

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

Arts & Sciences Electronic Theses and
Dissertations

Arts & Sciences

Spring 5-10-2024

JAGEN-STERBEN-TÖTEN. ANIMALISCHE FRAUEN IN HEINRICH VON KLEISTS DIE HERRMANNSSCHLACHT

Julian Severin Rey

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [French and Francophone Language and Literature Commons](#), [German Language and Literature Commons](#), [History Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Rey, Julian Severin, "JAGEN-STERBEN-TÖTEN. ANIMALISCHE FRAUEN IN HEINRICH VON KLEISTS DIE HERRMANNSSCHLACHT" (2024). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 3102.
https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/3102

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS
Department of Germanic Languages and Literatures

Jagen-Sterben-Töten. Animalische Frauen in Heinrich von Kleists

Die Herrmannsschlacht

by
Julian Severin Rey

A thesis presented to
Washington University in St. Louis
in partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Master of Arts

May 2024
St. Louis, Missouri

© 2024, Julian Severin Rey

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	iii
Abstract of the Thesis.....	iv
Einleitung	1
1. Kleist, Napoleon und die Enttäuschungen der Aufklärung.....	9
2. Die Bedeutung Hallys für den Ausgang der Herrmannsschlacht.....	20
2.1 Hally als Zerrbild der germanischen Einheit.....	20
2.2 Die Signifikanz der nackten Füße im kulturhistorischen Kontext	25
2.3 Literarische Prätexte der Hally-Episode	30
2.4 „Halali“-Oder von Jägern, Hunden und Rehen	38
2.5 Alraunen, Raben und Irrlichter.....	42
2.6 Varus der gefleckte Hirsch.....	54
3. The Rape of the lock. Thusnelda, Ventidius und die Bärengrube.....	59
3.1 Zur kulturellen Bedeutung von menschlichen und tierischen Haaren	59
3.2 Das Schaf, der Händler und die Kaiserin	67
3.3 „Hier ist die Bärin! – Wo?“	89
Fazit.....	101
Bibliografie.....	105
Quellen	105
Siglenverzeichnis	107
Darstellungen	107

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst herzlich bei Dr. Lynne Tatlock bedanken, die mich während des Entstehungsprozesses meiner Masterarbeit begleitet hat und im regelmäßigen Gespräch mein Projekt mit hilfreichen Anregungen unterstützt hat. Darüber hinaus gebührt mein Dank Dr. Caroline Kita und Dr. Matthew Erlin für ihre konstruktive Kritik und weitere Inspiration über die Masterarbeit hinaus. Vielen Dank auch der Graduate School of Arts and Sciences der Washington University in St. Louis für die Beratung bzw. finanzielle Unterstützung und dem Germanic Languages and Literatures Programm. Bedanken möchte ich mich auch bei den Ph.D. Studentinnen Carla Fischer, Lara-Mareen Förster sowie Aditi Jagdale, die mir durch ihre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft immer zur Seite standen. Ein besonderer Dank gilt meiner Mentorin Prof. Dr. Claudia Liebrand von der Universität zu Köln, die meine akademische Laufbahn begleitet hat, mir das Studium in den USA ermöglicht hat und mich stets im kritischen Denken ermutigt hat. Danken möchte ich auch ihrem gesamten Lehrstuhlteam für die großartige Zusammenarbeit. Außerdem möchte ich mich bei meiner Schwester Antonia bedanken, die mich durch ihre selbstbewusste Art motiviert hat und immer ein emotionaler Rückhalt für mich war. Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Omas, die meine Persönlichkeit stark geprägt haben. Abschließend möchte ich meinen Eltern von Herzen danken, die mich immer darin bestärkt haben, meine Interessen frei zu entfalten und die mir ein erfolgreiches Studium durch ihr Verständnis sowie ein liebevolles Umfeld ermöglicht haben. Diese Arbeit ist meiner Familie gewidmet.

Julian Severin Rey

Washington University in St. Louis

May 2024

ABSTRACT OF THE THESIS
Jagen-Sterben-Töten. Animalische Frauen in Heinrich von Kleists

Die Herrmannsschlacht

by

Julian Severin Rey

Master of Arts in Germanic Languages and Literatures

Washington University in St. Louis, 2024

Professor Lynne Tatlock, Chair

This Master's thesis undertakes a close reading of Heinrich von Kleist's *Die Herrmannsschlacht*, focusing explicitly on the female characters and placing the character Hally, who does not even appear in the *dramatis personae*, at the center of its considerations. It also takes a look at Thusnelda, who is the princess of the Cherusker and central to the plot and the outcome of the play, examining her in relationship to Hally.

Relying on textual evidence, it carries out a character analysis that focuses on the female characters while considering them in the context of the play as a whole. This contextualization also means that their relationship to male characters such as Arminius or Ventidius becomes an important aspect of the analysis. The play is furthermore parsed by means of various *topoi* as outlined in the title—hunting, dying, killing—that inform the presentation of the female characters. In doing so, it musters theories of gender to focus on the motif of visibility and invisibility and its meanings. On the stage Hally is never shown as a human because her body is covered by a cloth after she was raped. Thusnelda is presented in the opposite way. She is always present and exposed to the male gaze. I argue that the female figures are designed to contrast with one an-

other but are also connected to each other. While Hally as character and woman is becoming visible over the course of the play, Thusnelda as princess is disappearing so that her femininity is veiled. Both women are going through a metamorphosis and therefore a development. At the end of the play, they are superior to the male figures in their own special way. In particular, this closer look at Hally brings new insights into the play as she has rarely been the focus of research on *Die Herrmannsschlacht*.

The aim of the work is, finally, to illustrate and analyze the importance of the female characters and their influence on the plot of a play that has been seen to glorify the Germanic hero, Herrmann, but that, as I show in this Master's thesis, does quite the opposite.

Einleitung

Es ist einer der archäologischen Sensationsfunde in Deutschland. Am 11. Januar 1990 stoßen Forscher:innen bei Grabungen in der Nähe der kleinen Stadt Kalkriese im Osnabrücker Land auf die Überreste eines römischen Reiterhelms.¹ Die eiserne Maske gibt den Geschehnissen, die sich um 9. n. Chr. in der „Provinz Germania“ abgespielt haben, ein Gesicht und macht die Katastrophe, die drei römische Legionen unter dem Kommando des Stadthalters Publius Quintilius Varus vernichtete,² für die Öffentlichkeit erfahrbar. Der aus dem Stamm der Cherusker stammende Häuptlingssohn, Arminius,³ der als Kind als Geisel nach Rom gebracht worden war, hatte das römische Heer in den germanischen Wäldern und Sümpfen in einen Hinterhalt gelockt. Varus, der in Arminius, welcher das Amt eines römischen Ritters bekleidete, einen Verbündeten sah, führte die Legionen in ihren Untergang. Zuvor war es niemandem gelungen, die untereinander zerstrittenen germanischen Stämme zu vereinen, was als eigentliche Leistung des Arminius betrachtet werden muss. Über den genauen Verlauf der Schlacht kann nur spekuliert werden, jedoch haben sich die germanischen Krieger das vertraute Terrain zu Nutze gemacht und die, in einer langen Kolonne marschierenden, römischen Soldaten immer wieder in kleine Scharmützel verstrickt. So wurde die Grundordnung der Legionäre zerstört und das Heer sukzessive aufgerieben. Kaiser Augustus soll, nachdem er von der Vernichtung seiner Truppen erfahren hat, ausge-

¹ Vgl. Hanel, Norbert/Wilbers-Rost, Suanne/Willer, Frank: Die Helmmaske von Kalkriese. In: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 204 (2004), S. 72.

² Ca. 47. v. Chr. – 9. n. Chr.

³ Über seine germanischen Namen gibt es keine Informationen. Sein Vater wird in den Quellen als Segimer bezeichnet. Arminius lebte ca. von 18 v. Chr.-19. n. Chr.

rufen haben: „*Quintili Vare, legiones redde!*“ („*Quintilius Varus, gib mir meine Legionen wieder!*“).⁴ Dass zunächst angenommen wurde, der in Kalkriese gefundene Helm, hätte dem römischen Stadthalter gehört, hat mit dazu beigetragen, dass die Geschehnisse, die heute als „Schlacht im Teutoburger Wald“ oder „Varusschlacht“ bekannt sind, noch weiter mystifiziert wurden.⁵ Es verwundert daher nicht, dass der Kampf zwischen den germanischen Stämmen und den römischen Legionen Einzug in die moderne Popkultur gehalten hat. So gibt es nicht nur Roman⁶- und Comicreihen⁷ über Arminius und seinen Kampf gegen die römische Okkupation, sondern seit neuestem mit *Barbaren* auch eine Fernsehserie.⁸ Diese beschäftigt sich, anders als die historischen Quellen⁹ oder die vorgestellten Bücher auch verstärkt mit Thusnelda (gespielt von der französisch-deutschen Schauspielerin Jeanne Goursaud¹⁰), der Frau des Arminius, die in der Serie eine aktive Rolle in der Schlacht spielt.

Dass die Faszination für die Figur des Arminius jedoch kein singuläres Phänomen des 21. Jahrhunderts ist, davon zeugt nicht zuletzt eindrucksvoll die zwischen 1838 und 1875 in der wilhelminischen Ära bei Detmold gebaute Kolossalstatue, das sogenannte „Hermannsdenkmal“. Es kann als Höhepunkt des deutschen Germanenkults gesehen werden. Unter dem Eindruck der napoleonischen Besatzung, hatte sich die historische Person Arminius gewandelt und wurde bereits

⁴ Sueton: *Divus Augustus XXIII*, 2. In: Ders. *Die Kaiserviten. Berühmte Männer*. Lateinisch-Deutsch. 4. Aufl. Übers. von Hans Martinet. Berlin/Boston 2014.

⁵ Ähnliches lässt sich bei Heinrich Schliemanns Ausgrabungen in Mykene beobachten ist, der seinen Fund als „Maske des Agamemnon“ betitelte, was in der Forschung stark umstritten ist.

⁶ Genannt sei hier beispielsweise Jörg Kastners Romanreihe [5 Bde.]. Siehe: Ders.: *Thorag oder die Rückkehr des Germanen* [Bd.1]. Bergisch Gladbach 1996.

⁷ Siehe zum Beispiel: Enrico Marini: *Die Adler Roms* [5.Bde.]. Hamburg 2009.

⁸ Sabine De Mardt / Andreas Bareiß (Produzent:innen): *Barbaren*. Deutschland 2020.

⁹ Über Thusneldas Leben vor oder während der Schlacht gibt es keinerlei Informationen. Sie taucht erstmalig, gemeinsam mit ihrem Sohn Thumelicus, in der Geographika des griechischen Dichters Strabon als Geisel des Germanicus auf. Vgl. Strabon: *Geographika. VII.1.4*. Griechisch-Deutsch. Übers. von Stefan Radt [10 Bde.]. Bd.2. Buch V-VIII. Göttingen 2003.

¹⁰ Die Schauspielerin hat eine deutsche Mutter und einen französischen Vater. Sie spricht fließend Französisch und spielte neben ihrer Rolle als Thusnelda in Clint Eastwoods Film *The 15:17 to Paris* (2018) mit.

durch Martin Luther, der ihm den ahistorischen Namen „Hermann“ gab, zur legendarischen, nationalistisch geprägten Figur stilisiert.¹¹ Diese war mit Rückgriff auf Tacitus¹² zum „Befreier Deutschlands“¹³ ausgerufen worden und fand insbesondere literarisch im 18. und 19. Jahrhundert große Aufmerksamkeit. Die historischen Fakten wurden dabei immer weiter verklärt und Arminius zu einem deutschen Helden idealisiert.

Insbesondere Dramen und Opern,¹⁴ die den Stoff um die Schlacht zwischen den Römern und den germanischen Stämmen zum Inhalt haben, erfreuten sich großer Popularität, wobei jedoch keines der Werke bis in die Gegenwart hinein derart polarisiert, wie das Theaterstück *Die Hermannsschlacht* Heinrich von Kleists, das er 1808 verfasste.¹⁵ Dieser war ein Zeitgenosse Johann Wolfgang von Goethes, Clemens Brentanos, Ludwig Tiecks oder auch Karoline von Günderrodes,¹⁶ lässt sich jedoch weder der Epoche der Romantik noch der Klassik zuordnen.¹⁷ Werke wie *Das Erdbeben von Chili (1807)*, *Penthesilea (1808)*, *Michael Kohlhaas (1810)* oder eben *Die Hermannsschlacht* bilden durch ihre drastischen Handlungen und die unverblühte Sprache, in der Kleist das Geschehen beschreibt, Sonderfälle in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. Nicht davon zu trennen ist die Biografie des Dichters und insbesondere sein früher Tod am

¹¹ So führt Arminius auch den als Ruhmeshalle angelegte Bau *Walhalla* bei Regensburg als „erster Deutscher“ an.

¹² Tacitus: *Annalen II. 88. 2.* Lateinisch-Deutsch. 6. Aufl. Übers. Erich Heller. Berlin/Boston 2010 (Sammlung Tusculum).

¹³ Eine Bezeichnung, die auf Ulrich von Hutten (1515) zurückgeht und ausdrücken soll, dass die Deutschen nicht die Barbaren sind, für welche sie die Italiener hielten.

¹⁴ Genannt seien hier Dramentrilogie (1769-1787) von Friedrich Gottlieb Klopstock und *Die Hermannsschlacht* Christian Dietrich Grabbes (1835/36) sowie die Opern *Hermann*, *Germania's Retter* (1813) von Franz Volkert und Hermann Küsters *Herrmann der Deutsche* (1850). Zudem ist Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* (1869-1876) durchsetzt von germanischer Mythologie. So tauchen beispielsweise Wotan, Freia oder die Walküren in den Stücken auf.

¹⁵ Hier und im Folgenden zitiert nach: Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht. Ein Drama.* In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe.* Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [3 Bde.] Bd. 1. Dramen. München/Frankfurt am Main 2010, S. 629-744. Abgekürzt mit der Sigle *KHS*.

¹⁶ Christa Wolf beschreibt in ihrem Roman *Kein Ort. Nirgends* eine fiktive Begegnung zwischen Kleist und Günderrode. Diese hatte sich mit 26 Jahren erstochen, da auch sie in einer tiefen Lebens- und Schaffenskrise steckte. Vgl. Christa Wolf: *Kein Ort. Nirgends.* Frankfurt am Main 2006 (Suhrkamp BasisBibliothek, 75).

¹⁷ Vergleichbar mit ihm wäre nur Friedrich Hölderlin (1770-1843), der ebenfalls einen eigenen Stil hat und sich in keine Epoche einordnen lässt.

21. November 1811. Finanzielle und mentale Probleme, hatten ihn in eine tiefe Lebenskrise gestürzt, aus der er sich durch seinen Suizid zu befreien versuchte. Gemeinsam mit der unheilbar an Gebärmutterkrebs erkrankten Henriette Vogel, die sich dazu bereit erklärt hatte, mit ihm zu sterben, verbrachte Kleist seinen letzten Tag am sogenannten „Stolper Loch“, welches heute der „Kleine Wannsee“ in Berlin ist. Der Schriftsteller erschoss zuerst seine Begleiterin, ehe er die Waffe gegen sich selbst richtete. Zuvor hatte er seinen Selbstmord in einem Abschiedsbrief an seine Halbschwester Ulrike angekündigt:

Ich kann nicht sterben, ohne mich, zufrieden und heiter wie ich bin, mit der ganzen Welt, und somit auch, vor allen Anderen, meine theuerste Ulrike, mit dir versöhnt zu haben. Laß sie mich, die strenge Äußerung, die in dem Briefen an die Kleistens enthalten sind, laß sie mich zurücknehmen; wirklich, du hast an mir gethan, ich sage nicht, was in Kräften einer Schwester, sondern in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten. Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war. Und nun lebe wohl; möge dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigem gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für dich aufzubringen weiß.

Dein Heinrich.

d. — am Morgen meines Todes.¹⁸

Diese Zeilen geben einen Eindruck von der Zerrissenheit sowie Weltabgewandtheit, die Kleist zu diesem drastischen Schritt veranlassten und welche sich auch in seiner Literatur wiederfinden lässt.

In der *Herrmannsschlacht* greift der Dichter die historischen Ereignisse rund um Varus und Arminius auf, passt sie jedoch stark an das Zeitgeschehen der napoleonischen Kriege an. Dabei nutzte Kleist die *Historia Romana* (ca. 30. n. Chr.) des Velleius Paterculus sowie Tacitus *Annalen* (ca. 110-120 n. Chr.) und *Germania* (ca. 98 n. Chr.) zur Ausgestaltung seines Dramas.¹⁹ Im

¹⁸ Heinrich von Kleist: *Briefe*. In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [3 Bde.] Bd. 2. Erzählungen, Prosa, Gedichte, Briefe. München/Frankfurt am Main 2010, S. 996. Sämtliche hier zitierten Werke Kleists, sind nach der Münchener Ausgabe zitiert und werden, mit Ausnahme der *Herrmannsschlacht*, im Folgenden mit der Sigle MA und der jeweiligen Bandnummer angegeben.

¹⁹ Orientiert hat sich Kleist dabei an Vorarbeiten, die Friedrich Gottlieb Klopstock für seine Interpretation der Geschehnisse nutzte. Diese wird im weiteren Verlauf der Arbeit kurz vorgestellt.

Zentrum der Handlung stehen Arminius/Herrmann, seine Frau Thusnelda und der römische Legat Ventidius, welcher Interesse an der Fürstin zeigt. Der Cheruskerfürst wird in diesem Stück nicht als unbesiegbare Krieger dargestellt, sondern vielmehr als geschickter, berechnender Stratege, der nicht davor zurückschreckt, seine Frau oder seine Kinder für die eigenen Zwecke einzuspannen, um Varus mit seinen Legionen zu vernichten. Er schürt den Hass auf die römischen Kolonisatoren unter den germanischen Stämmen, wobei ihm jedes Mittel recht zu sein scheint. Hally, eine cheruskische Jungfrau, die Opfer einer Massenvergewaltigung wird, bei der die Täter nicht eindeutig zu identifizieren sind, wird nach der Tat von ihrem Vater Teuthold erstochen, um ihre „Schande zu tilgen“. Kleist verwendet, ähnlich wie Lessing in seiner *Emilia Galotti* (1772), die Verginia Legende aus Livius Geschichtswerk *Ab urbe condita* (ca. 27 v. Chr. - 17. n. Chr.) als Folie, um eine Tochter von ihrem Vater töten zu lassen. Herrmann nutzt dieses Verbrechen aus. Er lässt Hallys Körper in fünfzehn Teile schneiden, um diese an die germanischen Stämme zu schicken, sie zu vereinen und so zum Aufstand gegen die Römer zu bewegen, was ihm letztlich auch gelingt. Um die Zerstückelung der geschändeten Jungfrau zu inszenieren, greift Kleist hierbei auf eine alttestamentarische Überlieferung aus dem *Buch der Richter* zurück, das eine ähnliche Geschichte erzählt. Gemeinsam mit Marbod, dem Suevenfürst, lockt Herrmann im weiteren Verlauf der Handlung Varus mit seinen Truppen in eine Falle und lässt sie von seinen Männern abschlachten. Der eigentliche Schlachtenverlauf wird vom Dichter ausgespart und nur rückblickend erzählt. Den Höhepunkt des fünften Akts,²⁰ an der Stelle wo man als Leser:in das Kampfgeschehen erwartet hätte, bildet eine Auseinandersetzung zwischen Thusnelda und Ventidius, der ihr zuvor eine Haarlocke abgeschnitten hatte. Auch hier ist nicht klar, inwieweit Herrmann in

²⁰ Siehe zur Akttheorie: Grob, Thomas: Akt. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. [3 Bde.], Bd. 1. Hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u.a. Berlin/Boston 2007, S. 30-32.

diesen Konflikt involviert ist, jedoch bringt die Cheruskerfürstin ihren ehemaligen Vertrauten um, indem sie ihn von einer Bärin zerfleischen lässt. Das Stück endet mit Herrmanns Aufruf dazu, nach der gewonnenen Schlacht, nun auch noch Rom in Schutt und Asche zu legen. Nicht nur wegen der zum Teil nur schwer zu ertragenden Beschreibungen der begangenen Gräueltaten, sondern auch wegen des stark nationalistisch geprägten Tenors des Dramas, bildet *Die Hermannsschlacht* das Skandalon in Kleists Œuvre. So wurde es nicht nur den deutschen Soldaten des Ersten Weltkriegs mit an die Westfront gegeben, um antifranzösische Propaganda zu betreiben, sondern auch von den Nationalsozialisten für ihre „Blut-und-Boden-Ideologie“ missbraucht. Kleists *Hermannsschlacht* ist auch im Forschungsdiskurs stark umstritten, was unter anderem dazu geführt hat, dass der renommierte Reclam-Verlag diesem Drama als einzigem Stück des Dichters keine Interpretationshilfe zur Seite gestellt hat.²¹

Gerade weil das Drama rund um die Varusschlacht viele Reibungspunkte anbietet und im Zeitalter des erneut erstarkenden europäischen Nationalismus nichts von seiner Aktualität verloren hat, steht es im Zentrum dieser Arbeit.²² Dabei konzentrieren sich die hier getroffenen Überlegungen auf die Geschlechterverhältnisse und insbesondere auf die weiblichen Figuren, die für den Verlauf der Handlung von essenzieller Bedeutung sind. Hervorgehoben wird die Dichotomie in der Darstellung von Hally und Thusnelda auf der Bühne. Während die geschändete Jungfrau nie als Figur abgebildet wird, da ihr Körper von einem Tuch verhüllt wird, ist die Cheruskerfürstin allgegenwärtig, indem sie geschmückt und von ihrem Mann wie eine Trophäe ausgestellt wird. Anders als die aktive Serieninterpretation Jeanne Goursauds, ist Kleists Thusnelda als passive Figur

²¹ Es ist lediglich eine Studienausgabe verfügbar.

Vgl. https://www.reclam.de/search?submit_search=Submit&query=Kleist+&page=1 (zuletzt abgerufen am 08.02.2024).

²² Verwiesen sei hier auch auf den, aus imperialistischen Gründen heraus geführten, Angriffskriegs Russland auf die Ukraine, der am 24. Februar 2022 begann.

angelegt. Unter gendertheoretischen Überlegungen wird der Frage nachgegangen, ob oder inwieweit die Sicht- bzw. Unsichtbarkeit der weiblichen Figuren für diese einen Moment der Selbstermächtigung darstellt. Grundlegend für die Auseinandersetzung damit sind die Ausführungen, die Judith Butlers in ihrer Monografie *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*²³ trifft und dabei „Anfang der 1990er Jahre für eine Pluralisierung und De-Naturalisierung der Kategorie in den Genderstudies“ sorgt.²⁴ Speziell die Beschäftigung mit Hally verspricht dabei neue Erkenntnisse, da sie nicht im Verzeichnis der „dramatis personae“ aufgelistet ist, ein Detail, welches bisher in der Forschung wenig Beachtung gefunden hat. Etwaige Gründe für diese Leerstelle werden diskutiert und es wird eine Argumentationskette aufgebaut, die zeigt, dass Hally im Laufe der Handlung eine Metamorphose durchläuft, sodass sie in verwandelter Form im Personenverzeichnis auftaucht.

Der Text wird in dieser Arbeit als Ganzes berücksichtigt und einige ausgewählte Szene in einem „Close-Reading-Verfahren“ und von einem gendertheoretischen Standpunkt heraus analysiert. Dabei stützt sich diese Arbeit vornehmlich auf den virtuosen *Essay Bestien. Kleist und die Deutschen* von Barbara Vinken,²⁵ welche die Lesart des reinen Propaganda Stücks dekonstruiert und *Die Hermannsschlacht* als Geschlechterdrama liest. Eine ihrer wichtigsten Erkenntnisse ist dabei die Austauschbarkeit der männlichen Figuren, die Römer und Germanen als wesensgleich markiert. Somit ist alles Jagen und Schlachten sinnlos, wodurch Herrmann als die Art Tyrann auftritt, die er nach außen hin versprochen hatte zu bekämpfen. Verstärkt hinzugezogen wird zudem das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*,²⁶ um die Sagen und Mythen, auf die

²³ Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*. 10th anniversary Ed. New York/London 1999.

²⁴ Bergmann, Franziska: *Drama und Gender*. In: *Drama*. Hg. von Andreas Enghart und Franziska Schöbler. Berlin 2018 (*Grundthemen der Literaturwissenschaft*, 5), S. 357.

²⁵ Vinken, Barbara: *Kleist und die Deutschen*. Berlin 2011.

²⁶ *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. [10 Bde.], Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1927-1942.

Kleist in seinem Stück referiert, besser nachvollziehen zu können. Neben Monografien, die sich im allgemeinen mit dem Leben bzw. Werk des Dichters beschäftigen, sind es besonders die Aufsätze des *Kleist Jahrbuchs*, die unterstützend für die hier getroffenen Überlegungen hinzugezogen werden. Hervorgehoben sei hier die Studie *Translatio imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists ‚Hermannsschlacht‘* von Stefan Börnchen,²⁷ die besonders für die Interpretation des Geschlechterkampfs sowie die Signifikanz des weiblichen Körpers maßgebend ist.

Strukturiert ist die Arbeit in drei inhaltliche Kapitel. Zunächst wird sich dem, für die *Herrmannsschlacht* grundlegenden Entstehungskontext angenähert, der einen Eindruck von Kleists Biografie und seiner Persönlichkeit sowie der zeitgenössischen, gesellschaftlich politischen Situation um 1800 gibt. Anschließend wird Hally und ihre besondere, aber verschleierte Stellung innerhalb der Handlung unter gendertheoretischen Überlegungen rezipiert, was den Kern dieser Arbeit darstellt. In Opposition zu dieser Figur, aber auch daran anknüpfend, wird Thusneldas Rolle als Repräsentationsobjekt für die Weltherrschaftsfantasien ihres Mannes und ihre vordergründige Passivität im abschließenden Kapitel kritisch diskutiert.²⁸ Gegliedert sind die Untersuchungen der beiden weiblichen Figuren dabei thematisch in die für sie wesentlichen Unterkapitel. Die gewonnenen Erkenntnisse werden in einem resümierenden Fazit zusammengetragen, in welchem Hally und Thusnelda parallel zueinander betrachtet werden.

²⁷ Börnchen, Stefan: *Translatio Imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists Hermannsschlacht*. In: *Kleist Jahrbuch* (2005), S. 267-284.

²⁸ Rom war zu diesem Zeitpunkt der Mittelpunkt Europas, Kleinasiens und Nordafrikas, was das römische Reich lange Zeit zu einer unbezwingbaren Weltmacht machte. Der stetige Niedergang des weströmischen Reiches ereignete sich erst im 5. Jahrhundert n.Chr. Neben dem antiken Griechenland ist es das römische Reich, dass moderne, westliche Kulturen bzw. Zivilisation ermöglicht hat. Erinnert sei hier beispielsweise an Goethes italienische Reise 1786-1788.

1. Kleist, Napoleon und die Enttäuschungen der Aufklärung

Heinrich von Kleist ist in seinem Fühlen, Denken und Schreiben ein Schriftsteller, der zutiefst geprägt ist, von den weitreichenden gesellschaftlichen, kulturellen sowie politischen Umbrüchen seiner Zeit. Als Spross der alten pommerschen Aristokratenfamilie „von Kleist“, aus der viele Generäle hervorgingen, erlebt er mit zwölf Jahren, wie 1789 die Revolution in Frankreich ausbricht und die Macht des Adels in Europa zu bröckeln beginnt. Seine Jugendjahre verbringt der spätere Dichter im Stadthaus der Familie in Frankfurt an der Oder und wird dort stark durch die Erziehung seines Privatlehrers Christian Ernst Martini und seines französisch-hugenottischen Kindermädchens Jeanne-Elisabeth Nogier geprägt. Sein Vater Joachim Friedrich ist hier unter Friedrich dem Großen und Friedrich Wilhelm II. als Major stationiert. Er fällt jedoch in Ungnade und wird deshalb während seiner Militärlaufbahn nie befördert. 1788 geht Heinrich von Kleist nach Berlin, wo er an verschiedenen Privatschulen unterrichtet wird und sich dort schon früh mit den Werken antiker Dichter und den Denkschriften zeitgenössischer, aufklärerischer Philosophen auseinandersetzt.¹ Im selben Jahr stirbt sein Vater, sodass Kleist, aufgrund von finanziellen Probleme der Familie, nach Frankfurt an der Oder zurückkehren muss.² 1792 wird der damals 15 Jährige zum Militärdienst eingezogen und kämpft im 15. Potsdamer Garderegiment im ersten Koalitionskrieg gegen Frankreich. Die blutigen Schlachten Mann gegen Mann und das strenge, auf Züchtigung ausgerichtete Soldatenleben haben Heinrich von Kleist stark traumatisiert und sind

¹ In diesen Zeitraum fällt die Veröffentlichung von Lessings *Nathan der Weise* (1779) der Tod Voltaires und Rousseaus (1778) oder auch das Erscheinen von Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781).

² Seine Mutter Juliane Ulrike starb 1793 an einem starken Fieber.

neben der prekären finanziellen Situation der Familie eine Erklärung für sein ambivalentes Verhältnis zum Militär sowie zum napoleonischen Frankreich.³ 1799 scheidet er dann aus dem aktiven Offiziersdienst aus. In den sieben Jahren seiner Militärlaufbahn leidet Kleist nicht nur unter den Repressalien, sondern profitiert auch von deren Privilegien wie beispielsweise den großzügigen Urlaubsregelungen. Diese ermöglichen es ihm Potsdam oder Berlin zu besuchen, Orte, an denen er neue Freundschaften, wie die zu Ernst von Pfuel,⁴ schließt und am intellektuellen Austausch der Salonkultur teilnimmt. Nachdem er sein Regiment verlassen und selbst gegenüber König Friedrich Wilhelm III. geäußert hat, nicht mehr ins Militär zurückkehren zu wollen, beginnt Kleist sein Studium in Frankfurt an der Oder. Besonders interessiert er sich für Jura, Mathematik, Latein und Physik, bricht aber bereits im Sommer 1800 seine Studien wieder ab, ohne sich auf eine Disziplin spezialisiert zu haben. Im selben Jahr verlobt er sich mit Wilhelmine von Zenge, der Tochter seines Nachbarn und Kommandanten des Frankfurter Infanterieregiments.⁵ Zwischen den beiden entwickelt sich ein intensiver Briefwechsel, von dem jedoch nur noch Kleists Schreiben überliefert sind, da er die Nachrichten seiner Verlobten bis auf einen Brief, den er nie öffnete, vollständig vernichtete. Die an Wilhelmine von Zenge gerichteten Liebesbriefe

³ Er gehörte vermutlich zu den Offizieren, die eine Militärreform befürworteten, insbesondere deshalb, da Preußen den Krieg gegen das revolutionäre Frankreich verloren hatte.

