

Sonderdruck aus:

Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.)

Hermanns Schlachten

Zur Literaturgeschichte
eines nationalen Mythos

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2008

Martina Wagner-Egelhaaf (Münster)

Klopstock! Oder: Medien des nationalen Imaginären. Zu den Hermann-Bardieten

Zu den merkwürdigsten literarischen Zeugnissen der Hermann-Rezeption gehören zweifellos Friedrich Gottlieb Klopstocks Bardiete *Hermann's Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784) und *Hermann's Tod* (1787). Die dramatische Form des Bardiets hat Klopstock in Anlehnung an Tacitus' *Germania*, die vom Kriegsgesang der Germanen, dem Barditus, berichtet, und unter Bezugnahme auf die keltischen Bardengesänge in kreativem Synkretismus erfunden. Um eine Vorstellung davon zu vermitteln, was ihn dabei inspiriert haben mag, sei hier die entsprechende Passage aus der *Germania* des Tacitus wiedergegeben. Im 3. Kapitel heißt es:

Außerdem haben sie noch eine Art von Liedern, durch deren Vortrag, Barditus geheißen, sie sich Mut machen und aus deren bloßem Klang sie auf den Ausgang der bevorstehenden Schlacht schließen; sie verbreiten nämlich Schrecken oder sind selbst in Furcht, je nachdem es durch ihre Reihen tönt, und sie halten den Gesang weniger für Stimmenschall als für den Zusammenklang ihrer Kampfeskraft. Es kommt ihnen vor allem auf die Rauheit des Tones und ein dumpfes Dröhnen an: sie halten die Schilde vor den Mund; so prallt die Stimme zurück und schwillt zu größerer Wucht und Fülle an.¹

Schaurig also soll's klingen. Klopstock selbst erläutert in einer Anmerkung zum ersten Bardiet *Hermann's Schlacht*. *Ein Bardiet für die Schaubühne*:

[...] *Barde, Bardiet*, wie *Bardd*, *Barddas*, in derjenigen neuern celtischen Sprache, die noch jetzt in Wallis gesprochen wird, und mit der unsre älteste vermuthlich verwandt war. In jener bedeutet

¹ Tac. Germ. 3; zit. n. P. Cornelius Tacitus. *Germania*. Lateinisch/Deutsch. Übers., erl. u. mit einem Nachwort hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2005. S. 7 („sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum vocant, accendunt animos, futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur; terrent enim trepidantve, prout sonuit acies, nec tam voces illae quam virtutis centus videntur. affectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, obiectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat“ [S. 6]).

Barddas die mit der Geschichte verbundene Poesie. Wir haben *Bardde* nicht untergehen lassen, und was hindert uns, *Bardiet* wieder aufzunehmen? Wenigstens habe ich kein eigentlicheres und kein deutsches Wort finden können, eine Art der Gedichte zu benennen, deren Inhalt aus den Zeiten der Barden sein, und deren Bildung so scheinen muß. Ohne mich auf die Theorie dieser Gedichte einzulassen, merke ich nur noch an, daß der *Bardiet* die Charaktere und die vornehmsten Theile des Plans aus der Geschichte unsrer Vorfahren nimmt, daß seine seltneren Erdichtungen sich sehr genau auf die Sitten der gewählten Zeit beziehn, und daß er nie ganz ohne Gesang ist.²

Tatsächlich nehmen die sog. Bardengesänge einen Großteil des Dramentexts ein, am ausgeprägtesten in *Hermann's Schlacht*, wo über ein Drittel³ des Texts von den Chören des Werdomar, Führer des Bardenchors, bestritten wird. Dabei wechseln sich einzelne (z. B. „Einer.“ [HS 280]) oder mehrere Bardensänger (z. B. „Zwei Barden“ [HS 280]), eine unterschiedliche Anzahl von Chören (z. B. „Die beiden Chöre.“ [HS 280], „Drei Chöre.“ [HS 281]) oder auch „Alle.“ (z. B. HS 280f.) ab. In *Hermann und die Fürsten* wird bereits weniger gesungen und mehr debattiert. Der Bardenanteil liegt hier deutlich unter einem Drittel des Gesamttexts. Und im letzten der drei Bardiete, in *Hermann's Tod*, kommt nur noch knapp ein Siebentel des gesamten Texts auf die Gesänge der Barden und anderer Chöre. Robert Boxberger erklärt die abnehmende Quote Bardengesang damit, dass es hier, wie auch bereits teilweise in *Hermann und die Fürsten*, nicht mehr darum gehe, „die Deutschen zum Kampfe anzufeuern“.⁴ Die Gesänge stellen ein hervorgehobenes Medium in der Bardietkonstruktion dar, die insgesamt der Rede vor der Handlung den Vorzug gibt, ja, die Handlung gleichsam durch Rede zu ersetzen scheint. Symptomatisch hierfür ist die Szene von *Hermann's Schlacht*: Die Handlung

² Friedrich Gottlieb Klopstock. *Hermann's Schlacht*. Klopstock's Werke. Nach den besten Quellen revidierte Ausgabe. Sechster Teil. Schauspiele. Hg. u. mit Anmerkungen begleitet von Robert Boxberger. Berlin: Gustav Hempel, o. J. S. 231-354. S. 253 (Nachweise künftig unter der Sigle HS im fortlaufenden Text).

³ Vgl. Gesa von Essen. *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein, 1998 (Veröffentlichungen aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529 „Internationalität nationaler Literaturen“. Serie B: Europäische Literaturen und Internationale Prozesse. Hg. Horst Turk/Fritz Paul. Bd. 2). S. 10.

⁴ Vgl. *Hermann's Tod*. Klopstock's Werke. Sechster Teil (wie Anm. 2). S. 451-530. S. 453 (künftig als HT im fortlaufenden Text nachgewiesen).

spielt auf einem Felsen, von dem herab die sprechenden Akteure das Kampfgeschehen mittels der Teichoskopie im Tal verfolgen können: Kampf und dramatische Rede werden auf diese Weise parallel geführt. Zu Recht hat die Forschung daher gesagt, dass in Klopstocks Dramen die Rede selbst zur dramatischen Aktion werde.⁵ Auch wenn die Bardengesänge vom übrigen Text formal abgesetzt sind und die Redeakteure sie zu ihrer nationalen Erbauung anhören, scheinen sie doch nichts anderes als eine medientechnische Spiegelung dessen, was der Sprachhandlungstext des Bardiets selbst bezweckt und darstellen möchte: ein Medium der nationalpolitischen Ertüchtigung. Bekanntlich hat Klopstock sein Bardiet *Hermann's Schlacht* Kaiser Joseph II. dediziert, um ihn dazu zu bewegen, eine nationale Akademie der Wissenschaften und der Künste ins Leben zu rufen, freilich letztlich nicht mehr als ein Bildnis des Kaisers für seine Anstrengung erhalten. Wie also die Gesänge der Barden im Bardiet die Kämpfer rühren und anspornen sollen – *movere* im doppelten Wortsinne –, so macht sich Klopstock als Urheber der wortgewaltigen Hermann-Bardiete selbst zum Sänger, zum Barden des Vaterlandes⁶, Rede und Aktion einmal mehr eng führend, Rede *als* Aktion entwerfend.

