



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Hermann der Cherusker und sein Denkmal

Bäte, Ludwig

Detmold, 1925

Hermann und die Hermannsschlacht in der deutschen Dichtung / Von
Professor Dr. K. Holl

urn:nbn:de:hbz:466:1-8746

HERMANN UND DIE HERMANNSSCHLACHT IN DER DEUTSCHEN DICHTUNG ¹⁾

VON PROF. DR. K. HOLL

Hermann der Cherusker gehört zu den beliebtesten Helden im Walhall deutscher Dichtung. Doch die Zahl der poetischen Bearbeitungen seines Lebens und seiner Taten findet keine entfernte Entsprechung in ihrem dichterischen Wert. Die Gesinnung der Dichter steht weit über ihrer Künstlerschaft. Um an einem Beispiel aus der bildenden Kunst die Bedeutung seiner dichterischen Gestaltung zu erläutern, mag man sie mit den zahlreichen Darstellungen der Germania in Malerei und Plastik vergleichen, wo ebenfalls ein oft sehr starkes nationales Fühlen keinen entsprechenden Ausdruck in der künstlerischen Form fand. Die Gestalt wird zu toter Allegorie, nicht zum lebendigen Symbol; Allegorie, weil die Gesinnung des Verfassers nur Wort, nicht wie im Symbol Körper, Welt geworden ist. Sie ist ein Erzeugnis der Bildung, nicht des Erlebens, oder wenn doch das Erleben Anteil an der Schöpfung hat, so ist es doch nicht stark genug, um die Gestaltung vom innersten Kern bis zur äußersten Oberfläche zu durchdringen; eine Gestalt aber, deren Herz nicht stark genug schlägt, um den Blutstrom bis in die äußersten Fingerenden durchzutreiben, ist dem Tode verfallen. Deshalb ist die Fülle der Hermannsdichtungen bis auf ganz wenige Ausnahmen

¹⁾ Das Thema hat bereits verschiedene Bearbeitungen gefunden, von denen besonders J. E. Riffert, *Die Hermannsschlacht in der deutschen Literatur*, Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen, hrsg. von L. Herrig, 34. Jahrgang, 63 Bd., 1880, Seite 129 ff. und 241 ff. und Dr. P. von Hofmann-Wellenhof, *Zur Geschichte des Arminius-Kultus in der deutschen Literatur*, Eine literarhistorische Abhandlung I. und II. Teil, 36. Jahresbericht der Steierm. Landes-Oberrealschule, Graz, 1887, III. Teil (Schluß), 37. Jahresbericht, Graz, 1888, durch ihre stoff- und gehaltreichen Ausführungen stets die Grundlage jeder Beschäftigung mit dem Stoffe bilden müssen. Oberflächlich ist W. Creizenach, *Armin in Poesie und Literaturgeschichte*, Preuß. Jahrbücher, 36. Bd., 1875, S. 332 ff. Gänzlich wertlos ist M. Kuwert, *Arminius als dichterischer Held*, „Vosk. Ztg. Nr. 16/8, 1891. Weitere Bibliographie bieten H. A. Krüger, *Deutsches Literatur-Lexikon* 1919 unter „Hermann der Cherusker“ und Hugo Niemann, *Opern-Handbuch* 1887 unter „Armin (Arminius, Hermann)“.

Für die Beschaffung der umfangreichen Literatur bin ich den Beamten der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe, insbesondere Herrn Major a. D. Dr. Bauer, zu großem Dank verpflichtet.

tot, denn ihre Dichter bedienen sich zwar ihrer historischen Kenntnis von den Römekämpfen Hermanns und seiner Zeitgenossen, um ihrer vaterländischen Gesinnung Ausdruck zu verleihen, aber jene geschichtliche Zeit wird kein anschauliches Weltbild von starkem Eigenleben der geschichtlichen Gestalten, sondern nur gestellte Szene mit Figurinen, für die der dahinter stehende Dichter bewegender Maschinist und erläuternder Sprecher ist. So lange dieser Abstand zwischen Dichter und dargestellter Zeit nicht überbrückt ist, so lange der Dichter sein eigen Selbst nicht zu ihrem Selbst zu erweitern oder jene Welt ganz in den glühenden Strom seines Fühlens einzuschmelzen vermag, wird der Versuch dichterischer Formung nie Symbolwert gewinnen, nie Leben werden.

Warum diese Aufgabe nie restlos gelingen wollte, ist eine Frage, die sich mit Notwendigkeit aufdrängt, aber zu voller Zufriedenheit kaum je beantwortet werden dürfte. Am leichtesten wäre die Feststellung, daß sich noch nicht das geeignete dichterische Genie gefunden habe, so daß umgekehrt wie bei der Faustdichtung, wo alle Versuche zur dichterischen Bewältigung nach Goethe sich als Versuche unzulänglicher Epigonen darstellen, hier bei der Hermannsdichtung alle Versuche vor dem zu erwartenden Goethe sich als Versuche unzureichender Progenen herausstellen. Doch wäre diese Antwort angesichts von Namen wie Lohenstein, Wieland, Klopstock, Kleist, Grabbe, die sich um den Stoff bemüht haben, gar zu oberflächlich geraten. Ein Grund mag sein, daß die Gestalt Hermanns ausschließlich durch den Varussieg nationale Bedeutung erlangt hat. Damit aber fehlt ihr als triumphierender Sienergestalt das tragische Element, das dem großen Tatmenschen erst das Heldische verleiht. Um diesem Mangel abzuhelpfen, wurde von einzelnen Bearbeitern immer wieder versucht, Hermanns Tod, der zweifellos tragische Bedeutung hat, in die dichterische Gestaltung einzubeziehen, wodurch aber dann wieder die Varusschlacht selbst zurückgedrängt wurde, die über Hermanns Persönlichkeit hinaus Erinnerungsgut geworden ist, wie es ja nicht ohne inneren Sinn ist, daß eine ganze Reihe von Dichtungen schon nach ihrem Titel das Werk und nicht den Wirker in erster Linie besingen. So mußten auch die Hermanns tragischen Tod behandelnden Versuche scheitern.

Es scheint also doch tatsächlich der Hauptgrund für die unzureichenden Lösungen der gestellten Aufgabe darin zu liegen, daß die Gestalt Hermanns uns zu ferne liegt, daß die langen Jahre des Mittelalters, wo sie vollkommen im Dunkel der Ver-

gessenheit lag, ihre lebendige Nachwirkung getötet hat, daß sie unserem Volke kein Lebensgut, sondern nur ein Bildungsgut geworden ist, das erst am Ende des Mittelalters vom bildungsbeflissenen Humanismus neu geschaffen wurde auf Grund der die Erinnerung an Armin und seinen Römersieg bewahrenden antiken Schriftsteller Vellejus Paterculus, Sueton, Florus, Cassius Dio, Strabo, Drosius, Plinius, Manilius, Seneca, Zonaras, insbesondere aber Tacitus, der uns ja auch überliefert, daß zur Zeit seiner Annalen, also etwa hundert Jahre nach der Varusschlacht von 9 n. Chr., noch Lieder der Germanen jene Tat feierten. Diese Lieder waren demnach die uns allerdings vollständig verloren gegangene und unbekannteste erste dichterische Gestaltung des Hermannsstoffes in unserer Literatur. Die nächste Behandlung des Stoffes war durchaus unpoetisch, historisch, wenn auch sehr naiv mit anderen Traditionen zusammengeworfen, in den seit Ausgang des Mittelalters sich allmählich häufenden Welt- und Lokalkroniken, etwa mit dem 12. Jahrhundert beginnend. Mögen auch gelegentlich solche geschichtliche Überlieferungen aus ihrer üblichen Gelehrtensprache des Latein in die deutsche Volkssprache übertragen und gar zur weiteren Verbreitung in mühselige Verse gepreßt worden sein, so war damit natürlich noch keinerlei Anspruch auf Zugehörigkeit zur Dichtung begründet.

Der Humanismus des 15. Jahrhunderts gab dieser historischen Schilderung eine bewußte nationale Färbung, er bog den naiv-objektiven Chronikbericht zur sentimentalisch-subjektiven Darstellung um. Wie der italienische Humanist in betontem Nationalstolz die alten Römer als seine Vorfahren pries, so suchte sein deutscher Schüler im eigenvölkischen Altertum seine Ahnen, und da der gelehrte Humanismus sich zunächst mit Eifer dem Studium, der Erklärung und Herausgabe römischer Autoren hingab, so stieß er bei den römischen Geschichtsschreibern bald auf die Erwähnung jenes Germanenhäuptlings, der sein Volk wider das römische Weltreich zum Siege führte. Namentlich die Wiederentdeckung der „Germania“ des Tacitus und ihre Veröffentlichung (1473 in Nürnberg) befestigte das Interesse an der nationalen Frühzeit und befruchtete die nationalgeschichtlichen Bestrebungen von Männern wie dem Elsässer Jakob Wimpfeling, dem Augsburger Konrad Peutinger, dem Nürnberger Willibald Pirckheimer, dem Sachsen Georg Spalatin und zahlreichen anderen Humanisten. Mit welchem Stolze diese Männer von den verehrten römischen Historikern den

Arminius ein Fürst zu Sachsen.