⁴ Ein Briefporträt über diesen Mann lässt Spielraum für Spekulationen über die Sexualität des Dichters. Eine Erklärung für seinen Suizid ist die unerfüllte homoerotische Liebe, die ihn innerhalb der Gesellschaft isoliert hat. So schreibt Kleist eindeutig über Ernst von Pfuel: *Wie flogen wir vor einem Jahr einander, in Dreßden, in die Arme! [...] Damals liebten wir ineinander das Höchste in der Menschheit; denn wir liebten die ganze Ausbildung unserer Naturen, ach! [...] Du stellst das Zeitalter der Griechen in meinem Herzen wieder her, ich hätte bei dir schlafen können, du lieber Junge; so umarmt dich meine ganze Seele! Ich habe deinen schönen Leib oft, wenn du in Thun vor meinen Augen in den See stiegst, mit wahrhaft mädchenhaften Gefühlen betrachtet [...] Ich heirate niemals, sei du die Frau mir, die Kinder und die Enkel.* Siehe: MA II., S. 832-833. Ausgehend von diesem Brief wird in der Forschung vielfach diskutiert, ob Kleist in seinen Texten eine Camouflagetechnik benutzt hat, um seiner Homo- bzw. Bisexualität Ausdruck verleihen zu können. Vgl. Blamberger, Günther: Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt am Main 2011, S. 41-43. Katrin Pahl widmet diesem Thema eine ganze Monografie und geht dabei auch auf Aspekte wie Drag in der *Herrmannsschlacht* ein. Siehe: Pahl, Katrin: Sex Changes with Kleist. Evanston 2019, S. 105-109.

⁵ Die Beziehung der beiden stand unter keinen guten Voraussetzungen, da Kleist zu diesem Zeitpunkt keine feste Anstellung vorweisen konnte. Auf Drängen von Wilhelmines Eltern nahm er eine Anstellung im preußischen Wirtschaftsministerium an.

haben einen unvergleichlichen, stark erzieherischen Charakter, müssen dabei aber im Kontext dieser gesellschaftlichen Umbruchszeit betrachtet werden. Zu einer Heirat kommt es nie, da Wilhelmine für Kleist nicht in das Bild einer idealen Ehefrau passt und er seine Lebensentwürfe immer wieder ändert, die ihn an der Entfaltung des eigenen Selbst hindern. 1802 löst Heinrich von Kleist, der zu diesem Zeitpunkt entschieden hatte als Bauer in der Schweiz zu leben, die Verlobung per Brief mit folgenden Zeilen:

Liebe Wilhelmine, um die Zeit des Jahreswechsels erhielt ich den letzten Brief von Dir, in welchem du noch einmal mit vieler Herzlichkeit auf mich einstürmest, zurückzukehren ins Vaterland, mich dann mit viel Zartheit an Dein Vaterhaus und die Schwächlichkeit Deines Körpers erinnerst [...] Ich werde wahrscheinlich niemals in mein Vaterland zurückkehren [...] Ich war im Begriff mir ein kleines Gut in der Schweiz zu kaufen [...] als ein abscheulicher Volksaufstand mich plötzlich, acht Tage ehe ich das Geld empfangen davon abschreckte. Ich fing es nun als Glück anzusehen, daß Du mir nicht in die Schweiz hattest folgen wollen, zog in ein ganz einsames Häuschen auf einer Insel in der Aare, wo ich mich nun mit Lust und Unlust, gleichviel, an die Schriftstellerei machen muß [...] – Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr. Ich habe keinen andern Wunsch als bald zu sterben.
H.K.⁶

Zu den Entscheidungen, das Studium abzubrechen und sich von seiner Verlobten zu trennen beigetragen,⁷ hat ein Ereignis, das von der Forschung als „Kant-Krise“ bezeichnet wird und zu einer tiefen Zäsur im Denken Kleists geführt hat. So schreibt er am 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge:

Vor Kurzem ward ich mit der neuen, sogenannten Kantischen Philosophie bekannt – u. Dir muß ich jetzt einen Gedanken daraus mittheilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er dich so, so schmerzhaft erschüttern wird, als mich [...] Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist das mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – u. alles Bestreben, ein Eigenthum sich zu erwerben, daß uns in das Grab folgt, ist vergeblich – [...] Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – –⁸

⁶ MA II., S. 806-807.

⁷ Es gibt jedoch Indizien dafür, dass Kleist bereits zuvor das Interesse an den Studien verloren hatte, da diese ihn nach eigenem Empfinden in seinem Denken limitierten.

⁸ MA II., S. 712.

Diese tief empfundene Sinnlosigkeit der eigenen Existenz wiederholt Kleist gegenüber seiner Halbschwester Ulrike und schreibt:

*Mein einziges u. höchstes Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr. Seitdem eckelt mich vor den Büchern, ich lege die Hände in den Schoß, und suche ein neues Ziel, dem mein Geist, froh-beschäftigt, von Neuem entgegenschreiten könnte [...] Ich habe mich zwingen wollen zur Arbeit, aber mich eckelt vor Allem, was Wissen heißt. Ich kann nicht einen Schritt thun, ohne mir deutlich bewußt zu sein, wohin ich will? – Mein Wille ist zu reisen. Verloren ist die Zeit nicht, denn arbeiten könnte ich doch nicht, ich wüßte nicht, zu welchem Zwecken?*⁹

Kleist stellt in diesen Briefen radikal die Grundprinzipien der Aufklärung in Frage.¹⁰ Für ihn funktioniert es nicht mehr, das menschliche Leben auf rationales Denken, Vernunft und Verstand auszurichten. Er sucht nach einem Alternativmodell, befindet sich aber in einer Situation der absoluten Orientierungslosigkeit.

Kleist weiß in diesen Zeiten nicht mehr, was er will, und will nicht, was er weiß. Die Kant-Krise erscheint in seinen Worten als Totalitätsverlust. Er gerät dadurch in einen Zustand der völligen Beliebigkeit, seine Melancholie resultiert daraus, dass er alle Orientierungen des Denkens und Handelns einbüßt. Ein Gedankenlabyrinth ohne Ausweg beschreibt Kleist, er zeigt sich durch Kants Philosophie in den Grundfesten erschüttert, doch diese Erschütterung beruht auf Missverständnissen. Kant hatte in der *Kritik der reinen Vernunft* geleugnet, dass wir die Gegenstände unserer Erfahrungswirklichkeit so erkennen, wie sie *an sich* sein mögen [...] Vom Standpunkt einer konstruktivistischen Kognitionstheorie wie schon vom Standpunkt Kants gibt es keine objektive Abbildung von Realität, kein Wirklichkeitsmodell, das absolute Wahrheit für sich beanspruchen könnte [...] Wo das Denken bei Kant erst richtig anfängt, hört es bei Kleist notwendig auf.¹¹

Kleists Kant-Krise ist ein sehr komplexes Phänomen und kann in dieser Arbeit nur angerissen werden.¹² Wichtig im Kontext seines literarischen Schaffens und insbesondere der *Herrmannschlacht* ist, dass sich der Dichter vom rational geprägten Denken der Aufklärung abwendet und

⁹ *MA II.*, S. 714-715.

¹⁰ Vor einem ähnlichen Problem stehen im 20. Jahrhundert die jüdischen Philosophen Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, die sich unter dem Eindruck der NS-Diktatur mit der Frage nach den Auswirkungen der Aufklärung beschäftigen: „*Was wir uns vorgesetzt hatten, war tatsächlich nicht weniger als die Erkenntnis, warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt*“. Siehe: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Ungekürzte Ausgabe 1988. 26. Aufl. Frankfurt am Main 2022, S. 1.

¹¹ Blamberger, Günther: *Heinrich von Kleist*, S. 75-76.

¹² Zur vertiefenden Lektüre siehe: Eybl, Franz M.: *Kleist Lektüren*. Wien 2007, S. 30-35 oder Fink, Kristina: *Die sogenannten ‚Kant-Krise‘ Heinrichs von Kleist*. Ein altes Problem aus neuer Sicht. Würzburg 2012.

seine Figuren stärker über Gefühle und Affekte handeln lässt.¹³ Dies ist eine Erklärung für seine Sonderstellung in der deutschsprachigen Literaturgeschichte, da er zwischen der Epoche der Romantik, der Klassik und der Aufklärung mäandert, ohne wirklich einer Strömung zugeordnet werden zu können. Figuren wie der Prinz von Homburg,¹⁴ Penthesilea oder auch Thusnelda agieren nicht rational, sondern werden von ihren zum Teil extremen Emotionen geleitet. Nicht selten hat dies einen abschreckenden Effekt auf die Leser:innen jedoch steckt unter dieser oft oberflächlichen, von Gewalt geprägten Figurenzeichnung, eine tiefere, psychologisch geprägte Motivation.

Zwischen 1800 und 1803 unternimmt Kleist seine Reisen durch Europa, die er bereits zuvor lange vorbereitet hatte und durch seine Kant-Krise zu rechtfertigen versucht. Er besichtigt dabei Städte wie Berlin, Leipzig, Dresden, Paris, Würzburg¹⁵ und Thun.¹⁶ 1803 hält er sich in Nordfrankreich auf, um sich dem napoleonischen Heer bei ihrem Feldzug gegen England anzuschließen, gerät jedoch unter Spionageverdacht und wird ins Gefängnis geworfen. Er kommt nur aufgrund des Eingreifens der preußischen Regierung wieder frei, erkrankt in Folge der Haft jedoch schwer. 1805 beginnt Heinrich von Kleist die Ausbildung beim Oberfinanzrat Karl Freiherr von

¹³ Verwiesen sei hier auf Bernice Kaminskijs Kommentar: „Heinrich von Kleist entwickelt beispielsweise eine regelrechte Hyperbolik des Affekts [...] Den wilden, animalischen Ausdruck der Leidenschaften mildert keine Dämpfung, und sogar gegensätzliche Gefühlsregungen verschmelzen in einem Rasen, in dem die Figuren buchstäblich nicht bei sich sind. Klassische Pathosformeln werden in Kleists Dramen gezielt dynamisiert und zerstückelt; topische Furor-Metaphern verwirklichen sich in Affekte im Drama ihrem grausamen Wortsinn“. Kaminskij, Bernice: Affekte im Drama. In: Drama. Hg. von Andreas Enghart und Franziska Schöbler. Berlin 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft, 5), S. 334-335.

¹⁴ *Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin (1808)* beschäftigt sich mit dem preußischen Militär und der Befehlsverweigerung des Protagonisten.

¹⁵ Geplant war eigentlich von Dresden nach Würzburg zu reisen. Die plötzliche Änderung der Reisepläne und die seltsamen Anspielungen in den Briefen an Wilhelmine von Zenge bieten der Forschung weiterhin großen Diskussionsstoff.

¹⁶ Dort beginnt er mit der Arbeit an seinem ersten literarischen Werk, der Tragödie *Die Familie Schroffenstein*, was als Initiationsmoment des Dichters gelesen werden kann.

Stein zum Altenstein, die er im darauffolgenden Jahr in Königsberg abschließen möchte. Aufgrund einer Depression und körperlichen Problemen muss er seine Ausbildung unterbrechen,¹⁷ trifft jedoch in Königsberg erneut auf Ernst von Pfüel. Gemeinsam schließen sie sich einem Freikorps an, das gegen Napoleon kämpfen möchte, der am 27. Oktober 1806 in Berlin einmarschiert war. Zuvor hatte dieser die Schlachten bei Jena und Auerstedt gewonnen, was eine vernichtende Niederlage für Preußen darstellte.¹⁸ Erneut kommt Kleist in französische Gefangenschaft, ehe er am 13. Juli 1807 nach dem Frieden von Tilsit, wieder entlassen wird. Infolgedessen möchte er einen eigenen Verlag mit Buchhandlung gründen, um seine eigenen Werke, aber auch den *Code Napoléon* zu publizieren. Er scheitert mit dieser Idee und gerät in gravierende, finanzielle Schwierigkeiten.¹⁹ Zwischen 1808 und 1809 arbeitet er an der Bühnenfassung des *Käthchen von Heilbronn* und erste Fassungen der *Herrmannsschlacht* tauchen im Untergrund auf. Kleist anti-napoleonische Haltung verhärtet sich in dieser Zeit und er beginnt damit, patriotische Gedichte sowie Schriften, wie beispielsweise *Germania an ihre Kinder*²⁰, *Kriegslied der Deutschen*²¹ oder den *Katechismus der Deutschen*²² (alle 1809) zu veröffentlichen. Unter dem Eindruck des Tiroler Aufstands gegen die bayrisch-französische Besatzung und der partiellen Erfolge des antinapoleonischen Partisanenkriegs in Spanien²³ schickt Heinrich von Kleist am 1. Januar 1809 einen Brief an den Wiener Dichter und Hofsekretär Heinrich Joseph von Collin, indem er ihn drängt,

¹⁷ Der Dichter schickt in diesem Jahr ein erstes Manuskript von *Der zerbrochne Krug* an seine entfernte Verwandte und enge Vertraute Marie von Kleist.

¹⁸ Guttermann, Julia/Breuer, Ingo: Zeittafel. In: Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hg. von Ingo Breuer u.a. Stuttgart 2013, S. 8.

¹⁹ Dem Verleger Johann Friedrich Cotta bietet er sein Drama *Penthesilea* zur Übernahme an, dass er, ohne es finanzieren zu können, in Dresden hatte drucken lassen. Cotta übernimmt die Kosten und das Drama erscheint in einer Auflage von 750 Exemplaren.

²⁰ Darin findet sich ein Verweis auf die Menschenjagd: *Eine Lustjagd, wie wenn Schützen / Auf die Spur dem Wolfe sitzen! Schlagt ihn tot! Das Weltgericht / Fragt euch nach den Gründen nicht.* Siehe: *MA II.*, S. 506-508.

²¹ Dieses Gedicht benutzt Tiere als politische Akteure. *MA II.*, S. 512-513.

²² Napoleon wird dabei klar als Feind genannt und die Einheit Deutschlands als Ziel ausgegeben. Vgl. *MA II.*, S. 328.

²³ Siehe: Münkler, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen.* Hamburg 2009, S. 170.

nicht nur das *Käthchen von Heilbronn*, sondern auch *Die Herrmannsschlacht* aufzuführen. Dabei tritt er dem Beamten gegenüber selbstbewusst auf und schreibt:

*Vertrauenswürdigster Herr von Colin,
Sie erhalten in der Anlage, ein neues Drama, betitelt: die Herrmannsschlacht. Von dem ich wünsche, dass es Ihnen gleichfalls, wie das Käthchen von Heilbronn, ein wenig gefallen möge. Schlagen sie es gefälligst der K.K. Theater-Direction zur Aufführung vor. Wenn dieselbe es annehmen sollte, so wünsche ich fast (falls dies noch möglich wäre) das es früher auf die Bühne käme als das Käthchen; es ist um nichts besser, und doch scheint es mir seines Erfolges sichrer zu sein.²⁴*

Da der Hofsekretär jedoch nicht auf das Ersuchen Kleists reagiert, erneuert dieser seine Aufforderung das Stück auf die Bühne zu bringen, da er sich der Aktualität seines Dramas und der Bearbeitung der antiken Ereignisse bewusst ist.²⁵

*Ew. Hochwohlgeboren
habe ich, zu Anfang Decmbrs. v. Jahres [...] das Käthchen von Heilbronn, und bald darauf die Abschrift eines zweiten Dramas: die Herrmannsschlacht, durch eine andere Gelegenheit ergebenst zugesandt. Da ich nicht das Glück gehabt habe, seitdem mit einer Zuschrift Ew. Hochwohlgeb. beehrt zu werden, so bitte ich Deseleben inständig, mir [...] gefälligst anzuzeigen, ob diese beiden Adressen richtig in ihre Hände gekommen sind? Es würde mir, besonders um dieser letzten Willen, leid thun, wenn die Überlieferung derselben, durch irgendein Versehen, vernachlässigt worden wäre, indem dies Stück mehr, als irgend ein anderes, auf den Moment berechnet war, und ich fast wünschen muß, es ganz und gar wieder zurückzunehmen, wenn die Verhältnisse [...] nicht gestatten sollten, es im Laufe dieser Zeit aufzuführen.²⁶*

Kleists Intention ist hierbei den gegenwärtigen Moment der österreichischen Militärerhebung zu nutzen und die anderen deutschen Staaten, nach der Niederlage Preußens, dazu zu bewegen sich gegen die napoleonische Fremdherrschaft aufzulehnen. Joseph von Collin inszeniert das Stück nicht, da Österreich in der Schlacht von Wagram (5.-6. Juni 1809) von den französischen Truppen geschlagen wird und infolgedessen einen Waffenstillstand unterzeichnet.²⁷ Da Kleist 1811

²⁴ MA II., S. 913.

²⁵ Politische Dramen zeichnen sich durch den Rekurs auf tagesaktuelle Geschehnisse aus. Vgl. Pelka, Artur: Drama, Theater und das Politische. In: Drama. Hg. von Andreas Enghart und Franziska Schöblier. Berlin 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft, 5), S. 340.

²⁶ MA II., S. 917.

²⁷ Eybl, Franz M.: Kleist Lektüren, S. 206.

erneut in einer tiefen finanziellen und persönlichen Krise steckt,²⁸ bittet er König Friedrich Wilhelm III. um eine Wiederaufnahme in die Armee.²⁹ Er rechnet fest mit dem Ausbruch eines neuen Kriegs, kann jedoch die Offiziersausrüstung nicht aus eigener Tasche bezahlen.³⁰ Zu einem Wiedereintritt in die Armee kommt es jedoch nicht mehr. Weder die Niederlage Napoleons in Russland 1812 noch die kriegsentscheidende Völkerschlacht bei Leipzig 1813 oder die Erstausführung seines Stücks 1860 erlebt Heinrich von Kleist durch seinen Suizid am 20. November 1811.³¹

Kleists Drama ist unter anderem in der Tradition von Friedrich Gottlieb Klopstocks *Hermanns Schlacht* gedichtet, die dieser mit Hinblick auf den Siebenjährigen Kriegs als patriotisches Stück schrieb. *Die Hermannsschlacht* spielt sich dabei zwar vor einer antiken Folie ab, spiegelt aber die zeitgenössische Situation um 1809 wider. Bereits 1806 hatte Kleist unter dem Eindruck der napoleonischen Expansionsbestrebungen in einem Brief an seine Halbschwester geschrieben:

*Es wäre schrecklich, wenn dieser Wütherich sein Reich gründete [...] Wir sind die unterjochten Völker der Römer. Es ist auf eine Ausplünderung von Europa abgesehen, um Frankreich reich zu machen.*³²

Der Dichter passt dabei innerhalb des Stücks die historischen Fakten an, um die politischen Mächte Preußen und Österreich personifizieren zu können.

Aus dem Suebenfürsten Marbod, einem Gegner des Arminius, wird ein Verbündeter Hermanns (wobei die Forschung bis heute uneins darüber ist, welcher symbolisch für Preußen, welcher für Österreich stehen soll), auch den Schlachtensieg erringt nicht Herrmann, sondern Marbod und sogar die eigenhändige Tötung des Varus muss Herrmann einem anderen überlassen. Gleichwohl ist der Cherusker die Zentralfigur, der Spiritus Rector des Ganzen.³³

²⁸ Königin Luise von Preußen, von der er sich persönliche Protektion erhofft hatte, war 1810 unerwartet gestorben.

²⁹ Breuer, Ingo: Biographische Skizze. In: Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hg. von Ingo Breuer u.a. Stuttgart 2013, S. 4.

³⁰ Es lässt sich nur darüber spekulieren, ob er aus patriotischen Gründen oder doch eher aus seiner finanziellen Notlage heraus den Ersuch zum Wiedereintritt in die Armee stellte.

³¹ Ludwig Tieck hatte den vollständigen Text des Stücks 1821 in der Gesamtausgabe von Kleists Werken zum ersten Mal publiziert.

³² *MA II.*, S. 857.

³³ Müller-Salget, Klaus: Die Hermannsschlacht. In: Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hg. von Ingo Breuer u.a. Stuttgart 2013, S. 78.

Die abtrünnigen germanischen Fürsten stehen demnach für die Konföderation der Napoleon freundlichen Staaten des Rheinbundes. Stellevertretend für diese wird Aristan, der Fürst der Ubier, der sich zu Varus bekennt, von Herrmann zum Tode verurteilt. Der Fürst der Cherusker verstößt dabei gegen jedes Kriegsrecht, indem er einen Gefangenen ohne ordentlichen Prozess enthaupten lässt,³⁴ zudem die römischen Legionen bereits vernichtet sind. Trotz der klar formulierten, antinapoleonischen Haltung irritieren Passagen in Kleist Leben. Angefangen bei seiner französischen Erzieherin, über seine Abneigung gegenüber dem preußischen Militär, seiner Bereitschaft für Frankreich zu kämpfen und den *Code Napoléon* zu verlegen zeigen sich Brüche in der Biografie des Dichters, die sich auch auf die Darstellung der verschiedenen Konfliktparteien im Drama übertragen lassen und eine einseitige Lesart ausschließen. So hat insbesondere Barbara Vinken herausgearbeitet, dass Varus bzw. Augustus und Herrmann simultan als Tyrannen gelesen werden können, die in ihren Handlungen austauschbar sind.³⁵ Somit fände keine einseitige Heroisierung der Germanen/Deutschen und keine einseitige Dämonisierung der Römer/Franzosen statt, da sie ein und dieselbe Gruppe repräsentieren. Die Propaganda in Kleists Stück dekonstruiert sich demnach selbst. Im Zusammenhang mit dem historischen und auch dem zeitgenössischen Konflikt, auf den sich Heinrich von Kleist beruft, ist es notwendig einen Blick auf die Geschlechterverhältnisse innerhalb des Stücks zu werfen. Berücksichtigt man das schwierige Verhältnis, das der Dichter zu seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge hat und auch seine Beziehung zu der unheilbar kranken Henriette Vogel, so wird Kleist als Person aber auch als Schriftsteller immer wieder mit dem Vorwurf der Misogynie konfrontiert. Insbesondere die

³⁴ Vgl. *KHS*: V.24. 2618.

³⁵ Vinken, Barbara: *Bestien. Kleist und die Deutschen*, S. 93.

Herrmannsschlacht gerät dabei verstärkt in den Fokus vernichtender Kritik. So moniert Hans-Peter Herrmann:

Da nimmt es nicht wunder, daß auch die frauenverachtenden und frauenfeindlichen Züge bei Kleist weiter verschärft werden. Thusnelda wird von Herrmann nur „Thus’chen“ genannt, im Gespräch mit herablassender Zuwendung als Dummchen behandelt und auf der Handlungsebene als berechenbares Ding für die eigenen Pläne instrumentalisiert [...] Die Vergewaltigung der Waffenschmiedstochter Hally ist Anlaß zur Rache, nicht an den Tätern [...] sondern an Hally selbst [...] Die Szene ist von Kleist mit allem Instrumentarium sexueller Verfügungsphantasien ausgestattet [...] Und wieder, wie später bei Thusnelda, artikuliert der Text ausdrücklich die im Frauenbild seit dem 18. Jahrhundert neu wiederholte Vorstellung, daß männliche Gewaltherrschaft über Frauen mit inniger Zustimmung der Frauen selbst geschieht.³⁶

Um gegen diese rein negativen Interpretation der *Herrmannsschlacht* zu argumentieren, werden in dieser Arbeit die weiblichen Figuren in Kleists umstrittensten Drama in den Blick genommen und ihre ambivalente Rolle innerhalb der Handlung kritisch beleuchtet. Neben der Protagonistin Thusnelda, die als Cheruskerfürstin prominent in Szene gesetzt wird, ist es vor allem die Figur Hally, die einer neuen, genaueren Untersuchung bedarf. Ihre Signifikanz für die Handlung wurde im Forschungsdiskurs bisher nur eindimensional behandelt, weshalb sie ins Zentrum der Überlegungen gerückt wird. Sie ist gerade deshalb interessant, weil sie nur schwer als Charakter mit Tiefe zu greifen ist und Kleist sie bewusst nur schemenhaft konzipiert hat. Hally taucht nie als Mensch auf der Bühne auf, sondern wird von den anderen Bewohner:innen der Cheruskersiedlung nach ihrer Vergewaltigung, mit einem Tuch verdeckt, sodass nur noch ihre Füße zu sehen sind. Dass sie im Verzeichnis der *dramatis personae* nicht auftaucht, scheint der Forschung bisher nicht aufgefallen zu sein und bildet eine gravierende Leerstelle bei der Auseinandersetzung mit dieser Figur. Doch wird sie tatsächlich nicht aufgeführt? Hally wird daher unter der Prämisse

³⁶ Herrmann, Hans Peter: Arminius und die Erfindung der Männlichkeit im 18. Jahrhundert. In: *Der Deutschunterricht* 47 (1995). Nr. 2, S. 43.

untersucht, welcher Stellenwert ihre Un- bzw. Sichtbarkeit unter einer gendertheoretischen Perspektive hat. Diskutiert werden dabei die Gründe ihrer tatsächlichen und narrativen Maskierung sowie die Beziehung, die sie zu den männlichen Figuren in der Diegese hat.

2. Die Bedeutung Hallys für den Ausgang der Herrmannsschlacht

2.1 Hally als Zerrbild der germanischen Einheit

Betrachtet man das Personenverzeichnis von Kleists Theaterstück, so ist auffällig, dass sämtliche handlungstragenden Figuren mit Ausnahme der germanischen Jungfrau Hally aufgelistet sind. Dass dies ein Versehen des Autors oder des Herausgebers ist, kann zwar nicht gänzlich ausgeschlossen werden, ist jedoch eher unwahrscheinlich, da mit ihrer Vergewaltigung die Stämme erst zum Aufstand aufgestachelt werden können. Hally ist der Auslöser dafür, dass sich die einzelnen Gruppierungen erst als einander zugehörig fühlen und Germanien bzw. Deutschland als zusammenhängendes Land betrachten.¹ Indem Hallys Körper auseinandergeschnitten und in fünfzehn Fragmente zerlegt wird, bildet Sie den Nationalkörper, sodass erst an dieser Stelle tatsächlich von „den Germanen“ gesprochen werden kann. Wolf, der getreueste Gefolgsmann Herrmanns, formuliert ebendiesen Gedanken nach der gewonnenen Schlacht: *„Hally, die Jungfau, die geschändete, / Die du des Vaterlands Sinnbild, / Zerstückt in alle Stämme hast geschickt, / Hat unser Völker Langmuth aufgezehrt“*. (V. 23, 2548-2551). Das Zerschneiden des Körpers bildet dabei einen symbolischen Akt, ein Menschenopfer oder Sacrificium, das Herrmann vollzieht und damit den Preis für die Vereinigung der Stämme bezahlt. Hallys Körper wird dabei zweimal

¹ Ann McClintock beschäftigt sich mit der Feminisierung von Territorien sowie der Verbindung von weiblichen Körpern und Territorialkriegen. Als Beispiel zieht sie den Roman *King Solomon's Mines* (1885) von Henry Rider Haggard hinzu und führt dazu aus: *King Solomons Mines* was intimately concerned with events in South Africa following the discovery of diamonds and then gold: specifically, the reordering of women's sexuality and work in the African homestead and the diversion of black male labor into the mines. The story illuminates not only relations between the imperial metropolis and the colonies but also the refashioning of gender relations in South Africa, as a nascent capitalism penetrated the region and disrupted already contested power relations within the homesteads [...] The landscape becomes suddenly feminized —the sky blushes like a girl, the moon waxes wan and at the very moment that Ventvogel smells the bad water, the men lay eyes for the first time on Sheba's Breasts. Here, the prescribed narrative of racial, sexual and linguistic degeneracy confirms itself. At the sight of the mountains 'shaped exactly like a woman's breasts', their snowy peaks 'exactly corresponding to the nipple on the female breast', Quartermain plunges into the condition of reduced manhood and linguistic degeneration characteristic of the 'Hottentot'/female state. McClintock, Ann: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York/London 1995, S. 233 + 242.

geschändet, indem er zuerst vergewaltigt und dann auseinandergeschnitten wird. Der Cheruskerfürst spricht mit der Zerteilung des Körpers eine Sprache, die von den Römern als barbarisch und tierisch angesehen wird, für die germanischen Stämme aber einen existenziellen Akt der Kommunikation, des gegenseitigen Erkennens darstellt.² Kleist verweist hier auf den grundsätzlichen Unwillen der römischen Kolonisatoren, die Sprache der Germanen als eine ebensolche anzuerkennen.³ „Der Römer hat nicht ganz unrecht, wenn man bedenkt, wie Herrmann anstelle einer menschlichen Sprache den zerstückelten Körper einer vergewaltigten Frau als ‚des Vaterlands grauses‘ Sinnbild benutzt“.⁴ Anders als es Elisabeth Bronfen in ihrem zentralen Werk *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* für verschiedene Frauenfiguren wie Clarissa, Schneewittchen oder die Wachs-Venus demonstriert, wird der Körper der Jungfrau nicht konserviert, sondern auseinandergeschnitten, sodass die Vollkommenheit der weiblichen Leiche zerstört wird. Kleists Darstellung von toten, weiblichen Körpern unterscheidet sich somit stark von der etablierten Ikonographie und zeigt, dass die rituelle Tötung Hallys einem anderen Zweck dient, als die Frau zum ästhetischen Liebesobjekt des Mannes zu deklarieren, wie Bronfen es ausführt:

[Das] Verlangen nach einer unbekanntenen schönen Frauenleiche demonstriert anschaulich, daß das Objekt des Begehrens niemals real, sondern ein Symptom der Phantasie des Liebenden ist. Und schließlich gerät Schneewittchen, als Auto-Ikone, zur Apotheose einer der zentralen Positionen, die der Frau in der westlichen Kultur zugeschrieben werden: nämlich, daß der betrachtete weibliche Körper die Macht des männlichen Blicks bestätigen soll.⁵

² Berechtigterweise argumentiert Christine Künzel dahingehend, dass der zerteilte Körper nicht ausreicht, um die Stämme zum Aufstand zu bewegen. Er ist vielmehr ein wirkmächtiges Symbol, das durch einen erklärenden Brief unterstützt werden muss. Vgl. Künzel, Christine: *Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists Herrmannschlacht*. In: Kleist Jahrbuch (2003), S. 181.