Folgendes Beispiel aus der Zweiten Szene des ersten Bardiets *Hermann's Schlacht* gibt einen anschaulichen Eindruck von der Machart der Bardengesänge:

⁵ Vgl. Kathrin Kohl. *Friedrich Gottlieb Klopstock*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000. S. 103, S. 105. Gesa von Essen spricht, schwächer akzentuierend, von „Stimmungshandlung“ (von Essen. *Hermannsschlachten* [wie Anm. 3]. S. 134). Vgl. auch Harro Zimmermann. „Geschichte und Despotie. Zum politischen Gehalt der Hermannsdramen F.G. Klopstocks“. *Text + Kritik. Sonderband: Friedrich Gottlieb Klopstock*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 1981. S. 97-121. S. 104f.: „Die alten Sänger bilden in der germanischen Gesellschaft eine Art öffentliche Mitwirkungs- und Kontrollinstanz. Sie greifen nicht nur praktisch in die Befreiungskriege ein, sondern reflektieren vor allem auch das historische Geschehen in Gegenwart und Vergangenheit; sie bringen das praktische Leben der alten Gesellschaft auf den Begriff und steuern deren Bewusstseinsinhalt schlechthin. Erst in ihren Gesängen wird das reale Geschehen zur Geschichte [...]“.

⁶ „So lang ich die Geschichte und durch sie, was edel und groß ist unter den Menschen, weiß; sobald ich nur angefangen habe, diejenigen Deutschen, die es verdienen, mit Verehrung zu nennen, ist mein Herz warm von Vaterlandsliebe gewesen“, schreibt Klopstock in seinem Widmungsschreiben an den Kaiser (HS 237f.).

den Klopstock'schen Bardieten als ein prominentes Medium des nationalen Imaginären angesprochen werden sollen⁷, muss vorgreifend geklärt werden, was unter dem ‚nationalen Imaginären‘ zu verstehen ist. Unterstützung bietet Slavoj Žižek, der in seinem Artikel „Genieße Deine Nation wie Dich selbst! Der Andere und das Böse – Vom Begehren des ethnischen ‚Dings‘“ die nationale Identifizierung als Beziehung zur Nation als Ding erklärt hat.⁸ Damit sind zwei Begriffe aus der Lacan'schen Psychoanalyse aufgerufen, das ‚Imaginäre‘ und das ‚Ding‘, die hier nicht vertieft diskutiert werden können.⁹ Aber es sei doch soviel in Erinnerung gerufen, dass sich das Imaginäre bei Lacan als ein Spiegel- und mithin als ein Blickverhältnis konstituiert, das dem keineswegs einheitlichen Subjekt im Spiegelblick des Anderen eine phantasmatische Einheit widerspiegelt, über die es sich identifiziert. Indes ist der Akt des Sichernehmens im Spiegel nach Lacan ein konstitutives Sichverkennen, weil das Ich gerade diese Ganzheit *nicht* ist, die ihm der Spiegel vorgaukelt.¹⁰ Diese Konstel-

⁷ Treffend stellte eine Teilnehmerin meines im Wintersemester 2005/06 gehaltenen Hauptseminars „Hermannsschlachten“ fest, sie hätte bei der Lektüre zunächst versucht, die langweiligen Bardengesänge zu überspringen, bis sie gemerkt habe, dass die Gesänge das Eigentliche seien.

⁸ Vgl. Slavoj Žižek. „Genieße Deine Nation wie Dich selbst! Der Andere und das Böse – Vom Begehren des ethnischen ‚Dings‘“. *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Hg. Joseph Vogl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994. S. 133-164.

⁹ Die Bezugnahme auf die Psychoanalyse erfolgt hier nicht um einen Autor, einen Text oder Figuren eines Dramas ‚auf die Couch zu legen‘. Vielmehr wird die Psychoanalyse im vorliegenden Argumentationszusammenhang als eine Kulturtheorie verstanden, die in autoreflexiver Weise strukturelle Muster eben jener Kultur lesbar macht, von der sie selbst hervorgebracht wurde. Eine klassische psychoanalytische Lektüre von Klopstocks *Hermann's Schlacht* legt Caren Heuer vor; vgl. Caren Heuer. „Weiblichkeit und Nation in Klopstocks ‚Hermann's Schlacht‘. Eine psychoanalytische Lesart.“ *Wezel-Jahrbuch* 9 (2006): S. 81-110.

¹⁰ Vgl. Jacques Lacan. „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949.“ J. L. *Schriften I*. Ausgewählt v. Norbert Haas. Übers. v. Rodolphe Gasché/Norbert Haas/Klaus Laermann/Peter Stehlin unter Mitwirkung von Chantal Creusot. Weinheim, Berlin: Quadriga, 1986. S. 61-70. Den Kerngedanken des „Spiegelstadium“-Aufsatzes formuliert der folgende Satz: „[...] das *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild

lation des Imaginären hat ihr Widerlager in einem dem Subjekt unzugänglichen, gleichwohl insistierenden Realen, das Lacan an anderer Stelle als ‚Ding‘ beschreibt. Hier setzt nun Žižek an, wenn er ein Konzept von ‚Nation‘ entwickelt, das im geteilten Glauben an das nationale Ding besteht, also darin, dass alle Angehörigen des Gemeinwesens glauben, dass es dieses gemeinsame Ding gibt¹¹ – und: dass es von Anderen bedroht wird.

Dieses Nation-*Ding* ist bestimmt durch eine Reihe widersprüchlicher Eigenschaften. Es erscheint uns als „unser Ding“ (vielleicht könnten wir sagen *cosa nostra*), als etwas, das nur uns zugänglich ist und das „sie“, die anderen, nicht erfassen können, das aber nichtsdestoweniger fortwährend durch „sie“ bedroht ist; es erscheint als das, was unserem Leben Fülle und Lebendigkeit verleiht, und dennoch können wir es nur bestimmen, indem wir zu verschiedenen Versionen leerer Tautologie Zuflucht nehmen – alles, was wir darüber sagen können, ist, daß das *Ding* „the real Thing“ ist, „das, worum es wirklich geht“ etc. Wenn wir gefragt werden, wie wir die Präsenz dieses *Dinges* erkennen können, so ist die einzige konsistente Antwort, daß das *Ding* in jener flüchtigen Entität präsent ist, die wir unseren „way of life“ nennen. Alles, was wir tun können, ist, zusammenhanglose Fragmente davon aufzuzählen, wie unser Gemeinwesen seine Feste organisiert, seine Paarungsrituale, seine Initiationsriten... – kurz, all die Details, durch die die einzigartige Weise sichtbar wird, in der ein Gemeinwesen sein Genießen organisiert.¹²

Es ist nach Žižek vor allem der Diebstahl des eigenen Genießens, der den Anderen unterstellt wird. Die unselige Debatte um die ‚deutsche Leitkultur‘ macht dies deutlich: da erscheint etwas durch die Anderen, die nach Deutschland Zugewanderten, bedroht, das wir nur sehr unklar spezifizieren können. Das samstägliche Rasenmähen und Autowaschen

des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden“ (S. 67).