Arminius den man nennet Herman/
Ein junger Heldt/ein kühner Mann/
Von Leib vnd Gemüt wol auff erwachsen/
Geborn vom Harz/ein Fürst zu Sachsen/
Der hat oft Ritterlich gekriegt/
Stäts obgelegen vnd gesiegt/
Zu des Keyfers Augusti zeiten/
Wolt Varus wider d Teutschen streiten/
Als von den Römern außgesandt/
Mit grosser Gewalt/wehrhafter Handt/
Zus Teutschlandt biß an Hessen kumpt/
Wie solchs Arminius vernimpt/
Macht sich bald auff/schlugs alle gar/
Solch groß vnüberwindlich Schar/
Des Vari Kopff gen Rom ward geschickt/
Darab der Keyser sehr erschrickt/
Daß er für Angst/Sorg/Leyd vnd Traurn/
Den Bart räufft/schlug an d Matern
Da ward geschwächt der Römer Macht.
Dergleichen vormals nie gedacht/
Damit Arminius erlangt/
Daß ihm das ganze Teutschlandt danckt/
Vnd wurd sein lob bey Alt vnd Jungen/
Hernach viel hundert Jar gesungen.

Flor.lib.4.
cap.14.
V.pater.
li.2.

Tacit.li.1.

Suero.in
August.
cap.24.



Ausschnitt aus dem Titelbild zu Beatus Rhenanus „Historiae Romanae“ des Gellejus Paterculus,
Basel 1520

Nebenstehend: Arminius mit dem Haupte des Varus aus Aventinus „Bairische Chronika“ der Ausgabe
von 1622, erschienen zu Nürnberg

Deutschen Arminius und seinen Sieg über die Römer erwähnt haben, vermögen wir daraus zu ersehen, daß Beatus Ahenanus seiner Ausgabe der römischen Geschichte des Velleius Paterculus (1520) auf dem Titelblatte eine Darstellung des Befreiungskampfes vorausschickt, wobei die siegreich vordringenden Germanen wie die geschlagen fliehenden Römer sowie ihre beiderseitigen Führer Arminius und Varus in Landsknechttracht erscheinen (siehe Abbildung). Was die Humanisten aus den von ihnen eifrig studierten römischen Geschichtsschreibern als Tugenden des römischen Bürgers kennen lernten, die Vaterlandsliebe, den freihheitlichen Stolz und die kriegerische Tüchtigkeit, wurde ihnen zu Idealforderungen für den eigenen nationalen Charakter. Da aber jene römischen Historiker selbst schon Arminius den Besitz dieser Tugenden bestätigt hatten, so wuchs er immer mehr zur Idealfigur empor. Es ist daher begreiflich, daß Burkhard Waldis unter den seinem „Lobspruch der alten Deutschen“ vorangeschickten Bildnissen „der zwölff ersten alten König und Fürsten Deutscher Nation“ (1543) als erstes einen jungen Ritter mit Schwert und dem Haupte des Varus als „Arminius ein Fürst zu Sachsen“ darstellt mit einer Beschreibung seines Charakters und seiner Tat in Knittelversen, wobei die erste Zeile den lateinischen Namen des Helden nach Joh. Carions' deutscher Chronik (1532) verdeutscht: „Arminius, den man nennt Herman“. Die „Baiersche Chronika“ von Aventinus (Thurnmaier) (1566) wiederholt diese Bildnisse und bringt sie auch in den folgenden Ausgaben von 1580 und 1622, aus der wir die Vorlage unserer Reproduktion entnommen haben.

Burkhard Waldis gehört zu den humanistischen Erzählern am Anfange des 16. Jahrhunderts, die in bewusster Volkstümllichkeit deutsche Gesinnung mit antirömischer Tendenz verknüpfen. Wenn die Reformation auch keine notwendige Frucht des Humanismus ist, so hat dieser ihr doch mächtig den Boden vorbereitet. Schon in dem Lande seiner Geburt hat er die Schwächen der Kirche erkannt, die ihm zudem als stärkste Verteidigerin der alten von ihm zu überwindenden Bildung gilt, obwohl doch die ersten Humanisten fast ausnahmslos aus dem Geistlichenstande hervorgingen.

Diese antirömische, reformatorische Einstellung der Humanisten, verbunden mit ihrem ausgeprägten, kraftbewussten Nationalstolz, zugleich aber auch mit dem Haß des freien, kaiserlich gesinnten Ritters gegen das dynastisch-partikularistische Fürstentum mit seiner tyrannischen Machtgier lobert in dem heißblütigen und

kampffrohen Ulrich von Hutten († 1523) zu flammender Begeisterung empor, die seit 1515 immer wieder gerne auf die Gestalt des Arminius als Mahners und Vorbilds hinwies. Vor allem aber setzt er in einem den Lucianischen Totengesprächen nachgeahmten dramatischen Dialoge dem Arminius und seiner eigenen patriotischen Gesinnung ein ehrendes Denkmal. Dieser lateinische Dialog „Arminius“, der aus Huttens letzten Lebensjahren stammt, wurde erst 1529 gedruckt, ist aber seitdem nie mehr in Vergessenheit geraten und im 16., 17., 18. und 19. Jahrhundert immer wieder neu herausgegeben und von dem Huttenbiographen David Friedrich Strauß gar ins Deutsche übertragen worden. In dem unterweltlichen Rangstreit der großen antiken Feldherren Alexander, Scipio und Hannibal fordert Arminius den ersten Platz, da er trotz Gegnerschaft im eigenen Volke und bei den eigenen Verwandten das römische Weltreich in der Blüte seiner Machtstellung besiegt und dadurch sein Vaterland befreit habe; sein unvergängliches Verdienst wird anerkannt, indem er zwar nicht vor den Feldherren, aber neben dem Vaterlandsbefreier Brutus als der „Freieste, Unbesiegteste und Deutscheste“ den ersten Platz erhält. Der deutsche Patriot wie der Gegner der römischen Kirche und der unter sich uneinigen Fürsten offenbart sich in diesem stolzen und doch bezähmten Dialog, der zum Schlusse den kaisertreuen Unitarismus des Ritters erweist, wenn er Arminius die Würde eines Königs von Deutschland zuspricht. Die mannhafte deutsche Gesinnung, die das Gespräch befeuert, erhebt es trotz einer schon öfters betonten mangelnden letzten Überarbeitung aus der Sphäre historischer Überlegung und patriotischen Traktats zu der dichterischen Vision, und nur dadurch gewann das verherrlichte Ideal fortwirkende Symbolkraft, so daß P. von Hofmann-Wellenhof mit Recht urteilen durfte: „Erst durch Huttens Dialog wurde die Gestalt des Cheruskers zu einer überragenden, welche gewissermaßen allen Ruhm und alle Größe deutscher Vergangenheit in sich verkörperte, und den Geschlechtern der Enkel teuer und wert, wie sie es den Ahnen gewesen, da noch die Lieder vom Armin in Deutschlands finstern Wäldern gesungen wurden.“

Mit Hutten beginnt die dichterische Verklärung des Cheruskerhermanns, wenn auch sein Dialog, trotz dramatischen Charakters, formal noch eine Vorstufe zu dem dichterischen Ruhmestempel Hermanns darstellt. Wir verspüren daraus den heißen Atem einer kampffrohen Zeit.

Ein halbes Jahrhundert später ist die Zeit merklich schwächer geworden, ihr Nationalstolz findet weniger in flammendem Aufruf zu kraftvoller Tat als in geistreicher Besinnung auf kulturelle Leistungen Ausdruck. Des hervorragendsten humanistischen Lustspieldramatikers Nicodemus Frischlins Komödie „Julius Redivivus“ (1587), die in manchen Motiven sich Huttens Dialog verpflichtet zeigt, führt den Cheruskersproß Hermanus mit der Flinte auf die Bühne, um dem römischen Cäsar die Bedeutung der deutschen Pulvererfindung für das Kriegswesen klarzumachen. Aber daß Frischlin dazu gerade ihn bestimmt, beweist, wie festgewurzelt schon seine Geltung als Idealtypus des Deutschen ist; ausdrücklich betont der Dichter in seinem Nachwort, wie der Herminius ihm als typischer Vertreter aller in Staat und Krieg berühmten deutschen Männer gelte: „sicut per Herminium omnes Herminii similes, in republica et re militari claros homines“. Der von Frischlins Bruder Jacob 1585 ins Deutsche übertragenen und von Jacob Ayrer (+ 1605) später bearbeiteten Komödie (eine moderne Bühnenbearbeitung von Dr. E. L. Stahl geht auf Ayrer zurück) fehlt es noch an dramatischer Geschlossenheit, aber der selbstbewußte vaterländische Stolz verleiht ihr eine begeisterte einheitliche Stimmung.