³ Dies ist mit ein Grund dafür, weshalb das römische Heer im weiteren Verlauf der Handlung im Wald vernichtet wird. Vgl. Horn, Peter: *Der Terror des antikononialen Kampfes. Kleist und die Herrmannschlacht*. In: Ricarda Schmidt, Seán Allan und Steven Howe (Hg.): *Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt*. Würzburg 2012, S. 134.

⁴ Ebd. S. 135.

⁵ Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch übers. von Thomas Lindquist. München 2004, S. 151.

Die Inszenierung des Corpus findet auf einer übergeordneten Ebene statt und zielt dabei nicht auf dessen Schönheit oder Unversehrtheit ab. Die Fragmente des Leichnams werden zu einem blutigen Bild, einer Art Landkarte oder einem Portrait, die Germanien so zeigen, wie es sich der Fürst der Cherusker erträumt. Bronfen beobachtet eine ähnliche Diskrepanz zwischen natürlicher Frau und männlicher Selbsterhaltung bzw. -behauptung bei der Geschichte *The Oval Portrait (1842)* von Edgar Allan Poe und erläutert dazu:

Die Unvereinbarkeit und Rivalität zwischen dem Bild, dem Kunstwerk und den Körpern, die von der Natur geschaffen sind, besagt implizit, daß Mimesis, indem sie Leben ersetzt, nach deinem Prinzip der Trennung und Negation funktioniert, daß sich für das Modell als verhängnisvoll erweisen kann.⁶

Zudem ist es zwar Herrmann, der den Befehl dazu gibt, die Jungfrau zu zerteilen, er ist es jedoch nicht in dieser Szene, der den weiblichen Körper einer Fetischisierung unterzieht, wie im weiteren Verlauf dieses Kapitels ausgeführt wird.

Als Argument Hally nicht als eine *dramatis personae* aufzulisten, lässt sich aufzeigen, dass sie tatsächlich nie als Mensch auftritt. Die Rezipient:innen erfahren zu keinem Zeitpunkt im Stück, wie die cheruskische Jungfrau aussieht. Sie ist nach der Vergewaltigung nicht bei Bewusstsein, sondern muss von zwei Cheruskern getragen werden. Hally ist eine gesichtslose Gestalt, in der Erscheinung einem Geist oder Gespenst ähnlich. So sieht es auch die Literaturwissenschaftlerin Christine Künzel:

Der Hinweis, daß Hally ohnmächtig ist, daß hier also ein bewußtloser, quasi entseelter Körper vorgeführt wird, deutet vielmehr darauf hin, daß die Verletzung im Sinne eines psychischen Traumas als eine ‚innere‘ verstanden wird, die sich einer Visualisierung entzieht.⁷

Um den Effekt des Nebulösen, Undurchsichtigen und Ungeheuerlichen noch zu verstärken, spielt Kleist hier mit Licht und Schatten. Er schreibt die Szene bewusst so, dass Hallys Gesicht zu keinem Zeitpunkt für die Dorfbewohner:innen in der Diegese, als auch für die Rezipient:innen

⁶ Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche, S. 166.

⁷ Künzel, Christine: Gewaltsame Transformationen, S. 173.

sichtbar ist. Dies macht der Schriftsteller nicht, indem er über die Regieanweisungen die Szenerie steuert,⁸ sondern er lässt seine Figuren das Dämmerlicht aktiv kreieren:

Der Greis: Hinweg die Fackeln!

Das Volk: Seht, o seht!

Der Greis: Hinweg!

– Seht ihr nicht, dass die Sonne sich verbirgt?

Das Volk: O des elenden schmachbedeckten Wesens!

Der fußzertreten, kothgewälzten,

An Brust und Haupt zertrümmerte Gestalt.

Einige Stimmen: Wer ist's? Ein Mann? Ein Weib? (IV, 4. 1543-1548).

Die Dämmerung lässt sich als Zeit des Dazwischen interpretieren, die von den Menschen entweder als besonders heilsam oder aber als besonders bedrohlich empfunden wird.⁹ Hally wird an dieser Stelle bewusst als nicht menschliches Wesen dargestellt, um die Cherusker in Furcht zu versetzen. Für das Volk ist nicht ersichtlich, um wen es sich bei der Person handelt, da zum einen der Schatten ihr Gesicht verdunkelt und zum anderen der restliche Körper derart entstellt ist, dass auch über diesen eine eindeutige Identifikation ausgeschlossen wird. Diese Uneindeutigkeit wird noch dadurch gesteigert, dass ein Tuch über den Corpus geworfen wird, um ihn in Gänze zu verdecken.¹⁰ Das Obszöne betritt die Bühne, welches vor der versammelten Öffentlichkeit versteckt werden muss.¹¹

Iris Hermann fasst die Reaktion des Publikums auf das Geschehen folgendermaßen zusammen:

⁸ Lily Tonger-Erk hebt die Relevanz der Bühnenanweisungen hervor und verweist auf ihre, die Szenerie unterstützende Medialität, ohne die ein Theaterstück nicht funktionieren würde. Vgl. Tonger-Erk, Lily: Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48 (2018), Nr. 3, S. 421-444.

⁹ Vgl. Jungbauer, Gustav: Dämmerung. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 2. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1929, Sp. 138-140.

¹⁰ Kleist rezitiert an dieser Stelle Schillers unvollendetes Drama *Die Verschwörung des Fiesco zu Genau* (1782).

¹¹ Vgl. Vinken, Barbara: Bestien. Kleist und die Deutschen, S. 66.

Wer die Szene sieht, wird zumindest Zeuge einer großen Verstörung, selbst nur die wenigen Blicke, die unter das Tuch auf Hally fallen, lösen ein Entsetzen aus, das mimisch gestisch durch eine Hand, die sich den Mund vor Entsetzen hält, verdeutlicht wird.¹²

Auffällig ist dabei, dass der Stoff als Schleier bezeichnet wird, was diese Szene auf groteske Weise in einen Kontext rückt, der weniger an eine Vergewaltigung, als an eine Eheschließung erinnert. Im *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* steht dazu:

In erster Linie bezweckt der Schleier die Verdeckung des Kopfes, der am meisten bösen Einflüssen ausgesetzt ist, von dem aber auch am leichtesten ein böser Zauber ausgehen kann (s. Auge, Blick, Haar) somit also dem Schutz der eigenen Person aber auch der Umgebung.¹³

Im deutschsprachigen Kontext findet man hauptsächlich zwei Formen des Schleiers, den Brautschleier und den Trauerschleier.¹⁴ Beide lassen sich mit Hally in Bezug setzen. So tritt in der folgenden Szene Hallys Verwandtschaft, in diesem Fall ihr Vater Teuthold¹⁵ und ihre Vettern, auf, die sogar noch in einem derartigen Moment auf ihrer patriarchalen Vormachtstellung beharren:

Der zweite Cherusker: Hör' an und fass' Dich kurz. –

Kennst du dieser Person?

Teuthold: Wen, meine Freunde?

Der zweite Cherusker:

Hier, frag ich', die verschleierte Person?

Teuthold:

Nein! Wie vermögt' ich das? Welch ein Geheimniß!

Der Greis: Du kennst sie nicht?

Der erste der beiden Vettern:

Darf man den Schleier lüften?

Der erste Cherusker:

Halt sag' ich Dir! Den Schleier rühr' nicht an! (IV. 5. 1557-1564).

¹² Hermann, Iris: Theater ist schöner als Krieg. Kleists *Herrmannsschlacht* auf der Bühne. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*. Bielefeld 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, 32), S. 255.

¹³ Vgl. Jungbauer, Gustav: Schleier. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. [10 Bde.], Bd. 7. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1935/36, Sp. 1207.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Dessen Name Hally eng in Verbindung mit dem von Herrmann beschworenen geeinten Vaterland rückt (Teuthold/Deutschland). Vgl. Eybl, Franz M.: *Kleist Lektüren*, S. 215.

Hally wird an dieser Stelle sowohl durch das Volk als auch durch ihre Verwandten entmenslicht. Sie tritt als leere, gesichtslose Hülle auf, die keine äußeren, individuellen Differenzierungsmerkmale mehr hat.

2.2 Die Signifikanz der nackten Füße im kulturhistorischen Kontext

Das Lüften des Schleiers, was seit der Antike ein ritueller Akt ist, der bei einer Hochzeit dem Bräutigam vorbehalten ist, wird dem Vetter verweigert, da Hally durch die Vergewaltigung und das Unkenntlichmachen ihres Gesichts nicht mehr als Mensch betrachtet wird. Sie hat ihre Reinheit und Unberührtheit verloren. Trotzdem ist die Szene erotisch konnotiert, da der Vetter Hallys Füße beleuchtet, die als einzige noch unter dem Tuch zu erkennen sind. Erst dann erkennt Teuthold seine Tochter.

Der Zweite Vetter:
Wer die Person ist, fragt ihr?
(er nimmt die Fackel und beleuchtet ihre Füße)

Teuthold: *Gott im Himmel!*
Hally mein Einziges, was widerfuhr dir? (IV. 5. 1565-1566)

Auf den ersten Blick scheint es verwunderlich, dass es dem Vater möglich ist, nur aufgrund der Füße die Gestalt als seine Tochter Hally zu identifizieren.¹⁶ Im deutschsprachigen Raum haben diese Körperteile viele unterschiedliche Bedeutungen, sodass es an dieser Stelle unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten gibt. Das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* fasst diese zusammen und erläutert, beispielsweise, dass ein nackter Fuß eine fruchtbare Wirkung auf die Erde, auf der er steht, haben soll. Diese Eigenschaft wird dabei eng in Zusammenhang mit der Mutter Gottes gebracht.¹⁷ „Wo die Jungfrau Maria hintritt, sprießen die schönsten Blumen aus

¹⁶ Verwiesen sei hier auf die Szene in der Odyssee, in der die alte Amme Eurykleia den Heros nach dessen Rückkehr nach Ithaka an einer Narbe erkennt, die er am Bein hat.

¹⁷ Zudem sind in Darstellungen der Himmelfahrt Christi die Füße Jesu das zentrale Element und weisen ikonographische Gemeinsamkeiten auf.

der Erde“.¹⁸ Zudem wird die Mutter Gottes ebenfalls mit einem Brautschleier dargestellt, der ihre Jungfräulichkeit und ihre enge Beziehung zu Gott ausdrückt.¹⁹ Überträgt man diesen Gedanken auf das Theaterstück, so lassen sich hier Parallelen erkennen, die jedoch von Kleist konterkariert werden. Hally war, wie Maria, eine Jungfrau, wurde jedoch geschändet und hat damit ihre soziale Stellung innerhalb des Cheruskerstamms eingebüßt. Indem sie mit nackten Füßen über den Boden läuft, macht sie das Land ebenfalls fruchtbar, jedoch nicht, indem Blumen unter ihren Schritten sprießen, sondern indem sie durch ihr Opfer die Kämpfe und das Töten einleitet. Dieser Zusammenhang rückt Hally darüber hinaus in Verbindung mit der griechisch-antiken Göttin Persephone, die in der römischen Mythologie „Proserpina“ genannt wird. Diese wurde von Hades, dem Gott der Unterwelt entführt, und zu seiner Königin gemacht. Da sie durch einen Trick dazu gebracht wurde die Speise der Toten in Form von Granatapfelkernen zu essen, muss sie ein Drittel des Jahres in der Unterwelt verbringen. Kehrt sie im Frühling zurück, sprießen unter ihren nackten Füßen Veilchen als erste Blumen des Jahres.²⁰ Persephone ist somit die Personifikation des Zyklus von Leben und Sterben. Sie ist sowohl die Göttin der Fruchtbarkeit und der Auferstehung als auch des Todes. Das Blut der gefallenen Römer sowie Germanen ist daher in dem Sinne fruchtbar, als es das verwüstete Cheruskerland tränkt. Es erschafft eine Art Nationalkonstrukt, dem sich die einzelnen Stämme zugehörig fühlen. Herrmann beruft sich an dieser Stelle auf den natürlichen Raum, in dem die germanischen Stämme siedeln. Raimar Zons betont die Bedeutung dieses Areals:

¹⁸ Bächthold-Stäubli, Hanns: Fuß. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 3. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1930, Sp. 230.

¹⁹ Vgl. Jungbauer, Gustav: Schleier, S. 1212.

²⁰ Siehe: Bellinger, Gerhard J.: Persephone. In: Knaurs Lexikon der Mythologie. Hg. von Gerhard J. Bellinger. München 1989, S. 380-381 und Hederich, Benjamin: Proserpina. In: Gründliches mythologisches Lexikon. Hg. von Benjam Hederich. Darmstadt 1996, Sp. 2100-2102.

Und noch bevor das Volk diese heilige Kommunion des Hasses erhält und seinen triadischen Bockgesang von Empörung, Freiheit und Rache anstimmt, erreichen die ‚toten Elemente‘ des vergänglichen und bewahrten Opferfleisches der germanischen Jungfrau den geschändeten germanischen ‚Boden‘, die ‚Waldungen‘ und ‚die See‘ –die in Herrmanns düsterer Inszenierung eine eigene Stimme und Tiefe erhalten. So wird die, durch ein solches Opfer erlöste Natur selber zur ersten Kombattantin.²¹

Kleist skizziert hier eine Idee, die von den Nationalsozialisten als „Blut-und-Boden-Ideologie“ missbraucht wurde und mit als Grund dafür angesehen werden kann, dass dieses Stück im Dritten Reich besonders beliebt war.²² Die Kritik des Dichters an dieser Form des totalen Kriegs haben die Nazis dabei bewusst außeracht gelassen oder waren schlicht nicht in der Lage diese zu erkennen. Dass Teuthold seine Tochter wirklich an den Füßen erkennt, lässt sich mit dieser Lesart zwar nicht belegen, demonstriert jedoch die Wirkmächtigkeit von Zeichen, Gesten und Sacrifia innerhalb des Dramas. Fruchtbarkeit ist dabei immer mit Erotik verbunden, wobei dieses Element von Kleist hier stark reduziert wird und allmählich durch das Motiv der Gewalt bzw. Vulnerabilität ersetzt wird. Christine Künzel ordnet dies wie folgt ein:

Möglicherweise deuten die nackten Füße auch auf die Nacktheit der gesamten Person der Hally hin, die dann auch aus Gründen der Scham verhüllt wird. Die Nacktheit wiederum gilt seit der Antike als eine geläufige Chiffre für Schutzlosigkeit und Ausgeliefertsein, insbesondere im Kontext der Repräsentation sexueller Gewalt. Die Identifikation der Hally an und mit ihren nackten Füßen kann wiederum als Hinweis auf die spätere synekdochische Verwendung ihres geschändeten Körpers gelesen werden.²³

Weiterhin lässt sich argumentieren, dass die Füße, als einzig sichtbare Körperteile objektiviert werden und an dieser Stelle fetischisiert werden. Dies lässt sich dabei nicht im Kontext des antiken Ereignisses lesen, sondern muss auf die Zeit Kleists um 1800 projiziert werden, in welcher der weibliche Fuß insbesondere für junge Männer von besonderem Interesse war, was sich in den

²¹ Zons, Raimar: Deutsche Assassinen. Kleists Herrmannsschlacht. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, 32), S. 232.

²² Siehe hierzu: Werber, Nils: Kleists ‚Sendung‘ des dritten Reichs. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists ‚Herrmannsschlacht‘ im Nationalsozialismus. In: Kleist Jahrbuch (2006), S. 159-160.

²³ Künzel, Christine: Gewaltsame Transformationen, S. 175.

Modeerscheinungen seit dem 18. Jahrhundert zeigt. Bemerkenswert ist dabei die Ambivalenz, die von diesem Körperteil ausgeht, so ist es auf der einen Seite verführerisch:

War der Galan im 18. Jahrhundert am Schuh bzw. Fuß der meist sliplosen Damen angekommen, bot sich kaum mehr ein unüberwindliches Hindernis für die Annäherung an das Geschlecht, allenfalls verborgen im reizsteigernden Zusammenspiel von Strümpfen und Bändern.²⁴

Auf der anderen Seite vereinen Füße aber auch die Komponenten von Gewalt und Erotik, was sich immer wieder darin zeigt, wie sie in literarischen Werken, auch abseits des 18. und 19. Jahrhunderts auftreten:

Sie bieten sich dem Fetischisten zur oralen Fußpflege an (Kraft-Ebings *lambere pedes*), stets aber bleibt die Bedrohung des Tritts (wie auf den Rücken der erlegten Tiere oder besiegten Barbaren), des Zertretenwerdens, wie es dem Wurm geschieht, dem schwächeren Verwandten der Schlange, oder dem Käfer bei der Bedrohung durch die Stiefel des Vaters in Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*.²⁵

Auch auf Hallys Füße treffen diese Beobachtungen zu, da sie ein Symbol für die patriarchalen Ansprüche sind, die Teuthold und die Vettern gegenüber Herrmann äußern.²⁶ Gleichzeitig wird, wie bereits erläutert, die Gestalt, welche die Bühne betritt, als „fußzertreten“ beschrieben, wodurch deutlich wird, dass dieses Körperteil ebenfalls dazu benutzt werden kann, um andere Menschen zu verletzen. Die Jungfrau wird von männlichen Füßen getreten und erniedrigt. Schaut man sich in der deutschsprachigen Literaturgeschichte nach einem ähnlich prominenten Beispiel für die Darstellung des nackten Fußes um, so sind es vornehmlich die mittelalterlichen Melusinen-Erzählungen, in denen dieses Motiv eine zentrale Rolle einnimmt. Zu den bekanntesten Adaptionen dieses Stoffes zählen die *Melusine (1456)* Thüring von Ringoltingens oder auch *Der Ritter Peter von Staufenberg (1310)*. Interessant ist insbesondere im zweiten Text, dass mit dem Erscheinen des nackten Fußes des Feenwesens an der Hallendecke der Burg, der Tod des

²⁴ Wolf, Gerhardt: Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils. In: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg 2001 (Rowohlts Enzyklopädie, 55642), S. 515.

²⁵ Ebd., S. 517.

²⁶ Ein weiters prominentes Beispiel ist Aschenputtel, die einen Schuh während des Balls verliert. Der Prinz testet diesen Schuh an allen Frauen, die sich im Umkreis befinden. Nur Aschenputtel passt er, sodass der Prinz sie auswählt, um sie zu heiraten. Der Mann hat hier die Entscheidungsmacht inne.

Ritters angekündigt wird. Dieser hatte zuvor das Versprechen, niemals zu heiraten gebrochen, welches er der Fee, die seine Geliebte ist, gegeben hatte. Er erkennt im nackten Fuß das Symbol seines bevorstehenden Todes, lässt sich die Beichte abnehmen und stirbt am Ende des Textes. Wer die Fee ist und was sie möchte wird in der gesamten Handlung nicht aufgeklärt. Steht der Fuß eigentlich für Erdverbundenheit, wird seine natürliche Funktion in dieser Geschichte außer Kraft gesetzt, indem er weit über dem Boden schwebend an der Decke erscheint. Das Feenwesen ist dem Ritter überlegen und demonstriert mit dieser übernatürlichen Geste ihre Macht gegenüber der etablierten gesellschaftlichen Ordnung. Stephan Fuchs-Jolie erklärt diese Diskrepanz so:

Das ist [...] insofern plausibel, als der entblößte, unverkleidete Feenkörper als Kontrapunkt zu der höfisch-kultivierten Hochzeitsgesellschaft inszeniert ist. Zugleich ist der nackte Fuß bzw. Schenkel auch eminent anzüglich, eine sexuelle Provokation, die gegen jede höfische Hochzeits-Kleiderordnung verstößt. Er bezeichnet die Präsenz des unmittelbar Naturhaft-Sexuellen inmitten der kultivierten Gesellschaft, bezeichnet freie Sexualität als Gegensatz zur genealogisch, rechtlich und zeremoniell restringierten Leiblichkeit.²⁷

Die Beziehung zwischen dem Ritter und dem Feenwesen steht prototypisch für das Schema der „gestörten Mahrtenehe“, was sich ebenfalls auf Kleists Stück übertragen lässt. Dieser irritiert weiter damit, dass es sich in dieser Szene rund um Hally und ihre nackten Füße auch um eine verhinderte Heirat handeln könnte. Der Dichter legt den Figuren Sätze in den Mund, die an die Beschreibung einer Hochzeitsnacht erinnern. So befiehlt beispielsweise einer der Cherusker, Hally in ein Haus in der Cheruskersiedlung Teutoburg zu führen,²⁸ was sich dahingehend interpretieren lässt, dass sie zu ihrem zukünftigen Bräutigam gebracht werden soll. Wer dies sein soll, lässt Raum für Spekulationen. Zum einen lässt sich Herrmann, als Häuptling der Cherusker nennen, der als Stammesoberhaupt über sein Volk, seine sinnbildlichen Kinder verfügen kann. Er hat die Macht zu entscheiden, was als nächstes mit Hally passieren soll. Gegen diese Schlussfolgerung

²⁷ Fuchs-Jolie, Stephan: Von der Fee nur der Fuß. Körper als Allegorien des Erzählens im Peter von Staufenberg. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009), S. 65.

²⁸ Vgl. *KHS*: IV. 5. 1567.

spricht jedoch, dass sich Herrmann nicht in diesem Haus befindet, sondern erst im darauffolgenden Auftritt mit seinen Gefolgsleuten am Ort des Geschehens ankommt.²⁹ Dass es sich dabei jedoch nicht um Kalkül handelt, lässt sich ebenfalls nicht zur Gänze ausschließen, da Herrmann während der gesamten Handlung Intrigen spinnt und ihm die Vergewaltigung sehr gelegen kommt.

*Herrmann: Verflucht sei diese Zucht mir der Cohorten!
Ich stecke wenn sich niemand rührt,
Die ganze Teutoburg an allen Ecken an!*

*Eginhardt:
Nun, nun! Es wird sich wohl ein Frevel finden (IV. 4. 1522-1525).*

Dass es sich bei diesem Frevel um eine Vergewaltigung handelt, liegt nahe, insbesondere deshalb, da unmittelbar nach diesem Gespräch Hally auf die Bühne geführt wird. Zudem gehört sowohl Schändung als auch Mord dem allgemeinen Verständnis nach seit der Antike zu den schwerwiegendsten Verbrechen.³⁰

2.3 Literarische Prätexte der Hally-Episode

Es lässt sich zudem argumentieren, dass Hally nicht zu einer konkreten Person geführt werden soll, sondern dass sich die Eheschließung auf einer übergeordneten Ebene abspielt. Das Haus symbolisiert dabei Germanien als verbindendes Konstrukt, das die einzelnen Stämme miteinander vereint. Durch die Vergewaltigung Hallys, ihrem „Opfer“, dass sie für die Germanen gebracht hat, wird der Aufstand schlussendlich erst ermöglicht. In den Augen der Stämme ist sie schließlich durch ihre Vergewaltigung zu einer Sklavin der Römer geworden. Was die Cherusker in diesem Haus mit Hally gemacht hätten, bleibt Spekulation, da der rituelle Akt des Heimführens unterbrochen wird. Teuthold, der biologische Vater der geschändeten Jungfrau, fordert sein

²⁹ Vgl. *KHS: IV. 6. 1581.*

³⁰ Berücksichtigen muss hierbei immer die Unterscheidung in freie Bürger bzw. Mitglieder eines Stammes und versklavten Menschen. Vgl. Koch, Angela: Die Verletzung der Gemeinschaft. Zur Relation der Wort- und Ideengeschichte von ‚Vergewaltigung‘. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 15 (2004), S. 41.

Recht als patriarchales Familienoberhaupt ein und weigert sich, seine Tochter den beiden Männern zu überlassen.

*Teuthold: Halt, sag ich', ihr Cherusker!
Ich will sie führen, wo sie hingehört. (er zieht den Dolch)
– Kommt ihr Vettern folgt mir (IV. 5. 1569).*

Er besteht auf seinem Privileg, über das Leben bzw. Sterben seiner Tochter zu entscheiden.

Teuthold tötet Hally mit Hilfe ihrer Vettern, indem er sie ersticht. Sie bleibt zunächst unter der Macht des Vaters, die im römischen Recht als „*patria potestas*“³¹ bezeichnet wird und wird von ihren Verwandten rituell hingerichtet. Für Hinrich C. Seeba zieht sich dieser Verfall der Moral durch das gesamte Stück:

Die Dehumanisierung des gehaßten Anderen, indem nur noch Bestien, Hunde und Drachen gesehen werden, zieht die eigene Entmenschlichung nach sich, der Haß macht den einzelnen zum Schlächter der eigenen Tochter und damit zum willfährigen Organ im Kalkül von Herrmanns Gräuelpropaganda.³²

In diesem Kontext ließe sich der Begriff des „Ehrenmords“ nennen, der als Bestrafung für die Verletzung interner Familienregeln seit der Antike existent ist. Bernd Fischer sieht hier eine Referenz Kleists zu den Dramen Lessings:

Die Beleidigung des Eigenen durch Kolonisorator, die Herrmann intellektuell und Thusnelda am eigenen Leib erfahren hat, begreifen die germanischen Stämme in der Schändung der Jungfrau Hally, die in Anspielung auf Lessings Emilia vom eigenen Vater getötet wird und deren Körper Herrmann [...] zerlegen und an die fünfzehn Stämme Germaniens verschicken lässt.³³

Somit verweist Kleist, wie bereits in der Einleitung ausgeführt, ebenfalls auf den für *Emilia Gallotti* zentralen antiken Prätext der legendarischen Verginia-Episode, die im Geschichtswerk *Ab*

³¹ Schieman, Gottfried: *Patria potestas*. In: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/patria-potestas-e909770?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=Patria+Potestas (zuletzt abgerufen am 19.12.2023).

³² Seeba, Hinrich C.: ‚Woher kommt der Haß?‘. Zur Rechtfertigung der Gewalt von Kleist bis Himmler. In: Walter Delabar, Walter Fähnders und Dieter Heimböckel (Hg.): *Abgründiger Klassiker der Moderne. Gesammelte Aufsätze zu Heinrich von Kleist*. Bielefeld 2012 (Moderne Studien, 11), S. 277.

³³ Fischer, Bernd: Fremdbestimmung und Identitätspolitik in *Die Herrmannsschlacht*. In: Paul Michael Lützeler und David Pan (Hg.). *Kleist Erzählungen und Dramen. Neue Studien*. Würzburg 2001, S. 175.

*urbe condita*³⁴ des römischen Historikers Livius eine zentrale Rolle einnimmt.³⁵ Darin begehrt der römische Aristokrat Claudius Appius Decemvir die schöne Plebejerin Verginia, die Tochter des Verginius, die sich dem Adligen jedoch verweigert, da sie mit dem Volkstribun Icilius verlobt ist. Daraufhin nutzt Appius seine diktatorischen Vollmachten und zwingt einen seiner Untergeben Marcus Claudius dazu zu behaupten, dass Verginia die Tochter seiner Sklavin und somit rechtlos wäre. Der Fall wird vor einem Gericht auf dem Forum Romanum diskutiert, dem Claudius Appius Decemvir jedoch vorsteht, sodass die Entscheidung bereits vor der Verhandlung feststeht. Verginius würde demnach die *patria potestas* über seine Tochter verlieren, was sie zum Eigentum des Appius machen würde, der sie, ohne Konsequenzen fürchten zu müssen, vergewaltigen dürfte. Daraufhin zettelt er einen Volksaufstand an, der jedoch aufgrund der Militärpräsenz der Truppen des Appius schnell in sich zusammenfällt.³⁶ Dem Vater wird ein letztes klärendes Gespräch mit seiner Tochter gewährt, bei welchem er sie mit einem zufällig in der Nähe liegenden Fleischermesser ersticht, um sie vor der Schändung zu bewahren und seine patriarchale Macht aufrechtzuerhalten. Die Geschichte greift Heinrich von Kleist an dieser Stelle auf und kritisiert damit seine Herrmanns-Figur, die nach diktatorischer, tyrannischer Macht strebt und diese am Ende des Stücks auch erlangt. Zudem gibt es hier einen direkten Verweis auf das römische Recht und auf einen authentischen Prätext, der zeigt, dass sich Kleist mit der antiken Historie auseinandergesetzt hat.

Dass die Szenerie rund um Verginia und Hally trotz ihres grausamen Schicksals weiterhin sexuell konnotiert ist, macht der Umstand deutlich, dass sie mit einem Dolch bzw. Messer erstochen

³⁴ Siehe hierzu: Livius: *Römische Geschichte III*. 44-49. Lateinisch-Deutsch. 4. Aufl. Übers. von Hans Jürgen Hillen. [11 Bde.] Bd. 1. Düsseldorf/Zürich 2007.

³⁵ Dieses Werk erfasst einen Zeitraum von 753 v. Chr. bis 9. n. Chr. In diesem Jahr finden die Ereignisse rund um die historische Varusschlacht statt.

³⁶ Siehe hierzu: Schlip, Clemens: Typen, Gruppen und Individuen bei Livius. Untersuchungen zur Darstellung und Funktion historischer Akteure in ‚*ab urbe condita*‘. Würzburg 2018 (Beiträge zur Altertumskunde, 377), S. 307-308.

werden. Dieser kann im kulturellen Verständnis als ein phallisches Symbol betrachtet werden. So lassen sich Doerte Bischoffs Beobachtungen zu Lessings Dramen auch auf die von Kleist aufgerufene Situation beziehen, die durch die Vergewaltigung und Misshandlung Hallys jedoch nochmal übersteigert ist:

Es ist offensichtlich, dass die bloße Feststellung, es handele sich hier um ein Phallussymbol und damit um einen mehr oder minder explizit auf bzw. ausgeführten Inzest, nicht besonders weit trägt. Problematisch ist hier nicht allein das sexuelle Begehren eines Vaters gegenüber seiner Tochter oder der tödliche Tugendrigorismus des bürgerlichen Repräsentanten. Indem der Phallus als Objekt auftaucht und er - zumindest für die kurze Zeit des Spiels - vom männlichen Geschlechtsteil wie vom weiblichen Körper ablösbar erscheint, wird seine zentrale Funktion als Symbol väterlicher Macht und prekäre Konstruktion zur Schau gestellt.³⁷

Damit lässt sich verbinden, dass im griechisch-antiken Dionisioskult der Stab des Gottes als Phallussymbol eine zentrale Rolle spielt. Der griechische Dichter Euripides greift diesen Umstand in seinem Drama *Die Bakchen* (405 v. Chr.) auf.³⁸ Darin lässt König Pentheus als diesen sogenannten Thyrsosstab besitzt und somit am Höhepunkt seiner gesellschaftlichen Macht steht, von Frauen, darunter seiner eigenen Mutter, die das Phallussymbol ebenfalls besitzen wollen, töten, zerstückeln und verspeisen.³⁹ Dazu erneut Doerte Bischoff:

Dass es ausgerechnet die Mutter ist, die den Sohn zerstückelt und verzehrt, deutet eine radikale Umkehr patriarchaler Mythen an, insofern diese Einverleibung dem Inzest ähnelt und doch zugleich seine strukturelle Umkehrung ist.⁴⁰

Kleist dreht diesen Mythos um und lässt Hally als schwächste Figur von ihrem biologischen Vater ermorden und von Herrmann, dem Stammespatriarchen, zerstückeln. Durch den Ehrenmord bleibt Hally unter der Kontrolle der *patria potestas*, wird darüber hinaus jedoch auch zum verbindenden Element zwischen den Stämmen, zur Braut Germaniens.

