Die Hermannsschlacht

N.B.: Les citations de la pièce au programme sont indiquées dans l'édition proposée pour le concours: Reclam UB348, directement dans le corps du texte, comme suit: acte, scène, page (ex: IV,3,59). Idem pour les autres œuvres de Kleist, pour lesquelles j'ai choisi l'édition de Helmut Sembdner de **1993** comme référence:

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Band I und Band II, Hanser, München 1993.

Par exemple, pour la lettre du 18 Mars 1799 à Martini: (HS,II,472): Helmut Sembdner, Band II, Seite 472.

I. Tendenzstück oder literarisches Werk ? – *Die Hermannsschlacht*

I.1. Einleitung

Einführende Bemerkung

Aufgrund seiner Befremdlichkeit muss das Werk in seinen historischen, politisch-ideologischen und nicht zuletzt in seinen biographischen Kontext gestellt werden. Dabei muss präzisiert werden, dass es nicht darum geht, Kleists nationalistische Exzesse zu entschuldigen oder zu rechtfertigen, sondern darum, diese neue und eigenartige Art des patriotischen Ausdrucks aufzuklären und zu analysieren.

Erst dann wird es möglich, im Drama literarisch relevante Elemente zu entdecken und Zusammenhänge mit der übrigen literarischen und dramatischen Produktion herzustellen. Darüber hinaus wird das Bestehen fortschrittlicher und ideologisch-kritischer Züge gerade in den politischen Schriften und im Drama untersucht.

Die Struktur des Kurses folgt dieser Logik: Von der Analyse der *Hermannsschlacht* als einem politisch-militärischen, ideologisch-historischen Dokument der Zeit ausgehend (I, 2), wird dann die Hypothese eines durchaus originellen dramatischen Werkes mit Kleistschen literarischen Motiven gesetzt und entwickelt (I, 3).

I.1.1. Historisch-politischer und biographisch-schriftstellerischer Kontext

In seinen frühen Jahren hat Kleist eher individualistisch-anarchistisch gedacht und gehandelt (siehe Einleitung, Rücktritt aus der Armee 1800). In seiner letzten Lebensphase aber (1808 – 1811) nimmt er vielmehr eine kritische Haltung gegenüber dem Staat ein, nachdem er sich 1808 – 1809 bemüht hatte, konstruktiv und patriotisch zu denken. In diesen Jahren erscheint Kleist mehr als je in seiner Zeit verankert. Es ist die Zeit der militärischen Katastrophe für Preußen, aber auch die Zeit der einsetzenden preußischen Staatsreformen, die Zeit des „Sich-in-Frage-Stellens", des „Alles-aufs-Spiel-Setzens", eines vorstellbar gewordenen politischen Umbruchs:

Am 2. Dezember 1805 gibt es zunächst mal den entscheidenden Sieg Napoleons über die Verbündeten Österreich und Russland bei Austerlitz. Am 12. Juli 1806 wird dann unter französischem Protektorat der so genannte Rheinbund gegründet, der die deutschen Mittelstaaten mit Ausnahme von Preußen und Österreich unter französicher Kontrolle hält. Die direkte Konsequenz davon ist die Auflösung des deutschen Reiches („Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation"), deren Krone Franz II. am 6. August 1806 ablegen muss. Der Rheinbund bildet einen Grundstein für Napoleons Annexionspolitik. Aufkeimende Nationalbestrebungen und patriotische Initiativen – wie die des Buchhändlers Palm – werden hart niedergedrückt (Palm wird am 26. August 1806 von den Franzosen hingerichtet). Die nächste Etappe auf dem Weg zur totalen Herrschaft Napoleons über Deutschland und weiter zur territorialen Expansion des „Grand Empire" bildet der Sieg der Franzosen über Preußen am 14. Oktober 1806 (siehe Einleitung), den der Einmarsch Napoleons in Berlin am 27. Oktober krönt. Bei Kleist wie auch bei anderen preußischen Intellektuellen der Zeit hat diese stets fortschreitende, konkret und fühlbar gewordene, brutale Bedrohung ein patriotisches Selbstbewusstsein geweckt und wurde der Auslöser für ihr patriotisches Engagement als Schriftsteller im Dienst des Vaterlandes.

So entsteht unter Kleists eifriger Feder zwischen Ende 1808 und dem Sommer 1809 eine Reihe von patriotischen Schriften, die dieses Engagement auf verschiedenen Ebenen bezeugen und z. T. als Reaktion auf die unmittelbare, konkret gewordene Bedrohung der Existenz und des Weiterbestehens Preußens zu bewerten sind, auf der anderen Seite aber Kleists Willen zu einer sozialen und literarischen Anerkennung verraten.

Die meisten dieser Schriften wurden 1808 und 1809 in Dresden geschrieben; in der sächsischen Hauptstadt (deren König sich dem Rheinbund angeschlossen hatte und neutral geblieben war) hielten sich zu jener Zeit viele preußische Intellektuelle und nahe Bekannten und Freunde Kleists (Rühle von Lilenstern, Ernst von Pfühl, Adam Müller; Berlin war bis Dezember 1808 von den Franzosen besetzt, der Hof nach Königsberg geflohen) und verkehrten dort mit österreichischen Gesandten, unter diesen auch der Baron Buol-Mühlingen, in dessen Salon Kleist aufgenommen wurde.

Die Hermannsschlacht wurde als erstes patriotisches Werk unter dem Eindruck und dem Einfluss der spanischen Erhebung am 21. Mai 1808 im Dezember 1808 zu Ende geschrieben. Am 1. Januar 1809 schickte Kleist das Manuskript an Heinrich Joseph von Collin nach Wien. Da Collin Kleists Schreiben nicht beantwortete, folgte acht Wochen später Kleists Hinweis, dass dieses Stück „mehr, als irgend ein anderes, für den Augenblick berechnet" sei (Brief an Collin, HS II, 821, 824), und „in die Mitte der Zeit" falle.

- Die Insurrektion im Tyrol, im April 1809, durch Andreas Hofer geleitet, hatte in den patriotischen Kreisen großes Aufsehen erregt.
- Eine Wendung der Poesie zum Patriotismus liegt ebenfalls in der Luft. Sie geht u. a. von den ehemaligen Frühromantikern aus. So wünscht sich August Wilhelm Schlegel „eine wache, unmittelbare, energiche und besonders eine patriotische Poesie"[1]. Friedrich von Collin, an den sich Kleist 1808 und 1809 in der Hoffnung einer Veröffentlichung seines patriotischen Drmas wendet, hatte in diesen Monaten mit seinen *Wehrmannsliedern* großen Erfolg. Schleiermacher und Fichte versuchen durch Reden und Predigten ebenfalls das Gefühl der Gemeinschaft und ein nationales Bewusstsein zu erwecken. Für die Errichtung und Entwicklung einer Propaganda-Politik steht der österreichische Minister Johann Philipp Stadion, der – gegen Metternichs Überzeugung – eine Parallele zwischen Österreich und Spanien zieht und einen Krieg, sogar einen insurrektionellen Krieg gegen Frankreich mittels der Propaganda stiften möchte.
- Im Frühjahr 1809 scheint sich in den regierenden Kreisen Österreichs endlich etwas zu bewegen: Am 9. April erklärt Österreich Frankreich den Krieg und seine Armee marschiert in Bayern ein, einen Staat, der zum Rheinbund gehört. Der sächsische König flieht nach Leipzig; von dort erlässt er eine Proklamation gegen Österreich. Seit August 1808 betreibt Kleist politische Agitation und hat sogar eine geheimdienstliche Tätigkeit im Bund u. a. mit dem preussischen Kriegstheoretiker und Reformer Gneisenau, ist vermutlich als Kurier tätig und schickt chiffrierte Briefe. Im Frühjahr 1809 schreibt dann Kleist die meisten seiner Kriegsgedichte, die er an Collin nach Wien schickt; diese Gedichte, die zu dieser Zeit nicht erscheinen konnten, z. T. aufgrund der schnellen politisch-militärischen Entwicklung, unter denen sich die Ode *Germania an ihre Kinder* befindet (am 23. April 1809 nach Wien geschickt) werden in preußischen patriotischen Kreisen weit verbreitet und vorgelesen.

- Kleists Politisierungsprozess zwischen 1806 und 1809, der während des Dresdner Aufenthalts eine immer aggressivere, konkretere Orientierung annimmt, indem er „sich in die Waage der Zeit wirft"[2], kann man trotz Zensurgefahr z. T. auch an den Briefen ablesen[3]. Die Hauptmerkmale seiner damaligen politischen Einsstellung sind, einerseits, die

[1] Hinderer, Walter (Hg.), *Interpretationen Kleists Dramen,* Stuttgart 1997, 145.

[2] HS, II, 824 (Brief von April 1809).

[3] HSII, siehe z. B.: 760, 768, 770, 771...

Kritik an der Unentschlossenheit des preußischen Königs, andererseits, der wachsende Hass auf Napoleon, der zum absoluten Bösen, zur Inkarnation des Bösen in der Geschichte wird.

- Eine Parenthese im Dresdner Aufenthalt bildet das Unternehmen, eine Buchhandlung und schließlich eine literarische Zeitschrift, den *Phöbus*, in Zusammenarbeit mit Adam Müller, zu gründen. Auch wenn da, insb. bei Adam Müller, politische Hintergedanken wohl zu unterstellen sind, präsentierte sich die Zeitschrift nicht als eine politisches Organ; vielmehr enthielt sie eine Fülle von Auszügen aus verschiedenen Kleistschen Werken, denn die Zeit in Dresden war zumindest zu Beginn eine Zeit der intensiven Beschäftigung mit der eigenen literarischen Produktion. Aufgrund einer Fehleinschätzung des Marktes und der Situation in Sachsen scheiterte das gemeinsame Unternehmen: Nach wenigen Nummern musste das Erscheinen eingestellt werden.
- Die Werke, an denen Kleist während der Dresdner Zeit weiter arbeitet oder fertig schreibt, gehören zu seinen Meisterwerken: Die Tragödie *Penthesilea*, von der ein paar Passagen im *Phöbus* erscheinen, bekommt eine verheerende Kritik; die Erzählung *Das Erdbeben in Chili* wird fertiggestellt, der Dichter arbeitet intensiv an seinem nächsten Drama, dem *Käthchen von Heilbronn*… Niemals hat Kleist seine dichterische Tätigkeit aus den Augen verloren und die Zeit in Dresden ist eine der produktivsten im Leben des Dichters gewesen.
- Im Frühjahr wechselt Kleist den Aufenthaltsort und begibt sich nach Prag, wo er den Ereignissen näher steht. Seine Absicht ist, dann nach Wien zu übersiedeln.
- Von der Nachricht des halben Sieges der Österreicher bei Aspern am 21./22. Mai 1809, den der Erzherzog Karl erringt, begeistert, macht sich Kleist in Begleitung eines Bekannten, dem Maler Dahlmann, auf den Weg zum Schlachtfeld, wo er ein paar Verse und Zeilen kritzelt.

Korpus der politischen Schriften

- Wichtig ist Tiecks Bemerkung zu Kleists „*nachgelassenen Schriften*“, die er 1821 veröffentlicht: „Auch finden sich in seinem Nachlasse Fragmente aus jener Zeit, die alle das Bestreben aussprachen, die Deutschen zu begeistern und zu vereinigen, sowie die Machinationen und Lügenkünste des Feindes in ihrer Blöße hinzustellen. Versuche in vielerlei Formen, die aber damals, vom raschen Drang der Begebenheiten überlaufen, nicht in den Druck erscheinen konnten, und auch jetzt, nach so manchem Jahre und nach der Veränderung aller Verhältnisse, sich nicht dazu eignen“.[4]
- Die erste unter den politischen Schriften nach der Fertigstellung des Dramas war der *Katechismus der Deutschen;* er wurde wahrscheinlich im Mai 1809, aber noch vor dem Sieg von Aspern niedergeschrieben, nach einem spanischen Vorbild abgefasst, wurde

[4] HS,II,932.

also unmittelbar von den spanischen Ereignissen inspiriert; es ist eine Art „Bürger-Katechismus“, der dem Mann des Volkes seine Pflichten und sein Handeln diktiert[5].

- Das *Lehrbuch der französischen Journalistik* enltarvt das Lügensystem der französischen Regierung und ihres Propagandaapparats über den Kanal der Presse[6].
- Dann gibt es eine Reihe von *Satirischen Briefen*[7], schließlich die Einleitung zur im Rahmen der österreichischen Propaganda geplanten Zeitschrift *Germania*, die unmittelbar nach der Schlacht bei Aspern entstanden sein soll, als Kleist seine Hoffnung in Österreichs Militärkraft und Siegeswillen gestellt hatte, und sich wie Friedrich Schlegel dem Dienst der offiziellen Regierungspropaganda in Wien zur Verfügung stellen wollte[8].
- *Was gilt es in diesem Kriege* ist eine Schrift, die eine Sonderstellung in Kleists gesamter patriotischer Produktion einnimmt, aufgrund ihres utopisch-universalistischen Diskurses, auf deren Inhalt wir im Rahmen der Werkanalyse noch zurückkommen werden[9].
- *Über die Rettung von Österreich*: Das Pamphlet wurde nach der Niederlage von Wagram niedergeschrieben und wurde von Kleist vielfach durchkorrigiert, ist daher vielleicht eher als Arbeitsdokument zur politischen Diskussion zu betrachten[10].
- Die Kriegslyrik[11] besteht aus wenigen Gedichten, unter denen die Ode *Germania an ihre Kinder* (April 1809), das *Krieglied der Deutschen* und *Das letzte Lied* die bekanntesten sind:
- Das Gedicht *Germania an ihre Kinder* hat Kleist als eine Verkehrung von Schillers *Ode an die Freude* ausgedacht; den Strophenbau sowie die Einleitung in Chorstrophen hat er von Schiller übernommen, aber thematisch und inhaltlich ist dann alles verkehrt: Die „Brüder“ sind bei Kleist keine solidaritätsstiftende Benennung, sondern bedeuten „die Deutschen“, Deutsche, die der Wille zur Rache vereint. Die absolute Gewalt, die der Maler Goya in seiner Reihe von Radierungen *Los desastros de la guerra* ausgestellt hatte, die die Grausamkeit eines Aufstands und eines solchen Guerillagkrieges zeigen, wie ihn sich Kleist für Deutschland wünscht, wird von Kleist in seiner Kriegslyrik gefeiert. Weiter in Auseinandersetzung mit Schiller gestaltet Kleist den berühmten Schillerschen Vers „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“, indem er ihn an die eigene Formulierung seiner zerstörerischen Logik anpasst: „Schlagt ihn (Napoleon, den Wolf) tot! Das Weltgericht / Fragt euch nach den Gründen nicht!“. (Auf Kleists Kriegslyrik und politische Pamphlets werden wir im Laufe der Textanalyse des Dramas zurückkommen.)

---

[5] HS,II, 350.
[6] HS,II, 361.
[7] HS,ii, 367.
[8] HS,II, 375.
[9] HS,II, 377.
[10] HS,II, 380.
[11] HS,I, 25-35.

I.1.2. Die Rezeption von Kleists politischen Schriften in der Kritik: eine Übersicht

Angesichts der ideologischen Ausnutzung des Dramas unter dem Wilhelminismus und dann später der Nazi-Herrschaft wurde das Werke nach 1945 für lange Jahre als Fremdling, als Skandalon zurückgewiesen: Im Drama sah fast jeder deutsche Kritiker eine Etappe auf dem Weg zum verhängnisvollen Nationalismus und nicht zuletzt zum Nationalsozialismus. Es dauerte also Jahrzehnte, bis man in den Exzessen der Gewalt, wie sie im Drama zum Ausdruck kommen (Hallys Verstümmelung und Zerstückelung, Die Bärin-Szene beispielsweise …), Kleists Grundtendenz zum Inkommensurablen, zum Extremen erkannte, die man auch anderswo vorfindet (*Kohlhaas, Die Familie Schroffentein, Penthesilea* …).

Versucht man die verschiedenen Tendenzen der Kleist-Kritik angesichts des politischen Teils des Kleistschen Werkes schematisch ins Auge zu fassen, so kann man sechs manchmal eng miteinander verflochtene Trends unterscheiden:

1. Abstoßnahme und ästhetisch-moralische Verurteilung,
2. Beseitigung des patriotischen Moments und Tabuisierung,
3. ideologische Ausnutzung: eine für den modernen Zuschauer der Nachkriegszeit anstoßerregende Wirkungsgeschichte, die zur Befremdlichkeit des Werkes beigetragen hat (Nazi-Propaganda),
4. eine andere Art der ideologischen Ausnutzung: die Aktualisierung und Inanspruchnahme im Dienste des anti-imperialistischen, anti-kolonialen, oder noch des anti-amerikanischen Diskurses,
5. *Die Hermannsschlacht* als historisches Dokument der damaligen Zeit,
6. schließlich die in der letzten Zeit endlich aufkeimende enttabuisierte Debatte über diesen Teil des Kleistschen Werkes: Aspektreichtum, Ambivalenz, Vieldeutigkeit des Dramas.

Das Werk, das 1808 laut Kleist ausdrücklich „einzig und allein auf den Augenblick berechnet“ war, d. h. sich auf die Ereignisse im deutschen Raum und auf die napoleonische Besatzung unmittelbar bezog, wurde erst 1821, wie auch *Der Prinz von Homburg*, in den *Nachgelassenen Schriften*, dank Ludwig Tieks Bemühen veröffentlicht und ist heute immer noch Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Debatte.