Gerade die ins Verbe verbreiterte Vulgärisierung durch Ayrer offenbart, daß die Gestalt Hermanns nicht nur für die gebildeten Kreise, sondern auch bereits für die breitere Volksmasse Idealtypus geworden ist. Dafür ist auch sowohl die deutsche Geschichtsschreibung, aus der Spalatins wirkungsvolle Arminiusmonographie (1535) als eines der frühesten und zugleich bedeutendsten Zeugnisse hervorgehoben sei, Beweis, wie die Überlieferung zweier volkstümlicher Lieder aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. In der literarischen Geschichte Hermanns gebührt dem 16. Jahrhundert das Verdienst, uns seine Gestalt nicht nur aus dem mittelalterlichen Dunkel der Vergessenheit ins Licht des Bewußtseins herausgeholt zu haben, sondern sie auch zum Idealtypus für Gebildet und Ungebildet, für das gesamte deutsche Volk emporgehoben zu haben.

Trotzdem sehen sich die Historiker des folgenden 17. Jahrhunderts, wie Erichius, Pideritius, Hagelgans u. a., immer wieder veranlaßt, mit Nachdruck auf den Nationalhelden hinzuweisen und seinem Andenken monographische Darstellungen zu widmen, um ihn vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Sein

Bild wird mit um so stärkerer Eindringlichkeit als Vorbild gezeichnet, als die verheerenden Nöte des dreißigjährigen Krieges immer mehr Deutschland zerrüteten, deutsche Manneskraft schwächten, deutsche Bürgertugend schwinden ließen, deutsche Freiheit knechteten, deutsche Einigkeit zersplitterten, deutsches Nationalbewußtsein in Fremdländerei erstickten. Schon 1631 läßt Paul Fleming in seinem „Schreiben vertriebener Frau Germanien an ihre Söhne oder die Churfürsten, Fürsten und Stände in Deutschland“ die klagende Germania an den Römersieg des Arminius erinnern, wie es ähnlich in patriotischen Gedichten von H. Asmann, von Abschaz und von C. von Birken geschieht. 1647 tritt in Johannes Rists Schauspiel „Das Friede wünschende Deutschland“ Herzog Herman mit anderen deutschen Fürsten aus dem Totenreich auf und muß nun mit Schmerz und Scham erkennen, wie sein früheres stolzes Deutschland nun alamodisch geworden und alle Zucht und Ehrbarkeit vergessen hat. Ebenso erwählt sich der patriotisch-sittliche Satiriker Moscherosch in seinen „Gesichten Philanders von Sittewald“ (1650) die Gestalt Hermanns, um durch ihn und andere alte deutsche Helden den verausländerten Philander vor der modischen Sittenverwilderung zu warnen und an die frühere stolze Zeit zu erinnern (Alamode Kehraus). In der Einleitung bei der Beschreibung des Schauplatzes, der Burg Geroldseck, verbindet Moscherosch mit den Namen historischer Gestalten, wie Hermanns, auch den Siegfrieds und unterstreicht damit den Versuch der Mythifizierung.

Die umfassendste dichterische Darstellung von Leben und Taten Hermanns danken wir Daniel Casper von Lohenstein († 1683). „Großmüthiger Feldherr Arminius oder Hermann, nebst seiner Durchlauchtigsten Thusnelda in einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Helden-Geschichte dem Vaterlande zu Liebe, dem Deutschen Adel aber zu Ehren und rühmlicher Nachfolge in Vier Theilen vorgestellt und mit saubern Kupfern ausgezieret“. Die erste Ausgabe des Niesenwerks besorgte, sechs Jahre nach des Verfassers Tode, zusammen mit dessen Bruder Hans Casper, Benjamin Neukirch (1689), und er faßt seine genaue Kenntnis von Lohensteins Sprachstil geschickt in dem Urteil zusammen: scharfsinnig, spruchreich und gelehrt. Es ist ein monströses Werk, das man versucht sein könnte belletristisches Konversationslexikon zu nennen, derart ist es vollgestopft mit des gelehrten Verfassers Wissen aus Geschichte und Sage, Länder-, Menschen-, Tier- und Pflanzenkunde, wodurch wir eine in verwickelte

Romanform gehaltene Enzyklopädie des Gesamtwissens der Zeit erhalten, die durchsetzt ist von des sentenziösen Autors lehrhaften Maximen aus den Gebieten der Religion und Moral. Ein phantastischer Realismus häuft unkritisch die Schätze eines belelenen Empirismus an und ordnet sie in eine intrigenreiche Romanführung, die deutsche Frühzeit mit Antike, Okzident mit Orient in abwechselnd nüchterner und erhabener Ausdrucksform koppelt und das ganze Ragout zur äußeren Maske dekorativ gestaltet, hinter der der Kenner Zeitgenössisches errät, wie die Zentralfigur des Arminius als Huldigung für Leopold I. dient. Lohenstein kennt vieles der vorangehenden Hermannsliteratur, wie Hutten, Spalatin, Aventin und aus dem 17. Jahrhundert wahrscheinlich Pideritius, sicherlich aber Hagelgans. Trotz oder besser wohl gerade wegen des ungeheuerlichen Aufwandes ist ihm die künstlerische Bewältigung seiner selbstgestellten Aufgabe nicht gelungen. Ebenso wie die überreich ausgestreuten Wissensmaterialien lexikalisch-willkürlich massiert sind, so sind sich auch die germanischen und orientalischen romantischen Liebeshandlungen, die miteinander verwoben sind, zu fremd, um ihrer Verknüpfung irgendwelche Wahrscheinlichkeit verleihen zu können. Nein die Freude an der Häufung des Fremdartigen, ein durch den Krieg geweckter und gesteigerter Zug zum Erotismus, und die Vorliebe der Zeit an prunkvollen Aufzügen und heroischen Masken haben das Romanungeheuer geschaffen und lassen selbst die vaterländische Arminiusbegeisterung in ihrer Ursprünglichkeit verblassen zur Freude an Maskerade aus germanischer Frühzeit. Niemand, der nicht dazu verpflichtet ist, wird diesen Roman, der so recht das Spiegelbild einer zwiespältig zwischen naturwissenschaftlich größten Entdeckungen und finsterstem Aberglauben schwankenden Zeit ist, von Anfang bis zu Ende durchlesen, aber man sollte doch endlich die nur in absoluter Unkenntnis wurzelnde Tradition preisgeben, als ob daran der unlesbare Schwulst der Sprache schuld sei. Wie schon Cholevius und lange vor ihm Moses Mendelssohn richtig sahen, finden sich neben unleugbar schwülstigen Tiraden, die mit allem überschwänglichen Pomp der Zeit daherschreiten, Berichte von einer bei aller Breite klaren Einfachheit, die bis zur Nüchternheit gezähmt ist. Es ist der kritiklos zusammengestoppelte Stoff, es ist die Maßlosigkeit der Anhäufung von inhaltlich Fremdem, es ist eine Fälschung der geschichtlichen Atmosphäre, es ist der Mangel an künstlerischer Gliederung und innerer Folgerichtigkeit der Handlungsführung, was uns das Ganze als undurch-

dringliches Gestrüpp und Urwald erscheinen läßt, indem nur Einzelheiten lichtvolle Blößen darstellen, wie sie insbesondere im ersten Teil vorkommen, der die Varusschlacht behandelt, worauf dann erst in wilder Folge, immer wieder auf lange Strecken von anderen Erkursen belehrender und unterhaltender Art unterbrochen, die Vor- und Nachgeschichte des Helden aus der kraus verschlungenen Intrige sichtbar wird.

Ein Kunstwerk ist Lohensteins Arminiusroman nicht, aber er bot die Grundlage zu einem solchen, da, wie schon Riffert erkannte, hier zum ersten Male Arminius aus dem Bann chronikalischen Berichts befreit mit selbständiger Motivierung zur Zentralfigur einer unabhängigen freien Darstellung gemacht wurde. Allerdings gilt dieser Ruhm der Erstmaligkeit nur für das Gebiet deutscher Dichtung.

In Frankreich, wo das nationale historische Interesse fehlte, hatte man schon früher den von römischen Historikern gepriesenen Germanenhelden zum Mittelpunkt selbständiger dichterischer Werke gemacht, so daß wir die erste Dramatisierung des Arminiusstoffs einem französischen Dichter zu danken haben. Aber naturgemäß ging dabei gerade das, was uns das Wertvollste an dem Stoffe ist, die vaterländische Gesinnung, die nationale Wesenheit, rettungslos verloren und es bleibt eine Liebesgeschichte in germanischer Maskerade: de Scudéry behandelt in seiner Tragikomödie „Arminius ou les frères ennemis“ von 1644 den Bruderkonflikt zwischen Arminius und Flavius um Thusnelde, die hier Hercinie genannt wird, in der Zeit nach der Teutoburger Waldschlacht; Campistron in seiner Tragödie „Arminius“ von 1685 läßt durch das Resultat der Teutoburger Schlacht die von Segest, der aus politischen Gründen Varus als Schwiegersohn wünscht, getrennten Liebespaare Arminius und Isménie, so heißt hier Segests Tochter Thusnelde, und Sigismond, Segests Sohn, und Polixène, die Schwester Armins, endlich zur Vereinigung gelangen.

In Deutschland sollte es noch lange Jahrzehnte dauern, bis ein Dramatiker von Ruf — nach Gottsched ist 1725 ein anonymes Arminiuschauspiel, das mir unbekannt blieb, erschienen — den Hermannsstoff bearbeitete. Aber die Einschmelzung der Hermannsgestalt in das Volksbewußtsein als Deutschlands Befreier, als Idealheldentypus war mit Lohensteins Romanwerk endgültig abgeschlossen und vollendet. Er gehört fortan zu den unumgänglichen Motiven, um nicht zu sagen zu dem festgeprägten Formelschatz bei jeder dichterischen Darstellung

von Not und Sieg, Bedrohung und Befreiung Deutschlands, wie etwa Christian Günther den Frieden von Passarowitz feiert:

„Mur drauf, du Kern der Teutschen Treu!
Mur drauf, du Krafft aus Hermanns Hüfften!
Beweise, wer dein Ahn-Herr sey,
Und krön' ihn auch noch in den Grüfften!“

Zweifellos gebührt das Hauptverdienst an dieser Popularisierung Hermanns Hutten und Lohenstein, sie sind mit Recht schon in den trocken gelehrsamem „*Monumenta Romanorum in Thuringia*“ von 1704 die Herolde von Hermanns Ruhm genannt.

Doch einstweilen hatte in Deutschland das Theater in seinem ewigen Kampfe mit dem Drama den Sieg davongetragen, und statt dramatischer Dichtungen gab es nur noch Theaterwerke wie Haupt- und Staatsaktionen, Opern- und Harlekinnaden. Da bot nur die maskeradefrohe Oper der Hermannsgestalt Unterkommen, die nun unter musikalischen Klängen nach deutschen und ausländischen Bearbeitungen auf der Bühne ihren Einzug hält. Eine zahlreiche Reihe von Arminio-Opern stammen aus dem Ende des siebzehnten und aus dem ganzen Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts. Die historisch interessantesten Opern sind „*Arminio*“ von dem bekannten Komponisten Joh. Adolf Hasse (1745) nach dem Libretto des Italieners Joh. Claud. Pasquini, die vor Friedrich dem Großen, als einem neuen Befreier Deutschlands, aufgeführt wurde, und „*Thusnelde*, ein Singspiel in vier Aufzügen“, das Johann Adolph Scheibe 1749 veröffentlicht als eine erweiterte Bearbeitung seines vorangegangenen Singspiels „*Hermann*“. Scheibe schickt einen musik- und literarhistorisch gleichermaßen interessanten Vorbericht voraus, worin er die Gottschedsche Ablehnung der Opern wegen ihrer angeblichen Regellosigkeit bekämpft und sein Singspiel als Beispiel anführt, daß die Einheitsregeln auch durch die Oper durchaus innegehalten werden können. Scheibe steht also grundsätzlich noch durchaus auf dem Boden des Literatur- und Theaterreformators Gottsched, aber praktisch hat er sich doch schon über ihn hinaus entwickelt, indem er sich den Ansichten des begabtesten und selbständigsten der Gottschedjünger, Johann Elias Schlegels, nähert. Wie dieser in seinem Vergleich Shakespeares mit Andreas Gryphius (1742), so kommt auch Scheibe in seinem Vorbericht, also noch bevor Lessing den englischen Dramatiker

zum erstenmal erwähnt (1750), zu einer wenn auch mit Tadel vermischten Anerkennung Shakespeares: „Ich leugne nicht, daß Shakespeare und andere, ja vielleicht die meisten theatralischen Dichter seiner Nation diese Freyheit (betr. der dramatischen Einheitsregeln) sehr oft übertrieben haben, ja dadurch zuweilen ganz ins Unwahrscheinliche gefallen sind. Aber ihre Stücke haben dennoch viele andere Schönheiten, daß man ihnen diese Fehler gegen die Critik gar wohl vergeben kann.“

Aber nicht nur in seiner theoretischen Anschauung, auch im Texte seines Singspiels zeigt er sich als Nachfolger J. E. Schlegels. Von diesem stammt das erste große deutsche Hermannsdrama. Die nationalen Anregungen seines Lehrers Gottsched waren bei ihm auf fruchtbaren Boden gefallen. Ganz im Sinne von Gottscheds Einheitsregeln, von seiner Forderung des sozial hohen Standes der Tragödienhelden und der idealen Ferne ihrer Handlung arbeitet er seit 1740 an der Dramatisierung des Hermannsstoffes, worin er also als erster die ideale Ferne der Antike durch die der eigenen nationalen Frühzeit ersetzt und damit Zeugnis ablegt von dem allmählichen Wachstum des Nationalbewußtseins. 1743 erschien sein Werk als „Hermann, ein Trauerspiel“ im IV. Teil von Gottscheds „Deutscher Schaubühne“ mit einer ehrenden Einleitung des großen Literaturrichters, der, indem er Schlegels Werk von den französischen Dramen der de Scudéry und Campistron abhebt, stark den nationalen Gehalt betont: „Überhaupt wird man auch sehen, daß ein Franzos die wahre Größe eines deutschen Helden bei weitem nicht so natürlich vorzustellen gewußt als ein deutscher Dichter, der selbst ein deutsches Blut in den Adern, und die Neigung zur deutschen Freiheit im Herzen, mit der Gabe des poetischen Witzes verbunden hat.“ Diese nationale Bedeutung von Schlegels Hermannsdrama wurde allenthalben anerkannt; M. Mendelssohn schreibt in seinen Literaturbriefen 1765 darüber: „Alles ist in demselben deutschen Ursprungs. Ein deutsches Original, ein Vorwurf, der in der Geschichte Deutschlands so wichtig ist, deutsche Helden, altdeutsche Gesinnungen und ein Sieg der deutschen Liebe zur Freiheit über die grenzenlose Ehrbegierde der Römer; können deutsche Zuschauer hierbei gleichgiltig seyn? Und dennoch zweifle ich, ob dieses Stück jemals ist aufgeführt worden.“ Schlegels „Hermann“ war noch vor seinem Druck von der Neuberschen Truppe in Leipzig aufgeführt worden und ein Jahr nach Mendelssohns Zweifelfrage,

wahrscheinlich durch seinen Hinweis angeregt, führte ihn die Kochsche Gesellschaft ebenfalls in Leipzig auf als Eröffnungsvorstellung des neubauten Theaters am 6. Oktober 1766. Der dabei anwesende Goethe schreibt viele Jahrzehnte später (1812) darüber: „Man wollte ein deutsches Theater auch mit einem patriotischen Stück anfangen und wählte, oder vielmehr man nahm hierzu den Hermann von Schlegel, der nun freilich, ungeachtet aller Tierhäute und anderer animalischen Attribute, sehr trocken ablief.“ Wir begreifen dies Urteil wohl angesichts der nach äußerer und innerer Form noch ganz französisierten Alexandrinertragödie mit der „noble passion“ des Helden, der entsprechend seinem „großen Herzen“ gar schnell die Wahl zwischen Liebesleidenschaft und Vaterlandspflicht trifft:

„Dein Vater dienet Rom, dein Vater hasset mich;
Und eines raub' ich mir, die Freiheit oder dich.
Doch, daß mein Vaterland mich nicht als laulich schelte,
Sollst du die Probe sein, wie viel es in mir gelte.
Man sage, wenn man einst von meinen Thaten spricht:
Thusnelden liebt' er sehr, doch mehr noch seine Pflicht.“

Diesen Konflikt zwischen Vaterlandsfreiheit und persönlicher Liebe, weil Thusnelde die Tochter eines Vaterlandsverrätters, behandelt auch Scheibes Singspiel.

Aber trotzdem bedeutet Schlegels Stück eine grundsätzliche Neuerung in dramatischer Praxis dadurch, daß er mit der Erschließung des nationalen Stoffgebiets zugleich auch als erster die Schlacht selbst als dramatischen Vorwurf wählt und damit, wie der tiefschauende Historiker der Kriegsdramatik (Max Scherrer, *Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist*, 1919) erkennt, nicht nur seinen Lehrer Gottsched verschmüpft, sondern auch entschlossen von der französischen Klassik sich abwendet.

Der nächste Dramatiker des Hermannsstoffes, Justus Möser, gibt in seinem Trauerspiel „Arminius“ 1749 zwar diesen Fortschritt der Schlachtbehandlung wieder auf, aber er bedeutet dafür in seinem Ideengehalt einen Fortschritt von der Gottschedepoche zur Sturm- und Drangzeit hin. Das gedankenreichste Werk über den Sturm und Drang (H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, I, 1923) erwähnt in dem Abschnitt über den Kampf um die politische Freiheit wohl in einem kurzen Hinweis Hermann den Cherusker als das eigentliche Freiheitssymbol Klopstocks und seiner Göttinger Schule, aber leider nicht das bedeutungs-

volle Drama Möfers. Bezeichnend ist, daß in Möfers Werk jener römische Freiheitsheld, dessen dramatisches Geschick in Gottscheds „Sterbendem Cato“ das politische Freiheitsdrama der Aufklärung einleitet, beschworen wird. Tatsächlich ist Möfers „Arminius“ gewissermaßen eine Nationalisierung von Gottscheds römischem Catodrama. Die beiden Gegenspieler Cäsar – Cato entsprechen Arminius – Segest und, wie in dem Gottscheddrama, so liebt auch bei Möser die Tochter des Freiheitskämpfers den bekämpften Tyrannen: Catos Tochter Arsene (Portia) liebt Cäsar, Segests Tochter Thusnelde ist die Gattin Armins; Cato wie Segest sehen ihre Söhne sterben und wollen lieber ihre lange Jahre abwesenden Töchter dauernd verstoßen, als in ihre Liebe zu dem gehaßten Tyrannen einwilligen; Cäsar wie Arminius sind voll großmütiger Tugend und nach Kraft und Bedeutung alle überragend, in ihrem Wesen wahrhaft königlich und entzündend in den Herzen Arsenens (Portias) – Thusneldens den Konflikt zwischen Weibes- und Kindesliebe; der Ausgang beider Dramen ist allerdings verschieden, indem Cäsar siegt und Arminius fällt, aber beide Tyrannenhasser, Segest wie Cato, besiegeln ihre Überzeugung mit ihrem Tode. Korff legt in ausgezeichneter Weise die ideologischen Grundanschauungen dar, die für das Freiheitsideal der Aufklärung bestimmend sind: „Wenn die Natur die Freiheiten ungleichmäßig verteilt und jedem so viel Freiheit gewährt, als er Kraft hat, sie gegen die anderen zu verteidigen, so ist der Staat die gleichmäßige oder sonst eine vernunftmäßige Verteilung der Freiheit. Die staatliche Freiheit aller aber geht auf Kosten der natürlichen Freiheit der starken einzelnen und hat also historisch errungen werden müssen gegen diejenigen, die im Laufe der Geschichte die Stärksten und Herrschenden geworden sind: die absoluten Fürsten“. Besser könnte der Ideengehalt von Möfers Arminiusdrama, dem wahrscheinlich die Kenntnis von J. H. Hagelgans' Lobsschrift auf Arminius „De Prisca Germanorum Actate Dissertatio“ (1635) zugrunde liegt, nicht herausgeschält werden. Ausdrücklich wird dies in den Worten von Armins Anhänger Adelbert in anfänglicher bitterer Ironie betont:

„Ein Fürst ist mir verhaßt; allein die Tyranny
Von hundert kleinen nicht; die aufeinander wüten,
Weil eines Fall und Tod dem andern Stufen bieten.

Glücklich ist das Land, das nur ein Fürst regieret,
Der, blos um wohl zu thun, der Gottheit Scepter führt;
Dem seiner Völker Wohl das heiligste Gesetz,
Und ihre Willigkeit die unerschöpften Schätze.
Ein solcher, glaube mir, ein solcher ist Armin."

Und gegenüber den gegnerischen Anklagen, daß Armin ein Tyrann sei, der die Freiheit knechte, antwortet Adelbert:

„Du irrst: die Freyheit steht beym Throne unverletzt.
Der Fürst ist von Natur zum Knecht des Volks gesetzt."

So wird hier also gewissermaßen eine konstitutionelle Monarchie verfochten, oder doch zum mindesten jener aufgeklärte Despotismus, der, auf Anschauungen eines staatspolitischen Gesellschaftsvertrages gründend, das Prinzip von dem Fürsten als ersten Diener des Staats ausspricht. Schließlich legt der Dichter noch in den Mund eines anonymen, also als Vertreter des gesamten Volkes dienenden Deutschen die staatsrechtlichen Grundanschauungen der Aufklärung, wonach die Freiheit darin bestehe, daß jeder freiwillig sich dem allgemeinen Vernunftgesetz unterordne:

„Armin ist unser Herr; ein Herr, der uns gefällt;
Ein Herr, den, wär er's nicht, wir stündlich wieder wählten.
Ich wüß auch nicht, wo uns der Freyheit Früchte fehlten.
Wir sind und handeln frey; doch nach Vernunft und Recht.
Heißt dieses knechtisch seyn: so bin ich auch ein Knecht,
Und du bist mehr als frey, wenn alles umzukehren
Der Ordnung feind zu seyn, der Freyheit Rechte wären."

Es ist ein schönes Zeugnis für den nationalen Sinn unseres Justus Möser, daß er den deutschen Nationalhelden zu dem Symbol dieser Idealauffassung macht, und deshalb gebührt seinem Drama in der großen Arminiusliteratur ein Ehrenplatz, obwohl es rein künstlerisch gewertet zum mindesten keinen Fortschritt über Schlegels „Hermann“ bedeutet.

Näher wie Schlegel war Gottsched der Freiherr von Schönau verbunden, der, nachdem 1744 der jugendliche Cramer den Cheruskerfürsten in einer Ode gepriesen hatte, 1751 Hermann ein ganzes Epos weihte: „Hermann oder das

befreyte Deutschland", das aber, trotz der erfolgenden Übersetzungen ins Englische und Französische, ein totes Zeugnis einer überlebten Epoche darstellt, wenn auch das aufrichtige vaterländische Empfinden des Verfassers sympathisch berührt. Entsprechend dem Lebensideal der Aufklärung wird aber ganz wie bei Schlegel das stärkere Gewicht nicht auf die nationale Freiheitsliebe, wie bei Möser, sondern auf die Tugend gelegt, wie sie in der Einfachheit und Reinheit der Sitten sich offenbart. Doch mögen auch die heroischen Tiraden in Verbindung mit der Kokosofsentimentalität und dem unwirklichen, maskenhaften Milieu langweilen, die gesamte Heroide ist in ihrer frühere Motive verarbeitenden Handlungsführung, die mit richtiger Einsicht die Schlacht und den Befreiungssieg ans Ende, in das letzte der zwölf Bücher stellt, geschickt geplant und immerhin weit besser geraten, als des gleichen Verfassers dramatischer Versuch „Thusnelde und Hermann“.

Nachdem 1748 bereits die ersten drei Gesänge von Klopstocks „Messias“ erschienen waren, kann es allerdings kaum noch eine ästhetische Entschuldigung für Schönaichs gereimtes Alexandrinerepos, der Gottsched wohl als Konkurrenz zu der verhassten erfolgreichen Messiade seinen enthusiastischen Vorbericht schrieb, geben, es sei denn, daß auch ein dichterisches Talent wie der junge Wieland versuchte, mit Klopstock in Wettbewerb zu treten und dazu vier Gesänge eines Hexameterrepos über Hermann schrieb, die er 1751 an Bodmer sandte. Und wie Gottsched Schönaich, so lobte Bodmer Wieland, mußten ihm doch der Stoff aus der Germanenzeit und vor allem die reimlosen Hexameter in dem jungen Nachfolger Klopstocks einen sicheren Gefolgsmann ankündigen. Zweifellos zeigte Wielands Werk gegenüber dem Schönaichs nicht nur den Fortschritt der durch Klopstock geförderten epischen Dichtung, sondern auch die stärkere individuelle Dichterbegabung; dennoch bleibt es aber ein innerlich wie äußerlich unvollendetes und unreifes Jugendwerk. Motivisch ist mit Hinblick auf Kleists spätere Dichtung interessant, daß Wieland sowohl wie Schönaich der Gestalt des Marbod eine führende Rolle zuwies.

Wielands Epos aber weist schon auf Klopstocks Wirken, das die Wandlung der deutschen Dichtung zum Sturm und Drang vorbereitet. Aber noch jahrzehntelang begegnen wir Hermannsdramen im Stile des Gottschedschen Klassizismus: so 1768 das Alexandrinerdrama des konservativen Kornelius von

Ahrenhoff „Hermann und Thusnelde“, das in steifer Form Hermanns Leben bis zum Tode nach der Varusschlacht behandelt und in Wien Bühnenerfolg davontrug. Noch in der Blüte der eigentlichen Sturm- und Drangzeit 1773 wurde in Salzburg zu Ehren des Erzbischofs ein Trauerspiel „Hermann, Ein Beyspiel der Liebe zum Vaterlande“ von Florian Reichsfiegel, aufgeführt, das trotz der reichlichen Bardenfänge noch durchaus der vorklopstockschen Aufklärungszeit angehört; mehr Festspiel als Dichtung, hat es insoweit Interesse, als hier der Kampf Hermanns gegen die Römer, dessen antikirchliche Tendenz die Grundlage der ersten Hermannsdichtung bildete, ohne jede derartige Erinnerung in ausschließlich katholisch-kirchlichem Milieu von geistlichen Herrn dargestellt wird; der Tod von Hermanns Vater Siegmund erinnert an den Tod Attinghausens in Schillers „Zell“, indem auch hier der allverehrte greise Fürst mit der Mahnung verscheidet: „Seid einig!“

Die ausgiebige Verwendung der Bardenchöre weist auf Klopstock, wobei aber zu erinnern ist, daß das Bardenmotiv nicht erst dessen Erfindung ist, sondern schon seit dem 17. Jahrhundert, insbesondere seit Lohensteins Roman, immer wieder in den Hermannsdichtungen auftritt. Doch die eigentliche Bardendichtung, die gleich einem Fieber im 6., 7. und auch 8. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts unter den deutschen Lyrikern und Epikern grassierte, wurde durch Klopstock entfesselt. Seine enthusiastische Ode, wie sie der Historiker der Gattung (K. Viëtor, Geschichte der deutschen Ode, 1923) nennt, füllt sich mit vaterländischem Gefühl, das aber nicht so sehr dem Bewußtsein der Zugehörigkeit zu einer völkischen Schicksalsgemeinschaft entsprang, als vielmehr dem der Zugehörigkeit zu einer nationalen Sittengemeinschaft auf Grund eines aufklärerisch-rousseauistischen Tugendideals: starke, einfache, sittenreine Naturmenschen von strömender Gefühlsdichte. Dieser rousseauistisch-moralistische Gefühlspatriotismus wurde durch die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zunehmend gepflegten nordisch-germanischen Studien im allgemeinen, durch die Wiederentdeckung der Edda, Gerstenbergs Skaldengedicht und Macphersons Ossian im besonderen mit einer heillosen Verwirrung von Kelten- und Germanentum historisch fundiert und erhielt dadurch sowohl den mythologischen Unterbau der priesterlichen Druiden und Barden wie das geschichtliche Milieu der germanischen Frühzeit, als deren Idealtypus Hermann der Cherusker sich darbot.

Schon 1752 schrieb Klopstock seine Ode „Hermann und Thusnelda“, deren Verse noch 1813 der Königsberger Gymnasiumsdirektor seinen ins Feld zum Befreiungskampf ziehenden Primanern beim Abschied zurief; auch in weiteren Oden des 6. und 7. Jahrzehnts taucht immer wieder der Name Hermanns auf und endlich berichtet bereits am 4. August 1767 Lessing an Nicolai von einer Hermannstragödie Klopstocks: „Er hat eine neue Tragödie gemacht, Hermanns Schlacht, ein Stück völlig in dem alten deutschen Costüme, häufig mit Bardengesängen untermengt. Es ist ein vortreffliches Werk, wenn es auch schon etwa keine Tragödie sein sollte.“ Aus dem gleichen Jahre stammt die vaterlandstolze Ode „Hermann“. Erst 1769 veröffentlicht der Dichter seine „Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne“.

Das Bardiet, eine mißverständene Auslegung des taciteischen Ausdrucks: *harditus*, fand begeisterten Widerhall, aber die Literaturgeschichte hat die „Hermanns Schlacht“ wegen ihres undramatischen Charakters meist abschätzig beurteilt. Erst in neuester Zeit ist ihr durch Max Scherrer a. a. O. eine höhere Wertung zuteil geworden. Zweifellos ist Klopstock kein Dramatiker, und der ästhetische Hauptindruck der Dichtung ist weniger dramatisch als lyrisch. Mit Recht hat man sie eine großes Schlachtatorium genannt, und tatsächlich sollte und wollte ja auch der große Reformator unserer Oper, Gluck, das Werk durchkomponieren, was leider bis auf einige Bardengesänge bei dem Vorsatz blieb. Ohne Akteinteilung läßt der Dichter die Schlacht vor uns abrollen und vergegenwärtigt sie uns nicht durch langweilige Botenberichte im Stile der französischen Tragödie, sondern durch unmittelbare teleoskopische Anteilnahme. Diese Unmittelbarkeit des Schlachterlebnisses war bisher noch nie in der deutschen Dramatik versucht worden zur Darstellung zu bringen und wenn dies Klopstock, obwohl er uns nur die Seite der Germanen auf der Bühne körperlich vorführt, in einem bis dahin unerhörten Maße geglückt ist, so bedeutet dies ein Verdienst, auf Grund dessen Scherrer mit Recht die „Hermanns Schlacht“ die Sturm- und Drangdramatik eröffnen läßt. Im Lichte dieser Aufgabe sind die Bardengesänge nicht länger willkürliche lyrische Einschübe, sondern notwendige chorische Bestandteile des Gesamtatoriums, in denen sich das nicht tatsächlich darzustellende Schlachtgeschehen wie in einem Hohlspiegel sammelt, um daraus mit gewaltigem Empfindungsschwung in uns überzugehen. Durch einen genialen

revolutionären Kunstgriff ermöglicht er diese unmittelbare Übertragung der kriegerischen Stimmung, indem er das Schlachtfeld selbst vorführt, so daß wir durch die Barden und sonstigen Bühnenpersonen direkt die Schlacht beobachten können, sie miterleben.

Die folgenden Bardiete „Hermann und die Fürsten“ (1784) und „Hermanns Tod“ (1787), die mit „Hermanns Schlacht“ eine ganze Hermannstrilogie bilden, haben in mancher Hinsicht wie der Charakterisierung von Einzelpersonen und der Gestaltung von Einzelszenen, auch der gesamten Handlungsführung, künstlerische Vorzüge; aber die Stimmungseinheit und die lebendige Schlagkraft von „Hermanns Schlacht“ hat der Dichter nicht mehr erreicht und zweifellos gerade deshalb nicht, weil die eingeschobenen Bardenchöre nun nicht mehr die notwendige dramatisch-technische Funktion haben, sondern tatsächlich nur willkürliche Einschübe sind. Es ist daher leicht verständlich, daß die beiden letzten Dramen nicht mehr die gleiche Wirkung wie der Erstling der Trilogie ausübten, um so mehr, als sie in einer Zeit erschienen, da gehaltlich das dargestellte Freiheitsideal durch die Praxis der Sturm- und Drangideologie sich bereits über den Protest der politischen Aufklärung gegen despotischen Fürstenabsolutismus, wie wir ihn bei Möser beobachteten und nun bei Klopstock und seinen Göttinger Verehrern, wie den Brüdern von Stollberg, Voss, Hahn, Müller, Leisewitz, meist viel unklarer und pathetisch-sentimentaler als bei Möser, wiederfinden, hinausentwickelt hatte, indem statt des bisherigen Ideals innerstaatlicher Freiheit, sei sie nun durch monarchische oder republikanische Verfassung gewährleistet, das Ideal der nationalen Freiheit auf Grund des Selbstbestimmungsrechts des Volkes errichtet wurde. Wenn bisher trotz aller Betonung des Deutschen dieses doch mehr, wie schon erwähnt, eine Sittengemeinschaft denn eine Schicksalsgemeinschaft bedeutete, indem die Auffassung der Aufklärung ja grundsätzlich viel mehr zum übernationalen Typus als zur nationalen Individualität neigte und daher in dem germanischen Kostüm wesentlich Idealvertreter allgemeiner Menschentugenden und Menschenrechte vorführte, so erscholl jetzt, ausgelöst durch das Erlebnis des siebenjährigen Krieges, zum ersten Male das Wort von einem „deutschen Nationalgeist“, welches den Titel bildete für J. K. von Mosers patriotischer Schrift von 1766.

Bei allem vaterländischen Fühlen war selbst bei Klopstock der politische Sinn noch nicht so weit entwickelt, noch viel weniger bei den Nachahmern, die seinem Bardiet „Hermanns Schlacht“ folgten. Überaus deutlich ist diese Nachahmung in Ahrenhoffs zweitem Hermannsdrama „Zumelicus, oder der gerächte Hermann“ (1774) zu verspüren, worin ebenfalls wie bei Klopstock die Akteinteilung gefallen ist und nur die in den Profadialog eingestreuten Bardengesänge eine Gliederung des Handlungsablaufs bewirken. Die Bardengesänge sind Nachahmungen der entfesselten Vardenpoesie, wie sie namentlich der Varde Rhingulph (Karl Friedrich Kretschmann) pflegte, der noch vor der Veröffentlichung von Klopstocks „Hermanns Schlacht“ seinen ossianischen Gesang „Als Varus geschlagen war“ 1768 erscheinen ließ; ihm ließ er 1771 „Die Klage Rhingulphs des Varden“ folgen. Daß auch andere wildbegeisterte Varden immer wieder gerne Hermann den Cherusker besangen, bedarf keiner weiteren Erläuterung¹⁾.

Bei der starken Betonung, die namentlich durch Justus Möisers und Herders Wirken der Sturm und Drang dem Nationalen angedeihen ließ, ist es zunächst verwunderlich, daß daraus keine große selbständige Hermannsdichtung hervorging, wenn auch die Verwendung der Hermannsschlacht als dichterischen Requiſits allenthalben zu beobachten ist. In dem Römerdrama Babos „Die Römer in Deutschland. Ein dramatisches Heldengedicht in fünf Akten“, 1785,

¹⁾ Hier ist noch das Drama „Theutomal, Hermanns und Thusneldens Sohn. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen, von W. J. E. G. Casparson, Cassel 1771“ zu nennen, dessen Inhalt dem belehrten Hofmann-Wellenhof unbekannt geblieben ist. Es schildert die Rache des Theutomal-Zumelicus an seines Vaters Mörder, seinem eigenen Großonkel Inguiomar. Das technisch überaus unbeholfene Werk, ein Erzeugnis tränenseliger Empfindsamkeitsepoche, setzt sich als Hauptaufgabe die Darstellung der Reue des Inguiomar, die von der anfänglichen Absicht, Theutomal durch den eigenen Sohn Catumar ermorden zu lassen, bis zu dem Entschluß, sich freiwillig dem Nacheschwert Theutomals zu stellen, sich entwickelt, und zugleich die Schilderung des Seelenkonflikts in Catumar zwischen der Freundestreue und der Sohnesliebe. Künstlerisch bedeutet der rührselige Profadialog wenig, das Werk gehört noch der Aufklärung vor der Geniedramatik an und ist seiner empfindsamen Prosa halber in die schwächliche Nachfolge von Lessings „Miß Sara Sampson“ einzuordnen. In der vorangestellten Vorrede betont der Verfasser selbst, daß er nicht der Mythologie von Klopstocks Bardiet gefolgt sei, sondern der von Schlegels „Hermann“, weil diese „auf dem deutschen Theater schon seit einiger Zeit angenommen, und deswegen bekannt ist.“ Daß er von der Einfügung von Vardenchören absieht, begründet er: „Die vortrefflichen Vardenlieder unseres Kretschmanns aber sind nicht für das Theater geschrieben.“ Das Exemplar, das mir vorlag, stammte aus der Marburger Universitätsbibliothek: XVIC 663.

kommt Hermann nicht vor¹⁾. Die Ursache dürfte, wie ich in der Einleitung schon allgemein ausführte, daran liegen, daß die Hermannszeit zu ferne lag, um noch lebendige Wirkung auszuüben. Goethe führt selbst diesen Grund an, als er 1812 zurückblickt auf die Leipziger Aufführung von Schlegels „Hermann“: „Ich glaubte einzusehen, daß solche Stücke in Zeit und Gesinnung zu weit von uns ablügen, und suchte nach bedeutenden Gegenständen in der späteren Zeit, und es war dieses der Weg, auf dem ich einige Jahre später zu Götz von Berlichingen gelangte“. Das sechzehnte Jahrhundert, die Zeit der großen Renaissancepersönlichkeiten, das Zeitalter Luthers, Fausts, Hans Sachsens, entsprach am ehesten dem Bilde, das sich Herder von dem individuellen deutschen Volkstume machte. „Diese Epoche war noch immer die repräsentative Blütezeit dessen, was man damals als eigentümlich deutsch empfand. Sie war zugleich die letzte Epoche deutscher Geschichte, die noch Vergangenheit genug war, um ästhetisch fern, d. h. poetisch zu wirken und doch nah genug, um alle gegenwärtigen Verhältnisse des Heiligen Römischen Reichs zu bestimmen, um nicht antiquarisch zu sein“ (Gundolf). Immerhin waren aber Hermann und seine Befreiungsschlacht schon solche Gemeinplätze der Dichtung geworden, daß sie auch bei der neuen Dichtergeneration immer wieder Verwendung, sei es zum Vergleich oder auch nur zum Schmuck, finden.

Die Zeit der napoleonischen Unterdrückung Deutschlands und der Freiheitskriege mußte nun allerdings Hermann und seine Kettertat weit mehr in den Vordergrund rücken. Die Erinnerung an ihn bot die Gewähr, daß das Vaterland auch den gewaltigsten Unterdrücker abschütteln könne. Jetzt in der Zeit härtester nationaler Not entsteht ein wirklich lebendiges politisches Nationalgefühl, das Hermann nun nicht mehr gleich einem Brutus als tugendhaften, innerstaatlichen Freiheitshelden feiert, sondern als nationalen Ketter, als Befreiungshelden. Im Zwang der nationalen Not wird die nationale Dichtung Tendenzdichtung und die Gestalt Hermanns dient dazu, Niedergedrückte aufzurichten, Schwache zu stärken, Mutlose zu begeistern, Weiche zu entflammen. Schon vor dem Jenaer Zusammenbruch forderte A. W. Schlegel: „Wir be-

¹⁾ „Hermann, ein vaterländisches Schauspiel in fünf Aufzügen von J. C. L. Fresenius, Frankfurt a. M. 1784“, ist kein Hermannsdrama in unserem Sinne, sondern eine zeitgenössische Hofgeschichte von Kabale und Liebe.

dürften also einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, energischen und besonders einer patriotischen Poesie." In seinen berühmten Reden fordert Fichte ähnliches: „Was will denn der vernünftige Schriftsteller und was kann er wollen? Nichts anderes, denn eingreifen in das allgemeine und öffentliche Leben und dasselbe nach seinem Bilde gestalten und umschaffen.“ Politischer Aktivismus der Literatur ist die Forderung des Tages.

Derjenige, der diese Forderung am vollkommensten erfüllt, dessen von Unterdrückerhaß glühender Aktivismus unübertroffen und unerreicht bleibt, ist Heinrich von Kleist, und die Gestalt, die am stärksten, in bis zur Dämonie gesteigertem Fanatismus Kleists Franzosenhaß dichterisch verkörpert, ist der Eheruskerfürst Hermann in Kleists „Hermannsschlacht“. Im zweiten Halbjahre 1808, zur Zeit des innigen Verkehrs mit Adam Müller in Dresden, der zu gleicher Zeit seine Vorlesungen über die Elemente der Staatskunst ausarbeitete, hat Kleist sein Drama geschrieben, das von dem gleichen politischen Nationalitätsbegriff beseelt ist, wie ihn Müller in seinen Vorlesungen vortrug. Wie Müller die privaten Interessen den nationalpolitischen unterordnet, so verlangt dies auch Kleists Hermann von seinen Volksgenossen. Wenn auch schon vor Kleist von einzelnen Bearbeitern List und Trug als durchaus zulässige Mittel Hermanns gegenüber den Unterdrückern anerkannt wurden, so wird jetzt der Eheruskerfürst geradezu als realpolitischer Machiavell dargestellt, wozu den Dichter wahrscheinlich noch die gerade 1807 veröffentlichte Schrift Fichtes über Machiavell anleitete. Alles wird dem einen Ziel untergeordnet: Befreiung des Volkes von der Fremdherrschaft. Jetzt gibt es kein Auflehnen mehr freiheitsliebender Germanen gegen einen gemeinsamen König; Kleist hat die Notwendigkeit der Forderung Fichtes, der 1813 einen „Zwingherrn zur Deutschnheit“ verlangte, vorausgesehen und läßt Hermann dem Marbod die Krone anbieten, die dieser aber dem Netter Germaniens zurückgibt: „Das Vaterland muß einen Herrscher haben.“

In unbändiger, und dennoch künstlerisch gestaltender Leidenschaft braust dieser Haßgesang Kleists dahin, ohne jeden Wunsch idealisierender Vorzeitschilderung, wie er alle seine Vorgänger bestimmt hat, mit der einzigen auf den Augenblick berechneten Absicht, das Volk aufzupeitschen zum Sturm wider die Unterdrücker. Am 20. April 1809 fragt er bei dem Wiener Freund Collin, dem er

das Manuskript zur Aufführung gesandt hat, an: „Wie steht's, mein teuerster Freund, mit der Hermannsschlacht? Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stückes, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Schreiben Sie mir bald: es wird gegeben; jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich schenke es den Deutschen; machen Sie nur, daß es gegeben wird.“ Es wurde nicht gegeben, und Kleist starb, ohne die ersehnte Befreiung des Vaterlandes erlebt zu haben. Erst 1821 wird die „Hermannsschlacht“ mit seinem Nachlaß gedruckt.

Nach dieser Höchstleistung dichterischer Verwertung der Hermannsgestalt kann die ebenso schwächliche wie zahlreiche Hermannsliteratur des 19. Jahrhunderts nur noch summarisch erwähnt werden. Zunächst zeitigt die Befreiung Deutschlands durch die Leipziger Völkerschlacht Werke dramatischer, epischer und lyrischer Art, die naturgemäß die befreiende Schlacht mit der Varusschlacht in Parallele stellen und geradezu die Völkerschlacht als zweite Hermannsschlacht preisen. Neben der flachen Dramatikerin Johanna Franul v. Weißenthurn, die immerhin versucht, in „Hermann, Ein geschichtliches Schauspiel in fünf Aufzügen, in Jamben, 1814“ auch dem römischen Gegenspieler des Cheruskers Größe zu verleihen, sei Lommers „Hermann der Cherusker, oder die Waldschlacht der Teutschen. Ein historisches Schauspiel in 5 Aufzügen, mit Chören, 1813“ erwähnt, worin deutlich die Nachfolge Klopstocks mit dem rhetorischen Pathos Schillers verbunden ist. Weiter sei genannt G. E. A. Wahlerts Schauspiel in fünf Aufzügen „Hermann oder die Befreiung Deutschlands“ (1816), das dem Fürsten Blücher gewidmet ist als „zweitem Hermann“. Der vielgeschäftige J. E. Nambach hat sein Drama „Herrmann“ bereits 1802 begonnen und teilweise veröffentlicht, jedoch erst der Zeitstimmung entgegenkommend 1813 vollendet. Natürlich nutzte auch der gewandte Kosebue die Zeit, indem er 1813 eine heroische Oper in drei Akten „Hermann und Thusnelde“ schrieb. An epischen Werken aus der Zeit der Freiheitskriege seien Joseph von Hinsbergs „Armin, der Cheruskerfürst, ein Gedicht in vierzehn Gesängen“ (1814) genannt und Friedrich de la Motte Fouqués Heldenpiel „Hermann“ (1818). Ebenso klingen die Lieder der Freiheitsliederer Arndt und der Burschenschaftler Hermanns Namen wieder.