³⁷ Bischoff, Doerte: Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung. In: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hamburg 2001 (Rowohlt's Enzyklopädie, 55642), S. 304-305.

³⁸ Euripides: *Die Bakchen*. Tragödie. Stuttgart 2005 (Reclams Universalbibliothek, 940).

³⁹ In der ägyptischen Mythologie ist es Osiris, der von Seth zerstückelt und von Isis wieder zusammengefügt wird.

⁴⁰ Bischoff, Doerte: Körperteil und Zeichenordnung, S. 310.

Herrmann:

*Wir zählen funfzehn Stämme der Germaner;
In funfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,
Theil' ihren Leib, und schick' mit funfzehn Boten,
ich will Dir funfzehn Pferde dazu geben,
Den funfzehn Stämmen ihn Germaniens zu (IV. 6. 1611-1615).*

Neben diesem antiken Mythos greift Kleist an dieser Stelle eine alttestamentarische Geschichte auf, in der ein Levit, der namenlos bleibt, seiner Nebenfrau hinterher reist, die aus seinem Haushalt zu ihrem Vater geflohen ist. Die beiden Männer schließen Frieden miteinander, jedoch versucht der Vater die Entflohenen möglichst lange in seinem Haus zu behalten und so seine patria potestas aufrecht zu erhalten. Als der Levit nach einiger Zeit dann doch mit seiner Nebenfrau aufbricht und auf der Rückreise bei einem alten Mann in der Stadt Gibeon die Nacht verbringt, wird das Haus von fremden Männern umstellt. Sie wollen den Leviten aus nicht beschriebenen Gründen vergewaltigen, jedoch weigert sich der alte Hauswirt, ihn herauszugeben. Stattdessen wird die Nebenfrau auf die Straße gebracht und von der Gruppe geschändet. Sie ist am nächsten Morgen nicht mehr ansprechbar und wird daraufhin von ihrem Mann getötet und in zwölf Teile geschnitten, die an alle Stämme Israels geschickt werden. Die Geschichte endet mit dem Verweis darauf, dass ein derartiger Frevel seit der Zeit in der ägyptischen Sklaverei nicht mehr geschehen ist.⁴¹ Die Nebenfrau wird in dieser Geschichte für etwas bestraft, für das sie keine Schuld trägt, ein Umstand, der sich durch die jüdisch-christlichen Sexual- bzw. Moralvorstellungen erklären lässt:

Western cultures generally consider sex to be a dangerous, destructive, negative force. Most Christian tradition, following Paul, holds that sex is inherently sinful. It may be redeemed if performed within marriage for procreative purposes and if the pleasurable aspects are not enjoyed too much [...] Sex laws derived from Biblical pronouncements were aimed at preventing the acquisition of the wrong kinds of affinal partners: consanguineous kin (incest), the same gender (homosexuality), or the wrong species (bestiality).⁴²

⁴¹ Vgl. *Buch der Richter 19, 1-30*. In: *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*. <https://www.bibleserver.com/EU/Richter19> (zuletzt abgerufen am 03.01. 2024).

⁴² Rubin, Gayle S.: *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* (1984). In: Richard Parker und Peter Aggleton (Hg.). *Culture, Society and Sexuality*. 2. Aufl. London/New York 2007, S. 158-159.

Heinrich von Kleist greift somit auf mindestens drei, in ihrer Grausamkeit sehr explizite Prätexte zurück, die insbesondere die patriarchalen, antiken Strukturen in den Blick nehmen und als toxisch bzw. lebensfeindlich hervorheben.

Kleist Text entwirft in den Hally-Szenen von Anbeginn ein literarisches Szenario [...] Das Allegorische und Mythische daran verfestigt sich, wenn die biblischen, antiken und literarischen Bezugsräume erscheinen, die der Hally-Episode ihr Echo verleihen.⁴³

Ist es bei Euripides das phallische Machtsymbol des Thyrosstabs, das den Untergang für König Pentheus bedeutet, so beschreibt die Schändung bzw. Zerteilung der israelitischen Nebenfrau, wie willkürlich dieses patriarchale System über Leben und Tod entscheidet. Ähnlich wie Hally hat die Nebenfrau, die versucht ihrem Schicksal zu entkommen, keinerlei Mitbestimmungsrecht, sondern wird von Männern für ihre Zwecke missbraucht, um die Machtverhältnisse zu Gunsten Herrmanns zu beeinflussen. Beide Figuren bleiben stimmlos und befinden sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihren patriarchalen Vormündern:

Die Merkmale des Halls umreißen ziemlich genau den Charakter der weiblichen Figur, die Kleist hier präsentiert: So wie der Hall einen weithin sich fortpflanzenden Ton beschreibt, der das ‚Produkt fremder Tätigkeit‘ ist, wobei das Subjekt, das durch den Hall bewegt wird, rein passiv ist, so scheint der einzige Laut, den Hally produziert, der Widerhall ihres toten Leibes auf dem Bühnenboden zu sein. Es entsteht die Vorstellung eines hohlen, quasi ‚entseelten‘ Körpers.⁴⁴

Exemplarisch verhandelt wird dieser Umstand im griechisch-antiken Mythos von Narziss und Echo, in der die Nymphe keinerlei eigenen Gedanken artikulieren kann, sondern auf die Sprachfähigkeit ihres Umfelds angewiesen ist. Sie geht an ihrer Unmündigkeit und ihrer Obsession für den schönen Jüngling zu Grunde, der wiederum durch seine eigene, krankhafte Selbstsucht stirbt. Der römische Dichter Ovid erzählt in seinen *Metamorphosen* (8 n. Chr.) diese Geschichte, aber auch von anderen Frauen, die durch die patriarchal strukturierte Gesellschaftsordnung mundtot

⁴³ Eybl, Franz M.: Kleist Lektüren, S. 215.

⁴⁴ Künzel, Christine: Gewaltsame Transformationen, S. 166.

gemacht werden.⁴⁵ Katarina Wesselmann weist darauf hin, dass diese Problematik seit der Antike nichts von ihrer Aktualität verloren hat:

Opfer von sexueller Gewalt werden in unserer Kultur schon lange zum Schweigen gebracht. Der lateinische Dichter Ovid befasst sich immer wieder mit diesem Umstand. In seiner dichterischen Fassung mythischer Geschichten geht es nicht um die Angst davor, als unglaublich angesehen zu werden, oder um soziale Ächtung. Es geht um manifestes, zuweilen physisches Hindern der Opfer am Sprechen.⁴⁶

So werden beispielsweise Daphne oder Io von Männern mit sexueller Gewalt bedroht und Philomela von Tereus vergewaltigt. Als die junge Frau diese Verbrechen öffentlich machen will, schneidet ihr der Täter die Zunge heraus. Apoll, der Daphne nachstellt, benutzt während seiner Verfolgung Vokabular aus der Tier- bzw. Jagdsprache, was erneut den engen Bezug zwischen Sexualität und (Menschen)-Jagd verdeutlicht:

„Nymphe, Penëis, ich bitte dich, bleib! Nicht folg ich als Feind dir. Bleib! So flieh vor dem Wolf das Lamm, vor dem Löwen die Hirschkuh, so auch flieh vor dem Adler die Tauben mit zitternden Flügeln, jedes vor seinem Feind; mein Grund fürs Verfolgen ist Liebe [...] Wie wenn auf freiem Feld der gallische Jagdhund den Hasen sieht und der eine nach Beute rennt, um sein Leben der andre –jener wirkt, als wär er schon dran, jetzt, jetzt ihn zu packen, hofft er und streift ihm mit vorgestreckter Schnauze die Läufe; dieser ist sich im Zweifel, ob er gefasst ist, entzieht sich grad noch den Bissen und lässt zurück das Maul, das ihn anrührt –,..“⁴⁷

Dass Herrmann mit der Zerstückelung Hallys hier so explizit die biblische Geschichte des Leviten rezitiert, lässt sich dahingehend lesen, dass er so seinen Handlungen gegenüber den Römern, aber auch seinem eigenen Volk, Legitimation verschaffen will. Interessant ist, dass zu Beginn der alttestamentarischen Geschichte darauf verwiesen wird, dass es keinen König in Israel gibt, was nahelegt, dass es der Männergruppe nur so möglich gewesen ist, den Israeliten zu bedrohen und schlussendlich seine Nebenfrau zu vergewaltigen. Angela Koch interpretiert das Verbrechen der Schändung als charakteristische Tat eines Gewaltherrschers:

⁴⁵ Vgl. Ovid: *Metamorphosen III*, 350-510. Lateinisch-Deutsch. Übers. von Niklas Holzberg. Berlin/Boston 2017 (Sammlung Tusculum).

⁴⁶ Wesselmann, Katarina: Die abgetrennte Zunge. Sex und Macht in der Antike neu lesen. Darmstadt 2021, S. 81.

⁴⁷ Ovid: *Metamorphosen I*, 504-507 + 533-538. Lateinisch-Deutsch. Übers. von Niklas Holzberg. Berlin/Boston 2017 (Sammlung Tusculum).

Die Vergewaltigung spielt einzig auf der Ebene der öffentlichen Ordnung, als Verletzung des eigenen Kollektivs durch Fremde, eine Rolle [...] Der Tyrann stellt ähnlich wie bei der ‚Vergewaltigung der Lucretia‘, der ‚Ermordung der Verginia‘ oder beim Raub der Emilia Galotti (Lessing) den Fremden dar. Er ist es, der unrechtmäßig und gewalttätig in fremde Rechte eingreift. Die Integrität des Kollektivs und parallel dazu des Frauenkörpers kann erst mit der Tötung des Tyrannen wieder hergestellt werden.⁴⁸

Herrmann zeigt somit, dass es ein geeintes Germanien mit einem starken Herrscher braucht, wodurch die Schändung Hallys hätte verhindert werden können. Dagegen lässt sich argumentieren, dass sich Herrmann bereits während der Vergewaltigung in einer hervorgehobenen Machtposition befunden hat. „Keiner hat Hally beschützen können, womöglich ist daran abzulesen, dass Kleist den Schutz durch patriarchale Strukturen als unzureichend zeigen möchte. Gerade darin ist das Unerhörte zu finden“.⁴⁹ Da jedoch nicht klar ist, wer für diese Tat verantwortlich gemacht werden muss, ob es tatsächlich römische Soldaten oder doch verkleidete Cherusker waren, wird Herrmanns Argumentation entkräftet. So hat er zuvor seinem Vertrauten Eginhart selbst den Befehl gegeben:

*Herrmann: Was hast Du sie?
Nun hör' schick sie dem Varus, Freund,
Wenn er zur Weser morgen weiter rückt,
Schick' sie in Römerkleidern doch ver mummt ihm
nach.
Laß sie, ich bitte dich, auf allen Straßen,
Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern:
Wenn sie's geschickt vollziehn, will ich sie lohnen! (III. 2. 948-955).*

Den Befehl, dass diese Männer auch vergewaltigen sollen, hat Herrmann zwar nicht gegeben, trotzdem lässt sich nicht ausschließen, dass Cherusker für dieses Verbrechen verantwortlich sind. Überträgt man Hallys Fall auf die Gesetzgebung zur Zeit Kleists, so kommt noch verschärfend hinzu, dass die Vergewaltigung, kein eigener Tatbestand ist, sondern sexuelle Gewalt als Eingriff in die Besitzrechte einer anderen, männlichen Person eingestuft wird. Der Frau wird nach der Vergewaltigung zudem die Schuld an diesem „unsittlichen Verhalten“ gegeben, da sie die Verantwortung für die Aufrechterhaltung „der sexuellen Ehre“ nach bürgerlichem Verständnis

⁴⁸ Koch, Angela: Die Verletzung der Gemeinschaft, S. 47-48.

⁴⁹ Hermann, Iris: Theater ist schöner als Krieg, S. 256.

trägt.⁵⁰ Der Frau wird somit eine Verletzung und Schwächung der gemeinschaftlichen Ordnung vorgeworfen, ein Umstand von dem Männer nicht betroffen waren.⁵¹ Das Opfer wird durch diese Gesetze zusätzlich gestraft, wodurch sich Hallys unmittelbare rituelle Tötung im Kontext der antiken Folie erklären lässt.

2.4 „Halali“-Oder von Jägern, Hunden und Rehen

Da sowohl die Römer als auch die Soldaten Herrmanns optisch nicht mehr voneinander zu trennen sind, lässt sich nicht mehr zwischen Wahrheit und Täuschung unterscheiden. Römer und Germanen sind an dieser Stelle gleichgestellt und damit genauso gut oder genauso schlecht wie die andere Gruppierung. Der Effekt der Uneindeutigkeit wird dadurch verstärkt, dass es keine Zeug:innen der Schändung gibt. Der römische Hauptmann, dem die Vergewaltiger angeblich unterstanden haben, hat sich, so der Bericht der cheruskischen Bevölkerung, nach der Tat umgebracht. Ob es tatsächlich die Römer waren, lässt sich somit weiterhin nicht eindeutig belegen.⁵²

⁵⁰ Angela Koch führt dazu aus: „Das Bedeutungsfeld der ‚Vergewaltigung‘ hat sich ab dem 17./18.Jahrhundert immer weiter auf die unrechtmäßige und rohe Kraftausübung sowie auf den widerrechtlichen Eingriff in fremde Rechte, Personen, Dinge oder Länder betreffend, eingeengt. Die sexuelle Gewalt wird in den lexikalischen Eintragungen kaum mehr genannt. Nur in Meyers Conversations-Lexikon von 1852 ist unter dem Stichwort ‚Vergewaltigung‘ neben dem unrechtmäßigen Erbrechen einer Sache die Ausübung eines physischen Zwangs auf Menschen und darunter an zweiter Stelle der Zwang ‚einer Frau zur Vollziehung des Coitus (Nothzucht)‘ angeführt. Dies stellt für die nächsten hundert Jahre weitgehend den letzten lexikalischen Eintrag zu ‚Vergewaltigung‘ dar. ‚Vergewaltigung‘ taucht erst in der zweiten Hälfte des 20.Jahrhunderts wieder in den Konversationslexika mit der heute üblichen Bedeutung von sexueller Gewalt auf. Im Grimm’schen Wörterbuch von 1956 jedoch bezeichnet die ‚Vergewaltigung‘ immer noch in erster Linie ‚gewaltsames unterwerfen‘ und den ‚gewaltsamen eingriff in fremde rechte, fremden besitz‘. Von ‚Vergewaltigung‘ können Land und Leute, die Untertanen, die Unschuld, der Willen, das Recht, der Leib und die Güter betroffen sein. Erst im zweiten Punkt wird für ‚Vergewaltigung‘ auch die Bedeutung *stuprum*, d.h. Schändung, Entehrung, sexuelle Gewalt und Ehebruch, genannt. Die Zusammenfassung so widersprüchlicher Aspekte wie sexuelle Gewalt oder Ehebruch unter dem Begriff *stuprum* geht auf das bürgerliche Verständnis von sexueller Ehre zurück, die allein in der Verantwortung der Frau lag. Sexuelle Gewalt richtete sich dementsprechend als Schuldzuweisung gegen die Frau und konnte so mit dem Delikt des Ehebruchs zusammenfallen“. Siehe: Koch, Angela: Die Verletzung der Gemeinschaft, S. 40.

⁵¹ Vgl. Koch, Angela: Die Verletzung der Gemeinschaft, S. 44.

⁵² Michael Neumann merkt an, dass Herrmann vor den entscheidenden Momenten des Dramas immer verschwindet, siehe: Neumann, Michael: ‚Und sehn, ob uns der Zufall etwas beut‘. Kleists Kasuistik der Ermächtigung im Drama ‚Die Hermannsschlacht‘. In: Kleist Jahrbuch (2006), S. 141.

Der Hinweis auf die Hunde, die ihre Opfer jagen, erfolgt in allen drei Texten Kleists nicht zufällig, sondern folgt einer lange zurückreichenden Tradition einer beinahe symbiotisch anmutenden Beziehung:

Die wichtigsten Tiere in Begleitung von Jägern zu allen Zeiten und auf allen Kontinenten sind [...] Hunde, die bereits Zehntausende von Jahren früher als andere Tiere oder Pflanzen domestiziert worden sind. Und so waren wohl auch die Koevolution von Mensch und Hund sowie allgemein die Beschäftigung mit Tieren im Versuch, Kontrolle über sie zu erlangen, die bedeutenderen Schlüsselfaktoren der menschlichen Evolution als die Jagd allein.⁵⁵

Daneben wird Hally, wie ein erlegtes Reh, förmlich von ihren Verwandten ausgeweidet:

*Teuthold (zu den Vettern):
Rudolf, Du nimmst die Rechte, Ralf die Linke!
– Seid Ihr bereit, sagt an?*

*Die Vettern (indem sie die Dolche ziehn):
Wie sind's! Brich' auf!
Teuthold (bohrt sie nieder) (IV. 5. 1571-1573).*

„Kein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts hat so lustvoll genau den Akt des Tötens dargestellt wie Kleist“.⁵⁶ Mit der letzten Regieanweisung verweist er erneut auf das inzestuöse Verlangen des Vaters und seinen Anspruch über seine Tochter zu verfügen. Die faktische Penetration wird mit dem Dolch durchgeführt, mit dem Hally umgebracht wird. Barbara Vinken betont hierbei die Bedeutung des Namens der geschändeten Jungfrau:

Vergewaltigung und Erdolchung der Hally ist verstümmeltes Echo, Nachhall der Verginia-Geschichte. Das Echo – sinnlos entstellte, mechanische Wiederholung – ist im Übrigen die Figur, die nicht nur der Handlung der Szene in mimetischer Gewalt, sondern auch den Sprachgestus, abgehackt, unterbrochen, sich mechanisch wiederholend, bestimmt. Hally gibt der Poetik der Herrmannsschlacht, den Namen, ebenso wie das unglückselige Mädchen ihr Schicksal im Namen trägt: Hally ist verstümmelter Nachhall, Echo des Jagdrufes Halali.⁵⁷

Die Jungfrau wird zum Opfertier gemacht, welches in einer Treibjagd gehetzt wird. Als sie sich körperlich und psychisch schwer verwundet, nicht mehr wehren kann, wird ihr der symbolische

⁵⁵ Krüger, Gesine: Geschichte der Jagd. In: Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Hg. von Roland Borgards. Stuttgart 2016, S. 113.

⁵⁶ Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. München 2007, S. 190.

⁵⁷ Vinken, Barbara: Bestien. Kleist und die Deutschen, S. 59.

Gnadenschuss gegeben, indem man ihr ins Herz sticht. Auch nach ihrem Tod wird sie wie ein erlegtes Tier behandelt, sodass ihr Körper rituell zerteilt und mit symbolischer Bedeutung weiterverwertet wird. Gesine Krüger deutet diese gängige Jagdpraxis historisch ein:

Und auch nach dem Tod des Tieres zeugen Trophäen und Formen der rituellen Sorge für die sterblichen Überreste der Jagdbeute von einer anhaltenden Beziehung entweder zu einem einzelnen Tier oder zur Klasse der bejagten Tiere insgesamt, die das getötete Tier repräsentiert.⁵⁸

Der Wert der jungen Frau als Individuum ist dabei irrelevant, da es nicht um sie als Person, sondern um sie als Jungfrau und damit Opferlamm geht, dass von der Hundemeute befleckt wurde. Nicht mal einen würdigen Tod darf Hally sterben. „Deswegen ist sie auch keine Emilia Galotti; um ihre Ehre geht es hier nicht, sondern um Herrmanns Taktik, der Leben und Ehre ohne weiteres geopfert werden“.⁵⁹ Hallys Körperteile werden als abschreckende Trophäen eingesetzt, die eine noch größere Menschenjagd einleiten,⁶⁰ in der die Grenzen von Animalischem und Humanem aufgelöst werden. Bei diesem Gedankengang kommt jedoch die Frage auf, ob Tiere sich gegenseitig tatsächlich derartige Gräueltaten antun würden.

Greift man auf die Ausgangsfrage dieses Kapitels zurück, warum Hally, trotz ihrer hier skizzierten immensen Bedeutung für den weiteren Fortgang der Handlung, nicht im Figurenverzeichnis auftaucht, so bietet Barbara Finken folgende Erklärung an, die die bereits getroffenen Überlegungen zusammenfasst:

⁵⁸ Krüger, Gesine: Geschichte der Jagd, S. 111.

⁵⁹ Horstmann, Sigrid: Bilder eines deutschen Helden. Heinrich von Kleists Herrmannsschlacht im literarischen Kontext von Klopstocks Hermanns Schlacht und Goethes Herman und Dorothea. Frankfurt am Main 2011 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, 45), S. 23.

⁶⁰ Jagd wird dabei folgendermaßen verstanden: „Definieren lässt sich Jagd als ‚das Aufsuchen, Nachstellen, Erlegen und Fangen von Wild‘ (§ 1 Abs. 4 BJagdG). Auf Tiere hat sie dabei zwei ethisch relevante Auswirkungen: die Leidenszufügung und die Tötung [...] Auch das plötzliche und unerwartete Eintreten des Todes stellt aufgrund der unkontrollierbaren Rahmenbedingungen eher die Ausnahme als die Regel dar; meistens tritt der Tod nicht ohne erhebliche Schmerzen, Angst und Panik ein und schließt selbst im ‚Idealfall‘ sekundäres Leiden bei zurückbleibenden Sozialpartnern oder Gruppenmitgliedern nicht aus. Bei bestimmten Jagdmethoden, bei denen dem Wild nicht aufgelauert, sondern es verfolgt oder mit Fallen gefangen wird, ist ein leidensarmer Jagdvorgang schon rein strukturell ausgeschlossen“. Tuider, Jens: Jagd. In: Handbuch Tierethik. Grundlagen. Kontexte. Perspektive. Hg. von Joachim S. Ach und Dagmar Borchert. Stuttgart 2018, S. 247.

Eine ohnmächtige, namenlose Person, an der alles Menschliche durch bestialische Gewalt zur Unkenntlichkeit entstellt ist, taucht im Personenregister gar nicht auf, weil sie ihrer Gestalt und ihres Bewusstseins beraubt keine Person mehr ist [...] Sie ist im Gegensatz zu Verginia, die weiß, was ihr geschieht, bewusstlos und kann nicht Zeugnis ablegen.⁶¹

Aber reicht diese Argumentation aus, um Hallys Fehlen in der Auflistung der dramatis personae zufriedenstellend zu erklären?

2.5 Alraunen, Raben und Irrlichter

Schaut man sich das Personenverzeichnis im Detail an, so taucht neben Thusnelda und ihren Frauen Gertrud sowie Bertha nur noch eine weitere weibliche Figur auf, die in diesem Sinne keinen Namen hat, sondern nur als „eine Alraune“ bezeichnet wird. Um wen handelt es sich hierbei und besteht gegebenenfalls eine Verbindung zu Hally?

Immer wieder wird der sogenannte Alraunentag, der in der germanischen Mythologie in der Form nicht existiert und vermutlich von Kleist für sein Stück erfunden wurde, von Herrmann heraufbeschworen. Dieser erfüllt jedoch damit in der Diegese einen bestimmten Zweck, da der Tag bewusst vom cheruskischen Anführer als Startpunkt für den Aufstand gegen die Römer gewählt wurde.

Herrmann:

*An dem Alraunentag, Luitgar,
(Also am Tag vor unserm Normentag)
Brech ich von Teutoburg mit meinen Schaaren auf [...]
Varus kommt, in der Nacht der düsteren Alraunen
Im Teutoburger Walde an,
Der zwischen mir liegt und der Weser Strom [...]
Nun aber überschiff, am Tag schon der Alraunen,
Marbod der Weser Strom und rückt,
Ihm bis zum Wald von Teutoburg entgegen (II. 10. 747-749, 797-799, 804-806).*

Hierbei ist die sich wiederholenden Betonung des genauen Tages und der Bezug zum Wald auffällig, der als Ort der Schlacht zentral, aber auch mit Hinsicht auf die Alraune, von besonderer Relevanz zu sein scheint. Zwar ist der Wald für die Epoche der Romantik der prototypische

⁶¹ Vinken, Barbara: Bestien. Kleist und die Deutschen, S. 65-66.

Sehnsuchtsort, jedoch hat er nie etwas von seiner bedrohlichen Aura verloren, sodass Kleist hier auf das Motiv des Unheimlichen zurückgreift.⁶² Schlägt man das Wort Wald im *Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* nach, so ist der Wald nach antikem und mittelalterlichem Verständnis ein Ort, der nicht für die Menschen geschaffen ist und eine Sphäre des Anderen, Übernatürlichen beschreibt. „Im mittelalter gilt der Wald als ein unwirtlicher Ort, wo wilde Tiere und böse Geister ihr Wesen treiben, wo der Mensch aber nicht gerne weilt [...] Es galt darum [...] als eine starke Verwünschung, wenn man jemand in den Wald wünschte“.⁶³ So stellen sich die germanischen Wälder als Falle, als unüberwindbares Hindernis für die römischen Legionen heraus. Bedient wird hier ein literarischer Topos, der im 19. Jahrhundert entsteht und eine spezielle Form des Waldgängers in den Fokus rückt:

Während in der Realität nicht selten abgedankte Soldaten zu Förstern wurden, mithin zu Herren über Gebüsch, Gebäum und Getier aber auch über Jäger, Holzfäller, Waldweiber, Hexen, Feen, wie häufig umgekehrt Jäger zu Soldaten, entsteht der literarische Typus des soldatischen Waldgängers.⁶⁴

Kleist schreibt gegen diesen Topos an, indem Varus zwar ein Waldgänger ist, sich aber nicht als Herrscher über die germanischen Wälder erheben kann, sondern dort seinen Tod findet. Hermanns Plan, die Truppen des Varus in einen Hinterhalt zu locken, gelingt und das gesamte Heer verläuft sich im Teutoburger Wald oder wird vielmehr von seinen cheruskischen Verbündeten in die Irre geführt.

*Varus: Nach welchem Ort, sag' an, von mir benannt,
Hast du mich heut von Arkon führen sollen?*

*Der erste Cherusker:
Nach Pfiffikon, mein hochverehrter Herr.*

Varus: Was, Pfiffikon! hab' ich nicht Iphi Dir

⁶² Zudem ist Heinrich von Kleist weder Romantiker noch Klassiker. Er steht zwischen den etablierten Literaturepochen.

⁶³ Grimm, Jacob und Wilhelm: Wald. In: *Deutsches Wörterbuch*. [32 Bde.]. Bd. 27. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1886, Sp. 1075. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=W03296> (zuletzt abgerufen am 03.01.2024).

⁶⁴ Schütz, Erhard: '...in den Wäldern selig verschollen.' Waldgänger in der Literatur seit der Romantik. Bratislava 2013 (Pressburger Akzente. Vorträge zur Kultur- und Mediengeschichte an der UK Bratislava; 3), S. 17.

Bestimmt, und wieder Iphikon genannt?

Der erste Cherusker:

*Vergieb, o Herr, Du nanntest Pfiffikon.
Zwar sprachst Du, nach der Rötermundart,
Das läugn' ich nicht: „führt mich nach Iphikon;“
Doch Herrmann hat bestimmt uns gestern,
Als er uns unterrichtete, gesagt:
„Des Varus Wille ist nach Pfiffikon zu kommen;
Drum thut nach mir, wie er auch ausspricht,
Und führt sein Heer auf Pfiffikon hinaus“ (V. 2. 1906-1917).*

Sowohl Varus als auch die Rezipient:innen verlieren aufgrund der Namensähnlichkeit der beiden Orte in diesem Dialog die Orientierung. Herrmann hat sein Ziel, Verwirrung unter den römischen Legionen zu stiften erreicht, zumal das Heer mehr oder weniger im Kreis gelaufen ist. Da nun aber während dieses, für Varus so sinnlosen Marsches, die Nacht hereingebrochen ist und sich niemand in den germanischen Wäldern zurechtfindet, irren die Römer durch die Dunkelheit.⁶⁵

Erster Feldherr (in den Bart):

*Wenn auf je Hundert Schritte nicht,
Ein Blitzstrahl zwischen uns niederkeilte,
Wir würden wie die Eul am Tage,
Haupt und Gebein uns im Gebüsch zerschellen (V. 1. 1886-1890).*

Erneut inszeniert Kleist die Szenerie in der Dämmerung, indem er mit Licht und Schatten spielt. Die Römer haben dabei nicht nur mit der hereingebrochenen Nacht zu kämpfen, sondern befinden sich auch mitten in einem Unwetter, dass es schier unmöglich macht den richtigen Weg zu finden. Hendrick Blumenrath ordnet dieses Verlorensein ebenfalls auf der militärischen Ebene ein:

Dabei wird der Versuch einer räumlichen Orientierung auf ungewissem Terrain erneut lesbar als Versuch eines Operierens in ungewissen Möglichkeitsräumen. Die Römer werden sich hoffnungslos verlaufen, und dass ein solches Abkommen vom Weg hier nicht nur ein Problem der Lokalisierung ist, sondern allegorisch

⁶⁵ Vgl. KHS: V. 2. 1934.

das Scheitern der Zukunftspläne Roms benennt, stellt schon die Rede vom ‚Zerschellen‘ sicher, die die Szene mit der später folgenden Zusammenfassung des Schlachtengeschehens verklammert.⁶⁶

In dieser Situation der absoluten Desorientierung entdeckt Varus ein Licht im Wald, dass sich auf die Römer zubewegt und sich als Laterne der Alraune entpuppt. Alraune meint dabei keine Mandragora Pflanzenwurzel, wie sie seit dem Altertum als Heilpflanze verwendet wird,⁶⁷ sondern nach germanischer Mythologie ein Wesen mit Zauberkraft,⁶⁸ das den Menschen hauptsächlich in der Nacht erscheint.⁶⁹

Interessant daran ist, dass die Atmosphäre dieser Szenerie, ähnlich wie Hallys rituelle Tötung, durch eine gezielte Illumination beeinflusst wird. Die Laterne ist dabei einziger Orientierungspunkt für Varus und seine Soldaten, ein Irrlicht in den Wäldern. Schaut man sich gängige Definitionen dieses optischen Phänomens an, so findet man verschiedene Erklärungen dafür, was die Ursache für dieses „ignis fautus“ ist. Zum einen werden in der deutschsprachigen Folklore übernatürliche Wesen, wie Gespenster, Naturgeister oder Kobolde dafür verantwortlich gemacht,⁷⁰ mit diesem Licht Wanderer vom Weg abzubringen. Diese werden bewusst ins Verderben gestürzt und sterben Abseits des Pfads in Wäldern, Mooren und Sümpfen.⁷¹ Ein anderer Erklärungsansatz, der im deutschsprachigen Aberglauben verbreitet ist, deutet die Irrlichter als Seelen

⁶⁶ Blumenrath, Hendrick: Politische Meteorologie. Zu Kleists und Grabbes Hermanns-Dramen. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielfeld 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, 32), S. 73.