Die Uraufführung gab es 1860 in Breslau, am Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig; dann zum gleichen Anlass wiederholt 1863 und 1913. Das Stück, das ursprünglich als Agitation gegen napoleonische Fremdherrschaft geschrieben wurde, diente in der Kaiserzeit der Bismarckschen Propaganda zu deutschen Einigung unter Preußens Leitung. Aber am häufigsten aufgeführt wurde *Die Hermannsschlacht* unter der Nazi-Herrschaft, wo das Stück dem Aufruf zum totalen Krieg diente. Rolf Busch hat in seiner Studie der Kleist-Rezeption im Faschismus die Brauchbarkeit des Hermann-Mythos und insbesondere des Kleistschen Dramas im Dritten Reich veranschaulicht. Dabei spielte die damalige *Kleist-Gesellschaft* unter der Leitung von Georg Minde-Pouet, deren Parole eindeutig nationalis-

tisch klingt – „Zu Kleist stehen, heisst deutsch sein!“ – eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Parallel zu dieser ideologischen Ausnutzung des Dramas besteht vor wie auch nach dem zweiten Weltkrieg in der BRD ein Trend zur Entpolitisierung von Kleists Werk, der auf die Behauptung von Kleists grundsätzlicher Irrationalität und auf die Kraft eines überall im Kleistschen Werk als absolut gesetzten Gefühls basiert. Dabei wird eine frontale Auseinandersetzung mit dem vaterländischen Drama vermieden, ja Kleists politisches Werk wird damit tabuisiert: Ende der Dreißiger Jahre veröffentlicht Gerhard Fricke eine wegweisende Studie, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*[12], und auch die Analyse von Ernst Cassirer, die eine unpolitische Annäherung an Kleists Werk darstellt, wertet Kleist als einen Repräsentanten des deutschen Idealismus schlichtweg[13]. Nach dem zweiten Weltkrieg erscheinen in der BRD die Bücher von Benno von Wiese und die zum Standardwerk gewordene Studie von Günter Blöcker *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*[14]. Solche Studien haben ebenfalls zu einer Entpolitisierung Kleists beigetragen und das Drama an den Rand seines Schaffens gerückt. Dabei verrät diese Tendenz, wie stark das Unbehagen angesichts dieses Werkes ist. Günter Blöcker beispielsweise rückt eine existentiell-metaphysisch begründete Interpretation der *Hermannsschlacht* heran, indem er Folgendes schreibt: „Wie die Liebe, so greift bei Kleist auch der Hass über das Objekt hinaus ins Metaphysische. (...) Der Furor, der sie durchtobt, kündet von einem Existenzkampf im urtümlichen Sinne des Wortes, von dem Umsichschlagen eines Gefesselten, der gegen die Ketten rast, in die Natur und Schicksal ihn geschlagen haben, von einem Aufstand gegen die menschliche Ohnmacht schlechthin“.[15]

Neben diesem Versuch eines unpolitischen Verständnisses von Kleists patriotischen Schriften besteht weiterhin eine Reaktion der heftigsten Zurückweisung der politischen Kleistschen Schriften, trotz ehrlicher Bewunderung des übrigen Werkes. Solche ästhetisch-moralische Verurteilung, die in Kleists *Hermannsschlacht* die dramaturgische Darlegung von der Verleugnung der Humanität und humanistischer Werte sieht, ist bereits im neunzehnten Jahrhundert vorzufinden, sogar bei konservativ gesinnten Intellektuellen und Dichtern, wie z. B. Eichendorff und bei Tieck selber. Und noch 1984 in einer Diskussion unter Kleist-Spezialisten, die dann im Kleist-Jahrbuch rezensiert wurde, lautet der Kommentar wie folgt : „[...] dass *Die Hermannsschlacht* ein grässliches Stück voll barbarischer Inhumanität ist – natürlich war da niemand, der das geleugnet hätte“[16]. Dennoch bricht ge-

---

[12] Fricke, Gerhard, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Studien zu dem inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters*, Berlin 1929, Darmstadt 1963.

[13] Cassirer, Ernst, *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, Berlin 1919.

[14] Blöcker, Günter, *Heinrich von kleist oder das absolute Ich*, Berlin 1960.

[15] *Idem, ibid.,* 32.

[16] Kleist-Jahrbuch (KJB), 1984.

rade in diesen Jahren eine Zeit an, in der sich Kleist-Kritiker dessen bewusst werden, wie kurz solche Reaktionen ankommen, vor allem sich dessen bewusst werden, dass auch dieser Teil des Kleistschen Werkes die volle Aufmerksamkeit und einen intensiven Versuch der Annäherung verdient. Dabei haben die Ereignisse von 1989, die Wende und die Wiedervereinigung Deutschlands, zu diesem Prozess einer (relativen) Rehabilitierung von Kleists patriotischen Schriften verholfen. Endlich werden der Aspektreichtum des Werkes, dessen Ambivalenz, dessen allegorische Kraft beachtet und analysiert.

Dieses wieder aufkeimende Interesse kennt zwei verschiedene Orientierungen:

Erstens: Richard Samuel[17] analysierte 1939 in einer damals unbekannt gebliebenen Studie als erster den Inhalt der *Hermannsschlacht* als historisch-politisches Dokument. Kleist schrieb ein für die unmittelbare Aktualität bestimmtes Stück, es entstand ein Dokument der Debatten in den reformatorischen Kreisen um die preußische Regierung; Samuels ausführlich dokumentierte Studie liefert den Beweis für eine intensive Beschäftigung Kleists mit der Aktualität und für seinen engen Verkehr mit wichtigen politischen (progressiven) Figuren der Zeit, zerstört damit das Bild des apolitischen, irrationalen, vereinsamten Dichters (Fricke). In den 80er Jahren nimmt Wolf Kittler die historisch-wissenschaftliche Methode wieder auf, um aber die These von einer sozialen Bestimmung Kleists (als eines preußischen Dichters), der sein dichterisches Schaffen in den Dienst der reformatorischen und insurrektionellenen Absichten und Pläne der preußischen Reformer Stein, Gneisenau und Scharnhorst gestellt hätte; damit bliebe Kleist der rein preußischen militaristischen Kultur verpflichtet und *Die Hermannsschlacht* stelle somit einen Bruch mit dem idealistischen Theater dar. Diese These spricht aber dem Drama jeden literarischen Wert ab und betrachtet es ausschließlich als historisch-politisches Dokument.

Ausschlaggebend für eine andere zeitgemäße Interpretation von Kleists patriotischer Dichtung und von seinem vaterländischen Drama ist ein Beitrag der amerikanischen Germanistin Ruth Angress[18]. Ruth Angress analysiert Kleists *Hermannsschlacht* als die literarisch-dramatische Behandlung eines Anfang des 19. Jahrhunderts mit dem napoleonischen Imperialismus neu aufkeimenden Phänomens: des Kolonialskrieges, der Fremdherrschaft und der damit einhergehenden Problematik des Befreiungskampfes. Laut Angress leistet Kleist hier Pionierarbeit, indem er die grausame Realität sowie die psychologisch-ethischen Konsequenzen eines notwendig bedingungungslosen Befreiungskampfes dramaturgisch experimentierend darstellt: Es geht um eine neue Art des Krieges, um einen „modernen“ Krieg, der die Gefahr des Totalitarismus veranschaulicht. Claus Peymann läßt sich für seine eigene Inszenierung des Dramas von Angress’ Beitrag inspirieren, indem er

[17] Samuel, Richard, *Kleists ‚Hermannsschlacht’ und der Freiherr von Stein*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* V, 1961, 64-101.

[18] Angress, Ruth, *Kleist’s Treatment of Imperialism: ‚Die Hermannsschlacht’ and , Die Verlobung in St. Domingo’*. In: *Monatshefte 69*, 1977, 17-33.

Kleist als „Terrorist im Denken“ bezeichnet; ihm liegt es nah, die „unbarmherzige Mechanik“ des Krieges, „seine Unmenschlichkeit, seine grausige und lächerliche Komik“[19] dramaturgisch zu veranschaulichen. Kleist habe es daran gelegen, eine gestörte Weltordnung zu zeigen, einen Skandalon. Peymann folgt verschärfend dem Trend der Zeit, indem er das Stück stark aktualisiert; so wird Hermanns Verhalten mit dem Castros vor und nach der Revolution auf Kuba verglichen. Die berühmt gebliebenen Aufführungen vom Jahre 1983 in Bochum bilden eine wichtige Etappe in der Auseinandersetzung der Kritik und der Künstler mit dem Drama: Kleist habe ein revolutionäres Stück geschrieben, eine Art Radiographie der Gewalt, eine Allegorie des Krieges mitsamt aller Konsequenzen.

Also ist in den letzten Jahren im Großen und Ganzen eine gewisse Rehabilitierung dieser Produktion im Sinne einer Reintegration ins gesamte Werk festzustellen. Endlich wird die Kleist-Kritik Kleists Werk und Denken gerecht. Wolfgang Wittkowskis Arbeiten haben da eine wichtige Rolle gespielt: Der Literaturwissenschaftler betrachtet Kleist als einen in der Tradition der Aufklärung und der Ideale des 18. Jahrhunderts verankerten Dichter; er sei diesen kosmopolitisch angelegten Idealen der Brüderlichkeit und des Friedens treu geblieben und habe in der *Hermannsschlacht* die unvermeidlichen, zwanghaften Konsequenzen der Vergewaltigung des Völkerrechtses gezeigt (siehe unten: „Schlusswort“). Kleist habe seine ethisch-politische Absicht nie aus den Augen verloren. Und seine Werke müsse man stets im Kontext von Geistes- und politischer Geschichte betrachten.

Trotz solcher Rehabilitierungsversuche kommt es nicht selten vor, dass Kleists patriotisches Werk in den verschiedenen neueren Monographien und Studien immer noch vernachlässigt, unterbewertet oder gar marginalisiert wird. Für unsere Analyse werden wir uns insbesondere an Peymanns Interpretation sowie die Ansichten und Studien von Angress, Wittkowski einerseits, Samuel andererseits anschließen.

I.1.3. Literarische Quellen – Stoff

Das Hermann-Motiv ist historisch verankert und in der deutschen Literatur vor Kleist weitgehend behandelt worden.

Den historischen Stoff dazu liefert die so genannte „Arminiusschlacht“ oder „Varusschlacht“, die im Jahre 9 n. C. im Teutoburger Wald in der Nähe von Osnabrück stattgefunden haben soll, in der die römischen Kohorten unter Varus Quintilius’ Führung von germanischen Stämmen niedergeschlagen wurden. Schon in der Zeit der frühen Moderne soll der Bericht von Tacitus (*Germania. Die Annalen*[20]) zur Bildung eines „nationalen“

[19] KJB 1984, *op. cit.*

[20] Zur *Germania*, siehe: Gesa von Essen, *Hermannsschlachten, Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. Und 19. Jahrhunderts*, Göttingen, 1998, 21-56.

Mythos beigetragen haben. Im 15. Jahrhundet wird Tacitus' Text durch die deutschen Humanisten neuentdeckt; Ulrich von Hutten preist Arminius' „Tugend", Lohenstein ebenfalls die Tugend des germanischen Volkes. Aber ausschlaggebend für die Bildung eines Hermann-Mythos ist das 18. Jahrhundert mit Justus Mösers, Johann Elias Schlegels und vor allem mit Klopstocks Arminius-Dichtungen[21]. Auch wenn zu dieser Zeit die politische Thematik von der kulturellen und literarischen Problematik nicht zu trennen ist, tragen diese Werke zum Aufkeimen einer Hermann-Ideologie in Deutschland bei. Seit diesem Zeitpunkt wird das Problem einer germanischen, deutschen kulturellen Identität gestellt. Viele Stereotypen sind bei Tacitus vorzufinden und werden dann wiederaufgenommen: anthropologisch-geographische Topoi wie das eines „rohen" germanischen Stammes ohne Kontakt mit anderen Kulturen, und physische Erkennungsmerkmale, die damit einhergehen: Laut Tacitus' Bericht hätten alle Germanen blonde oder rote Haare, blaue Augen, einen hohen und starken Wuchs, der der harten, kalten Umwelt, der wilden Natur und rohen Lebensbedingungen angepasst sei. Daher macht Tacitus die Feststellung von unverdorbenen, strengen Sitten, da diese Völker bisher keinen Kontakt zu weitergekommenen Zivilisationen hatten. Der Germane, laut Tacitus, sei aber besonders aggressiv im Kampf; daher der Ausdruck *„Furor Teutonicus"*. Er sei ebenfalls besonders mutig, das entspricht bei den Römern der sog. *Virtus* (Selbstbewusstsein, Mut, ‚männliches' Benehmen). Der Germane habe rohe Sitten und eine einfache, nüchterne Lebensweise, fühle sich vom Luxus nicht angezogen, dafür führe er eine durchaus anarchische Lebensweise ohne politische Bindungen, Gesetze oder gesellschaftliche feste Organisation. Er sei zudem ungebildet und faul (*Inertia*), dabei nur an Saufen, Jagen und Herumstreiten denkend (*licentia*). Schließlich ließ die Schlacht im Teutoburger Wald den Charakterzug der *perfidia* unter Tacitus' Feder auftauchen, den der römische Geschichtsschreiber für typisch germanisch hielt. Letzendlich malt Tacitus das Bild eines barbarischen, den zivilisierten Römern entgegegesetzten Volkes.

Ulrich von Hutten wählt im 15. Jahrhundert die literarische Form des Dialogs, um die Größe der Hauptfigur zu betonen. Schon mit diesem Text bekommt die Figur des Arminius eine heldenhaft-mythische Dimension. Die Tugend aber ist die Triebfeder von Hermanns Handeln, und das Bewusstsein, für das Gute zu handeln. In keinem Fall verfällt der germanische Held der Versuchung der Selbstbehauptung und des Erringens des Ruhms. Dem Vaterland opfert er bereits hier seine individuellen Gefühle, sein persönliches Leben.

Aus dem 17. Jahrhundert ist der Roman von Lohenstein zu nennen, der unvollendet geblieben ist (1683). Varus ist zugleich Hermanns Nebenbuhler und persönlicher Feind, aber auch die Verkörperung der römischen Unterdrückung; hier ist also eine Wendung ins Politisch-Nationale festzustellen, die aber Züge eines „barockhumanistischen Patriotismus" bewahrt.

---

[21] *Idem.*

Aus dem 18. Jahrhundert sind zwei Dramen zu nennen: Johann Elias Schlegels *Herrman* (1764) und Justus Mösers *Arminius* (1749). Schlegel verschiebt die Perspektiven, indem er ins Drama die politisch-nationale Dimension einschiebt. Arminius und Thusnelda erscheinen darin als vorbildliche Menschen (im Gegensatz zu dem pervertierten, egozentischen Flavius), als idealisierte tragische heroische Figuren; bei Schlegel schon ist die römische Besatzung durch Heuchelei, Übelegenheitsgefühl, Verachtung, Überheblichkeit, Korruptheit der Sitten, unmoralisches Handeln und Benehmen gekennzeichnet. Rom wird als Macht der Unterdrückung und der Ausbeutung dargestellt. Justus Mösers Drama bedenkt das Problem eher mit kulturpolitischen Kriterien. Indem er sich der Tradition entgegensetzt, bestreitet Möser die Sicht eines ungebildeten, rohen Germanen, die Vorstellung des germanischen Barbaren. Er stellt ihn im Gegenteil als einen zivilisierten Menschen dar, der mit den Römern in Sachen Wirtschaft, Handel und Landwirtschaft und sogar Kultur auf gleichem Fuß steht und stellt vielmehr die Frage nach der Möglichkeit einer politischen Verfassung für Deutschland; unter dem Einfluss von Montesquieux' Theorien behauptet Möser die individuelle Anlage der Deutschen, ihre Eigenart als Volk, die Idee eines nationalen Individualismus, den es noch präziser zu definieren gilt. Hermann, der nach einer aufgeklärten, einigenden und modernen Regierungsform strebt, wird vom Volk geliebt, von den anderen Fürsten aber wird er gehasst. Er handelt hier für das Allgemeingut, für das Wohl aller in diesem noch utopischen Deutschland.

Klopstocks Trilogie (1767), *Hermanns Schlacht, Hermann und die Prinzen, Hermanns Tod*, steht u. a. unter dem Einfluss seiner Entdeckung der nordischen Poesie in Skandinavien, indem er die Form des Barditen neu belebt und den Akzent eindeutig auf das patriotische Moment setzt. Der Chor betont die Opposition zwischen römischer und germanischer Welt und Sitte, lobt die germanischen Tugenden und Eigenarten und ermutigt zu einem als absolut vorgestellten Krieg gegen den römischen Besatzer, einem Krieg, der von vornherein als berechtigt, legitim und gerecht charakterisiert wird. Es ist das *Justum Bellum* im Sinne eben der Römer, da die Germanen nichts Weiteres anstreben, als im Frieden und ohne Eingriff in ihre Sitten und ihre Kultur weiterleben zu dürfen. Klopstock stellt die Germanen als einen unschuldigen Stamm dar, gibt von deren Sitten und Leben ein idyllisches Bild. Sie sind ein unschuldiges, friedliches Volk von Schäfern, die in den Wäldern in vollem Einklang mit der Natur leben. Bei Klopstock gibt es zum ersten Mal eine gewisse politische Aktualisierung des Stoffes, denn er wendet sich hier, wenn auch nur getarnt, gegen die Expansionspolitik Friedrich des II. Als der erste Koalitionskrieg gegen Frankreich ausbricht, spricht Klopstock sich für das Verteidigungsrecht der französischen Republikaner vehement aus, kritisiert gleich danach aber Napoleons imperialistische Auslandspolitik bitter. Er ist also ein feuriger Unterstützer des „Befreiungskrieges", aber nicht nur aus nationalem Stolz oder aus Patriotismus. Indem ein Volk für seine Freiheit kämpft, kämpfen alle für eine gemeine Sache, für das Allgemeingut und nicht mehr nur ein Einzelner für seine Partikurlarinteressen – und dieses Volk treibt den politischen Emanzipationsprozess damit weiter. So kämpfen die Germanen an Hermanns Seite für die ganze Menschheit, symboli-

sieren den Kampf aller unterdrückten Völker. Die Verachtung der elementaren Freiheit eines Volkes berechtigt in Klopstocks Augen den Aufruf zur Rache, die die Gunst der Götter genießt. Dieser Logik entsprechend wird Hermann als Erlöser der Deutschen dargestellt. Klopstock treibt dabei die Taciteschen Stereotypen von der wilden, ungefesselten Natur auf die Spitze und nutzt die Kraft der lyrischen Sprache des Bardenchors aus.

Nach Kleist, dessen Vorbild am ehesten bei Klopstock liegt (aber mit Vorbehalten, wie wir sehen werden), wird sich Christian Dietrich Grabbe 1835 noch mit diesem Stoff auseinandersetzen. Unter dem Eindruck des sog. „Weltschmerzes", der die Morosität der Gemüter in der Restaurationszeit unter Metternich kennzeichnet, strebt Grabbes Hermann das Schaffen einer Gemeinschaft an. Dabei wird die Vollkommenheit eines beinahe übermenschlichen Helden betont, der zugleich als einsamer Mensch und als Tatmensch erscheint. Das Los Deutschlands beruht da also ganz auf einem einzelnen, typisch Grabbeschen „Übermenschen", der dennoch melancholische Züge besitzt.

Unter allen Dichtern, die sich mit der Arminius-Thematik befasst haben, steht also Kleist als der erste, der das historische Ereignis der Varusschlacht aktualisierend an die politische Aktualität im deutschen Raum unmittelbar anpasst: Die Römer, die die Franzosen verkörpern, stellt Kleist als Besatzungsmacht in allen ihren Konzequenzen dar. Aufschlussreich ist dabei ebenfalls die Art und Weise, wie Kleist die Rollen und Verantwortlichkeiten im germanischen Lager verteilt. Mit diesem Aspekt der *Hermannsschlacht* als Tendenzstück in seiner Referentialität wollen wir uns also zunächst befassen.

I.2. *Die Hermannsschlacht* als zeitgeschichtliches Drama: ein Tendenzstück?

I.2.1. Einleitung

Das Drama wurde in einem Kontext der politischen, öffentlichen und biographischen privaten Dringlichkeit geschrieben: Nach der preußischen Niederlage wollte Kleist, wie auch andere Intellektuellen (Friedrich von Schlegel, Adam Müller, Friedrich Gentz, Joseph von Collin usw.) den weiteren Lauf der Dinge beeinflussen und durch eine publizistische politische Produktion Druck auf die öterreichische Regierung ausüben, um einen Kriegseintritt unter österreichischer Leitung zu erzielen. Zudem erhoffte sich Kleist durch diese intensive politische Agitation soziale und literarpublizistische Anerkennung in einer Phase seines Lebens, die auch im Hinblick auf seine literarische Tätigkeit zum ersten Mal in seinem Dichterleben eine kurze Zeit lang unter einem eher günstigen Licht erschien (Vorlesung von Auszügen aus der *Penthesilea* und Dichter-Krönung in Buols Salon, Herausgabe des *Amphytrion* mit einem Vorwort von Adama Müller, intensive Arbeit an anderen Dramen und Erzählungen, publizistiche Tätigkeit im Rahmen des *Phöbus-*

Unternehmens etc.). Aber immer wieder scheitert das Unternehmen, immer wieder konterkariert die konkrete Wirklichkeit die Pläne des Dichters.

Der erste Grund aber, weshalb das Stück einer schnellen Veröffentlichung und Verbreitung bedurfte, liegt (damals schon!) in seiner Referenzialität: In der dargestellten politischen Situaton und Konstellation beruft es sich bis ins Einzelne auf den unmittelbaren politischen realen Kontext. Daher Kleists Aufdringlichkeit, als er nach mehreren Wochen immer noch keine Antwort vom Wiener Propagandisten und Verleger Joseph von Collin erhalten hat:

„ Doch, wie steht's, mein teuerster Freund, mit der Hermannsschlacht? Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stücks, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt.“[22]

Die Kleistsche Darlegung der Dinge, wie sie im deutschen Raum unter Napoleons Besatzung und ständigem Druck auf die Staaten steht, übertrifft aber alle Analysen der damaligen Zeit und stellt die Wirklichkeit einer neuartigen Art der Besatzung dar, die gründsätzliche politisch-ethische Fragestellungen nach sich zieht.

Das Stück will also in erster Linie konkreter Aufruf zu einer radikalen Aktion sein, enthält dabei viele zu der Zeit in den von Kleists besuchten Kreisen diskutierten Strategien und Pläne; darüber hinaus übertrifft das Stück dank dem Mittel der dramatischen Fiktion das Feld der konkreten Anweisungen und besitzt eine explosive Kraft der Demonstration.

I.2.2. Die Propaganda

Kleists agitatorische Produktion des Jahres 1809 stellt ein intensives Befassen mit dem publizistischen Mittel der politisch-ideologischen Propaganda dar; dabei nimmt das Pamphlet *Lehrbuch der französischen Journalistik* eine Sonderstellung ein, denn wie das Drama *Die Hermannsschlacht* ist diese Schrift zugleich ein Stück Propaganda gegen das Napoleonische Frankreich **und** eine Analyse vom Funktionieren des Propagandaapparats. Alle übrigen Propagandaschriften (eine Ausnahme bildet die Schrift „*Was gilt esin diesem Krieg*“) sind lediglich Aufrufe zum Handeln, zum elementaren Hass gegen den Besatzer, zur Vertreibung, ja zur Vernichtung und Verrottung:

“Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen, / Damit vorerst der Römer keiner / Von der Germania heilgem Grund entschlüpfe: / Und dann – nach Rom, selbst mutig aufzubrechen! / Wir oder unsre Enkel, meine Brüder! / Denn eh doch, seh ich ein, erschwingt der Kreis der Welt / Vor dieser Mordbrut keine Ruhe, / Als bis, das Raubnest ganz zerstört, / Und nichts, als eine schwarze Fahne, / Von seinem öden Trümmerhaufen weht!“[23]

[22] HS,II, 824.

[23] V,24, 104.

So erinnert Hermanns letzte Tirade an das ein paar Monate später entstandene Gedicht *Germania an ihre Kinder*:

„Eine Lustjagd, wie wenn Schützen / Auf die Spur dem Wolfe sitzen! / Schlagt ihn tot!“[24]

Sieht man von solchen Exzessen ab, so stellt sich das Stück unter vielen Aspekten als ein Propaganda-Handbuch vor. Gleich zu Beginn des Textes geht Hermann von der Feststellung einer grundsätzlichen politischen Unmündigkeit seiner Mitmenschen aus (I,3, 14).
Kleist nimmt dabei die Taciteschen Topoi wieder auf. Zugleich zieht Kleist aber auch eine Parallele zu der konkreten Situation im deutschen Raum: Die deutschen Fürsten stehen für Deutschlands Mittelstaaten, die nun dem Rheinbund angehören und die ihre Unabhängigkeit gegen materialistisch-partikulare Interessen vertauscht habenWenn der Leser / Zuschauer die dargestellte Konfiguration in die unmittelbare Aktualität überträgt, wird Herrmann eindeutig als der preußische Regent erkennbar, als einer aber, der dann vorbildlich denkt und handelt und dem der Dichter „Deutschlands“ Zukunft anvertraut. Naivität, Einfalt, Roheit der Sitten, Passivität, aber auch Schwachheit und „*Licentia*“, Hang zum sterilen, kindischen Herumstreiten, Egozentrismus, Enge, Materialismus oder gar Mangel jeder politischen Sicht: Kleist nimmt alle von Tacitus stammenden Topoi wieder auf, die im 18. Jahrhundert dann von Herder zu Klopstock zur Kennzeichnung eines sog. germanischen Gemüts verholfen haben. Das karikaturenhafte Bild des Germanen, das dadurch entsteht, stellt an sich bereits ein propagandistisches Moment der politischen Agitation dar.

Die im Stück vorausgesehene Propaganda zur „Befreiung“ Deutschlands hat also mehrere wesentliche Momente:

Das erste Ziel der Propaganda besteht also in der Veränderung dieser „natürlichen“ Veranlagungen und in der Lenkung der Handlungsweise der politischen Protagonisten. Erzielt wird eine grundlegende Veränderung der germanischen Grundtendenzen; den auseinandergehenden Interessen und egoistischen Versuchungen stellt die Kraft der Propaganda eine einigende, strukturierende Funktion entgegen, die selber auf die Grundlage der Vermischung und Dosierung verschiedenartiger Elemente aufgebaut ist, wie beispielsweise die Vereinfachung und Manipulation der Tatsachen und der Individuen, die kollektive Motivierung, die Schaffung eines kollektiven Bewusstseins und eines einzigen einigenden Ziels. Dank der Anwendung der Propaganda werden aus passiven, steril denkenden und handelnden politischen Streitern strategisch wirksame politische Akteure, bzw. wirksame „Bauern“ auf Hermanns strategisch-politischem Schachbrett. Das Mittel dazu ist einfach und radikal: die Propaganda zeigt designativ **den einzigen Feind**, den es zu vernichten gilt – und die Propaganda schafft **das einigende Gefühl des unbedingten Hasses**, das das Zement der solidarischen Aktion und des Befreiungskampfes überhaupt bildet. Dabei wird

[24] HS,I, 27.

die unbedingte **Rache** am Invasoren zum Ziel des Kampfes erklärt. Die Propaganda verteilt ganz genau und präzise die Rollen und Funktionen jeder Instanz im Befreiungskampf und gibt jeder einen Chef, der zugleich die treibende Kraft des befreienden, einigenden Prozesses und das Symbol dieser Einigung ist. Als Kleist 1809 am preußischen König verzweifelt und sich dann dem österrreichischen Kaiser zuwendet, schreibt er in dieser Logik sein Loblied auf den österreichischen Souverän: „O Herr, du trittst, der Welt ein Retter, / Dem Mordgeist in die Bahn“[25].

Im Gedicht *Germania an ihre Kinder* erscheinen Hass und Rachewille als die einigenden Auslöser des Befreiungskampfes: Der Ausbruch eines als allumfassend gestellten Hasses verleiht dem Unternehmen einen unbedingten Charakter und löscht die Rivalitäten und Prestige-Unterschiede zwischen den Betroffenen weg; sie einigt von nun an ausschließlich das Gefühl des Hasses und der Wille zur Rache. In der *Hermannsschlacht* spricht der Chorgesang alle Zielsetzungen der Propaganda aus und will mit dem Aufruf zur Rache ein Erwachen und den Aufstand der vom Hass getriebenen Massen erzielen. Auch wird der charismatische Anführer des Kampfes und Repräsentant des gemeinsamen Interesses besungen. Dabei gewinnt die Heraufbeschwörung eine Wendung ins quasi Sakral-Religiöse: „Du wirst nicht wanken und nicht weichen, / Vom Amt, das du dir kühn erhöht, (...) / Du bist so mild, o Sohn der Götter, / Der Frühling kann nicht milder sein: / Sei schrecklich heut, ein Schlossenwetter, / Und Blitze lass dein Anlitz spein!“[26] Die religiöse Veine ist besonders im *Katechismus* nachzuspüren, wo Kleist Einflüsse aus der katholischen Tradition Spaniens vorfindet. Bei Kleist nimmt der Befreiungskampf ebenfalls einen sakralen Charakter an; darüber hinaus kann man einen Prozess der Sakralisierung der Propaganda feststellen: Heilig ist sie in ihrer Absicht – und allberechtigt. Der Krieg, den es gegen Napoleon zu führen gilt, wird als ein heiliger Krieg dargestellt, den es mit allen Mitteln zu gewinnen gilt. So werden *a priori* alle möglichen Exzesse der Gewalt gerechtfertigt, ja gebilligt und herbeigewünscht. Indem Kleist die Vernichtung aller Franzosen als eine moralische Pflicht erklärt, nimmt er eine Umkehrung der Standardwerte der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Moral vor.

Bei Hermann ist ein ähnlicher Zwangsprozess auch gegenwärtig: “Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben! / So lang sie in Germanien trozt, / Ist Hass mein Amt und meine Tugend Rache!“[27]. Diesen „Aktivismus des Hasses“, den Kleist hier verfolgt, enthält in der Tat in dieser Logik eine realpolitische „Positivität“. (Dass dieser Aktivismus seine Kehrseite hat und dass Kleists sich auch damit befasst, wird im zweiten Teil des Kurses eingehend untersucht.)

---

[25] HS,I, 28.

[26] V,14, 89.

[27] IV,9, 68.

Prinzipien und Funktionieren der Propaganda in der *Hermannsschlacht*

Als Tendenzstück, das für den „unmittelbaren Augenblick geschrieben“ wurde, will das Drama eine effizientes Instrument im Dienste der antinapoleonischen, konspirativ-kämpferischen Partei sein. Als solches stellt sich das Drama als **Handbuch der Propaganda** vor und bildet zugleich ein dramatisiertes Experiment dieser Propaganda.

Die Propaganda beruht hauptsächlich auf dem Prinzipp der **Manipulation** und der Verdrehung / **Verzerrung der Realität** und jeder brauchbaren Information. So im *Lehrbuch der fanzösischen Journalisitk.* Den Gegenstand der Propaganda bilden nicht nur abstrakte Begebenheiten, sondern dank der Propaganda werden ebenfalls Massen, Individuen (und Gefühle) manipuliert. Die Propaganda geht hin bis zur **Herstellung von Fakten und Informationen.** So werden Hermanns Agenten damit beauftragt, nutzbaren Zwischenfällen auf die Spur zu kommen. Dabei fängt alles mit einer feinen **Beobachtung der Begebenheiten** an; Hermann hält von Anfang an diesen Beobachtungsposten und greift dann bei der nächsten Gelegenheit selber ein.[28]

Zu Hermanns Strategie der Manipulation des Volkes gehört in erster Linie sein Vermögen, Überwachungs- und Beobachtungsposten aller Begebenheiten zu besetzen, Umgebung und Menschen um sich unter Kontrolle zu haben, vor allem aber auch zu den Intrigen der germanischen Fürsten Distanz zu wahren. Das heisst, Hermann hat „alleine, im Kampf zu stehen“ (I,3, 14). Es ist die erste Voraussetzung für eine wirksame Aktion.

Nachdem ein Vorfall bemerkt werden konnte, gilt es ihn auszunutzen, indem man (d. h. Hermann) ihn verzerrt, verändert und möglichst übertreibt. Die Propaganda soll ein Maximum an Wirksamkeit dank einem Minimum an Fakten erzielen. So Hermann, der sich nicht damit begnügt, die Wirklichkeit zu „interpretieren“, sondern der beabsichtigt, diese als Ausgangspunkt für die Schaffung einer weit schlimmeren (erfundenen) Wirklichkeit zu benutzen: Um die Realität der Invasion zu demonstrieren, um sie den Menschen fassbar zu machen, muss man sie also schaffen. Damit sie das Volk schließlich als unerträglich empfindet, muss diese Realität überboten, ins Extreme getrieben und konzentriert werden (siehe III,2).

Die Propaganda braucht kräftige Symbole. Im vierten Akt konzentriert sich Hermanns Bemühen darauf, Symbole zu schaffen, aufgrund einer pre-existierenden Begebenheit, die dann ausgenutzt werden kann. Die sog. „Hally-Episode“ bildet den Anlass dazu[29]:

Das Mädchen tritt verschleiert auf, ohne Individualität, ihrer Identität beraubt. Mit dieser Erscheinung ist bereits die Möglichkeit von einer psychologischen Dimension der Figur beseitigt. Kleist spielt hier auf den Epilog des *Emilia Galotti* von Lessing an, diese Intertextualität besitzt aber eine kritische Funktion: In der Situation Deutschlands im Jahre

[28] III,1 und IV,3.

[29] IV,4 bis IV,6, 60-65.

1808 nehmen private Tragödien („bürgerliche Trauerspiele“) eine andere Dimension an: Als private Angelegenheiten haben sie nur noch den Wert von nutzbaren Ereignissen; die Vergewaltigung der Jungfrau durch römische Soldaten steht hier für die politische Invasion und Unterjochung Deutschlands. In diesem Zusammenhang kann sich dann eine Überbietung des Horrors vollziehen: der Kindermord des Vaters an der eigenen Tochter wird zwar von Hermann ethisch verurteilt (Rabenvater), dann von ihm aber in das prägendeste Symbol eines ebenfalls zerstückelten, verstümmelten Volkes und Körpers verwandelt. Die Negativität des ersten Ereignisses gewinnt durch diese Metamorphose eine Art Positivität: Die Zerstückelung (des geschändeten Körpers des Mädchens / des „nationalen“ zerstückelten Körpers) als fassbarer, blutiger Aufruf zum vereinigenden Aufstand gegen EINEN Feind.

Dann gilt es auch, die Verbreitung des Gerüchtes zu ermöglichen, einer raschen, hyperbolisch verlaufenden Verbreitung von erfundenen Informationen. Hermann sortiert die Gerüchte und rechnet mit deren Schnelligkeit und Wirksamkeit (IV,9). Im Laufe des Dramas nimmt also das Gerücht ständig zu, bis es seinen Höhepunkt in dem Moment der Insurrektion erreicht.

So stellt sich das Drama in erster Linie vor als eine Art „Gebrauchsanweisung“ einer richtigen Verwendung des propagandistischen Kriegs- und Widerstandsinstruments durch das Beispiel der Hauptfigur. Das Drama zeigt die Mechanismen der Propaganda bis in alle Details hinein und ist gleichzeitig auch selber Propagandastück – wie auch andere Schriften und Gedichte Kleists.

Um das einigende Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit zu erwecken, die von den preußischen Reformatoren und Generälen selber als bestimmend für eine Mobilmachung der Massen und des Volkes erklärt wurden, setzt Kleist ein Arsenal an ideologisch-patriotischen Symbolen und Bildern in Gang, die vor ihm auch Klopstock zum großen Teil verwendet hatte: Er verstreut in seinem dramatischen Text gleichermaßen Anspielungen auf die altgriechische als auch auf die germanische Mythologie (siehe die vielen Ausrufe: „bei Wotan!“ oder: „beim Styx!“). Auch die Bärin aus Cheruska und die Eiche haben Appellfunktion. Die mehmals wiederholte Anspielung auf die Natur als nahe Verwandte und Freundin des Germanen bezieht sich vielmehr auf eine barocke literarische Tradition, die bei Klopstock auch vorzufinden ist. Die Eiche vereinigt unter ihrem Laub die wiedervereinigten und eben befreiten Stämme Germaniens (V,24,104).

Alle Stereotypen werden also herbeigezogen: die Eiche als religiös-folkloristisches germanisches Sinnbild, eine wilde, menschenfeindliche Natur, die gleich im ersten Akt Darstellung einer „wilden Jagd“, ein hartes Kima, dichte Wälder und undurchdringliches Gebüsch, Feuchte und Moor ...: All dies tritt in der ersten Szene des letzten Aktes, die Varus’ tragisch-komisches Schicksal besiegelt, in den Vordergrund (siehe Bühnenanweisung V,1: „*Teutoburger Wald. Nacht, Donner und Blitze*“).