Doch die innerstaatlichen Freiheitshoffnungen des deutschen Volkes werden ent-

täuscht; in der Dichtung findet diese Enttäuschung ihren Widerhall in dem Tode des Volksliebings- und -befreiers Hermann, wie ihn etwa Wilhelm Freiherr v. Blomberg darstellt in seinem Trauerspiel in 5 Akten „Hermanns Tod“ (1824). Und dennoch ruht die Freiheitssehnsucht nicht. Arndt und Hoffmann von Fallersleben geben davon mit Hindeutung auf Hermann Zeugnis.

Gegenüber der Epigonendichtung erhebt Grabbes „Hermannschlacht“ (1836) entschiedenen Anspruch auf individuelle Eigennote. Nach einer vorbereitenden Einleitung läßt Grabbe in drei Tagen und Nächten die Schlacht sich abwickeln, um dann mit einem Schlusse am römischen Kaiserhof den welthistorischen Widerhall zu zeigen. Kein Dichter hat so wie er versucht, die Schlacht selbst darzustellen, da ja auch Klopstock sie uns nur durch Zeichenskopie erleben läßt. Dabei werden beide Gegner durchaus gleichmäßig behandelt in rasch aufeinander folgenden impressionistischen Skizzen. Nicht nur sind die beiden Führer Hermann und Varus wie bei Kleist, dem er auch die Verschlagenheit Hermanns nachzeichnet, ebenbürtig, auch ihre Heere sind gleichwertig. Dadurch wird in dem steten Hin und Her, Angriff und Abwehr, die Größe und Schwere der Schlacht in ihrer vollen Bedeutungswucht zur Wirkung gebracht. Ein weiteres, in dieser rücksichtslosen Konsequenz bisher noch nie gebrauchtes Mittel, um die Unmittelbarkeit und Lebendigkeit des dramatischen Geschehens herauszuarbeiten, ist die bis zum Naturalismus gesteigerte realistische Behandlungsweise, die uns auf der Römerseite wirkliche gedrillte Soldaten, auf der Germanenseite echte derbnorrigere niedersächsische Bauern vorführt. Es sind eigene Beobachtungen, die der Dichter hier impressionistisch verwertet, eigene Kenntnis des Waldes spricht aus der trefflich getroffenen Waldstimmung, wie er selbst bei der Arbeit am Werke berichtet hat: „Mein Herz ist grün vor Wald.“ Und schließlich verwendet Grabbe, entsprechend seiner neuartigen Schlachtdarstellung und seinem realistischen Impressionismus, dauernd Massenszenen, was ebenfalls eine Neuerung bedeutet und zugleich wieder dazu hilft, das Ringen als Volkskampf zu gestalten. Denn das Drama will die Forderung nach Volksgemeinschaft, die etwa gleichzeitig der Ideengeber des Jungdeutschland, L. Wienbarg, in seinen programmatischen „Aesthetischen Feldzügen“ (1834) verkündet hatte, verwirklichen. Der Wunsch nach nationaler Einheit und einem gemeinsamen Herrscher findet darin deutlichen Ausdruck, um allerdings in dem pessimistisch-sarkastischen

Schlusse der Schlacht, da die siegreichen Germanen lieber zum Festschmause als zur weiteren Verfolgung ihres Sieges ziehen, bitter enttäuscht zu werden. Jedenfalls aber führt Grabbes Drama die Geschichte der dichterischen Darstellung des Hermannsstoffes wiederum, wie die Größten, die wir beobachtet haben: Hutten, Lohenstein, Schlegel, Möser, Klopstock, Kleist, selbständig weiter.

Allerdings gelungen ist ihm sein Versuch nicht. Nicht nur, daß keine Bühne das Drama aufführen könnte, es sei denn die Waldgegend selbst. Es fehlt auch die Tiefe des Erlebnisses, die aus Kleists Drama in heißem Atem uns anweht. Damit ist es Grabbe auch nicht gelungen, die impressionistische Schilderung zu einem einheitlich geschlossenen Ganzen zu verdichten, sie zerflattert in einer Prosa, die selbst wieder nur teilweise wirklich dichterisch trägtig ist.

Aber nach Grabbe begegnen wir in der großen Schar der Bearbeiter unseres Stoffes, weder im Epos noch im Drama, keinem wirklich selbständigen Talente. Der Historismus des neunzehnten Jahrhunderts bemächtigt sich natürlich auch des Hermannsstoffes. Nachdem das Jahr 1848 wiederum die Hoffnungen auf ein einiges freies deutsches Kaiserreich hatte scheitern lassen, da sucht man wiederum in dichterischen Träumen die Gestalt des heruskischen Ketzers zu beschwören. Von 1850 an folgen sich rasch Epen und Dramen, die „Armin oder die Teutoburger Schlacht“, so heißt ein schwächliches dramatisches Gedicht in fünf Akten von H. W. A. Köhnerberg (1850), in den Mittelpunkt stellen. Selbst ein so feinsinniger Kopf wie Herman Grimm bestätigt in seinem Armin-drama (1851) nur das bittere Wort des Historikers Erich Mary von dem „bleiernen Jahrzehnt“. Und diese Unfruchtbarkeit hält auch über die Reichsgründung hinaus an. Riffert und Hoffmann-Wellenhof geben eine reichhaltige Bibliographie weiterer Hermannsdichtungen, die noch um neuere Werke vermehrt werden kann:

Carl Preser, Das Arminslid. Großenhain und Leipzig. 1895. (Ein Epos von 21 Gesängen in klappernden Nibelungenstrophen.)

Ernst Ege, Germania. Ein Festspiel in vier Abteilungen zur 25 jährigen Jubelfeier der Kaiserproklamation (18. Januar 1871). (Anonym gedruckt. Die erste Abteilung behandelt in dem üblichen greulichen Festspielstil „Armins Ende“.)

Richard Böger, Hermann, Deutschlands Held. Ein Sang aus dem alten
Cheruskerlande. Leipzig, 2. Aufl. 1897. (Es ist schwer begreiflich, daß
dieses Berschmiedehandwerk zwei Auflagen erzielen konnte.)

Carl Ulrich, Die Cherusker. Eine Trilogie. Dresden 1906. (Unter dem
Autornamen ist Theodor Curti versteckt. Die drei Spiele behandeln
hölzern „Segest“, „Thusnelba“, „Hermann“.)

Fr. Henkel, Hermann und die Cherusker. Ein deutsches Trauerspiel in fünf
Aufzügen. Berlin-Leipzig 1906. (Ohne dichterischen Wert.)

Alexander Bernay, Armin, Drama in vier Akten. Berlin 1911. (Wenn
auch dichterisch unbedeutend, ist das Drama insofern interessant, als es
den Hermannsstoff mit der Siegfriedsage verknüpft und damit, wohl un-
bewußt, die Hypothese wieder aufgreift, die Mone 1830 in seinen Quellen
und Forschungen zur Geschichte der teutschen Literatur und Sprache auf-
stellte zur Erklärung der von Tacitus erwähnten Arminslieder.)

Eine künstlerische Förderung der Hermannsdichtung hat weder der siegreiche
Einheitskrieg 1870/71 noch das Ringen unseres Volkes gegen eine Welt von
Feinden im letzten großen Krieg gebracht. Goethes Zweifel an der Möglichkeit
befriedigender Lösung der Aufgabe scheinen immer mehr gerechtfertigt. Aber
wenn wir auch keine unbedingt vollendete Hermannsdichtung besitzen, noch auch
wohl je erhalten werden, so lebt doch die Gestalt Hermanns im Gedächtnis
unseres Volkes als einer der großen Männer der Tat, die unsere wechselvolle
Geschichte gezeitigt hat. Dieses Gedächtnis zu wecken und lebendig zu erhalten,
war kein geringes Verdienst unserer nationalen Dichtung; wenn sie sich dieser
Aufgabe auch in Zukunft, wenn auch nur in künstlerischen Nebenstunden,
widmet, so gebührt ihr dafür der Dank aller derer, die das Andenken unserer
nationalen Helden ehren.