⁶⁷ Der Alraunenwurzel wurden in der Kulturgeschichte ebenfalls magische Fähigkeiten zugeschrieben, was insbesondere an der Form liegt, die an einen menschlichen Körper erinnert. Auch in der Popkultur hat die Alraune ihren Platz gefunden und wird eindrucksvoll im Film *Harry Potter and the Chamber of secrets* in Szene gesetzt. Siehe: David Heyman (Produzent). Chris Columbus (Regisseur): *Harry Potter and the Chamber of secrets*. Warner Bros. Pictures. 3. November 2002.

⁶⁸ Die Gebrüder Grimm bezeichnen dieses Wesen als *Alraundelberlin*. Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: *Alraundelberlin*. In: Deutsches Wörterbuch. [32 Bde.]. Bd. 1. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1886, Sp. 246. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=A02904> (zuletzt abgerufen am 03.01.2024).

⁶⁹ Vgl. Heinrich von Kleist. *Die Hermannsschlacht*. Studienausgabe. Hg. von Kai Bremer. Stuttgart 2011 (Reclam Universalbibliothek, 18834), S. 134.

⁷⁰ Vgl. Ranke, Friedrich: Irreführen. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 4. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1931/32, Sp. 776-778.

⁷¹ Die Sümpfe lassen sich als weibliches Geschlechtsteil, als Schoß Cheruskas lesen, welcher die Römer, die Hally derartige Leid angetan haben, verschlingt. Siehe: Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrichs von Kleist. Würzburg 2000 (Reihe Literaturwissenschaft, 296), S. 327.

der Verstorbenen, die gewaltsam den Tod gefunden haben. Dies rückt die Alraune erneut eng in den Kontext rund um Hallys Vergewaltigung und Ermordung. Sie stirbt zwar in der cheruskischen Siedlung Teutoburg, jedoch befindet sich diese tief in den germanischen Wäldern und wird stark mit diesen assoziiert.

Neben der Laterne tritt die Alraune mit einer Krücke als Erkennungsmerkmal auf, was zum einen damit erklärt werden kann, dass sie vom römischen Hauptmann, der Varus begleitet, als „*ein altes Weib das Kräuter sucht*“ beschrieben wird und ihr somit als altersbedingte Gehhilfe dient.⁷² Erinnerung man sich jedoch zurück an die oben bereits skizzierte Stelle, in der Teuthold seine Tochter an den Füßen erkennt, so lassen sich auch hier Parallelen in der Motivwahl feststellen. Im *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* wird erklärt, dass Waldgeister vielfach einfüßig dargestellt werden,⁷³ was für den übernatürlichen Charakter der Alraune spricht,⁷⁴ der an die Feenwesen der Melusinen Erzählungen erinnert. Zudem kann Hally nicht mehr allein laufen, sondern muss gestützt werden, als sie nach ihrer Vergewaltigung von der cheruskischen Bevölkerung gefunden wird. Sowohl die germanische Jungfrau als auch die Alraune werden mit eingeschränkter oder gänzlich unmöglicher Mobilität in Verbindung gebracht. Das Gehen als physischer Akt der Bewegung lässt sich dabei als Ausdruck eines Machtgefälles lesen. Hally kann nicht mehr gehen oder weglaufen, um ihrem Schicksal zu entkommen. Die Alraune hingegen bewegt sich mit ihrer Laterne langsam, aber sicher durch die Nacht und ist insbesondere Varus gegenüber im Vorteil, der den Weg aus den germanischen Wäldern nicht kennt. So redet der römische Feldherr die Alraune folgendermaßen an:

*Varus: Auf diesem Weg', den ich im Irrthun griff,
Stammesmütterchen Cheruska 's sag mir an',*

⁷² KHS: V. 3. 1948.

⁷³ Siehe hierzu: Pehl, Hans: Waldgeister. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 9. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1938/41, Sp. 55-62.

⁷⁴ Bächthold-Stäubli, Hanns: Fuß. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Sp. 226.

Wo komm' ich her? Wo bin ich? Wohin wandr' ich? (V. 4. 1949-1951).

Der Begriff „*Irrthun*“ schafft hier die semantische Verbindung zu den *ignis fatuus*, wodurch bereits angedeutet wird, dass Varus Schicksal besiegelt ist. Hervorzuheben ist zugleich, dass er die Alraune als eine Autorität anerkennt und sie respektvoll mit „*Stammesmütterchen Cheruska's*“ anspricht. Dieser Titel lässt sich erneut in Bezug zu Hally setzen, die eine cheruskische Jungfrau ist, ehe sie von den Männern geschändet wird und schlussendlich zum Symbol für den Aufstand wird, der die Germanen erst als einander zugehörig definiert. „Der politische Körper der Deutschen Nation ist ohne Opfer, ohne äußere Grausamkeit nicht zu haben“.⁷⁵ Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so trifft Varus hier auf die Manifestation des Einheitsgefühl der germanischen Stämme, der als zertrennter Körper zu ebendiesen geschickt wurde und nun im Aufstand vereint dem römischen Feldherren als wahrhaftige Personifikation erscheint. Sie ersteht, ebenso wie Persephone, wieder auf und ist als Paradoxon gleichzeitig Todesbotin als auch Symbol der Stärke und des Lebens. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Germanin eine Metamorphose durchläuft und von der Jungfrau zur Stammesmutter, von Hally zur Alraune wird. An dieser Stelle ist es ratsam den Ursprung des Worts Alraune zu berücksichtigen. „Etymologisch soll das Wort zu got. *runa* ‚Geheimnis‘, ahd. *rûnên* ‚heimlich und leise reden‘ (raunen), anord. *run* ‚Geheimnis, Rune‘ gehören“. Es verwundert nicht, dass Kleist hier eine derart undurchsichtige und nebulöse Figur in die Handlung einarbeitet. Innerhalb des gesamten Stücks wird nicht aufgelöst, wer sich tatsächlich unter dem Tuch befindet und ob Teuthold an den nackten Füßen wirklich seine Tochter erkennt.⁷⁶ Zusätzlich dazu ist es schwierig die wahre Natur der Alraune zufriedenstellend zu erklären,⁷⁷ was in den folgenden Ausführungen weiter deutlich gemacht wird.

⁷⁵ Zons, Reimar: *Deutsche Assassinen*, S. 232.

⁷⁶ Dies ist eine Parallele zum Feenwesen im *Peter von Stauffenberg*.

⁷⁷ Mit Butler ließe sich argumentieren, dass Kleist mit dieser Figur das binare Geschlechtersystem aufbricht und die Alraune als Figur zwischen den traditionellen Kategorien männlich/weiblich ansiedelt. “Further, even if the sexes

Neben ihrer Rolle als Stammesmutter, Irrlicht und zauberkundiges Wesen erfüllt die Alraune als Orakel eine weitere Funktion, indem sie Varus sein Schicksal voraussagt. Er bezeichnet sie sogar als „*Römische Sybille*“,⁷⁸ was die Anrede für eine römisch-antike Wahrsagerin ist. Die römischen Sybillen führten in der republikanischen Zeit die staatlichen Sühnerituale durch,⁷⁹ ein Umstand den Kleist in sein Stück einarbeitet, indem er Varus für die Machtbestrebungen des römischen Imperiums büßen lässt. Für ihn sind die Antworten auf die Fragen „*Wo komm' ich her? Wo bin ich? Wohin wandr' ich?*“ jedoch nicht zufriedenstellend, da sie seinen bevorstehenden Untergang einläuten. So erwidert Hally/die Alraune:

Die Alraune: Aus nichts, Quintilius Varus! (V. 4. 1948).
In's, Nichts, Quintilius Varus! (V. 4. 1964).
Zwei Schritt vom Grab', Quintilius Varus,
Hart zwischen Nichts und Nichts! (V. 4. 1978-1979).

Varus interpretiert das Zusammentreffen mit der Alraune bereits nach der zweiten Antwort als schlechtes Omen und reagiert gereizt auf den Orakelspruch: „*In's Nichts? – Du singst ja, wie ein Rabe!*“ (V. 5. 1965). Die Vernichtung der römischen Legionen schwingt bereits an dieser Stelle

appear to be unproblematically binary in their morphology and constitution (which will become a question), there is no reason to assume that genders ought also to remain as two”. Butler, Judith: *Gender Trouble*, S. 10.

⁷⁸ Vgl. *KHS: V. 4. 1959*.

⁷⁹ Vgl. Sehlmeier, Markus: *Sibyllini libri, Sibyllina oracula*. In: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/sibyllini-libri-sibyllina-oracula-e1111660?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=Sibille (zuletzt abgerufen am 01.01. 2024).

mit. „Der Rabe ist als Aasvogel das Tier des Schlachtfelds, des Kirchhofs und des Hochgerichtes“.⁸⁰ Der Verweis auf diesen Vogel stellt eine weitere Parallele zwischen Hally und der Alraune dar,⁸¹ was die These bestärkt, dass es sich hierbei um ein und dieselbe Figur handelt. Herrmann bringt Teuthold, nachdem dieser seine Tochter getötet hat, in Verbindung mit diesem Tier, indem er ihn auffordert:

Herrmann:

*Brich', Rabenvater, auf, und trage, mit den Vettern,
die Jungfrau, die geschändete,
In einen Winkel Deines Hauses hin! (IV. 6. 1608-1610).*

Ist der Begriff Rabenvater im heutigen Sprachverständnis klar negativ konnotiert, so lässt sich an dieser Stelle darüber diskutieren, ob der germanische Anführer Teuthold hier tatsächlich kritisiert, da er vom Tod der Jungfrau massiv profitiert. Eine Überlegung könnte sein, dass Herrmann bereits an dieser Stelle auf die prophetischen Fähigkeiten der verwandelten Alraune anspielt. Raben haben in der nordischen und germanischen Mythologie eine herausgehobene Stellung, da sie neben anderen Tieren die wichtigsten Begleiter des Allvaters Wotan/Odin sind und zudem als dämonische Wesen mit der Totenwelt verbunden sind.⁸²

„Als Gefährten dienen ihm die Wölfe Geri und Freki sowie die Raben Hugin (,der Gedanke‘) und Munin (,das Gedächtnis‘), die über die Erde fliegen, um ihrem Herrn alle Nachrichten zuzutragen. Da Odin/Wotan seinerseits viel umherzieht, als Wanderer mit Mantel und Hut, aber auch in Tiergestalten verwandelt (Schlange, Fisch, Adler, Storch, Rabe ...), können seine Tiergefährten allerdings auch als Metamorphosen seiner selbst gelten“.⁸³

⁸⁰ Peuckert, Will-Erich: Rabe. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 7. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1935/1936, Sp. 429.

⁸¹ Verwiesen sei an dieser Stelle auf das bekannte Gedicht *The Raven* (1845) des amerikanischen Dichters Edgar Allan Poe, indem das männliche sprechende ich nach dem Tod seiner Frau Leonore mit einem Raben spricht, der dessen Fragen immer mit *Nevermore* beantwortet. Siehe: Edgar Allan Poe: *The Raven*. In: Ders. *The Complete Works*. Hg. von James A. Harrison [17 Bde.] Bd. 7. Poems. New York 1965, S. 94-100.

⁸² Peuckert, Will-Erich: Rabe. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Sp. 435.

⁸³ Matuschek, Stefan: Odin/Wotan. In: Christoph Jamme und Stefan Matuschek (Hg.). *Handbuch der Mythologie*. 2. Aufl. Darmstadt 2017, S. 185.

Bezieht man insbesondere die Namensbedeutung der beiden Raben, auf Kleists Theaterstück so lässt sich Hugin in den Kontext rund um Hally rücken, da sie den Einheitsgedanken der germanischen Stämme symbolisiert und damit gleichzeitig den Aufstand initiiert. Vielmehr als eine Person ist sie eine Idee, ein Gedankenkonstrukt, das vornehmlich von Herrmann vertreten wird. Munin lässt sich hingegen in der Inkarnation der Alraune finden; ist sie als Stammesmütterchen Cheruska's und zauberbegabtes Wesen wissend und kann Varus seine Zukunft vorausdeuten. Die Beschreibung ihrer Erscheinung als „*altes Weib*“ lässt die Assoziation zu, dass sie aufgrund ihrer Lebenserfahrung als eine Art kollektives Gedächtnis für den Stamm der Cherusker fungiert. Neben den wiederholt auftretenden Verweisen auf den Raben erlaubt das Bild der Alraune weitere Assoziationen, die diese Figur in Verbindung mit Wotan/Odin bringen. So wird der Göttervater, wie bereits erläutert, vielfach als Wanderer dargestellt. Illustrationen aus vorchristlicher Zeit und dem 19. Jahrhundert zeigen ihn dabei ikonographisch mit seinem Speer Gungnir, den er wie einen Stab benutzt. Stab und Krücke erfüllen dabei dieselbe Funktion, indem sie ihren Träger bzw. ihre Trägerin stützen; aufrecht stehen lassen. Zudem sei auf den Mythos verwiesen, dass Wotan/Odin, indem er seinen Speer in Richtung der Göttergruppe der Wanen schleuderte, die Schlacht begann und somit den ersten Krieg in die Welt brachte.

Die enge Verzahnung zwischen Hally und der Alraune, das heißt mit der germanischen Mythologie zeigen, wie komplex Heinrich von Kleist die Figurenkonstellationen in seinem Stück konzipiert hat. Die germanische Jungfrau taucht im Verzeichnis der *dramatis personae* auf, jedoch anders, als dies für die Rezipient:innen zu erwarten wäre. Verkompliziert wird die Thematik zusätzlich dadurch, dass der Autor hier bewusst mit Schein und Sein spielt. Es ist nicht klar, ob man dem Verstand des Varus vertrauen kann.

Varus: Saht ihr es auch, das sinnverrückte Weib?

Erster Feldherr: Ob wir's gesehn?

*Varus: Nicht? – Was war's sonst?
 Der Schein des Monds, der durch die Stämme fällt?*

*Erster Feldherr: Beim Orkus! Eine Hexe! halt' sie fest!
 Da schimmert die Laterne noch!*

*Varus (niedergeschlagen): Laßt, laßt!
 Sie hat das Leben Fittig mir
 Mit ihrer Zunge scharfem Stahl gelähmt! (V. 6. 1982-1990)*

Problematisch an dieser Szene ist, dass nicht nur Varus die Gestalt gesehen hat, sondern auch seine Gefolgsleute die Erscheinung wahrnehmen. So fordert der erste Feldherr die anderen Soldaten auf, die Hexe festzuhalten, während der Hauptmann bei erstem Auftreten der Alraune diese, wie bereits erläutert, als „*ein altes Weib, das Kräuter sucht*“ (V. 3. 1948) identifiziert. Dies lässt die Interpretation zu, dass die Römer im Wald tatsächlich auf eine Gestalt treffen, das Geschehen aber unterschiedlich wahrnehmen. Auffällig ist dabei, dass der Dialog nur zwischen Varus und der Alraune stattfindet. Wo sich die beiden römischen Offiziere währenddessen befinden, geht weder aus den Regieanweisungen noch aus dem Gespräch klar hervor. Die plausibelste These ist hier, dass Varus aufgrund seiner ausweglosen Situation in den germanischen Wäldern damit beginnt zu halluzinieren, da er sich von der Gestalt vor ihm Hilfe erhofft. Für diese These spricht, dass sich das Geschehen in der Nacht während eines Unwetters abspielt. Varus Sinne sind durch die äußeren Umstände und durch das lange Wandern in unwegsamem Gelände so überbeansprucht, dass er, ähnlich einer Fata Morgana, Dinge wahrnimmt, die in der Realität nicht existieren. Es ist der letzte verzweifelte Versuch des römischen Feldherrn seinem Schicksal zu entgehen. Die Alraune verschwindet in der Dunkelheit der Nacht, ist damit wie Hally für Varus und das Publikum unsichtbar und entzieht sich so der männlichen Verfügungsgewalt. Raimar Zons fasst die Signifikanz dieses Wesens so zusammen:

Als Varus' Halluzination des Stammesmütterchens Cheruska und als Alraune kehrt dann Hally vor der Entscheidungsschlacht, die von Grundlosigkeit des germanischen Bodens halb schon geschlagen ist, um seine Fragen [...] in der topographischen Metaphysik der Deutschen zu beantworten. Noch vor der Schlacht im Morgenrauen verschlingt die germanische Nacht, in die die Alte verschwindet, und der Sumpf, der ihr Element ist, die geordneten und zivilisierten römischen Legionen, während die Söhne des Stammesmütterchens, von der Kenntnis der Heimat getragen, ihnen auflauern, um das Sacrificium zu vollenden.⁸⁴

Die Alraune kann bzw. möchte ihm jedoch nicht helfen, sondern besiegelt mit ihren Prophezeiungen den Untergang des Varus und seiner gesamten Streitmacht. So berichtet ein Bote in der darauffolgenden Szene dem Feldherrn, dass Marbod mit seinen Truppen über die Weser gesetzt hat. Damit sitzen die Römer zwischen den Sueven und den Cheruskern in der Falle. Erst jetzt versteht Varus die Prophezeiungen der Alraune und erkennt, dass es für ihn keinen Ausweg mehr aus den germanischen Wäldern gibt.

*Varus: O Priester Zevs, hast Du den Raben auch,
Der Sieg mir zu verkünd'gen schien, verstanden?
Hier war ein Rabe, der mir prophezeit,
Und seine heisre Stimme sprach: das Grab! (V. 7. 2035-2038).*

Dem Raben kommt neben seiner Eigenschaft als Metapher für den Gedanken sowie das Gedächtnis als Todesbote für Varus eine weitere Funktion zu. Als Aasfresser kündigt er die bevorstehende Schlacht und das massenhafte Sterben auf beiden Seiten an. Interessant ist hier zudem, dass sowohl die Rezipient:innen durch die historischen Fakten, als auch Varus durch den Orakelspruch darüber Bescheid wissen, wie die Kämpfe ausgehen werden. Tatsächlich stirbt der Feldherr wenig später im Zweikampf mit dem Germanen Fust. Dabei zählt jedoch nicht sein Wert als Mensch, sondern vielmehr die Symbolkraft, die von ihm ausgeht. Er steht stellvertretend für das römische Reich, seine Macht und seine Expansionsbestrebungen. Auf dem Schlachtfeld wird explizit nach Varus Ausschau gehalten. So fordert ihn Gueltar, der Fürst der Nervier, auf:

*Gueltar: Steh', Wolf vom Tiberstrande,
Hier sind die Jäger, die dich fällen wollen! (V. 22. 2484-2485).*

⁸⁴ Zons, Raimar: Deutsche Assassinen, S. 232-233.

Aufgerufen wird hier das Bild der römischen Wölfin (lupa Romana) die sinnbildlich für die Stadt Rom steht.⁸⁵ Varus wird mit einem hochgradig mythologisch aufgeladenen Tier assoziiert.⁸⁶ An dieser Stelle sei auf den englischen Philosophen Thomas Hobbes (1588-1679) verwiesen der den Satz „*Homo homini lupus*“⁸⁷ (der Mensch ist dem Menschen Wolf) in seinem Werk *Leviathan* (1651)⁸⁸ prägte.⁸⁹

Die Wolfssentenz dient Hobbes dazu, den Naturzustand des Menschen außerhalb der politischen Gemeinschaft zu kennzeichnen. Aufgrund des fehlenden Schutzes durch eine politische Machtinstanz herrscht in diesem Zustand ein ‚Krieg aller gegen alle‘ und damit die ‚beständige Furcht und Gefahr eines gewaltsamen Todes – das menschliche Leben ist einsam, armselig, ekelhaft, tierisch und kurz‘.⁹⁰

Hobbes beschreibt mit seiner Wolfsmetapher den menschlichen Drang zur Selbsterhaltung und die Furcht vor der Vernichtung, die nur durch den Zusammenschluss zu einer übergeordneten, regulierenden Instanz gelindert werden kann. Der Philosoph nennt diese Konstruktion deshalb *Leviathan*, da sie als Hybridwesen fungiert, welches göttliche, menschliche, tierische und technische Charakteristika in sich vereint. Überträgt man diese Überlegungen auf *Die Herrmannsschlacht* so lässt sich auch hier der Wunsch nach einem politischen Machtorgan finden, welches die Kämpfe zwischen den Geschlechtern sowie zwischen Germanen und Römern beendet. Zudem ist es nicht nur Varus, der mit dem Wolf gleichgesetzt werden kann, vielmehr kommt es zu einer Rollenumkehr, sodass der römische Heerführer zur Beute, die Germanen zu Prädatoren, den Jägern werden. Ironischerweise heißt der Fürst der Katten ebenfalls Wolf, er tritt in dieser

⁸⁵ Die berühmteste Darstellung dieser Ikone ist die „Kapitolinische Wölfin“, welche die beiden mythischen Gründerfiguren Romulus und Remus säugt. Sie wird heute in den Kapitolinischen Museen aufbewahrt und war auch zur Zeit Kleists populär.

⁸⁶ Genannt sei hier der Fenriswolf oder die Wölfe, die den Göttervater Odin begleiten.

⁸⁷ Ursprünglich stammt dieser Satz in abgewandelter Form aus der römischen Komödie *Asinaria* des Dichters Titus Maccius Plautus.

⁸⁸ Thomas Hobbes: *Leviathan*. Hg. von J.C.A. Gaskin. New York/Oxford 1996.

⁸⁹ Dass der Wolf als Metapher für Gefahr verwendet wird, findet sich jedoch bereits in Platons *Politeia* und bei anderen antiken Autoren.

⁹⁰ Kling, Alexander: Die Tiere der Politischen Theorie. In: Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Hg. von Roland Borgards. Stuttgart 2016, S. 102.

Szene jedoch nicht auf, macht aber erneut deutlich, dass Germanen und Römer letztendlich austauschbar sind.⁹¹ “Ein Wolf beschwert sich über den anderen. Nicht ‘homo homini lupus’, sondern ‘lupa Romana lupo Germanio lupa’: Nicht der Menschen ist dem Menschen ein Wolf, sondern die römische Wölfin dem germanischen Wolf eine Wölfin”.⁹² Interessant ist zudem, dass Herrmann mit seinen Intrigen ein geeintes Germanien erschaffen möchte, während die Römer mit ihrem Imperium ähnliche Absichten verfolgen. Die Variante des Stücks, die in der Zeitschrift *Zeitschwingen oder des Deutschen Volkes fliegende Blätter*⁹³ publiziert wurde, greift das Bild der römischen Wölfin in seinen letzten Versen erneut auf.

*Herrmann: Wir oder unsre Enkel, meine Brüder,
Denn eh' doch seh' ich ein, erschwingt der Kreis der
Welt
Vor dieser Brut der Wölfin keine Ruhe,
Als bis das Raubnest ganz zerstört (V. 24. 2631-2633).*

In Kleists Stück gibt es keine Möglichkeit die Spirale der Gewalt zu durchbrechen, sondern vielmehr soll, nachdem die römischen Legionen in den germanischen Wäldern vernichtet worden sind, nun auch die Hauptstadt Rom dem Erdboden gleichgemacht werden.

2.6 Varus der gefleckte Hirsch

Varus wird, indem er als Wolf angesprochen wird, zum Preis deklariert, um den sich Herrmann mit Fust duelliert, wobei der Cheruskerfürst seinem Gefolgsmann unterliegt. Ähnlich wie Hallys Körper wird Varus zu einem Stück Fleisch, einer Jagdtrophäe um die sich gestritten wird:

*Varus (vor Erstaunen sprachlos):
Ward solche Schmach im Weltkreis schon erlebt?
Als wär' ich ein gefleckter Hirsch,
Der, mit zwölf Enden durch den Forst bricht! (V. 22. 2509-2511).*

⁹¹ Das Familienwappen der von Kleists zieren zwei rot-stilisierte Wölfe auf weißem Feld.

⁹² Börnchen, Stefan: *Translatio Imperii*, S. 276.

⁹³ Heinrich von Kleist. *Die Hermannsschlacht*. Studienausgabe. Hg. von Kai Bremer. Stuttgart 2011 (Reclam Universalbibliothek, 18834), S. 113.

Der Hirsch ist aufgrund seiner Körpergröße und seines imposanten Geweihs seit der Antike ein prestigeträchtiges Jagdtier, das vielfach mit Hilfe von Hunden in die Enge gedrängt wird, ehe der Jäger es tötet.⁹⁴ Hally und Varus werden beide Opfer einer im übertragenden Sinn zu verstehenden Hundemeute, die keine Gnade mit ihnen zeigt. Kleist referiert sowohl in der *Herrmannschlacht* als auch in seiner *Penthesilea* auf die griechisch-mythologische Geschichte von Artemis und Aktaion. Dieser ist ein Jäger der während eines Streifzugs durch den Wald die Göttin der Jagd und Jungfräulichkeit sowie ihre Nymphen in einem heiligen Hain⁹⁵ nackt beim Baden beobachtet.⁹⁶ Artemis gerät darüber derartig in Zorn, dass sie Aktaions Hunde verzaubert, die ihn nicht mehr erkennen und daraufhin zerfleischen. Ovid erweitert diese Geschichte um das Element, dass Artemis, die in der römischen Tradition Diana heißt, Aktaion in einen Hirsch verwandelt, der von den Hunden gerissen wird:

„Gern magst jetzt du erzählen, du hättest nackt mich gesehen, wenn du's erzählen kannst!“ Mehr droht sie nicht, gibt dem besprengten Haupt das Geweih des lange lebenden Hirsches, dem Hals die Länge, versieht mit Spitzen die Ohren oben und gibt ihm Füße anstelle der Hände, verwandelt die Arme in lange Schenkel und hüllt in ein Fell mit Flecken ein seinen Leib; dann fügt sie die Furcht noch hinzu. [...] Gerne wär er [Akataion] nicht da, doch er ist es, und zuschauen würde gern er beim Wüten der Hunde, anstatt es selber zu spüren. Überall ist er umstellt; in den Leib die Schnauzen versenkend, reißen den Herrn in der Truggestalt eines Hirschs sie in Stücke.⁹⁷

Auch wenn Kleist sowohl Hallys als auch Varus Tod durch Motive wie die bedrohte Jungfräulichkeit oder den Hirsch in Verbindung bringt, gibt es Unterschiede darin, wie die Figuren sterben. Der römische Feldherr fällt mit dem Schwert in der Hand im Kampf gegen seine Feinde und wählt für sich als Symbolbild einen stolzen Hirsch.⁹⁸ Die geschändete Jungfrau hingegen wird

⁹⁴ Krüger, Gesine: Geschichte der Jagd, S. 113.

⁹⁵ Siehe hierzu: Nickenig, Annika: Diana. In: Handbuch Idylle. Verfahren - Traditionen -Theorien. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 367-368.

⁹⁶ Siehe zu dieser Geschichte das Gemälde: Tizian. *Diana und Actaeon* (1556-1559). National Gallery. London.

⁹⁷ Ovid: *Metamorphosen III*, 192-198, 247-250. Lateinisch-Deutsch. Übers. von Niklas Holzberg. Berlin/Boston 2017 (Sammlung Tusculum).

⁹⁸ Der Hirsch findet sich im deutschsprachigen Raum vielfach als beliebtes Wappentier wie beispielsweise im Landeswappen von Baden-Württemberg. Ein Hirsch mit einem Kreuzifix zwischen den Hörnern hingegen symbolisiert den heiligen Hubertus, den Schutzpatron der Jäger.

ausgeweidet und ihr Körper unwürdig für die Zwecke der Männer missbraucht. Helga Gallas beobachtet ein grundsätzliches Verschwinden der Individualität in Kleists Werken:

Den Aspekt der Auflösung des Subjekts haben die Sexualakte mit den militärischen Siegen und Mordakten gemeinsam – Sexualität, Kampf und Mord sind daher unter diesem Aspekt bei Kleist quasi äquivalent –, die Auflösung des Ichs zeigt an, daß hier das *Reale* berührt ist, das Traumatische, Unaussprechliche, ein nicht symbolisierbarer Kern.⁹⁹

Erst wenn Hally mit der Alraune gleichgesetzt wird ist das Schicksal der jungen Frau für die Rezipient:innen erträglich, da sie, nachdem sie die Metamorphose durchlaufen hat, einen Moment der Selbstermächtigung erlebt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass obwohl Hally, die das gesamte Stück über für das Publikum aber auch die Figuren in der Diegese nicht sichtbar ist, sich als Konstrukt bzw. Idee als überaus mächtig erweist. Dass sie sich an Varus und nicht an Herrmann rächt legt den Schluss nahe, dass sie wirklich von römischen Soldaten und nicht von verkleideten Germanen vergewaltigt wurde, da sie als Stammesmutter Cheruskas über mehr Wissen als die Sterblichen verfügt. Ihr zerteilter Körper manifestiert sich in der Figur der magischen Alraune, die den endgültigen Untergang des römischen Heers durch ihre Orakelsprüche heraufbeschwört und Varus nicht hilft, obwohl sie den Weg aus den germanischen Wäldern kennt.