Dass der Partisan und der Propagandist die Vorteile dieser undurchdringlichen Natur und auch der Nacht, der Dunkelheit ausnutzen sollen, wird ebenfalls im Laufe des Dramas, insbesondere im letzten Akt von Kleist hervorgehoben. Die Nacht erscheint für Hermanns einsame Aktion als eine große Hilfe, ja als unablässig. So treibt Kleist hier erneut die Gegensätze auf die Spitze: Die wilde Natur, die Nacht, das Klima werden zu Waffen gegen den allzu sehr zivilisierten Feind. Der germanische Barbar hat dann nur eine Chance zu siegen, wenn er sich eben als Barbar verhält und gleichzeitig (siehe Hermann) eine ausgezeichnete Kenntnis von den Bräuchen und Strategien der Invasoren besitzt, worüber Hermann/Arminius verfügt, der ja in Rom ausgebildet wurde. Aus dem Arsenal der Naturbilder ensteht der Eindruck, dass der germanische Kämpfer von einer magisch konnotierten Natur in Schutz genommen wird, gegen einen Feind, der den Fuß auf „fremden Boden", d. h. auf den Heimatboden der Germanen setzt, einen „römerfeindlichen" Boden eben. Die Berufung auf die Elementarkräfte der germanischen Natur begleitet und bekräftigt dann Hermanns propagandistischen Diskurs. Im Einklang mit der Natur vollbringt der Germane sein Rache- und Befreiungswerk an den Römern. In diesem Zusammehang spielen die Flüsse ein wesentliche Rolle, wie auch im Gedicht *Germania an ihre Kinder*. Der Fluss ist gleichzeitig germanisches Sinnbild für die allumfassende, mächtige Kraft (in der *Hermannsschlacht* sind es der Rhein, die Weser) und, geopolitisch gesehen, auch Grenze zwischen germanischen oder nun von den Römern/Franzosen besetzten Regionen. Im Gedicht wird auf diese Art eine geopolitische Karte Deutschlands unter napoleonischer Herrschaft gezeichnet, anhand der Anspielung auf mehrere Ströme und Flüsse: die Donau, der Main, die Weser die Elbe, der Rhein, usw.:

„Die des Maines Regionen, / Die der Elbe heitre Aun, / Die der Donau Strand bewohnen, / Die das Odertal bebaun, / Aus des Rheines Laubensitzen" (HS,I, 25)

In der *Hermannsschlacht* versinnbildlicht die Weser auch Verschiedenartiges: einmal die Rivalitäten unter den Germanen (1. Akt), dann, mit Marbods Eingriff, die Einigung auf gemeinsame Interessen; Marbos überquert die Weser, um sich mit Hermann zu einigen und auf diese Weise die politische Grenze zwischen zwei Königreichen zu verwischen. Am Ende des Dramas wird aber nun nicht mehr die Weser, sondern der Rhein von Hermann evoziert: der Rhein als Grenze zwischen der lateinischen und der germanischen Welt, der hier zum ausschlaggebenden propagandistischen Moment wird. Hier ist die Gemeinsamkeit mit der Kriegslyrik im Ton und Inhalt nicht zu überhören.

Über die Verwendung des Flussmotivs hinaus enthält Hermanns ultime Rede im Drama auch noch destruktive Akzente: Hier wird der Feind entmenschlicht, zum Tier erniedrigt, den es zu vernichten gilt.

Das Gedicht *Kriegslied der Deutschen* beruht ebenfalls auf der Übertreibung der Tiermetaphern, die negativ beladen sind: Der Franzose wird als ein Parasit geschildert und der Text soll auch im ersten Grad verstanden und aufgenommen werden (HS,I, 28).

Im Drama dagegen schwankt der Rekurs auf Tiermetaphern zwischen Propaganda und Selbstironie in der klischeehaften Bezeichnung der Germanen und der Römer. So erscheint der Bär (der Germane) zwar als mächtig und kräftig, aber auch als schwer und plumpig im Vergleich zu dem „schlanken“ und schnellen Löwen (dem Römer) : “so gewiss der Bär dem schlanken Löwen / Im Kampf erliegt, so sicherlich / Erliegt ihr, in der Feldschlacht, diesen Römern“ (I,3, 14).

Als Hermann die Utopie eines universalen Friedens zwischen allen Völkern entwirft, erscheint der Römer (als Raubtier eben) als durchaus unfähig, den anderen, den ihm fremden Menschen, die ihm unbekannte Kultur zu achten und diese andersartigen Menschen friedlich leben zu lassen. Er ist für den Krieg verantwortlich, er, der sich wie ein Raubtier verhält, ist es, der das Hindernis für einen universellen Frieden darstellt :

„Doch bis die Völker sich, die diese Erd umwogen, / Noch jetzt vom Sturm der Zeit gepeitscht, / Gleich einer See, ins Gleichgewicht gestellt, / Kann es leicht sein, der Habicht rupft / Die Brut des Aars, die, noch nicht flügg, / Im stillen Wipfel einer Eiche ruht“. (I,3, 15).

Das Bild des Tieres dient ebenfalls der politischen Erziehung z. B. der eigenen Ehefrau: Mittels der Karitkatur verleiht Hermann seiner Argumentierung politisches Gewicht. Seine Frau fühlt sich bald erniedrigt in ihrer Würde als Mensch und als Frau:

„Nimmt August nicht dem Elefanten / das Elfenbein, das Öl der Bisamkatze, : Dem Panthertier das Fell, dem Wurm die Seide / Was soll der Deutsche hier zum voraus haben?“ (HS, II, 8, siehe die ganze Szene).

Die Provokation, die nicht ohne Komik ist, dient dem Prozess der politischen Bewusstwerdung beim Gesprächspartner. So werden die Kraftverhältnisse in dieser Art von kolonialistischer Ausbeutung deutlich und können erkannt werden, so benutzt Hermann die Tiermetaphern als didaktisches Mittel. Das geht aber so weit, dass Thusnelda am Ende des Dramas eine vollkommene Wandlung ihrer Persönlichkeit und ihres Inneren erlebt und selber zum Raubtier wird (V, 15 bis 17).

Also befiehlt die Propaganda eine Entmenschlichung des Feindes, der keine andere Behandlung verdient als ein Parasit. Die erste Konsequenz aber besteht darin, dass das Individuum (hier der Germane, Hermann, Thusnelda) **dem Befreiungskampf alles unterzuordnen** hat, ja sogar seine eigene Person und seine Menschlichkeit zu opfern hat. Dank der Effizienz der dramatischen Kleistschen Fiktion werden im Drama solche Konsequenzen sichtbar gemacht (siehe nächsten Punkt).

I.2.3. Krieg und Befreiungskampf in der *Hermannsschlacht*

Trotz des Rücktritts aus der Armee 1799 hat Kleist den Kontakt zu den militärisch-preußischen Kreisen nie abgebrochen, denen seine Verlobte, Wilhelmine von Zenge, angehörte, aber auch seine engsten Freunde Ernst von Pfuel und Rühle von Lilienstern. Zudem hatte Kleist Kontakt zu manchen preußischen Persönlichkeiten, unter denen, wie die Kleist-Forschung etablieren konnte, Gneisenau und Scharnhorst, die selber über eine Modernisierung des preußischen Staates, über eine staatliche Reform der preußischen Armee und die Möglichkeit eines Volksaufstands in Preußen um 1806 reflektierten.

Auch die Welt des Krieges und Kampfes prägt Kleists Werk: Seine erste, unvollendet gebliebene Trägödie *Guiskard* inszeniert den Zwiespalt zwischen einem militärischen Führer, seinem Volk und seiner Armee. In Kleists anderer Tragödie aus der Zeit um 1808, der *Penthesilea*, wird die Intrige durch eine durch und durch kriegerische Handlung bestimmt. Auch in den Erzählungen dienen Krieg und Kampf oft dem Setzen eines festen, vieles bestimmenden Rahmens für die eigentliche Geschichte: so z. B. in der *Marquise von O.* oder in der *Verlobung in St. Domigo*.

Für das Drama *Die Hermannsschlacht* sind hinsichtlich der Kriegsproblematik auch noch die Kriegspamphlete *Was gilt es in diesem Krieg* und *Über die Rettung von Österreich* wichtig. Als erster hatte in den Dreißiger Jahren Richard Samuel das Verhältnis zwischen dramatischer Fiktion im Stück und politisch-militärischen Debatten der Zeit entziffert, indem er die Parallele zwischen Hermanns Strategie und den Plänen und Reflexionen des Freiherrn von Stein veranschaulicht hatte. Außerdem hat Wolff Kittler eine minutiöse Analyse der im Drama dargestellten Strategie geliefert und dabei ebenfalls dramatische Fiktion mit politischer Realität korrespondieren lassen[30]. So erscheint Kleist als Zeuge und Radiograph der zu der Zeit geführten politisch-strategischen Debatten und Diskussionen um die Möglichkeit eines Befreiungskampfes. In dieser Hinsicht erscheint sein Drama als ein historisches Dokument: Die literarische Form des Dramas ermöglicht eine Dimension der Vorbildlichkeit und der Konkretisierung der theoretisch gebliebenen Überlegungen.

Traditioneller und moderner Krieg

Der militärische Zusammenbruch des Jahres 1806 führte die führenden Köpfe in Preußen dazu, über die Quellen des Debakels und der politisch-militärischen Katastrophe zu reflektieren: Sie übten Kritik an der Starrheit der Frederizianischen Armee und setzten dieser die Beweglichkeit und – vor allem – die Motivation der französischen Revolutionstruppen im Jahre 1792 entgegen. Den Preußen hingegen war 1806 vaterländische Begeisterung unbe-

[30] Samuel, Richard, *Heinrich von Kleist's Participation in the political Movements of the Years 1805-1809*, Diss., Cambridge, 1938. Und: Kittler, Wolf, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg in B., 1987.

kannt und fremd gewesen. Dann spielten die Ereignisse in Spanien ab 1808 mit der Nachricht von einem Volksaufstand der unbekannten, neuen Art auch eine Rolle. Kleist nimmt in seinem Schlüsseldrama diese Reflexionen wieder auf.

Der erste Akt erinnert daran, was der Krieg für die Germanen war, bis der römische Kaiser August die Provinzen dort besetzte: Die Prinzen und Regierenden wollen zu Beginn des Dramas immer noch nur im Interesse ihres Staates oder Landes, ihres kleinen Fürstentums handeln, nach beinahe feudalem Muster. Es geht darum, das eigene Territorium zu verteidigen oder zu erweitern. Um abstrakte Werte geht es nicht, sondern viel eher um ein Stück Wald, um einen Fluss als Grenze, wie es der Streit zwischen Dagobert und Selgar in der ersten Szene veranschaulicht; beide werden von Eigennutz und kindischem Machtstreben geleitet (I, 1). Es ist ein durchaus noch mittelalterliches System, das Krieg und Frieden, Allianzen regelt. Aber der römische Gegner denkt ja vollkommen anders und benutzt dabei die Logik und die von Tacitus bezeugte Naivität der Germanen, bis diese in der Falle stecken.

Um einen Ausweg aus dieser Situation zu finden, denkt Thuiskomar an ein Zusammenziehen der Kräfte gegen die Römer, was aber nur Hermanns Spott erntet denn die germanische Kunst des Krieges kann mit der der Römer nicht verglichen werden. Die Römer führen nämlich einen modernen Krieg, der in verschiedenen Momenten artikuliert ist. Hermann bzw. Arminius, der diese Kunst in Rom beobachtet und sich angeeignet hat, gibt dann an Septimius in diesem Sinne die entsprechenden Befehle (IV,7).

Die Truppen sind in Manipeln untergegliedert und verfügen über eine Schnelligkeit und Dynamik, die den Germanen unbekannt ist. Um diese Wirksamkeit zu erzielen stützt sich Napoleon (Varus, bzw. Augustus) auf die Reichtümer und Reserven, die sie vor Ort, in den besetzten Provinzen vorfinden. So gilt das bis ins 18. Jarhundert hinein geltende Prinzip von der Rücksichtnahme auf die Privatgüter der Staaten nicht mehr. Alles wird der militärischen Wirksamkeit untergeordnet. Dem entsprechend werden die abgeschlossenen Verträge und Neutralitätsabkommen auch nicht beachtet. Es gilt, unter anderem durch Vertragsbruch, den Feind zu überrumpeln. Die aus dem 18. Jahrhundert stammenden Kriegskonventionen werden in ihrer Nicht-Beachtung zu Waffen im Kampf. So fingiert der römische Gesandte Ventidius die Freundschaft, um Hermanns Vertrauen zu gewinnen (II,1).

Also gehören Vertragsbruch und Ausplünderung zu den Methoden römischer Expansionspolitik. Auf ähnliche Art verwendet die moderne Kriegsauffassung auch die psychologische Komponente und lockt gleichzeitig den Feind mit materiellen Versprechungen. Der moderne Stratege muss also Bräuche und Schwächen des Gegners kennen, um sie ausnutzen zu können. Hinter der Fassade der Diplomatie gilt in Wirklichkeit die Brutalität der Invasion: Das ganze Drama beruht auf dem Spiel der Doppeldeutigkeit und Doppelbödigkeit sowohl im römischen Lager als auch bei Hermann. So will Ventidius in der ersten Szene des zweiten Aktes die feudalen Rivalitäten zwischen Marbod und Hermann schüren, um dann beide in seine Falle zu locken, d. h., um beide zu verraten und einander verraten zu

lassen. Gleichzeitig aber wird hinter der Maske und der Tarnung der scheinbaren, gespielten Freundschaft und Rücksichtnahme, auf brutale und demonstrative Weise den Germanen die Mächtigkeit der römischen Armeen vorgeführt (III, 5). Mit Napoleon wird die Diplomatie zu einer Waffe im Kampf.

Die römische Armee ist also rational gegliedert und die Soldaten werden einer strengen Disziplin unterworfen, die bis zur moralischen Zucht hin geht: Als Varus von römischen Greueltaten in germanischen Dörfern hört, lässt er sofort die Täter aufhängen (*ibid.)*. Im Gegensatz zu dem, wie er Hermann gegenüber argumentiert, wo er sich ja auf die unbedingte Beachtung germanischer Sitten und Bräuche bezieht, garantiert diese eiserne Disziplin militärische Wirksamkeit: Der Soldat wird zur willenlosen Maschine reduziert. Also erscheint die römische Armee nicht nur als Vorbild der Mobilisierung und der Wirksamkeit, sondern auch als beengendes, starres System.

Partisan und *Guerilla*

In der 70er Jahren wird Hermann gern als ein (z. B. südamerikanischer, auf jeden Fall anti-amerikanischer) Guerillakämpfer vorgestellt und interpretiert, der mit seinen sehr geringen logistischen Mitteln für menschliche Würde und Freiheit gegen einen weit überlegenen Feind kämpft. Dabei bedient er sich aller möglichen Mittel, denn er ist der Schwache, er hat die Anzahl der Truppen und der Waffen nicht, er widersetzt sich einer logistisch weit überlegenen imperialistischen Kraft. Kleist hatte den spanischen Widerstand vom Jahre 1808 im Sinn, als er an seinem Drama arbeitete. Auch bildet die Reflexion über diesen neuen Typus des Kampfes einen Teil der Überlegungen bei den preußischen Reformern.

Diese Art des Krieges beruht auf zwei Prinzipien: Zum ersten ist es ein Krieg, der die Umwelt und die natürlichen Ressourcen des väterlischen Bodens ausnutzt, zum andern ist es ein Krieg aller und in erster Linie des Zivilisten, der Anonymen, aller Menschen aus dem Volk, nicht nur der Soldaten der regulären Armee.

Im Drama geht Hermann, der sich ja der kriegstechnischen Überlegenheit der Römer bewusst ist, davon aus, dass sich die Römer zwar auf besetztem, aber auch auf fremdem Boden befinden: So ergeben sich die komisch anmutenden Szenen am Anfang des fünften Aktes, in denen Varus und seine Truppen von anscheinend stumpfsinnigen Cheruskern irregeführt werden. Die Römer verfügen über keinerlei Anhaltspunkte in einer ihnen fremden und feindlichen Umgebung und Natur: Es ist Nacht, Wald und Dickicht sind dicht, es gibt dicken Nebel, die römischen Truppen stecken im Moor, alles Milieu-Kennzeichen, die für das deutsche Klima (stereo)typisch und den südländischen Römern fremd / unbekannt sind (V, 1 bis 10). Daher Hermanns Entscheidung, die bestimmende Schlacht mitten im Teutoburger Wald auszulösen. Der clandestinische Guerilla-Kampf hat einen tellurischen Charakter: Da wo schlechte klimatische Bedingungen eine „klassische“ Art des Kampfes

erschweren – mit geordneten Truppen usw. – nutzt der Partisanenkämpfer gerade diese ungünstigen Voraussetzungen aus und macht sie zu Vorteilen[31].

Dank der Irreführung von Varus' Truppen kann dann der Angriff Marbods und Hermanns Erfolg haben. Hinzu kommt also in Hermanns Strategie der Überraschungseffekt als wesentliches Element vor. Varus' Truppen, die mit Marbods Unterstützung rechnen, werden gerade von diesem (die Allianzen gelten ja nicht ...) von hinten her angegriffen.

Schließlich muss die Handlung des Guerilla-Kämpfers heimlich bleiben und nur den Wenigsten bekannt sein: auch deswegen will Hermann „alleine im Kampf stehen".

Eine weitere Waffe im Kampf gegen den Invasoren besteht in der „Politik der verbrannten Erde". Der Guerillero soll alles aufs Spiel setzen, bereit sein, seine teuersten Güter, sein ganzes Besitztum und das eigene Land dem Befreiungskampf zu opfern. Diese Bereitschaft gilt als unablässige Voraussetzung, bevor jeder Kampfversuch in Gang gesetzt wird: "Kurz, wollt ihr, wie ich schon einmal euch sagte, / Zusammenraffen Weib und Kind, / Und auf der Weser rechtes Ufer bringen, / Geschirre, goldn' und silberne, die ihr / Besitzet, schmelzen, Perlen und Juwelen / Verkaufen oder sie verpfänden, / Verheeren eure Fluren, eure Herden / Erschlagen, eure Plätze niederbrennen, / So bin ich euer Mann" (I,2).
So Hermamn zu den verdutzten Fürsten. Am Ende, nachdem die Insurrektion ihr Ziel erreicht hat, erklären sich die Germanen mit der totalen Zerstörung ihrer Habseligkeiten, Dörfer, Schlösser, des Ackerbaus usw. einverstanden.

Kittler betont auch die Handlungsweise des Partisanen, der den Feind auf seine Güter einlädt, um ihn dann in der Falle zu haben, auf einem ihm fremden Boden, auf dem er keine Mittel der Verteidigung und des Auswegs weiß. So spielt der Partisan ständig eine Doppelrolle: Wie der Feind fingiert er guten Willen und Einfügsamkeit. Um das Volk für sich zu gewinnen greift der Partisan auch auf das Mittel der Propaganda zurück. Der Guerilla-Krieg ist nämlich auch ein psychologischer Krieg, nicht nur dem Feind gegenüber, sondern auch dem Volk gegenüber. Im Guerilla-Krieg ist ein passives Verhalten des Volkes unvorstellbar, jeder hat auf seinem Niveau eine bestimmende Rolle zu spielen: so hier Luitgar, Hermanns Kinder, Thusnelda, Teuthold und schließlich auch noch die arme Hally. Nur auf diese Weise kann der Befreiungskrieg zu einem nationalen Krieg für das Vaterland werden. Erst am Ende der Handlung erhebt sich im Drama das Volk und ermöglicht dadurch den entscheidenden Sieg über die Römer. In dieser Art des Krieges gibt es keine Privatsphäre mehr. Alles Persönliche und Private ist dem Befreiungskampf untergeordnet.