¹¹ Hier ergibt sich ein struktureller Bezug zu Benedict Andersons Konzept der Nation als ‚vorgestellte Gemeinschaft‘; vgl. Benedict Anderson. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised ed. London/New York: Verso, 2006.

¹² Žižek. *Genieße Deine Nation wie Dich selbst!* (wie Anm. 8). S. 135.

allein wird es ja wohl nicht sein... „Das Ding ist das, was unverständlich bleibt,“ erläutert Peter Widmer, „was nicht auf eine Nachricht vom eigenen Körper zurückgeführt werden kann.“¹³ Der faszinierte Blick auf die Anderen, denen wir unterstellen, dass sie unser Genießen rauben, ist nach Žižek-Lacan der narzisstisch-hasserfüllte Blick auf uns selbst, der im Blick der Anderen auf uns zurückblickt. Der Hass resultiert aus der Unerreichbarkeit, der Unverfügbarkeit des Dings. Lässt sich mit diesem Modell nationaler Identifizierung etwas im Blick auf Klopstock beginnen?

Bemerkenswerterweise sind die Römer in Klopstocks Bardieten ganz im Gegensatz zu anderen Hermann-Dramen, in denen Hermann veritable römische Gegenspieler hat, ziemlich unterrepräsentiert. In *Hermann's Schlacht* treten außer den abtrünnigen Germanen Flavius und Segest lediglich zwei römische Centurione, Valerius und Licinius, auf, die im wahrsten Sinne des Wortes kaum etwas zu sagen haben (HS 321ff.). Bereits Gesa von Essen hat in ihrer Dissertation vermerkt, dass sich die Gegenüberstellung von Germanen und Römern in *Hermann's Schlacht* auf die Ausgestaltung des germanisch Eigenen konzentrierte und das Römische nicht die Möglichkeit erhalte, sich aus sich selbst heraus zu präsentieren.¹⁴ In *Hermann und die Fürsten* sieht es nicht viel anders aus. Hier bricht – sieben Jahre nach der Varusschlacht – in langwierigen Debatten unterschiedlicher Stammesführer vor allem die germanische Uneinigkeit über die Frage auf, ob die Römer im Lager oder in der Waldschlacht anzugreifen seien. Auch in *Hermann's Tod*, den die Germanen alleine besorgen, kommt den beiden römischen Tribunen Cotta und Cepio nur eine vergleichsweise marginale Rolle zu. Das Wort, das handelnde Wort liegt in den Klopstock'schen Hermann-Bardieten, wie gesagt, bei den Germanen bzw. ihren Barden.¹⁵ Klopstocks Germanen machen, könnte man mit Žižek salopp formulieren, ihr Ding alleine... Das verweist darauf, dass der Konflikt zwischen Germanen und Römern letztlich als eine Auseinandersetzung – Auseinander-Setzung im wörtlichen Sinne – der Germanen mit sich selbst zu lesen ist. Wenn, wie ebenfalls Gesa von Es-

¹³ Peter Widmer. „Das Ding – Von Meister Eckhart bis zu Lacan.“ *Dinge. Medien der Aneignung. Grenzen der Verfügung*. Hg. Gisela Ecker/Claudia Breger/Susanne Scholz. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2002. S. 239-250. S. 248.

¹⁴ Vgl. von Essen. *Hermannsschlachten* (wie Anm. 3). S. 101f., S. 123f.

¹⁵ „Auch die Barden sind handelnde Personen; denn sie helfen siegen“, schrieb Klopstock in einem Brief an Herder am 5. Mai 1773 (zit. n. von Essen. *Hermannsschlachten* [wie Anm. 3]. S. 134).

sen argumentiert hat, sich die germanische Einheit in erster Linie in den beschwörenden Bardenchören bildet¹⁶, spiegelt die abnehmende Präsenz der Bardengesänge im zweiten und dritten Bardiet konsequenterweise die aufbrechende germanische Zwietracht. Nach Lacan ist das sich vor dem Spiegel er- und zugleich verkennende Subjekt ein zerstücktes – so zerstückt und uneins wie Germanien vor dem Spiegel seines im ersten Bardiet noch mächtig und schaurig erklingenden Bardengesangs.

Die (immer noch mit Lacan argumentiert) „orthopädische“ Spiegelfunktion, die dem nationalen Subjekt gleichsam einen „Panzer“ verleiht¹⁷, reflektiert sich auch in dem bereits zitierten exemplarisch ausgewählten Bardengesang. Zweimal, am Beginn und zum Schluss, wird hier ein Schild beschworen, der ‚tausendjährige Eichenschild‘, den Wodan emporheben und ‚weit hallen‘ lassen soll. Klopstock hat sich hier zum einen an Tacitus gehalten, demzufolge die Germanen im Barditus ihre Schilde vor den Mund halten, damit die Stimme an ihnen zurückprallt und Wucht und Fülle erzeugt. Zum anderen nutzt er die metonymische Nähe von Mund und Schild, um den Schild zu einem sprachlichen zu machen. Der Hall des Kriegsrufs („Weit halle Dein Schild!“) wird als Widerhall beschworen („Ruf in des Widerhalls Felsengebirg“), so dass bereits hier eine Reziprozität vernehmbar wird, deren sprachlich-akustischer eine bildhaft-visuelle Medialität zur Seite tritt: „Wink Deinen Adlern, die mehr als ein Bild/Auf einer hohen Lanze sind!“ Die germanischen Adler werden hier in einen Gegensatz zu den römischen Adlern, den Feldzeichen, gebracht. Letztere sind ‚nur ein Bild‘, erstere „mehr als ein Bild“. Bemerkenswerterweise aber sind die Adler die Vögel Wodans und *zugleich* die Symboltiere der römischen Legionen. Sie ziehen sich als umkämpfte Wahr-Zeichen durch den Text der Bardiete und markieren jenes Ineinanderfallen, die letztliche Ununterscheidbarkeit von Germanisch-Eigenem und Römisch-Fremdem. Im Gegensatz zum toten Bild der römischen Adler sendet das Bild der germanischen Adler, die „mehr als ein Bild“ sein wollen, selbst Blicke aus und zwar, so wollen es die germanischen Betrachter, vernichtende Flammenblicke, die den Gegner tödlich treffen: „Flamm’ ist ihr Blick und dürstet nach Blut!“

¹⁶ Von Essen. *Hermannsschlachten* (wie Anm. 3). S. 136. Vgl. jetzt auch Elystan Griffiths. „Hermanns Schlachten: Gender, Culture and the German Nation in the Long Eighteenth Century“. *German Life and Letters* 61 (2008): S. 118-136. S. 126.