Die in diesem Kapitel vorgenommenen Überlegungen bieten eine Interpretationsmöglichkeit an, nach der Hally als Alraune im Personenverzeichnis auftaucht und damit zu den wichtigsten Figuren des Dramas zählt, da sie die Handlung des Stücks maßgeblich vorantreibt. Sie ist für den Ausgang der Schlacht von zentraler Bedeutung und steht, als verwandelte übernatürliche Alraune aufgrund ihrer Machtposition über den sterblichen Männern. Kleist spielt bei dieser Figur geschickt mit Licht, Schatten, Maskierungen und Uneindeutigkeiten. Dabei ist es nicht entscheidend, ob Hally und die Alraune eins zu eins dieselbe Person sind. Vielmehr skizziert der Dichter

⁹⁹ Gallas, Helga: Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Frankfurt am Main/Basel 2005, S. 147.

in dieser Figurenfusion den Einheitsgedanken der germanischen Stämme und die Überlegenheit der weiblichen Figur als Stammesmütterchen Cheruska's.

Beeinflussen Hally bzw. die Alraune die Geschehnisse eher aus dem Verborgenen, Verhüllten heraus, steht mit Thusnelda die Protagonistin des Stücks sowohl für die Cherusker als auch für die Römer im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit. Sie ist als Fürstin eine öffentliche Person und im Machtgefüge des Arminius die wichtigste Schachfigur innerhalb des politischen Konflikts. Thusnelda nimmt im entscheidenden letzten Akt eine Schlüsselrolle ein und wirft stellvertretend für die Kolonisatoren den römischen Legaten Ventidius Carbo einer Bärin zum Fraß vor. Diese Tat ersetzt die detaillierte Schilderung des Schlachtenverlaufs und steht metaphorisch für den Konflikt zwischen den germanischen Stämmen und den Römern, gleichzeitig aber auch für den Kampf zwischen den Geschlechtern. Ausgangspunkt für den grausamen Tod des Ventidius ist der Raub einer Locke von Thusneldas Haar. Ist die Cheruskerfürstin zu Beginn der Handlung noch diejenige, die die römische Kultur mit ihren Sitten und Gebräuchen gegenüber Herrmann, den sie nur mit seinem lateinischen Namen Arminius anspricht, verteidigt,¹⁰⁰ wandelt sich ihr Verhalten im Laufe der Handlung gravierend. So bringt sie Ventidius nicht nur mit Hilfe der Bärin um, sondern setzt sich sogar mit dem wilden Tier gleich und gibt dem Römer die Schuld daran.

*Thusnelda: Hinweg! – Er hat zur Bärin mich gemacht!
Arminius will ich wieder würdig werden! (V. 16. 2321-2322).*

Insbesondere der Verweis auf ihren Ehemann wirft die Frage auf, inwieweit der Mord an Ventidius eine freie Entscheidung Thusneldas zu Grunde liegt. Ist sie als Fürstin und öffentliche Person selbstbestimmt? Wann ist sie als Frau in einer Machtposition und kann für sich eintreten?

Diese Fragen werden ausgehend von Ventidius Lockenraub diskutiert. Orientiert wird sich dabei

¹⁰⁰ Vgl. KHS: III. 3. 980 und IV. 9. 1710.

an den Partizipationsmöglichkeiten Hallys/der Alraune, als anderer zentralen weiblichen Figur.
Das Motiv der Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit im Spannungsfeld der skizzierten Machtkämpfe stellt dabei den Kern der Überlegungen dar.

3. The Rape of the lock. Thusnelda, Ventidius und die Bärengrube

3.1 Zur kulturellen Bedeutung von menschlichen und tierischen Haaren

Es erscheint zunächst wie die banale Tat eines leidenschaftlich verliebten Galans. Ventidius, der Legat von Rom und einer der Offiziere des Varus in der Provinz Germania, schneidet Thusnelda, der Fürstin der Cherusker, gegen ihren Willen eine Locke ihres goldenen Haares ab. Ohne Zweifel eine übergriffige, unangemessene Tat durch die Herrmanns Gemahlin jedoch keine physischen Schmerzen erleidet. Trotzdem ist Ventidius am Ende des Dramas tot; zerfleischt von einer ausgehungerten Bärin, der er unbewaffnet zum Fraß vorgeworfen wird. Der Bär ist dabei ein kulturell hochgradig aufgeladenes Tier, dessen Bejagung in der Antike Repräsentationsorgan der kaiserlichen Macht war, ein Phänomen, das der Absolutismus im 17. Jahrhundert wieder aufleben ließ.¹ Zähne, Klauen und Fell des Bären waren begehrte Trophäen, welche die Stärke und Geschicklichkeit des Jägers exponieren sollten. Doch wie konnte die Situation zwischen Thusnelda und Ventidius derart eskalieren? Warum ist der Verlust der Haare, die immer wieder nachwachsen können, für die Cheruskerin ein Grund, einen Menschen auf eine derart grausame Art umzubringen? So erinnert die Fürstin ihr Opfer während seines Todeskampfes explizit an das Abschneiden ihrer Haare, was als Grund für den Mord gelesen werden kann.

Ventidius: Ach! O des Jammers! Weh mir Thusnelda!

*Thusnelda: Sag‘ ihr, daß Du sie liebst, Ventidius,
So hält sie still und schenkt die Locken Dir! (V. 18. 2421-2423).*

¹ So berichtete Robert Suter davon, dass Hadrian an dem Ort, an dem er einen Bären erlegte, eine Stadt gründete. Vgl. Suter, Robert: Kleists Hetztheater. Eine Genealogie der Bärin. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld 2008, S. 307.

Um die Beweggründe der Cheruskerfürstin verstehen zu können, ist es notwendig, Haare als kulturhistorisches Phänomen zu betrachten und dabei zu versuchen, die Dreiecksbeziehung zwischen Thusnelda, Ventidius und Herrmann nachzuvollziehen.

Schaut man sich die deutschsprachige Literaturgeschichte an, so findet man unterschiedliche Beispiele, in denen das Haupthaar, insbesondere von Frauen, eine hervorgehobene Stellung einnimmt. Exemplarisch nennen lassen sich dabei die langen Haare Rapunzels aus den Märchen der Gebrüder Grimm,² die wehenden Haare des sprechenden Ichs in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Am Thurme* (1842), die *Lorelei* (1824) Heinrich Heines, die ihr Haar mit einem goldenen Kamm kämmt oder auch Lottes Locke, die in Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) durch den Protagonisten fetischisiert wird. Die Liste ließe sich beliebig weiterführen.³ Zudem unterliegt das weibliche Haar bis ins 21. Jahrhundert hinein oftmals strengen Regeln. Luise Otto-Peters widmet sich diesen gesellschaftlichen Vorgaben in ihrem essayistisch gestalteten Werk *Frauenleben im Deutschen Reich. Erinnerungen aus der Vergangenheit mit Hinweis auf Gegenwart und Zukunft* (1876). Darin führt sie aus, dass verheiratete Frauen im 19. Jahrhundert ihr Haar hochgesteckt tragen, Nonnen ihr Haar mit einer Haube bedecken, während das Tragen der offenen Haare nur jungen Mädchen gestattet ist, da sie andernfalls sexuelle Verfügbarkeit suggerieren. Ab dem heiratsfähigen Alter mussten diese ihr Haar zu Zöpfen binden. In islamischen Ländern bedecken, immer noch Frauen ebenfalls aus religiösen Gründen ihre Haare mit einem Tuch, dem sogenannten Hidschāb.

Haare haben über Geschlechtergrenzen hinaus eine faszinierende Wirkung auf die Menschen und symbolisieren dabei Ansehen, Stärke, Kraft und Schönheit. Die alttestamentarische Figur

² Insbesondere die Kosmetik- und Werbebranche spielen noch heute mit diesen Klischees.

³ Siehe zu diesen und anderen literarischen Beispielen: Stephan, Inge: Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung. In: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg 2001 (Rowohlt's Enzyklopädie, 55642), S. 31-32.

des Samson beispielsweise, ist nur so lange stark,⁴ wie ihr Haupthaar ungeschoren bleibt. Zudem steht ein ausgeprägter Bartwuchs in vielen Kulturen oftmals für Männlichkeit.

Der symbolische Akt des Haare Raufens hingegen lässt sich allgemein als Ausdruck der Trauer und der Verzweiflung lesen.

Kriegsgefangenen bzw. Gefängnisinsassen, werden oftmals die Haare geschoren, um sie nach der militärischen Niederlage oder Verschleppung zu erniedrigen und den Sieger zusätzlich optisch zu überhöhen.⁵ Aglaia Kister hebt im Kontext der NS-Diktatur die Relevanz, die Haare im jüdischen Glauben haben, hervor:

Schamverletzende Übergriffe bildeten die gewaltsamen Rasuren, welche die Nationalsozialisten an den KZ-Häftlingen vollzogen. In der jüdischen Tradition – besonders in den alttestamentarischen Geschichten von Esau, Simson, Absalom und Elisa – gilt das Haar als Träger der menschlichen Würde und unterliegt genauen Vorschriften des Schneidens und Frisierens.⁶

Befinden sich Haare bei Frauen an anderen Körperstellen, können sie im kulturellen Verständnis jedoch auch negativ konnotiert sein und etwa für etwas Dämonisches, Böses oder der Auffassung der jeweiligen Epoche als etwas Hässliches angesehen werden. Männer sind von einer derartigen Stereotypisierung vielfach ausgenommen.⁷ Im deutschsprachigen Raum haben oft Hexen oder Zwerginnen Haare im Gesicht und werden daher als unästhetisch wahrgenommen oder verwenden Haare, um sie für ihre Zaubersprüche zu benutzen.⁸ Dabei spielt mit Sicherheit eine Rolle, dass sich Haare, ähnlich wie Zähne, Knochen oder Nägel, nur sehr langsam zersetzen und so als Überbleibsel des menschlichen Körpers auch nach dessen Ableben für lange Zeit zugänglich

⁴ Die religiöse Bewegung Rastafari hat ihre Wurzeln in der biblischen Samson-Geschichte. Vgl. Perkins, Anna Kasafi: *Delilah Speaks Hairily. Re-Reading Samson and Delilah, Dreadlocks and the Feminine Today*. In: Elena Casanova, Lilli Hölzlhammer, Helen Moll (Hg.). *Widerständige Poetiken des Haares*. Berlin/Boston 2023, S. 21.

⁵ Vielfach wird auch argumentiert, dass das Scheren der Haare der Hygiene diene.

⁶ Kister, Aglaia: *Scham und Haare. Zur Verflochtenheit zweier Motivstränge bei Paul Celan und Elfriede Jelinek*. In: Elena Casanova, Lilli Hölzlhammer, Helen Moll (Hg.). *Widerständige Poetiken des Haares*. Berlin/Boston 2023, S. 149.

⁷ So sind selbst die Haare des Teufels positiv konnotiert wie beispielsweise im grimmschen Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren*.

⁸ Vgl. Bächthold Stäubli, Hanns: *Haar*. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. [10 Bde.], Bd. 3. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1930, Sp. 1248.

sind. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurden bärtige Frauen oft als Kuriositäten auf Jahrmärkten ausgestellt. „Am schlimmsten aber sind ‚Haare auf den Zähnen‘, die – wenn man dem Sprichwort Glauben schenken darf – nur Frauen haben, während Männer von diesem Relikt, das an die ‚wölfische Natur‘ des Menschen erinnert, frei zu sein scheinen“.⁹ Frauen werden somit vielfach männlich bestimmte Idealbilder aufgezwungen.

Einen Sonderfall bilden hingegen die Haare der Medusa,¹⁰ die sich durch den Fluch der Athene in Schlangen verwandeln, welche alle Menschen versteinern, die diese anblicken. Darüber hinaus ist es insbesondere die Schambehaarung, die hochgradig erotisch aufgeladen ist und dabei nicht nur für Sexualität und Intimität steht, sondern zudem Verletzlichkeit ausdrückt.¹¹ Erinnert sei hier an die geraubte Virginität Hallys, in der sich die gesamte Verwundbarkeit der weiblichen Figuren in Kleists Theaterstück ausdrückt. Bereits in der *Genesis* wird davon berichtet, dass sich Adam und Eva, nachdem sie vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, sich ihrer Nacktheit schämen und ihre Scham bedecken. Indem Perseus der Medusa das Haupt und somit die Haare abschlägt, vollzieht er, Sigmund Freud zu Folge, einen Akt der Kastration,¹² indem die Schlangen als Phallussymbol als das personifizierte Böse dienen.

Kopfabschneiden=Kastrieren. Der Schreck der Meduse ist also Kastrationsschreck, der an einen Anblick geknüpft ist. Aus zahlreichen Analysen kennen wir diesen Anlass, er ergibt sich, wenn der Knabe, der bisher nicht an die Drohung glauben wollte, ein weibliches Genitale erblickt. Wahrscheinlich ein erwachsenes, von Haaren umsäumtes, im Grunde das der Mutter.¹³

⁹ Stephan, Inge: Das Haar der Frau, S. 30.

¹⁰ Es gibt verschiedene Versionen über den Grund der Verfluchung. Eine in der Popkultur verbreitete Variante ist, dass Medusa zu Unrecht verwandelt wurde, da sie als Priesterin im Tempel der Athene von Poseidon vergewaltigt wurde. Die Göttin bestrafte jedoch nicht den Täter, sondern das Opfer. Siehe hierzu: Natalie Haynes: *Stone Blind*. New York City 2023.

¹¹ Siehe zu diesem Komplex: Specht, Gregor: Scham, Haar, Poetik. Widerständige statt gegen-ständlicher Poetik des Haars. (Feminismus, Psychoanalyse, Literatur). In: Elena Casanova, Lilli Hölzlhammer, Helen Moll (Hg.). *Widerständige Poetiken des Haars*. Berlin/Boston 2023, S. 129-146.

¹² Seine Theorien sind insbesondere in der feministischen Forschung kontrovers diskutiert und kritisiert worden. Siehe: Gradinari, Irin und Schöbler, Franziska: Gender und Queer Studies. In: *Handbuch Literatur und Psychoanalyse*. Hg. von Frauke Berndt und Eckhardt Goebel. Berlin 2017, S. 148-152.

¹³ Sigmund Freud: *Das Medusenhaupt*. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Hg. von Anna Freud. [19 Bde.], Bd. 17. Schriften aus dem Nachlaß 1892-1938. Frankfurt am Main 1999, S. 47.

Haare, egal ob Scham- oder Haupthaar, sind dementsprechend eng verbunden mit Macht, Sexualität oder Stellung innerhalb einer sozialen Gruppe.

Schaut man sich den zeitgenössischen Diskurs des 20. und 21. Jahrhunderts an, so sind Haare oftmals ein signifikanter Teil der Identitäts- und Individualitätspolitik, indem sie gefärbt, geschnitten, gestylt oder gänzlich abrasiert werden. Frisuren, Bärte oder jedwede andere Körperbehaarung drücken politische Überzeugungen, sexuelle Orientierung oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft aus. Vielfach bestimmen dabei Personen, die in der Öffentlichkeit oder in der Hierarchie weit oben stehen, wie unterschiedliche, körperliche Phänomene wahrgenommen werden. Donald Trumps wirre Haartolle steht gegen sein Bild des politischen Establishments und wird ebenfalls als symbolisches Bild für den gegenwärtigen nationalistisch orientierten Zeitgeist von anderen Politikern wie Boris Johnson oder Javier Milei genutzt. Die jüdisch-deutsche Schriftstellerin Else Lasker-Schüler trug ihre Haare in Anlehnung an die altägyptischen Pharaonen schulterlang und unterstrich damit ihre Identifikation mit ihrem literarischen Alter Ego „Prinz Yussuf von Theben“, wodurch sie das Konzept der Genderfluidität vorausdachte.¹⁴ Rockmusiker tragen ihre Haare traditionell lang, machen, wie Freddy Mercury, ihren Schnurrbart zum ikonischen Markenzeichen oder Menschen rasieren sich ihre Haare aus Solidarität mit den Frauen im Iran ab. Doch auch die kulturelle Verwendung von Kunst- oder Fremdhaar ist in vielen Gesellschaften zu beobachten.

Perücken dienen seit der Antike oftmals als künstlicher Ersatz, wenn Haare beispielsweise durch eine Erkrankung ausgefallen sind, sind Teil ritueller Akte oder heutzutage als Verkleidung Ele-

¹⁴ Siehe hierzu beispielsweise: Lindenmeyer, Antje: ‚I am Prince Jussuf‘. Else Lasker-Schüler’s autobiographical performance. In: *Biography* 24 (2001) Nr. 1, S. 24-34, Meixner, Johanna: Androgynie in der Prosa Else Lasker-Schülers. Würzburg 2020 (Epistamata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 913) oder Jahn, Hajo: Die Facetten des Prinzen Jussuf. Ein Lesebuch über Else Lasker-Schüler. Berlin 2022.

mente vieler Feste wie beispielsweise Karneval oder Halloween. Zudem waren aufwendig gestaltete Perücken insbesondere im 18. Jahrhundert Ausdruck des Zeitgeists, der für den Adel Extravaganz,¹⁵ Luxus und eine Abgrenzung gegenüber den anderen Ständen bedeutete.¹⁶

Darüber hinaus hat auch tierisches Haar einen enormen Einfluss auf die Entwicklung menschlicher Zivilisationen und ist noch immer als Rohstoff in der Textilindustrie weit verbreitet. Bis in die Gegenwart hinein wird beispielsweise die Wolle von Schafen, Alpakas oder Kaschmirziegen zur Herstellung von Kleidung genutzt.

Die menschliche Indienstnahme sogenannter Nutztiere ist vielfältig. Menschen machen sich Tiere als Fleisch- und Milchlieferanten verfügbar, Häute, Felle und Wolle werden zu Kleidung verarbeitet, Knochen wurden als Werkzeuge benutzt, Borsten zu Bürsten verarbeitet oder dienten als Federn für Betten. Die Nutzung von domestizierten Tieren durch Menschen reicht ins Ende des Jungpleistozäns zurück.¹⁷

Mythologische Figuren wie beispielsweise der griechische Heros Herakles,¹⁸ der einen Umhang aus dem Fell des „Nemeischen Löwen“ anfertigte,¹⁹ tragen das Haar von Tieren aus Repräsentationsgründen für die eigene Stärke.²⁰

Herakles' omnipresent attributes, on one level souvenirs of his heroic combats, have important implications for his identity. An animal skin, understood as a hunter's trophy, is worn by figures associated with nature or the uncivilized wilderness in Archaic Greek art. Thus Artemis, goddess of the hunt and mistress of beasts (Potnia Theron), of a fawn, deer, or panther skin, and on occasion even a lion skin. Wearing the skin of the king of beasts normally is, however, the special privilege of Herakles.²¹

¹⁵ Siehe hierzu: Wulsow, Martin: Einleitung. In: Martin Wulsow (Hg.). *Das Haar als Argument. Zur Wissensgeschichte von Bärten, Frisuren und Perücken* (Gothaer Forschungen zur Frühen Neuzeit, 21), S. 13 oder Luckhardt, Jochen/ Marth, Regine (Hg): *Lockenpracht und Herrschermacht Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire* Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig. 10 Mai bis 30 Juli 2006. Leipzig 2006.

¹⁶ Perücken wurden sowohl von Frauen als auch Männern getragen. Als prominente Beispiele lassen sich Marie Antoinette, Ludwig XIV. oder Gotthold Ephraim Lessing nennen.

¹⁷ Nieradzik, Lukasz: *Geschichte der Nutztiere*. In: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hg. von Roland Borgards. Stuttgart 2016, S. 124.

¹⁸ Siehe: Bezner, Frank: Herakles. In: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/herakles-COM_0056?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly-supplemente-i-5&s.q=Herakles (zuletzt abgerufen am 17.01. 2024).

¹⁹ Blake, Tyrell: *On Making the Myth of the Nemean Lion*. In: *The Classical Journal* 98 (2002), S. 69-71.

²⁰ Auch in der Popkultur werden moderne Held:innen immer wieder mit tierischen Attributen abgebildet. Siehe: Spideman, Black Panther, Catwoman, Black Widow etc.

²¹ Cohen, Beth: *From Bowman to Clubman. Heraklas and Olympia*. In: *The Art Bulletin* 76 (1994). Nr. 4, S. 697.

Ein anderer Heros ist Iason, der sich mit seinen „Argonauten“ auf die Jagd nach dem „Goldenen Vlies“ macht, welches das magische Fell eines Widders ist, um sich damit die Legitimation zu verschaffen, König von Iolkos zu werden.²² An dieser Stelle soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass der Beginn des Dramas ebenfalls durch eine Jagdszene auf ein wildes Tier bestimmt wird. Thusnelda ist es hier, die Ventidius rettet, indem sie einen Pfeil auf den sogenannten „Uhr“, einen Auerochsen, abschießt. Eigentlich als Moment der weiblichen Emanzipation angelegt, indem sich Thusnelda stark mit Artemis assoziieren lässt, wird ihr dieser Erfolg durch die patriarchalen Strukturen, in denen sie sich bewegt, sofort wieder aberkannt. Als Argument führt der Cherusker Wolf an, dass sie sich nicht tatsächlich in Gefahr befunden habe, da sie im Wald und nicht im freien Gelände auf den Auerochsen geschossen habe.

*Wolf: Ein Auerochs ist keine Katze,
Und geht, soviel bekannt mir, auf die Wipfel
Der Pinien und Eichen nicht (I. 2. 111-113).*

Herrmann bereitet an dieser Stelle anhand der Jagd auf den Uhr seinen Partisanenkrieg vor.²³

Thusnelda greift aus dem Untergrund, aus dem Verborgenen heraus an und verwundet den Auerochsen aus dem Hinterhalt heraus. Schlussendlich ist es dann Ventidius, der das Tier mit einem Pfeil in den Nacken tötet „der sie vor der Durchbohrung durch den Ur schützt – ein durchaus sexuell getöntes Szenario“.²⁴ Dem Römer wird das trügerische Gefühl vermittelt, ein Held für Thusnelda zu sein. Es wird nicht nur in der zweiten Szene des ersten Akts die nachfolgende

²² Siehe: Jamme, Christoph/Matuschek, Stefan: Argonauten. In: Handbuch der Mythologie. 2. Aufl. Hg. von Christopher Janne und Stefan Matuschek [u.a.]. Darmstadt 2017, S. 74-77.

²³ Wolf Kittler rückt diesen Aspekt in den Focus seiner umstrittenen Monografie. Vgl. Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg im Breisgau 1987.

²⁴ Vinken, Barbara: Deutsches Halaly. Rhetorik der Hetzjagd in Kleist *Herrmannschlacht*. In: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch 29 (2010), S. 100.

Menschenjagd exemplarisch an dem Auerochsen praktiziert,²⁵ dessen Fell und Hörner eine prestigeträchtige Trophäe sind, sondern zudem aufgezeigt, wie sowohl die Cherusker als auch die Römer mit Thusnelda umgehen. Es wird ihr von ihrem eigenen Stamm nichts zugetraut, wodurch Herrmann geschickt ihre Beziehung mit Ventidius initiieren bzw. manipulieren kann.

Ventidius (zu Thusnelda)
Darf ich zu Teutoburg –?

Thusnelda: *Ich bitte Dich.*

Herrmann: Ventidus Carbo! Willst Du sie begleiten?

Ventidius: Mein Fürst! Du machst zum Seel'gen mich – (I. 2. 124-128).

Gleichzeitig lässt sich hier eine erste Annäherung zwischen Weiblichkeit, Jagd und animalischer Repräsentation erkennen. Auf den Auerochsen wird vor dem dramatischen Höhepunkt des fünften Akts erneut Bezug genommen, indem Gertrud, eine der Vertrauten der Thusnelda, den Ort des Treffens mit Ventidius folgendermaßen beschreibt.

Gertrud:
Hier diesen Park mir vor, wo zwischen Felsenwänden,
Das Volk sich oft vergnügt den Uhr zu hetzen (V. 15. 2298-2299)

An diesem Ort verschmelzen Weiblichkeit und tierisches Fell zu einem Hybridwesen, ein Ereignis, das im weiteren Verlauf der Arbeit von großer Relevanz sein wird. Als literarisches Beispiel für die direkte Parallelisierung von menschlichem, in diesem Fall erneut weiblichem Haar, mit tierischem Fell, lässt sich Charles Baudelaires Gedicht *La Chevelure (1901)* nennen, das viele der bereits genannten Motive wie das Goldene Vlies aufgreift und diese noch durch den Verweis auf einen Pferdeschweif erweitert.²⁶

²⁵ Der Auerochse existiert in der Form, in der Kleist in hier beschreibt nicht mehr, sondern wurde so stark bejagt, dass er seit dem 17. Jahrhundert als ausgestorben gilt.

²⁶ Im deutschsprachigen Sprachgebrauch wird ein am Hinterkopf befestigter Zopf auch Pferdeschwanz genannt.

Anhand der hier getroffenen Überlegungen lässt sich demonstrieren, dass die unterschiedliche Beschaffenheit von Haaren (sowohl menschlichem als auch tierischem Haar) unter kulturhistorischen Gesichtspunkten eine hervorgehobene Stellung einnimmt. Ventidius Tat ist deshalb nicht nur als amouröser, grenzüberschreitender Akt zu interpretieren, sondern hat viel weitreichendere Folgen, als es zunächst den Anschein hat.

Im Folgenden wird daher die Rolle von Thusnelda Locke im Kontext von Macht, Geschlechterdichotomien und Vulnerabilität thematisiert. Zudem wird der Frage nachgegangen, wie sich das Selbstbild der Fürstin verändert und welche Gründe Kleist anbietet, dass sich die Cheruskerin mit der Bärin, die Ventidius zerfleischt, identifiziert. Anknüpfend an die Figur der Hally bzw. der Alraune wird das Konzept von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Bezug auf Thusnelda diskutiert.

3.2 Das Schaf, der Händler und die Kaiserin

Dass das Haareschneiden gegen ihren Willen für Thusnelda mehr bedeutet als nur den Verlust einer Locke, wird bereits durch die zuvor getroffenen Beobachtungen des kulturellen Verständnisses des Haars deutlich. Trotzdem muss der Frage nachgegangen werden, wie Kleist den Lockenraub inszeniert und welche Rolle die Bärin bzw. das Verhältnis von Menschen zu Tieren in diesem Konflikt spielt.

Der zweite Akt inszeniert den Lockenraub von Beginn an als hochgradig erotisch aufgeladene, kriminelle Tat, die nicht auf Augenhöhe zwischen den Beteiligten vollzogen wird.²⁷ Die Ausbeutung von Thusneldas Weiblichkeit wird durch ihren eigenen Mann angekündigt, der ähnlich, wie

²⁷ Michel Foucault argumentiert im ersten Teil seiner vierbändigen Studie *L'Histoire de la sexualité*, dass sich im 18. und 19. Jahrhundert ein zunehmendes Interesse an außerehelicher Sexualität entwickelt hat und dieses vielmehr gefördert, als unterdrückt wurde. Dieses beinhaltete auch die Kategorie des Kriminellen. Vgl. Foucault, Michel: *The History of Sexuality*. Übers. von Robert Hurley. [4 Bde.]. Bd. 1. An Introduction. New York 1978, S. 15-36.

bereits im Kapitel über Hally erläutert, Vokabular aus der Jagdsprache verwendet und seine eigene Frau als Jagdtrophäe für Ventidius präsentiert.

*Herrmann: Er riecht die Fährte' ihr ab, ich wußt' es wohl.
–Du sei mir klug, ich rath' es dir (II. 3. 522-523).*

Er bringt seine Gemahlin bewusst in die Situation, dass sie mit dem römischen Legaten allein ist. Arminius befeuert das Verhältnis zwischen Thusnelda und Arminius, wohlwissend, dass er sie damit in eine unangenehme Lage bringt. Caren Heuer nennt dafür folgende Gründe:

Thusnelda ist [...] Teil von Herrmanns politischer Intrige, die u.a. darauf abzielt, die Römer zu täuschen, namentlich Ventidius vom eigentlichen Geschehen abzulenken. Herrmann ist ein Taktiker, politischer Stra- tege und Schauspieler, der sich vor Ventidius als naiv und römertreu präsentiert.²⁸

Die Cheruskerfürstin schätzt Ventidius zwar, liebt ihn aber nicht („– *Er thut mir leid, der Jüng- ling. II. 3. 514*“.)²⁹ und muss sich fortwährend seiner Avancen erwehren, da sie der Beziehung keine klaren Grenzen setzen kann.

*Ventidius:
Vergieb, erlauchte Frau, dem Freund des' des Hauses,
Wenn er den Fuß, unaufgerufen,
In deine göttergleiche Nähe setzt.
Von deiner Lippe hört' ich gern,
Wie Du die Nacht, nach jenem Schreck, der gestern
Dein junges Herz, erschütterte, geschlummert? (II. 5. 531-536).*

Insbesondere der Verweis auf die Lippen lässt in Zusammenhang mit dem Lockenraub aufhor- chen. Dies lässt sich als erste Anspielung auf Thusneldas Scham interpretieren, da sie sich in ei- ner Situation befindet, die sie in große Verlegenheit bringt. Gleichzeitig wird auf geopolitischer Ebene immer wieder der Fluss „*Lippe*“ genannt, den Varus überqueren muss, um ins germani- sche Territorium vorstoßen zu können. Das Land der Cherusker und der anderen Stämme wird

²⁸ Heuer, Caren: „Du Furie, gräßlicher als Worte sagen!“: Thusnelda und die Nation in Hermannschlacht-Dramen. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld 2008, S. 91.

²⁹ Auch dieser Umstand ist in der Forschung umstritten. Vgl. KHS. Thusnelda: „*Die Närrin die verwünschte, die! Sie auch / Ist in das Affengesicht verliebt!* (V. 17. 2371).

durch die Phalanx der römischen Legionäre auf übergeordneter Ebene penetriert und gefährdet so die patriarchale Machtstruktur des Arminius. Stefan Börnchen geht in seiner Analyse noch einen Schritt weiter:

In der Lippe klingen die Lippen als Tor und die Schamlippen als Quelle zum – weiblichen – Körper an. Der Krieg ist in der *Herrmannschlacht* grundsätzlich das sexuell konnotierte Begehren, zu überschreiten und einzudringen.³⁰

Es geht stets darum, männliche Besitzansprüche eindringlich deutlich zu machen.

Stefan Börnchen konstatiert, dass die Inbesitznahme des germanischen Territoriums grundsätzlich die Okkupation des weiblichen Körpers meint.³¹ Insbesondere in einem Gespräch zwischen den germanischen Fürsten Selgar, Dagobert und Thuiskomar wird dieser Umstand deutlich gemacht.