Zusammenfassung : Hermanns Kriegsführung

Im Drama zeigt Kleist wie verschiedene Strategien kombiniert werden:

Nicht nur handelt Hermann als Partisan, auch bedient er sich herkömmlicherer Methoden, um sein Ziel zu erreichen.

[31] Siehe Kittler, *op.* cit.

Hermann ist gleichzeitig Cherusker, Prinz und militärischer Führer, als Allierter der Römer fleißiger Mitarbeiter, Privatperson als Thusneldas Ehemann und Vater von zwei Kindern.

Seine Strategie erscheint als eine Kombination zwischen all diesen Beständen. Als Chef über einem Heer wird er eine Militäroperation konventionellen Stils führen. Als Privatperson wird er sich und seine ganze Familie mit in den Kampf ziehen. Als Regent über dem Volk wird er die Cherusker in seinem Sinne politisch „erziehen" und sie durch List, Lüge, Maskierungen (also Propaganda) für einen unbedingten Kampf schließlich gewinnen. Kleists Hermann ist also nicht ganz oder nur *Guerillero*, sondern erscheint als viel komplexer.

Im ersten Akt behauptet Hermann seine Ablehnung, Partei zu ergreifen, gleichzeitig aber auch seine feste Absicht, isoliert handeln zu müssen. In der Szene davor aber hatte er sich demonstrativ als Freund der Römer selbst inszeniert. Diese Scheinfreundschaft und Scheinkollaboration mit dem Feind bestätigt dann die erste Szene des nächsten Aktes mit dem Dialog zwichen Hermann und Ventidius. Da spielt Hermann das Spiel der Römer – das Spiel der Maskierung und Verstellung – und scheint mit diesen eine Allianz gegen Marbod einzugehen.

Auf der anderen Seite erfährt der Zuschauer schon am Ende des zweiten Aktes, dass Hermann einen präzisen Insurrektionsplan angestiftet hat, der aber eine Allianz mit dem ehemaligen Rivalen Marbod zur Voraussetzung hat. Entgegen dem, was Hermann zu Beginn den anderen germanischen Prinzen gegenüber geäußert hatte, sucht er also doch nach einer Allianz, ohne die der Sieg ihm als unmöglich erscheint (für den Zeitgenossen ist es in diesem Moment des Schlüsseldramas nicht schwierig, hinter Hermann und Marbod Preußen und Österreich zu entziffern). Dabei werden die Römer doppelt überrascht, die am Ende von dem vermeintlichen Allierten und gleichzeitig von denjenigen, die sie verraten haben, simultan angegriffen werden. So genießt und nutzt Hermann das (bedingte) Vertrauen der Römer aus (in Wirklichkeit ist es nicht Vertrauen, sondern Vorurteil: Fest davon überzeugt, dass der Germane so dumm und naiv sei, dass er keiner Heuchelei fähig sei – d. h., Kleist spielt hier mit den Klischees, die seit Tacitus in der Historiographie und in der Literatur galten) und schlägt sie dann mit ihren eigenen Waffen, denen des Verrats. Darüber hinaus verwendet Hermann das Mittel der Propaganda, um das Volk für den Befreiungskampf zu gewinnen.

So gibt es in Hermanns Kampfstrategie drei Axen: die Strategie einer Doppelallianz (die eine, die mit dem römischen Besatzer geschlossen wird, ist fiktiv, die andere, mit Marbod, ist ehrlich); dann gibt es den Propaganda-Krieg, schließlich die Auslösung des (nach römisch-napoleonischem Muster konzipierten) Kampfes gegen den Feind, wiederum auf zwei Ebenen: einmal den konventionellen Angriff auf römische Art gegen Varus, zum anderen den allgemeinen Volksaufstand.

Am Ende entspricht der Verlauf der Schlacht dem von Hermann in der letzten Szene des 2. Aktes entwickelten Plan doch nicht. Vielmehr erscheint er als eine eher hybride Aktion, als eine Art Synthese zwischen allen von Hermann initiierten Handlungen. Luitgar und dann Marbod wird ein eher konventioneller Plan nach napoleonischem Vorbild enthüllt: Reguläre Truppen werden da eingesetzt, Angriff von zwei Seiten her, auch von hinten, Schnelligkeit in der Durchführung des Doppelangriffs. Dann aber enthält Hermanns Plan auch Elemente, die dem Guerilla-Krieg entlehnt sind: Der Kämpfer stützt sich z. B. auf die natürlichen Komponenten einer dem Feind feindlichen Umwelt.

Weiter im Drama, am Ende des vierten Aktes, befiehlt Hermann, keine Gefangenen zu machen: Diese Art des Krieges gehört auch eher auf die Seite des Guerilla-Krieges, der als eine unbedingte Kampfart unter Ausnahmebedingungen dargestellt wird. Hier führen reguläre Truppen eine Aktion anderen Typs:

„Um Mitternacht, wenn alles schläft, zuerst. / Sobald der Morgen dämmert, brichst du los. / Crassus und alle Führer der Kohorten, / Suchst Du in ihren Zelten auf. / Den Rest des Haufens fällst du, gleichviel, wo? / Auch den Ventidius empfehl ich dir. Wenn hier in Teutoburg der Schlag gefallen, / Folgst du mit deinem ganzen Troß, / Mir nach dem Teutoburger Walde nach“.

Eine solche Art des Kampfes stellt aber die Frage nach den impliziten (ethischen, menschlichen) Folgen des Befreiungskrieges, wie sie im Drama dargestellt werden.

Übergang zu I.3.: Was ein Befreiungskrieg bedeutet, oder: die impliziten Folgen des Befreiungskampfes

Theodor Fontane hatte bereits 1875 die Radikalität des Freund-Feind-Schemas, die „Fremdenvernichtung“, die im Drama besungen werde, angeprangert[32]. In der Tat inszeniert Kleist mit der *Hermannsschlacht* eine unerhörte geopolitische aber dann auch ethisch-menschliche Situation. Damit bricht er endgültig mit einer konsensuellen Literatur und einer traditionellen literarischen Behandlung der Vaterlandsthematik und betritt Neuland: die Modernität, d. h., die Welt der Krise.

Das Drama stellt nämlich die Frage nach der Rechtmäßigkeit des Krieges – und zwar auf zwei Ebenen: Inwiefern ist der von Hermann geführte und angestrebte Krieg ein gerechter Krieg und was ist „ein gerechter Krieg“ in solchen Zeiten überhaupt? Dann gibt es, damit zusammenhängend, die Frage nach dem Recht, nach der Berufung auf ein „Recht“ im Krieg, im Zusammenhang mit der Idee des Rechtes in der geoplitischen Situation eines Invasoren einerseits und eines besetzten Landes andererseits. Die herkömmliche Definition des Rechtes nach Ciceronischem Muster wird nämlich von Hermann überrumpelt.

[32] Fontane, Theodor, *Heinrich von Kleist*, *Die Hermannsschlacht*. In: *Sämtliche Werke XXII, erster Teil,* München 1964, 391-396.

I.3. *Die Hermannsschlacht* als politisches und literariches Experiment

I.3.1. Implikationen und Folgen des Befreiungskampfes: die politische Botschaft des Dramas

Das Schlüsseldrama *Die Hermannsschlacht* besitzt die Eigenart, eben nicht nur zeitbedingtes Tendenzstück zu sein, sondern Grundfragen der Ethik und der Ideologie auf eine besonders scharfe Weise zu thematisieren, was ihm doch die Dimension eines problematisierenden Kunstwerkes verleiht.

Das heißt, Kleists Drama erscheint nicht nur als Propagandastück, sondern auch als literarisches Experiment denn das Werk ist nicht nur eine konkrete, unmittelbar zu verwendende Gebrauchsanweisung für die Verwirklichung und Durchführung eines Aufstands gegen den französischen Besatzer, sondern es zeigt auch die ethischen, politischen und ideologischen Konsequenzen dieses unbedingten Kampfes für das Individuum, für die etablierten politischen, moralisch-ethischen Werte und – politisch – für ein Deutschland, das noch zu definieren bleibt. Kleist nimmt den Schock, den das Drama beim Zuschauer / Leser auslöst, in Kauf und schreibt mit seinem Stück eine neue Art des Theaters, ein **Theater des Schocks** eben und ein **Theater der Veranschaulichung der Krise (der politischen, ethischen, ideologischen Krise und nicht zuletzt der Krise des Subjekts)**. Kleist schreibt damit eine Art **Radiographie von diesem Moment der Krise** und die Unbedingtheit seines Dramas führt den Leser und ihn, den Autor selber, ins Unbekannte. Dieses Drama (wie auch andere Werke – siehe die Tragödie *Penthesilea*) zeugt von Kleists zu jener Zeit und lange Zeit danach unverstanden gebliebenen Modernität.

Der vorangegangene Teil hat gezeigt, wie unbedingt der Befreiungskampf in Hermanns Augen zu sein hat.

Lüge, Verstellung, Manipulation sind Instrumente der Propaganda, auf die Hermann zurückgreift und **zurückgreifen muss:** Die logistisch-militärische Situation auf der einen Seite (Hermann verfügt über keinerlei offenen Handlungsraum), die Zielsetzung eines Befreiungskampfes auf der anderen Seite, der gleichzeitig den Besatzer beseitigt und alle Kräfte im Lande auftreibt, rechtfertigen die eingesetzten Mittel.

Das Individuum zählt dabei nicht mehr, es wird und darf keine Rücksicht auf subjektive Gefühle oder individuelle Interessen, auf materielle Begebenheiten genommen werden. Hermann selber folgt dieser Regel, indem er sein Privatleben der Zukunft des Vaterlandes unterordnet: Er manipuliert seine Frau (oder erzieht er sie? – siehe Fortsetzung), seine eigenen Kinder gibt er als Pfand in Marbods Hände, verzichtet bei allem selber auf den Status des Helden, um dem Vaterland effizienter zu dienen (siehe Fortsetzung: die Situation erfordert keine große Tat des Einzelnen, sondern viel eher eine kluge und nüchterne Beherrschung der Situation). Von den germanischen Fürsten fordert er die gleichen unbedingten Opfer, unter ihnen die Opferung aller materiellen Güter.

Die Unbedingtheit des Kampfes lässt aber auch andere Gesetze im Krieg regieren: Am Ende des Dramas betont Hermann die Notwendigkeit der Ausrottung des Feindes, auch über die Grenzen des befreiten Territoriums hinaus: das herkömmliche Kriegsgesetz wird aufgehoben, der Ausnahmesituation der Besatzung entsprechen ebenfalls Ausnahmeregeln in der Behandlung des Gegners. Es ist diese „Fremdenvernichtung", die dem Drama den Ruf eines „Hohenlieds des dämonischen Hasses" und auch die Zuneigung der Nazis gebracht hat. In diesem Punkt kann im Laufe des Dramas eine Steigerung in der Vereinfachung der immer brutaler werdenden Argumentation festgestellt werden, bis ganz am Ende Hermann die letzten Worte ausspricht, die den brutalsten Strophen aus dem *Kriegslied der Deutschen* oder aus der Ode *Germania an ihre Kinder* nachklingen. **Der Grund für Hermanns fanatische / kompromisslose Stellungnahme liegt aber bei den Römern selber, in der Realität des Invasionskrieges, deren Perversion Kleist wohl als erster zu seiner Zeit und am schärfsten im Drama darstellt:**

Im Erziehungsprozess, dem Hermann seine Frau Thusnelda unterzieht, wird nämlich erkennbar, was hinter der Fassade einer zivilisierten Invasionsarmee mit zivilisatorischem Auftrag steckt (siehe II, 8 und III, 3).

Der Einheimische soll gleich nach dem Krieg, d. h., nachdem das Spiel der Maskierungen, Täuschungen und Manipulationen sein Ziel erreicht hat, nicht als Mensch, sondern als Nutztier behandelt werden: Die Römer werden die Germanen ohne Rücksicht auf ihre kulturellen Eigenarten ganz im Gegensatz zu dem, was sie in der Öffentlichkeit und den Germanen eben vorspielen, nachdem sie sich auf germanischen, endgültig eroberten Boden niedergelassen haben, als Vieh, als reines Material benutzen (dass die Komik der Szene dies veraunschaulichen soll, wird im nächsten Punkt eingehend analysiert). Durch den Tiervergleich macht Kleist das Ausmaß der imperialistischen Gier kolonialen Typs der Römer *alias* der Franzosen fühlbar. Denn der Dichter beschreibt hier in der Tat einen Krieg kolonialer Art, also einen modernen Krieg und eine Art der Besatzung und der Ausbeutung, wie sie beispielsweise die südamerikanischen, die indischen oder auch die afrikanischen Völker (etc.) von den Europäern bis ins 20. Jahrhundert hinein erdulden mussten. Kleist macht dabei den Zynismus der Römer sichtbar, deren Heuchelei, Perversion und Brutalität, indem er den ostentativen Erklärungen Varus' zugunsten der Beachtung von germanischen Sitten und Bräuchen in einem Aparté-Gespräch die Absicht der Unterjochung und der Sklaverei folgen lässt: Dass sich Deutschland mit den napoleonischen Kriegen vor einer neuen Art des Krieges befand, betont Kleist auch an anderen Stellen seines Werkes, in seinen politischen Schriften wie auch in seinen Briefen. Die Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* thematisiert ein ähnliches Problem und setzt noch deutlicher den Akzent auf rassistische und frauenfeindliche Aspekte. Wie Hermann aber bleibt Huango angesichts der Situation der Versklavung (?) keine andere Wahl übrig als die Durchführung von Terror-Aktionen in der Art des Partisanen, die an den modernen Terrorismus im 20. oder 21. Jahrhundert erinnern.

In Hermanns wie auch in Congo Huangos Aktionen blickt ein politisches Prinzip durch, das ebenfalls extrem radikal ist: Nur aus der totalen Zerstörung des Bestehenden kann etwas Neues, das übrigens noch zu bestimmen bleibt. Die Germanen, wie die Deutschen am Anfang des 19. Jahrhunderts, befinden sich auf politischem Neuland, im Unbekannten: Noch nie ist zuvor der Gedanke einer Einigung aller Deutschen realpolitisch formuliert worden. Wie alle Länder und Völker, die politisch noch nicht mündig sind, verfügt der germanische Raum über keinerlei modern anklingendes politisches System oder Strukturen. Den einzigen Referenzpunkt bildet die Französische Revolution. Daher ist die politische Reflexion der preußischen Reformer über die Strukturen des Staates mit der Absicht einer Modernisierung dieses Staates und damit der Hoffnung auf eine Beteiligung aller Schichten des Volkes so wichtig. Dieses Vorgehen erscheint als bahnbrechend. Einerseits gibt es – nach der Katastrophe – ein politisches, möglicherweise auch ein kulturelles Vakuum, die alte preußische Welt ist zusammengebrochen. Andererseits aber liegt gerade eben in diesem Zusammenbruch die Chance, etwas Neues, noch Unbekanntes aufzubauen. „Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener!“, schreibt Kleist im August 1806[33].

Hermann für seinen Teil aber argumentiert viel radikaler: Er ist es, der die Zerstörung der alten Odnung und des Bestehenden provoziert, um erstens die notwendige Voraussetzung für den Sieg über die Invasoren zu schaffen und zweitens durch die Beseitigung aller Besitztümer die Errichtung eines neuen, noch zu definierenden politischen Systems zu ermöglichen. Die politischen Konturen des Vaterlandes bleiben aber in der Schwebe. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit und das Engagement fürs Vaterland konnte Hermann durch seine Strategie der Manipulation aller erwecken, dabei hat sich diese Vaterlandsliebe im Aufstand gegen eine Fremdherrschaft aber auch im Vernichtungskampf und durch die Vollbringung von Rachetaten manifestiert. Daher bleibt nach der Schlacht im Teutoburger Wald und nach dem Sieg über die Römer der Eindruck, wenn nicht eines bedrückenden Vakuums, doch eines Fragezeichens zurück: Wie der neue Staat aussehen wird und politisch organisiert wird, darüber will und kann Hermann nicht entscheiden. Allem Anschein nach soll dieser Staat föderalistisch aber auch autokratisch strukturiert werden. Kleist, der in seinen frühen Jahren der Aufklärung sehr nahe stand und um 1802 in der Schweiz den republikanischen Kreisen in Bern nahe stand, bleibt dann 1808 höchstwahrscheinlich den Bräuchen und Überzeugungen seiner „Klasse“, des preußischen Adels, verpflichtet[34] ; oder: aus strategischen und prosaischen Gründen will er die preußische und österreichische Öffentlichkeit nicht erschrecken, die führenden Schichten für den Befreiungskampf gewinnen.

In dem Moment aber, da die germanischen Armeen und Völker über die Invasoren siegen, bleibt der Eindruck der Gewalt prägnant. Weiter scheint der Aufbau des künftigen

[33] HS,II, 768.

[34] Siehe Kittler, *op.cit.*

Deutschlands auf Gewalt gegründet zu sein: Hermann ruft nämlich zum Kampf, ja zur Jagd („eine wilde Jagd ...“[35]) auf den ehemaligen Besatzer über die „natürlichen Grenzen“ des Landes (hier: den Rhein) hinaus auf. Der Krieg soll also fortdauern und das Ende des Dramas gibt den Eindruck eines Krieges ohne Ende, ins Unendliche hinein, eines politischen Bewusstseins auch, das auf Krieg fundiert wäre. Manche Kritiker hat dieser Schluss schockiert, sie sehen darin eine Pervertierung von der ursprünglichen Motivierung des Befreiungskampfes: Allem Anschein nach stürzt sich Hermann am Ende des Dramas, als alles vorbei zu sein scheint, auch in einen Krieg imperialistischer Art, der weit schlimmer wäre als ein Krieg nach dem Motto „Auge um Auge, Zahn um Zahn“. Die Erklärung dafür liefert Hermann selber: Da der Römer unfähig sei, die Eigenarten anderer Volker zu respektieren, habe er ganz zu verschwinden; nur dann könne eine Gemeinschaft aller Völker vorstellbar sein. So mischt Kleist auf eine recht merkwürdige Weise (man könnte fast sagen: auf eine naive Weise) Elemente der Ideale aus dem 18. Jahrhundert (Toleranz, Völkergemeinschaft, ewiger Friede ...), die er sich als junger Mann angeeignet hat, mit einem Bellizismus, für den er in der Aktualität eine Rechtfertigung und bei manchen Zeitgenossen ein Echo findet (siehe Adams Müllers Staatsphilophie).

Trotzdem: Toleranz, universaler Friede, gegenseitige Rücksichtnahme blicken im Laufe des Dramas durch, dabei werden solche Prinzipien von Hermann und Thusnelda, also vom Herrscherpaar ausgesprochen, aber der Invasor ist es, der durch sein Verhalten diese Ideale zunichte macht[36].

So ist in Kleists politischen Schriften, wie auch in seinem vaterländischen Drama, dieses paradoxe Nebeneinander von idealistischer Utopie und vom Bewusstwerden eines Bruchs, einer Epochenwende festzustellen, mit dem Krieg und Zerstörung, Missachtung des Anderen, des Anderslebenden, des Andersartigen, des Andersdenkenden einhergehen.

Die Behandlung des Feindes, des Gefangenen / Die Behandlung der Germanen

Dem Prinzip des Rechtes geht es ähnlich: Der exemplarische Fall wird durch die Figur eines römischen Offiziers, des Septimius Nerva, geliefert. Auch Thusnelda erscheint an vielen Stellen, vor ihrer Metamorphose, als Fürsprecherin von Verdienst- und Toleranzprinzipien, wie sie in der Zeit der Aufklärung gepriesen wurden.

Immer wieder geht es um individuelle Fälle: Kann und darf ein Römer, der im Rahmen der gesamten römischen Kriegsunternehmens Gutes geleistet hat, mit Nachsicht und menschlich, nach etablierten Prinzipen der Kriegsethik behandelt werden? Der Logik der notwendigen Unbedingtheit des Befreiungskampfes folgend, lautet Hermanns Antwort: Nein, im Gegenteil, dieser soll mit allen anderen Vertretern der Fremd- und Zwangsherrschaft beseitigt werden, ja noch strenger, noch unbarmherziger behandelt werden denn seine bloße Existenz als gewissenhaftes Individuum gefährdet das Befreiungsunternehmen

[35] Siehe die *Germania-Ode.*

[36] Siehe das Pamphlet *Was gilt es in diesem Krieg?.*

der Aufständischen: daher Hermanns Worte: „Die Guten mit den Schlechten – Was! Die Guten! / Das sind die Schlechtesten! Der Rache Keil / Soll sie zuerst, vor allen andern, treffen![37]

Denn die „guten“ Römer bilden in Hermanns Augen ein weiteres Täuschungsmanöver: Nimmt man Rücksicht auf deren Heldentaten zugunsten der einheimischen Bevölkerung, so billigt man auch die römische Sicht der Dinge. Moral und Ethik werden zu einem Alibi für die römische Expansionspolitik. Die Entsprechung zu dieser Problematik ist wieder in der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* vorzufinden, in der der Erzähler gleich im ersten Abschnitt der Erzählung von den Greueltaten des vom „guten alten Herrn“ befreiten Sklaven berichtet:

„und doch konnten alle diese Beweise von Dankbarkeit Herrn Villeneuve vor der Wut dieses grimmigen Menschen nicht schützen. Congo Hoango war, bei dem allgemeinen Tumel der Rache, der auf die unbesonnenen Schritte des Nationalkonvents in diesen Pflanzungen aufloderte, einer der ersten, der die Büchse ergriff, und, eingedenk der Tyrannei, die ihn seinem Vaterland entrissen hatte, seinem Herrn die Kugel durch den Kopf jagte.“[38]

Humanität, ja humanistische Werte haben in der verzweifelten, unbedingten Lage des Unterdrückten keine Rolle zu spielen und besitzen *de facto* keinen Wert mehr. Alle herkömmlichen ethischen Begriffe erweisen sich in diesem Kontext als vollkommen ungültig und werden zurückgeworfen. In der Erzählung macht Kleist den Skandalon dieser Auseinandergerissenheit und Diskrepanz zwischen „guter Absicht“ und unerträglicher Realität der Unterworfenheit sichtbar. Als sinnlos erscheinen nun allgemein verbreiteten Werte des Guten und Schlechten in einer von vornherein eben ethisch gefälschten, korrumpierten Situation: die der Sklaverei und der Versklavung und die der Invasion und der Fremdherrschaft.

In diesem Kontext besitzt der Gefangene keine Rechte mehr, sondern er wird sofort, ohne Prozess, ohne das Ritual der MIlitärjustiz, zum Tode verurteilt und brutal ermordet. Die Berufung auf „das Buch des Cicero“ ist ungültig. Kleist unterstreicht hier die grundsätzliche Heuchelei, die jeden Invasionskrieg kolonialen Typs begleitet. Also gibt es prinzipiell keinen einzigen „guten“ Römer. In diesem Kontext kann es ebenfalls keine Helden mehr geben: Septimius’ letzte Worte klingen trotz oder gerade eben wegen ihrer Feierlichkeit hohl und grotesk; Hermann, der sich zu unmenschlichen Taten zwingen muss, kann aber auch nicht mehr als ein Held im Sinne des idealistischen Theaters betrachtet werden (siehe unten).

I.3.2. Dramatische Sprache in der *Hermannsschlacht*

Die *Hermannsschlacht* ist kein Pamphlet, sondern ein Drama, gehört also zwangsmäßig mehr oder weniger der literarischen Gattung an. Die dramatische Sprache der *Her-*

[37] IV,9, 67.

[38] HSII, 160.

mannsschlacht aber ist mit der Sorge um eine politische Wirksamkeit des Werkes verbunden und soll daher auch die konkrete Kraft eines politischen Pamphlets besitzen.

Vorbemerkungen

- In den Augen mancher Kleist-Kritiker, so z. B. H. H. Holz, scheitert die Sprache in Kleists Theater allgemein immer wieder an der Unfähigkeit der Kleistschen Figur, über ihr inneres Gefühl Kontrolle zu haben[39]. So erscheint die dramatische Sprache als ambivalent für die Aussprache dieses inneren Gefühls und der zwischenmenschlichen Kommunikation. Dem entsprechend muss die dramatische Sprache als Medium des Gefühls scheitern und die dramatische Sprache erscheint als Quelle des Unverständnisses zwischen den Kleistschen Figuren. Und doch gäbe es eine Kraft und eine Wirksamkeit der dramatischen Sprache: Diese würde in dem Zerstörungspotential der Sprache liegen, das in den Augen Holz' in den Dramen *Die Familie Schroffentstein* und in der *Hermannsschlacht* ganz besonders eine Illustration findet.
- Ein anderer Aspekt in der Verwendung des dramatischen Diskurses muss aber auch berücksichtigt werden. Dieser hat seinen Ursprung in einem kurzem Essay von Kleist, aus dem Jahre1805: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*[40].Die Verwendung der Sprache besteht demnach in einem immer wieder durchzusetzenden Kampf, der Sprechakt ist nämlich als konkreter Akt auch eine Gefährdung seiner selbst und eine fast gewaltsame Anstrengung für den Sprechenden. Mit diesem frühen Text analysiert Kleist seine eigene Hemmung angesichts des sozialen Akts des Sprechens und des Vorprechens – und der mündlichen Äußerung von Gefühlen, z. B. sein Unbehagen in einem gesellschaftlichen Gespräch.
- In den Augen der meisten Kleist-Kritiker aber zeigt das vaterländische Drama die Mechanismen einer Sprache, die auf Zerstörung und Gewalt zielt[41].

In der *Hermannsschlacht* verwendet Kleist zum größten Teil den Lessingschen Blankvers (Seit Lessings *Nathan der Weise* wird dieser Vers von den deutschen Dichtern am Häufigsten verwendet: es ist der ungereimte, fünfhebige Iambus, mit der steten Folge von einer unbetonten und einer betonten Silbe – Hebung und Senkung –, die Zeile fängt mit einer unbetonten Silbe an). Wenn Kleist in diesem Drama von diesem metrischen Zeilenbau abweicht, dann möglicherweise aus Zeitmangel in der dringenden Verfertigung des Dra-

[39] Holz, Hans Heinz, *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists*. Frankfurt am Main, 1962.

[40] HSII, 319.

[41] Siehe z. B. Goenner, G., *Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Heinrich von Kleist*, Stuttgart 1989. Oder noch: Glenny E. Robert, *The Manipulation of Reality in works by Heinrich von Kleist*, Frankfurt am Main 1987.

mas, so Dirk Dethlefsen, nach dem in dem Drama etwa 35 Prozent der gesamten dramatischen Dialoge dem Schema des Blankverses nicht entsprechen[42].

- Als Arbeitsintrument für die Analyse der dramatischen Sprache sollte man das Standardwerk von Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre* gelesen haben[43]. Die folgende Analyse bedient sich weitgehend ihrer Erläuterungen als Ausgangspunkt für die Textanalyse, kann aber unmöglich in Details darauf eingehen. Aus dieser Studie ergeben sich angesichts unserer Problematik aber folgende Bemerkungen:
- Durch den dramatischen Diskurs äußert sich eine Figur, d. h., gibt Informationen über sich selbst und ihr Inneres und behauptet ihre eigene Persönlichkeit den anderen Figuren gegenüber. So beruhen die Verhälnisse zwischen den Figuren auf Spannungen und Kräfteverhältnissen – und diese werden von der dramatischen Sprache erzeugt. cit p. 220
- Der Dialog bildet nur einen Teil der Sprache im Theater, die Bühnenanweisungen, die Regie, bildet den anderen Teil davon.
- Auch stellen Körpersprache, Gestik und Kontext Elemente oder gar eine Art des dramatischen Diskurses dar.
- Schließlich muss man natürlich im Text selber zwischen Dialog und Monolog unterscheiden.

Monologe

Es gibt wenige und nur sehr kurze Monologe im Drama: Insgesamt sind es drei, die eine ganze Szene ausmachen. Sie werden von den zwei Hauptprotagonisten und Gegnern Hermann (IV, 8) und Varus (V,7 und V,21) ausgesprochen. Die Monologe, die im idealistischen Theater traditionellerweise dem Tragischen und der Aussprache eines tragischen Konfliktes der Figur mit sich selbst, bzw. mit ihrer Umwelt und der Welt gewidmet sind, sind hier eindeutig fast systematisch in die politische Problematik eingeklammert (eine Ausnahme mag Thusneldas Fall sein: siehe Fortsetzung). Gemischt werden die Formulierung von politischen Fragen (so z. B. einer Reflexion über die politisch-nationale Lage) und die Darlegung der Psychologie der Figur und der subjektiven Gefühlen:

So betrifft Hermanns Monolog, der von zwei wichtigen Eheszenen eingerahmt ist (zwei Szenen, in denen die Gefühlskrise in der Ehe ausbricht), Cheruskas unmittelbar bevorstehende politische Zukunft und die Verantwortung, die sein Chef für sein Land hat übernehmen müssen[44].

---

[42] Dethlefsen, Dirk, *Zu Metrum du Rhythmus des Blankverses in den Dramen Heinrich von Kleists*, München 1970.

[43] Ubersfeld, Anne *Lire le Théâtre I et II,* Paris 1996.

[44] IV,8, 66.

Varus' Monologe kommentieren und illustrieren zum einen die Etappen des römischen militärischen Debakels, zum anderen geben sie Auskunft über die Gefühle der Figur, die mit ihrem unmittelbar bevorstehenden Tod, mit ihrer brutalen Hinrichtung und mit ihrer Erniedrigung machtlos konfrontiert wird.

Dann gibt es auch Monologe, die nur einen Teil der Szene, dabei aber eine fast autonome Sequenz bilden und eine etwas andere Form annehmen: so Lied und Gesang.

Der Gesang der Barden (V,14) wird in Klopstockscher Manier eingesetzt, um zweierlei zu veranschaulichen: einmal die politische Situation und das kollektive Gefühl und zum anderen Hermanns Gemütszustand als politscher Figur und als Initiator des Befreiungskampfes, der nun beginnt. In beiden Fällen wird an die germanischen Werte der Friedlichkeit und der Toleranz erinnert, dann aber wird zum erbarmungslosen Kampf und zur „Rache" aufgerufen: Der Bardengesang kommentiert zwar Hermanns Gefühlsanlage, hat aber vordergründig eine Funktion der Ermahnung an das Volk und an seinen Anführer; mit seiner übertriebenen Feierlichkeit ist er eindeutig der propagandistischen Absicht des Werkes zuzuordnen.

Thusneldas Monologfetzen kann man aber anders bewerten: Zwar sind sie ebenfalls in die politische und ideologische Thematik eingebettet und Thusnelda ist ein Prüfstein für Hermanns politische Didaktik, aber sie geben – mehr als bei jeder anderen Figur des Dramas – Auskunft über den Seelenzustand einer Figur, deren Handeln ausnahmsweise **nicht** politisch bedingt ist.

Das Vor-sich-hin-Singen eines Liedes im balladenhaften Ton der Romantik ist mit keinem unmittelbaren dramaturgischen Gegenstand zu verbinden, evoziert aber eine beunruhigend irrationale Atmosphäre. Die Unterbrechung wie auch die letzten Verse klingen dabei recht bedrohlich und deuten auf eine mögliche Verstümmelung oder wenigstens auf das Ende eines Täuschungsbildes hin[45]. In beiden Fällen kann dies in Zusammenhang gebracht werden mit Thusneldas Schicksal am Ende des Dramas. Thusneldas Worte in der Verzerrungszene oder „Bärin-Szene" sind ebenfalls eher dem Monologischen zuzuschreiben: Es sind Ausrufe, die ihr Entsetzen über sich selbst, aber auch ihre Wut ausdrücken und im scharfen Gegensatz zu Ventidius' phrasenhaftem, stereotypisch karikaturhaftem Monolog stehen:[46]

Briefe

Die Briefe, schriftlichen Botschaften und Nachrichten bilden einen nicht zu unterschätzenden Teil der dramatischen Kommunikationsmittel: Sie dienen der politischen Kommunikation, haben aber gleichzeitig einen Einfluss auf die Intrige (auch die private Intrige, man denke an Hermanns Ausnutzung von Ventidius' Brief an die Kaiserin Livia). Wie an-

[45] II,7, 25.

[46] V,18, 95.

dere Sprachformen imDrama sind sie also als **politisch-strategische Mittel und Waffen** zu betrachten. Schon ein beträchtlicher Teil der römischen Diplomatie (d. h.: der imperialen Strategie und Politik) beruht prinzipiell auf dem Schriftlichen und – vor allem – auf der Umdeutung und **Pervertierung des Schriftlichen**, bzw. auf deren Missachtung, auf deren Nichtachtung: Die unterzeichneten Verträge haben nicht nur keinen Wert in den Augen der Invasoren, sondern sind ausschließlich dazu da, Mittel in der Durchsetzung der politischen Zielsetzungen zu sein. Sie sind dazu da, eben um nicht beachtet zu werden, um die Unterzeichner zu täuschen. Soll ein unterzeichneter Vertrag im Prinzip eine bindende Funktion haben, die mit moralischen Konventionenen verbunden ist, so verwenden die Römer diese als Instrument der brutalen imperialen Politik.

Hermann ist der Einzige, der dieses Manöver, das systematich eingesetzt wird, entlarvt hat; die anderen germanischen Fürsten sind nur dazu fähig, sich darüber zu entrüsten, mehr nicht. Hermann aber kehrt diesen römischen Brauch in sein Gegenteil, indem er das Schriftliche auch als Waffe oder als Argument oder noch als Beweisstück einsetzt.

Zwei Passagen im Drama illustrieren Hermanns Verwendung der schriftlichen Sprachform: Auf der einen Seite gibt es den Brief, der für den Aufstand der geeinigten Germanen ausschlaggebend wird: Es ist der Brief an Marbod, der von diesem schließlich symbolisch in zwei Teile (Hermanns Seite und Marbods Seite werden durch diesen Akt versinnbildlicht) zerrissen wird, der aber, wohl gemerkt, ohne die Bekräftigung des Angebots durch Hermanns Kinder als Geiseln keinen Glauben bei Marbod gefunden hätte. Erst nachdem Marbod aber einen Brief dieses Mal von den Römern gelesen hat, in dem diese ihm ihren Verrat ankündigen und damit ihrer Allianz mit ihm ein Ende setzen, schenkt er Hermanns Brief endgültig Vertrauen.

Dann gibt es den für die halb private Intrige entscheidenden Brief, der Thusneldas und Ventidius' Schicksal bestimmt. Dessen Auffangen durch Hermann setzt dann Thusneldas Metamorphose und ihren Racheakt in Gang.

In beiden Fällen bedürfen die Briefe aber eines körperlichen Symbols, das ihnen Wahrhaftigkeit verleiht: Ventidius' Brief sind blonde Locken von Thusnelda beigefügt, Hermanns Kinder begleitet – wie gesagt – Luitgars Botschaft.

Das Schrifliche dient also nicht dem ehrlichen Ausdruck von Gefühlen, im Gegensatz zu dem, was Thusnelda glaubt, es ist auch nicht moralisches Engagement, sondern dient ausschließlich der Manipulation des Anderen und der Ausübung eines Drucks, auch der Durchführung der Rache oder auch des Verrats.

Sprache der Diplomatie und Politik als Sprache / Sprachanwendung

Wie Ventidus' Monolog im fünften Akt, so gibt es im ganzen Drama eine Sprache der Unehrlichkeit, der Heuchelei, die die Sprache der Römer in ihrem Umgang mit den Germanen ist, die sich Hermann aber auch angeeignet hat und deren er sich als Waffe im Be-

freiungskampf bedient. Diese Sprache überall dort vorzufinden, wo ein Treffen zwischen Römern und Germanen stattfindet.

Dieser diplomatische Diskurs wird von Kleist in seiner Schrift über den französischen Journalismus und auch im *Katechismus der Deutschen* als heuchlerisch entlarvt, hier im Drama aber auch als politische Waffe eingesetzt (siehe I.2.1.: Propaganda).

Politik machen, Politiker sein, heißt, die verschiedenen Sprachregister unter Kontrolle zu haben und sich deren zum Zweck der politischen Befreiung zu bedienen – auch das ist modern und modern ist zudem, dass Kleist dies durchschaut hat. Hier sind daher wieder unvermeidlich private und öffentliche Sparchanwendung ineinander verflochten. So spielt und spricht Hermann in der ersten Szenen des zweiten Aktes gleichzeitig die Sprache des Gefühls, d. h. die Sprache der demonstrativen Gefühlsäußerung und des feierlichen Engagements an Varus' Seite, um seinen Gesprächspartner zu täuschen: **Politikmachen bedeutet Theaterspielen**. Auch sind die Eheszenen grundsätzlich politisch motiviert: Hermann spielt da die Rolle und spricht die Sprache des besorgten, bzw. des liebevoll-fürsorglichen, überlegen-patriarchalischen Ehemannes, wohl gemerkt in einem oft ironischen Tonfall, um die Gedanken und die ethischen Anhaltspunkte, schließlich das Handeln seiner Frau zu lenken und zu beeinflussen.

Da, wo die dramatische Sprache aber politisches Gewicht im Sinne von Sentenzen oder von Formeln haben soll, bleibt die Metrik dem Versmaß des Blankverses am engsten verpflichtet: Die Formelhaftigkeit soll da prägnanter auf den Zuschauer wirken, diese Formelhaftigkeit betont wichtige politische Grundsätze oder Worte mit ideologischem Inhalt[47]. Da, wo Kleist aber Hermanns Diskurs intensivieren und verdichten will, verwendet er eher den vierhebigen, kürzeren Vers[48].

Der Chorgesang gehorcht als vorgesungene poetische Beschwörung dem Gesetz der vollkommenen metrischen Regelmäßigkeit: Es handelt sich um einen immer wiederkehrenden vierhebigen Vers, der mit gekreuzten Reimen weibliche Zeilenenden mit männlichen Ausgängen wechseln lässt. Das Befolgen solcher musikalischen konventionellen Regeln unterstreicht um so mehr die politische Botschaft des Diskurses. Im Gegensatz dazu folgt Hermanns Finale keinem strengen Versmaß.

Die Modernität eines „privaten Diskurses"

Ganz anders geht es dort zu, wo private Gefühle geäußert werden sollen. Da weicht der Vers vom Lessingschen metrischen Schema stark ab, so in den „Eheszenen", deren Versbau keinem strengen Schema folgt: vier-, fünf- oder auch sechshebige Verse alternieren miteinander. Diese Unregelmäßigkeit soll die „Verwirrung der Gefühle" auf beiden Seiten

[47] Siehe z. B.: IV,3, „Es braucht der Tat, nicht der Verschwörungen"; oder: III,3: „Für wen erschaffen ward die Welt, als Rom?"...

[48] Siehe z. B. den schon zitierten Gesang der Barden: IV, 14.

wiedergeben, auch wenn es sich bei Hermann in diesem Moment um fingiertes Zögern handelt. Auch spielen die Zeichensetzung und die Syntax hier eine wichtigere Rolle: Der Diskurs wird durch viele Kommata, Gedankenstriche, Ausrufezeichen, also durch viele Brüche im Rhythmus und durch Leerstellen markiert und zerhackt. Die Zeichensetzung folgt eher dem Gebrauch einer Umgangssprache als den Regeln einer klassisch fixierten dramatischen Sprache.

Körpersprache

Die Körpersprache erscheint als das unmittelbarste Ausdrucksmittel des inneren Gefühls, wenn dieses unerträglich schmerzhaft wird, wenn die Figur durch dieses Gefühl zum Äußersten getrieben wird: so Penthesilea am Ende von Kleists Tragödie, so Thusnelda, parallel zu der antiken Heldin, in der so genannten „Bärin-Szene". Das unmittelbarste Ausdrucksmittel ist also auch das radikalste, grausamste: Die Sprache der Vernunft und der Toleranz wird durch den Akt der Zerstückelung, der Verstümmelung, mit Thusneldas Inszenierung und Erlebnis der Verzehrung ersetzt. Wo die Intensität des Leidens und der Verletzung des Ichs unerträglich wird, kommt es zur Unaussprechlichkeit des Gefühls, der Mensch muss sich ins Gewaltsame, Barbarisch-Zerstörerische stürzen, um diesem Leiden einen (passenden) Ausdruck zu geben. Wohl gemerkt ermöglicht der Akt des Verzehrens und der Ermordung des Liebe-Hass-Objektes keine innere Befreiung, das Leiden ist nicht geschwunden, seine nächste Etappe und die Konsequenz des Verzehrungsaktes sind vielmehr Selbstzerstörung und Verlust der Identität (siehe I.3.3).

Ein paar Zwischenbemerkungen

Hermann beherrscht und verwendet also alle diskursiven Formen und alle Register der dramatischen Sprache. Hermanns Schlacht ist eine Schlacht der Wörter und auch ein Kampf der Worte, daher wurde die Figur von einem Teil der Kritiker als „Intellektueller" bezeichnet. Die politische Sprache bildet einen der Gegenstände des Dramas – oder besser: Das Stück bildet ein dramatisches Experiment über die Macht der Sprache im politischen Kampf und – ganz konkret – im Befreiungskampf. Kleist liefert wesentliche Elemente zu einer Reflexion über die Macht, die Wirksamkeit und das Zerstörungs- und Manipulationspotential der Sprache, sei es in einem öffentlichen (diplomatisch-politischen, propagandistischen) oder in einem privaten Kontext. Das Gegenteil einer wirksamen Verwendung der Sprache ist bei den germanischen Fürsten vorzufinden, denen Hermann Sterilität des Sprechens und Denkens, also Passivität vorwirft: cit 267... Dem entgegen demonstriert Hermann im Laufe des Dramas eine wirksame Verwendung der Sprache.

Denken und Sprechen, Aktion und Reflexion

Das gesamte Drama zielt auf eine wirksame, optimierte Verwendung der Sprache. In diesem Punkt fällt Kleists Vorgehen im Drama mit einem unter seiner Feder immer wieder-

kehrenden Motiv seines Schaffens zusammen: Zwei „kleine Schriften“ sind da zu erwähnen: einmal das Essay *Von der Überlegung* und zum anderen der bereits erwähnte Aufsatz *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Sprechen*. Darin reflektiert Kleist über die Art und Weise, wie der Gedanke durch / über die Worte, über ihre Aussprache klar wird und erst dann konkretes Handeln zur Folge haben kann, nach dem Spruch, nach dem „la pensée vient en parlant“ (auf Französisch im Text).

Auch laufen Sprechakte, die kein Gegenüber haben, ins Leere: so die germanischen Fürsten mit ihren Versammlungen nach dem Vorbild des Tugendbundes, dessen leitende Prinzipien Heimlichkeit, Diskretion und Einsamkeit sind. Nach Hermann/Kleist führen derartige Diskurse zwangsläufig zur Sterilität. Im Gegensatz dazu behauptet Hermann: „Es braucht der Tat, nicht der Verschwörungen“.

Der Diskurs, die Sprache bedarf eines Gegenübers, um eine exakte, präzise, gezielte Formulierung zu finden und dann effizient zu werden:

„Wenn du etwas wissen willst, und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen.“[49]

Das denkende Ich ist vor allem also gleichzeitig ein „sprechendes Ich“. Nur indem er vor anderen einen Diskurs ausführt, kann sein Denken, seine Strategie im Denken und Handeln präzise werden. So bedarf Hermann des Anderen, der Fürsten, seiner Ehefrau, Marbods, etc., um sein Spiel in und mit der Sprache aufzubauen. Er entwickelt seine Strategie dann „allmählich“, je nach den Gesprächspartnern, die ihm begegnen.

In dem selben Essay beschwört Kleist auf recht originelle Weise die Französische Revolution[50]. Der noch obskur keimende Gedanke braucht ein Gegenüber, um klar zu werden und die rasend erfolgende, durchschlagende Tat auszulösen. Mit dem improvisierten Voranschreiten von Mirabeaus Rede, deren Anlass die Rede des Zeremonienmeisters liefert, wird sein politischer Plan Schritt für Schritt konkreter – im Laufe seines Diskurses eben. Der Sprechakt wird also als spontan dargestellt, nur aus dieser Spontaneität kann effizientes Handeln hervorgehen. Daraus entstehen Handlungen, die den Lauf der Geschichte ändern und lenken. Der Sprechakt ist wie ein Sprung ins Leere und der Diskurs hat um so mehr Kraft, je mehr dieser Sprechakt als unüberlegt, improvisiert erscheint. Wenn Hermanns Aktion als reif und geduldig, nach und nach aufgebaut erscheint, so besitzt sie nicht weniger deshalb diesen absoluten Charakter, z. B. als die Hauptfigur sich an Marbod wendet. Hermann entdeckt das Feld der verschiedenen Handlungsmöglichkeiten im Moment des Sprechaktes, in der Sprache und durch die Sprache, durch den Diskurs, den die anderen führen und ihm präsentieren. Wie im Theater „macht“, „vollführt“ Mirabeaus Rede die

[49] HSII, 319.

[50] *Ibid.,* 320.

Handlung: Die Repräsentanten der Nation, die eben von ihm als solche gerufen wurden, werden es in der Tat erst durch Mirabeaus Worte. Die Herausforderung des Königs ist zugleich eine Kriegserklärung an die Monarchie. Die Revolution wurde soeben in Gang gesetzt. So auch Hermann, der mit seinem Brief an Marbod den Befreiungsprozess auch in Gang setzt, ohne die möglichen Folgen seines Handelns und Denkens in Betracht ziehen zu wollen.

Aggressivität und Unmittelbarkeit

- Der Diskurs und die Rede erscheinen also als für den Sprecher selbst gefährlich, weil es stets ein unüberlegter Akt ist, dessen Wirksamkeit eben nur dank dieses gleichzeitig spontanen und manipulierenden Charakters entstehen kann.

- In Kleists Augen ist der Sprechakt grundsätzlich also ein aggressiver Akt, dessen Prinzipien auf die Konfrontation mit dem Gesprächspartner, auf die Schockwirkung, auf dem Risiko-Eingehen beruhen. Der Sprechakt folgt der allgemein geltenden Regel der Kräfteverhätnisse, die überall walten. Die Sprache ist eine soziale und politische Manipulationswaffe, wie Kleists Interpretation von La Fontaines Fabel bezeugt[51]. Dieser Text zeigt die zerstörerische Kraft eines klug manipulierenden Diskurses, wobei der Sprechende seinen Diskurs weitgehend improvisiert und sich dabei trotzdem der Rhetorik bedient.

- Dabei demonstriert die Thusnelda-Thematik im Drama die Grenzen der Sprache als Vehikel der Gefühlsäußerung: Da, wo das Leiden zu schmerzhaft wird, scheitert die Sprache: „*Die Sprache geht ihr aus* ... O Hertha! / Nun mag ich die Sonne nicht mehr sehn“.[52]

Die Sprache stellt Thusnelda nur noch das Bild des Verstummens zur Verfügung, das auch ein Bild des Todes ist. Dann greift Thusnelda auf die Körpersprache, also auf die physische, mörderische Gewalt zurück, weil die Worte für die Äußerung und Linderung ihrer Schmerzen unwirksam sind. Die Sprache ist also Waffe im Kampf, hier übermächtig, für die Wiedergabe des Inneren aber ist sie ohnmächtig.

I.3.3. „Tragisches“ und Komisches im Drama? Die Dekonstruktion des Heldenhaften

„Das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens stößt mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammen“ (*Handbuch des deutschen Dramas*, hg. v. Walter Hinck). Und: „Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, schwindet das Tragische“ (nach: Peter Szondi: *Versuch über das*

[51] HSII, 321-322.

[52] IV,9, 71.

Tragische, Insel-verlag 1961, S. 30). Beide Zitate sind Goethe entlehnt, der damit das Tragische definiert.

Bei Kleist wird dieses „Gesetz“ der Unversöhnlichkeit und des Gegensatzes aufrechterhalten, aber der innere Konflikt der Figur, anders als bei Schiller, erscheint nicht als ein ethischer Konflikt mit sich selbst, sondern er hängt vielmehr mit dem Absoluten, mit dem Streben der Figur nach diesem Absoluten, mit deren Neigung zum Extremen zusammen. Auch hier erscheint dieser Konflikt als ausweglos. Hinzu kommt die Tatsache, dass in Kleists Dramen Komik und Tragik nicht selten miteinander verflochten sind: so im Lustspiel *Amphytrion*, in dem die Hauptfiguren sich im Laufe der Intrige mehrmals an der Grenze des Identitätsverlustes befinden. Auch in der *Hermannsschlacht* greift Kleist auf eine eigentümliche Art auf das Tragische, bzw. auch auf das Komische zurück.

Varus

Varus, als Hermanns Gegenüber und Kontrahent, wird merkwürdigerweise aber auch als Mensch mit humanen Zügen dargestellt. Er erscheint nämlich, viel eher als Hermann, als der zivilisierte, aufgeklärte Mensch, mit moralischem exemplarischem Benehmen. Er tritt auf in den neun ersten Szenen des fünften Aktes, und verfügt über zwei (kurze) Monologe (V,7 und V,21). In diesen Szenen entstammt die wachsende existentielle Desorientierung einer falschen Wahrnehmung der umgebenden Wirklichkeit: Varus ist unfähig, sich im Cheruskerland zu orientieren, er glaubt, in der Naivität seiner grundsätzlich überlegenen Position als Invasor, an die Univozität, an die Eindeutigkeit der Zeichen und erkennt die Falle, sowie sein ‚**Versehen**’ (*Penthesilea*), schließlich die Ausweglosigkeit der Situation **zu spät**. Varus scheint in diesem Akt den typischen Weg der tragischen Figur zu gehen.

Aber diese Merkmale des Tragischen werden hier *a contrario* verwendet. Kleist scheint mit der Tradition des idealistischen Theaters spielen zu wollen, er verzerrt sie, kehrt sie um. Denn aus diesem Nacheinander von kurzen Szenen ergibt sich ein komischer Effekt, als Ergebnis einer karikaturhaften tragischen Situation, eines forcierten tragischen Gestus. So haben seine Monologe zwei Bedeutungsebenen: vordergründig spricht Varus seine Ratlosigkeit aus, gibt aber dann seiner Resigniertheit Ausdruck[53].

Der blasierte Ton der Aussage trägt dazu bei, das Tragische zu dekonstruieren. Der pseudotragische Monolog wird also als Waffe im Befreiungskampf eingesetzt. Die Desorientierung des Feindes (Desorientierung in der Sprache, in der Topographie), die Demütigung des Leiters der feindlichen Heere zu zeigen, dies alles gehört zur ideologischen Absicht des Dramas. Dank der Verzerrung des Tragischen wird die Invasion kolonialen Typs entlarvt: die Besatzer haben nichts zu suchen, da, wo sie sich weder topographisch, noch in der Sprache orientieren können. Damit schafft Kleist eine Art ironisch-zynische Distanzierung, im Dienste der ideologischen Botschaft. Varus dient also der Demonstration und ist ein Typ.

[53] V, 7, 80 und V, 21, 97-98.

Und doch erinnern manche seiner Äußerungen an Kleists eigene Auffassung des Schicksals. So hätte die Figur doch in mancher Hinsicht eine programmatische Funktion. In einem Brief aus dem Jahr 1802, als Kleist versucht hatte, sich in der Schweiz niederzulassen, hatte er, da Bonapartes Truppen drohten in die Schweiz zu rücken, folgende Worte zur politischen Situation geschrieben:
„Mich erschreckt die bloße Möglichkeit, statt eines Schweizer Bürgers durch einen Taschenspielerkunstgriff ein Franzose zu werden“[54]. Damals schon hatte sich Kleist von der zwingenden Kraft des Willkürlichen und von der Ohnmacht des Menschen in der Geschichte und angesichts des Laufs der Dinge überzeugt. Nach der Niederlage von Wagram gibt er seinem Pessimismus, ja seinem Fatalismus Ausdruck[55]. Mit seinen drei Schlüsselfragen („Wo komm ich her? Wo bin ich? Wo wandre ich?“[56]) formuliert Varus die grundsätzliche Desorientierung des Menschen in der Welt, und damit zusammenhängend die Fragen der Identität des Subjekts und des Sinns der menschlichen Existenz. Die Antwort der Alraune: „Ins Nichts!“ findet Echo im Ausruf des Kurfürsten am Anfang des *Prinzen von Homburg* und kann keinen rein propagandistischen Sinn haben. Damit zusammenhängend steckt dahinter der Gedanke von der „Verrätselung der Welt“[57], der Kleist selbst sein ganzes Leben lang beschäftigt hat. Seit der „Kant-Krise“ 1801 ist diese Welt dem Ich nämlich verschlossen. In einem Brief an Rühle aus dem Jahre 1806 formuliert Kleist diese grundsätzliche Unsicherheit:
„Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze der Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener“.[58]

Hermann

Über Hermann schreibt Peter Michelsen :

„Nur als Misanthrop ist der finstere Freiheitsheld richtig zu verstehen. Aus dem Meer der Selbstverachtung reißt er sich an der Idee des Vaterlandes wie an einem rettenden Riff hoch.“[59]

In den Augen Norbert Millers ist Hermann lediglich ein „gleichmütiger Mörder“[60]. Beide Kleist-Forscher sprechen der Figur jede tragische Dimension ab. Erst Günter Blöcker kommt zu einer aufschlussreichen Bemerkung:

---

[54] HS, II, 719.

[55] HS, II, 374.

[56] V, 4, 77-78.

[57] Siehe: Müller-Seidel, Walter: *Versehen und Erkennen*, *op. cit.,* 89.

[58] Siehe HS, *op. cit.*

[59] Michelsen, Peter, *„Wehe, mein Vaterland, dir“. Heinrich von Kleists „Die Hermannsschlacht“.* In: KJB 1987, 134.

„Dieser Freiheitsheld ist in Wirklichkeit ein Bruder der Penthesilea. In beiden Werken werden die Schrecken des Absoluten zum Ereignis (...). Was Hermann will, ist die absolute Freiheit, der absolute, von keinem irdischen Begehren eingeschränkte Raum der menschlichen Selbstbehauptung“[61].

Wie bei Penthesilea wird in der Tat bei Hermann die Verwirklichung des Ichs durch einen Selbstzerstörunsgsakt erzielt. Angestrebt wird das Erreichen des Absoluten (bei Hermann das Erreichen der absoluten Freiheit, in diesem Punkt stimme ich mit Günter Blöcker überein), bei der Vernichtung der eigenen Existenz oder der eigenen Gefühlswelt erzielt. Bei der Kleistschen Figur entsteht das tragische Moment aus der Spannung zwischen dem Absoluten des inneren Gefühls und der willkürlichen „Zerbrechlichkeit“ der (Außen)Welt. Anders als bei Schiller beruht der tragische Konflikt nicht auf der Opposition zwischen Idee und Natur, Freiheit und Notwendigkeit, ist nicht ethischer Art. Es gibt folglich keine Möglichkeit der Sühne für die Figur, die ihr Schicksal verantwortet, die sich ihrem Schicksal in ihrem Streben nach dem Absoluten opfert. Dieses „fundamentalistische“ Verhalten haben bei Kleist unter anderen Penthesilea und Hermann gemeinsam. Nicht nur fordert Hermann von seinen Landes- und Standesgenossen die Opferung aller materiellen Güter, sondern **er legt sich als allererster ähnliche Opfer auf, und nicht zuletzt die Opferung seines privaten Glücks und seiner ethischen Prinzipien, seiner Gefühlswelt**. Seine Kinder gibt er als Geiseln ab, seine Frau „erzieht“ er zum politisch emanzipierten Individuum, löst dabei eine „Ehekrise“ aus und stürzt Thusnelda in den Wahnsinn. Darüber hinaus zwingt sich die Figur zur völligen Isolierung und Einsamkeit und zur Zerstörung jeder Humanität in sich: Er verbannt die Liebe aus seinem Horizont und proklamiert die notwendige Pervertierung der Tugend, indem er ihr den Auftrag des allgemeinen Hasses gibt und sich selbst zum Bösen zwingt. Die Auslösung und Kultivierung des Hasses als einzigem möglichen Gefühl und die prinzipielle Manipulation der Gefühle der ihm am nächsten stehenden Menschen bilden hier wie auch anderswo bei Kleist die Ursache des tragischen Potentials. Jupiter spielt mit Alkmenens Gefühlen und treibt die Figur an den Rand des Identitätsverlustes. Blinder Hass, quasi als Gesetz festgeschrieben, führt in den *Schroffensteins* zum Tragischen. Schließlich besteht die Gefahr eines tragischen Ausgangs aus der Krise für den Prinzen von Homburg vornehmlich in der vom Kurfürsten betriebenen Manipulation des inneren Gefühls.

Dem Schicksal gegenüber verhält sich Hermann aber anders als Varus und spiegelt damit eine andere Facette von Kleists eigener Auffassung wider. Hermanns Kampfansage wendet sich auch an das Schicksal, ist nicht nur gegen die Römer gerichtet. Die Hauptfigur soll alles auf EINE Karte setzen, alles riskieren, ja das Schicksal herausfordern[62]. Das bedeutet aber gleichzeitig auch, dass Hermann bereit ist, sich in sein Schicksal zu fügen. Seine her-

---

[60] Miller, Norbert, *Verstörende Bilder in Kleists ‚Hermannsschlacht'.* In: KJB 1984, 99.

[61] Blöcker, Günter, *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich, op. cit.,* 33.

[62] Siehe Szene II, 10, den Dialog mit Luitgar.

ausfordernde Handlungsweise entspricht zugleich einem fatalistischen Grunddenken, das durchaus kompatibel ist mit dem extremistischen Handeln und Denken der Figur.

Hermann verzichtet ganz und von Anfang an auf den Ruhm, der dem Sieger über die Römer zukommen sollte. (Ob oder wie der Prinz von Homburg zu einem ähnlichen Opfer kommt, sehen wir im letzten Teil des Kurses). Er erscheint als ein durchaus „intellektueller Held“, dessen Aktion weniger auf dem militärischen, konkreten Terrain als vielmehr im Bereich der intellektuellen Strategie erfolgt. Die tragischen Züge der Figur entstammen also seinem Fundamentalismus im Kampf. Dabei veranschaulicht Kleist den menschlich-ethischen Preis des Befreiungskampfes.

Thusnelda oder die Verwandlung des Gefühls

Im Drama erscheint Thusnelda als die konstante Wortführerin eines aufgeklärten, empfindsamen Diskurses, der Toleranz und Humanität als Grundsätze hat. Von ihrem Ehemann manipuliert, erlebt sie aber dann am Ende des Dramas eine tiefgreifende existentielle und psychische Krise, eine innere Wandlung, die sie in die Barbarei stürzt.

In den Szenen 15 bis 19 des letzten Aktes wird Thusneldas Schicksal besiegelt. Trotz der Schwere der Dramaturgie, die an Lächerlichkeit grenzt, und des literarischen Skandals, den diese Szene heute noch immer wieder auslöst, bleibt bei dem Zuschauer auch noch eine andere Art des Unbehagens zurück, das mit Thusneldas Seelenzustand zu tun hat.

Der Zuschauer wohnt nämlich hier dem physischen Tod des Römers Ventidius bei, dessen furchtbarer Ermordung – und dabei auch dem moralischen und psychischen Tod von Thusnelda. Sie wendet sich ganz am Ende von ihrem Sentimentalismus ab, um sich in die Barbarei zu stürzen, indem sie alle Zerstörungstriebe, die auch Sexualtriebe sind, loslässt. Der mörderische, barbarische Akt der Verzehrung und Zerstückelung des Römers durch die Bärin steht aber auch symbolisch (!) für die Verzweiflung und Demütigung der Figur der Thusnelda und ist also auch zugleich ein Akt der Selbstzerstörung. Am Ende des Dramas gibt es keine Möglichkeit der Kommunikation zwischen den Eheleuten mehr, auch scheint es für Thusnelda keine Möglichkeit des Sich-Aussprechens mehr zu geben.

I.3.4. Schlussbetrachtungen: Schock und Paradox als Elemente der Kleistschen Ästhetik

In den Jahren 1806 bis 1808 gab Adam Müller, Kleists zukünftiger Mitarbeiter und enger Bekannter, eine Reihe von philosophischen Vorlesungen in Dresden, die eine „romantisch-organische“ Auffassung der Welt, des Staates, der Gesellschaft und nicht zuletzt der Kunst darstellten. Diese Auffassung wurde später unter dem Begriff „politische Romantik“ klassifiziert.

Adam Müller geht von einem notwendigen Ineinanderfließen des Politischen und des Ästhetischen aus. Es soll eine Wechselwirkung entgegengesetzter Begriffe und Felder stattfinden. Auch die „Schönheit“ entsteht aus einem solchen Prozess der Wechselwirkung:
„Eine Wechselwirkung, eine Art von Vermählung gehört dazu, wenn irgendeine Schönheit hervorgebracht werden soll: es müssen zwei entgegengesetzte Wesen wie Bewegung und Ruhe, Ganzes und Teil, Allgemeines und Besonderes in gegenseitige Verbindung treten, um die Schönheit zu erzeugen“.[63]
Dieses Prinzip wird gleichzeitig auf die Gebiete der Kunst und der Politik angewendet: So soll die Kunst (der Dichter auch) in den Bereich des Politischen, in das Leben der Cité eingreifen. Denn auch die Politik hat etwas von einem Kunstwerk. Die Grenzen zwischen bis dahin getrennten Bereichen werden fließend. Daraus entsteht eine dynamische, eine „organische“ Auffassung der Welt, denn der Staat wird dabei einem lebendigen Organismus gleichgesetzt, der alle gegensätzlichen Aspekte des Lebens umfasst. Müllers Theorie beruht also auf dem **Gegensatz**: Kunst, Schönheit, Dynamik des Staates können nur aus der Gegenüberstellung, ja aus dem Gegeneinanderprallen entgegengesetzter Elemente hervorkommen. Die notwendige Dynamik entsteht aus der Gegenüberstellung von konträren Vorgängen und Gegenständen. **Im Kunstwerk erscheinen somit Paradoxien als ästhetisch wirksam.** Das Schöne eines Werkes wird durch Gegensätze und Schockwirkungen dieser Gegensätze untereinander erzeugt. Genau dies hatte Adam Müller 1807 im *Amphytrion* bewundert, als er Kleist noch nicht kennen gelernt hatte.
In mancher Hinsicht erscheint Kleists gesamtes Werk als auf dem Gegensatz und auf dem Schock begründet zu sein, ein Thema, das wir hier leider nicht weiter erörtern können. Über zwei seiner Dramen schrieb er beispielsweise Folgendes:
„Wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das + und – der Algebra zusammen, und sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht“[64].
Auch *Die Hermannsschlacht* scheint auf dem Paradox und damit auf dessen Schockwirkung zu beruhen. Kleist „vermischt Widersprüche“[65] – hier Kunst und Ideologie, Abstraktes und Konkretes – und stellt damit das Problem der Anwendung des Einen im Dienste des Anderen im Drama selbst. So gewinnt sein Werk etwas Experimentelles, das wiederum im Gegensatz steht zu der Absicht der unmittelbaren konkreten Wirkung des Dramas auf seine Zeitgenossen, die Kleist mit der schnellen Aufführung des Dramas erzielen wollte. Aus dieser Vermischung gegensätzlicher Elemente entsteht aber eben die Möglichkeit einer kritischen Distanzierung zum Dargestellten, was eine der Erklärungen dafür sein mag, weshalb das Drama damals bei allen Zeitgenossen Unbehagen erregte. Was sollte ein der-

[63] Foley, Peter, *Heinrich von Kleist und Adam Müller*, Frankfurt am Main, 1990, 140.
[64] HS, II, 818.
[65] HS, II, 346 (*Ein Satz der Höheren Kritik)*.

maßen vehementer propagandistischer Diskurs bedeuten, wenn er – bei allen Exzessen – in sich Elemente der Kritik, der „Dekonstruktion“, der Infragestellung trug?
Auch im Bereich des rein Politischen gibt es im Drama eine eigentümliche Vermischung entgegengesetzter Begriffe: So koexistieren utopische Gedanken einer menschlichen Gemeinschaft, die alle Völker umfasst, oder eines universellen, ewigen Friedens, die wie Überbleibsel eines von der Aufklärung beeinflussten Denkens klingen, mit dem Willen zum totalen Krieg und zur endgültigen Ausrottung des Feindes, einem Gedanken, der von der Nachwelt, insb. im dritten Reich, ohne Mühe ausgenutzt werden konnte.
Auch z. B. der Begriff der Nation beruht auf einem Gegensatz, denn nur aus der völligen Zerstörung des Bestehenden kann etwas Neues (eigentlich durchaus Unbestimmtes, Kleist gibt keine nähere Bestimmung davon) entstehen. Die Kleistsche Figur besteht ebenfalls aus Gegensätzen und entwickelt sich paradoxerweise: Hermann und Thusnelda – wie auch Penthesilea – kommen zu einer Entfaltung ihres Inneren, indem sie den Weg der Selbstzertörung durchmachen.

Der ästhetisch-dramaturgische oder auch der moralische Schock sowie das Moment des Paradoxhaften und des Gegegensätzlichen sind also Teil der Kleistschen Ästhetik, auch wenn der Dichter diese „Gesetze“ nirgendwo programmatisch dargelegt hat. Adam Müller und Kleist fassen beide die Kunst als das Aufeinanderprallen, den Schock entgegengesetzter Weltsichten auf. So im Vorwort zum *Phöbus*:

„Unter dem Schutze des daherfahrenden Gottes eröffnen wir einen Wettlauf; jeder treibt es soweit er kann, und bleibt unüberwunden, da niemand das Ziel vollkommen erreichen, aber dafür jeder neue Gemüter für den erhabenen Streit entzünden kann, ohne Ende fort“[66].

Eine Überwindung normativer Grenzen erscheint also als die implizite Konsequenz daraus. Das Kunstwerk beabsichtigt nämlich NICHT Gleichgewicht, Maß und Harmonie, sondern der Vorgang des künstlerischen Schaffens erscheint als grundsätzlich aggressiv. Auch nicht Nachahmung der Natur oder eines Objekts, sondern Schockwirkung auf den Zuschauer/Leser werden als pädagogische Methoden und als ästhetische Prinzipen im Prozess des künstlerischen Schaffens eingesetzt.

Auch erscheint die Gewalt als ein wesentliches Merkmal dieser auf dem ästhetischen Prinzip des Schocks beruhenden Dichtung. Die Schockwirkung entspricht dem Willen zu einem ästhetischen Skandal. Der Zuschauer/Leser reagiert meist irritiert auf Kleists Werk. So Goethe auf die Tragödie *Penthesilea:*

„Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, dass ich mir Zeit nehmen muss mich in beide zu finden.“[67]

Die Ursache dieses Unbehagens und dieser Reaktion der Abwehr und der Zurückweisung liegt nicht zuletzt in der Gewalt, die Kleist in seine Figuren injiziert. Der Körper wird näm-

---

[66] Sembdner, Helmut, *Heinrich von Kleists Lebensspuren,* München 1996, 180.

[67] HS, II, 806 (Brief Goethes an Kleist).

lich zum bevorzugten Ort einer Explosion der Gewalt: Die Vergewaltigung der Marquise, die Hinrichtung des Nicolo, der Kindermord in der *Familie Schroffenstein,* die Zerstückelung des Achilles, Penthesileas Selbstmord, die Ermordung der Geliebten in der *Verlobung in St. Domingo*, die Steinigung und die Hinrichtung der Geliebten in der Kathedrale in dem *Erdbeben in Chili*, etc. In der *Hermannsschlacht* sind derlei Momente des Schocks in Form der Gewalt genauso vorzufinden: Die Vergewaltigung der jungen Hally und die Zerstückelung ihrer Leiche beispielsweise oder auch die Inszenierung von Ventidius' Hinrichtung bilden die Höhepunkte dieser Entfesselung der Gewalt, die bei dem Zuschauer nur tiefes Unbehagen hinterlassen können. Diese dramaturgischen oder narrativen Exzesse der Gewalt gehen über das Urteil der Exzentrizität hinaus, die aus der Feder vieler Zeitgenossen oft wiederkehrt. Diese Überwindung normativer Grenzen geht einher mit der Indifferenz moralischen Regeln gegenüber. Oder: Kleist zögert nicht, die moralischen Normen zu verzerren oder sie auf den Kopf zu stellen. Von einem Kritiker wurde damals Kleists Werk als „moralisch unmoralisch" (Kleists Erzählungen stellen sich ja als „moralische Erzählungen" vor) bezeichnet:

„Die Marquise ist schwanger geworden und weiß nicht wie und von wem. Ist dies ein Süjet, das in einem Journal für die Kunst eine Stelle verdient? (...) Doch da der Verfasser der als hohes Muster aufgestellten Amazonenkönigin und ihres Gefolges für das Schamerröten der weiblichen Unschuld die hohe Ehrfurcht nicht zu haben scheint, die wir dafür hegen, so wollten wir mit ihm deshalb nicht rechten, wenn jene Erzählung nur an und für sich unterhaltend oder in einem vorzüglichen Style geschrieben wäre. Beides vermissen wir jedoch ganz. Schon nach den ersten Seiten errät man den Schluss des Ganzen, und die Menschen darin benehmen sich alle so inkonsequent, albern, selbst moralisch unmoralisch, dass für keinen Charakter irgendein Interesse gewonnen werden kann."[68]

Nicht die Vergewaltigung der Marquise, sondern die Art und Weise, wie sie die Situation unter Kontrolle bekommt, stören den Kritiker in seinen konventionellen moralischen Anhaltspunkten und in seiner Vorstellung vom Auftrag eines Kunstwerkes. Auch in der *Hermannsschlacht* geht Kleist an den Konventionen der Moral vorbei. Sein Interesse gilt menschlichem Verhalten und Geschehnissen, die sich eigentlich außerhalb der Norm abspielen. Der Dichter zeigt den Skandal, ohne dabei ein moralisches Urteil zu fällen. In seinem Theater tritt keine einzige Figur als Befürworter(in) einer Ordnung der Dinge und der Welt auf und es ist wohl unmöglich, in Kleists Werk auch nur die Spur eines moralischen Urteils zu finden. Zwar enthalten manche seiner Erzählungen Züge einer Gesellschaftskritik, wie Jochen Schmidt unterstreicht. Nach ihm bilde das Provokativ-Skandalöse des Werkes gerade das Mittel der Gesellschaftskritik[69]. Bei der *Hermannsschlacht* erscheint die Frage als ungelöst. Daher fragt Gerhard Bauer, der sich mit dieser Entfesselung der

[68] Sembdner, Helmut, *Lebensspuren, op. cit.*, 214.

[69] Schmidt, Jochen, *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen 1974.

Gewalt und dem Ausbruch des Hasses in dem patriotischen Drama befasst, die grundsätzliche Frage: „Wirbt er für sie (die Ausbrüche des Hasses)? Warnt er vor ihnen?“[70] Diese Fragen bleiben ohne Antwort. Damit ergibt sich aber bei dem Rezipienten das Gefühl einer allgemeinen Relativierung aller herkömmlichen Werte; oder man könnte auch meinen, dass Kleist damit eine Art „literarische Moralkritik“ übt, die an sich eine „Paradoxie“ ist, die ihn in den Bereich des „Außermoralischen“ führt[71]. Was sind dann Recht und Unrecht sonst als notwendige und zwingende Paradoxien? Im *Kohlhaas* sowie in der *Hermannsschlacht* erscheinen sie unter diesem Licht: (angebliches) Recht zeugt Unrecht aus. Auf jeden Fall distanziert sich Kleist von einer Literatur, die ihrem Publikum seine Reaktionen, Empfindlichkeiten vorkaut. Nicht zuletzt aus diesem Grund ging er mit der Niederschrift der *Hermannsschlacht* an dem ersten Auftrag des Stückes vorbei, das sich in die strikten Kriterien des Propagandastücks nicht einfügen lässt; dazu steckt zu viel „Exzentrizität“ darin, zu viel „Kleist“ eben.

Schlusswort

Entgegen dem in der Kleist-Forschung weit verbreiteten Standpunkt, nach dem Kleist nach 1801 mit seinem literarischen Schaffen einen endgültigen Bruch mit dem Erbe der Aufklärung vollzogen habe, den das Drama *Die Hermannschlacht* besonders klar veranschauliche, verteidigte Wolfgang Wittkowski mit Vehemenz die Ansicht von Kleists Treue den Grundsätzen der Aufklärung gegenüber, die man auch in seinem patriotischen Drama erkennen könne:

„Weltbürgerlicher, antinationalistischer geht es nicht. (...) Hermann erzieht seine Landsleute zu jener Selbstaufopferung, die Kleist im Geist des 18. Jahrhunderts jederzeit als höchste Tugend pries, als Inbegriff von Humanität. (...) Bei Kleist und Hermann dient die Schaffung des Nationalstaats (...) als erzieherisches Mittel zu dem Zweck, dem Selbstzweck, Humanität und damit eine bessere Gesellschaft zu schaffen und zu schützen“.[72]

Diese Ansicht bildet den Anlass zu einer weitreichenden Diskussion...

---

[70] Bauer, Gerhard, *Die Kunst und die Künstlichkeit des Hasses, op. cit.,* 50.

[71] Ewertowski, Ruth, *Das Außermoralische. Friedrich Nietzsche – Simone Weil – Heinrich von Kleist – Franz Kafka.* Heidelberg, 1994. S. 84: „Kleist führt das Verhältnis von Recht und Unrecht in eine Paradoxie, die hier zu einer selbständigen Kategorie wird.“

[72] Wittkowski, Wolfgang, *Nationalismus oder für eine bessere Gesellschaft? Goethe, Schiller, Kleist,* Oldenburg, 1995, 26-2