¹⁷ Vgl. Anm. 10.

In vielen Kulturen steht der Adler, von dem man glaubte, er könne bis zur Sonne fliegen, für das himmlische, das geistige Prinzip und verkörpert infolgedessen Macht und Stärke, Königswürde und Autorität, Sieg und Stolz. Die Römer sahen im Adler Jupiters Blitzträger und ein Zeichen des römischen Kaisers; im Kult der Germanen ist der Adler Wahrzeichen Odins/Wotans.¹⁸ Auf die Adler richtet sich in den Hermann-Bardieten ein geradezu erotisch anmutendes Begehren. So stellt Siegmar, Hermanns Vater, gleich in der ersten Szene von *Hermann's Schlacht* fest: „Wenn ich herunterblicke, so schimmern mir Augustus' Adler heller, und röther wird mir das Römerblut an der Lanze meines Sohns!“ (HS 262). In der dritten Szene sagt Siegmar, bevor er sich in die Schlacht stürzt, er wolle entweder bei Wodans Altar begraben werden „oder da, wo ein Adler vor den Cheruskern sinken wird – oder auf dem Felsen, wo [ihm] Bercennis [s]einen Sohn Hermann geboren hat“ (HS 278). In der vierten Szene stimmen die vereinigten Bardenchöre folgenden Gesang an:

Alle.

Viel anders breiten den Flug um der Eiche Wipfel

Die Adler Wodan's!

Ihr Auge blicket glühend herab

Auf das Blut, das im Thale raucht!

Ihr schattender Flügel schlägt, ihr durstendes Geschrei ertönt

In dem Felsenhain.

Weit hallen die Klüfte des Widerhalls

Von des Fluges Schlag und dem Todesgeschrei!

Horcht herauf, Ihr Fürsten!

Die Adler singen den RacheGesang,

Um der Eiche Wipfel, an den Klüften des Hains

Den lauten, schrecklichen RacheGesang! (HS 291)

Man wundert sich tatsächlich immer wieder über die martialische Blutrünstigkeit des *Messias*-Dichters. Als Hermann vom Tod seines Vaters Siegmund in der Schlacht erfährt, spricht er voll Trauer die folgenden Worte:

¹⁸ Vgl. J. C. Cooper. „Adler“. *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Wiesbaden: Drei Lilien, o.J., S. 8-10; M[arkus]. G[reif]. „Adler“. *Metzler Lexikon Antike*. Hg. Kai Brodersen/Bernhard Zimmermann. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000. S. 5.

Hermann. Wie starb mein Vater? Schweig! ich will es nicht hören. Ich halte seinen Anblick nicht mehr aus. Deckt ihn zu!... Nein, nicht mit dem Teppiche, deckt ihn mit den Adlern zu! ... Nein, nicht Ihr! Gebt *mir* die Adler! (Er wirft sich nieder und küßt ihn und bedeckt ihm das Gesicht mit den Adlern. Indem er aufsteht.) Ach, Wodan und all Ihr Götter! Der älteste und der kühnste und der furchtbarste Deiner Krieger, o mein Vaterland, hat diese Adler nur in der Schlacht und nicht hier gesehn! (HS 336)

Bei den Adlern, von denen hier die Rede ist, handelt es sich um in der Schlacht erbeutete römische Feldzeichen. Die Feldzeichen der römischen Einheiten erfüllten eine wichtige taktische Funktion bei der Übermittlung der Befehle des Feldherrn, bei der sie vom Klang des cornu begleitet wurden. Sie waren also auch eine Art Kommunikationsmedium sowie ein Integrationssymbol der römischen Einheiten, dessen Verlust als schwere Schande galt. Insofern kam ihnen eine quasi religiöse Bedeutung zu.¹⁹ Wenn Siegmund, Hermanns Vater, im Tod mit erbeuteten römischen Adlern bedeckt wird, findet gleichsam eine Umkodierung der römischen Adler zu germanischen Ruhmeszeichen statt. Vor dem Hintergrund der Debatte über die Nation verbildlicht das dinghafte Symbol des Adlers in seiner reziproken Zugehörigkeit zu Römern und Germanen den Dingcharakter der Nation, der als solcher notwendig unverfügbar bleiben muss und der selbstredend auch nicht mit dem Objekt Adler identifiziert werden kann, sondern dieses lediglich benutzt, um die eigene Dingstruktur ins Bild zu setzen. Das Begehren erhält sich mittels Objekten am Leben; das Ding (der Nation), das dabei ausgegrenzt wird, verbleibt im Unsagbaren, betrifft aber den Kern des (nationalen) Subjekts in konstitutiver Weise.²⁰ Dass es beim Raub des ‚nationalen Dings‘ tatsächlich um eine Art „*cosa nostra*“, um das eigene Ding der Germanen, geht, reflektiert in eindringlicher Weise die dreizehnte Szene von *Hermann's Schlacht*: Hier treten ein Marskerhauptmann auf, „der einen losgerissenen Adler trägt“ (HS 342), und ein Cheruskerhauptmann. Beide erheben Anspruch auf den Adler und kommen vor Hermann, der entscheiden soll, wem der Adler zusteht:

¹⁹ Vgl. N[orbert] P[rack]. „Feldzeichen“. *Metzler Lexikon Antike* (wie Anm. 18). S. 182; Y.[ann] L.[e] B.[o]h[ec]. „Feldzeichen“. *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Hg. Hubert Cancik/Helmuth Schneider. Bd. 4. Epo-Gro. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998. S. 458-462.

²⁰ Vgl. Widmer. Das Ding (wie Anm. 13). S. 249.

Der Marse. Ich habe dem Römer die Todeswunde geworfen, und dieser Cheruskerjüngling hier streitet mir's, daß uns Marsen der Adler zugehöre!

Der Cherusker. Hermann, Hermann, o Du bester Fürst unsers Volks, der Adler ist unser! Ich rannte dem Träger den Spieß in das Herz! (HS 342)²¹

Hermann schlichtet den im Grunde unentscheidbaren Streit, indem er dem Marsen, also dem fremden Eigenen den Adler zuspricht und versucht, den Cheruskerjüngling mit Varus' Schild zu trösten. Die Adler sind aber so hochbesetzt, dass sich der Cherusker nicht mit einem Ersatzobjekt abspesen lässt:

Der Cherusker. Ich mag den Schild nicht! Er war nur Varus' Stolz und würde nur meiner sein. Der Adler war der Stolz der ganzen Legion und würde der Stolz unsers ganzen Volks gewesen sein! (Er geht.) (HS 345)

Um unmittelbar nach dem Sieg in der Schlacht die germanische Einheit zu retten, muss Hermann den anderen Eigenen über das Adler-Ding an die Nation binden und in Kauf nehmen, dass der eigene Eigene erst einmal beleidigt ist und damit zum eigenen Anderen wird. Die Gebrechlichkeit des nationalen Dings in seiner ganzen Ambivalenzstruktur, die sowohl nach außen als auch nach innen wirkt, wird hier unmissverständlich deutlich.

Die zitierten Textstellen zeigen bereits, dass sich das Adlermotiv in gleicher, man könnte sagen, fetischisierender Weise mit einem anderen Motiv verbindet, das in Klopstocks Bardiettext prominent ist: dem Motiv der blutigen Lanze. Die Lanzen sind nicht nur die germanische Kampf- waffe, sondern darüber hinaus ein hochsymbolisches Zeichen in der kulturellen Selbstinszenierung der Germanen, deren Kämpfer den „Lanzentanz“ (HS 327) zu erlernen haben. Als Kampf- waffe muss eine ger-

²¹ Dass die Römer ihre Adler auch nicht leichthin aufgeben, bringt eine Fußnote im Text des Bardiets zum Ausdruck: „Germanicus erfuhr, daß einer von den Adlern, die Varus verloren hatte, von den Marsen in einem nahen Haine vergraben wäre und nur von Wenigen bewacht würde. Er schickte gleich zwei Haufen aus, davon der eine Diejenigen, die den Adler bewachten, von ihm weglocken sollte, unterdeß daß der andere ihnen in den Rücken käme und den Adler ausgrübe. Beide Haufen waren glücklich. – *Tacitus*“ (HS 342). Vgl. auch die Fußnote HS 344.

manische Lanze rot sein, rot vom Blut des Feindes, rot von Römerblut. Dass auch dies ein erotisches Bild ist, wird deutlich, wenn Thusnelda in ihrem Lied über Hermann singt: „Heut nennet der schöne, heftige Jüngling mit der blutigen Lanze/Mich wieder das erste Mal Braut!“ (HS 328). Die erotische Bedeutung zeigt sich auch, wenn Brenno seinen Sohn, den es, obwohl er noch ein Knabe ist, in die Schlacht drängt, ermahnt: „Du wirfst Deine Lanze nur nach Römern, die schon bluten!“ (HS 301). Auch der Bardenchor ist hier unmissverständlich:

Alle.

O Volk, das männlich ist und keusch
 Es wüthe Dein Herz, es tödte Dein Arm!
 Die Lanze gerad' in das Antlitz der Römer,
 Gerad' in das Herz! (HS 305)

Der Blutrausch des keuschen germanischen Mannestums lässt die gerötete Lanze insofern als Fetisch erscheinen als der Fetisch nach Freud „aus Gegensätzen doppelt geknüpft“ ist und daher „besonders gut“ „hält“.²² Freud zufolge verdeckt der Fetisch die Kastration der phallischen Mutter und weist zugleich auf sie hin, wobei diese Ambivalenz rückgespiegelt wird auf die Angst des betrachtenden Subjekts vor der eigenen Verstümmelung. In der vorliegenden Konstellation lässt sich die Fetischstruktur so applizieren, dass die projektive Verweiblichung des römischen Gegners in der beschwörenden Aufrichtung des Fetisch, der eigenen Lanze, sich selbst misstraut und im Bild der roten Lanze auch die eigene Verwundung zu denken gibt. Die Fetischstruktur, die sich auch auf die Adler beziehen lässt, impliziert eine imaginär-mediale Vermittlung, die ein Eigenes und Eigentliches ebenso behauptet wie negiert, in jedem Falls als bedroht zu denken gibt. Und eben diese Hybridität wird in der forcierten Martialität, im Exzess der pathetischen Rede überspielt. Das Bild der blutigen Lanze ruft darüber hinaus auch die Imago des gekreuzigten Christus aus dem Johannesevangelium auf, die zu einer ikonographischen Effeminierung des Gottessohns geführt hat. Kodiert die blutige Lanze sowohl Begehren als auch Aggression, so stellt sie, me-

²² Sigmund Freud. „Fetischismus“. *Studienausgabe Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer, 1975. S. 383-388. S. 387.

dientechnisch betrachtet, ein Kontaktmedium²³ dar, das gerade da Authentizität bezeugen soll, wo diese, wie gezeigt, fragwürdig ist. Nicht zufällig geht es auch im Johannesevangelium, wo davon die Rede ist, dass ein Soldat mit seiner Lanze Jesus in die Seite stach und ihn durchbohrte, um die Beschwörung von Wahrheit und Zeugenschaft:

Als sie aber an Jesus kamen, zerschlugen sie ihm die Schenkel nicht, da sie sahen, dass er schon gestorben war, sondern einer der Soldaten stach ihn mit einer Lanze in die Seite, und alsbald kam Blut und Wasser heraus. Und der es gesehen hat, der hat es bezeugt, und sein Zeugnis ist wahr; und jener weiss, dass er Wahres sagt, damit auch ihr glaubt. Denn dies ist geschehen, damit das Schriftwort erfüllt würde:

„Kein Knochen an ihm soll zerbrochen werden.“⁴

Und wieder ein andres Schriftwort sagt:

„Sie werden hinschauen auf den, welchen sie durchbohrt haben.“²⁴

Bei Johannes, dem im Übrigen der Adler als Evangelistensymbol zugeordnet wird, ist es allerdings ein Römer, der die Lanze führt... Das authentifizierende Kontaktmedium Blut, das in *Hermann's Schlacht* besonders reichlich fließt, bedarf noch einer gesonderten Betrachtung. Wunden, die den germanischen Kämpfern in der Schlacht beigebracht werden, saugen sie sich gegenseitig; auch die Frauen saugen die Wunden ihrer Männer. Das wirkt vampiresk, ruft aber auf der Grundlage der alten Vorstellung vom Körper als Staatsmodell das Bild eines einheitlichen Volkskörpers auf, der das Blut des einen Kämpfers in den anderen weiterleben lässt. Zudem steht natürlich der christliche *communio*-Gedanke Pate. In der Mitte des 18. Jahrhunderts kam es, wie Albrecht Koschorke berichtet, zu einem physiologischen Paradigmenwechsel, in dem das alte humoralpathologische Körperkonzept durch das physiologische Kreislaufmodell abgelöst wurde. Im Zuge dieses Konzeptwandels verfällt beispielsweise die Praxis des Aderlasses, in der man bis dahin eine den Körper reinigende und entlastende Funktion gesehen hatte, zunehmend der

²³ Albrecht Koschorke. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1999, beschreibt Medien als „Rückkopplungssysteme“, die „beide Komponenten der Zeichenproduktion, ihre Materialität und ihre Bedeutungspotenz, wechselseitig aufeinander einwirken lassen“ (S. 11).

²⁴ Vgl. Joh. 19, 33-37; *Die heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments*. Zürich: Zürcher Bibel, 181982. S. 148.

Kritik. Stattdessen geht man nun davon aus, dass „Entzug Schwächung bedeutet [und] die Umlaufmenge konstant bleiben muß, sollen die Körperkreisläufe ihre optimale Wirkung entfalten.“²⁵ Bei Klopstock sind die einzelnen Körper geöffnet, aber der nationale Körper ist nach dem Modell des geschlossenen Kreislaufsystems modelliert. Koschorke hat darauf hingewiesen, dass um 1830 die Venaesektion völlig außer Gebrauch kam und gleichzeitig die literarische Karriere des Vampirismus beginnt.

Agieren die Dingsymbole von Adler, Blut und Lanze das nationale Ding, treten einige Figuren gleichsam als Grenzgänger der auf diese Weise sichtbar werdenden symbolischen Ordnung auf. Das sind die Todverfallenen, die aber gleichwohl noch mit den Lebenden interagieren. An erster Stelle ist Siegmur, Hermanns Vater, zu nennen, der gleich in der ersten Szene von *Hermann's Schlacht* seinen Auftritt hat. Siegmur ist alt und weiß, dass er bald sterben wird. Und als Germane kennt er keinen würdigeren Tod als den Tod in der Schlacht. Auch der später auftretende Sohn des Bardenführers Werdomar verkörpert das transzendente, im Tod sein Ziel findende germanische Leben. Er wird als Opferknabe eingeführt (HS 264) und hat bezeichnenderweise keinen Namen. Obwohl er viel zu jung ist, drängt es ihn mit magisch-archaischer Kraft in die Schlacht. Nichts und niemand kann ihn daran hindern. Beide, Siegmur und der Knabe, kommen – erwartungsgemäß – verwundet aus der Schlacht zurück, aber sie dürfen nicht einfach sterben und sofort tot sein, sondern sie müssen ihre Todverfallenheit noch leben. Zombiefahrt wandeln sie unter den Lebenden auf dem Germanenfels. Dabei kommt es zu einer merkwürdigen Begegnung der beiden bereits Gefallenen. Der Blick des verwundeten Knaben fällt auf den verwundeten Siegmur, der bei Wodans Altar steht, um dort vollends zu sterben:

Der Knabe. Soll denn Varus immer hier bei dem Altare stehn? Er sprach von Walhalla. Er muß nicht von Walhalla sprechen. Hat er die Barden alle getödtet? Hat er meinen Vater auch nach Walhalla gesandt? Soll er denn immer noch hier bei dem Altare stehn? Die Jünglinge haben genug geblutet, daß er den heiligen Altar nicht anfassen sollte. Ich hab' auch geblutet!

Siegmur. Geist meines Sohns Hermann, warum ist Dein Blick so wild? Haben wir die Schlacht verloren?

Der Knabe. Ja, Du blutiger Varus! Verloren hast Du sie, die Schlacht, und alle Deine Schilde und alle Deine Adler verloren

²⁵ Koschorke. *Körperströme und Schriftverkehr* (wie Anm. 23). S. 62.

und alle Deine Lanzen und alle Deine Beile! Gleichwohl dulden sie Dich immer noch hier bei Wodan's Altar! Was haltet Ihr mich so? Wer hat meine Lanze? Der blutige Mann ist ohne Schild! Wer hat meine kleine, schöne Lanze? Ich traf wol eher den Geier im Fluge! Ich will's nicht fehlen, dies Römerherz. Denn hat ihm nicht Hertha den Schild vom Arm heruntergeschlagen? (HS 310)

Hier geschieht eine doppelte Verwechslung: Siegmund sieht in dem Opferknaben seinen Sohn Hermann und der Knabe hält Siegmund, Hermanns Vater, für Varus – und zwar in einer Situation, in der der Andere schildlos ist (wie die zitierte Textpassage gleich dreimal betont) und er selbst lanzenlos. Ein solcher Moment der Verkennung wiederholt sich, als der verwundete Knabe in der zwölften Szene in Hermanns Armen stirbt:

Der Knabe. Einen Blumenschild hast Du, Varus? Wem hast Du den Blumenschild genommen, Tyrannenfeldherr? Ihr Götter, das ist ja Hermann's Schild! Ist Hermann todt? Nun, so will ich auch sterben!

Hermann. Bringt ihn mir her, daß ich's ihm recht sagen kann, daß ich lebe. (Er setzt sich.)

Der Knabe. Zu Varus schleppt Ihr mich hin? zu Varus?

Hermann (der ihn in seine Arme nimmt). Guter, kühner, tapfrer, liebenswürdiger Knabe! ich bin Hermann, und ich lebe. Sieh her! dieser ist mein Schild, der Schild, den mir Thusnelda gab, da sie meine Braut war. (HS 340)

An der Grenze von Leben und Tod, wo sich das gepanzerte Subjekt auflöst, kollabieren die kraft Schild und Lanze aufgerichteten Gegensätze zwischen Römern und Germanen und werden die Helden austauschbar – wie in der Schlacht Römer- und Germanenblut ineinander fließen: „Es war heiß und blutig in der Schlacht!“ (HS 318).

Und Hermann – unser Held? Die Forschung hat wiederholt darauf hingewiesen, dass Klopstock seine Hauptfigur erst im letzten Drittel des ersten Bardiets auftreten lässt.²⁶ Dies hat durchaus System, denn Hermanns Präsenz im Stück braucht nicht seine körperliche Anwesenheit – Hermann ist eine Idee. Das Medium seiner Präsenz ist die Rede der anderen. Hermann erst so spät auftreten zu lassen, ist natürlich auch ein kluger

²⁶ Vgl. von Essen. *Hermannsschlachten* (wie Anm. 3). S. 130; vgl. Zimmermann. *Geschichte und Despotie* (wie Anm. 5). S. 107.

imaginationstechnischer Schachzug. In dem Maße, in dem man von ihm reden hört, muss man sich als Leser bzw. als Zuschauerin ein Bild von Hermann machen. Und da man natürlich nur Gutes hört, kann dieses Bild nichts anderes sein als ein Idealbild. Dieses Idealbild, das wir als LeserIn und Zuschauer entwerfen, setzt uns gleichsam vor den Spiegel unserer nationalen Selbsterfindung. Entsprechend bemerkt Goethe in *Dichtung und Wahrheit*:

Durch die *Hermanns-Schlacht* und die Zueignung derselben an Joseph den Zweiten hatte Klopstock eine wunderbare Anregung gegeben. Die Deutschen, die sich vom Druck der Römer befreiten, waren herrlich und mächtig dargestellt, und dieses Bild gar wohl geeignet, das Selbstgefühl der Nation zu erwecken.²⁷

Goethe hat gewiss noch nicht lacanistisch gedacht, aber es ist doch bezeichnend, dass er in diesem Zusammenhang von einem „Bild“ spricht, das geeignet gewesen sei, das „Selbstgefühl“ der Nation zu erwecken.