Dagobert:

*Doch der hier, Selgar, soll der Fürst der Brukerer,
Den Strich mir, der mein Eigenthum,
An dem Gestad' der Lippe überlassen (I.1. 51-53).*

Thuiskomar:

*Laßt den Strich, ich bitt euch,
Ruhn, an der Lippe, bis entschieden ist,
Wem das gesamte Reich Germaniens gehört! (I.1. 69-71).*

Durch den Strich wird die Penetration, die die territorialen und sexuellen Eigentumsansprüche der Männer markiert, klar benannt. Weiterhin wird hier auch das Thema Prostitution verhandelt, das sich euphemistisch in der Redewendung „auf den Strich gehen“ charakterisieren lässt.³² Am brutalsten wird dieser Kampf um die männliche Verfügungsgewalt über Territorien und den weiblichen Körper in der bereits intensiv diskutierten Hally-Episode thematisiert. Die geschändete Jungfrau als „*Des Vaterlands Sinnbild*“ und der kurzzeitige Machtverlust der *patria potestas* gehen in dieser Szene Hand in Hand. Die Dichotomie zwischen Römern und Germanen, aber auch zwischen den Geschlechtern wird hier auf radikale Weise als Obszönität visualisiert.

³⁰ Vinken, Barbara: *Bestien. Kleist und die Deutschen*, S. 50.

³¹ Börnchen, Stefan: *Translatio Imperii*, S. 277.

³² Vgl. Börnchen, Stefan: *Translatio Imperii*, S. 277-278.

Ventidius' Handeln unterscheidet sich nicht vom Verhaltensmuster der anderen männlichen Figuren,³³ sondern macht dieses Selbstverständnis im Mikrokosmos von Thusneldas Zelt für das Publikum greifbar.

Kleist spielt hier erneut mit der Tiermetaphorik und inszeniert eine trügerische Idylle, die an die Schäferspiele des französischen Hochadels erinnert.³⁴ In den Regieanweisungen wird darauf hingewiesen, dass Thusnelda, bevor Ventidius das Zelt betritt, eine Laute zur Hand nimm. Das Zelt dient währenddessen als eine Art Liebesgrotte, welche die beiden von der Außenwelt abschirmt. Das nach außen hin vermittelte Bild impliziert ein sogenanntes „Schäferstündchen“ zwischen der Cheruskerin und dem Römer. Die Idylle ist aber bereits von Anfang an bedroht, da es sich bei Thusnelda und Ventidius nicht um ein klassisches Liebespaar im Sinne der Bukolik handelt,³⁵ auch wenn der römische Legat mit allen Mitteln versucht, diesen Anschein zu erwecken.

Ventidius:

*Nicht eh'r, Vergötterte, als bis Du meiner Brust
Ein Zeichen, gleichviel welches, des
Gefühls, das ich in dir entflammt, verherzt!
Sei es das Mindeste, was Sinne greifen mögen,
Das Herz gestaltet es zum Größesten.
Laß es den Strauß hier sein, der Deinen Busen ziert,
Hier diese Schleife, diese goldne Locke –
Ja Kön'gin, eine Locke laß es sein! (II. 5. 558-565).*

Für Thusnelda ist nicht ersichtlich, dass Ventidius' Liebesbekundungen nicht aufrichtig gemeint sind, sondern er einer eigenen Agenda folgt. Ricarda Schmidt folgend erzählt Kleist hier eine

³³ Zur Definition von einvernehmlichen sexuellen Handlungen siehe: Rubin, Gayle S.: Thinking Sex, S. 176.

³⁴ Siehe dazu: Wenerscheid, Sophie: Liebe, Erotik, Sexualität. In: Handbuch Idylle. Verfahren - Traditionen - Theorien. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 479-481 und Caemmerer, Christiane/Eichhorn, Kristin: Schäferspiele des Barock und der Frühaufklärung. In: Handbuch Idylle. Verfahren - Traditionen - Theorien. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 87-92.

³⁵ Diese „Pastoraldichtung“, das heißt Hirtendichtung, ist in der antiken Literatur eng verbunden mit Theokrit (ca. 270 v. Chr.) und Vergil (70-19 v. Chr.).

weibliche Erziehungsgeschichte,³⁶ die im Erkennen der von den Römern geplanten Gräueltat gipfelt, an dessen Ende die Bärin steht.³⁷ Ventidius geht es ganz allein um die Locke von Thusnelda das goldenen Haaren, die er sinnbildlich für die Cheruskerfürstin in Besitz nehmen möchte. Der Römer möchte sexuell, ökonomisch und machtpolitisch Profit aus dieser Beziehung schlagen, was die erneute Bezugnahme zur Lippe deutlich macht. Dabei versucht er Thusnelda aber in Sicherheit zu wiegen.

Ventidius:

*Sieh, dem Arminius gönn' ich Alles:
Das ganze duftende Gefäß von Seligkeiten,
Das ich in meinen Armen zitternd halte,
Sein ist's ich gönn es ihm: es möge sein verbleiben.
Die einz'ge Locke fleh ich nur für mich,
Die, in dem Hain, beim Schein des Monds,
An meine Lippe heiß gedrückt,
Mir Deines Daseins Traum ergänzen soll (II. 5. 567-577).*

Da die Cheruskerin eine verheiratete Frau ist und ihr Haar sinnbildlich für ihre Tugendhaftigkeit, ihre Integrität und Würde steht, kann sie Ventidius die Locke nicht überlassen, da diese im Besitz des Legaten symbolisch ein sexuelles Verhältnis zwischen den beiden implizieren würde. Als öffentliche Repräsentantin für ihren Stamm kommt dies einem gesellschaftlichen Skandal gleich, während sie gleichzeitig Ventidius und die römische Lebensart bewundert. Da sie ihn als wichtigen Verbündeten ihres Mannes ansieht, kann sie ihn nicht brüskieren und aus ihrem Zelt

³⁶ Diesen erzieherischen Charakter hat, wie bereits erläutert, auch die Beziehung zwischen Heinrich von Kleist und Wilhelmine von Zenge. Insbesondere die erhaltenen Briefe geben Auskunft darüber, dass Kleist sie eher als Adressatin seiner philosophischen Überlegungen betrachtet hat. Interessant in Bezug auf die Rolle der Frau im Staat sind folgende Zeilen: „Der Mann ist nicht bloß der Mann seiner Frau, er ist auch ein Bürger des Staates; die Frau hingegen ist nichts, als die Frau ihres Mannes; der Mann hat nicht bloß Verpflichtungen gegen seine Frau, er hat auch Verpflichtungen gegen sein Vaterland; die Frau hingegen hat keine andern Verpflichtungen gegen ihren Mann [...] der Mann ist nicht mit allen seinen Kräften für seine Frau thätig, er gehört ihr nicht ganz, nicht ihr allein, denn auch die Welt macht Ansprüche auf ihn [...] Der Mann empfängt also unglaublich mehr von seiner Frau, als umgekehrt die Frau von ihrem Mann [...] Ich füge jetzt hier noch eine Frage bei, die auf ähnlichem Wege aufgelöst werden könnte: sind die Weiber wohl ganz ohne allen Einfluß auf die Staatsregierung?. Siehe: MA II., S. 578-579.

³⁷ Vgl. Schmidt, Ricarda: Sparagmos, Weiblichkeit und Staat. Gewalt als Produkt der Erziehung in *Penthesilea* und *Herrmannsschlacht*. In: Ricarda Schmidt, Seán Allan und Steven Howe (Hg.). Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt. Würzburg 2012, S. 168.

verbannen, während er mit seinen erotischen Anspielungen auf die Bukolik die Situation für Thusnelda immer unangenehmer werden lässt.³⁸

*Ventidius: Und müßt' ich so, in Anbetung gestreckt,
Zu deinen Füßen flehend liegen,
Bis das Giganten-Jahr des Platon abgerollt,
Bis der graubärt'ge Zeit ein Kind geworden,
Und der verliebte Schäfer Paare wieder
An Milch und Honigströmen zärtlich wandeln (II. 5. 581-589).*

Dass Ventidius' Benehmen schon vor dem Lockenraub übergriffig und unangebracht ist, zeigt sich daran, dass Thusnelda nach ihren Bediensteten klingelt, um das Spannungsverhältnis mit ihrem unerwünschten Verehrer aufzulösen. Sobald diese jedoch das Zelt wieder verlassen haben, und Thusnelda beginnt, auf ihrer Laute zu spielen, nutzt Ventidius den Moment schamlos aus. Er überschreitet die persönliche, körperliche Distanz, die die Cheruskerin bereits zuvor verbal versucht hat zu artikulieren und schneidet ihr in einem unbeobachteten Moment die ersehnte Locke vom Kopf. Die Locke stellt dabei eine noch größere Trophäe für ihn dar als die Hörner des erlegten Uhrs oder das Fell eines Bären. An dieser Stelle kann man auf das Bild zurückgreifen, das verwendet wird, wenn Selgar, Dagobert und Thuiskomar darüber streiten, wem die Gebiete jenseits des Flusses zustehen. Ventidius stößt wortwörtlich in den Bereich des weiblichen Körpers, in sein zu eroberndes Territorium vor. Die Locken sind dabei nicht mehr als Haupt-, sondern Schamhaar zu verstehen.³⁹ Somit dringt der römische Invasor zum verletzlichsten Teil von Thusneldas Weiblichkeit, aber auch der cheruskischen Herrschaftsgebiete vor. Auch wenn dieser Akt der Gewalt an Hally zwar auf unvergleichbar bestialischere Form begangen wird, unterscheidet

³⁸ Hans-Dieter Fronz liest Ventidius Liebesbekundungen als aufrichtig und argumentiert, dass das aufgeworfene Schäferbild der arkadischen Idylle entspricht. Das Gigantenjahr des Platon geht dabei von einem Rhythmus aus, der alle Wesen nach 26 000 Jahren wiederkehren lässt. Dies würde den Römer vom Vorwurf der ökonomischen Ausschachtung entlasten. Vgl. Fronz, Hans-Dieter: *Verfehlt und erfüllte Natur*, S. 323.

³⁹ In der Folge *Mother's Mercy* der Serie *Game of Thrones* wird dieser Zusammenhang auf eindrucksvolle, aber auch sehr bedrückende Weise deutlich gemacht, als Königin Cersei die Haare geschoren werden und die nackt durch die Straßen der Hauptstadt laufen muss. Vgl. David Benioff, / Daniel Brett Weiss (Autoren). David Nutter (Regisseur): *Mother's Mercy* (Staffel 5. Episode 10). In: *Game of Thrones*. HBO-Entertainment. 14.06.2015.

sich Ventidius' Tat insbesondere dadurch, dass es sich bei Thusnelda um die Fürstin, die erste Frau des Stammes, handelt. Gesteuert wird diese Szenerie zunächst nonverbal über die Regieanweisungen.

Ventidius: (steht auf. Er hat, während dessen, unbemerkt, eine Locke von Thusneldens Haar geschnitten, wendet sich ab, und drückt sie leidenschaftlich an seine Lippe) (II. 8.)

Auffällig an dieser Schilderung ist dabei der erneute Verweis auf die Lippe, die physisch mit dem Haar in Kontakt gebracht wird und so überdeutlich auf Thusneldas Schamlocken anspielt. Darüber hinaus wird, ähnlich wie bei Hally, ein weibliches Attribut mit einer Klinge zerteilt. Ob es sich dabei um einen Dolch oder Messer handelt, ist nicht relevant, vielmehr wird hier der symbolische Akt der Penetration, des Eindringens in die persönliche Distanzzone der Frau symbolisiert. Helga Gallas beobachtet diesbezüglich Gemeinsamkeiten, die viele männliche Figuren im Werk des Dichters teilen:

Den Sexualakten bei Kleist ist eines gemeinsam: Was die männlichen Protagonisten angeht, passieren sie alle ‚zu früh‘, überstürzt und quasi wider Willen. Die Subjekte agieren wie in Trance. Das heißt, ihre sexuellen Akte finden ohne Legitimation statt, es haftet ihnen etwas Gewalttames an und sie passieren unter vollkommener Subjektauslöschung. Kleists Liebhaber vögeln im Zustand völliger Verwirrung, am liebsten eine bewußtlose Frau und unter extremer Anspannung in höchst gefährlichen Situationen.⁴⁰

Ventidius spielt seine, durch die patriarchalen Strukturen legitimierte, Machtposition aus und nimmt der Fürstin somit einen Teil ihrer Würde. Das Haar wird für Ventidius zum Fetisch und Thusnelda von ihm nicht länger als Mensch betrachtet. „Nicht zufällig ist Thusneldas Haar golden und nicht blond [...] In dem Bild vom geraubten Goldhaar wird Thusnelda auf ein bloßes Objekt reduziert“.⁴¹ Das Goldhaar zeigt ihren wirtschaftlichen und politischen Wert. Indem Ventidius die Locke gegen den Willen der Cheruskerin von ihrem Kopf schneidet, nimmt er auf sym-

⁴⁰ Gallas, Helga: Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität, S. 146.

⁴¹ Heuer, Caren: „Du Furie, gräßlicher als Worte sagen!“, S. 92.

bolischer Ebene die Frau in Besitz und offenbart somit für das Publikum seine wahren Absichten. Es geht hier nicht um Liebe, sondern um reine Rohstoffbeschaffung bzw. die Demonstration der eigenen Macht, was bereits im Bild der „*Schäfer Paare*“ mitschwingt und die Locke als Trophäe kennzeichnet. Herrmann fasst diese auf reine Verwertbarkeit des menschlichen Körpers ausgerichtete Verbindung allegorisch zusammen. Der erotisch aufgeladene Unterton ist dabei kaum zu überlesen: „*Doch wenn er die Orange ausgesaugt, / Die Schale, Herzchen wirft er auf den Schutt*“ (II. 8. 683-684). Kleist dekonstruiert das prototypische, als Idyll konzipierte Bild der klassischen Bukolik und bricht es auf einen ökonomisch motivierten Warentransfer herunter. Dieser findet jedoch nicht zwischen zwei gleichberechtigten Geschäftspartner:innen statt,⁴² sondern offenbart ein Machtgefälle, dass Thusnelda zur lebendigen Ware, zur Sklavin,⁴³ zum Schaf macht. Ventidius wird zum Sklavenhalter, dessen Hauptinteresse die Wolle, das heißt die weiblichen Haare, sind.

*Thusnelda (hält inne):
Was hast Du?*

*Ventidius (entzückt):
– Was ich um das Gold der Afern,
Die Seide Persiens, die Perlen von Korinth,
Um alles, was die Römerwaffen
Je in dem Kreis der Welt erbeuteten, nicht lasse (II.8. 599-603).*

Erneut parallelisiert Kleist die beiden zentralen weiblichen Figuren und spiegelt das Bild von Hallys Vergewaltigung, die durch diese zum Eigentum der Römer geworden ist. Während sie als geschändete Jungfrau ihre Daseinsberechtigung innerhalb des Stamms verloren hat und deshalb rituell von ihren Verwandten geopfert wird, kommt Thusnelda eine andere Rolle in Herrmanns

⁴² Zusätzlich wird ein gleichberechtigter Handel dadurch erschwert, dass Thusnelda eine Frau ist und unter der Vormundschaft Herrmanns steht.

⁴³ Sklav:innen bildeten das Grundgerüst des römischen Imperiums und kamen in unterschiedlichen Lebensbereichen zum Einsatz. Vgl. Fischer, Josef: Sklaverei in der Antike. Darmstadt 2021 (Geschichte kompakt), S. 109.

Intrigen zu. Mit dem Bild der geraubten Locke zitiert Kleist das in einem ironischen Ton verfasste klassizistische Gedicht *The Rape of the lock*⁴⁴ (1712/1717) des englischen Dichters Alexander Pope.⁴⁵ Darin persifliert dieser die aristokratische Londoner Oberschicht, die sich nur noch mit Streitereien untereinander beschäftigt. Zentrales Element des Gedichts ist das Abschneiden einer Locke vom Kopf der adligen Belinda durch einen Baron.⁴⁶ Da auch hier die Haare gegen den Willen der Frau in Besitz genommen werden, kommt es zu einem Handgemenge zwischen den beiden Parteien. Am Ende des Gedichts geht die Locke, die der Grund für den Streit ist, jedoch verloren. Pope nutzt zur Gestaltung seiner Satire immer wieder Referenzen zu antiken mythologischen Figuren, während die Form des Texts an klassische Versepen erinnert, die dadurch parodiert werden. Zwar hat das Gedicht mit der Belästigung Belindas einen ernstesten Kern, jedoch verzichtet der Autor auf die Zurschaustellung von übertriebener Grausamkeit. Christine Künzel betont trotzdem den symbolischen Wert der Locke.⁴⁷

Der Verlust der Locke impliziert sowohl in Popes *Rape of the Lock* als auch in Kleists *Herrmannschlacht* den Verlust weiblicher Ehre und körperlicher Integrität – ist das Kopfhaar doch erotisch-sexuell konnotiert und verweist immer auch auf die in der erotischen Lyrik besungenen Schamlocken. Als Symbol der Weiblichkeit wird das Haar nicht allein als ‘sichtbares Sexualorgan der Frau betrachtet’, sondern es repräsentiert – im Sinne einer Synekdoche – die Frau als Ganze.⁴⁸

Sowohl Belinda als auch Thusnelda fordern die geraubten Haare, das bedeutet ihre verlorene Ehre, erfolglos von den Tätern zurück.

⁴⁴ Alexander Pope: *The Rape of the lock*. In: Ders. Selected poetry and prose. Hg. von Robin Sowerby. London/New York 1988, S. 63-85.

⁴⁵ *The Rape of the Lock* erfuhr in diesem Zeitraum mehrere Überarbeitungen und Zusätze durch den Dichter.

⁴⁶ Das Gedicht beruht auf einer wahren Begebenheit, die sich zwischen Lord Peter und Arabella Fermor abgespielt hatte. Das Abschneiden der Locke führte zu einer Entfremdung zwischen diesen beiden zuvor befreundeten Familien.

⁴⁷ Hingewiesen sei an dieser Stelle darauf, dass *Rape* im Englischen eine Doppelbedeutung hat und mit „Raub“ oder „Vergewaltigung“ übersetzt werden kann.

⁴⁸ Künzel, Christine: Der Raub einer Locke oder Lektionen über die ‚Verwertbarkeit‘ des Menschen in Kleists *Herrmannschlacht*. In: Ricarda Schmidt, Seán Allan und Steven Howe (Hg.). Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt. Würzburg 2012, S. 119.

Thusnelda:

*Ich glaub', Du treibst die Dreistigkeit so weit,
Und nahmst mir – [...] –
Ventidus Carbo, Du beleidigst mich! –
Gieb sie mir her, sag' ich! – Ventidius Carbo! (II. 8. 604-605, 608-609).*

Die Fürstin der Cherusker ist machtlos gegenüber dieser Tat und muss zudem fürchten, dass Ventidius den Raub der Locke öffentlich macht, was ihre Tugendhaftigkeit noch stärker in Frage stellen würde. Zudem ließe sich dahingehend argumentieren, dass der Legat, nach dem Vorbild des Claudius Appius Decemvir aus der Verginia-Legende, Thusnelda als sein Eigentum und Sklavin in Besitz nehmen könnte. Ein Umstand, auf den Herrmann immer wieder hinweist, auch wenn ihm seine Frau zunächst nicht glauben möchte, sondern bis zuletzt Ventidius bzw. die römische Lebensweise bewundert, als die Truppen des Varus in das Cheruskerland einziehen.

*Thusnelda: So! Mehr gewählt!
Geschmückt bin ich, beim hohen Himmel,
Daß ich die Straßen Roms durchschreiten könnte! [...]*

Herrmann: Und Ventidius war bei Dir?

*Thusnelda: Ja allerdings. Und zeigte mir am Putztisch,
Wie man in Rom das Haar sich ordnet,
Den Gürtel legt, das Kleid in Falten wirft (III. 3. 978-980, 984-986).*

Interessant ist erneut der Verweis auf die Haare, die sich Thusnelda nach Römerart ordnen lässt. Diese Anspielung lässt sich als Verweis auf das ökonomische Interesse lesen, das Ventidius an Thusnelda hat. Es ist ein Test, wie die Haare der Cheruskerin im Umfeld der römischen Mode aussehen könnten, in das Ventidius Thusnelda, so Herrmanns Argumentation, zu verschleppen plant. Die Fürstin mit den Schmuckstücken auszustatten und sichtbar für alle in der Öffentlichkeit zu positionieren, ist als Täuschungsmanöver ihres Ehemanns zu verstehen, dessen sie sich

aber nicht bewusst ist.⁴⁹ In der Präsentation ihrer Weiblichkeit offenbart sich Thusneldas Moment der absoluten Machtlosigkeit, in der sie als bloßes Objekt zwischen dem Begehren der patriarchalen Ordnung steht, die sowohl von den germanischen Stämmen als auch von den Römern vertreten wird.⁵⁰ Die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey hat zentrale Überlegungen zum „male gaze“ auf den weiblichen Körper im erzählenden Kino vorgenommen. Diese lassen sich jedoch auf die dramentheoretische Ebene übertragen, da das Theater als kulturelles Vorbild des Kinos betrachtet werden kann.

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Women displayed as sexual objects is the leit-motif of erotic spectacle.⁵¹

Mulveys Ausführungen lassen sich auf die Cheruskerfürstin projizieren, indem sie erotisiert sowie objektifiziert und dem voyeuristischen Begehren des Patriarchats ausgeliefert wird. Sie ist diejenige, auf die geguckt wird, diejenige, die permanent von den Männern in ihrem Umfeld angestarrt wird. Herrmann bestärkt Thusnelda sogar gerade in ihren Bemühungen, sich für den römischen Feldherren zurecht zu machen, da dies sehr gut in seine Pläne passt, von seinen militärischen Vorbereitungen abzulenken.

⁴⁹ Siehe hierzu Judith Butlers Argumentation: „If gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex and a true or abiding masculinity or femininity are also constituted as part of the strategy that conceals gender’s performative character and the performative possibilities for proliferating gender configurations outside the restricting frames of masculinist domination and compulsory heterosexuality”. Butler, Judith: *Gender Trouble*, S. 180.

⁵⁰ Daniel Tobias Seger argumentiert, dass Thusnelda durch die Veränderung ihrer Identität über die Pläne Herrmanns hinaus agiert und somit die starren Grenzen zwischen Germanen und Römern aufbricht. Das würde ihre Passivität entkräften. Vgl. Seger, Daniel Tobias: „Sie wird doch keine Klinke drücken?“ Kleists Herrmannsschlacht im Rahmen seines Graziedienkens. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 78 (2004), S. 441-442.

⁵¹ Mulvey, Laura: *Visual pleasure and narrative cinema*. In: *Screen* 16 (1975). Nr. 3, S. 11. Mulvey orientiert sich in ihren Überlegungen stark an Beobachtungen Freuds.

Varus:

*Hier, meine Fürstin, überreich' ich Dir,
Von August meinem hohen Herrn,
Was er für Dich mir jüngsthin zugesandt,
Es sind Gesteine, Perlen, Federn, Öle –
Ein Kleines Rüstzeug, schreibt er Cupido's.
August, erlauchte Frau, bewaffnet Deine Schönheit (III. 5. 1197-1202).*

Nicht zufällig hat Kleist an dieser Stelle Vokabular verwendet, das zu Herrmanns kriegerischen Bestrebungen passt. Thusnelda nimmt hier ungewollt die Position einer Kämpferin für Herrmanns Rache ein, wähnt sie sich doch beinahe selbst als freie römische Bürgerin.

Thusnelda:

*Quintilius! Dein Kaiser macht mich stolz.
Thusnelda nimmt die Waffen an,
Mit dem Versprechen, Tag und Nacht.
Damit geschirrt, für ihn ins Feld' zu ziehn (III. 5. 1205-1208).*

Sie ist dabei noch keine Amazone wie Penthesilea oder eine der Walküren Wotans,⁵² sondern wird rein auf ihr äußeres Erscheinungsbild reduziert. Thusnelda verharret damit, öffentlich ausgestellt, in einer Position der reinen Passivität und Naivität, da sie sowohl Varus und Ventidius als auch Herrmann keinerlei böse Absichten unterstellt. Das Bild des gutmütigen Schafs, das sich zwischen den Wölfen bewegt, wird hier erneut aufgegriffen. „Als wehrloses thier fällt das schaf oft andern thieren, wie wölfen, löwen, zur beute [...] Zunächst wird dem Schaf dummheit nachgesagt“.⁵³ Caren Heuer führt zur Ausbeutung Thusneldas aus:

Mit Schmuck ausgestattet, 'geschirrt' [...] wie ein Nutztier, soll Thusneldas Wirkung als Phallus, als Objekt des Begehrens gesteigert werden, um den Feind abzulenken, was im Falle Ventidius' vortrefflich gelingt [...] Es ist folglich weniger Thusnelda selbst, die sich aktiv als Phallus maskiert, als vielmehr Herrmann, der sie maskiert, indem er ihre Verkleidung als vornehme Römerin befohlen hat. Im Patriarchat ist die Frau gezwungen, in die Maskerade der Weiblichkeit einzutreten.⁵⁴

⁵² Eine ausführliche Beschreibung dieser Kriegerinnen bietet Egeler, Matthias: Walküren, Bodbs, Sirenen. Gedanken zur religionsgeschichtlichen Anbindung Nordwesteuropas an den mediterranen Raum (Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Ergänzungsbände, 71), S. 50-66.

⁵³ Grimm, Jacob und Wilhelm: Schaf. In: Deutsches Wörterbuch. [32 Bde.]. Bd. 14. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1886, Sp. 1994+1995. <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=S03421> (zuletzt abgerufen am 23.01.2024).

⁵⁴ Heuer, Caren: „Du Furie, gräßlicher als Worte sagen!“, S. 94.

Thusnelda bedient hier Stereotype, die sie als “Dumb Blonde” diskreditieren.⁵⁵ Das etablierte Bild der „femme fatale“, das in der Literaturgeschichte zahlreiche Verwendung gefunden hat,⁵⁶ wird demnach an dieser Stelle aufgebrochen. Das Motiv der erotischen Verführung wird aufrechterhalten, während aber das Element der Gefahr durch die Naivität der Frau ersetzt wird und sie so zu einem leichten Opfer macht.⁵⁷ Die Dualität der Frau als femme fatale/femme fragile wird von Kleist umgedeutet. Gleichzeitig vertritt Thusnelda mit ihrem goldenen Haar jedoch den Idealtypus von Weiblichkeit, was der Grund dafür ist, dass sich Ventidius so sehr um die Haarlocke bemüht und sie für Herrmann den perfekten Lockvogel mimen kann. Dies beschreibt Barbara Vinken folgendermaßen:

Herrmann sieht bei den Römern hinter dem Wortgeklingel, das er für bloße Camouflagetechnik hält, nichts als eine besonders geschickte Jagdlist. Ventidius geht es in seinen Augen nur darum, „Sein Schäfchen, für die Schurzeit, sich zu kirren.“ (III, 3, 1034). Die Vermischung von Hirtenvokabular und Jägersprache – ‚kirren‘ bedeutet mit Futter anlocken – bringt wie bereits am Anfang ‚erlegen‘ und ‚scheren‘ zusammen: an die Wolle, ans Fell wollen.⁵⁸

Das Symbol der goldenen Haare ist jedoch ein ambivalentes, da es zum einen für Thusneldas Schönheit steht, es auf der anderen Seite aber ihre Machtlosigkeit demonstriert und der Grund dafür ist, dass sie von den Männern in ihrem Umfeld zur lebendigen Ware gemacht wird.

The image of the woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demand by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its favourite cinematic form – illusionistic narrative film [or theater].⁵⁹

Herrmann demonstriert ihr, dass der Raub der Locke nur der Anfang ihrer ökonomischen Ausbeutung gewesen ist, indem er ankündigt: “*Sie scheren dich so kahl wie eine Ratze*“ (III.3.

⁵⁵ Siehe hierzu: Junkerjürgen, Ralf: ‚Dumb Blonde‘. Zur Popularisierung eines misogynen Stereotyps. In: Thomas Kühn und Robert Troschitz (Hg.). Populärkultur. Perspektiven und Analysen (Edition Kulturwissenschaft, 144). Bielefeld 2017, S. 121-136.

⁵⁶ Genannt sei an dieser Stelle Lady Marwood aus Lessings *Miss Sara Sampson*.

⁵⁷ Junkerjürgen, Ralf: ‚Dumb Blonde‘. Zur Popularisierung eines misogynen Stereotyps, S. 125.

⁵⁸ Vinken, Barbara: Deutsches Halaly. Rhetorik der Hetzjagd in Kleist *Herrmannschlacht*, S. 103.

⁵⁹ Mulvey, Laura: Visual pleasure and narrative cinema, S. 17.

1000). Die Dehumanisierung Thusneldas durch die römischen Kolonisatoren und ihre damit verbundene Herabstufung zur Sklavin, zur Ratte – zum Ungeziefer, wird ihr an dieser Stelle von Herrmann vorhergesagt. Mulveys Vokabular „passive raw material“ passt dabei zu dieser Idee, da die Haare der Cheruskerfürstin nur als Grundstoff dienen sollen, um eine andere Frau, in diesem Fall der Kaiserin Livia, wie sich später herausstellt, der Öffentlichkeit präsentieren zu können. Thusnelda, die im Gegensatz zu ihrem Ehemann, der, beruft man sich hier auf die antiken Quellen, ein römischer Ritter war,⁶⁰ keine Vorstellung vom Leben in Rom hat, kann sich nicht erklären, was die Römer mit ihren Haaren anfangen sollen.

Thusnelda:

Nun haben denn die röm'schen Damen keine?

Herrmann:

Nein, sag' ich! Schwarze! Schwarz und fett, wie Hexen!

Nicht hübsche, trockne, goldne, so wie Du! (III. 3. 1007-1009).

Das Barbarische und Hässliche, das die Römer den germanischen Stämmen unterstellen, wird hier umgekehrt und auf Frauen der römischen Oberschicht projiziert, während gleichzeitig Thusneldas Transformation hin zur Bärin über die Nennung der schwarzen Haare vorbereitet wird. Herrmann argumentiert an dieser Stelle mit der Konstruktion einer Farbdichotomie, die golden als wünschenswert und schwarz als abstoßend darstellt. Das Element des Schrecklichen ist dabei jedoch austauschbar, da die römischen „Hexen“ im fünften Akt durch die germanische *Furie* ersetzt werden.⁶¹ Um Thusnelda noch weiter in Furcht zu versetzen, erzählt Herrmann ihr die Geschichte einer Ubierin, die von drei Römern überwältigt und in den Staub geworfen worden sein

⁶⁰ Siehe hierzu beispielsweise Velleius Paterculus: *Historia Romana. II. 118, 2-4*. Lateinisch-Deutsch. Übers. von Marion Giebel. Stuttgart 2004.

⁶¹ Es ließe sich argumentieren, dass hier eine Verbindung zur Alraune besteht, die als magisches Wesen den Hexen nicht unähnlich ist. Siehe zum antiken Hexenglauben in Europa: Behringer, Wolfgang: *Hexen. Glaube, Verfolgung, Vermarktung*. 7. akt. Auflage. München 2020, S. 24. Zum Hexenglauben der Germanen: Quensel, Stephan: *Hexen-Politik im frühmodernen Europa (1400-1800)*. Wiesbaden 2022, S. 132-134.

soll. Die Schilderungen dieser Tat erinnern an die Hally-Episode und lassen sich dabei als Vergewaltigungsszene lesen. Der Lockenraub wird mit direkter physischer Gewalt in Verbindung gebracht, wodurch eine neue Form des Horrors entsteht, in der einer Frau nicht nur ihre Haare und ihre Unschuld genommen, sondern darüber hinaus auch die Zähne aus dem Mund gerissen werden.

Herrmann:

*Nun ja! Und ihr nicht bloß, vom Haupt hinweg,
Das Haar, das goldne, die Zähne auch,
Die elfenbeinernen, mit einem Werkzeug,
Auf offner Straße, aus dem Mund genommen? (III. 3. 1026-1029).*

Thusnelda glaubt ihrem Mann nicht, sondern entgegnet, dass Ventidius ihr versichert hat, dass es sich dabei um ein Ammenmärchen handelt. Erneut verbindet Kleist an dieser Stelle den Diskurs über die Jagd und die ökonomische Verwendung von Schafwolle mit der Ausschlachtung von menschlichen Körpern. Sind es zunächst die Hörner des Auerochsen, die im Zentrum des Interesses stehen, so werden es im Laufe des Stücks zunehmend menschliche Körperteile, die den Platz der Jagdtrophäen einnehmen. Erinnert sei hier an das Aufbrechen von Hallys Körper durch ihre Verwandten, das wie das Ausnehmen eines Rehs gestaltet ist oder auch an die Identifikation des Varus mit einem gefleckten Hirsch. Thusnelda reiht sich als Schaf nahtlos in diese Reihe ein und soll als Wolle- bzw. Haarlieferantin als lebendige Ressource dienen.

Herrmann:

*Die schmutz'gen Haare schneiden sie sich ab,
und hängen unsre trocken um die Platte!
Die Zähne reißen sie, die Schwarzen, aus,
Und stecken unsre weißen in die Lücken! (III. 3. 1049-1052).*

Dabei ist sie, laut ihrem Ehemann für den Kaiser nicht anders zu behandeln als die Elefanten, denen man die Stoßzähne nimmt, den Pantern, denen man das Fell abzieht oder den Raupen, die

man wegen ihrer Seide in kochendes Wasser wirft.⁶² Das Haar der germanischen Frauen ist für die Römer ein Industriezweig, den sie zum Vergnügen der aristokratischen Oberschicht unterhalten, um daraus Perücken zu machen.⁶³ Herrmann fasst dies in einem Bild zusammen.

Herrmann:

Was ist der Deutsche in der Römer Augen?

Thusnelda: Nun, doch kein Thier, hoff 'ich –?

Herrmann:

*Was? – Eine Bestie,
Die auf vier Füßen durch den Wald läuft! (III. 3. 1070-1073).*

Thusnelda ist von diesen Ausführungen und ihrer damit verbundenen Entmenschlichung schockiert und weigert sich, ihre Haare oder Zähne den römischen Kolonisatoren zu überlassen. Sie erkennt in der industrialisierten Ausschachtung menschlichen Kapitals „*Menschenjägeri*“,⁶⁴ während Herrmann sie verbal immer weiter dressiert und ihre Metamorphose vom Schaf zur Bärin bzw. Bestie provoziert. Diese ungleiche Beziehung lässt sich so definieren:

Tragen Jagdpraktiken und -diskurse in der europäischen Kulturgeschichte zur Festschreibung von Differenzen (Mensch/Tier, Zivilisation/ Wildnis, Herrscher/Untertan, Mann/Frau) bei, die als hierarchisch organisierte Asymmetrien entworfen werden, so kann man bukolische Jäger dann auch als Teil ‚kritische[r] Gegenstrategie[n]‘ lesen, über die etwa die ‚Symmetrie von Mensch und Tier‘ [...] in den Blick gerät.⁶⁵

Ob der Cheruskerhäuptling mit seinen Behauptungen tatsächlich richtig liegt, lässt sich nicht zweifelsfrei belegen. Christine Künzel merkt jedoch an, dass die an Bodenschätzen oder Agrarwirtschaft arme Provinz Germanien für die Römer hauptsächlich wegen ihrer Sklav:innen⁶⁶ von

⁶² Neben dem Umgang mit Menschen regen Kleists Verse zusätzlich dazu an, die ethischen Grundsätze im Zusammenleben mit Tieren zu überdenken, die als fühlende Wesen tagtäglich der industriellen Vernichtung ausgeliefert sind.

⁶³ Dass die Römerinnen das Haar der Germaninnen brauchen, wird als Indiz dafür gelesen, dass Kleist sie als wider-natürliche Wesen konzipiert hat. Vgl. Fronz, Hans-Dieter: *Verfehlt und erfüllte Natur*, S. 319.

⁶⁴ Vgl. *KHS: III. 3. 1076*.

⁶⁵ Schmitt, Christian: *Jäger*. In: *Handbuch Idylle — Verfahren — Traditionen — Theorien*. Stuttgart. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. 2022, S. 457.

⁶⁶ Blondes Haar wurde in der antiken Mythologie vielfach mit Gött:innen assoziiert, weshalb eine Perücke, die aus diesem Rohstoff gefertigt wurde, ein überaus kostbarer Gegenstand war. Vgl. Junkerjürgen, Ralf: ‚Dumb Blonde‘. Zur Popularisierung eines misogynen Stereotyps, S. 121.

Relevanz gewesen ist.⁶⁷ Was die Behandlung von Menschen als Rohmaterial für ökonomischen Profit bedeutet, wird mit Blick auf die jüngere deutsche Geschichte deutlich:

Sowohl das Motiv der kommerziellen Ausschachtung von Menschenkörpern als auch das der Menschenjagd verweisen im Sinne einer furchtbaren Ahnung auf die Tötung und industrielle Verwertung der körperlichen Überreste der Juden im Dritten Reich. Auch hier manifestiert sich der Aspekt der Dehumanisierung in der Masse abgeschnittener Haare und ausgerissener Goldzähne.⁶⁸

Thusneldas Verwandlung hin zur Bärin ist von dem Moment an, in dem sie ihre Dehumanisierung durch die Römer erkennt, nicht mehr aufzuhalten, auch wenn sie sich weiterhin dagegen sträubt, Ventidius als Sklavenhändler anzusehen. Herrmann stachelt sie jedoch weiter gegen die Römer auf und fordert sie, ähnlich einem abgerichteten Bluthund dazu auf: „*Ja liebste Frau, da hast Du recht! Beiß zu!*“ (III. 4. 1105).⁶⁹ Das Bild der „Bärin von Cheruska“, das Ventidius während seines Todeskampfes benutzt, nimmt durch die Bezugnahme zu den schwarzen, struppigen Haaren der Römerinnen bildlich Form an, während auf der sprachlichen Ebene der veränderte Habitus vom naiven Schaf zur reißenden Bestie aufkeimt.

Trotzdem erfordert es einen weiteren Winkelzug Herrmanns, um diese Verwandlung seiner Frau endgültig zu provozieren, da sie, als er ihr seine Pläne, das römische Heer zu vernichten, offenlegt, um das Leben des Ventidius bittet. Zwar hat sie der Lockenraub beschämt, jedoch ist sie nicht dazu bereit, ihren Vertrauten, den sie zwar nicht liebt, aber als Menschen schätzt, hinterücks ermorden zu lassen. Auffällig ist hier, dass Herrmann, der nach außen hin das Bild eines nationalen Befreiers propagiert, immer stärker seinen Tyrannenstatus untermauert, der in dem

⁶⁷Künzel, Christine: Der Raub einer Locke oder Lektionen über die ‚Verwertbarkeit‘ des Menschen in Kleists *Herrmannsschlacht*, S. 123.

⁶⁸Ebd. S. 130.

⁶⁹Helga Gallas weist darauf hin, dass der Biss psychoanalytisch gelesen ebenfalls zur Liebeskunst gehört. Siehe: Gallas, Helga: Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität, S. 203. So sagt die Kleist'sche Penthesilea: „— *So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andre greifen*“ (XXIV, 2981-2983). MA I, S. 497.

bereits zitierten Ausruf gipfelt, nicht nur die Legionen, sondern ganz Rom auszulöschen. Er kündigt hier einen Genozid an, ein Verbrechen, das er zuvor den Römern vorgeworfen hat. Wurde im Stück zuvor einzelnen Personen wie Hally oder Thusnelda ihre Menschlichkeit abgesprochen, dehumanisiert Herrmann nun ein ganzes Volk. Um die Ermordung von derartig vielen Menschen zu rechtfertigen, entwürdigt er die Römer und bezeichnet sie als Ungeziefer.

Herrmann:

*Die ganze Brut, die in den Leib Germaniens
Sich eingefilzt, wie ein Insectenschwarm,
Muß durch das Schwerdt der Rache jetzo sterben (IV. 9. 1681-11683)*

Erneut liegt der Vergleich mit den Nationalsozialisten und ihrem menschenverachtenden Vokabular nahe.⁷⁰ Es wird jedoch auch deutlich, dass Kleist sein Stück so konzipiert hat, dass Römer und Germanen austauschbar sind. Dass der eine Tyrann dabei nicht besser als der andere ist, lässt sich in den Entstehungskontext des Stücks rücken und kann als deutliche Kritik des Dichters an den in Europa vorherrschenden Gewaltfantasien gelesen werden. So sieht es auch Barbara Vinken:

Herrmann ist nicht das Sprachrohr Kleists. Die Herrmannsschlacht ist weder Aufruf zum totalen Krieg noch eine Anweisung zum Partisanenkrieg. Kleist zeigt nicht, dass der Zweck der Befreiung der deutschen Lande vom Usurpator jedes Mittel heiligt. Das Deutsche ist am Ende nichts als entstellte Fratze des Römischen, Überbietung der römischen Perfidie [...] Deutsche und Franzosen sind gleich: brüderlich in einer Gewalt entzweit [...] Herrmann ist ein perversierter Verginius [...] Die *patria potestas* wird hier nicht mehr von einem brüderlichen Bund der Väter geschützt; sie selbst hausen tyrannisch.⁷¹

⁷⁰ Erschreckend ist, dass in der derzeitig politisch sehr aufgeheizten Stimmung eine solche Sprache zusehends wieder etabliert wird, ohne dass Konsequenzen gefürchtet werden müssen. So schrieb Donald Trump am 23.11. 2023 auf seiner Kurztextplattform *Truth Social*: „*In honor of our great Veterans on Veteran's Day, we pledge to you that we will root out the Communists, Marxists, Fascists, and Radical Left Thugs that live like vermin within the confines of our Country, lie, steal, and cheat on Elections, and will do anything possible, whether legally or illegally, to destroy America, to destroy the American Dream. The threat from outside forces is far less sinister, dangerous and grave, than the threat from within. Despite the hatred and anger of the Radical Left Lunatics who want to destroy our country, we will MAKE AMERICA GREAT AGAIN*“. Siehe: <https://truthsocial.com/@realDonaldTrump> (zuletzt abgerufen am 24.01.2024).

⁷¹ Vinken, Barbara: *Bestien. Kleist und die Deutschen*, S. 92-93.

Herrmann, der weder vor Gewalttaten gegen die Römer noch vor dem Missbrauch seiner eigenen Frau oder der Zerstückelung Hallys zurückschreckt, konfrontiert Thusnelda, die sich für die Vernichtung der Legionen und vieler Unschuldiger nicht verantworten möchte, mit einem angeblichen Brief des Ventidius. Dieser gehört zu den zentralen, aber auch umstrittensten Objekten innerhalb des Dramas, da seine Herkunft nicht einwandfrei geklärt werden kann. Ähnlich wie bei der Frage nach Hallys Vergewaltigern spielt Kleist immer wieder auf unterschiedliche potenzielle Verfasser an, die von diesem Brief profitieren könnten. Dabei ist es nicht ungewöhnlich für die Kleist'schen Dramen, dass unbelebte Dinge einen großen Einfluss auf den Ausgang der Handlung haben:

Dinge sind bei Kleist weit mehr als Accessoires der Personen, materielles Milieu oder Requisiten der Bühnenhandlung. Die Wirkmacht der Dinge ist bei Kleist von so überragender Wichtigkeit, dass man ihn zu den großen Entdeckern der Dinglichkeit der Dinge zählen kann [...] Den Kleist'schen Akteuren kommt die stumme Mitbeteiligung von Dingen oft so vor, als wären Dinge magische Agenten, womöglich mit Motiven und Absichten.⁷²

In diese Kategorie der partizipierenden Gegenstände, die in diesem Sinne Agency besitzen, zählt auch der Brief des Ventidius, den Herrmann angeblich abgefangen haben will und der, ähnlich wie die Vergewaltigung Hallys, perfekt in die Pläne des Cheruskerhäuptlings zu passen scheinen. Die Zeilen fungieren dabei als Wahrheitszeuge,⁷³ der Herrmanns Behauptungen, dass die Römer germanische Frauen deportieren, um aus ihren Haaren Perücken zu machen, Legitimation verschafft. Der Brief ist an Livia, die Kaiserin des römischen Reichs gerichtet, und kündigt nicht nur den Frevel an Thusneldas Haaren an, sondern enthält gleichzeitig auch die zuvor abgetrennte Locke:

⁷² Böhme, Hartmut: „Diese ungeheure Wendung der Dinge“. Zur Wirkkraft der Objekte in Kleists Werk. In: Kleist Jahrbuch (2015), S. 27-28.

⁷³ Vgl. Müller-Salget, Klaus: Beweis-Stücke: Dinge als Wahrheitszeugen in Kleists Dichtungen. In: Kleist Jahrbuch (2015), S. 63.

Thusnelda (lies't)

*Hier schick' ich von dem Haar, dass ich Dir zgedacht,
Und das sogleich, wenn Herrmann sinkt,
Die Scheere für dich erndten wird,
Dir eine Probe zu, mir klug verschafft [...]
Es ist vom Haupt der ersten Frau des Reichs,
Vom Haupt der Fürstin selber der Cherusker (IV. 9. 1800-1803, 1806-1807).*

Verschiedene Aspekte sind an diesem Schriftstück auffällig. Das ökonomische Interesse an dem weiblichen Haar, das durch die Tätigkeit „erndten“ ausgedrückt wird, lässt Thusnelda hier erneut als Schaf erscheinen, dessen Wolle geschoren wird, um sie auf dem Markt verkaufen zu können.⁷⁴ Daneben verdeutlicht der Rekurs auf die prestigeträchtige Position der Cheruskerin, dass sie nicht als Mensch, sondern als Repräsentationsobjekt fungiert. Die Anthropologin Rubin S. Gayle führt zur Verflechtung von Sexualität, Ökonomie und Geschlecht aus, dass:

Like gender, sexuality is political. It is organized into systems of power, which reward and encourage some individuals and activities, while punishing and suppressing others. Like the capitalist organization of labour and its distribution of rewards and powers, the modern sexual system has been the object of political struggle since it emerged and as it has evolved. But if the disputes between labour and capital are mystified, sexual conflicts are completely camouflaged.⁷⁵

Sie ist ein Schmuckstück, das aufgrund seines schönen Aussehens verschenkt werden soll und ist, gerade weil sie die Fürstin ist, ohnmächtig gegenüber der Gewaltherrschaft der Männer. Ihre Sichtbarkeit, die Waffen ihrer Weiblichkeit, die sie auf Herrmanns Drängen hin noch stärker zur Schau gestellt hat, sind völlig wirkungslos, sodass sie sich als Frau in keinsten Weise gegen die patriarchalen Strukturen zur Wehr setzen kann. Elisabeth Krimmer sieht sämtliche Lebensbereiche von Herrmanns Intrigen durchzogen:

This melding of love and war is in line with Hermann's concept of total war, which requires that all separation between public and private, between love and politics, be left behind. Rejecting Thusnelda's plea not to

⁷⁴ Gleichzeitig lässt sich argumentieren, dass ihr selbst dieser Status aberkannt wird und sie zu einer reinen Nutzpflanze deklariert wird. Vgl. Künzel, Christine: Der Raub einer Locke oder Lektionen über die ‚Verwertbarkeit‘ des Menschen in Kleists *Herrmannsschlacht*, S. 131.

⁷⁵ Rubin, Gayle S.: *Thinking Sex*, S. 180.

use her as an instrument in his campaign against the Romans, Hermann treats her like a prostitute on loan to Ventidius.⁷⁶

Thusnelda bleibt, was ganz im Sinne des germanischen Häuptlings ist, kein anderer Ausweg mehr als in die Unsichtbarkeit zu entfliehen, zu dem zu werden, was Herrmann zuvor noch durch die Farbsymbolik als böse und schlecht charakterisiert hat. Thusnelda schlüpft in den Pelz einer Bärin, entzieht sich so den Blicken der Männer und verhüllt damit ihre Weiblichkeit. Wie das Fell des Nemeischen Löwen bei Herakles wird der Barenpelz zu einem Ausdruck der eigenen Stärke und kehrt das Bild des naiven Schafs um. Das Verdecken ist somit anders konnotiert als bei Hally, deren Körper als Obszönität verhüllt werden muss. Thusnelda ist nicht länger das Opfer, sondern wird zur Pradatorin und damit zur Täterin. Doch hat Ventidius dieses grausame Schicksal verdient?

Für den römischen Legaten als Verfasser des Briefs spricht zum einen der von ihm begangene Lockenraub und sein ubergriffiges Verhalten Thusnelda gegenüber. Zusätzlich dazu belastet ihn ein Gespräch mit seinem Geheimschreiber Scapio unmittelbar, bevor der Legat die Haare vom Kopf der Cheruskerin geschnitten hat:

Ventidius (noch unter dem Eingang)
Scapio! Hast du gehört?

Scapio: Du sagst, der Bote –?

Ventidius (flüchtig)
Der Bote, der nach Rom geht, an Augustus,
soll zwei Minuten warten: ein Geschäft
Für Livia liegt, die Kaiserin mir noch ab (II. 4. 524-528).

Mit dem Geschäft könnte Thusneldas Locke gemeint sein, die wie im Brief geschildert, als Qualitatsprobe nach Rom geschickt werden soll und somit den Warentransfer aus dem Cheruskerland ankurbeln soll. Historische Befunde würden diese These untermauern:

⁷⁶ Krimmer, Elisabeth: The Gender of Terror. War as (Im)Moral Institution in Kleist's *Hermannsschlacht* and *Penthesilea*. In: The German Quarterly 81 (2008). Nr. 1. S. 73.

Mit Sklaven wurde überall im Imperium Romanum gehandelt. Selbst in kleinen Gemeinden fanden regelmäßig Märkte statt, auf denen Unfreie den Besitzer wechselten. Zu größeren Transaktionen kam es direkt am Schauplatz kriegerischer Ereignisse, bei denen Gefangene gemacht wurden, die sofort weiterveräußert wurden. Der Verkauf von Kriegsgefangenen wurde als *sub hasta vendere* („unter der Lanze verkaufen“) oder als *sub corona vendere* („unter dem Kranz verkaufen“) bezeichnet [...] Sklavenhändler waren oft gut vernetzt und arbeiteten mit weit entfernt wohnenden Handelspartnern zusammen. Auch waren die Wege, die Sklaven – sei es per Schiff oder zu Fuß auf dem Landweg – von ihrem Herkunftsort zu ihrem Umschlagplatz oder zu ihren letztlichen Bestimmungsorten zurücklegen mussten, oft sehr weit und extrem beschwerlich, zumal sie unterwegs auch häufig aneinander gekettet und gefesselt gewesen zu sein scheinen.⁷⁷

Trotzdem herrscht in der Kleist-Forschung kein Konsens darüber, ob es Herrmann war,⁷⁸ der diesen Brief gefälscht hat oder ob Ventidius⁷⁹ tatsächlich die Versklavung und Deportation Thusneldas geplant hat.⁸⁰ Für den Ausgang des Stücks ist diese Frage irrelevant, da am Ende zwangsläufig Ventidius‘ Tod in der Bärengrube steht. Trotzdem ist die Motivation des römischen Legaten deshalb wichtig, da sie über die alleinige Schuldfrage Herrmanns entscheidet. Diese Arbeit folgt der Lesart, dass Kleist seine Figuren so gestaltet hat, dass sowohl die Römer als auch die Germanen sich an Hally sowie an Thusnelda in unterschiedlicher Weise vergangen haben. Auch hier nutzt Kleist ein Bild aus dem Tierreich, indem die Fürstin sowohl Herrmann als auch Ventidius als Affen bezeichnet.⁸¹ In der physiognomischen Anomalie zeigt sich, dass die beiden nicht die Männer sind, die sie sein sollten. Vielmehr wird die verzerrte Fratze einer ausbeuterischen, protokapitalistischen, patriarchalen Ordnung in diesem Bild visualisiert. Das Töten, Schlachten und

⁷⁷ Fischer, Josef: Sklaverei in der Antike, S. 114 + S. 116.

⁷⁸ Siehe hierzu: Schäfer, Regina: Der Gefälschte Brief. Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ‚Hermanns-schlacht‘. In: Kleist Jahrbuch (1993), S. 181-189. Schäfer argumentiert, dass die Fälschung des Briefs zu den anderen Taten Herrmanns passt und Thusneldas Verwandlung zur Bestie daher rührt, dass sie Ventidius wie einen Engel bewundert hat, er nun aber für sie wie der Teufel erscheint. Dieser Lesart folgt auch Stefan Börnchen in seinem Aufsatz.

⁷⁹ Die Auffassung, dass Ventidius ein rein ökonomisches Interesse an Thusnelda hat und damit tatsächlich der Briefeschreiber ist, vertritt Ricarda Schmitt, die argumentiert, dass Herrmanns Intrigen für das Publikum ersichtlich sind. Das Schreiben an die Kaiserin ist dagegen dramatisch motiviert und wird durch die oben zitierte Stelle vorbereitet. Vgl. Schmidt, Ricarda: Sparagmos, Weiblichkeit und Staat, S. 169.

⁸⁰ Es stellt sich zudem die Frage, ob es hierbei nach Genette tatsächlich um eingeschobene Narration handelt. Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Durchges. u. korrigierte. Aufl. Übers. von Andreas Knop. Paderborn 2010 (UTB 8083. Literatur und Sprachwissenschaft), S. 140.

⁸¹ Vgl. *KHS: III. 3. 1020, III. 3. 1093 und V. 17. 2371*. Barbara Vinken hat diese Beobachtung zuerst gemacht. Siehe: Vinken, Barbara: Bestien. Kleist und die Deutschen, S. 89.

Krieg führen wird nach dieser Interpretation ad absurdum geführt, da sich die einzelnen Fraktionen nicht mehr voneinander trennen lassen. Dies würde eine rein völkische Auffassung der Handlung im Sinne der Nationalsozialisten abschwächen und somit Kleists kontroversestes Drama vom Vorwurf des reinen Propagandastücks entlasten. Im Kampf der Geschlechter gibt der Dichter die männlichen Kriegstreiber der Lächerlichkeit preis.

Mit dem Fokus auf der Differenzierung der Geschlechter wird im Folgenden die berühmte und bereits angerissene Todesszene des Ventidius im fünften Akt untersucht, die den Höhepunkt des Dramas bildet und die detaillierte Schilderung des Schlachtenverlaufs ersetzt. Dabei wird vornehmlich die Thematik behandelt, inwieweit die Bärin sowohl in der Diegese als auch für das Publikum sichtbar ist. Ziel dabei ist es, die Figur der Thusnelda unter gendertheoretischen Gesichtspunkten neu zu betrachten, da sie, folgt man der zuvor entwickelten Argumentationskette, eine Metamorphose durchläuft. Dabei wird diskutiert, ob bzw. inwieweit sich die Identifikation mit der Bärin von der Verwandlung Hallys in die Alraune unterscheidet. Ist es für Thusnelda möglich, die patriarchalen Machtstrukturen anzukratzen?

3.3 „Hier ist die Bärin! – Wo?“

Nach den Enthüllungen des Briefs entschließt sich die Cheruskerfürstin dazu, Ventidius eigenständig aus dem Weg zu räumen. In der bereits zitierten Textpassage setzt sie sich selbst mit der Bärin gleich und macht den Legaten für die nun folgenden Gewalttaten verantwortlich.⁸² In der Auseinandersetzung mit Ventidius verschwinden die Grenzen zwischen Animalischem und Menschlichem, ein Umstand, der für ein Drama, das in einer archaischen Vorzeit spielt, nicht ungewöhnlich ist:

⁸² KHS: *Hinweg! – Er hat zur Bärin mich gemacht! Arminius will ich wieder würdig werden!* (V. 16. 2321-2322).

Der Übergang zwischen menschlichen und tierischen Daseinsformen braucht keine Magie; er erfolgt vielmehr fließend [...] da das Tier einen menschlichen Kern hat. Vorstellungen von Tieren, die wie ein Kleidungsstück an- und abgelegt werden und dem Träger die Kräfte des entsprechenden Tiers verleihen oder die menschliche Seite eines Tierprotagonisten erkennen lassen, sind weit verbreitet.⁸³

So wie Hally und die Alraune zu einem symbolisch aufgeladenen Konstrukt zum Stammesmütterchen Cheruska's werden, werden Thusnelda und das wilde Tier in den Augen des Ventidius zur „zottelschwarze[n] Bärin von Cheruska“ (V.18. 2388). Betrachtet man die Bärin separat, so hegt sie keinen Groll gegen den Römer, sondern tötet ihn, da sie seit zwölf Stunden nichts zum Fressen bekommen hat.⁸⁴ Die Schuld liegt weniger bei dem Tier als vielmehr bei den Menschen, die diese Eskalation provozieren. Diese Konstruktion ist deshalb antimimetisch zu verstehen, da Thusnelda durch ihre Tat nicht das Wesen der Bärin spiegelt.⁸⁵ Der Literaturwissenschaftler Roland Borgards hat zudem herausgearbeitet, dass Kleists äußere Beschreibung auf einen Schwarzbären schließen lässt, der im Normalfall für Menschen ungefährlich ist. Das Verhalten des Tieres ist vielmehr typisch für einen Braunbären, welcher in freier Wildbahn aktiv einen Menschen angreifen würde. „Als Mixtum von Schwarz- und Braunbär ist Kleists unartige Monster-Bärin ein phantastisches Tier“.⁸⁶ Es ist bereits durch diese Charakterisierung früh klar, dass Ventidius in seinem Todeskampf das Tier als Projektionsfläche seiner eigenen Ängste nutzt.

Der Ort des Geschehens, wird er in den Bühnenanweisungen folgendermaßen beschrieben: „*Teutoburg. Garten hinter dem Fürstenzelt. Im Hintergrund ein eisernes Gitter, das in einen, von Felsen eingeschlossenen, öden Eichwald führt*“ (V. 14). Ein derartiges Areal eignet sich nicht nur,

⁸³ Horn, Katalin: Tierhaut. In: Rolf Wilhelm Brednich, Heidrun Alzheimer, Hermann Bausinger u.a. (Hg). Enzyklopädie des Märchens. Berlin/Boston 2016, S. 613.

⁸⁴ Siehe *KHS*: V. 16. 2343.

⁸⁵ Vgl. Suter, Robert: Kleists Hetztheater, S. 311.

⁸⁶ Borgards, Roland: Off Cage. Kleists Herrmannsbärin. In: Andreas Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck (Hg.). Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung. Bielefeld 2019, S. 357.

um ein wildes Tier zu halten,⁸⁷ sondern impliziert zudem Abgeschlossenheit und Vertrautheit.⁸⁸ So erwartet Ventidius, der auf Thusneldas Einladung, die ihm Gertrud überbracht hat, hier ist, in ein Idyll, einen „locus amoenus“, einzutauchen.⁸⁹ Er möchte sich abseits von den anderen Römern und Germanen mit ihr treffen, um quasi elysische Freuden⁹⁰ mit ihr zu erleben.⁹¹

Ventidius:

*Dies ist der Stille Park, von Bergen eingeschlossen,
Der auf die Lispelfrage: wo?
Mir gestern in die trunknen Sinne fiel!
Wie mild der Mondschein durch die Stämme fällt!
Und wie der Waldbach fern, mit üppigem Geplätscher,
Vom Rand des hohen Felsens niederrinnt! –
Thusnelda, komm und lösche diese Glut,
Soll' ich, gleich einem jungen Hirsch,
Das Haupt voran mich in die Flut nicht stürzen! – (V. 17. 2354-2362).*

Ventidius wird der Vorschlag, das gemeinsame Treffen an eben diesem Ort stattfinden zu lassen, zum Verhängnis. Thusnelda nutzt die Privatheit, die den Römer noch dazu befähigt hat, ihre Locke zu stehlen, gegen ihn. Dass nun der Legat zum Opfertier wird, deutet sich an, indem er sich selbst als Hirsch tituliert, was ihn eng in den Kontext rund um den bereits erläuterten Artemis-/Diana-Mythos rückt. Für diese Lesart spricht, dass an dieser Stelle immer wieder Bezug zum Mond genommen wird, der ein Attribut der Göttin ist.⁹² Innerhalb des Gartens ist Ventidius für die Personen der Diegese unsichtbar, sodass jede Hilfe für ihn zu spät kommt. Dadurch wird die Widersprüchlichkeit dieses Ortes deutlich, der zunächst Idylle ist und dann zur Bärengrube wird.

⁸⁷ Aufgerufen wird hier das Bild der römischen Arenen, in denen wilde Tiere zur Unterhaltung der Zuschauer auf Gefangene gehetzt wurden. Das bekannteste Beispiel für einen derartigen Ort ist das Kolosseum in Rom.

⁸⁸ Der Garten ist zudem ein Ort der höfischen Repräsentation, die die Kritik an Ventidius als französisch markierte Galanterie ausdrückt. Vgl. Sprenger, Ulrike: Versailles. Höfische Spielräume. In: Handbuch Literatur und Raum. