und zeigt die Nähe der Dramen zur bildenden Kunst, insbesondere zur Historienmalerei. Im Mittelpunkt stehen stets die Verbrennung der päpstlichen Bulle, die Übersetzung der Psalmen, der Reichstag zu Worms, die Zeit auf der Wartburg und der Bildersturm in Wittenberg. Je nach Stoßrichtung des Dramas findet sich beispielsweise wie bei Herrig noch eine Darstellung des lutherschen Familienlebens und ähnliche Episoden eher privater Natur. So wird eine möglichst umfassende Präsentation derjenigen Eigenschaften ermöglicht, die Luther in der Imagination des 19. Jahrhunderts besonders nachahmenswert erscheinen lassen. Die von Luther gestiftete Identität wird mit Hilfe dieser Darstellungen gemeinsam mit dem Publikum eingeübt, die Inszenierung auf der Bühne wird zu einer Art Zeremoniell, das stets zwischen profanen und sakralen Elementen oszilliert. Die Rhetorik und Theatralität des Geschichtlichen ist elementares Beispiel einer solch affirmativen Darstellung und wird nicht in kritischer, sondern in performativer Absicht so und nicht anders auf die Bühne gebracht. Kunst wird hier ganz explizit in den Dienst der nationalen und religiösen ‚Sache‘ gestellt – auch dies ist möglicherweise ein Grund dafür, dass sich keiner der Höhenkamm-Autoren für Luther als Dramenheld begeistern konnte.

Doch es soll in diesem Kapitel nicht nur um Bühnendarstellungen Martin Luthers gehen. Die politische Stoßrichtung der hier behandelten Dramen macht sich nicht primär an Luther fest, sondern an der Reformation insgesamt als politischem Ereignis. Deshalb soll neben zwei Lutherdramen als Kontraststudie auch ein Sickingendrama besprochen werden. Der Eindruck, dass die Charaktere in den hier behandelten Dramen in ihrer Stereotypisierung ganz auf die Erwartungen des Theaterpublikums ausgerichtet sind, wird hier noch verstärkt. Sickingen als gutmütiger, aber irregeleiteter Streiter für die Revolution dient – selbst in den Dramen, in denen Luther kaum explizit erwähnt wird – stets dem Zwecke der Verherrlichung Martin Luthers, oder, um es mit Walther Killy zu sagen, Luther ist hier stets der „geheime

---

<sup>294</sup> Man kann sich die Problematik leicht an Christus-Darstellungen vor Augen führen. So entzündete sich noch vor wenigen Jahren eine heftige Debatte an Mel Gibsons Film *Die Passion Christi* (2004), u.a. weil der Regisseur hier den Versuch einer möglichst wirklichkeitstreuen Darstellung der Kreuzigung unternommen hatte.

<sup>295</sup> Friedrich Ludwig Zacharias Werner: Einige Worte an das Publicum über das Schauspiel Die Weyhe der Kraft, Mikrofiche-Ausgabe, Berlin 1806. S. 3.

Convergenzpunkt“.<sup>296</sup> Dennoch geben Figuren wie Sickingen den Autoren die Möglichkeit, gerade die politischen Verwicklungen der Reformationszeit als für die Gegenwart bedeutsame historische Basis eines freien und vereinigten Deutschlands darzustellen.

Die hier vorliegende Arbeit untersucht, wie das Geschichtliche mit spezifischen ästhetischen Mitteln als für die Gegenwart bedeutsam dargestellt wird. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie die Darstellung von Rhetorik und Theatralität in der Geschichte kritisch oder affirmativ das Politische der Gegenwart hinterfragt und gestaltet. Anhand der ausgewählten Reformationsdramen lässt sich im Folgenden zeigen, wie die Reformation vor allem als ein geistig-kulturelles Ereignis gedeutet wird, dessen politische Tragweite in der Gegenwart durch die Umsetzung der geistigen ‚Befreiung‘ deutlich wird. Dies geschieht in erster Linie durch die Erscheinung Luthers auf der Bühne selbst, also durch die Tatsache, dass Luther als Geschichtsheld gezeigt wird. Einen Bedarf nach ‚neuen‘ Darstellungsaspekten aus dem Leben Luthers gibt es dem zufolge meist nicht. Zentraler Bestandteil ist hier die *imitatio*: In der affirmativen, ungebrochenen Darstellung der Theatralität und geschichtlichen Gewordenheit des Politischen vollziehen die Schauspieler auf der Theaterbühne die Reformation als ein politisch-gesellschaftliches Ereignis in der Gegenwart. Mit der Tendenz zur Allegorie und dem Hang zum Zeremoniell wird Aufmerksamkeit fokussiert und ein hoher Wiedererkennungswert gewährleistet. Die Literatur verlässt hier den Bereich der Beobachtung und Kommentierung des Politischen und übernimmt den Vollzug des gesellschaftlichen Ereignisses an sich. So wird die Bedeutung Luthers nicht nur sichtbar, sondern im Zeigen auch hergestellt.

### *Textkorpus*

Der Vollzug der Reformation mit ästhetischen Gestaltungsmitteln auf der Bühne ist ein maßgeblicher Faktor bei der Auswahl der Dramentexte. Es soll deutlich werden, wie in gänzlich unterschiedlichen historischen Kontexten Konstanten der Darstellung Luthers bestehen bleiben, die den Mythos Luther im 19. Jahrhundert maßgeblich prägen. 16 Dramentexte, welche die Reformation als zentralen Gegenstand behandeln, standen dabei in der weiteren Auswahl. In diesem Textkorpus zeigen lediglich fünf Autoren Luther als zentralen Charakter: Zacharias Werner (1806), August Klingemann (1808), Hans Herrig (1883), Albert Lindner (1883) und Friedrich Lienhard (1906) sind selbstredend nicht die einzigen Autoren von Lutherdramen im 19. Jahrhundert. Insbesondere die zahlreichen Festspiele rund um das Lutherjubiläum von 1883 sind lediglich mit einem Repräsentanten (Herrig) in dieser Auswahl vertreten. Ich habe

---

<sup>296</sup> Killy, Luther in der trivialen Erzählung (Anm. 282), S. 284

mich für eine Detailanalyse von Werners *Weihe der Kraft* und Herrigs *Luther* entschieden, weil sich an ihnen verdeutlichen lässt, wie die Autoren gleichzeitig die Epigonalität und Popularität der Darstellung Luthers in der Kunst nutzen *und* den Mythos an die jeweiligen politischen Bedürfnisse anpassen. Hier lässt sich zeigen, wie sich bestimmte Paradigmen der Darstellung des Politischen auf der Bühne (z.B. die Idee von Luther als aufrichtigem, weil unpolitischem Menschen) etablieren. Das im folgenden Kapitel vorgestellte Luther-Drama Zacharias Werners hat den Vorzug vor anderen Dramen aus der Zeit vor 1815 erhalten, weil hier ein von Walther Killy beobachtetes Phänomen der Darstellung Luthers schon zu Beginn des Jahrhunderts nachgewiesen werden kann. Killy stellt mit Bezug auf die triviale Erzählung fest:

In den meisten von mir gelesenen Werken spielt das *primum movens* Luthers, die Theologie, keine Rolle. Das fleißige Studium der Lutherschen Schriften übersieht deren eigentlichen Gegenstand vollständig oder löst ihn auf in empfindsame Emotionen. [...] Die Verquickung einer nur noch nominellen Theologie mit flacher Aufklärung; der Offenbarungsgehalt des deutschen Waldes und das Heilbringertum eines einzigen, heroischen Mannes – all dies verknotet sich zu einem ideologischen Bündel, dessen „Wahrheit“ durch die „Geschichte“ verbürgt wird.<sup>297</sup>

Bei Werner äußert sich diese ideologisch geprägte Lesart als Appell zur *imitatio*: die Posenhaftigkeit und zur Schau gestellte Theatralität der Darstellung Luthers wird hier nicht in kritischer Absicht gezeigt: Sie soll vielmehr affirmativ auf den Raum des Politischen wirken. Hans Herrigs Lutherfestspiel von 1883 bildet das chronologische Gegenstück zur *Weihe der Kraft*. Die Verbindung von Fest-Theorien mit den theoretischen Überlegungen des vorigen Kapitels ist hinsichtlich der Thesen und Fragestellungen dieser Arbeit besonders sinnvoll.

Insgesamt sechs Sickingen-Autoren gelangten in den erweiterten Dramenkorpus: Adolf Friedrich Furchau (1821), Eduard Duller (1833), Eduard Bauernfeld (1849), Melchior Meyr (1851), August Schmitz (1853) und Ferdinand Lassalle (1859). Die Häufung von Sickingen-Dramen rund um die Revolution von 1848/49 ist dabei nicht sonderlich erstaunlich, lässt sich mit Hilfe von Sickingens kriegerischen Bemühungen doch mit Leichtigkeit eine eindeutige Parallele zur Gegenwart nach der gescheiterten Märzrevolution herstellen. Die Wahl für die weiterführende Analyse fiel hier letztlich auf Bauernfelds *Franz von Sickingen*. Bauernfeld behandelt den zentralen Charakter seines Dramas als einsichtiges Opfer seiner eigenen Politik. Er kontrastiert Sickingen und Luther anhand der Frage nach der Legitimität von Gewalt und stellt der bloß theatralischen ‚Politik‘ Sickingens die menschliche, authentische Gesellschaftsordnung nach dem Vorbild Luthers entgegen.

---

<sup>297</sup> Ebd., S. 291f.

Luther und Sickingen scheinen die beiden bedeutendsten Vertreter der Revolutionszeit auf der Bühne des 19. Jahrhunderts zu sein, zumindest was die Anzahl ihrer Auftritte angeht. Es ist unverkennbar, dass mit der Wahl des Helden auch immer die Nähe zu Luther gesucht wird. Diese Verbindung ist in den Dramen mit anderen Protagonisten weniger evident, weshalb sich die Fallstudien auch auf Luther und Sickingen beschränken. Gotthold Logaus Hutten-Drama *Ein deutsches Herz* (1848) wird also ebenso wenig besprochen wie Rudolf Gottschalls *Ulrich von Hutten* (1843) und Karl Weisers *Hutten* (1897). Ebenfalls in der erweiterten Textauswahl waren Charlotte Birch-Pfeiffers *Ulrich Zwingli's Tod* (1837) und Gerhart Hauptmanns *Florian Geyer* (1897), die (ebenso wie die zahlreichen Müntzer-Dramen) nicht weiter behandelt werden.

Es macht durchaus Sinn, neben Luther noch Sickingen in die Analyse einzubeziehen. Diese beide werden in den vorliegenden Dramentexten oft in Bezug zueinander gesetzt, mal affirmativ, mal kritisch. Luther ist stets der redefreudige und tatkräftige Gigant, der extreme Selbstzweifel überwindet, um Volk und Fürsten für die gemeinsame Sache zu vereinen. Er steht dabei für das Paradigma der ‚Reform‘ und lehnt grundsätzlich revolutionäre Umstürze ab. Er bleibt dabei immer sich selbst und ‚seinen Deutschen‘ treu und lässt sich von der ‚Politik‘ des Hofes nicht manipulieren. Franz von Sickingen dient entweder durch die Vermischung persönlicher und gemeinschaftlicher Interessen bzw. durch den Einsatz militärischer Gewalt als negatives Exempel oder steht am Ende doch als großer Geschichtsheld da, weil er (durch Luthers Vorbild) die Gewalt als falsches Mittel erkennt. Diese Sichtweise deutet Sickingens Fehde mit den Fürsten in einen Akt der Selbstaufopferung für die ‚gute Sache‘ um.

Die hier vorliegenden Dramentexte zeigen, wie etabliert ein bestimmtes ‚Wissen‘ über die Reformationszeit im 19. Jahrhundert ist, das sich vor allem in der fast identischen Abfolge von Episoden aus dem Leben der Helden zeigt. Mythos und Geschichtsschreibung gehen in den oben beschriebenen Paradigmen nahtlos ineinander über. Luthers Wirken wird zur Gründungsgeschichte einer Nation, deren Einheit vorerst nur mit ästhetischen Mitteln auf der Bühne dargestellt werden kann. Die Texte, die sich für diese Untersuchung anbieten, sind zahlreich. Die hier getroffene Auswahl trägt dieser Sachlage insofern Rechnung, als dass Stücke mit zum Teil deutlicher zeitlicher Distanz zueinander untersucht werden, um Kontinuität und Wandel der Lutherdarstellungen auf der Bühne zu analysieren.

### 3.2.2 Zacharias Werners *Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft* (1806)<sup>298</sup>

#### *Einleitung*

Zacharias Werner (1768-1823) war ein zumeist in Wien lebender Dichter und Dramatiker, der 1811 zum Katholizismus konvertierte und 1814 katholischer Priester wurde. *Die Weihe der Kraft* zählt vermutlich zu seinen bekanntesten Werken. Daneben sind noch *Die Söhne des Thals* (1803/04), *Das Kreuz an der Ostsee* (1806) und *Wanda* (1810) als Hauptwerke zu nennen. Herausragendes Merkmal seiner Texte ist die mystisch-romantische Schicksalsidee, deren Darstellung ihm ganz offensichtlich neben Spott und Kritik auch einen gewissen Bühnenerfolg einbrachte. Goethe schien von Werner einiges zu halten, immerhin ließ er *Wanda* uraufführen. Wenig später war Werner Gast bei Madame de Staël in Coppet. Nach seiner Konversion sagte er sich von seinem Lutherdrama los (s.u.). Dennoch ist *Die Weihe der Kraft* ein Schlüsseltext für den Luthermythos im 19. Jahrhundert.

Das Drama beginnt mit einer Bergbau-Szene. Die Bergleute unterhalten sich über Luthers Lehre und die draus entstandenen Kontroversen. Als die Nachricht von der päpstlichen Bulle gegen Luther eintrifft, machen sie sich auf den Weg nach Wittenberg. Dort beginnt die erste Nebenhandlung des Dramas, die sich mit der Rolle Katharina von Boras befasst, deren Kloster aufgelöst wird. Sie will Luther in der Öffentlichkeit konfrontieren und wird Zeugin der Verbrennung der Bannbulle. Offensichtlich sieht Katharina eine schicksalhafte Verbindung zwischen sich und Luther, die am Ende des Dramas zur Hochzeit der beiden führen wird. Nachdem er die Psalmen übersetzt hat, muss sich Luther vor dem Reichstag in Worms verantworten. Anschließend wird Luther auf die Wartburg in Sicherheit gebracht, um am Ende wieder in Wittenberg zu erscheinen, um den Bilderstürmern und aufständischen Bauern Einhalt zu gebieten. Die zweite Nebenhandlung des Dramas elaboriert Werners Verständnis von Kunstreligion anhand der Figuren Theobald und Therese. Dabei handelt es sich um das „wechselseitige Verhältnis des Glaubens und Kunstsinnns“.<sup>299</sup> Alle Handlungen dieser Figuren sind auf diese allegorische Funktion beschränkt. Glaube und Kunstsinn sind bei Werner untrennbar miteinander verbunden und werden im Innern eines jeden Menschen entwickelt. Theobald erklärt Melanchthon ein von ihm gemaltes Bild, auf dem eine schwebende Harfe

---

<sup>298</sup> Werners Drama erschien zuerst im Jahre 1806, die vorliegende Ausgabe ist aus dem Jahr 1807 (s. Fußnote 3). In seinem Vorwort zum Drama aus dem Jahr 1806 (s. Fußnote 9) wird die Schreibweise „*Weyhe* der Kraft“ verwendet. Außer in den Titelangaben zu diesem Vorwort benutze ich die für den Damentext von 1807 vorliegende Schreibweise „*Weihe* der Kraft“.

<sup>299</sup> Friedrich Ludwig Zacharias Werner: Brief an Karl Graf Brühl (2. Hälfte Mai 1806), in: ders., Briefe des Dichters Friedrich Ludwig Zacharias Werner, Band 2, Hg. von Oswald Floeck, München 1914, S. 20.

befestigt ist, mit dem Hinweis, Melanchthon sehe den unsichtbaren „Hoffungsanker“<sup>300</sup> nicht, an dem die Harfe befestigt sei.

Fast ein Jahrhundert nach dem Erscheinen der *Weihe der Kraft* heißt es in Fontanes *Schach von Wuthenow*: „Ja, Zacharias Werner war hier. Leider waren wir aus, und so sind wir denn um den uns zugedachten Besuch gekommen. Ich hab es sehr bedauert“.<sup>301</sup> Fontanes Charaktere unterhalten sich über den „tagesberühmten“<sup>302</sup> Dichter Zacharias Werner, dessen Luther-Aufführung offenbar hohe Wellen schlägt. Obwohl Werner es geschafft hat, das Stück auf die Bühne zu bringen, will sich keiner so recht zum Anwalt des „pfäffischen Zacharias Werner“ mit seinen „mystisch-romantischen Tendenzen“<sup>303</sup> machen. Kritik gab es vor allem an Werners „Scheintiefe mitsamt den Anspielungen auf Modisches“, die offensichtlich „Unbehagen auslöste[n] bei allen, die ... feste politische, religiöse oder ästhetische Wertvorstellungen hatten, gegen die Werners Eklektizismus auf diese oder jene Weise verstieß“.<sup>304</sup>

### *Thesenbildung*

Die Leitthese für die hier vorliegende Analyse des Dramas soll sein, dass Werner die Reformation Luthers als künstlerisches Schaffen einer neuen Religion darstellt, die die Basis für die Erziehung der Nation bilden soll. In der Verbindung von Kunst, Religion und Politik durchläuft Luther in Werners Drama einen Erziehungsprozess, der für die Zeitgenossen im 19. Jahrhundert durch den sinnlich erfahrbaren Vollzug des Dramas auf dem Theater zum Nachfolgeprojekt wird. Luthers *imitatio christi* verschiebt sich zu einer *imitatio lutheri*, die Werner durch die zahlreichen Bezüge vor allem zu Schlegel, Novalis und Schleiermacher in den religiösen und literarischen Diskursen seiner Gegenwart verortet. Werner positioniert sich damit selbst als Nachfolger Luthers, der das Werk des Reformators in der Gegenwart fortsetzt. Die an Luther vorgeführte „Vergöttlichung der Menschheit durch die Liebe“<sup>305</sup> hat fundamentale politische Konsequenzen: Die deutsche Nation wird zur rechten Hand Gottes auf der Welt erzogen. Es handelt sich also um eine Affirmation des einheitlichen deutschen Nationalstaats auf protestantischer Basis, die letzten Endes als Opposition gegen die Bedrohung durch Napo-

---

<sup>300</sup> Friedrich Ludwig Zacharias Werner: Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft, Mikrofiche-Ausgabe, Berlin 1807, S. 60.

<sup>301</sup> Fontane, *Schach von Wuthenow* (Anm. 292), S. 9.

<sup>302</sup> Ebd., S. 10.

<sup>303</sup> Ebd., S. 11.

<sup>304</sup> Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration (1806-1830), München 1989, S. 607.

<sup>305</sup> Friedrich Ludwig Zacharias Werner: Brief an Tina Gräfin Brühl (2. Hälfte Mai 1806), in: ders., Briefe (Anm. 299), S. 22.

leon kontrapräsentisch wirkt. Werner sah Luthers nationale Aufgabe als Teil einer deutschen Heldenchronik, die ihren Anfang mit dem Sieg Hermanns gegen Varus nahm:

Drum werden ihre Namen strahlen im Weltgeschlecht,  
Das, Herrmanns Schooß entsprossen, einfältig, treu, gerecht,  
Stark wie des Feldbergs Eichen und wie der Rhein so klar,  
Trotz fremder Pfiffigkeiten der Erde Meister war.<sup>306</sup>

Die eigenen, natürlich-urwüchsigen Tugenden erscheinen hier als die dem fremden Trug überlegenen Eigenschaften, was in der Legitimation imperialer Herrschaft gipfelt.

*Textanalyse*<sup>307</sup>

a) „Wie? – Martin Luther auf der Bühne?!“<sup>308</sup>: Zacharias Werners *Worte an das Publicum*

Werners *Einige Worte an das Publicum über das Schauspiel Die Weyhe der Kraft* sind bemerkenswert, weil der Dichter hier seine Entscheidung für Luther als Dramenheld rechtfertigt. Werner antizipiert hier den Vorwurf, Luther sei eine zu wichtige, ja, sakrale Gestalt, als dass man sie in der Kunst trivialisieren sollte. Ein wichtiger Aspekt der Debatte um das Drama war, dass Werner „Luther nicht nur als Reformator und tapferen Deutschen auf die Bühne [stellt], sondern auch als Zweifler an sich selbst sowie als künftigen Ehemann, der durch die liebende Mittlerschaft der ehemaligen Nonne Katharina von Bora erst wirklich zu sich selbst kommt und die Weihe seiner Kraft erfährt“.<sup>309</sup> Was hier zu Beginn des 19. Jahrhunderts für Kontroversen sorgt, ist später fester Bestandteil des Luther-Mythos, nämlich nicht nur den national inspirierten Religionsstifter zu zeigen, sondern, mit Treitschkes Worten, den „ganzen Luther“,<sup>310</sup> also Luther als Menschen mit Stärken und Schwächen.

Werner versteht Luther als Teil der „ehrwürdigen Ruinen der starken deutschen Vorwelt“.<sup>311</sup> Es geht in Werners Drama nicht primär um den historischen Luther, sondern um dieses „Bild des herrlichsten unter denen, die das Panier deutscher Freyheit geführt und bis jetzt gerettet haben, des edelsten, vielwükendsten, frömmsten und kräftigsten Deutschen –

---

<sup>306</sup> Friedrich Ludwig Zacharias Werner: *Die Weihe der Unkraft*, Mikrofiche-Ausgabe, Frankfurt am Main 1814, S. 14.

<sup>307</sup> Die folgende Analyse geht nicht chronologisch am Text entlang, sondern untersucht (nach einem kurzen Abschnitt zum Vorwort des Dramas) die verschiedenen Positionen Luthers als Künstler, Vorbild, Mittler und Messias in dieser Reihenfolge.

<sup>308</sup> Werner, *Worte an das Publicum* (Anm. 295), S. 5.

<sup>309</sup> Schulz, 1806-1830 (Anm. 304), S. 606.

<sup>310</sup> Treitschke, *Luther und die deutsche Nation* (Anm. 107 zu Kapitel 2), S. 107.

<sup>311</sup> Werner, *Worte an das Publicum* (Anm. 295), S. 2.

Martin Luther“.<sup>312</sup> Martin Luther sei „vom Volke allgemein gekannt und geachtet“,<sup>313</sup> ein würdiger und vor allem deutscher Gegenstand, der „Reiniger eures Glaubens, Wohlthäter eurer Väter und eurer Kinder ... den ihr im Innern eures Herzens tragt“.<sup>314</sup> Bereits hier lassen sich erste Züge der *imitatio lutheri* erkennen: Luthers Eigenschaften und Taten, die auf der Bühne als „Bild“ sinnlich erfahrbar werden, werden zur Essenz eines Volkscharakters, der die Nation („ihr“) untereinander und mit Gott verbindet. Diese *imitatio* bestimmt auch den Prolog des Dramas, beispielsweise wenn Werner konstatiert: „Es war, – schon damals! – Noth, die Welt zu retten!“<sup>315</sup> Die Rettung der Welt durch den deutschen Volksgeist offenbart sich bereits in Prolog und Vorwort als literarisches Projekt, durch das der Autor des Dramas selbst zum Nachfolger Luthers wird: „Die Gemüther aufzurichten, wenn ich Glauben, Kraft, Freyheit (die ächte sittliche) in einer Zeit, wo alle drey gesunken, wiederbeleben will, welchen Ort kann ich wählen, als die Bühne?“<sup>316</sup> Die „Weihe der Kraft“, die auf der Bühne vollzogen wird, bezieht sich letztlich auf die Zuschauer selbst:

Noch könnt' ich nennen Euch die Nachdämonen  
Die, um Lutheri Prüfung zu vollführen,  
In ihm gewohnt, so wie in Euch sie wohnen; –  
Doch wird in eigener Kraft sie Jeder spühren.  
Und wessen Kraft die Klarheit sich errungen, –  
Den kann die Macht des Bösen nicht berühren. –<sup>317</sup>

Werner macht so vorab deutlich, dass er mit seinem Drama eine erzieherische Absicht verfolgt, die er als Nachfolge Luthers verstanden wissen will.

## b) Die Psalmenübersetzung: Luther als Künstler

Luther zelebriert die Verbrennung der päpstlichen Bulle in der Öffentlichkeit, um sich anschließend in sein Studierzimmer zurückzuziehen, wo er mit der Übersetzung der Psalmen beginnt. Diese Übersetzung wird in deutlicher Anspielung an Novalis mit dem Bergbau verglichen:

*Hans.*  
Hast einen neuen Gang  
Entdeckt? – Wie? Oder ist es ein verfall'ner Schacht,  
Den Du nur ausgräbst?  
*Luther.*

---

<sup>312</sup> Ebd.

<sup>313</sup> Ebd., S. 4.

<sup>314</sup> Ebd., S. 5.

<sup>315</sup> Werner, *Weihe der Kraft* (Anm. 300), S. V.

<sup>316</sup> Werner, *Worte an das Publicum* (Anm. 295), S. 6.

<sup>317</sup> Werner, *Weihe der Kraft* (Anm. 300), S. XI f.

Recht! – getroffen, Vater!  
's ist ein verfall'ner Schacht, die Bergleut' haben  
Ihn selber zugestürzt, aus Faulheit, seht Ihr,  
Und Missgunst, lieber darben wollen sie,  
Als graben und das Erz zu Tage fördern.  
Verkommen lassen sie's! – <sup>318</sup>

Es ist keine neue Religion, die Luther ins Leben ruft, sondern lediglich die Wiederherstellung des ‚wahren Glaubens‘, ein Glauben, bei dem die sinnliche Erfahrbarkeit einen hohen Stellenwert hat. Luther tritt im Laufe des Stückes als Übersetzer, Musiker und öffentlicher Redner in Erscheinung. Die Ästhetik der Reformation wird maßgeblich von Luther geprägt.

Bei Friedrich Schlegel ist ja bekanntlich die Religionsstiftung auch als literarisches Projekt zu verstehen: „Das absichtsvolle Machen dieser neuen Religion enthüllt Schlegel nun als ein wesentlich *literarisches* Machen, als das *Schreiben eines Buches*“. <sup>319</sup> Die großen Religionsstifter werden zu (literarischen) Mittlern der Religion, indem sie „immer weniger Politiker und mehr Lehrer und Schriftsteller“ <sup>320</sup> waren. Auerochs fährt fort:

Friedrich Schlegel hatte unter diesen Voraussetzungen ... klar die Künstler als die wesentlichen Mittler des Unendlichen bezeichnet. Auch bei Schleiermacher gibt es durchaus Stellen, die in Schlegelschem Geiste ganz in diese Richtung gehen, so etwa in der ersten Rede, wo Schleiermacher Dichter oder Seher, Redner oder Künstler als ‚wahre Priester des Höchsten‘ bezeichnet und auch die Formel ‚heilige Kunstwerke‘ fällt. <sup>321</sup>

Bereits in seiner 1913 erschienenen Abhandlung über Werners Drama hat Rudolf Diekmann erkannt, dass Werner sich in seinem Drama auf diese Diskurse seiner Gegenwart beruft: „Wer aber den Sinn für's Unendliche hat und ihn in anderen anregt, ist ein Priester der Wernerschen Religion. Der Dichter ist also ein Priester und seine Kanzel ist die Bühne“ heißt es dort in einer deutlichen Anspielung auf Schleiermacher. <sup>322</sup> Luther als Religionsstifter schreibt an seiner ‚neuen Bibel‘ und in seiner Nachfolge wird Werners Dramentext ebenfalls zum verbindlichen ‚Wort‘.

---

<sup>318</sup> Ebd., S. 72.

<sup>319</sup> Auerochs, Entstehung der Kunstreligion (Anm. 289), S. 401.

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> Ebd., S. 450.

<sup>322</sup> Rudolf Diekmann: Zacharias Werners Dramen. Ihre Quellen und ihr Verhältnis zur Geschichte, Münster 1913, S. 130.

### c) Der Reichstag in Worms: Luther als politisches Vorbild

„*Amphitheatralische Sitze*“,<sup>323</sup> die den Thron des Kaisers flankieren, unterstreichen den bühnenhaften Charakter von Luthers Auftritt vor dem Reichstag. Luther steht „*außerhalb*“,<sup>324</sup> „*die Bibel in der Hand*“<sup>325</sup> und ist somit nicht Teil der politischen Ränge und dennoch im Zentrum der Aufmerksamkeit. Hier wird die Geschichte auf dem Theater zum Theater in der Geschichte: Werner gestaltet in seiner Regieanweisung den Verhandlungsort als Theater, wodurch Luther sich in doppelter Hinsicht auf einer Bühne befindet (Reichstagsbühne und eigentliche Theaterbühne, auf der das Drama aufgeführt wird). Das hat den Effekt, dass die Theaterzuschauer genauso Ziel von Luthers Rede werden wie die Figuren im Drama selbst. Die Szene beginnt mit Luther „*in vollem Affekt*“,<sup>326</sup> also in der Pose und mit dem Habitus des öffentlichen Redners:

*Luther.*

Und somit hab' ich denn, großmächtiger Kaiser,  
Durchlaucht'ge Fürsten, gnäd'ge Herren! Euch  
Gestanden, was ich will und was ich lehre.  
Ich bin ein schlechter Mönch; an Höfen nicht,  
In Zellen lebt' ich, kann mich nicht geberden  
Nach Hof'sgebrauch, – doch sag' ich ohne Scheu  
Das, was der Herrgott mir in's Herz gelegt.  
Nicht Eigenlob, nur meines Gottes Ehre,  
Den Nutz der Christenheit, den such' ich nur.  
Und drum muss ich, wenn auch einfältiglich,  
Doch rein und lauter Gottes Wort verkünden.<sup>327</sup>

Luther beschreibt sich so, wie viele seiner Anhänger im 19. Jahrhundert ihn gesehen haben. Er erscheint als einfacher und etwas grobschlächtiger, aber dennoch gewaltiger und authentischer Prophet, dem Gott seine Botschaft ins Herz gelegt hat. „Zu scharf vielleicht und feurig“<sup>328</sup> für den Reichstag wirft Luther dem Klerus vor, den „reinen Diamant“<sup>329</sup> des Christentums bis zur Unkenntlichkeit verschliffen zu haben. Auch in diesem Bild, das zumindest entfernt an die Bergbau-Semantik angelehnt ist, lässt sich das Ziel der Wiederherstellung einer verloren gegangenen Ganzheit nachweisen. Luther erkennt aber auch die politische Tragweite der Reformation und insbesondere das schwierige Verhältnis von Kirche und Staat:

---

<sup>323</sup> Werner, *Weihe der Kraft* (Anm. 300), S. 166.

<sup>324</sup> Ebd., S. 167.

<sup>325</sup> Ebd.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Ebd.

<sup>328</sup> Ebd., S. 169.

<sup>329</sup> Ebd.

*Luther.*

Ich steh' vor Gott, dem Reich' und meinem Kaiser,  
Ich kämpfe nicht für mich, – für Gott und Deutschland!  
Gott und mein Vaterland – ich kann's nicht schänden!  
Und schänden würd' ich's, wenn ich öffentlich  
Hier vor den ehrenwerthen Reichsgerichten  
Die Tyrannen durch Widerruf bestärkte. –  
Wie würde sie mein armes Volk zertreten,  
Wie stolz das Haupt erheben, frech sich rühmen,  
Als sey mein Widerruf des Reich's Befehl! –  
Nein, so kann ich den Gott in mir nicht lästern! – <sup>330</sup>

In der ersten Zeile erkennt und reflektiert Luther den repräsentativen, ja, theatralen Gehalt seines öffentlichen Auftritts. In der zweiten und dritten Zeile wird „Deutschland“ erst zur Sache Gottes und dann zum persönlichen „Vaterland“ Luthers erhoben. Durch den „Gott in mir“ legitimiert, spielt er nun die politische Führung des Reiches gegen die katholische Kirche aus. Die Reichsführung ist dabei „ehrenwerth“, die tyrannische Kirche „frech“. Das Streben nach einem protestantischen Staat in Abgrenzung zum Katholizismus ist hier evident. Mit dem Begriff der „Tyranei“ begibt sich Luther ganz gezielt in ein semantisches Feld, in dem eine ‚Befreiung‘ auch begrifflich möglich wird. Luthers „Gott in mir“ hat letztendlich die politische Konsequenz, dass Luther der katholischen Kirche nicht den Triumph über den Staat ermöglichen will. Aber nicht nur das: Indem zuerst „Gott“ und „Deutschland“/„Vaterland“ miteinander verbunden werden und dann der „Gott in mir“ beschworen wird, wird die Sache der Nation zur persönlichen und heiligen Pflicht eines jeden Deutschen. Werner legt Luther hier eine Aufklärungsformel in den Mund und unterstreicht damit die Idee von der Reformation als erste Aufklärung, die es in der Gegenwart zu vollenden gilt (vgl. Kapitel 3.2). Wer den „Gott in mir“ erkannt hat und sich von Luther leiten lässt, wird zum lutherischen „Gottmenschen“, der die Basis des protestantischen Deutschland bilden soll:

*Luther.*

Werdet Menschen erst,  
Nur dann könnt' Ihr's erkennen, was ein Gottmensch! –  
Er spricht zu Euch durch mich – o fühltet Ihr's,  
So trüge Deutschland nur sein sanftes Joch,  
Und keinen fremden Zwang. <sup>331</sup>

Luther setzt seinen Appell vor dem Reichstag fort, indem er sich gegen hohle „Wort“ und Form<sup>332</sup> wendet, die die Menschen von ihrer wahren Bestimmung ablenken. Der Bezug zu Novalis ist offensichtlich. Dieser schreibt in einem seiner Fragmente: „Der Sinn der Welt ist

---

<sup>330</sup> Ebd., S. 170.

<sup>331</sup> Ebd., S. 171.

<sup>332</sup> Ebd., S. 172.

verlohren gegangen. Wir sind beym Buchstaben stehn geblieben. Wir haben das Erscheinende über der Erscheinung verlohren“.<sup>333</sup>

Werner zeigt, wie die politischen Institutionen auf Luthers Reformation reagieren. Konkreter gesagt führt er vor, wie Luthers Erziehungsprojekt auf der Ebene der Politik wirkt. Die Szene verdichtet das Politische, das bisher eher diffus im Text impliziert war, in einem klar definierten Raum. Kaiser Karl, der sich schon vorher durch unqualifizierte Aussagen zur deutschen Kunst in Misskredit gebracht hatte, erweist sich hier als machtgieriger Tyrann, auch wenn er letztlich – wohl aber hauptsächlich aus Trotz gegen die Fürsten – eine Entscheidung fällt, die Luther zumindest erstmal die Flucht ermöglicht. Karl will ohne die Abstimmung der Fürsten eine Entscheidung treffen, was diese nicht akzeptieren wollen. Sein Mangel an Respekt gegenüber dem deutschen Ständesystem wird gleichzeitig aber wieder auf seine mangelnde Kenntnis deutscher Sprache und Kultur zurückgeführt:

*Karl.*

Herr Fürst von Brandenburg!

*Churfürst von Brandenburg.*

Hier bin ich Churfürst, Herr Kaiser!

*Karl.*

Wortgekram!

*Churfürst von Brandenburg.*

Mit nichten, Herr!

Wir kühren hier –

*Karl.*

Was heißt das?

*Churfürst von Brandenburg.*

Wir erwählen

Den Kaiser, und beschränken, Kraft des Churamt's

Die Willkür dessen, den wir auserkohen.

*Karl, auffahrend.*

Verwegner!<sup>334</sup>

Die Aussage „Hier bin ich“ verortet das Amt des Churfürsten im deutschen Ständesystem und sorgt gleichzeitig für eine Abgrenzung nach außen. Was Karl als bloße Sprachspielerei abtut, ist letztlich mit konkreten politischen Inhalten verbunden, in diesem Fall der Beschränkung der kaiserlichen Macht. Karls Verständnis scheidet hier aber bereits an der sprachlichen Barriere, weil er das Wort „kühren“ (welches wiederum eine konkrete politische Handlung repräsentiert) nicht kennt. Die gegenseitige Abhängigkeit des „Kührens“ (der Kaiser wird ermächtigt, seine Macht aber eingeschränkt<sup>335</sup>) verleitet Karl zu dem Ausruf „Verwegener“, mit dem

---

<sup>333</sup> Novalis: Fragmente vermischten Inhalts. I. Philosophie und Physik, in: ders., Schriften, Hg. von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel, Paris 1857, S. 251-289, hier S. 272.

<sup>334</sup> Werner, Weihe der Kraft (Anm. 300), S. 175.

<sup>335</sup> vgl. Andres, Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik (Anm. 16 zu Kapitel 2).

er sein ganzes Unverständnis ausdrückt. Der Mangel an Verständnis und Respekt für das politische System erweist sich in dieser kurzen Passage als Attribut von Karls Fremdheit. Werner lässt nun alle Ständevertreter mit ihren unterschiedlichen Interessen auftreten und zeigt so die Politik auf dem Reichstag als ein auf Repräsentation basierendes Ritual. Das Ergebnis dieses Rituals ist, dass politische Entscheidungen das Resultat von gemeinschaftlich durchgeführten Prozessen und nicht von tyrannischem Diktat ist. Karls zusätzliche Stimmen können aber letztlich die Abstimmung über das Schicksal Luthers zu dessen Gunsten wenden, weil Karl vor den Fürsten seine Macht demonstrieren will, die er mit den zwei ihm zustehenden Abstimmungskugeln auch sinnlich verdeutlicht. Diese Machtdemonstration unterscheidet sich von dem Bild, das beispielsweise Treitschke von der Reichstagsverhandlung in Worms zeichnet: „Einen Zufall dürfen wir es nicht nennen, dass in jenem Augenblick ein Fremdling unsere Krone trug, der unseres Herzens Schlag nicht hören konnte und, während die Deutschen dem lauten Freimut ihres Landsmannes zujauchzten, verächtlich lächelnd sprach: der soll mich nicht zum Ketzer machen“.<sup>336</sup> Treitschke sieht hier eine gemeinsame Front gegen den „Fremdling“, der den Konflikt mit der Kirche scheut. Werner hingegen, der ja ebenfalls das Problem der Fremdheit Karls aufzeigt, zeigt hier einen Konflikt, der auf Karls Unverständnis für das deutsche politische System beruht.

Luther lässt sich auf die politischen Schachzüge der Fürsten und des Kaisers nicht ein, sondern vertritt lediglich seine ‚menschliche‘ Position vor dem Reichstag. Er ist ein Erzieher und Vorbild, das selbst keine offizielle Funktion in den politischen Institutionen einnimmt, aber dennoch großen Einfluss auf die politischen Geschehnisse hat.

#### d) Luther als Mittler

Während Karl später mit einigen Adligen im kaiserlichen Schloss die kommende Verhandlung mit Luther vor dem Reichstag vorbereitet, sitzt dieser in seiner einfachen Herberge und spielt Flöte: „Luther hört auf zu spielen, blickt Spalatinus an, dann schlägt er die Augen gen Himmel und spielt ruhig weiter“.<sup>337</sup> Luthers Pose wird im Text selbst als symbolische Handlung interpretiert und reflektiert:

*Spalatin.*  
Ha, ich versteh’ Dich!<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Treitschke, Luther und die deutsche Nation (Anm. 107 zu Kapitel 2), S. 234.

<sup>337</sup> Werner, Weihe der Kraft (Anm. 300), S. 154f.

<sup>338</sup> Ebd., S. 155.

Im Verlauf der nächsten Szenen finden sich weitere Verweise auf Luthers Auge und seinen Blick zum Himmel: Auf der Prozession zum Reichstag erscheint „*Luther, die Bibel unter dem Arm mit gefalteten, erhabenen Händen, die Augen gen Himmel gerichtet*“.<sup>339</sup> Als der Kaiser Luther erblickt „*entfällt ihm das Scepter. Bey diesem Geräusch fasst sich Luther, der bis jetzt unverwandt nach oben geblickt hat, sieht den Kaiser scharf an, ohne, bis Letzterer die Bühne verlassen hat, den Blick von ihm zu wenden*“.<sup>340</sup> Der Churfürst von Sachsen geht an Luther mit den Worten „*Dein Auge gibt mir Kraft*“<sup>341</sup> vorbei. Werner löst hier ein, was er schon im Vorwort angekündigt hat: Luther ist hier wie zu einem Gemälde in der theatralen Pose erstarrt. Seine Haltung bzw. sein Blick sollen all das ausdrücken, wofür Luther steht. Das Auge bzw. der Blick zum Himmel sind bekannte Elemente der christlichen Ikonographie. Das Auge ist das „*Symbol der Gottheit*“<sup>342</sup> selbst und verweist auf Gottes mittelbare Anwesenheit in der Person Luthers. Im 74. „*Blütenstaub*“-Fragment erklärt Novalis: „*Nichts ist zur wahren Religiosität unentbehrlicher als ein Mittelglied, das uns mit der Gottheit verbindet. Unmittelbar kann der Mensch schlechterdings nicht mit derselben in Verhältnis stehn. In der Wahl dieses Mittelglieds muß der Mensch durchaus frei sein*“.<sup>343</sup> Später führt er aus, dass er „*diesen Mittler in der Tat für Gott selbst ansehe*“.<sup>344</sup> Luther blickt nach oben und zeigt somit, wessen Willen er durch sein Tun vollstreckt. Es ist, so kann man hier schlussfolgern, Gottes Wille, dass nicht der fremde Kaiser die Führung des Reiches innehat. Dass der Churfürst von Brandenburg das Szepter weiterträgt, lässt sich so als preußisch-protestantischer Führungsanspruch deuten.

Im Wechsel mit dem Volk singen Luther, Melanchthon und Theobald *Ein feste Burg ist unser Gott* und geben der Choreographie Werners einen liturgischen Charakter (vgl. Kapitel 3.2.4). Der Liedtext macht die politische Bedeutung der Reformation zum ersten Mal im Drama explizit:

*Luther, Theobald, Melanchthon und Volk (singend).*  
 Der Fürst dieser Welt,  
 Wie sau'r er sich stellt  
 Thut er uns doch nichts,  
 Das macht er ist gericht't,  
 Ein Wörtlein kann ihn fällen.<sup>345</sup>

<sup>339</sup> Ebd., S. 160.

<sup>340</sup> Ebd., S. 163.

<sup>341</sup> Ebd., S. 164.

<sup>342</sup> Hannelore Sachs, Ernst Badstübner und Helga Neumann: Artikel Auge, in: dies., Wörterbuch der christlichen Ikonographie, 9. Auflage, Regensburg 2005, S. 50.

<sup>343</sup> Novalis: Vermischte Bemerkungen, in: ders., Werke, Hg. von Gerhard Schulz, 4. Auflage, München 2001, S. 323-352, hier S. 338.

<sup>344</sup> Ebd., S. 339.

<sup>345</sup> Werner, Weihe der Kraft (Anm. 300), S. 162f.

Möglicherweise war an dieser Stelle auch das Publikum in den Gesang involviert. Ulrich Beuth stellt fest, dass die hier vorliegende Szene durchaus als typisch für Werners Ästhetik gelten kann: „Werners Dramatik ist von der Tendenz geprägt, die den jeweiligen Handlungen oder Handlungsphasen zugewiesenen Schauplätze als quasi liturgische Räume erstehen zu lassen. [...] Als Ursache hierfür ist wohl seine Affinität zum liturgischen Akt überhaupt anzunehmen“.<sup>346</sup> Das Theater wird so zu einem sakralen Raum im Dienst der protestantischen Nation.

„Das Reich muss uns doch bleiben“,<sup>347</sup> singen Luther und seine Anhänger und benutzen damit einen Begriff, der auch aufgrund seiner Doppeldeutigkeit (deutsches Reich / Gottes Reich) zum festen Repertoire der Reformationsdramen gehört. Auch darin erweist sich bei Werner der Gegenwartsbezug des Dramas in der Zeit der akuten Bedrohung durch die französische Armee. Werner stellt hier gleichzeitig eine Kontinuität von der Reformation zur Aufklärung her und zwar in demselben Maße wie dies im 19. Jahrhundert durchaus gängig war:

Die Reformation stand für all jene ... Prinzipien des protestantischen Kulturideals, und sie tauchte als Standardargument in allen Zusammenhängen immer wieder auf. [...] Die Reformation erschien, mit anderen Worten, als Vorstufe der nationalen Emanzipation, die, im Sinne des kontrapräsentischen Erinnerungsmodus, vor dem Kaiserreich erbeten und erhofft, nach dessen Gründung im Jahre 1870/71 im Sinne des fundierenden Modus ihren vorläufigen Höhepunkt fand.<sup>348</sup>

An dieser Stelle wird deutlich, dass sich für das Paradigma einer Fortsetzung der Reformation der erzieherische Aspekt von Luthers Reformation besonders gut eignet, denn „der Gedanke der Erziehung verbindet Kontinuität und Fortschritt“.<sup>349</sup> Gerhard Schulz stellt fest, Novalis verbinde „in einem großen Bogen Reformation, Aufklärung und Französische Revolution als die Stufen eines Erwachsenwerdens der Menschheit“, dessen zunächst auch negative Folgen „zu den Hoffnungen auf die baldige Heraufkunft eines dritten Zustands neuer Harmonie Anlass ... geben“.<sup>350</sup> Diese Hoffnung auf einen besseren Zustand in der Zukunft ist in der Tat die Triebfeder für die kontrapräsentischen Geschichtsdramen im 19. Jahrhundert. Sie wird nicht nur durch die Wahl des historischen Sujets als für die Gegenwart verpflichtende Größe ausgedrückt, sondern findet sich auch auf inhaltlicher Ebene in den Dramen wieder. Luther beispielsweise, oder auch Hermann in den entsprechenden Dramen, sind lediglich Mittler für

---

<sup>346</sup> Ulrich Beuth: Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners, München 1979, S. 86f.

<sup>347</sup> Werner, *Weihe der Kraft* (Anm. 300), S. 165.

<sup>348</sup> Kuhlemann, *Konfessionalisierung der Nation* (Anm. 290), S. 35f.

<sup>349</sup> Demandt, *Metaphern für Geschichte* (Anm. 29 zu Kapitel 2), S. 66.

<sup>350</sup> Gerhard Schulz: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution (1789-1806)*, München 1983, S. 175.

eine bessere Zukunft, die sie selbst gar nicht mehr erleben werden. ‚Deutsche Helden‘ werden so zum selbstlosen Werkzeug im biblischen Sinne: „Der Vergleich zwischen dem Verhältnis Israels zu Gott mit dem Verhältnis eines Kindes zu seinem Erzieher ist im Alten Testament geläufig, insbesondere die Propheten bedienen sich dieser Metapher, denn sie verstanden sich selbst gern als Werkzeug dieser Erziehung“.<sup>351</sup> Auch Luther ‚versteht sich selbst‘ als Werkzeug Gottes und erscheint mit diesem Selbstverständnis auf der Bühne des Reichstags und auf der Theaterbühne Werners.

#### e) Luther als Messias

Die Schlüsselereignisse in der *Weihe der Kraft* enthalten deutliche Anspielungen auf die biblische Darstellung des Lebens Jesu. So entscheiden in Werners Drama im ersten Akt die Bergleute, nach Wittenberg zu ziehen, um Luther bei der ‚Geburtsstunde‘ der Reformation beizustehen. In der Bibel sind es die Hirten auf dem Feld, die nach Bethlehem ziehen um der Geburt Jesu beizuwohnen. Auch Luthers Selbstzweifel erinnern stark an die biblischen Darstellungen Jesu vor der Kreuzigung:

Hubert.<sup>352</sup>  
„O! muss ich es seyn!“ –  
So rief Herr Luther, rieb - noch seh’ ich es –  
Die Stirne mit geballter Faust sich wund,  
Das Haupt gestemmt auf seinen Ellenbogen,  
So starr’ er wild und traurig vor sich hin.<sup>353</sup>

Die Parallele zum Garten Getsemani ist offensichtlich. Kurz vor dem Verrat des Judas zieht sich Jesus dorthin zurück:

<sup>36</sup>Danach kam Jesus mit seinen Jüngern an eine einsame Stelle, die Getsemani hieß. Dort sagte er zu ihnen: „Bleibt hier sitzen! Ich gehe ein Stück weiter, um zu beten“. <sup>37</sup>Petrus und die beiden Söhne von Zebedäus nahm er mit. Traurigkeit und Zittern befahlen ihn, <sup>38</sup>und er sagte zu ihnen: „Auf mir liegt eine Last, die mich fast erdrückt. Bleibt hier und wacht mit mir!“ <sup>39</sup>Dann ging er noch ein paar Schritte weiter, warf sich nieder, das Gesicht zur Erde, und betete: „Mein Vater, wenn es möglich ist, lass diesen Leidenskelch an mir vorübergehen! Aber es soll geschehen, was du willst, nicht was ich will.“<sup>354</sup>

---

<sup>351</sup> Demandt, Metaphern für Geschichte (Anm. 29 zu Kapitel 2), S. 46.

<sup>352</sup> Hubert ist in Werners Drama ein ehemaliger Schüler von Luther, der den Bergleuten die Nachricht von den Geschehnissen in Wittenberg bringt.

<sup>353</sup> Werner, *Weihe der Kraft* (Anm. 300), S. 7.

<sup>354</sup> Deutsche Bibelgesellschaft (Hg.), *Die Bibel in heutigem Deutsch. Die Gute Nachricht des Alten und Neuen Testaments mit sechzehn Farbfotos aus der Welt der Bibel, Neues Testament*, Stuttgart 1985, S. 35f.

Der Zug zum Reichstag wird zur Kreuzigungsprozession, auf der jeder Gegner dem Angeklagten noch ein mehr oder weniger freundliche Worte mit auf den Weg gibt. Die Verhandlung selbst wird zur Kopie der biblischen Pilatus-Szene, auf der ein schwacher Richter (Kaiser Karl) sich letztlich dem Willen der Anwesenden unterwirft (indem er zwar Luther schützt aber gleichzeitig die Acht ausspricht). Luther ist stets bereit, das höchste Opfer für die ‚Sache‘ zu bringen. Am Ende des Dramas taucht der für tot gehaltene Luther wie wiedergeboren in Wittenberg auf, um Frieden zu stiften und, wie Christus an Pfingsten, die Fürsten als Stellvertreter des gesamten Volkes, für die gemeinsame Sache zu verpflichten:

*Luther.*

Jetzt unterlieg' ich nicht! –  
Halleluja, ich siege! Die feste Burg ist Gott! –  
Du Volk der Deutschen, schwöre –  
(*indem er sein Schwert herauszieht und das Kreuz des Heftes den  
um ihn stehenden Fürsten vorhält*)  
Kraft – Freyheit –  
Glauben – Gott! – <sup>355</sup>

So wie in der Theologie das Leben und Sterben Jesu letztlich eine zwischen den Menschen und Gott vermittelnde Funktion übernimmt, zielt auch Werners Lutherdarstellung auf eine solche Vermittlung hin. „Ich kämpfe nicht für mich, – für Gott und Deutschland“<sup>356</sup> – „Er spricht zu Euch durch mich“<sup>357</sup> – „Gott hat gesiegt“<sup>358</sup>: Luther rückt durch seine *imitatio christi* selbst in den Rang eines messianischen Mittlers („Gottmensch“), dessen Mission nicht zuletzt national motiviert ist. Am Schluss des Dramas, nachdem Luther alle verbliebenen Selbstzweifel, die durch die kriegerischen Aktionen der Bauern und Bilderstürmer angefacht wurden, doch noch beseitigen konnte, spricht er zu Fürsten und Volk:

*Luther.*

Das, was Er zu mir sprach, ich geb' es treu Euch wieder.  
Als ich noch Mönch, da lag ich einst tödlich krank darnieder,  
Und zu mir sprach der Priester: Vergebung deiner Sünden!  
Da floh der Tod – ich wagt' es, des Herrn Werk zu gründen<sup>359</sup>

Mit Novalis ist der Mittler die sinnliche Erscheinung des Göttlichen (s.o.). Mit Werner erscheint dieses Göttliche auf der Bühne. So wird Luther durch die Nachfolge Jesu selbst zum Messias im Dienste der Nation.

---

<sup>355</sup> Werner, *Weihe der Kraft* (Anm. 300), S. 273.

<sup>356</sup> Ebd., S. 170.

<sup>357</sup> Ebd., S. 171.

<sup>358</sup> Ebd., S. 293.

<sup>359</sup> Ebd., S. 273.

## Ausblick

Viele Aspekte der lutherschen Reformation haben eine sinnliche, ästhetisch-künstlerische Komponente, die Werner auch ganz explizit in den Vordergrund stellt. Luther selbst beherrscht die vollendete Pose des Schriftstellers, Redners und Musikers. Auch deshalb steigt die Reichstagsszene *in medias res* ein und zeigt Luther von Beginn an in der Pose des Redners, so wie der besorgte Theobald bei Öffnen von Luthers Zimmertür diesen in der Pose des entrückten Schreibers vorfindet.<sup>360</sup> Die theatralische Pose erscheint hier nicht als problematisch oder bloß erlernt. Vielmehr nutzt Werner die Möglichkeiten einer in höchstem Maße symbolischen Darstellung auf der Bühne, um Luther als ein für alle nachahmbares Vorbild darzustellen.

Die Mittlerrolle des Künstlers ist ein fester Bestandteil von Werners poetologischem Programm: „Im Schönen aber offenbahrt sich uns Gott. Diese Offenbarung geschieht durch ein Mittelwesen zwischen Gott und dem Menschen“.<sup>361</sup> Durch die Darstellung von Luther als Künstler kann er sich selbst als Nachfolger Luthers und somit in letzter Konsequenz auch zu einem Mittler zwischen dem Göttlichen und den Menschen stilisieren. Nicht alle Zeitgenossen haben dies positiv aufgenommen und Werner selbst sah wenige Jahre nach dem Erscheinen der *Weihe der Kraft* eher mit Beschämung als mit Stolz auf seinen Text. Nicht die „ästhetischen Missgriffe“<sup>362</sup> oder die „Wahl des Gegenstandes“<sup>363</sup> waren der Grund für Werners Selbstkritik, sondern die Tatsache, dass er sich „bey diesem Werke ... mehr als bey meinen übrigen Motiven erlaubte“.<sup>364</sup> Das bezieht sich vor allem auf die Beziehung zwischen Luther und Katharina. Werner bekennt, „dass [er] eine krankhafte, beschränkte Ansicht der sogenannten Liebe [habe], die [er] mit der Caritas, der sie doch diametral entgegengesetzt ist, verwechselte“, was ihn „verleitet hat, jene Gnadlose, Selbstsüchtige, für das Hauptmotiv des Höchsten in uns – (was nur die gnadenvolle, gottsüchtige Caritas seyn kann) – zu halten“.<sup>365</sup> Werner beklagt sich bereits kurz nach der Veröffentlichung in einem Brief an die Gräfin Brühl: "Haben Sie Mitleiden mit Ihrem Sklaven und stellen Sie den letzten Rest seines durch die gelähmte Krafft der Weyhe ohnehin schon verkrüppelten literarischen Ruf's nicht dem unvermeidlichen Untergange bloß!"<sup>366</sup> Ein „armseliges Schauspiel“<sup>367</sup> sei das Drama gewor-

---

<sup>360</sup> Vgl. ebd., S. 65f.

<sup>361</sup> Werner, Brief an Gräfin Brühl (Anm. 305), S. 22.

<sup>362</sup> Werner, *Weihe der Unkraft* (Anm. 306), S. 23.

<sup>363</sup> Ebd., S. 25.

<sup>364</sup> Ebd.

<sup>365</sup> Ebd., S. 24.

<sup>366</sup> Friedrich Ludwig Zacharias Werner: Brief an Tina Gräfin Brühl (16. Juli 1807), in: ders., *Briefe* (Anm. 299), S. 49.

den. „Im *Phöbus* verdamnte Adam Müller Werner in Grund und Boden, indem er ihm platten Eklektizismus vorwarf. Er schneide ‚Goethen, Schillern, Shakespeare, den Griechen, dann wieder Tieck und August Wilhelm Schlegel einzelne Gesichter‘ nach und mache es dann doch, unglücklich genug, am Ende keinem recht“.<sup>368</sup> Schulz gibt der Kritik vor allem von Schlegel und auch von Jean Paul insofern Recht, als er Werner eine „wirre Philosophie, deren Stichworte von verschiedenen Seiten, nicht zuletzt aus den Werken von Novalis und Schleiermacher, zusammengetragen sind“<sup>369</sup> attestiert. Werners Kritiker bemerken also, dass der Autor die Inspiration für sein Drama aus verschiedenen Versatzstücken konstruiert hat und werfen ihm vor, hier mehr schlechte als rechte Nachahmung betrieben zu haben. Wo Luthers erlernte Pose im Drama noch authentisch und nachahmenswert erscheint, sehen die Kritiker in Werners Drama nur noch Zerrbilder von Werners poetologischen und philosophischen Quellen.

Zacharias Werners bekräftigte seine Konversion zum Katholizismus mit seinem Text *Die Weihe der Unkraft*, in dem er sich gegen seinen eigenen, früher verfassten Dramentext wendet. Werners Konversion erscheint trotz seiner offensichtlichen Lutherverehrung weniger erstaunlich, wenn man die Affinität zwischen Frühromantik und poetischer Katholizität<sup>370</sup> bedenkt:

Vor dem Hintergrund der ideengeschichtlichen Bedeutungslosigkeit, in die der Katholizismus geraten war, verblüfft und fasziniert das Phänomen, dass er in der deutschen frühromantischen Literatur zum Thema wurde und, darüber hinaus, unmittelbare poetologische Bedeutsamkeit erhielt: Er taucht in der deutschen Literaturgeschichte kulturprotestantischer Herkunft auf als literarische Utopie, als Modell universaler Harmonie, als Katholizität, die poetisch, nicht außerliterarisch-religiös gemeint ist.<sup>371</sup>

Werner befindet sich hier in guter Gesellschaft zum Beispiel mit Friedrich Schlegel. Schulz analysiert die

Zeichen der Säkularisation in den Werken junger Deutscher, die sich dennoch zutiefst als Christen empfanden, nur freilich die Religion ästhetisierten und ‚romantisieren‘. In einigen Fällen erlöste man sich von Zweifeln und Glaubenskonflikten durch intensiviertere persönliche Religiosität in der Bekehrung oder im erneuerten Bekenntnis zu den traditionellen Konfessionen der christlichen Kirchen, insbesondere zum Katholizismus.<sup>372</sup>

---

<sup>367</sup> Friedrich Ludwig Zacharias Werner: Brief an Johanna Rinck (23. August 1806), in: ders., Briefe (Anm. 299), S. 55.

<sup>368</sup> Schulz, 1806-1830 (Anm. 304), S. 600.

<sup>369</sup> Ebd., S. 603.

<sup>370</sup> vgl. Jutta Osinski: Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert, Paderborn 1993, S. 10.

<sup>371</sup> Ebd., S. 11f.

<sup>372</sup> Gerhard Schulz: Romantik. Geschichte und Begriff, 3. Auflage, München 2008, S. 94.

Dennoch ist Werners Lutherverehrung richtungweisend für die aus heutiger Perspektive sicherlich problematische kulturprotestantische Vereinnahmung des Reformators im 19. Jahrhundert. *Die Weihe der Kraft* ist mit seinem „prekäre[n] Spiel mit Heiligkeit und Sinnlichkeit“<sup>373</sup> ein wichtiger Beitrag zur Reformationsdramatik. Um es mit *Schach von Wuthenow* zu sagen: Es wird sich im 19. Jahrhundert „ein wunderbarer Zusammenhang zwischen der Episode Preußen und der Episode Luther herausstellen“.<sup>374</sup>

---

<sup>373</sup> Schulz, 1806-1830 (Anm. 304), S. 606.

<sup>374</sup> Fontane, Schach von Wuthenow (Anm. 292), S. 12.

### 3.2.3 Eduard von Bauernfelds *Franz von Sickingen* (1849)

#### *Einleitung*

In sein Tagebuch schreibt der österreichische Schriftsteller Eduard von Bauernfeld (1802-1890) im November 1848: „Jetzt überhaupt keine Zeit zum schreiben noch zum lesen. Das Schwert regiert und die Barbarei rückt heran“.<sup>375</sup> Einige Zeit später heißt es dort: „Ich versenke mich in *Sickingen*, um der Gegenwart zu entgehen. Taugt's nicht fürs Theater, ist's doch für mich“.<sup>376</sup> Aus diesen Worten lässt sich eine außerordentliche Resignation des Mannes herauslesen, von dem noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts

in der Wiener Gesellschaft die Erinnerung an einen immer raunzenden, angenehm missvergnügten, ungefährlich stichelnden alten Herrn lebendig [war], und im Burgtheater werden hie und da einige Stücke gegeben, die man respektvoll anhört, weil sich unsere Väter darin unterhalten haben sollen, und die auch wirklich einen drolligen Reiz haben, wie veraltete Kostüme, von denen man sich gar nicht denken kann, dass sie einmal im Ernst getragen worden sind.<sup>377</sup>

Auch wenn seine beiden Stücke *Ein deutscher Krieger* (1844) und *Großjährig* (1846) neben anderen Texten Bauernfelds als Kritik an den herrschenden politischen Zuständen des Metternichschen Österreich gelten, scheint der Autor kaum als politischer Schriftsteller ernst genommen worden zu sein, auch wenn ihm später ein Posten im Frankfurter Vorparlament angeboten wurde, den er aus gesundheitlichen Gründen ablehnen musste. Obwohl er stets als (alt)liberal eingestuft wurde, hatte er außer der Zensur nichts zu befürchten. Sein Interesse an der Revolution, behauptete er, gelte lediglich dem Sammeln von Material für sein *Sickingen*-Drama.<sup>378</sup> So erarbeitete er sich den Ruf eines „guten Leitartiklers, der täglich das sagt, was sich der Leser selbst sagen würde, wenn er Zeit hätte, darüber nachzudenken, und der sich hütet, mehr zu sagen, weil das unbequem wäre, der Leser dann erst doch wieder selbst nachdenken müsste und also ja nichts ersparen würde“.<sup>379</sup>

---

<sup>375</sup> Eduard von Bauernfeld: Aus Bauernfelds Tagebüchern, Band 1 (1819-1848), Hg. von Carl Glossy, Wien 1895, S. 144.

<sup>376</sup> Ebd.

<sup>377</sup> Hermann Bahr: Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903, Berlin 1903, S. 13.

<sup>378</sup> Vgl. John Warren: Eduard von Bauernfeld and the Beginnings of Austrian Social Drama, in: Ian F. Roe und John Warren (Hg.), *The Biedermeier and Beyond*, Bern 1999, S. 127-145.

<sup>379</sup> Bahr, Rezensionen (Anm. 377), S. 14.

## Thesenbildung

Bauernfeld als liberaler Autor war sich der Notwendigkeit politischer Reformen bewusst. Er merkte jedoch schnell, dass die Revolution diese nicht hervorbringen würde:

Schäme sich doch keiner seines Irrtums! Alt-Österreich hat durch viele Jahrzehnte nicht geirrt, sondern geschlafen – das ist weit schlimmer als Irrtum! Dann ist es aufgestanden, hat sich die Augen gerieben, aber der blinde, noch schlaftrunkene Blick ließ es die Dinge außer sich nicht recht deutlich erkennen; es tappte mit ungeschickten Händen nach vielem Glänzenden, das es zerbrach; wie ein Kind langte es nach dem prächtigen Bilderbuch und hätt' es beinahe zerrissen; jetzt stellt man das Buch – vielleicht war's nötig – einstweilen in den wohlverwahrten Schrank und ruft dem derben Jungen zu: „Du musst erst aus deinem Täfelchen lesen lernen – später bekommst du das Buch“ – du musst erst lesen lernen – wahrhaftig, darin hat man recht. Darum, österreichisch Volk, lerne lesen – und keine Macht der Welt wird, kann dir das Buch vorenthalten.<sup>380</sup>

Offensichtlich imaginiert Bauernfeld die Reform als einen von der Obrigkeit sanktionierten Erziehungsprozess. Seine Arbeit in dieser Zeit beschreibt er als Flucht vor der Gegenwart der gescheiterten Revolution. Er habe sich auf sein

Zimmer zurück gezogen und mich in das 16. Jahrhundert versenkt, ob es mir gelänge, einen alten Lieblingsgedanken wieder herauf zu beschwören und ihn in die Gestalten zu kleiden, die mir längst vor der Seele schweben. Gelänge es, so hielte ich mir dadurch zugleich die unerquickliche Gegenwart vom Leibe. Es ist mir in so weit gelungen, dass ich mit meinem *Sickingen und seine Freunde* fertig bin.<sup>381</sup>

Bauernfeld beschreibt hier seine Arbeit als einen Prozess, in dem er den Mythos als stoffliche Basis für die Darstellung seines persönlichen Anliegens nutzt. Auffällig an dieser Briefpassage ist auch der Arbeitstitel des Stückes, der bereits erahnen lässt, dass die Beziehung Sickingens insbesondere zu Luther und Hutten eine wichtige Komponente des Dramas darstellt. Die Enttäuschung über den Ausgang der Revolution hat in Bauernfelds Biografie deutliche Spuren hinterlassen. Sie markiert in seinem Selbstverständnis eine Abkehr von dem, was er als ‚Politik‘ versteht: „Ich bin froh, dass ich nichts mit Politik zu schaffen habe – ich taue auch nicht dafür“.<sup>382</sup> Da ihn diese Selbsteinschätzung nicht in seiner politisch gefärbten schriftstellerischen Arbeit eingeschränkt hat, bezeichnet diese Aussage wohl eine Abkehr von der Einmischung in politische Vorgänge im engeren Sinne, nicht jedoch den Verzicht auf die Äuße-

---

<sup>380</sup> Eduard von Bauernfeld: Die Einkehr zu sich selbst, in: ders., Gesammelte Aufsätze, Hg. von Stefan Hock, Wien 1905, S. 115-120, hier S. 119.

<sup>381</sup> Eduard von Bauernfeld: Brief an Anastasius Grün (21.12.1848), [http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld\\_1848\\_12\\_21.html](http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld_1848_12_21.html) (14.01.2010).

<sup>382</sup> Eduard von Bauernfeld: Brief an Anastasius Grün (02.03.1849), [http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld\\_1849\\_03\\_02.html](http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld_1849_03_02.html) (14.01.2010).

nung seiner politischen Meinung in der Literatur. Die hier vorliegende Interpretation zeigt, dass es sich bei Bauernfelds *Sickingen* um einen kritischen Kommentar auf das Politische der Revolutionszeit handelt. Bauernfeld zeigt zum einen eine bloß theatralische, auf der symbolischen Repräsentation von Macht und symbolischer Machtanfechtung beruhende Politik und zum anderen den ‚Ausweg‘ einer menschlichen, authentischen Politik, die einen Beitrag zur Entwicklung einer organischen Gesellschaftsordnung leisten kann. Diese beiden Optionen werden auf der Bühne aufgezeigt, repräsentiert durch Sickingen und den gegnerischen Fürsten auf der einen und Luther auf der anderen Seite des Spektrums. Bauernfeld selbst hat die Arbeit am Theater auch nach 1848 noch als „wichtige Frage der inneren Politik“<sup>383</sup> verstanden. An anderer Stelle konstatiert er: „Ein Ministerium, welches endlich dahin kommen wird, das wichtigste ins Auge fassen zu dürfen, worauf unsere ganze Zukunft beruht, nämlich den Volksunterricht, wird auch einen seiner Haupthebel, die Schaubühne, nicht vergessen“.<sup>384</sup>

### *Textanalyse*

Bauernfelds Drama arbeitet die üblichen Stationen und Episoden ab, die für den Sickingen-Stoff grundlegend sind. Die folgende Analyse zeichnet diese Stationen in chronologischer Reihenfolge nach, in einem zweiten Schritt wird die Reflexion der Rhetorik des Politischen im *Franz von Sickingen* durchleuchtet. Bereits die erste Regieanweisung enthält einen Hinweis auf den Grundkonflikt des Dramas. Auf der Eberburg des Jahres 1523 hängt ein Portrait Huttens, „welcher in der einen Hand das Schwert, in der anderen die Bibel hält“.<sup>385</sup> Hier findet sich bereits ein Hinweis auf die zentrale Thematik des Dramas, den Konflikt zwischen ‚Wort‘ und ‚Schwert‘. Das Drama startet *in medias res*: Lorchs Konflikt mit Trier sowie der Ritterbund bestehen schon zu Beginn des Dramas. Schnell kommt somit die Frage auf, ob Sickingen sich mit den Bauern verbinden soll, was er jedoch ablehnt. Dass er trotzdem auf Hilfe angewiesen ist, wird bereits früh im Drama deutlich:

*Sickingen.*

Wenn's dem Hutten nur gelingt! Wenn Luther sich nicht weigert!<sup>386</sup>

---

<sup>383</sup> Eduard von Bauernfeld: Das Theater, das Publikum und ich, in: ders., Gesammelte Aufsätze (Anm. 380), S. 125-136, hier S. 133.

<sup>384</sup> Eduard von Bauernfeld: Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. Mit besonderer Rücksicht auf das Hofburgtheater in Wien, in: ders., Gesammelte Aufsätze (Anm. 380), S. 187-226, hier S. 197.

<sup>385</sup> Eduard von Bauernfeld: Franz von Sickingen, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 5, Microfiche-Ausgabe, Wien 1871, S. 119-221, hier S. 121.

<sup>386</sup> Ebd., S. 122.

Die einzige Allianz, die Sickingen aber schmieden kann, ist die mit den Bauern, die ihm durch deren Stellvertreter Jäcklein angeboten wird. Sickingen macht diesem frühzeitig deutlich, dass er den Bauern nicht bei ihrem Aufstand helfen wird:

*Sickingen.*

Aber wähet nicht, dass wir Ritter Euch dazu verhelfen! Im Gegentheile, wir wollen Gesetz und Ordnung stiften und christlich Frieden und Freiheit.<sup>387</sup>

Bauernfeld macht hier deutlich, dass Sickingen sich und seine Mittel überschätzt: Die Aufzählung wirkt unbeholfen und naiv, seine Ziele sind nicht mehr als abstrakte Phrasen. Das „wir“ unterstreicht hier Sickingens Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Schicht, deren Hauptthema in allen Sickingen-Dramen der Umgang mit dem eigenen Untergang ist. Am deutlichsten hat dies wohl Ferdinand Lassalle in seinem Drama hervorgehoben (vgl. Kapitel 3.2.1). Bereits in der fünften Szene des ersten Aktes muss Bauernfelds Sickingen erkennen, dass Luther ihn nicht unterstützen wird. Hilchen Lorch berichtet ihm von der ablehnenden Haltung des großen Reformators: sowohl „Welt“ als auch „Kirch“<sup>388</sup> sollen mit dem Wort, nicht mit dem Schwert reformiert werden. Wenn aber „der Mann der feurigen Worte“<sup>389</sup> seine Unterstützung versagt, ist Sickingens Projekt von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Der bevorstehende Konflikt mit Trier erfährt zunächst einmal eine private Begründung; Sickingen muss aber einen legitimen Plan vorstellen, um die Unterstützung der anderen Ritter zu bekommen. Er versucht, dies mit einer Rede zu erreichen, in der er aus dem privaten einen öffentlichen Konflikt gegen die Fürsten macht:

*Sickingen.*

Die geistlichen und weltlichen Fürsten maßen sich seit lange an, uns, den freien Adel, zu unterdrücken.<sup>390</sup>

Nur der Kaiser soll als Oberhaupt anerkannt werden. Sickingen sieht sich als Vertreter des Kaisers berechtigt, den Erzbischof von Trier aufgrund „der Dinge, die der Herr Erzbischof wider Gott und kaiserliche Majestät gehandelt“<sup>391</sup> habe in seine Schranken zu verweisen. Die Legitimation Sickingens bleibt aber ein Unsicherheitsfaktor. Gerade deshalb sucht er immer wieder den symbolischen Anschluss an gängige Legitimationsstrategien (z.B. das Tragen eines spanischen Gewandes am Ende des Dramas). Sickingen hat Probleme, seine persönliche Fehde als öffentliches Anliegen zu vertreten, nicht zuletzt, weil im Laufe des Dramas seine eigenen politischen Ambitionen deutlich werden:

---

<sup>387</sup> Ebd., S. 129.

<sup>388</sup> Ebd., S. 133.

<sup>389</sup> Ebd., S. 134.

<sup>390</sup> Ebd., S. 138.

<sup>391</sup> Ebd., S. 139.

*Sickingen.*

Sie hätten lieber mich als ihren Bischof. Nun, was nicht ist, kann noch werden!<sup>392</sup>

Letztlich springt seine Schwester ihm zur Seite und schürt die Angst der Ritter vor einem Bürgerkrieg, den der Angriff Sickingens gegen den Erzbischof verhindern soll. Das zwiespältige Auftreten Sickingens wird dadurch vertieft, dass zum Ende des ersten Aktes „Luther’s Lied“<sup>393</sup> *Ein feste Burg ist unser Gott* gesungen wird, obwohl er ja gerade Luthers Unterstützung nicht hat. Dass der Autor ihn per Regieanweisung gerade ihn diesem Augenblick aus der Gruppe hervortreten lässt, verstärkt diesen Eindruck. Es ist gut möglich, dass Bauernfeld hier die illegitime Inanspruchnahme Luthers kritisiert.

Im zweiten Akt, der zunächst in Trier spielt, wird deutlich, dass Erzbischof Richard kein gefährlicher Staatsfeind ist. Er vertritt vielmehr ähnliche Ziele wie Sickingen und benutzt eine vergleichbare Rhetorik. Er benötigt „Männer, die der guten Sache dienen! Die Gott, die Kirche, den Kaiser, das Reich schützen sollen!“<sup>394</sup> Gleichzeitig beklagt er die törichte Wankelmütigkeit der Bürger, die der Lehre Luthers anhängen. Im vierten Akt wird Luther als Vermittler zwischen den beiden auftreten (s.u.). Zunächst kommt es zu einer Verhandlung zwischen den Bürgern Triers und Sickingen, in der man sich vor allem des gegenseitigen Respekts versichert. Sobald Richard erscheint, ist der Dialog mit den Bürgern beendet und das Zelt Sickingens schließt sich hinter den beiden Adligen. In diesem Rahmen kann der Ritter dem Erzbischof nun seine wahren Absichten glaubhaft verkünden:

*Sickingen.*

Ich will ihn mächtig haben, einen wahren Kaiser, wie die Ottonen waren, wie die Fried’rich werden wollten, die großen Hohenstaufen, die hellen Morgensterne einer neuen Zeit, verdunkelt, verschlungen von dem trüben Gewölk, das aus Sumpf und Moor aufsteigt, Licht-bergend – Licht-scheu! Darum hab’ ich’s gegen die Fürsten! Ich will ihrer Herr werden, sie bändigen, sie dem Kaiser zuführen als seine Vasallen, was sie sein sollen, nicht seine Rebellen, was sie sind.<sup>395</sup>

Die hier genutzte Metaphorik entspricht dem Muster, das immer wieder in den Hermanns- und Reformationsdramen zu finden ist. Zur Naturalisierung von Konflikten werden helle oder dunkle Tageszeiten, Himmelskörper und Wetterphänomene, die sich als aufhellend oder verdunkelnd, hell oder düster klassifizieren lassen genutzt; selbst eine Anspielung auf die Tierwelt lässt sich mit dem Begriff „bändigen“ in dieser Aussage Sickingens nachweisen. Diese

---

<sup>392</sup> Ebd., S. 163.

<sup>393</sup> Ebd., S. 145.

<sup>394</sup> Ebd., S. 150.

<sup>395</sup> Ebd., S. 169.

rhetorische Strategie Bauernfelds garantiert die Vergleichbarkeit mit anderen Darstellungen des Mythos. Affirmative Reformationsdramen tendieren stark zum Allegorischen, ohne dies durch symbolische Strategien zu hinterfragen (vgl. dritte einführende These, Kapitel 2.1). Bauernfeld kann hier auf bekannte rhetorische Strategien der Lutherverehrung zurückgreifen, die seinen Text sofort als Teil der politischen Inanspruchnahme Luthers erkennbar machen.

So ambivalent Sickingens Strategie in diesem Drama auch dargestellt wird, bleibt sein Streben doch immer der Grundausrichtung des Reformationsmythos verpflichtet, die in der Wiederherstellung eines organischen, natürlichen Gesellschaftszustandes besteht. Karl soll als Kaiser akzeptiert werden, muss aber seinerseits bestimmte Voraussetzungen erfüllen:

*Sickingen.*

Und so unser Karl diesen meinen Gedanken begriffen hätt', so er kein spanischer Kaiser sein wollen, kein römischer, sondern ein deutscher, ein evangelischer – ich wär' der Erste, der ihm auf's Neu gehuldigt, der erste Mann eines großen neuerstandenen Volkes, der dem neuen Volks-Kaiser zugerufen, zugejauchzt, zugejubelt!<sup>396</sup>

Dies ist die einzige Aussage, in der explizit „deutsch“ und „evangelisch“ in Eins gesetzt werden. Zugleich beruhigt Sickingen Richard:

*Sickingen.*

Wir wollen die alt' Welt nur ein wenig in Ordnung bringen.<sup>397</sup>

„Ein wenig“ ist eine bezeichnende Formulierung auch für Bauernfelds eigene politische Ambitionen. Zu Sickingens Plan gehört auch ein vereinigtes Deutschland:

*Richard.*

Ist das dein Sinn? – Deutschland –?

*Sickingen.*

Das Ding ist noch nicht da – aber es muss endlich einmal kommen!<sup>398</sup>

Dieser Dialog erinnert stark an die Anfechtungen, mit denen sich Hermann, der Cherusker sowohl in Kleists, als auch in Grabbes Drama konfrontiert sieht (vgl. Kapitel 3.1.2 und 3.1.3). Wer „Deutschland“ sagt, muss zunächst definieren, was er damit meint und warum er es für wichtig erachtet.

Für Sickingens Ziel ist die Unterstützung Luthers unumgänglich. Weil diese aber ausbleibt, klagt Sickingen:

*Sickingen.*

Luther, Luther! Warum hast Du nicht mit uns halten wollen!<sup>399</sup>

---

<sup>396</sup> Ebd., S. 169f.

<sup>397</sup> Ebd., S. 170.

<sup>398</sup> Ebd., S. 171.

Schließlich wird der Konflikt um Trier friedlich gelöst, Sickingen selbst wohnt nun dort. Doch obwohl die Bürgerschaft scheinbar der Lehre Luthers anhängt, wird dieser Verrat gegen den Erzbischof doch nicht wertgeschätzt (ein Motiv, das auch in diversen Hermannsdramen zu finden ist<sup>400</sup>):

*Sickingen.*

Was das für ein Volk ist! Kriecht vor jedem Herrn. Das macht,  
es hatte noch niemals einen Rechten!<sup>401</sup>

Deutlich wird hier, dass insbesondere die Bürgerschaft, die hier das „Volk“ darstellt, einen legitimen Führer benötigt. In der darauf folgenden Jahrmarktszene erzählt ein Puppenspieler mit seinen Gefährten die Geschichte der Reformation nach. Der Spieler manipuliert dabei nicht nur seine Arbeitsgeräte, sondern scheint auch in geheimen Gesprächen mit Sickingen Einfluss auf die politischen Vorgänge nehmen zu wollen. Das Spiel findet jedoch ein jähes Ende als Sickingen feststellt:

*Sickingen.*

Der Spaß hier ist aus – nun geht's an den Ernst.<sup>402</sup>

Dafür spricht auch das erneute Aufkommen der Gewaltfrage in der Diskussion zwischen Jäcklein und Justine (III/8). Am Ende des dritten Aktes lehnt Sickingen abermals den Beistand der Bauern ab. Er sieht sich weiterhin als „unsers Kaisers erster Rath und Kämmerer“<sup>403</sup>:

*Sickingen.*

Ihr aber, lieben Leut', begreift nicht, um was sich's handelt – da lasst die Klügern für sorgen. [...] Wollt' ich Euch den Kopf brennen machen und die Länder aufwiegeln, wie's die Tollen begehren, so wär's das Thun eines Rebellen – so aber ist's und bleibt's ehrlich Soldatenwerk.<sup>404</sup>

Auch wenn ihm hier die Einsicht in die Auswirkungen und die symbolische Bedeutung seines Aufstandes fehlen, kann man Sickingen dennoch an dieser Stelle nicht vorwerfen, er würde seine persönlichen Interessen um jeden Preis verfolgen. Gleichzeitig kann er durch die Zurückweisung der Bauern längst noch keine militärische Legitimität erzeugen. Auch seine Verwundung kurz vor Ende des Dramas wird nur in Form eines kurzen Berichtes abgehandelt und nicht als Resultat eines heldenhaften Ausfalls aus der belagerten Burg Landstein. Seinen

---

<sup>399</sup> Ebd., S. 171.

<sup>400</sup> Der Verrat wird zumeist auch von denen kritisiert, die davon profitieren, weil er natürlich auch die Legitimität und Stabilität der neu entstehenden Ordnung in Mitleidenschaft zieht.

<sup>401</sup> Bauernfeld, Franz von Sickingen (Anm. 385), S. 178.

<sup>402</sup> Ebd., S. 187.

<sup>403</sup> Ebd., S. 194.

<sup>404</sup> Ebd.

Gegnern will Sickingen dennoch mit seinem spanischen Gewand entgegen treten, um seine Legitimität als Vertreter des Kaisers zu bekräftigen:

*Sickingen.*

Ich will sie empfangen, wie sich's ziemt, als des Kaisers Rath  
und Kämmerer – das Bildniß unser's Carl auf der Brust.<sup>405</sup>

„Wie sich's ziemt“ – Sickingen sucht hier explizit Anschluss an die symbolische Ordnung, die er zu verteidigen vorgibt. In der folgenden Diskussion mit Richard stellt sich einmal mehr heraus, dass beide Parteien im Grunde ähnliche Ziele verfolgen, sich jedoch über die Notwendigkeit und die Mittel systeminterner Veränderungen uneins sind:

*Richard.*

Wir müssen Ernst zeigen, denn wir brauchen Ordnung. [...]

*Sickingen.*

Ihr seid's, die die Ordnung zerstören, die Ihr im Munde führt,  
Ihr habt die Ritterschaft vernichtet, den freien Adel!<sup>406</sup>

Sickingen begreift seinen Stand als Teil der gesellschaftlichen Ordnung und akzeptiert damit auch, dass Richard ihm sozial überlegen ist. Als Repräsentant einer untergehenden Klasse hat er durch seine militärisch zwar wirkungslose, aber symbolisch bedeutsame Herausforderung der Fürsten einen gefährlichen Weg beschritten, der ihn selbst dem Vorwurf aussetzt, „die Ordnung [zu] zerstören“ die er „im Munde führt“. Gerade deshalb unternimmt er immer wieder Versuche, sich symbolisch als Repräsentant dieser Ordnung zu präsentieren. Die Fürsten sehen sich herausgefordert, ihre Macht gegenüber Sickingen öffentlich zu demonstrieren, denn „dein Beispiel hat uns aufgefordert, uns're Macht zu zeigen“.<sup>407</sup> Zwei Mal benutzt Richard den Begriff „zeigen“: Es geht um eine symbolische Wiederherstellung der politischen Ordnung. Richard und Sickingen kämpfen hier auch um die Hoheit über dieses „Zeigen“, ihr Handeln wird theatral.

Martin Luther mitten im Kampf auf der Eberburg erscheinen zu lassen ist eine großzügige Freiheit, die sich der Autor mit der Geschichtsschreibung erlaubt. Auf die Wichtigkeit der Unterstützung Luthers wurde während des Dramas oftmals hingewiesen. In sofern erweist auch dieses Sickingen-Drama dem historischen Gewicht des Reformators seine Reverenz. Luthers ‚Auftritt‘ ist zentral für den Ausgang des Dramas. Der Text versieht ihn mit einer entsprechenden pathetischen Inszenierung, die auch auf das zeitgenössische Publikum seine Wirkung gehabt haben dürfte. Luther bleibt zunächst im Hintergrund, sodass Sickingen von

---

<sup>405</sup> Ebd., S. 203.

<sup>406</sup> Ebd., S. 206.

<sup>407</sup> Ebd., S. 205.

seiner Anwesenheit nichts weiß. Die Verhandlungen zwischen Richard und Sickingen sind zu einem Stillstand gekommen:

*Richard.*

Die Folgen auf Dein Haupt! Ich setze den Fuß aus diesem Gemach und lasse die offene Rebellion zurück.

*Sickingen.*

Ein Rebell! Soll ich's denn sein, so bin ich's!<sup>408</sup>

Sickingen reagiert hier nicht aus eigenem Antrieb, sondern akzeptiert in seiner verzweifelten Lage eine Fremdzuschreibung, die seinem eigentlichen Streben entgegengesetzt ist. Er tut dies mit Worten, die stark an Luthers angebliche Stellungnahme auf dem Reichstag in Worms erinnern: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders ...“ Dies ist dann auch der Moment, in dem Luther überraschend mit den Worten „Nein, Franciscus, Du bist's nicht!“<sup>409</sup> hervortritt. Er lässt sich kurz von beiden die Lage erklären und wendet sich dann zuerst an Sickingen:

*Luther.*

Was willst Du mit Deinem Schwert, Franciscus? Das Wort ist besser.<sup>410</sup>

Ohne große Umschweife dringt Luther sofort zum Kern des Problems vor:

*Luther.*

Ich kenn' Euern Hader, Herrn. 's geht um's Regiment – nicht wahr? Wer soll's führen? Ich weiß nicht! Aber wir brauchen's. Und ein ziemlich, fest, scharf Regiment! Obrigkeit muß sein und die Ordnung ist gar ein göttlich Geschöpf.<sup>411</sup>

Luther „kennt“ den Konflikt der Reformation. Es geht dabei nicht um religiöse Grundsatzfragen, sondern um Politik im engeren Sinne. Die politische Ordnung wird in Luthers Aussage dennoch letztlich göttlich legitimiert. Aber sie ist nicht nur etwas von Menschen Gemachtes und von Gott Legitimiertes: Im Gegensatz zum „Ding“, mit dem Sickingen zuvor das vereinigte Deutschland beinahe lieblos beschrieben hat, ist eine Nation mit straffer Ordnung ein „göttliches Geschöpf“. Luthers Ziel ist es, beide Seiten zu beruhigen und ein Gesellschaftsmodell zu entwerfen, das beiden Positionen entgegen kommt:

*Luther.*

Der Bauer ist wild, Bürger geizt, Adel kratzt. Man darf dem Pöbel nicht viel pfeifen, er tollet sonst gern – darum Richter, Juristen, Büttel die bös' Welt kann ihrer leider nicht entrathen. Summa, wir brauchen einen Herrn – einen tüchtigen Herrn. – Frösch' müssen Störch' haben – und die Fürsten sind Gottes Stockmeister. Ach, Herr Gott! Ich bin solcher Weltsachen wohl

---

<sup>408</sup> Ebd., S. 207.

<sup>409</sup> Ebd.

<sup>410</sup> Ebd., S. 208.

<sup>411</sup> Ebd.

zu kindisch – aber ich begreif's doch, was Noth thut!<sup>412</sup>

Die ständische Ordnung mit einem starken Kaiser an der Spitze wird hier zur politischen Notwendigkeit und durch die Analogie mit den Fabeltieren naturalisiert. Mit „Weltsachen“ ist hier offensichtlich die Ständepolitik gemeint, die zwar „Noth thut“, die aber nicht Luthers höhere Mission einer universellen Menschlichkeit überdecken soll. In Luthers Aussage findet sich auch als weiteres Element des Lutherbildes des 19. Jahrhunderts seine Selbstbeschreibung als ‚einfacher Mensch‘. Er steht als Geschichtsgigant an der Schwelle zu einem neuen Zeitalter und bleibt gleichzeitig ganz er selbst: Diese Darstellungsweise sorgt für eine Art ‚Pathos des Einfachen‘, das immer wieder in den Darstellungen Luthers zu finden ist. Luther wird auch rhetorisch von den anderen Charakteren abgegrenzt: Seine Sprache zeichnet sich durch kurze, präzise Aussagesätze aus, es gibt viele Apostrophierungen und der Leser bekommt den Eindruck einer gewissen ‚Atemlosigkeit‘, die wohl Luthers authentische emotionale Anteilnahme an der Reformation verdeutlichen sollen. Begriffe wie „pfeifen“ oder „tollet“ geben Luthers Sprache zudem etwas Pikareskes, was die Wahrscheinlichkeit, dass sich die Zuschauer mit Luther identifizieren können, steigert. Luther lobt Sickingen auch dafür, dass er den Pakt mit den Bauern abgelehnt hat. In den Lutherdramen ist ja der Konflikt Luthers mit dem ‚Bundschuh‘ zumeist ein wichtiges Element.

„Man hört Euch mit Vergnügen sprechen!“<sup>413</sup> reflektiert Richard daraufhin das Gesagte und bittet Luther explizit um seine Hilfe in der Beilegung des Streites mit Sickingen. Diese Aufforderung benutzt Luther, um seine bereits angesprochenen Bemerkungen in einem heftigen Redeschwall zu vertiefen: Er stellt sich grundsätzlich auf Sickingens Seite, will diesem aber auch „das Schwert aus der Hand nehmen“<sup>414</sup> er weiß um die Notwendigkeit, die Volksmassen unter Kontrolle zu halten, aber auch um deren Not, und er weiß um die Bedeutung der Fürsten in dieser Ordnung, aber auch um deren Tyrannei. Kurz gesagt: Er steht als Vermittler zwischen allen Parteien und ruft diese zur Menschlichkeit auf, so wie er sich selbst vor allem als Mensch begreift:

*Luther.*

Meine Wort' rauschen wie der wilde Platzregen, ich weiß wohl, 's ist kein warmer Landregen, sie geh'n nicht fein sachte und lieblich, wie Melanchthons! Im Uebrigen – gern lass' ich den Doctor bei Seit' – thut Ihr dasselb' mit dem Fürsten, mit dem Bischof – Ihr habt mich aufgefordert und hie bin ich, um als Mensch zum Menschen mit Euch zu reden.<sup>415</sup>

---

<sup>412</sup> Ebd., S. 208f.

<sup>413</sup> Ebd., S. 210.

<sup>414</sup> Ebd., S. 211.

<sup>415</sup> Ebd., S. 211f.

Durch seine persönliche Authentizität als ehrlicher Redner und „Mensch“ legitimiert, fordert er mit seinem Aufruf zur Menschlichkeit auch die beiden Parteien zu einer Abkehr von der symbolisch überfrachteten Logik der offiziellen Politik auf. Die aktuelle politische Lage hilft ihnen dabei, weil durch den Bauernaufstand die bestehende Ordnung – die ja reformiert werden soll! – akut in ihrer Existenz gefährdet ist. Luther bringt mit seinem rhetorischen Genie die Situation unter Kontrolle und sorgt dafür, dass die Geschichte für Sickingen glimpflich enden kann. Dieser lenkt ein:

*Sickingen.*

Der Landstein ist Euer. Kommt herauf, Ihr Fürsten, und verhandelt redlich und treu! Ihr findet Luther, Sickingen, und das wir bezähmen – das Volk. – Ist Dir's so recht, Martin? Bist Du mit mir zufrieden?<sup>416</sup>

Nun redet Luther Sickingen auch vertraulich mit „Fränzel“<sup>417</sup> an – die Einigkeit zwischen den Reformatoren und zwischen den Ständen ist wieder hergestellt, Luthers Aufgabe erfüllt.<sup>418</sup> Durch seine Einsicht ist nun auch Sickingens Rolle in der Weltgeschichte gerettet. Er stirbt zwar an der Verletzung, die er zuvor erlitten hat. Dennoch wird dieser Tod in ein Opfer für das Vaterland umgedeutet:

*Sickingen.*

Du bist ein großer Mann, Luther – der Uli war's auch – ich hätt' vielleicht einer werden können!

*Luther.*

Du bist's, ohn' es zu wissen. Das ist die wahre Größ'!

*Sickingen.*

Ich will Dir was sagen, Freund! Wer ein Werk anfängt, der vollendet's nicht – er öffnet den später Kommenden nur die Gasse. Jeder große Mann ist ein Arnold von Winkelried. In seine Brust dringen tausend Speere, und erst wenn sein Herzblut geflossen, wird's den Andern klar, was sein kühnes Herz gewollt!

*Luther.*

So warst Du – so bist Du! Aber Du lebst und wirst noch lange leben und wirken!

*Sickingen.*

Nein, nein! Ich bin nichts ohne den Hutten. Mein stolzes Herz hatte mir's nur vorgespiegelt! Ich hab' Großes angestrebt und war ihm nicht gewachsen!

*Luther.*

---

<sup>416</sup> Ebd., S. 213.

<sup>417</sup> Ebd.

<sup>418</sup> Die Anrede mit Vor- bzw. Kosenamen dient darüber hinaus dazu, die Geschichtsheroen natürlicher, menschlicher erscheinen zu lassen.

Wer thut ihm genug? Einer ist Keiner! Du kommst an den Kleinen um, wie wir Alle!

*Sickingen.*

So lösest Du mich meines Fehls, meines Irrthums?<sup>419</sup>

Vielsagend ist hier Sickingens Aneignung des Winkelried-Mythos, der seine Handlungen in der Gegenwart legitimieren und erklären soll. Bauernfeld führt hier vor, wie eine solche Legitimierung funktionieren kann: Trotz aller Kritik an Sickingen möchte er offenbar seinen Dramenhelden als Wegbereiter für die Zukunft verstanden wissen. Insgesamt ist aber Sickingens offensichtliche Schwäche möglicherweise mit dafür verantwortlich, dass Bauernfelds Drama kein größerer Erfolg vergönnt war. Emil Horner konstatierte später:

Bescheidenheit zielt in unseren Augen den tragischen Helden nur dann, wenn er keinen Grund dazu hat. Begreiflich, dass sich von einer solchen Folie die aus dem Vollen geschöpfte, volksthümlich-biderbe Figur Luther's kräftiger abhebt, als dem geringen Umfange der Rolle entspricht: es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir es hier mit einem bewussten Gegensatz zu Zacharias Werner's mystischem Reformator in der *Weihe der Kraft* zu thun haben.<sup>420</sup>

In der Tat beruht Zacharias Werners Lutherdarstellung (vgl. Kapitel 3.2.2) auf dem großen, öffentlichen Auftritt des von Gott gesandten Geschichtshelden, der aber dennoch auch ganz er selbst geblieben ist. Das ist aber natürlich nicht nur bei Werner so, sondern in der Tat bei den meisten Dramen, in denen Luther der zentrale Charakter ist. In einem Sickingen-Drama ist der Spielraum offensichtlich größer, da aus dem Fundus der möglichen Lutherdarstellungen einzelne Aspekte herausgegriffen werden können ohne dass eine ‚vollständige‘ Präsenz Luthers auf der Theaterbühne erwartet wird. In der Tat sind also die Unterschiede zwischen Werners und Bauernfelds Lutherdarstellungen offensichtlich, obwohl es sich bei beiden Mythosvarianten um kontrapräsentische Darstellungen handelt.

Es ist offensichtlich, dass es in den Dramen mit Sickingen als Titelhelden oftmals eher um eine Heroisierung Luthers als um eine Verehrung Sickingens geht. Sickingen wird in Bauernfelds Drama zum Opfer der „Kleinen“ deklariert und gleichzeitig ist es dieses Opfer für die große Sache, die ihm zur wahrhaften historischen Größe verhilft. Luther erscheint hier als großzügiger Helfer, der zudem die nötige göttliche und historische Legitimation mitbringt, Sickingen wie der Messias von seinen Fehlern rein zu sprechen. Um den Bezug zur Gegenwart so explizit wie möglich zu machen, lässt Bauernfeld Luther die Rolle der Reformatoren in der Zukunft Deutschlands reflektieren:

*Luther.*

---

<sup>419</sup> Bauernfeld, Franz von Sickingen (Anm. 385), S. 216f.

<sup>420</sup> Emil Horner: Bauernfeld, Leipzig 1900, S. 123.

Leut' wie Ihr – (*gemüthlich, mit Bewußtsein*) Leut' wie wir – taugen nicht für gleich jetzt, aber 's ist immer gut, dass sie da waren. Man klaubt und gräbt uns später wieder einmal herfür, wie die gesunden Kräutlein unter'm Schnee. – Und Deutschland! Sie wollen frei sein? Mir recht! Aber betracht' Dir einmal das ganze Volk! Sie laufen und schrei'n wohl eine Weile mit, aber geht's einmal schief, heißt's gleich: Kehr' um! Das macht, sie sind was roh und plump.<sup>421</sup>

Was als zentrales Element des Barbarossa-Mythos allen Zeitgenossen Bauernfelds bekannt gewesen sein dürfte, soll nun gleichermaßen für Luther gelten: Wenn das Reich in Not ist, sollen und dürfen die großen Geschichtsheroen angerufen werden. Dieser rhetorische Schachzug stellt Luther endgültig in den Dienst des Nationalen, das vor allem durch geschichtliche Kontinuität geprägt sein soll. Dieser Dienst soll jedoch nicht primär als politisch-institutionelle Arbeit verstanden werden:

*Luther.*

Jetzt muss man sie eben erst zu *Menschen* schaffen, mein' ich, und das ist *mein* Amt, dem ich nimmer aus dem Wege geh' – mein Friedensamt. Am Menschheitswerk weben viele Weber und weiß oft Keiner vom Andern! Will's Gott, ich werd's vollbringen helfen, im Geiste, durch das Wort! Ich oder ein Anderer! Summa, dabei bleibt's!<sup>422</sup>

Mit einem starken Kaiser als „Zuchtruthe“, „Kerlen“ wie Sickingen sowie Luthers „Friedensamt“<sup>423</sup> ist die historische Rollenverteilung klar festgelegt. Deutschlands Zukunft als Nation liegt dabei nicht primär in der Verantwortung der offiziellen Politik. Es ist die Menschlichkeit, die vom Erzieher des Volkes ausgehen soll, die am Anfang einer Einigung stehen muss. Die deutsche Einheit wäre somit das Resultat einer natürlich-menschlichen Entwicklung. Letztlich braucht es dann die politische Ordnung als Sicherheitsgaranten, der die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten in ihrem gemeinsamen Streben verwalten soll. Auch hier steht am Ende wieder die Einsicht, dass es letztlich nicht entscheidend ist, wer diese Erziehung vollführt. Jeder, so die Botschaft, kann die Nachfolge Luthers antreten. Dennoch stellt das Drama insgesamt die Person Luthers in den Vordergrund, während Sickingen eine eher passive Rolle zukommt. Letzterer hat auch mit seiner Umkehr, der persönlichen Metanoia, an der sich die gewaltbehaftete Gegenwart des 19. Jahrhunderts ein Beispiel nehmen soll, seine historische Rolle erfüllt. Dementsprechend kann er mit einem Lächeln auf dem Gesicht ster-

---

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> Ebd., S. 218.

<sup>423</sup> Ebd.

ben und Justine das Schlusswort deklamieren, nachdem zwar noch viele solcher Opfer notwendig sind, diese aber letztlich zum gewünschten Ziel führen werden:

*Justine.*

Und Viele fallen – aber sie lächeln! – Drauf wird's wieder hell – schöne, freundliche Bilder! Die Menschen als Brüder – sich liebende Brüder! Und das große, große Land – im herrlichen Glanze, und mächtig – und frei!<sup>424</sup>

Es geht spätestens im vierten Akt nicht mehr um eine historisch getreue Darstellung. Luther mitten im Kampf auf der Ebernburg erscheinen zu lassen ist eine Freiheit, die auch dem Wiener Theaterpublikum als eine solche aufgefallen sein dürfte. Vielmehr führt das Ende des Dramas in kondensierter Form das vor, was Bauernfeld mit seinen „alten Lieblingsgedanken“ meinte: eine Reform der Gesellschaft, ohne Gewalt durchgeführt und die bestehende Ordnung nicht umstürzend, sondern alle gesellschaftlichen Schichten für ein gemeinsames Ziel vereinigend. Es ist möglich, dass er sich selbst hier als eine Art Erzieher gesehen hat, wie er ihn in der Gestalt Luthers auftreten lässt. Ebenso könnte man aber auch fragen, ob Bauernfeld sich nicht eher als eine Art Sickingen gesehen hat. In der *Petition der Wiener Bürger* von 1848 heißt es:

Wenn die österreichischen Bürger sich vor allem gedungen fühlen, ihre unerschütterliche Liebe und Anhänglichkeit an das erhabene Kaiserhaus auszusprechen, so halten sie es zugleich für ihre heilige Pflicht, diejenigen Maßregeln offen und frei darzulegen, welche ihrer Meinung nach einzig und allein geeignet sein können, in so drohenden Zeitverhältnissen der Dynastie sowie dem Gesamtvaterlande neue Kraft und neuen Halt zu verleihen.<sup>425</sup>

Neben der hier dargestellten Kaisertreue gibt es noch weitere Parallelen zwischen Bauernfelds Biographie und seiner Darstellung des Sickingen; Emil Horner bezeichnet Sickingen gar als „alt-liberal“.<sup>426</sup> Wichtiger ist jedoch die Beobachtung, dass der Mythos der Reformation in Bauernfelds Drama auch als Mythos erkennbar wird. Die Anpassung an das tagespolitische Geschehen wird nicht vom Autor versteckt, das macht vor allem der vierte Akt deutlich. Bauernfeld unterstreicht hier gezielt Aspekte des Mythos, die für sein persönliches Anliegen von Belang sind und kann dabei auf prototypische Elemente insbesondere der Luther-Mythisierung zurückgreifen, die den Zuschauern bereits von anderen Darstellungen bekannt gewesen sein dürften. So ist Luther trotz seiner historischen Bedeutung ein ‚einfacher‘, teils dezidiert naiv auftretender Mann, dem es gelingt, die Dinge abseits der politischen Verwicklungen auf ihre Essenz zu reduzieren (vgl. zweite einführende These, Kapitel 2.1). Er ist ein

---

<sup>424</sup> Ebd., S. 221.

<sup>425</sup> Eduard von Bauernfeld: *Petition der Wiener Bürger* (1848), in: ders., *Gesammelte Aufsätze* (Anm. 380), S. 54-56, hier S. 55.

<sup>426</sup> Horner, *Bauernfeld* (Anm. 420), S. 123.

fürsorglicher Freund für seine Anhänger und insbesondere für Hutten und Sickingen. Sein Hauptcredo ist, dass das Evangelium nicht mit Gewalt, sondern mit Worten gelehrt werden muss; gleichzeitig ist seine Darstellung in den vorliegenden Texten kaum religiös gefärbt, sondern hauptsächlich am politischen Geschehen ausgerichtet, das aber auf die moralische bzw. menschlich-anthropologische Ebene reduziert wird. Anstatt sich von der einen oder der anderen Partei vereinnahmen zu lassen, tritt er als großer Vermittler und Schlichter auf. Er stellt sich kritisch den revolutionären Kräften entgegen, weiß aber auch um die Not des ‚einfachen Mannes‘. Ohne selbst ein politisches Amt wahrzunehmen, wird er von allen Parteien zumindest gefürchtet und zumeist verehrt. Luthers Beziehung als Vermittler zwischen den Ständen erinnert an Bauernfelds Aufsatz *Die Einkehr zu sich selbst*. Dort heißt es: „Wie die Fürsten, so die Völker; wie das Volk, so der Fürst. Regierung und Nation bedingen und erklären sich gegenseitig, und müssen sich, trotz aller Zwischenphasen, zuletzt verständigen und einigen, wenn der Vernunftstaat zustande kommen soll“.<sup>427</sup> Und in seinem Gedicht *Altliberal* heißt es: „Volk oder Fürst – ich kann nicht heucheln – / Ich hasse *jede* Tyrannei“.<sup>428</sup>

Nicht nur im vierten Akt, sondern im gesamten Drama findet eine ständige Reflexion der Bedeutung rhetorischer und symbolischer Prozesse statt. Bereits während der für Sickingen-Dramen typischen Fremdcharakterisierung Luthers wird beispielsweise von Hilchen Lorch, Sickingens engstem Vertrauten, auf die Wichtigkeit der lutherischen Rhetorik hingewiesen:

*Hilchen.*

Das war seine Rede. – „Durch das Wort ist die Welt überwunden worden, durch das Wort ist die Kirch’ erhalten – durch das Wort wird sie auch wieder in Stand kommen“.<sup>429</sup>

Luthers „Rede“, die hier wiederum die Bibel paraphrasiert, wird hier in Form eines Zitates nachempfunden. So wird bereits vor dessen eigentlichem Auftritt Luthers Lehre auf der Bühne präsent. Die Wichtigkeit des (biblischen) „Wortes“ wird durch die Performanz der Sprache präsent. Luthers Lehre (Wiederherstellung der Kirche durch friedliche Mittel) wird durch dessen Rückgriff auf die Bibel legitimiert. Ohne die Unterstützung Luthers, das weiß Sickingen, ist eine erfolgreiche Revolution kaum zu verwirklichen, denn das Wort „klingt nur in *seinem* Mund!“<sup>430</sup> Zwar kann Sickingen auch ohne Luthers Unterstützung in den Kampf ziehen,

---

<sup>427</sup> Bauernfeld, *Einkehr* (Anm. 380), S. 117.

<sup>428</sup> Eduard von Bauernfeld: *Altliberal*, in: ders., *Gedichte*, Microfiche-Ausgabe, Leipzig 1852, S. 195.

<sup>429</sup> Bauernfeld, Franz von Sickingen (Anm. 385), S. 133.

<sup>430</sup> Ebd., S. 134.

„doch der Segen fehlt, die Weihe! Er gilt allein für ein Heer. Der Mann des feurigen Wortes wird nicht mit uns sein!“<sup>431</sup>

Bei Luther verbindet sich das historische Genie mit dem Motiv des ‚einfachen Menschen‘. Dieser Effekt wird von Luther selbst reflektiert:

*Richard.*

Ihr sprecht wie ein kluger Mann, Herr Doctor, und wie sich's ziemt.

*Sickingen.*

Du sprichst, was die Herren gern hören, Martin!

*Luther.*

Bei mir geh'n viel Wort' in ein'n Sack, aber ich hab' deren allerlei. – Ich hört' vorhin was von ein'm Rebellen reden und von Gnad' – das fährt Ein'm wohl der Hitze 'raus – aber Hitz' thut kein Gut! Ich weiß das von mir.<sup>432</sup>

Luthers Verpflichtung der Wahrheit – und keiner politischen Partei – gegenüber macht ihn hinsichtlich der Vorwürfe der übermäßigen Fürstentreue immun. Ein „Platzregen“ macht alle nass, unabhängig vom sozialen Rang. Trotzdem wird der Vorwurf an Luther, der auch den Lesern und Zuschauern im 19. Jahrhundert bekannt gewesen sein dürfte, wenig später noch mal vorgeführt:

*Sickingen.*

Mein Herr und Meister! So Du kein solcher Freund der Fürsten wärst!

*Luther.*

Nu, nu, Franz! Ich mal' ihnen auch keinen Heiligenschein an.<sup>433</sup>

Mit dem Begriff des „Malens“ wird hier einmal mehr der rhetorische Prozess, durch den Luther hauptsächlich an der Reformation teilnimmt, reflektiert. So kann Luther Sickingen am Ende auch „rein sprechen“.<sup>434</sup>

Sickingen weiß genau: „Ich bin nur Einer“<sup>435</sup>. Luther wiederholt später genau diese Worte, setzt aber hinzu:

*Luther.*

Ich bin freilich nur Einer! Wie damals in Worms! Aber Einer ist mit mir!<sup>436</sup>

Insbesondere in IV/7 finden sich die Begriffe „Einer“ und „Keiner“ auffällig häufig. Weil der „Eine“ (Luther) die Unterstützung von „Einem“ (Gott) hat, können in der Schlussvision Justi-

---

<sup>431</sup> Ebd.

<sup>432</sup> Ebd., S. 209.

<sup>433</sup> Ebd., S. 214.

<sup>434</sup> Ebd., S. 217.

<sup>435</sup> Ebd., S. 134.

<sup>436</sup> Ebd., S. 207.

nes aus dem „Einen“ „Viele“ werden: Bauernfeld demonstriert hier die verbrüdernde Funktion des lutherischen Wortes, er führt sie gleichsam auf der Bühne vor. So sieht Justine in ihrer Schlussvision „schöne, freundliche Bilder“ der Zukunft. Mit diesen „Bildern“ schließt sich ein Bogen, der zu Beginn des Dramas mit dem Bild Huttens begonnen hat.

Die zentrale Rolle rhetorischer Prozesse ist jedoch nicht auf Luther beschränkt. Jäcklein kommt dem Erzbischof von Trier zuvor, der den Bürgern „eine Anrede“<sup>437</sup> halten möchte: er schleicht sich in die Stadt und agitiert auf dem Marktplatz. Dieser Vorgang wird allerdings selbst nicht gezeigt. Vielmehr berichtet Jäcklein später im Feldlager von seiner Kriegspropaganda: Bürger, „die man mit schönen Redensarten ködert von Freiheit, Wohl des Landes, Bürgerglück und dergleichen“<sup>438</sup> hätten sich dort versammelt. Er selbst habe „Reden gehalten, die Leute aufgehetzt!“<sup>439</sup> Jäckleins Kriegspropaganda wird hier auch als solche reflektiert. Es geht nicht um die Authentizität des Gesagten, sondern um die Auswirkungen der Rede. Was bei den Helden des Dramas als authentisches Streben nach hohen Werten dargestellt wird, erscheint hier als rhetorisches Spiel mit den Anliegen der Bürger. Diese haben im Übrigen selbst bei den Verhandlungen mit Sickingen kaum eine Möglichkeit, offen zu sprechen:

*Bürgermeister.*

Es gibt Verhältnisse, Rücksichten – wenn man sprechen dürfte –  
aber der Respect ...<sup>440</sup>

Anschließend erscheint Richard und die Verhandlungen gelangen auf eine neue Ebene: „Ihr gönnt mir noch ein Wort, Sickingen?“<sup>441</sup>: so macht Richard seinem Gegner deutlich, dass er ihn unter vier Augen sprechen will. Folgerichtig ziehen sich die beiden auch zurück, der ‚inoffizielle‘ Teil der Verhandlungen – unter Ausschluss der Bürger – findet in Sickingens Zelt statt. „Sprich offen“,<sup>442</sup> fordert der Erzbischof den Ritter auf. „Gut denn, Du sollst’s erfahren“<sup>443</sup> reagiert Sickingen und konfrontiert Richard mit der nach seiner Meinung unaufrichtigen Rhetorik der Fürsten („Ihr seid’s, die die Ordnung zerstören, die Ihr im Munde führt“). Als die Verhandlungen scheitern, wird dies ebenfalls reflektiert:

*Sickingen.*

Mein Herz ist gegen Dich – ich sag’ Dir’s frei.<sup>444</sup>

---

<sup>437</sup> Ebd., S. 151.

<sup>438</sup> Ebd., S. 158.

<sup>439</sup> Ebd., S. 159.

<sup>440</sup> Ebd., S. 165.

<sup>441</sup> Ebd., S. 167.

<sup>442</sup> Ebd., S. 168.

<sup>443</sup> Ebd., S. 169.

<sup>444</sup> Ebd., S. 171.

Durch das Scheitern der Verhandlungen ist das „Vorspiel“<sup>445</sup> des kommenden Krieges vorbei, eine Beobachtung, die später wiederholt wird: Gemmingen berichtet von der Aussage Sickingens:

*Gemmingen.*  
Er sagte, nur das Vorspiel.<sup>446</sup>

Die Verhandlungen zwischen Sickingen und Richard sind das „Vorspiel“ für ‚echte‘ kriegerische Handlungen. Der Kern reformatorischen Handelns wird so als das Gegenteil des theatralischen Spiels gekennzeichnet. Bauernfeld will die Reformation selbst nicht in Analogie zum Theater verstanden wissen. Die Vergleichbarkeit von Reformation und Theater hat deshalb (wie schon in der Puppenspieler-Szene deutlich wurde) dort eine Grenze, wo es um authentisches Handeln geht. Somit ist auch Luthers Erscheinen auf der Bühne zwar ein theatraler Auftritt in der textimmanenten Logik des Stückes: Luther selbst kann sein Erscheinen aber nicht als Auftritt als Teil einer Vorstellung reflektieren. Wo also Büchners *Dantons Tod* (vgl. Kapitel 2.3.4) die Grenzüberschreitung von Ästhetik und Politik thematisiert (durch die zitative Technik, durch das Durchhalten der Theateranalogie bis zum bitteren Ende) und die Gewaltexzesse der Revolution als einziges theatralisches Spiel erscheinen lässt, zieht Bauernfeld eine Grenze zwischen „Vorspiel“ und ‚eigentlicher Politik‘. Büchners Robespierre sagt:

*Robespierre.*  
Wir werden der Republik ein großes Beispiel geben.<sup>447</sup>

Auch Richard ist sich der Beispielhaftigkeit der Fehde mit Sickingen bewusst. Beide verlassen durch Luthers Einfluss die Verwicklungen der symbolischen Handlungen zu Gunsten einer Politik, die Bauernfeld als ‚authentisch‘ darstellt. Die Reformation ist daher, anders als die Revolution bei Büchner, keine „Guillotinenromantik“.<sup>448</sup> Die Reformatoren werden zu Vollstreckern einer göttlich vorbestimmten Rolle, die Revolutionäre um Danton sind Vollstrecker einer Theaterrolle. Bei Bauernfeld findet keine Parodie des „erhabenen Dramas der Revolution“<sup>449</sup> statt!

---

<sup>445</sup> Ebd., S. 172.

<sup>446</sup> Ebd., S. 186.

<sup>447</sup> Büchner, *Dantons Tod* (Anm. 61 zu Kapitel 2), S. 17.

<sup>448</sup> Ebd., S. 6. Vgl. Kurz, *Guillotinenromantik* (Anm. 57 zu Kapitel 2).

<sup>449</sup> Büchner, *Dantons Tod* (Anm. 61 zu Kapitel 2), S. 15.

In *Aus Alt- und Neu-Wien* schreibt Bauernfeld retrospektiv:

Die große Bewegung des Jahres 1848 war eine Art geistiges Naturereigniß. Die Machthaber wie das Volk wurden wie unwillkürlich in den freiheitlichen Strudel mitgerissen, und die Professoren wie die Studenten plätscherten in den wildschäumenden Wellen, denen selbst ein unfehlbarer Papst zu Anfang nicht völlig widerstehen konnte. Von Organisation kann in Zeiten, wo „Alles fließt“ (παντα ρει) nicht wohl die Rede sein, nur so viel stand fest: daß sich das Alte und Ausgeglottene nicht länger erhalten lasse und daß das werdende und Neue schließlich zu irgend einer vernünftigen Gestaltung gelangen werde und müsse.<sup>450</sup>

Auch die Reformation erscheint in Bauernfelds Darstellung – in Einklang mit der für das 19. Jahrhundert typischen Ausprägung des Reformationsmythos – als Naturereignis, dessen gerechte Anliegen noch in eine gelungene Form gebracht werden müssen. Die Figur Luthers erscheint nun nach der gescheiterten Revolution ideal dazu geeignet, dieses „Friedensamt“<sup>451</sup> auch friedlich zu vollbringen. Bauernfelds Drama zeigt einmal mehr, dass die großen Helden der Reformationsdramen stellvertretend für die gesamte Bevölkerung einen inneren Reifungsprozess durchleben müssen. Typisch für die Sickingen-Dramen ist dabei, dass dieser Prozess dabei vor allem zu einer Besinnung auf die richtigen Mittel der Reformation führt. Die Notwendigkeit von Reformen selbst wird dabei als unausweichlich anerkannt bzw. dargestellt. Für Bauernfeld stellt sich nicht die Frage des ‚Ob‘, sondern nur des ‚Wie‘ der Reform.

Dem Drama ist ein größerer Erfolg zu Bauernfelds Lebzeiten versagt geblieben, es kam nur zu wenigen Aufführungen am Wiener Burgtheater. Bauernfeld schreibt in seinem Tagebuch: „Gestern *Sickingen*. Der Verfasser nach dem 1., 2. und letzten Akt gerufen. Doch nur eine Art Succès d'estime“.<sup>452</sup> Das lag möglicherweise daran, dass der Gegenwartsbezug im *Franz von Sickingen* „mit deutlicher Anspielung auf die blutigen Märzereignisse“<sup>453</sup> doch recht offensichtlich daherkommt. Bauernfeld scheint dieses Problem erkannt zu haben. In seinem Tagebuch bezieht sich seine Selbstkritik insbesondere auf den Auftritt Luthers: „Laube meinte: Luther könnte ganz weg bleiben oder er wäre mehr in Thätigkeit zu bringen. – Ich gebe das zu. Aber wie soll ich das machen?“<sup>454</sup> Bauernfeld erkennt hier die Künstlichkeit des Lutherschen Auftritts als Darstellungsproblem seines Dramas. Die mythischen Eigenschaften

---

<sup>450</sup> Eduard von Bauernfeld: *Aus Alt- und Neu-Wien*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 12, Wien 1873, S. 225-319, hier S. 279f.

<sup>451</sup> Bauernfeld, *Franz von Sickingen* (Anm. 385), S. 218.

<sup>452</sup> Eduard von Bauernfeld: *Aus Bauernfelds Tagebüchern*, Band 2 (1849-1879), Hg. von Carl Glossy, Wien 1895, S. 9.

<sup>453</sup> Horner, *Bauernfeld* (Anm. 420), S. 124.

<sup>454</sup> Ebd.

Luthers sind so kondensiert im vierten Akt zusammengefasst, dass der Mythos auf eine Art und Weise sichtbar wird, die der Autor so offenbar gar nicht beabsichtigt hatte. In *Aus Alt- und Neu-Wien* schreibt Bauernfeld fast apologetisch: „In politisch bewegten Zeiten ist schwer human oder auch nur historisch dichten“.<sup>455</sup> Immerhin konnte Bauernfeld froh sein, dass nach einigen Auseinandersetzungen mit dem obersten Kämmerer Graf Lanckoronsky sein Stück überhaupt zur Aufführung gelangte.

Bauernfeld hat offensichtlich gehofft, dass sein *Sickingen* ein Beitrag zu einem erneuerten Theater nach der Revolution sein würde, das den Zuschauern nicht „abgelebte, geistlose gesellschaftliche Verhältnisse“<sup>456</sup> präsentieren sollte. Sein Ziel war es, „eine Phase des Menschen- und Völkerlebens aus der innersten Tiefe aufzufassen und so lebendig darzustellen, dass es dem Gehalte nach für alle Zeiten gilt, wenn auch die Lebensformen längst gewechselt, und welches sich so in seiner vollendeten Kunsterscheinung als ein Symbol für alles Menschen- und Seelenleben darstellt“.<sup>457</sup> Ähnlich hat es einige Jahre später Ferdinand Lassalle über sein eigenes *Sickingen*-Drama gesagt: „Zumal ich das *Historische* durchaus nicht in den *historischen Stoff*, die Begebenheiten und Personen, sondern *wesentlich dahineinsetze*, dass der innerste *welthistorische Gedanke und Gedankenkonflikt einer solchen Wendeepoche* in vollständiger Klarheit dramatisch entfaltet und gestaltet wird“.<sup>458</sup> Freilich hat Bauernfeld im *Sickingen*-Stoff gänzlich andere universelle Themen der Geschichte gesehen als Lassalle, der das Wesen der (gescheiterten) Revolution an sich darstellen wollte. Bauernfeld skizziert im Gegensatz dazu grundsätzliche moralische Ansprüche an das Politische. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Betrachtungsweisen, beide mit dem Anspruch auf universelle Gültigkeit ihrer Darstellungen, machen die Bandbreite der Gestaltungsmöglichkeiten von Mythen im Geschichtsdrama deutlich.

Bauernfelds *Franz von Sickingen* demonstriert die Anpassungsfähigkeit von Mythen an die jeweiligen politischen Zielsetzungen der Autoren. Die Reflexion der Sprache ist dabei möglicherweise das innovativste Moment des Dramas: Sie führt die zentrale Rolle symbolischer Handlungen als Teil institutioneller Politik und die grundsätzliche rhetorische Verfasstheit des Politischen vor. Als Medium für Bauernfelds Kritik an der offiziellen Politik dient dabei der ‚unpolitische‘ Auftritt Luthers, dessen naive Menschlichkeit und authentische Rhetorik die Hoffnungen des Autors auf eine sinnvolle Gestaltung von Reformen innerhalb der bestehenden Ordnung zu reflektieren scheinen. Wo Politik in symbolischen Grabenkämpfen

---

<sup>455</sup> Bauernfeld, *Alt- und Neu-Wien* (Anm. 452), S. 297.

<sup>456</sup> Bauernfeld, *Flüchtige Gedanken* (Anm. 384), S. 208.

<sup>457</sup> Ebd., S. 208f.

<sup>458</sup> Ferdinand Lassalle: *Franz von Sickingen*, Berlin 1859, S. XVf.

und theatralischen Selbstinszenierungen endet, gerät letztendlich das gesamte Gesellschaftsgefüge ins Wanken. Diese Kritik ist in Einklang mit der kritischen Haltung vieler Zeitgenossen, die eine Parallele zwischen der Revolution von 1848/49 und der als ‚großes Schauspiel‘ interpretierten Französischen Revolution zogen.<sup>459</sup> Einschlägig ist hier sicherlich Laubes *Das erste deutsche Parlament*. Unter anderem kontrastiert Laube hier die Auftritte Struves und Heckers am Abend vor dem Vorparlament. Über Struve schreibt er: „Alles deutet auf Rousseau-Robespierresche Richtung, arm an Gedanken, dürftig an Vorstellungen der Welt, begnügt mit der Gleichmachung, aber stark in genauer Kenntnis und Berechnung seines Pfennig-Reichthums“.<sup>460</sup> Diesen theatralischen Auftritt Struves vergleicht er mit der ungleich besseren Leistung Heckers: „Ganz anders ist Hecker, und dem Volke, dem Sinnlichen, näher. Das ist ein Fleischesser und ein vollfastiger, gesunder Mensch. Hier ist Unmittelbarkeit, wenn er auftritt und sein langes braunes Haar aus dem Gesicht schüttelt und mit einer kräftigen Baritonstimme zu reden beginnt“.<sup>461</sup> Es fällt nicht schwer, dieses Interpretationsmuster auch in Bauernfelds Drama wieder zu finden. Bauernfelds Drama reflektiert das Politische seiner Gegenwart, indem es, der kritischen Selbstwahrnehmung vieler seiner Zeitgenossen folgend, das ‚Abdriften‘ des Politischen zu einem bloßen ästhetischen Spiel vorführt und diesem ein utopisches Politikmodell entgegenstellt.

---

<sup>459</sup> Vgl. Porrmann, *Die französische Revolution als Schauspiel* (Anm. 60 zu Kapitel 2).

<sup>460</sup> Heinrich Laube: *Das erste deutsche Parlament*, Band 1, Leipzig 1849, S. 23.

<sup>461</sup> Ebd.

### 3.2.4 Hans Herrigs *Luther* (1883)

#### *Einführung*

Der 400. Geburtstag Martin Luthers im Jahr 1883 gab Anlass zu umfassenden Feierlichkeiten und zahlreichen Festspielen. Hans Herrigs Lutherfestspiel gehört zu den wenigen hier besprochenen Texten, denen ein größerer Bühnenerfolg nachgewiesen werden kann. Herrigs Werk war offenbar so speziell auf das Lutherjubiläum abgestimmt, dass der Autor sich seines Erfolges fast sicher sein konnte. Dabei gab es keinen Mangel an Konkurrenz: Vielerorts entschied man sich aber bei der Textauswahl für seine Version und damit beispielsweise gegen Otto Devrients *Luther* (1883), das ebenfalls als Festspiel zum Lutherjubiläum konzipiert war. Zacharias Werner (vgl. Kapitel 2.3.2) musste sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts u.a. dafür rechtfertigen, dass er überhaupt Luther als Dramenheld gewählt hatte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheint hier eine Verschiebung stattgefunden zu haben. Herrig sah sich offenbar lediglich genötigt, den Ort der Aufführung (eine Kirche) zu verteidigen (s.u.). Das legt die Vermutung nahe, dass Luther sich auch als Dramenheld im Laufe des 19. Jahrhunderts etabliert hatte.

Sein Stück brachte Herrig zum Teil begeisterte Rezensionen ein. Arnold Fokke kommentierte beispielsweise, Herrig repräsentiere wie kein Zweiter die geistigen Strömungen der Gegenwart in ihrer Ganzheit.<sup>462</sup> Mancher war sich gar sicher, das Festspiel habe

dem Namen Herrig einen Ehrenplatz unter den deutschen Dichtern der Neuzeit geschaffen und beigetragen ... zur Pflege des reformatorischen Erbes, zur Stärkung des evangelischen Lebensgeistes, des Deutschthums, zur Kräftigung des protestantischen Bewusstseins, zur Förderung der Macht der reformatorischen Ideen und des Idealismus im deutschen Volke.<sup>463</sup>

Damit sind auch die vom Autor selbst formulierten Ziele des Stückes recht deutlich umrissen. In der Widmung des Dramas heißt es, das Stück solle „ein neues Beispiel geben, dass man die Vergangenheit am besten feiert, wenn man sie wieder zur Gegenwart werden lässt“.<sup>464</sup> Herrig verbindet die populäre Vorstellung von Luther als einfachem Mann des Volkes mit der Vorgabe, mit seinem Drama an der Schaffung einer Volksbühne arbeiten zu wollen, auf der das Volk „sich selber schaut, und zwar nicht im Gewande des Alltags, sondern in den Gestalten seiner großen Männer und im Spiegel der denkwürdigen Ereignisse seiner Geschichte, wobei

---

<sup>462</sup> Vgl. Arnold Fokke: Über Hans Herrig, Wilhelmshaven 1891.

<sup>463</sup> Adolf Konicki: Illustriertes Lutherfestspiel-Buch. Zur Erinnerung an die Rostocker Lutherfestspiel-Aufführungen, Rostock 1894, S. 48.

<sup>464</sup> Hans Herrig: Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400jährigen Geburtstages Martin Luthers in Worms, Berlin 1884.

es dann um so natürlicher mitspielen würde, als es ja dies in Wirklichkeit auch gethan hat“. Das Drama konnte problemlos an die Bedingungen vor Ort angepasst werden und die Aufführungen waren stets Produktionen lokaler Institutionen mit Laiendarstellern aus der jeweiligen Ortschaft. „Bis zu Beginn des Jahres 1894 war dasselbe ... in nicht weniger als 117 Ortschaften zur Aufführung gelangt“,<sup>465</sup> berichtet Adolf Konicki in einem im Selbstverlag herausgegebenen Band über die Aufführungen von Herrigs Text. Vom Erfolg dieser Inszenierungen ist er dabei fest überzeugt: „Überall war der Erfolg ein glänzender, sowohl nach der ideellen wie nach der materiellen Seite hin“.<sup>466</sup>

Der hier vorliegenden Ausgabe des Dramas ist ein Programmzettel der Aufführung in Oppenheim 1884 beigelegt. Es kündigt „eine Reihe von gewaltigen Bildern aus dem Leben des Reformators“ an, die „ohne Unterbrechung durch Zwischenakte vor den Augen der Zuschauer dargestellt“ werden.<sup>467</sup> Unterbrochen wird die Handlung allerdings von Liedern, die zum Teil gemeinsam mit dem Publikum gesungen werden sowie von der Rahmenhandlung, die eine zwischen Bühnenhandlung und Zuschauerraum vermittelnde Funktion innehat. Das Programm listet die Episoden auf, die aus dem Leben Luthers dargestellt werden: Luther im Kloster in Erfurt, der Thesenanschlag in Wittenberg, die Verbrennung der päpstlichen Bulle, der Auftritt vor dem Reichstag in Worms, Luther auf der Wartburg, Luther und der Bildersturm in Wittenberg und später Luther im Kreise seiner Familie. Schaut man sich diese Episodenfolge an, fällt vor allem der Spannungsbogen auf, der typisch für die Darstellung von Luthers Leben und Werk ist und der auch der klassischen Tragödienform entspricht. Von der auf Selbstbeobachtung und Selbstzweifel ausgerichteten Klosterszene führt Luthers Weg zunächst auf die ‚kleine Bühne‘ in Wittenberg hin zum Höhepunkt des Dramas nach Worms und in eine Öffentlichkeit, die zur Zeit der Reformation kaum größer hätte sein können. Es folgt eine kurze Zwangspause, die Luther aber zur Schaffung seines *opus magnum* nutzt, der Übersetzung der Bibel ins Deutsche. Nach dem Schlichten des Konfliktes mit Bauern und Bilderstürmern in Wittenberg geht es wieder zurück in das private Idyll, das aber gleichsam als persönliche Umsetzung seiner religiösen Ideen in eine bürgerliche Lebensform erscheint.

---

<sup>465</sup> Konicki, Lutherfestspiel-Buch (Anm. 463), S. 9.

<sup>466</sup> Ebd.

<sup>467</sup> Erich Schild: Festschrift zur Aufführung des Luther-Festspiels von Dr. Hans Herrig am 26., 27., 30. und 31. Oktober 1886 zu Wittenberg, Wittenberg 1886, S. 27.

## *Thesenbildung*

Als Festspiel nimmt Herrigs Drama innerhalb der hier besprochenen Stücke eine Sonderstellung ein. Dennoch ist es legitim, auch dieses Stück wie die anderen hier besprochenen Texte als Beitrag zur Gattung des Geschichtsdramas zu zählen. Es erfüllt die im Eingangskapitel formulierten Charakteristika dieser Gattung, weil es das Geschichtliche als für das Politische seiner Gegenwart bedeutsam darstellt. Indem der Autor Luther als Helden seines Festspiels wählt, zeigt er dessen Relevanz für die Gegenwart. Herrigs Drama führt dem Publikum eine geschichtliche Kontinuität vor, in der die Reformation der Legitimierung und Selbstvergewisserung des deutschen Kaiserreiches in der Gegenwart dient. Im Folgenden wird die These untersucht, dass in Herrigs Lutherfestspiel – wie auch in den übrigen Reformationsdramen – Luthers Wirken als absichtsvolles Umsetzen eines göttlichen Heilsplanes in der Geschichte mit dem Ziel der nationalen Einheit als teleologischem Endpunkt erscheint. Dieses Ziel wird wiederum als Wiederherstellung einer natürlichen und göttlich sanktionierten Ordnung präsentiert. Es ist also zu untersuchen, wie die Inanspruchnahme Luthers als gleichermaßen nationaler und religiöser Held in Herrigs Drama funktioniert.

Dazu sind vorab einige Überlegungen zum Festspiel erforderlich. Das *Metzler-Lexikon Religion* weist dem Fest die Funktionen des „Heraustreten[s] aus sowie die Integration in den Alltag, die Möglichkeit zur Besinnung, zur Reflexion oder Neu-Orientierung über die gesellschaftlichen Lebenszusammenhänge“<sup>468</sup> zu und beschreibt damit gleichzeitig auch die politische Tragweite der Festkultur. Beim Fest, so der Eintrag weiter, inszenieren und thematisieren Gruppen sich selbst und ihre Gesellschaft. Andreas Dörner bemerkt in diesem Zusammenhang eine Parallele zwischen Theater und Fest: „Aufgrund ihrer ebenfalls vorhandenen sinnlichen Präsenz und Anschaulichkeit sind die Theater ganz in der Nähe der Feste zu verorten und spielen in der Öffentlichkeit eine höchst prominente Rolle“.<sup>469</sup> Dabei „reproduzieren“ Feiern nicht bloß „gesellschaftliche Sinnsysteme“<sup>470</sup> (also zum Beispiel Mythen), wie Anja Richter konstatiert, denn das würde ein gänzlicheres Heraustreten aus der Alltagskultur erfordern. Dadurch würden Feiern eine Art Kommentarinstantz zum Alltag darstellen. Am Beispiel des Festspiels wird jedoch deutlich, wie Feiern aktiv an Sinnsystemen mitarbeiten und den Alltag mitgestalten. Das wird schon bei Friedrich Schleiermacher deutlich, der das Fest zwar als „Unterbrechung des alltäglichen Lebens“ darstellt, dieser Art des „darstellenden Han-

---

<sup>468</sup> Christoph Auffarth: Artikel Fest, in: ders., Jutta Bernard und Hubert Mohr (Hg.), *Metzler-Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Band 1, Unveränderte Sonderausgabe, Stuttgart 2005, S. 367-373, hier S. 370.

<sup>469</sup> Dörner, *Politischer Mythos* (Anm. 10), S. 104.

<sup>470</sup> Anja Richter: *Inszenierte Bildung. Festkultur im 19. Jahrhundert*, Jena 2010, S. 18.

delns“ aber auch die Fähigkeit zugesteht, Aspekte des „verbreitenden Handelns“ zu beinhalten.<sup>471</sup> Barbara Stollberg-Rillinger schreibt: „In ihren kollektiven Festen inszeniert eine Gemeinschaft das Bild ihrer eigenen idealen Ordnung, und zwar in einer herausgehobenen Sphäre demonstrativer Außeralltäglichkeit“.<sup>472</sup> Stollberg-Rillinger unterstreicht hier vor allem die Theatralität des Festes als zentrales Merkmal einer gemeinschaftlichen Inszenierung. Das Festspiel ist demnach also eine Inszenierung innerhalb dieser Inszenierung.

Noch mehr als die übrigen hier besprochenen Texte bedarf das Festspiel der tatsächlichen Aufführung im Rahmen eines Festes, um seine Wirkung zu entfalten. Als Lesedrama erscheint das für ein Festspiel notwendige Pathos übertrieben oder sogar kitschig. Die Aufführung eines Festspiels jedoch vereint die Teilnehmer an einem festen Ort und bringt den Grund für die Feier anschaulich auf der Bühne zum Ausdruck. Der Zusammenhang von Literatur und Nation im 19. Jahrhundert lässt sich am Beispiel der Festkultur gut verdeutlichen: „Patriotisch gesinnte Literaten entdeckten im Konflikt mit Napoleon das deutsche Volk als politischen Verband und erblickten in den ‚Volks-‘ oder ‚Nationalfesten‘ ein Instrument der politischen Erziehung“.<sup>473</sup> Dass auch von Beginn des Jahrhunderts an religiöse Themen eine wichtige Rolle gespielt haben, zeigt das Wartburgfest im Jahr 1817.<sup>474</sup> Im Laufe des 19. Jahrhunderts wandelte sich die öffentliche Festkultur von obrigkeitlich organisierten Veranstaltungen hin zu einer aktiveren Rolle des Bürgertums. Das ist für Herrigs Lutherfestspiel bedeutsam, weil der Reformator hier auch als Vorbild bürgerlicher Tugenden erscheint. Die Besonderheit eines Festspiels gegenüber anderen Formen dramatischer Literatur erweist sich dabei in der Einbindung des Publikums in die Struktur des Stücks:

Mit dem Gesichtspunkt der Okkasionalität eng verbunden ist der kultische Charakter des Festspiels, seine Ausrichtung auf eine Ehrung, Huldigung am Schluss des Stücks oder in der Wirklichkeit nach dem Ende des Stücks – wobei es zur eigentümlichen Tendenz des Formtyps gehört, den Übergang vom Spiel zur Realität so fließend wie möglich zu gestalten. Das Publikum kann zum Mitspieler werden, wie umgekehrt die Spieler ... dem weiteren Kreis des Publikums angehören.<sup>475</sup>

---

<sup>471</sup> Dietrich Rössler: Unterbrechungen des Lebens. Zur Theorie des Festes bei Schleiermacher, in: Peter Cornehl, Martin Dutzmann und Andreas Strauch (Hg.), „... in der Schar derer, die da feiern“. Feste als Gegenstand praktisch-theologischer Reflexion, Göttingen 1993, S. 33-40, hier S. 39.

<sup>472</sup> Barbara Stollberg-Rillinger: Verfassung und Fest. Überlegungen zur festlichen Inszenierung vormoderner und moderner Verfassungen, in: Hans-Jürgen Becker (Hg.), Interdependenzen zwischen Verfassung und Kultur, Berlin 2003, S. 7-49, hier S. 10.

<sup>473</sup> Ute Schneider: Politische Festkultur im 19. Jahrhundert. Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1806-1918), Essen 1995, S. 15.

<sup>474</sup> Vgl. Holsing, Luther (Anm. 111 zu Kapitel 2), S. 170f.

<sup>475</sup> Peter Sprengel: Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913, Tübingen 1991, S. 17.

Bei Herrig wird ganz explizit nationale und religiöse Identität gemeinsam mit den Zuschauern eingeübt. Dies ist eine grundlegende Eigenschaft des Festspiels, das man auch als „szenisch arrangierte Selbstreflexion großer sozialer Gruppen“<sup>476</sup> beschreiben kann, in der „die Geschichte des Kollektivs als eine große Rekonstruktion zum Zwecke heutiger Handlungsfähigkeit“<sup>477</sup> erscheint. Damit ist auch gleichzeitig die politische Funktion solcher Aufführungen beschrieben, die im Rahmen bestimmter ästhetischer Merkmale zum Tragen kommt. In *Die inszenierte Nation* beschreibt Peter Sprengel die Ästhetik des Festspiels folgendermaßen: „Die Tendenz zur Allegorie und der Zug ins Monumentale beschränken sich nicht auf die bildende Kunst: Sie charakterisieren gleichermaßen die theatralische Form der kollektiven Identitätsfindung, das Festspiel. Zwischen Denkmal und Festspiel lässt sich im 19. Jahrhundert eine Reihe äußerer Übereinstimmungen feststellen“.<sup>478</sup> Wie die im nächsten Abschnitt folgende Analyse auch zeigen wird, dient gerade die Rahmenhandlung des Stückes der Vorbereitung der Zuschauer auf die Darstellung Luthers als Monument:

*Ratsherr.*

Draußen ist ein freies Gefild,  
Da schaut ich ein wundersames Gebild,  
Männer und Weiber, gegossen aus Erz;  
Vor Allen traf mich Einer in's Herz.<sup>479</sup>

Der Ratsherr erblickt Luther hier als Denkmal aus Erz und wird danach zum Zuschauer des Festspiels. Die hier angedeutete Monumentalität Luthers wird durch die gereimten Verse, in denen das Drama geschrieben ist, im Sinne einer Differenz zum Alltäglichen vertieft. Schon Herrigs Zeitgenossen haben das Festspiel als besondere Form dramatischer Literatur wahrgenommen:

Sollte der Zweck, das evangelische Bewusstsein zu erhalten und zu stärken, das Andenken an Luther und sein Werk in immer frischem Gedächtnis zu bewahren, und auch damit Gott zu dienen, erfüllt werden, so musste besonders darauf geachtet werden, dass ein solches Lutherspiel nicht zu etwas alltäglichem werde, sondern immer den Charakter eines großen, festlichen Ereignisses behalte.<sup>480</sup>

Dieses „große, festliche Ereignis“ hat auch deshalb einen durchschlagenden Erfolg feiern können, weil es den eigenen Festcharakter explizit in den Vordergrund stellt und damit einen bewussten Kontrast zum regulären Theaterbetrieb produziert:

---

<sup>476</sup> Peter von Matt: Die ästhetische Identität des Festspiels, in: Balz Engler und Georg Kreis (Hg.), *Das Festspiel: Formen. Funktionen. Perspektiven*, Willisau 1988, S. 12-28, hier S. 14.

<sup>477</sup> Ebd., S. 17.

<sup>478</sup> Sprengel, *Inszenierte Nation* (Anm. 475), S. 49.

<sup>479</sup> Herrig, *Luther* (Anm. 464), S. 1.

<sup>480</sup> Schild, *Festschrift* (Anm. 467), S. 19.

Gewiss wirkte der Stoff an sich, denn schon die einfachen historischen Thatsachen, in lebenden Bildern vorgeführt, prägten sich in Kopf und Gemüth unverlöschlich ein. Aber das war's nicht allein: Die billige Ehrlichkeit gegenüber der kostspieligen Bühnentäuschung, die aktive Theilnahme der Bevölkerung, welche die Gesänge mitsingt, die Ersetzung der Berufsschauspieler durch Dilettanten – kurzum das Volksschauspiel als solches übte seine Wirkung.<sup>481</sup>

Nun wird auch deutlich, warum die zeitgenössische Debatte über das Stück eine ganz andere war als noch zu Zacharias Werners Zeiten. Herrig reduziert den Luthermythos auf wenige „lebende Bilder“ anstatt die Handlung mit Nebenschauplätzen und mystischen Reflexionen zu verwässern. Offenbar empfanden viele Zeitgenossen diese Darstellungsweise eher als angemessen, so dass sich die Debatte von der grundsätzlichen Eignung Luthers als Dramenheld auf die Entscheidung für eine Kirche als Aufführungsort verlagerte. Die Tatsache, dass es sich bei den Darstellern, die Luther auf der Bühne verkörpern, um Laiendarsteller handelt, ist dabei nicht nebensächlich. Es geht nicht nur um ein symbolisches Vorführen der Schlüsselszenen aus dem Leben Luthers, sondern um die direkte Nachfolge und Vollendung in der Gegenwart, die jeder Laie übernehmen kann. Hier ergibt sich eine Parallele zwischen Festspiel und Ritual. Rituale werden dabei verstanden als „die mehr oder weniger stark institutionalisierte und geregelte (soziale, politische, religiöse) Praxis..., in der sich eine soziale Gruppe ... über gemeinsame Werte und Überzeugungen verständigt bzw. sich ihrer versichert“.<sup>482</sup> Dabei werden vor allem biographische oder soziale Übergänge inszeniert. Das Ritual bietet ein vorgegebenes, überindividuelles Muster, solche schweren Übergänge zu bewältigen, gemeinschaftlich zu begehen und sprachlich überhaupt auf den Begriff zu bringen. Wolfgang Braungart differenziert dabei folgende Eigenschaften des Rituals:

Beim Ritual wird (a) eine Handlung wiederholt. Diese wird (b) explizit gemacht und inszeniert, womöglich bis hin zu einer besonderen Festlichkeit und Feierlichkeit. Die rituelle Handlung ist selbstbezüglich (c) und zugleich (d) sozial funktional und in dieser Hinsicht kommunikativ. Ihre Teilnehmer sind Akteure und Zuschauer (e), die sich der Bedeutsamkeit des Rituals bewusst sind. Die rituelle Handlung wird schließlich (f) als ästhetisch ausgestalteter, expressiver, symbolischer Akt vollzogen.<sup>483</sup>

Die Affinität zu Fest und Festspiel ist offensichtlich. Auch das (Jubiläums-)Fest ist notwendigerweise eine Wiederholungshandlung, die in einem explizit festlich gestalteten und reflektierten Rahmen stattfindet. Rituale vermitteln „Sicherheit gegen die Risiken des Alltags wie

---

<sup>481</sup> Konicki, Lutherfestspiel-Buch (Anm. 463), S. 26.

<sup>482</sup> Braungart, Ritual und Literatur (Anm. 92 zu Kapitel 2), S. 63.

<sup>483</sup> Ebd., S. 74.

sie kollektiv ein festliches Durchspielen von Geschichte ... bieten“.<sup>484</sup> Zentral an dieser Beschreibung ist die doppelte Funktion, die auch dem Mythos zugewiesen werden kann: Abgrenzung von „Risiken“ (also auch gegen mögliche Feindbilder) bei gleichzeitiger Affirmation der eigenen Identität. Die Wichtigkeit der spezifischen ästhetischen Gestaltung wird dabei insbesondere am Beispiel des Festspiels deutlich. Sowohl der gemeinsam mit den Zuschauern hergestellte Rahmen als auch deren Teilnahme an der Handlung (Singen) und die konkrete Darstellung der Reformation auf der Bühne mit ihrer episodischen, leicht wiedererkennbaren Struktur sind hier an das Ritual angelehnte Merkmale. Durch die stark vereinfachte Darstellung Luthers entsteht eine notwendige Reduktion von Ambivalenz, die es den Zuschauern ermöglicht, die Theateraufführung als Ritual wahrzunehmen. Die grundsätzliche Ambivalenz von Literatur wird hier aufgeweicht, um Eindeutigkeit zu erzielen:

Eine grundsätzlich ironische und parodistische Einstellung zum Ritual und denen gegenüber, die es vollziehen, lässt sich mit dem Ritual nicht vereinbaren, weil Ironie und Parodie Formen der Distanzierung sind. Sie machen das Ritual für den, der sich so zeigt, sinnlos und ihn für die rituelle Gemeinschaft, der er sich so zeigt, untragbar. Man kann so das Ritual gezielt stören.<sup>485</sup> (77)

Dass Ambivalenz ebenfalls ein wichtiger Bestandteil dieser ‚Störung‘ sein kann, hat diese Arbeit bereits an verschiedenen Beispielen gezeigt. Wie das Ritual funktioniert auch das Festspiel nur im Vollzug auf der Bühne. Herrig zeigt nicht nur die Reformation als für die Gegenwart relevant. Vielmehr dient die Aufführung des Dramas selbst als Fortsetzung der Reformation in der Gegenwart. Das Festspiel als Ritual ist nicht der *Träger* einer Botschaft, es *ist* selbst die Botschaft, die Autor, Schauspieler und Teilnehmer zu Reformatoren der Gegenwart macht.<sup>486</sup> Das hat fundamentale Konsequenzen für die Darstellung des Politischen im Drama, weil das Festspiel ein gleichermaßen religiöses wie national-politisches Drama ist und Luther als geistiger wie politischer Held erscheint. Die Politisierung Luthers wird dabei auf zwei Arten vollzogen, die in der folgenden Textanalyse hervorgehoben werden. Zum einen ziehen andere Charaktere in der Handlung politische Schlussfolgerungen aus Luthers Lehre und beziehen diese zum Teil auch auf die Gegenwart des späten 19. Jahrhunderts. Zum anderen gibt Luther selbst den Anstoß zur Politisierung seines Wirkens, wobei er sich aber stets weigert, selbst dezidiert politisch aktiv zu werden.

---

<sup>484</sup> Christoph Auffarth: Artikel Ritual, in: ders., Bernard und Mohr, Metzler-Lexikon Religion (Anm. 468), S. 219-220, hier S. 219.

<sup>485</sup> Braungart, Ritual und Literatur (Anm. 92 zu Kapitel 2), S. 77.

<sup>486</sup> Das ist dasselbe Prinzip, das auch beim Gottesdienst zum Tragen kommt. Vgl. auch Kapitel 2.4.2.

Durch die Nähe zum Ritual tendiert das Festspiel noch mehr als andere dramatische Literatur zur Selbstreflexivität. Das „Inszenierungspotential“ des Mythos, also der intensive Bezug der Dramenhandlung zur „Erkenntnis- und Aneignungstätigkeit“ der Zuschauer<sup>487</sup> wird auch in Herrigs Lutherfestspiel reflektiert, indem insbesondere in der Rahmenhandlung auf Lutherjubiläum und Lutherfestspiel hingewiesen wird.

a) Rahmenhandlung

In der Rahmenhandlung tritt ein kurz vor der Schaffenszeit Luthers gestorbener Ratsherr auf und wird von einem Herold („Ehrenhold“) durch die Vorführung von Herrigs Festspiel geführt. Die Rahmenhandlung spielt in der Gegenwart des Lutherjubiläums, die beiden Gestalten treten gleichsam aus dem Drama heraus und werden zu Kommentatoren der Lutherfeierlichkeiten. Das gibt dem Autor die Möglichkeit, die tatsächlichen Zuschauer seiner Vorführung noch einmal auf den besonderen Charakter seines Festspiels aufmerksam zu machen. Die Einordnung der Gegenwart als Teil einer (Heils-)Geschichte nimmt dabei eine zentrale Stellung ein:

*Ehrenhold.*

Ja, wenn man aus der Zeiten fernen,  
Wie Du, zur Erde wiederkehrt,  
Da gibt es Mancherlei zu lernen,  
Von dem Ihr nie zuvor gehört.  
Der kommt zur Welt, der muß sie lassen:  
Am jüngsten Tag erst wird man's fassen.  
Der Mann aus Erz im Mutterschooß  
Lag neugeboren jüngst und bloß,  
Fand dort des Lebens erste Ruh:  
Da trug man Dich der letzten zu.  
Und wenn sein Name neu Dir schallt,  
Klingt Jenen er vertraut und alt.<sup>488</sup>

Die bereits mehrfach in dieser Arbeit thematisierte Darstellung von Luther als Messias wird hier in der Anlehnung an die Beschreibung des neugeborenen Jesus in der Bibel deutlich. Gleichzeitig reflektiert die Passage aber auch den Prozess der künstlerischen Aneignung von Luthers Leben, denn es ist nun der „Mann aus Erz“, der im „Mutterschooß“ liegt. Aus dem historischen Menschen Luther ist so ein Kunstwerk geworden. Luthers erster Auftritt auf der Bühne findet hier also als Denkmal statt, das tatsächliche Auftauchen eines Luther-Darstellers

---

<sup>487</sup> Meyer, Ontrup und Schicha, Die Inszenierung des Politischen (Anm. 23 zu Kapitel 2), S. 90.

<sup>488</sup> Herrig, Luther (Anm. 464), S. 3.

erscheint lediglich als sinngemäße Erweiterung dieses Monuments. Das Erinnern im Medium des Theatralen wird zur Aneignung einer für die Gegenwart bedeutsamen Geschichte:

*Ehrenhold.*

Soll uns sein ganzer Muth entzünden,  
Müssen wir selbst auch lebendig empfinden,  
Wie Luther mit gewaltiger Kraft  
Aus der Qual seiner Zweifel und Sünden  
Zum tröstlichen Glaubens sich aufgerafft –  
Das wirst Du alles hier miterleben.<sup>489</sup>

Definiert man Pathos als „heftige seelische Bewegung oder Erschütterung, die Redner oder Schauspieler bei ihrem Publikum hervorrufen können“,<sup>490</sup> liegt der Fokus auf der Rezeption der dramatischen Handlung und weniger auf der theatralischen Ästhetik auf der Bühne. Der Ehrenhold beschreibt hier bereits vor dem Einsetzen der eigentlichen Handlung eben diese emotionale Partizipation, die durch die Anschauung der Bühnenhandlung ermöglicht werden soll.

Eine eingangs in dieser Arbeit gestellte Frage war, wie es die Autoren schaffen, Luther als einen Volkshelden der gesamten Nation und nicht als spaltende Kraft zu zeigen. Neben der abschließenden Familienszene, in der ein katholischer Scholar sich in der Idylle von Luthers Heim doch noch von der Richtigkeit der Reformation überzeugen lässt (s.u.), funktioniert das bei Herrig vor allem über diese Rahmenhandlung:

[Dem Ratsherrn] wird das Leben Luthers in seiner reformatorischen Bedeutung vorgeführt, und schließlich nach Beendigung des Stückes setzt ihm der Herold auch noch auseinander, dass das in jenen Tagen zerspaltene Deutschland wieder einig geworden sei und dass wir einen deutschen Kaiser haben, der Katholik und Protestant beherrscht mit seiner starken Hand.<sup>491</sup>

Die *politische* Ordnung hält hier also eine Nation zusammen, der Luther die *geistige* Freiheit geschenkt hat. Der Bezug zur Kulturkampfzeit ist offensichtlich und wird am Ende des Dramas als Appell an die Katholiken, die Nation nicht durch religiöse Intoleranz zu spalten, wiederholt. An dieser Stelle wird bereits die erste oben erwähnte Politisierungsstrategie deutlich. Luther selbst wirkt reformatorisch im religiösen Sinn in seiner Gegenwart. Seine Taten werden aber in ihrer politischen Bedeutung für die Gegenwart des 19. Jahrhunderts reflektiert. ‚Politisch‘ beschreibt hier nicht nur die Gesellschaftsstruktur im Sinne des Politischen, sondern sogar explizit die institutionelle Ebene der Politik (vgl. Kapitel 2.2.1).

---

<sup>489</sup> Ebd., S. 4.

<sup>490</sup> Reinhart Meyer-Kalkus: Die Kunst, pathetisch zu sprechen, <http://www.seiten.faz-archiv.de/faz/20091111/fnuwd1n200911112292059.html> (03.05.2011).

<sup>491</sup> Richard Bärwinkel: Das Lutherfestspiel von Hans Herrig in seiner Bedeutung für die evangelische Kirche und für die nationale Kultur, Halle 1888, S. 12.

„Lebendig empfinden“ und „miterleben“, wie der Ehrenhold es beschreibt, soll nicht nur der mittelalterliche Ratsherr, sondern auch der Zuschauer des Festspiels, der ja im Sinne des Rituals ein Teilnehmer ist. Der Ehrenhold führt den Ratsherrn und die Zuschauer gleichermaßen durch die Handlung, er stellt beiden als Vermittler zwischen Bühne und Zuschauerraum die Handlung vor Augen. Die gesamte Handlung in ihrer Konzentration auf theatrale Momente des Luthermythos dient diesem ‚Hinstellen‘ eines Luther-Monuments vor die Augen der Zuschauer. Weil er seinen Kunstcharakter als Figur eines Festspiels nie ablegt, erscheint auch der Ort der Kirche als geeigneter Schauplatz, an dem Luther seinen Platz inmitten der anderen sakralen Kunst einnehmen kann:

*Ehrenhold.*

Du meinst, das sei nicht recht am Ort?  
Wer sich ein frommes Bild beschaut,  
Fühlt der nicht innig sich erbaut?  
Ohn' ein Gewissen zu bedrängen,  
Darf es deßhalb in der Kirche hängen.  
Würd es unheilig nun wohl drum,  
Daß die Gestalten nicht mehr stumm,  
Als Menschen ihre Glieder rühren  
Und Gottes Athem im Munde führen?  
So werden sie nun vor Euch handeln,  
Und wird sich Bild in Bild verwandeln.  
Doch müsst Ihr's hübsch in Mild' aufnehmen,  
Und Euch um' Einzelne nicht grämen,  
Sind enge gesteckt des Redners Grenzen,  
Aus vollem Innern ihn ergänzen.<sup>492</sup>

Auch hier beschreibt der Ehrenhold wie bereits weiter oben die besondere Ästhetik des Festspiels. Eventuelle Unwägbarkeiten in der Rezeption sollen so von Beginn an nivelliert werden und den Zuschauern eine ungebrochene Partizipation am Luther-Ritual ermöglichen. Herrig lässt hier darüber hinaus seine Vermittlerfigur eine Debatte aufgreifen, die deutlich macht, dass ein Lutherfestspiel in der Kirche doch keine Selbstverständlichkeit ist. Luther nimmt in dieser Reflexion seinen Platz inmitten anderer „Bilder“ in der Kirche ein und wird so in die Ränge von Heiligen und Propheten erhoben. Darüber hinaus reflektiert hier der Ehrenhold auch die Schemenhaftigkeit der zu erwartenden Handlung. Wie beim Betrachten eines Gemäldes ist der Zuschauer aufgefordert, sich mit seinem Vorwissen und seinen Überzeugungen in Bezug auf das Dargestellte zu positionieren. Die Bedeutung Luthers für die Gegenwart wird gemeinsam mit dem Publikum hergestellt. Herrigs Festspiel zelebriert, was das 19. Jahrhundert aus Luther auch gemacht hat: ein mythisches Kunstobjekt. Doch wie bereits an anderer Stelle deutlich wurde, ist dieses Bewusstsein nicht mit einer Kritik am Mythos gleichzu-

---

<sup>492</sup> Herrig, Luther (Anm. 464), S. 4.

setzen. Herrig macht einen Unterschied zwischen seiner und anderen Darstellungen Luthers – auch dafür steht die Kirche als Spielstätte: „Der Umstand, dass in Worms zu einer Aufführung nur die Kirche zu Gebote stand, erschien deshalb als neuer Vortheil, weil die Heiligkeit des Ortes es von vorn herein gebot, alles Äußerliche auszuschließen und mit dem ‚Ernste‘ gründlich Ernst zu machen“.<sup>493</sup> Natürlich ist Herrig die Debatte über Luthers Eignung als Bühnenheld bekannt. Was er hier beschreibt ist seine Antwort beispielsweise auf Zacharias Werners Darstellung Luthers, von der er sich offensichtlich distanzieren will. Durch den Verzicht auf alles „Äußerliche“ konzentriert er sich in Form und Inhalt ganz auf das Wesentliche des Mythos im Sinne einer Aktualisierung ‚heiliger Geschichte‘.

In den Lutherdramen wird in der Schlusszene zumeist die politische und kulturelle Konsequenz aus dem Gezeigten angedeutet. Deutsche Einheit unter einem deutschen Kaiser solle es geben, so legt Herrig es Luther in den Mund.<sup>494</sup> In diesem Sinne erscheint das 1871 gegründete Kaiserreich als Umsetzung von Luthers Lehre:

*Ehrenhold.*  
Unsterblich ist der Glaubensheld,  
Und wie er heute zu uns sprach,  
Klingt's durch Jahrtausende noch nach.<sup>495</sup>

Die Umwandlung von Luthers religiöser Lehre in eine hochgradig deutschnationale politische Weltsicht erscheint als natürliche Umsetzung eines göttlichen Heilsplanes in der Geschichte. Einen Hinweis auf eine solche Deutung gibt aber bereits die Wormser Reichstagsszene, die immer den Höhepunkt eines jeden Lutherdramas darstellt.

#### b) Der Reichstag zu Worms

Die Reichstagsszene enthält die explizite Zusammenführung von Religion und Politik im Drama. Hier liegt also der zweite Fall der oben beschriebenen Verschränkungsmöglichkeiten vor: Luther bringt selbst seine Lehre in den Raum der Politik, jedoch ohne dadurch zum ‚Politiker‘ zu werden. Dadurch zeigt sich besonders deutlich der Kontrast zwischen Luthers Aufrichtigkeit einerseits und der Verschlagenheit des höfischen Lebens andererseits:

*Luther.*  
Wenn ich nicht rede, wie es sich geziemt,  
Großmächtiger Kaiser und durchlaucht'ge Fürsten,  
So seht es nach dem unerfahrenen Mönch,  
Der an der Fürsten Höfe nicht verkehrt,

---

<sup>493</sup> Herrig, Luther (Anm. 464).

<sup>494</sup> Ebd., S. 92.

<sup>495</sup> Ebd., S. 95.

Zu Gottes Ehr die Gläub'gen unterweisend.<sup>496</sup>

Luthers Auftritt vor dem Reichstag in Worms wurde ja bereits in dem Kapitel über Zacharias Werners Drama ausführlich kommentiert. Insbesondere der Topos von Luther als nicht-politischem Menschen verleiht paradoxerweise gerade deshalb seiner Lehre eine so große Legitimität, weil die politischen Konsequenzen seiner Arbeit nur als Nebeneffekt seines universellen Erziehungsauftrags als Werkzeug Gottes erscheinen:

*Ritter.*

Wir wollen ein Panier entfalten,  
Das Reich von Grund aus umgestalten!

*Luther.*

Thät ich so, ich wäre verdammt –  
Ich habe nur ein geistlich Amt.<sup>497</sup>

Luthers Trennung von Kirche und Staat wird bei Herrig besonders stark hervorgehoben, was im Lichte des Kulturkampfes nicht verwunderlich ist. Der 1871 erlassene sog. „Kanzelparagraph“ untersagte Geistlichen in Ausübung ihres Amtes jegliche Kommentare, die das Wohl des Staates gefährden könnten. Dem entsprechend wäre Luther am Ende des 19. Jahrhunderts wohl tatsächlich „verdammt“ gewesen, wenn er seinen Einfluss gegen den Kaiser geltend gemacht hätte.<sup>498</sup> Darüber hinaus kann Luther durch diese Trennung die Rolle des geistigen Erneuerers einnehmen, der von den Verwirrspielen der Politik nicht beeinflusst wird. Darin erweist sich abermals der politische Gegenwartsbezug des Stückes: Es macht wenig Sinn, Luther insbesondere nach der Reichsgründung von 1871 als Revolutionär darzustellen. Es macht umso mehr Sinn, ihn als geistigen Erneuerer darzustellen, der womöglich auch konfessionelle Schranken durch vernünftige Argumente überwinden kann.

Die Verbindung zu Luthers Zwei-Regimenten-Lehre liegt hier auf der Hand. Herrig nutzt diese aber nicht (wie es ja auch denkbar wäre) als Kritik an der politischen Instrumentalisierung Luthers im 19. Jahrhundert. Vielmehr ist die Konsequenz: Luthers religiöses Wirken muss in der Politik umgesetzt werden: nicht von Luther, sondern von seinen Nachfolgern. Das wird besonders in der Reichstagsszene deutlich: Die Fürsten dort sind die Vorbilder für die Politiker des 19. Jahrhunderts. Herrig lässt deshalb die mit Luther befreundeten Fürsten in einem Schwur dessen Liedzeilen zitieren und zeigt dadurch, wie Luthers Werk den Raum der

---

<sup>496</sup> Ebd., S. 49.

<sup>497</sup> Ebd., S. 54f.

<sup>498</sup> Dass dies allerdings mit Luthers Werk nur schwer vereinbar ist, liegt auf der Hand. Die DDR-Rezeption (insbesondere zum Luther-Jubiläum 1983) stellt in diesem Zusammenhang das andere Extrem, also die explizite Darstellung Luthers als politischem Akteur dar.

Politik verändert.<sup>499</sup> Religiöse Erkenntnis wird hier zur Voraussetzung für gerechtes politisches Handeln. Der Liedtext von *Ein feste Burg ist unser Gott* steht für genau dieses Paradigma:

*Luther.*

Das Wort sie sollen lassen stahn  
Und keinen Dank dazu haben!

*Philipp von Hessen.*

Er ist bei uns wohl auf dem Plan –

*Luther.*

Mit seinem Geist und Gaben.

*(Alle fassen an die Schwerter.)*

*Friedrich der Weise.*

Nehmen Sie uns den Leib –

*Philipp von Hessen.*

Gut, Ehr, Kind und Weib –

*Luther.*

Lass fahren dahin –

Sie haben's keinen Gewinn!

Das Reich muss uns doch bleiben!<sup>500</sup>

*Ein feste Burg ist unser Gott* gilt als „nationalprotestantische Hymne“<sup>501</sup> und ist immer wieder auch mit politischen Implikationen versehen worden, vor allem im 19. Jahrhundert. Die Doppeldeutigkeit des Begriffes „Reich“ ist dabei von zentraler Bedeutung. Obwohl Luther hier ganz klar das himmlische Reich meint, lässt der Kontext des Reichstags im Drama auch andere Interpretationen zu. Eine politische Aneignung von Luthers Lied ist durchaus im Einklang mit der Politisierung und Mythisierung Luthers im 19. Jahrhundert:

*Ein feste Burg* als „Identitätssignal des Protestantismus“ setzt eine solche Metaphorisierung Luthers voraus. Im Vorgang der Metaphorisierung wird die Wahrnehmung der historischen Persönlichkeit auf bestimmte Eigenschaften reduziert; sie wird isoliert und aus ihrem historischen Kontext herausgerissen, so daß sie in andere Zusammenhänge übertragen werden kann. Bei diesem Vorgang spielen auch „kultische“ Bedürfnisse und Einbettungen eine wichtige Rolle: Der „gefeierte Luther“ ist ein wichtiges Movens für diesen Vorgang.<sup>502</sup>

In diesem Zitat wird auch die Funktion des Liedes als Teil der rituellen Inszenierung von Herrigs Stück deutlich. Als Erkennungs- und Identitätszeichen ist das Lied ein wichtiger Bestandteil der Lutherdramatik im 19. Jahrhundert und wird hier im Anschluss an die Szene gemein-

---

<sup>499</sup> Die Einbindung von Zeilen aus Luthers Liedgut spielte ja auch in der Analyse von Werners Drama eine Rolle und war offensichtlich ein beliebtes Mittel für die Darstellung von Luthers Wirken.

<sup>500</sup> Herrig, Luther (Anm. 464), S. 59f.

<sup>501</sup> Michael Fischer: Artikel *Ein feste Burg ist unser Gott*, [http://www.liederlexikon.de/lieder/ein\\_feste\\_burg\\_ist\\_unser\\_gott](http://www.liederlexikon.de/lieder/ein_feste_burg_ist_unser_gott) (04.03.2011). Vgl. auch die Besprechung des Liedes im Kapitel über Zacharias Werner (3.2.2).

<sup>502</sup> Karl Dienst: *Martin Luthers Ein feste Burg ist unser Gott als Identitätssignal des Protestantismus im 19. und 20. Jahrhundert*, [http://www.kreuzwacht.de/feste\\_burg.pdf](http://www.kreuzwacht.de/feste_burg.pdf) (04.03.2011).

sam mit dem Publikum gesungen. Herrig deutet indessen selbst die Spaltung der Fürsten in zwei Lager als kulturelle, aber auch politische Differenz zwischen ‚Rom‘ und ‚Deutschland‘:

*Georg von Sachsen:*

Habt Eure Wahrheit denn für Euch:  
Ich halte mich zum röm'schen Reich!

*Philipp von Hessen:*

Ich halte mich an deutsche Art,  
Draus erst das Reich geboren ward!<sup>503</sup>

Die Wiederherstellung der religiösen Wahrheit erscheint in diesen Zeilen als Bedingung der Möglichkeit auch der politischen Wiederherstellung, die als Abkehr vom Römischen erscheint – auch dies ist natürlich ein für Lutherdramen elementarer Topos.

### c) Wartburg und Bildersturm

Die Befreiung von geistiger Fremdherrschaft wird erst massenwirksam durch Luthers Bibelübersetzung. Luther plant, das deutsche Evangelium gezielt als Waffe gegen die Feinde Deutschlands einzusetzen:

*Luther.*

O würd aus diesem heil'gen Buch  
Deutsch jedes Wort, deutsch jeder Spruch,  
Daß so sich nährt an Gottes Wort  
Die deutsche Seele fort und fort!  
Was gilt da Schmach und Weltverlust –  
Mit Gottes Kraft in Deiner Brust,  
Mein Deutschland, wirst Du nie erliegen  
Und jeden Feind zuletzt besiegen.<sup>504</sup>

Luthers Übersetzungstätigkeit wird so zu einer Voraussetzung auch für die politische Unabhängigkeit Deutschlands. Nun ist es Luther selbst, der sein Wirken explizit als Beitrag zum politischen Geschehen anerkennt. Er tut dies aber zunächst nur in der Privatsphäre seines Zimmers auf der Wartburg. Das Wort „zuletzt“ in der letzten Zeile deutet auf eine Sichtweise hin, in der die Gegenwart des Kaiserreiches als Endpunkt der reformatorischen Bewegung erscheint. Wie bei Zacharias Werner ist hier das ‚literarische‘ Schaffen Luthers der Schlüssel für die Befreiung Deutschlands aus der von Rom verschuldeten Unmündigkeit. Dass die von ihm angestrebte Freiheit aber auch innenpolitische Konsequenzen hat, muss er – wie üblich an dieser Stelle – in Wittenberg erfahren. Luther wird vom Aufruhr der Bilderstürmer und Bauern aufgeschreckt, die seine Lehre für eine Revolution missbrauchen. So kehrt der für tot ge-

<sup>503</sup> Herrig, Luther (Anm. 464), S. 58.

<sup>504</sup> Schild, Festschrift (Anm. 467), S. 67.

haltene Luther gleichsam als auferstandener Heiland zurück in die Öffentlichkeit. Luther verteidigt hier das staatliche Gewaltmonopol und den säkularen Staat auf religiöser Basis:

*Luther.*

Aber wird sich Dein Trotz nicht brechen,  
Werd ich also zur Obrigkeit sprechen:  
„Nicht umsonst gab Dir Gott das Schwert –  
Wer mit dem Worte nicht wird belehrt,  
Den sollst Du zücht'gen mit blankem Eisen!“<sup>505</sup>

Es ist stets Luthers Aufgabe, den Bilderstürmern und Bauern die Legitimation zur Gewaltanwendung abzusprechen. Hier macht Luther sich jedoch gleichzeitig auch zu einem Sprecher zwischen staatlicher Obrigkeit und Untertanen und wird durch seine Drohung zum ersten Mal im Drama dezidiert selbst politisch aktiv. Er übernimmt eine Vermittlerrolle sowohl zwischen Gott und den Menschen als auch innerhalb der Gesellschaftsordnung. Gleichzeitig ist er aber auch bereit, sich notfalls mit Waffengewalt zu verteidigen – ein neues Element, das sich in dieser Form in den Dramen vor der Reichsgründung wohl kaum nachweisen lässt. Nun tritt Luther auch in Wittenberg als Junker Jörg mit Rüstung und Schwert unter seinem Talar auf. Herrig nutzt Luthers letzten öffentlichen Auftritt – in einer Kirche wohlgerückt – zu einer nochmaligen Verteidigung der Rolle der sakralen Kunst und damit auch seines eigenen Festspiels:

*Luther.*

Merk's: grad wie Buchstab oder Schrift  
Der Worte Geist und Sinn betrifft,  
So soll die Kunst in Zeichen schreiben  
Von Dingen, welche ewig bleiben!

Wie hier deutlich zu sehen ist, bietet gerade der Bildersturm den Autoren stets die Möglichkeit, das eigene Wirken durch die Kunst zu legitimieren und sich so auch als Nachfolger Luthers zu zeigen. Gleichzeitig dienen Bauern und Bilderstürmer auch als warnendes Beispiel einer fehlgeleiteten revolutionären Aneignung von Luthers Lehre.

#### d) Luther im Kreise seiner Familie

Nach der Bändigung der Bilderstürmer in Wittenberg kehrt Luther wieder in die Zurückgezogenheit des eigenen Familienlebens zurück, der Kreis schließt sich. Gleichzeitig ist der Ablauf aber auch national-teleologisch konzipiert: Vom unvollendeten zum vollendeten Luther und, analog, von der sowohl geistig als auch politisch gefangenen hin zur befreiten Nation.

---

<sup>505</sup> Herrig, Luther (Anm. 464), S. 77.

Denn wie bei Werner und den meisten Lutherdramen wird Luther erst aus einer hart erkämpften inneren Reife heraus zum Befreier der Nation und zum Vorbild (bürgerlicher) Nachahmung. Dem skeptischen bayrischen Scholaren führt er sein erfülltes Familienleben vor:

*Luther.*

Kehrt Ihr wieder nach Hause nun,  
Könnt Ihr erzählen Allen gar schön,  
Dass Ihr den Luther selber gesehn.  
Trafet ihn aber nicht allein:  
Seht her, das nenn ich Alles mein!<sup>506</sup>

Der Scholar findet Luther als weisen Mann im Kreise seiner Familie vor, der sich von seinen Kindern aus der Bibel vorlesen lässt und zufrieden auf sein tatkräftiges Leben zurück blickt. Hier bietet sich ein Blick auf die Historienmalerei an, in der Luthers Familienleben ein durchaus populäres Motiv ist. So zeigt Gustav Adolph Spangenberg „Luther im Kreise seiner Familie“ (1866). So wie Herrig das Mitfühlen der Zuschauer seines Stückes provoziert, zeigt Spangenberg das bürgerlich-protestantische Familienidyll der Luthers als Beispiel einer „vorbildlich-heilen deutschen Familienwelt“, an der man „friedvoll teilnehmen“<sup>507</sup> kann. Anhand der Historienmalerei kann offensichtlich auch der Umschwung in der Lutherrezeption im Verlauf des 19. Jahrhunderts nachvollzogen werden, durch den auch die Wahrnehmung von Luther als Vorbild bürgerlicher Privatheit möglich wurde: „Anders als in den Lutherlebenfolgen, die vor dem 19. Jahrhundert entstanden, legte die Luther-Historienmalerei des 19. Jahrhunderts den Hauptakzent nicht auf eine Heilsgeschichte des Protestantismus, in der Luther ‘nur’ als Werkzeug Gottes auftritt, sondern auf das ganz persönliche Leben Luthers“.<sup>508</sup> Manfred Karnick stellt als Konsequenz aus diesem Wandeln in der Lutherrezeption fest, „dass das Bild des Ordnungshüters, Ehemanns und berufsfleißigen Luther als Personalisierung bürgerlichen Selbstbewusstseins verstanden werden darf“.<sup>509</sup> Nun erscheint die Reformation als bürgerlicher Fortschritt und Luther als Vertreter des Arbeits- und Familienethos des dritten Standes.

---

<sup>506</sup> Ebd., S. 89.

<sup>507</sup> Gross, Malereigeschichte der Kaiserzeit (Anm. 110 zu Kapitel 2), S. 101.

<sup>508</sup> Vgl. Holsing, Luther (Anm. 111 zu Kapitel 2), S. 816.

<sup>509</sup> Karnick, Themen der literarischen Lutherrezeption (Anm. 290), S. 273.

## *Ausblick*

### a) Luther als Elias und Messias

Die Verbrennung der päpstlichen Bulle wird von Melanchthon mit den Worten „Ein neuer Elias!“<sup>510</sup> kommentiert. In den Sacherklärungen der *Stuttgarter Erklärungsbibel* heißt es, Elias habe „in einer Zeit des Abfalls von Gott den wahren Gottesdienst“<sup>511</sup> wiederhergestellt. Auch Luthers Aufgabe wird ja nicht in einem radikalen Umsturz, sondern in der Wiederherstellung der ‚wahren‘ Religion gesehen, die dann zur Wiederherstellung der göttlich legitimierten vereinigten deutschen Nation führen soll. In der Bibel heißt es in Maleachi 3, 23-24: „Siehe, ich will euch senden den Propheten Elia, ehe der große und schreckliche Tag des Herrn kommt. Der soll das Herz der Väter bekehren zu den Söhnen und das Herz der Söhne zu ihren Vätern, auf dass ich nicht komme und das Erdreich mit dem Bann schlage“.<sup>512</sup> Im Festspiel verkündet Melanchthon Luthers Rolle als ein ebensolcher Gesandter Gottes:

*Melanchthon.*

Ja, Gott hat ihn sich selbst bestellt,  
Dass Eure Herzen er erhellt!<sup>513</sup>

Auch die bereits erwähnte Doppelrolle als Messias und Prophet lässt sich mit dem Hinweis auf Elias erklären. Im Markusevangelium wird berichtet, dass Teile der Bevölkerung Jesus für Elias hielten: „Einige aber sprachen: Er ist Elia; andere aber: Er ist ein Prophet wie einer der Propheten“.<sup>514</sup> Wie auch Elias Wiederkehr in der Bibel ist auch Luthers Wirken mit einer Zeitenwende oder sogar Endzeit verbunden:

*Berlepsch.*

Um dich muss sich der Krieg erheben,  
Da wird gar Mancher bitter weinen,  
Doch das Getrennte soll sich einen –  
Du wirst uns einst den Frieden geben!

---

<sup>510</sup> Herrig, Luther (Anm. 464), S. 35.

<sup>511</sup> Evangelische Kirche in Deutschland: Artikel Elia, in: dies. (Hg.), Sacherklärungen zur Stuttgarter Erklärungsbibel. Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1992, S. 19. Der Bezug zu dieser Passage findet sich in 1. Könige 17 - 2. Könige 2.

<sup>512</sup> Evangelische Kirche in Deutschland (Hg.): Stuttgarter Erklärungsbibel. Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers, Altes Testament, Stuttgart 1992, S. 1164. Im Neuen Testament hat Elia dann eine ähnliche Rolle als Vorläufer des Gottesreiches. Die kritisch-prophetische Rolle findet sich z.B. in Römer 11, 2f. Vgl. auch Matthäus 11, 14.

<sup>513</sup> Herrig, Luther (Anm. 464), S. 82.

<sup>514</sup> Evangelische Kirche in Deutschland, Stuttgarter Erklärungsbibel (Anm. 512), S. 1233.

Hier werden politische und religiöse Themen in eine gemeinsame Heilsgeschichte überführt, in der die Nation in der Gegenwart als Höhepunkt einer von Luther angestoßenen Entwicklung präsentiert wird.

#### b) Die Vollendung der Reformation in der Gegenwart

Um eine bruchlose Rezeption seines Dramas sicherzustellen, nimmt Hans Herrig ausschließlich fest etablierte Aspekte der Charakterisierung Luthers in sein Festspiel auf. Diese Reduktion manifestiert sich vor allem in einer Aneinanderreihung von pathetischen und theatralischen Auftritten Luthers, die hier tatsächlich (von der Rahmenhandlung mal abgesehen) „ohne Unterbrechung durch Zwischenakte“ den Zuschauern vorgeführt werden. „Vor Augen gestellt“, schreibt der Autor in dem oben zitierten Kommentar, aber es ist mehr als das: Insbesondere durch das gemeinsame Singen von Luther-Liedern wird dessen Werk in der Gegenwart wie ein Ritual (nach)vollzogen. Im Sinne von Erika Fischer-Lichtes Aufführungsbegriff<sup>515</sup> ließe sich hier behaupten, Herrig stelle in diesen Momenten die Medialität (also den gemeinsamen Vollzug eines Stückes von Darstellern und Zuschauern) seines Festspiels in den Vordergrund. Es erscheint nur konsequent, dass ein kräftiges „Amen“<sup>516</sup> das Drama beendet. Aus Luthers privater religiöser Verzweiflung ist eine nationale Erneuerung im geistigen und politischen Sinne geworden, die für die Festspielbesucher des 19. Jahrhunderts den Anschein eines das deutsche Kaiserreich fundierenden Schlüsselereignisses bekommt. Dass Herrigs Stück dabei einen „Triumphzug durch Deutschland“<sup>517</sup> feiern konnte, wirft ein Licht auf die Begeisterung, die das Lutherjubiläum von 1883 auch in den Folgejahren ausgelöst hat.

Jan Andres hat insbesondere für politische Feste und Zeremonielle das Ästhetische als konstitutiven Bestandteil des Politischen nachgewiesen:

Beim Zeremoniell wird in besonders hohem Maße auf Sichtbarkeit gesetzt. Zeremonielle unterscheiden dabei Teilnehmer und Zuschauer. Allerdings funktioniert das Zeremoniell nur im Zusammenspiel aller Beteiligten. Ohne Zuschauer ist das Zeremoniell sinnlos. [...] Zeremonielle sind in dieser Sicht symbolische Handlungen. Sie sind symbolisch, weil sie gedeutet werden sollen. Dafür muss die Handlung eigens so betont werden, dass ihre Symbolizität im kommunikativen Akt auch erkannt wird. Denn nur durch die Deutung werden symbolische Handlungen sinnhaftig.<sup>518</sup>

---

<sup>515</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff (Anm. 94 zu Kapitel 2).

<sup>516</sup> Herrig, Luther (Anm. 464), S. 97.

<sup>517</sup> Bärwinkel, Lutherfestspiel (Anm. 491), S. 28.

<sup>518</sup> Andres, Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik (Anm. 16 zu Kapitel 2), S. 296 / 299.

Herrigs Festspiel bedient sich in diesem Sinne einer Ästhetik, die explizit den Huldigungscharakter dieser Gelegenheitsdichtung in den Vordergrund stellt, um so die Partizipation der Zuschauer zu erwirken, die das historische Schaffen Luthers als für die Gegenwart bedeutsam verstehen und gleichzeitig durch ihre Partizipation für die Gegenwart bedeutsam machen sollen. Heinrich von Treitschke sagte in seiner Abhandlung über Luthers Wirken, dieser habe „ahnungslos“<sup>519</sup> die Grundlage einer neuen Kultur geschaffen. In Herrigs Lutherfestspiel – wie auch in den übrigen Reformationsdramen – erscheint Luthers Wirken hingegen als absichtsvolles Umsetzen eines göttlichen Heilsplanes in der Geschichte.

---

<sup>519</sup> Treitschke, Luther und die deutsche Nation (Anm. 107 zu Kapitel 2), S. 236.

#### 4. Schlussbetrachtung: „Hermann hilft den Hoteliers“<sup>1</sup>

*Der Reiz des ‚Unpolitischen‘*

Luther und Hermann werden im 19. Jahrhundert immer wieder als *Menschen* gezeigt, die sich nicht von den Maskenspielen und Intrigen der institutionellen Politik vereinnahmen lassen – das haben die in dieser Arbeit durchgeführten Untersuchungen deutlich gezeigt. Das ist durchaus im anthropologischen Sinne zu verstehen: Die ‚deutschen Helden‘ verkörpern in dieser Logik, was die Leser und Zuschauer als (deutsche) Menschen verbindet. In den affirmativen Geschichtsdramen wird die Politik mit dem authentischen Fühlen und Tun der Helden kontrastiert. Hermann und Luther demonstrieren als Vorbilder ihre menschlichen Tugenden in ihrem Streben nach der Wiederherstellung einer natürlichen und gottgewollten Gesellschaftsordnung – dadurch prägen sie den Raum des Politischen. Das Theatralische und die Tendenz zum Allegorischen als Modus der Inszenierung des Politischen ermöglicht dabei die Nachahmung der Helden. Im Kontrast zu Lessings Idee einer auf mimetischer Darstellung beruhenden emotionalen Identifikation der Zuschauer mit der authentisch wirkenden Bühnenshandlung<sup>2</sup> verstehen die affirmativen Dramen Authentizität als Eröffnung der Möglichkeit von *imitatio*. Diese wird dadurch ermöglicht, dass sich die Handlung auf der Bühne und der Theaterbesuch insgesamt zu einem Ritual entwickeln, in dem Pathos und Theatralität zwar den Mythos als solchen sichtbar werden lassen, diesen aber nicht gleichzeitig dadurch in seiner Wirkmächtigkeit schwächen.

Der Rekurs auf das Menschliche im anthropologischen Sinne lässt sich auch heute immer wieder in der Politik beobachten, besonders in Situationen, in denen Katastrophen bewältigt werden müssen. In Folge des Tsunamis und der anschließenden Atomkatastrophe im japanischen Fukushima im März 2011 berichtete der *Stern*:

Umweltminister Norbert Röttgen (CDU) sagt, eine politische Diskussion in Deutschland sei angesichts der akuten Notlage Japans unangemessen. „Ich halte das, um es ganz zurückhaltend zu sagen, für völlig deplatziert“. Auch Außenminister Guido Westerwelle (FDP) betont: „Jetzt geht es nicht um einen parteipolitischen Streit in Deutschland, der kann warten. Aber die Hilfe für die Menschen, die kann nicht warten“.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Panchyrz, *Hermann hilft den Hoteliers* (Anm. 1 zu Kapitel 1).

<sup>2</sup> Vgl. Braungart, *Ästhetik der Politik* (Anm. 15 zu Kapitel 2).

<sup>3</sup> Merkel reagiert auf Atom-Unfall in Japan: Sicherheits-Check für alle deutschen Atomkraftwerke, <http://www.stern.de/politik/deutschland/merkel-reagiert-auf-atom-unfall-in-japan-sicherheits-check-fuer-alle-deutschen-atomkraftwerke-1662948.html> (15.09.2011).

Eine „politische Diskussion“ oder gar „parteipolitischer Streit“ ist demnach einer als authentisch empfundenen Menschlichkeit unterzuordnen. Genau dieses Paradigma lässt sich auch in der Darstellung Hermanns und Luthers im 19. Jahrhundert nachweisen. In der Tat fühlt man sich bei dem Zitat des Außenministers möglicherweise an Luthers Aufforderung „Werdet Menschen erst“ vor dem Reichstag in Worms in Zacharias Werners *Weihe der Kraft* (vgl. Kapitel 3.2.2) erinnert. Sich auf grundlegende menschliche Werte zu berufen hat immer wieder den Reiz des ‚Unpolitischen‘ und suggeriert eine Aufrichtigkeit jenseits politisch-institutioneller Machtspiele.

Nicht nur bei Zacharias Werner, sondern auch in den anderen hier behandelten affirmativen Dramentexten spielt dieses Motiv authentischer Menschlichkeit eine tragende Rolle. In *Hermann und Varus* von August Schmitz (vgl. Kapitel 3.1.4) wird dabei das Abwägen von „idealistischem Fühlen“ und „realistischem Handeln“ des Helden in den Vordergrund gestellt.<sup>4</sup> Hermann muss seine menschlichen Skrupel ob seines Verrates durchstehen, um schließlich als Anführer des Volkes der gemeinsamen Sache dienen zu können: „Nun trage Dich, Du trägst das Volk“.<sup>5</sup> Die Sichtbarkeit von Hermanns Zwiespalt ist hier ein notwendiges Zeichen seiner Aufrichtigkeit. Auch Gustav Wachts *Hermann der Cherusker* (vgl. Kapitel 3.1.5) betont die menschlichen Qualitäten des Anführers. Wacht kontrastiert dabei die legitime Revolution Hermanns gegen Varus mit der illegitimen Ermordung Hermanns nach der Varusschlacht. Sein Hermann wird zum Gründungsmythos des Kaiserreiches, die Schlacht gegen Varus zum Erklärungsmodell für die Opfer des Krieges gegen Frankreich. Auch Hans Herrigs Lutherfestspiel (vgl. Kapitel 3.2.4) zeigt den Geschichtshelden als Wegbereiter der vereinigten deutschen Nation und als menschliches Vorbild. Das Festspiel präsentiert Luther vor allem als historisches Monument, dessen Wirken von den Charakteren der Rahmenhandlung auf die Gegenwart appliziert wird. Bei Herrig wird der künstliche, allegorische Charakter der Bühnendarstellung im Stück mitreflektiert, die Aufführung des Festspiels wird zu einem gemeinsam mit den Zuschauern durchgeführten Ritual. Bauernfelds *Franz von Sickingen* (vgl. Kapitel 3.2.3) stellt wieder die alles verbindende, menschliche Kraft Luthers in den Vordergrund, welche die politischen und militärischen Streitigkeiten der Zeitgenossen überwindet. Luther tritt als Messias auf, „um als Mensch zum Menschen mit Euch zu reden“.<sup>6</sup>

Politisch ist, was als politisch verstanden und gedeutet wird.<sup>7</sup> Unpolitisch ist ebenfalls, was so verstanden und gedeutet wird. So wie der Eindruck von Aufrichtigkeit ist auch der

---

<sup>4</sup> Galli und Preußner, *Deutsche Gründungsmythen* (Anm. 76 zu Kapitel 2), S. 12.

<sup>5</sup> Schmitz, *Hermann und Varus* (Anm. 147 zu Kapitel 3), S. 37.

<sup>6</sup> Bauernfeld, *Franz von Sickingen* (Anm. 385 zu Kapitel 3), S. 211f.

<sup>7</sup> Vgl. Braungart, *Ästhetik der Politik* (Anm. 15 zu Kapitel 2).

Eindruck, unpolitisch zu sein, ein ästhetischer Effekt, der im Raum des Politischen häufig zu finden ist. In den untersuchten affirmativen Damentexten erscheint Hermann als Befreier der Deutschen und als Anführer, der die kleinstaatlichen Interessen der Deutschen zwar akzeptiert, aber dennoch alle Stämme unter einem Banner einer einheitlichen Volksgemeinschaft versammelt. Luther erscheint als Wegbereiter des säkularen Nationalstaats auf protestantischer Basis.

Die Inszenierung von Aufrichtigkeit ist mittlerweile selbst zu einem Thema in den Medien geworden. Die Bilder von U.S.-Präsident Obama und seinen Mitarbeitern während der Tötung Osama bin Ladens im Mai 2011 wurden durch die Medien umfassend auf ihre offensichtliche Inszeniertheit hin untersucht. In dem Moment, wo dies geschieht, verliert das ‚Unpolitische‘ seinen Reiz, weil offensichtlich wird, dass auch hier politische Interessen die Inszenierung steuern. An diesem Punkt setzen auch die in dieser Arbeit untersuchten kritischen Hermannsdramen Kleists (vgl. Kapitel 3.1.2) und Grabbes (vgl. Kapitel 3.1.3) an. Diese Dramen reflektieren nicht nur, dass sie einen Mythos darstellen. Sie hinterfragen gleichzeitig, ob der Mythos sich als Modell für die Gegenwart verwenden lässt. Kleist lässt Hermann als Politiker agieren, der die Mechanismen seines Geschäftes perfekt beherrscht und so gekonnt Mitstreiter und Gegner manipuliert. Dabei missachtet er gerade die in den affirmativen Dramen so wichtige Menschlichkeit. Bei Grabbe schließlich tritt der Geschichtsheld nur noch als Schauspieler in Erscheinung und nicht mehr als authentische Persönlichkeit. Grabbe stellt damit die Idee einer Authentizität des mythischen Helden grundsätzlich in Frage, indem er ihn als Parodie zeigt und seinen Vorbildcharakter als bloße rhetorische Konstruktion vorführt.

### *Ästhetische Strategien der Affirmation und Kritik*

Der Blick auf die Historienmalerei hat sich im Laufe dieser Arbeit als sinnvoll erwiesen, weil er die Tendenz affirmativer Hermanns- und Lutherdarstellungen zum Allegorischen unterstrichen hat. Theatralische Darstellungen, deren ‚Künstlichkeit‘ auf den ersten Blick sichtbar ist, können im 19. Jahrhundert affirmativ versuchen, bestehende Herrschaftsstrukturen ‚von unten‘ zu stabilisieren. Hans Herrigs Lutherfestspiel ist hier wohl das eindrücklichste Beispiel. Auch die kontrapräsentischen Dramen wie z.B. *Die Weihe der Kraft* können einer affirmativen Wirkungsästhetik folgen. Aus dieser Perspektive ergibt sich ein geschärftes Verständnis dessen, was ‚Kritik‘ im Kontext dieser Dramen bedeutet. Der Tatbestand der Kritik ist zunächst einmal unabhängig von der Unterscheidung in fundierende und kontrapräsentische Varianten des Mythos. Als kritisch im Sinne der theoretischen Grundlagen dieser Arbeit ha-

ben sich vielmehr diejenigen Texte erwiesen, die nicht nur die Wirkungsstrategien des Mythos selbst auf die Zuschauer *thematisieren*. Auch das Festspiel von Hans Herrig tut dies. Vielmehr geht es um die Intention dieses Zeigens: Sollen die Zuschauer Hermann und Luther als nationale Vorbilder anerkennen oder soll die Inanspruchnahme der Helden so reflektiert werden, dass dies nicht mehr funktioniert?

Die Dramentexte sind in diesem Sinne mehr oder weniger rhetorisch elaborierte politische Kommentare. Das macht auch den Reiz der Hermannsdramen Kleists und Grabbes aus. Über diese Dramen wird auch in Zukunft noch viel diskutiert werden. Bei Grabbe führt die Offenlegung der rhetorischen Entstehungsbedingungen des Mythos zur Parodie. Der politische Kommunikationsraum hat insgesamt ein großes Potential für freiwillige und unfreiwillige ‚komische‘ Momente, die immer dann entstehen, wenn die theatralen Strategien der Akteure als solche sichtbar (gemacht) werden. Gleichzeitig verweist nicht jedes Offenlegen der Wirkungsabsicht und der ästhetischen Strategien auf eine kritische Absicht. Ebenso wenig ist die Selbstreflexivität des Zeigens der Theatralität des Politischen ein Hinweis darauf, dass ein Text heute noch als lesenswert angesehen wird. Hans Herrigs Lutherdrama liest schon lange niemand mehr, während das Sickingen-Drama von Ferdinand Lassalle auch im 20. Jahrhundert zumindest noch Gegenstand umfassender literaturwissenschaftlicher Debatten war.<sup>8</sup>

Zusammenfassend ist also zu bemerken: Aus der Unterscheidung zwischen Texten, die ihre Rolle als Teil des politischen Kommunikationsraums explizit als solche reflektieren oder nicht, lässt sich nicht automatisch eine Unterscheidung zwischen Affirmation und Kritik (hinsichtlich der Ästhetik der Politik, des Mythos usw.) ableiten. Kritische Texte zeigen die Aufrichtigkeit der Helden als ästhetischen Effekt und stellen die affirmative Wirkung der Mythen auf die Zuschauer infrage. Dadurch stören sie den rituellen Charakter der Aufführung bzw. der Rezeption des Dramas. Die klare Unterscheidung zwischen Affirmation und Kritik erweist sich bei genauerer Betrachtung aber als durchlässig, was besonders die Rezeptionsgeschichte der Dramen Kleists und Grabbes im 20. Jahrhundert eindrucksvoll belegt.

### *Literatur im Vollzug*

Die Dramentexte in Bezug zum Ritual zu setzen, das performativ auf der Bühne gemeinsam mit den Zuschauern nicht auf-, sondern durchgeführt wird, hat sich als sehr lohnenswert erwiesen, auch um die enorme Popularität gerade der epigonalen Dramentexte im 19. Jahrhundert zu verstehen. Mit dem Ritualbegriff lässt sich belegen, wie Reformations- und Her-

---

<sup>8</sup> Vgl. Walter Hinderer: Sickingen-Debatte. Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie, Darmstadt 1974.

mannsdramen nicht trotz, sondern gerade wegen ihres Pathos und ihrer Tendenz zum Epigonalen Gemeinschaft stiften und Erfolg haben konnten. Auch die Tatsache, dass Kleists Drama dieser Bühnenerfolg im 19. Jahrhundert zunächst verwert blieb, lässt sich mit diesem Erklärungsmuster leicht begreifen.

Es bleibt also festzuhalten: Nicht das *Zeigen*, sondern der *Vollzug* auf der Bühne ist das zentrale ästhetische Merkmal der Dramen als Teil des politischen Kommunikationsraumes. Die national-sakrale, ritualhafte Inszenierung *ermöglicht* nicht nur die Fortsetzung des historischen Wirkens von Hermann und Luther, sie *ist* selbst die Fortsetzung. Das Theatralische und Posenhafte ermöglicht gerade durch die Redundanz der Darstellung eine bruchlose Rezeption des Mythos, der nunmehr als Projektionsfläche für als ‚deutsch‘ empfundene Eigenschaften funktioniert. Hermann und Luther werden so für die Gegenwart als nachahmenswerte Vorbilder (wieder)erkannt.

### *Schluss*

Der Heldenkult des 19. Jahrhunderts bleibt eine Aufgabe für die Forschung. Luther wieder als Theologen und Hermann als Touristenattraktion zu verstehen reagiert auf das Bedürfnis, diesen Persönlichkeiten trotz ihrer problematischen Rezeptionsgeschichte etwas Positives abzugewinnen. Die heutige Rezeption der ‚deutschen Helden‘ ist von dem Versuch geprägt, sie als kulturelle – und weniger als nationalpolitische – historische Figuren zu deuten. Luther als Theologen und Förderer der deutschen Sprache zu verstehen liegt also auf der Hand. Bei Hermann erweist sich die zeitliche Distanz und die Tatsache, dass man eigentlich gar nicht viel gesichertes Wissen über ihn hat, als Vorteil. Bei beiden ‚Helden‘ besteht mittlerweile sogar die Möglichkeit, sie mit Humor zu sehen. Luther erscheint so als gemütlicher Tischredner und Hausvater, Hermann ist der Namensstifter für westfälisches Brot und Salami – und des „Hermannslaufes“, bei dem sich einmal im Jahr zwischen Detmolder Hermannsdenkmal und Bielefelder Sparrenburg Dramen ganz anderer Art abspielen.

## Literatur

### Quellen

#### a) Dramentexte

Bacherl, Franz, Die Cherusker in Rom, Microfiche-Ausgabe, Nördlingen 1856.

Bauernfeld, Eduard von, Franz von Sickingen, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 5, Microfiche-Ausgabe, Wien 1871, S. 119-221.

Birch-Pfeiffer, Charlotte, Ulrich Zwingli's Tod, Mikrofiche-Ausgabe, Zürich 1837.

Blomberg, Wilhelm Freiherr von, Hermanns Tod, Mikrofiche-Ausgabe, Hamm 1824.

Büchner, Georg, Dantons Tod, Stuttgart 2002.

Duller, Eduard, Franz von Sickingen, Microfiche-Ausgabe, Frankfurt am Main 1833.

Fouqué, Friedrich de la Motte, Herrmann. Ein Heldenspiel in vier Abentheuren, Mikrofiche-Ausgabe, Nürnberg 1818.

Furchau, Adolf Friedrich, Franz von Sickingen, Mikrofiche-Ausgabe, Göttingen 1821.

Gottschall, Rudolf, Ulrich von Hutten, Mikrofiche-Ausgabe, Königsberg 1843.

Grabbe, Christian Dietrich, Hannibal. Mit einem Nachwort von Alfred Bergmann, Stuttgart 1964.

– Die Hermannsschlacht. Endgültige Fassung, in: ders., Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, Band 3, Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearbeitet von Alfred Bergmann, Emsdetten (Westf.) 1961, S. 317-380.

– Alexander der Große, in: ders., Sämtliche Werke, Band 3, Berlin 1902, S. 405-407.

Hauptmann, Gerhart, Florian Geyer. Die Tragödie des Bauernkrieges, in: ders., Das gesammelte Werk, Band 2, Berlin 1943, S. 301-459.

Herrig, Hans, Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400jährigen Geburtstages Martin Luthers in Worms, Berlin 1884.

Kleist, Heinrich von, Die Hermannsschlacht, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, Hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 533-628.

Klingemann, Ernst August Friedrich, Martin Luther,

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-23659478932> (15.10.2008).

Kotzebue, August von, Herrmann und Thusnelde, Mikrofiche-Ausgabe, Wien 1820.

Lassalle, Ferdinand, Franz von Sickingen, Berlin 1859.

Lienhard, Friedrich, Luther auf der Wartburg, in: ders., Gesammelte Werke in drei Reihen.

Zweite Reihe: Lyrik und Dramatik in fünf Bänden, Band 4, Stuttgart 1926, S. 1-102.

- Lindner, Albert, Der Reformator, Leipzig 1883.
- Logau, Gotthold, Ein deutsches Herz, Stuttgart 1848.
- Meyr, Melchior, Franz von Sickingen, Mikrofiche-Ausgabe, Berlin 1851.
- Rambach, Friedrich Eberhard, Herrmann. Erster Theil: Die Teutoburger Schlacht, Mikrofiche-Ausgabe, Riga 1813.
- Reichardt, Oscar, Hermann, Herford 1877.
- Schmitz, August, Hermann und Varus, Oranienburg 1855.
- Franz von Sickingen, Oranienburg 1853.
- Span, Martin, Hermann der Cherusker, Wien 1819.
- Wacht, Gustav, Hermann der Cherusker, Leipzig 1874.
- Weiser, Karl, Hutten, Leipzig 1900.
- Weißenthurn, Johanna Franul von, Herrmann, in: dies., Neue Schauspiele von Johanna Franul v. Weissenthurn, Band 2, Mikrofiche-Ausgabe, Wien 1817.
- Werner, Friedrich Ludwig Zacharias, Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft, Mikrofiche-Ausgabe, Berlin 1807.

#### b) Weitere Quellen

- Bärwinkel, Richard, Das Lutherfestspiel von Hans Herrig in seiner Bedeutung für die evangelische Kirche und für die nationale Kultur, Halle 1888.
- Bahr, Hermann, Rezensionen. Wiener Theater 1901 bis 1903, Berlin 1903.
- Bauernfeld, Eduard von, Die Einkehr zu sich selbst, in: ders., Gesammelte Aufsätze, Hg. von Stefan Hock, Wien 1905, S. 115-120.
- Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. Mit besonderer Rücksicht auf das Hofburgtheater in Wien, in: ders., Gesammelte Aufsätze, Hg. von Stefan Hock, Wien 1905, S. 187-226.
- Petition der Wiener Bürger (1848), in: ders., Gesammelte Aufsätze, Hg. von Stefan Hock, Wien 1905, S. 54-56.
- Das Theater, das Publikum und ich, in: ders., Gesammelte Aufsätze, Hg. von Stefan Hock, Wien 1905, S. 125-136.
- Aus Bauernfelds Tagebüchern, Band 1 (1819-1848), Hg. von Carl Glossy, Wien 1895.
- Aus Bauernfelds Tagebüchern, Band 2 (1849-1879), Hg. von Carl Glossy, Wien 1895.
- Aus Alt- und Neu-Wien, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 12, Wien 1873, S. 225-319.

- Altliberal, in: ders., Gedichte, Microfiche-Ausgabe, Leipzig 1852, S. 195.
  - Brief an Anastasius Grün (02.03.1849),  
[http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld\\_1849\\_03\\_02.html](http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld_1849_03_02.html) (14.01.2010).
  - Brief an Anastasius Grün (21.12.1848),  
[http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld\\_1848\\_12\\_21.html](http://lithes.uni-graz.at/bauernfeld_1848_12_21.html) (14.01.2010).
- Deutsche Bibelgesellschaft (Hg.), Die Bibel in heutigem Deutsch. Die Gute Nachricht des Alten und Neuen Testaments mit sechzehn Farbfotos aus der Welt der Bibel, Neues Testament, Stuttgart 1985.
- Diekmann, Rudolf, Zacharias Werners Dramen. Ihre Quellen und ihr Verhältnis zur Geschichte, Münster 1913.
- Evangelische Kirche in Deutschland (Hg.), Stuttgarter Erklärungsbibel. Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers, Altes Testament, Stuttgart 1992.
- Fichte, Johann Gottlieb, Reden an die deutsche Nation, Berlin 1808.
- Flamm, Stefanie, Mit Hermann ins Grüne, <http://www.zeit.de/2009/19/Colossal> (10.02.2010).
- Fokke, Arnold, Über Hans Herrig, Wilhelmshaven 1891.
- Fontane, Theodor, Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes, München 2009.
- Theaterkritiken, in: ders., Werke, Schriften und Briefe, Band 2, Hg. von Siegmund Gerndt, München 1969.
- Horner, Emil, Bauernfeld, Leipzig 1900.
- Hybris statt Wahrheitssuche, <http://www.zeit.de/politik/ausland/2010-11/wikileaks-usa-suche-wahrheit> (03.05.2011).
- Kleist, Heinrich von, Brief an Heinrich Joseph von Collin (20.04. 1809), in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, Band 2, Hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 823-824.
- Germania an ihre Kinder [4. Fassung], in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, Band 1, Hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 713-719.
  - Katechismus der Deutschen. Abgefasst nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, Band 2, Hg. von Helmut Sembdner, München 2001, S. 350-360.
- Konicki, Adolf, Illustriertes Lutherfestspiel-Buch. Zur Erinnerung an die Rostocker Lutherfestspiel-Aufführungen, Rostock 1894.
- Laube, Heinrich, Das erste deutsche Parlament, Band 1, Leipzig 1849.
- Luther als Gartenzwerg, [http://www.focus.de/panorama/welt/sommerloch-report/tid-19296/sommerloch-report-luther-als-gartenzwerg\\_aid\\_534393.html](http://www.focus.de/panorama/welt/sommerloch-report/tid-19296/sommerloch-report-luther-als-gartenzwerg_aid_534393.html) (02.08.2010).

- Merkel, Angela, Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Imperium Konflikt Mythos. 2000 Jahre Varusschlacht“, [http://www.bundesregierung.de/nn\\_914560/Content/DE/Rede/2009/05/2009-05-15-rede-merkel-varus-schlacht.html](http://www.bundesregierung.de/nn_914560/Content/DE/Rede/2009/05/2009-05-15-rede-merkel-varus-schlacht.html) (10.02.2010).
- Merkel reagiert auf Atom-Unfall in Japan: Sicherheits-Check für alle deutschen Atomkraftwerke, <http://www.stern.de/politik/deutschland/merkel-reagiert-auf-atom-unfall-in-japan-sicherheits-check-fuer-alle-deutschen-atomkraftwerke-1662948.html> (15.09.2011).
- Meyer-Kalkus, Reinhart, Die Kunst, pathetisch zu sprechen, <http://www.seiten.faz-archiv.de/faz/20091111/fnuwd1n200911112292059.html> (03.05.2011).
- Novalis, Vermischte Bemerkungen, in: ders., Werke, Hg. von Gerhard Schulz, 4. Auflage, München 2001, S. 323-352.
- Fragmente vermischten Inhalts. I. Philosophie und Physik, in: ders., Schriften, Hg. von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel, Paris 1857, S. 251-289.
- Panchyryz, Martina, Hermann hilft den Hoteliers, [http://www.nwnews.de/owl/regionale\\_wirtschaft/3245190\\_Hermann\\_hilft%0B\\_den\\_Hoteliers.html](http://www.nwnews.de/owl/regionale_wirtschaft/3245190_Hermann_hilft%0B_den_Hoteliers.html) (10.02.2010).
- Peymann, Claus und Hans-Joachim Kreutzer. Streitgespräch über Kleists Hermannsschlacht, in: Kleist-Jahrbuch (1984), S. 77-97.
- Schild, Erich, Festschrift zur Aufführung des Luther-Festspiels von Dr. Hans Herrig am 26., 27., 30. und 31. Oktober 1886 zu Wittenberg, Wittenberg 1886.
- Schmitz, August, Hermann der Cherusker / Franz von Sickingen, in: Blätter für literarische Unterhaltung 1 (1857), S. 584-585.
- Treitschke, Heinrich von, Luther und die deutsche Nation, in: ders., Aufsätze, Reden und Briefe: Band 1. Gestalten und Charaktere, Hg. von K.M. Schiller, Meersburg 1929, S. 233-249.
- Werner, Friedrich Ludwig Zacharias, Brief an Tina Gräfin Brühl (16. Juli 1807), in: ders., Briefe des Dichters Friedrich Ludwig Zacharias Werner, Band 2, Hg. von Oswald Floeck, München 1914, S. 49.
- Brief an Johanna Rinck (23. August 1806), in: ders., Briefe des Dichters Friedrich Ludwig Zacharias Werner, Band 2, Hg. von Oswald Floeck, München 1914, S. 55.
- Brief an Karl Graf Brühl (2. Hälfte Mai 1806), in: ders., Briefe des Dichters Friedrich Ludwig Zacharias Werner, Band 2, Hg. von Oswald Floeck, München 1914, S. 20.

- Brief an Tina Gräfin Brühl (2. Hälfte Mai 1806), in: ders., Briefe des Dichters Friedrich Ludwig Zacharias Werner, Band 2, Hg. von Oswald Floeck, München 1914, S. 22.
- Die Weihe der Unkraft, Mikrofiche-Ausgabe, Frankfurt am Main 1814.
- Einige Worte an das Publicum über das Schauspiel Die Weyhe der Kraft, Mikrofiche-Ausgabe, Berlin 1806.

What is Wikileaks?, <http://www.wikileaks.de/About.html> (03.05.2011).

Zedler, Johann Heinrich, Artikel Arminius, auf deutsch Herrmann, in: ders., Grosses vollständiges Universal-Lexikon, Band 2, Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Halle und Leipzig 1732-1754, Graz 1961, S. 1546-1551.

Zedler, Johann Heinrich, Artikel Luther, (Martin), in: ders., Grosses vollständiges Universal-Lexikon, Band 2, Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Halle und Leipzig 1732-1754, Graz 1961, S. 1283-1345.

## Sekundärliteratur

Andres, Jan, „Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet“. Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2005.

- u. Alexa Geisthövel und Matthias Schwengelbeck, Einleitung, in: dies. (Hg.), Die Sinnlichkeit der Macht. Herrschaft und Repräsentation in der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2005, S. 7-18.

Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, 6. Auflage, München 2007.

Auerochs, Bernd, Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006.

Auffarth, Christoph, Artikel Fest, in: ders., Jutta Bernard und Hubert Mohr (Hg.), Metzler-Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien, Band 1, Unveränderte Sonderausgabe, Stuttgart 2005, S. 367-373.

- Artikel Ritual, in: ders., Jutta Bernard und Hubert Mohr (Hg.), Metzler-Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien, Band 1, Unveränderte Sonderausgabe, Stuttgart 2005, S. 219-220.

Barner, Wilfried, Anke Detken und Jörg Wesche, Einleitung. Mythos und Mythen Theorie, in: dies. (Hg.), Texte zur modernen Mythen Theorie, Stuttgart 2003, S. 8-19.

- Einleitung zu: Jan Assmann, Mythomotorik der Erinnerung. Fundierende und kontra-präsentische Erinnerung (1992), in: dies. (Hg.), Texte zur modernen Mythentheorie, Stuttgart 2003, S. 277-279.
- Barthes, Roland, Mythen des Alltags (1957), in: Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche (Hg.), Texte zur modernen Mythentheorie, Stuttgart 2003, S. 91-105.
- Becker, Frank, Einleitung: Geschichte und Systemtheorie – Ein Annäherungsversuch, in: ders. (Hg.), Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien, Frankfurt am Main 2004, S. 7-28.
- Becker, Winfried, Luthers Wirkungsgeschichte im konfessionellen Dissens des 19. Jahrhunderts, in: Rheinische Vierteljahresblätter 49 (1985), S. 219-248.
- Bendikowski, Tillmann, Der Tag, an dem Deutschland entstand. Die Geschichte der Varusschlacht, München 2008.
- Bergmann, Alfred, Nachwort, in: Christian Dietrich Grabbe, Hannibal, Stuttgart 1964, S. 79-86.
- Beuth, Ulrich, Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners, München 1979.
- Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos (1979), in: Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche (Hg.), Texte zur modernen Mythentheorie, Stuttgart 2003, S. 194-218.
- Börnchen, Stefan, Translatio Imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists Hermannsschlacht, in: Kleist-Jahrbuch (2005), S. 267-285.
- Bourdieu, Pierre, Politik. Schriften zur politischen Ökonomie 2, Hg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Konstanz 2010.
- Brandhorst, Heinz-Hermann, Lutherrezeption und bürgerliche Emanzipation. Studien zum Luther- und Reformationsverständnis im deutschen Vormärz (1815-1848) unter besonderer Berücksichtigung Ludwig Feuerbachs, Göttingen 1981.
- Brandt, Bettina, Germania und ihre Söhne. Repräsentationen von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne, Göttingen 2010.
- Braungart, Wolfgang, Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen, Bielefeld 2011 [im Druck].
- „Alle Kunst ist symbolisch“ – Und alle Religion auch. Kunstreligiöse Anmerkungen mit Blick auf Kafka und Wackenroder, in: Sprache und Literatur 103 (2009), S. 13-45.

- „Guten Abend, liebe Männchen“. Grabbes Hermannsschlacht, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos, Bielefeld 2008, S. 261-284.
  - Ritual und Literatur, Tübingen 1996.
- Breuer, Ingo, Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht, Köln 2004.
- Broer, Werner, Grabbes Vaterland, in: Grabbe-Jahrbuch 22 (2003), S. 83-98.
- Buchstein, Hubertus und Dirk Jörke, Artikel Deliberative Demokratie, in: Dieter Fuchs und Edeltraud Roller (Hg.), Lexikon Politik. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 35-38.
- Buck, Henning, Der Literarische Arminius – Inszenierungen einer sagenhaften Gestalt, in: Wolfgang Schlüter (Hg.), Kalkriese – Römer im Osnabrücker Land. Archäologische Forschungen zur Varusschlacht, 2. Auflage, Bramsche 1993, S. 267-281.
- Buschmann, Nikolaus, Volksgemeinschaft und Waffenbruderschaft. Nationalismus und Kriegserfahrung in Deutschland zwischen „Novemberkrise“ und „Bruderkrieg“, in: Dieter Langewiesche und Georg Schmidt (Hg.), Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg, München 2000, S. 83-111.
- Carl, Horst, Der Mythos des Befreiungskrieges. Die „martialische Nation“ im Zeitalter der Revolutions- und Befreiungskriege 1792-1815, in: Dieter Langewiesche und Georg Schmidt (Hg.), Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg, München 2000, S. 63-82.
- Demandt, Alexander, Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978.
- Denkler, Horst, Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution, München 1973.
- Dienst, Karl, Martin Luthers Ein feste Burg ist unser Gott als Identitätssignal des Protestantismus im 19. und 20. Jahrhundert, [http://www.kreuzwacht.de/feste\\_burg.pdf](http://www.kreuzwacht.de/feste_burg.pdf) (04.03.2011).
- Dörner, Andreas, Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft, Frankfurt am Main 2001.
- Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos, Opladen 1995.
- Doyé, Werner M, Arminius, in: Etienne François und Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, Band 3, München 2001, S. 587-602.

- Düding, Dieter, Deutsche Nationalfeste im 19. Jahrhundert. Erscheinungsbild und politische Funktion, in: Archiv für Kulturgeschichte 69 (1987), S. 371-388.
- Edelman, Murray, Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns, Frankfurt am Main 1976.
- Essen, Gesa von, Römer und Germanen im Spiel der Masken. Heinrich von Kleists Hermannsschlacht, in: Kleist-Jahrbuch (1999), S. 41-53.
- Übersetzung und Kolonialismus. Germanen- und Römerbild in Grabbes Hermannsschlacht, in: Grabbe-Jahrbuch 17/18 (1998/99), S. 111-161.
  - Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 1998.
- Evangelische Kirche in Deutschland, Artikel Elia, in: dies. (Hg.), Sacherklärungen zur Stuttgarter Erklärungsbibel. Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1992, S. 19.
- Fischer, Michael, Artikel Ein feste Burg ist unser Gott,  
[http://www.liederlexikon.de/lieder/ein\\_feste\\_burg\\_ist\\_unser\\_gott](http://www.liederlexikon.de/lieder/ein_feste_burg_ist_unser_gott) (04.03.2011).
- Fischer-Lichte, Erika, Artikel Performativität/performativ, in: dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 234-242.
- Artikel Politisches Theater, in: dies., Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 242-245.
  - Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.
  - Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, in: dies., Clemens Risi und Jens Roselt (Hg.), Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst, Berlin 2004, S. 7-26.
  - Kleists Ästhetik des Performativen, in: Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hg.), Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne, Stuttgart 2002, S. 161-170.
  - Geschichte des Dramas I. Von der Antike bis zur deutschen Klassik, Stuttgart 1999, S. 264.
  - u. Jörg Schönert (Hg.), Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, Göttingen 1999.
- François, Etienne und Hagen Schulze, Das emotionale Fundament der Nationen, in: Monika Flacke (Hg.), Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama, München 1998, S. 17-32.
- Frank, Manfred, Die Dichtung als „Neue Mythologie“, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt am Main 1983, S. 15-40.

- Frevert, Ute, Politische Kommunikation und ihre Medien, in: dies. und Wolfgang Braungart (Hg.), Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte, Göttingen 2004, S. 7-19.
- Fuchs, Dieter, Artikel Legitimität, in: ders. und Edeltraud Roller (Hg.), Lexikon Politik. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 58-161.
- u. Edeltraud Roller, Artikel Politik, in: dies. (Hg.), Lexikon Politik. Hundert Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 205-209.
- Galli, Matteo und Heinz-Peter Preußner, Deutsche Gründungsmythen. Allegorien und Genealogien nationaler Identität. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.), Deutsche Gründungsmythen, Heidelberg 2008, S. 7-20.
- Geisenhanslüke, Achim, Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur, Darmstadt 2006.
- Gerhard, Ute, Politik als Dramenkonstellation. Soziale Perspektiven von Mythisierungen im 19. Jahrhundert, in: Jürgen Link und Wulf Wülfing (Hg.), Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1984, S. 226-232.
- Gessmann, Martin, Artikel Pathos/pathetisch, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 4, Stuttgart 2005, S. 724-739.
- Gross, Friedrich, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989.
- Hachtmann, Rüdiger, Berlin 1848: eine Politik- und Gesellschaftsgeschichte der Revolution, Bonn 1997.
- Hanenberg, Peter, Ein Entwurf der Weltbewältigung: Kleists Hermannsschlacht, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 39 (1995), S. 250-266.
- Hegele, Wolfgang, Grabbes Dramenform, München 1970.
- Hehl, Ulrich von, Zwei Kulturen – eine Nation? Die frühe burschenschaftliche Einheitsbewegung und das Wartburgfest, in: Historisches Jahrbuch 111 (1991), S. 28-52.
- Hinck, Walter, Zur Poetik des Geschichtsdramas, in: ders. (Hg.), Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, Frankfurt am Main 1981, S. 7-21.
- Hinderer, Walter (Hg.), Sickingen-Debatte. Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie, Darmstadt 1974.
- Holsing, Henrike, Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Histo-

- rienmalerei des 19. Jahrhunderts, <http://kups.ub.uni-koeln.de/2132/> (01.02.2011).
- Karnick, Manfred, „Fructus germinis Lutheri“ oder Ehe und Unordnung. Über Themen der literarischen Lutherrezeption, in: Bernd Moeller (Hg.), Luther in der Neuzeit. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte, Gütersloh 1983, S. 265-283.
- Kiesel, Helmuth, „Bei Hof, bei Höll“. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller, Tübingen 1979.
- Kilchmann, Esther, Von Huttens Orkus über Gervinus' Urwälder zu Droste-Hülshoffs sittenlosem Westfalen. Stationen des „Wandermotivs“ Arminius in deutscher Literatur und Nationalliteraturgeschichte, in: Matteo Galli und Heinz-Peter Preußner (Hg.), Deutsche Gründungsmythen, Heidelberg 2008, S. 105-114.
- Killy, Walther, Luther in der trivialen Erzählung, in: Bernd Moeller (Hg.), Luther in der Neuzeit. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte, Gütersloh 1983, S. 284-295.
- Kittler, Wolf, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg 1987.
- Klein, Ulrich, Thusnelda-Motiv und Römerbild bei deutschtümelnden Autoren des 19. Jahrhunderts – gezeigt an einem Aspiranten für das Wiener Hoftheater, in: Rainer Wiegels und Winfried Woesler (Hg.), Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur, 3. Auflage, Paderborn 2003, S. 411-417.
- Köster, Werner, Artikel Raum, in: Ralf Konersmann (Hg.), Wörterbuch der philosophischen Metaphern, 2. Auflage, Darmstadt 2008, S. 274-292,
- Kopp, Detlev, Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes, Frankfurt am Main 1982.
- Kruse, Joachim, Lutherillustrationen im frühen 19. Jahrhundert, in: Bernd Moeller (Hg.), Luther in der Neuzeit. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte, Gütersloh 1983, S. 194-226.
- Kuhlemann, Frank-Michael, Konfessionalisierung der Nation? Deutschland im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Heinz-Gerhard Haupt und Dieter Langewiesche (Hg.), Nation und Religion in Europa. Mehrkonfessionelle Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2004, S. 27-63.
- Kupisch, Karl, Kirchengeschichte. Band III. Politik und Konfession: Die Reformation in Deutschland, Stuttgart 1974.
- Kurz, Gerhard, „Guillotinenromantik“: Zu Büchners Dantons Tod, in: ZfdPh 110 (1991), S.

550-574.

- Lehmann, Hartmut, „Er ist wir selber: der ewige Deutsche“. Zur langanhaltenden Wirkung der Lutherdeutung von Heinrich von Treitschke, in: Gerd Krumeich und ders. (Hg.), „Gott mit uns“. Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Göttingen 2000, S. 91-103.
- Anmerkungen zur Entmythologisierung der Luthermythen 1883-1983, in: Archiv für Kulturgeschichte 68 (1986), S. 457-477.
- Lévi-Strauss, Claude, Die Struktur der Mythen (1955), in: Wilfried Barner, Anke Detken und Jörg Wesche (Hg.), Texte zur modernen Mythentheorie, Stuttgart 2003, S. 59-74.
- Löb, Ladislaus, Christian Dietrich Grabbe, Stuttgart 1996.
- Loose, Hans-Dieter, Kleists Hermannsschlacht. Kein Krieg für Hermann und seine Cherusker. Ein paradoxer Feldzug aus dem Geist der Utopie gegen den Geist besitzbürgerlicher und feudaler Herrschaft, Karlsruhe 1983.
- Matt, Peter von, Die ästhetische Identität des Festspiels, in: Balz Engler und Georg Kreis (Hg.), Das Festspiel: Formen. Funktionen. Perspektiven, Willisau 1988, S. 12-28.
- Mederer, Wolfgang, Romantik als Aufklärung der Aufklärung? Ein Beitrag zur Rekonstruktion politischer Theorie in der deutschen Romantik, Frankfurt am Main 1987.
- Meier, Albert, Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1993.
- Meyer, Thomas, Die Theatralität der Politik, in: Peter Siller und Gerhard Pitz (Hg.), Politik als Inszenierung. Zur Ästhetik des Politischen im Medienzeitalter, Baden-Baden 2000, S. 117-125.
- u. Rüdiger Ontrup und Christian Schicha, Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen, Wiesbaden 2000.
- Meyer, Urs, Politische Rhetorik. Theorie, Analyse und Geschichte der Redekunst am Beispiel des Spätaufklärers Johann Gottfried Seume, Paderborn 2001.
- Michelsen, Peter, „Wehe, mein Vaterland, Dir!“ Heinrich von Kleists Die Hermannsschlacht, in: Kleist-Jahrbuch (1987), S. 115-136.
- Müller-Salget, Klaus, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002.
- Münkler, Herfried, Die Deutschen und ihre Mythen, Berlin 2009.
- Neumann, Franz, Artikel Politik, in: Hanno Drechsler, Wolfgang Hilligen und ders. (Hg.), Gesellschaft und Staat. Lexikon der Politik, 10. Auflage, München 2003, S. 759-760.
- Niefanger, Dirk, Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit, Tübingen 2005.
- Nowak, Kurt, Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft

- vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, München 1995.
- Oehm, Heidemarie, Gemeinschaft und Gesellschaft in Grabbes Geschichtsdramen, in: Detlev Kopp und Michael Vogt (Hg.), Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag, Bielefeld 2001, S. 137-162.
- Oellers, Norbert, Die Niederlagen der Einzelnen durch die Vielen. Einige Bemerkungen über Grabbes Hannibal und Die Hermannsschlacht, in: Werner Broer und Detlev Kopp (Hg.), Christian Dietrich Grabbe. Ein Symposium, Tübingen 1987, S. 114-129.
- Osinski, Jutta, Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert, Paderborn 1993.
- Porrman, Maria, Die französische Revolution als Schauspiel, in: Detlev Kopp (Hg.), Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989, Tübingen 1990, S. 149-168.
- Rao, Ursula und Klaus Peter Köpping, Einleitung. Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater, in: dies. (Hg.), Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, Hamburg 2000, S. 1-31.
- Rek, Klaus, „Und alle Greul des fessellosen Krieges!“ Legitimation und Motivation von Gewalt in Heinrich von Kleists Hermannsschlacht, in: Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas (Hg.), Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt, Hildesheim 2000, S. 103-132.
- Richter, Anja, Inszenierte Bildung. Festkultur im 19. Jahrhundert, Jena 2010.
- Ridé, Jacques, Arminius in der Sicht der deutschen Reformatoren, in: Rainer Wiegels und Winfried Woesler (Hg.), Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur, 3. Auflage, Paderborn 2003, S. 239-248.
- Rössler, Dietrich, Unterbrechungen des Lebens. Zur Theorie des Festes bei Schleiermacher, in: Peter Cornehl, Martin Dutzmann und Andreas Strauch (Hg.), „... in der Schar derer, die da feiern“. Feste als Gegenstand praktisch-theologischer Reflexion, Göttingen 1993, S. 33-40.
- Rohkrämer, Thomas, Das Militär als Männerbund? Kult der soldatischen Männlichkeit im Deutschen Kaiserreich, in: Westfälische Forschungen. Zeitschrift des westfälischen Instituts für Regionalgeschichte des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe 45 (1995), S. 169-187.
- Sachs, Hannelore, Ernst Badstübner und Helga Neumann, Artikel Auge, in: dies., Wörterbuch der christlichen Ikonographie, 9. Auflage, Regensburg 2005, S. 50.
- Saxer, Ulrich, Politik als Unterhaltung. Zum Wandel politischer Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft, Konstanz 2007.

- Schaffrick, Matthias, Medialität und Intermedialität von Grabbes Hermannsschlacht. Eine systemtheoretische Analyse, in: Grabbe-Jahrbuch 25 (2006), S. 157-179.
- Schlaffer, Heinz, Das Nachleben des mythischen Sinns in der ästhetischen Form, in: Matias Martinez (Hg.), Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen, Paderborn 1996, S. 27-36.
- Schmitt, Carl, Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1963.
- Schnabel-Schüle, Helga, Die Reformation 1495-1555. Politik mit Theologie und Religion, Stuttgart 2006.
- Schneider, Manfred, Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes, Frankfurt am Main 1973.
- Schneider, Ute, Politische Festkultur im 19. Jahrhundert. Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1806-1918), Essen 1995.
- Schütze, Peter, „Wie geht es meinem tragischen Lieblingshelden?“ Christian Dietrich Grabbes und Friedrich Schillers Nationaldrama, in: Grabbe-Jahrbuch 24 (2005), S. 8-30.
- Schulin, Ernst, Luther und die Reformation. Historisierungen und Aktualisierungen im Laufe der Jahrhunderte, in: ders. (Hg.), Arbeit an der Geschichte. Etappen der Historisierung auf dem Weg zur Moderne, Frankfurt am Main 1997, S. 13-61.
- Schulz, Gerhard, Romantik. Geschichte und Begriff, 3. Auflage, München 2008.
- Von der Verfassung der Deutschen. Kleist und der literarische Patriotismus nach 1806, in: Kleist-Jahrbuch (1993), S. 56-74.
  - Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration (1806-1830), München 1989.
  - Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution (1789-1806), München 1983.
- Schwengelbeck, Matthias, Die Politik des Zeremoniells. Huldigungsfeiern im langen 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2007.
- Seeba, Hinrich C., Hermanns Kampf für Deutschlands Not. Zur Topographie der nationalen Identität, in: Rainer Wiegels und Winfried Woesler (Hg.), Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur, 3. Auflage, Paderborn 2003, S. 355-365.
- Sellin, Volker, Artikel Politik, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhardt Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart 1978, S. 789-874.

- Siller, Peter, Prolog: Politik und Ästhetik. Anmerkungen zu einer prekären Allianz, in: ders. und Gerhard Pitz (Hg.), Politik als Inszenierung. Zur Ästhetik des Politischen im Medienzeitalter, Baden-Baden 2000, S. 11-19.
- Sonderforschungsbereich 584, Finanzierungsantrag 2008-2012 (3. Förderphase). Band I: Allgemeine Angaben und Projektbereich A, Typoskript, Bielefeld 2007.
- Speth, Rudolf, Nation und Revolution. Politische Mythen im 19. Jahrhundert, Opladen 2000.
- Sprengel, Peter, Von Luther zu Bismarck. Kulturkampf und nationale Identität bei Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer und Gerhart Hauptmann, Bielefeld 1999.
- Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913, Tübingen 1991.
- Stephens, Anthony, „Gegen die Tyrannei des Wahren“. Die Sprache in Kleists Hermannsschlacht, in: Eckehard Czucka (Hg.), „Die in dem alten Haus der Sprache wohnen“. Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte. Helmut Arntzen zum 60. Geburtstag, Münster 1991, S. 175-195.
- Steinmetz, Willibald, Neue Wege einer historischen Semantik des Politischen, in: ders. (Hg.), „Politik“. Situationen eines Wortgebrauchs im Europa der Neuzeit, Frankfurt am Main 2007, S. 9-40.
- Stollberg-Rillinger, Barbara, Verfassung und Fest. Überlegungen zur festlichen Inszenierung vormoderner und moderner Verfassungen, in: Hans-Jürgen Becker (Hg.), Interdependenzen zwischen Verfassung und Kultur, Berlin 2003, S. 7-49.
- Struck, Wolfgang, Germanias Speicher. Populärkultur und kollektives Gedächtnis, in: Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp (Hg.), Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Berlin 2002, S. 195-220.
- Die letzte Schlacht. Christian Dietrich Grabbe: Die Hermannsschlacht, in: Grabbe-Jahrbuch 17/18 (1998/99), S. 164-178.
- Tepe, Peter, Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung, Würzburg 2001.
- Umatham, Sandra, Artikel Performance, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 231-234.
- Vaßen, Florian, Theatralität und Szenisches Lesen. Grabbes Theatertexte im Theatralitätsgefüge seiner Zeit, in: Detlev Kopp und Michael Vogt (Hg.), Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag, Bielefeld 2001, S. 263-281.
- Vogt, Michael, „s’ ist ja doch alles Komödie!“ Grabbes metapoetisches Frühwerk. Mit einem Exkurs über ein zeitgenössisches Arminiusdrama, in: Grabbe-Jahrbuch 10 (1991), S. 9-41.

Warren, John, Eduard von Bauernfeld and the Beginnings of Austrian Social Drama, in: Ian F. Roe und John Warren (Hg.), *The Biedermeier and Beyond*, Bern 1999, S. 127-145.

Weber, Max, *Politik als Beruf. Zweiter Vortrag (4) vor dem Freistudentischen Bund*, München 2009.

Wickert, Gabriele M., *Das verlorene heroische Zeitalter. Held und Volk in Heinrich von Kleists Dramen*, New York 1983.

Wülfing, Wulf, *Die heilige Luise von Preußen. Zur Mythisierung einer Figur der Geschichte in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: Jürgen Link und ders. (Hg.), *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1984, S. 233-275.

– u. Karin Bruns und Rolf Parr, *Historische Mythologie der Deutschen. 1798-1918*, München 1991.

Zons, Raimar, *Von der „Not der Welt“ zur absoluten Feindschaft. Kleists Hermannsschlacht*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109.2 (1990), S. 175-199.

## **Danksagung**

Diese Arbeit entstand während der dritten Förderphase des SFB 584 an der Universität Bielefeld. Mein aufrichtiger Dank gilt der DFG für die Förderung des Projektes sowie den Verantwortlichen des Sonderforschungsbereiches, ohne deren Engagement dieses Projekt nicht möglich gewesen wäre.

Prof. Dr. Wolfgang Braungart hat als Leiter des Teilprojektes A2 und als Betreuer dieser Arbeit einen wesentlichen Anteil am Zustandekommen dieser Dissertation. Ich möchte mich bei ihm und bei allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern seiner Arbeitsgruppe herzlich bedanken. In diesen Dank schließe ich auch meine Vorgänger im A2-Projekt ausdrücklich mit ein.

Meine Frau hat mir bei diesem Vorhaben bedingungslos den Rücken gestärkt. Ohne ihre Unterstützung und ihr Verständnis hätte ich den langen Weg wohl kaum zurücklegen können.