Wenn Hermann dann in der elften Szene schließlich auftritt, tut er dies nicht mit Glanz und Gloria, sondern mit einer gewissen Selbstverständlichkeit. Denn eigentlich war er immer schon da. In den restlichen Szenen von *Hermann's Schlacht* spielt er denn auch sein Multifunktionaltalent aus als um seine Kriegsgefährten besorgter Heerführer, als liebender Gatte Thusneldas, gerechter Richter im Adlerstreit, staatsmännisch mit den beiden römischen Centurionen Valerius und Licinius über den gerechten Krieg disputierender Politiker, seinen toten Vater empfindsam beweinernder Sohn²⁸, dem sterbenden Knaben Werdomars ein beglücktes

²⁷ Johann Wolfgang Goethe. *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. Klaus-Detlef Müller. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. Hg. Dieter Borchmeyer u.a. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1986. S. 582. Vgl. von Essen. *Hermannsschlachten* (wie Anm. 3). S. 127. Vgl. Winfried Woesler. „Literarische Gestaltung und Instrumentalisierung nationaler Mythen: Arminius und Jeanne d'Arc“. *Grabbe-Jahrbuch* 13 (1994): S. 68-97. S. 88: „Der Arminiuskult diente weit eher der Idee des Nationalstaates als der des ‚Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation‘.“

²⁸ Vgl. Koschorke. *Körperströme und Schriftverkehr* (wie Anm. 23). S. 89: „In dem Maß, in dem die Forderung nach Tugend sich ausbreitet, schwillt ein Strom von Tränen an“. Koschorke interpretiert das Vergießen von Tränen in der Zeit der Empfindsamkeit als die andere Seite der sich im 18. Jahrhundert vollziehenden Körperverschließung: „Zur Verschließung des Körpers ist die Öffnung der Seele komplementär“ (S. 88).

Ende bereitender ‚pater patriae‘.²⁹ Ja, Hermann ist perfekt – kein Charakter mit Kanten und Ecken, sondern eine Funktion, die man als das zentrale Medium des nationalen Imaginären fassen könnte.

Allerdings kommt, was kommen muss: die Germanen verlieren die Schlacht gegen Caecina und sie machen Hermann, der zu Beginn des dritten Bardiets *Hermann's Tod* mit einer Wunde am linken Arm auftritt, zu ihrem Sündenbock, obwohl er in *Hermann und die Fürsten* gerade gegen den missglückten Angriff auf das römische Lager und für die Waldschlacht gestimmt hatte. Bemerkenswerterweise wird gerade demjenigen, der die Nation im Kampf gegen Rom einte, Spaltung der germanischen Einheit vorgeworfen.³⁰ Zwar findet noch die rührende Wiederbegegnung mit Thusnelda statt, die aus römischer Gefangenschaft zurückkehrt, aber dieser glückhafte Moment ist nur das Zeichen für den Umschlag und Sturz der Hermann-Figur. Der in *Hermann's Schlacht* aufgespannte Schirm klappt nun gleichsam zusammen. Hermanns Tod erscheint als notwendige Konsequenz der vorausgegangenen imaginären Bild- und Blickkonstellation: Hermann verliert in dem Moment seine Autorität als Spiegel-Figur, in dem der Sieg in der Schlacht, der in *Hermann's Schlacht* erst errungen werden muss, mithin im Imaginären angesiedelt ist, real wird. Wenn also die *cosa nostra* aus dem unverfügbaren Wechselspiel des Imaginären mit dem Realen zur realpolitischen Notwendigkeit wird, bricht die aufgespannte Spiegel-Konstruktion zusammen. Zwar ertönt noch einmal im dritten Bardiet auf Thusneldas Wunsch der Bardiet „Der Schlachtruf“ (HT 493-496), aber der erscheint nunmehr als nostalgisches Echo vergangener Zeiten. Die Bardenchöre haben sich am Ende in Jäger-, Hirten-, Fischer-, Bauern- und Schifferchöre (HT 498-504) verwandelt, als ginge es darum, das martialisch-blutige Imaginäre der Bardenchöre in freundliches deutsches Liedgut zu überführen. Erst sein Tod, den die Forschung in einer strukturellen Analogie mit dem Opfertod Christi gesehen hat, rückt Hermann wieder in die Unverfügbarkeit des Imaginären.

²⁹ Vgl. Camille Jenn. „Le thème national de *La bataille d'Arminius* de Klopstock à *La bataille d'Hermann* de von Kleist: inspiration et confrontation“. *La volonté de comprendre. Hommage à Roland Krebs*. Etudes réunies par Maurice Godé et Michel Grundewald. Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt a.M./New York/Oxford/Wien: Peter Lang, 2005. S. 165-180. S. 179.

³⁰ Vgl. Zimmermann. *Geschichte und Despotie* (wie Anm. 5). S. 112.

Und Klopstock? Goethe schreibt in der bereits angeführten Textstelle weiter:

Weil aber im Frieden der Patriotismus eigentlich nur darin besteht, daß Jeder vor seiner Türe kehre, seines Amts warte, auch seine Lektion lerne, damit es wohl im Hause stehe; so fand das von Klopstock erregte Vaterlandsgefühl keinen Gegenstand, an dem es sich hätte üben können. Friedrich [gemeint ist Friedrich II. von Preußen] hatte die Ehre eines Teils der Deutschen gegen eine verbundene Welt gerettet, und es war jedem Gliede der Nation erlaubt, durch Beifall und Verehrung dieses großen Fürsten, Teil an seinem Siege zu nehmen; aber wo denn nun hin mit jenem erregten kriegerischen Trotzgefühl? Welche Richtung sollte es nehmen, und welche Wirkung hervorbringen? Zuerst war es bloß poetische Form, und die nachher so oft gescholtenen, ja lächerlich gefundenen Bardenlieder häuften sich durch diesen Trieb, durch diesen Anstoß. Keine äußeren Feinde waren zu bekämpfen [...]³¹

Welcher Gegenstand Klopstock im Sinn lag, ist bekannt: das bereits erwähnte Wiener Projekt einer Akademie der Künste und Wissenschaften, zu deren Gründung er Joseph II. mit der Dedikation seines *Hermann* veranlassen wollte. Wie viel imaginäres Potenzial in dieses Projekt investiert war, zeigt Klopstocks 1774 zur Subskription angebotene Schrift *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, die versucht, im Interesse der Kulturnation Fiktion und Wirklichkeit zusammenzuspannen.³² Allein: kaum jemand wollte das lesen, sodass Klopstock das Vorhaben eines zweiten Bandes aufgeben musste. Auch von dem Projekt der Wiener Akademie blieb ihm letztlich nur das Bild des Kaisers, für das er sich 1768 mit den folgenden hoffnungsvollen, gleichsam selbst epigraphisch-bildhaft entworfenen Worten bedankt hatte:

³¹ Goethe. *Dichtung und Wahrheit* (wie Anm. 27). S. 582f.

³² Vgl. Kohl. *Klopstock* (wie Anm. 5). S. 115: „Die Bedeutung der Verbindung von Geschichte und Dichtkunst erhellt die Rolle der Fiktion: Das fiktive Geschehen wird durch ‚geschichtliche‘ Versatzstücke so eng wie möglich an die Geschichte herangerückt. Die Distanz zur Wirklichkeit soll nicht wie im allegorischen Übertragungsprozess aufrechterhalten werden, sondern das Werk fordert mit allen rhetorischen Mitteln zur Überwindung der Distanz heraus, um die Fiktion in der künftigen Geschichte zu verwirklichen.“ Vgl. auch Zimmermann. *Geschichte und Despotie* (wie Anm. 5). S. 112.

[...] Wie sehr ich bey meinem Nachsinnen auch gesucht habe, so hab' ich doch nichts anders gefunden, als Ew. K. M. den Wunsch nicht zu verschweigen, daß dieß schon in der Entfernung von mir so sehr geliebte Bildniß nach meinem Tode in dem grossen Büchersaale über dieser Inschrift möge aufbewahrt werden:

Joseph der Andere
hörte den Verfasser des Messias,
von Unterstützung der Wissenschaften,
u belohnte ihn zwiefach
für sein Zutraun.
Er entschied, was seyn sollte,
u. gab ihm
dieß Sein Bildniß.
Wie er konnte,
dankte der glückliche Besitzer.
Er bewahrte es
bis an seinen Tod für sich u seine Freunde,
bey den Werken
Trajans, Marc-Aurels u Alfreds des Grossen.
Wer dieses liest,
vollende meinen Dank,
der Fremdling,
mit dem frohen Lächeln des Beyfalls,
u der Deutsche,
mit jenem stolzen dazu,
mit dem er immer an Joseph den Andern denkt.
Denn, in diesem edlen Tone,
begann
der vortrefliche Kaiser,
was, nicht künftige Trümmern,
wie des griechischen Gesetzgebers Leyer,
erbaute,
aber
der Vaterlandsehre
Denkmale,
unter denen die Fackel der Zerstörung nicht zündet³³

³³ „An Joseph II., Kopenhagen, 31. Dezember 1768 Konzept“. Friedrich Gottlieb Klopstock. *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung Briefe. Bd. VI. Hg. Horst Gronemeyer/Elisabeth Höpker-Herberg/Klaus Hurlebusch/Rose-Maria Hurlebusch. Berlin/New York: de Gruyter, 1989. S. 111-114. S. 112f.

So merkwürdig verdreht sich der Schlusssatz liest, so sehr bringt er die imaginär-mediale Schiefelage zum Ausdruck: Der vortreffliche Kaiser, der Klopstocks Brief vermutlich nie zu Gesicht bekam³⁴, begann eben das nicht, was des begeisterten Dichter Begehrt war, in der Formulierung des Schreibens aber nicht verbalisiert, sondern lediglich kompliziert umschrieben wird. Es wird nur so viel klar, dass ‚es‘ nicht ‚künftige Trümmer erbaute‘ wie die Leyer des griechischen Gesetzgebers, mit dem Solon (um 640-559 v. Chr.) gemeint ist. Solon verfasste nur fragmentarisch überlieferte Gedichte, die mit seiner politischen Tätigkeit direkt oder indirekt verbunden sind.³⁵ Versuchte Klopstock dem Kaiser mit dem Vergleich zu schmeicheln und ihn in eine ehrenvolle Tradition der Verbindung von Kunst und Politik zu stellen, so verweist die metaleptisch vorweggenommene Trümmerhaftigkeit der griechischen Kultur, die für das eigene Vorhaben negiert wird, auf ein untergründiges Bewusstsein von dessen Hybridität resp. Hybris. Und dass im Ansatz bereits angelegt ist, was die rhetorische Metalepse der ‚erbauten künftigen Trümmer‘ ins Bild holt, ist freilich auch ein impliziter Kommentar zum blutigen Imaginären der deutschen Geschichte.

³⁴ Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock. *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung Briefe. Bd. V2. Hg. Horst Gronemeyer/Elisabeth Höpker-Herberg/Klaus Hurlebusch/Rose-Maria Hurlebusch. Berlin/New York: de Gruyter, 1992. S. 565-571. S. 568.

³⁵ Vgl. Klopstock. Briefe V2 (wie Anm. 34). S. 570.

Inhalt

MARTINA WAGNER-EGELHAAF

Einleitung

2000 Jahre Hermann 7

GESA VON ESSEN

„Aber rathen Sie nur nicht den Arminius. Dieser ist mir zu sauvage“:

Hermannsschlachten des 18. Jahrhunderts und die Debatte

um ein deutsches Nationalepos 17

HELDEN-FIGUREN. HELDEN-GESCHLECHTER

WINFRIED WOESLER

Das Römerbild in deutschen Hermann-Dramen 41

HENDRIK BLUMENTRATH

Politische Meteorologie.

Zu Kleists und Grabbes Hermanns-Dramen..... 59

CAREN HEUER

„Du Furie, gräßlicher als Worte sagen!“

Thusnelda und die Nation in Hermannsschlacht-Dramen 81

KAI BRODERSEN

„Als die Römer frech geworden“:

Historische Kontexte eines ‚Volkslieds‘ 107

SCHLACHT-ORTE. TOPOGRAPHIEN

VOLKER HONEMANN

Die Varusschlacht aus der Sicht eines westfälischen Humanisten:

Des Johannes Cincinnius „Van der niderlage drijer Legionen“

(1539) 131

THOMAS BORGSTEDT

Nationaler Roman als universale Topik:

Die Hermannsschlacht Daniel Caspers von Lohenstein..... 153

CLAUDIA RÖSER	
Schlachtfelder. Zur Suche nach dem Ort der Hermannsschlacht und Klopstocks <i>Hermann's Schlacht</i>	175

SCHLACHT-ZEICHEN. ORAKEL UND MEDIEN

MARTINA WAGNER-EGELHAAF	
Klopstock! Oder: Medien des nationalen Imaginären. Zu den Hermann-Bardieten.....	195

RAIMAR ZONS	
Deutsche Assassinen. Kleists <i>Hermannsschlacht</i>	215

IRIS HERMANN	
Theater ist schöner als Krieg. Kleists <i>Hermannsschlacht</i> auf der Bühne.....	239

WOLFGANG BRAUNGART	
„Guten Abend, liebe Männchen.“ Grabbes <i>Hermannsschlacht</i>	261

SCHLACHT-FELDER. POLITIK

CHRISTIAN SCHMITT	
Hermannspathos oder: Wie man ‚Deutschland‘ erweckt. Zur rhetorischen Konstruktion der Nation um 1813/18.....	285

ROBERT SUTER	
Kleists Hetztheater: Eine Genealogie der Bärin.....	307

HINRICH C. SEEBA	
Woher kommt der Hass? Zur Rechtfertigung der Gewalt von Kleist bis Himmler.....	323

Die Autorinnen und Autoren dieses Bandes.....	341
---	-----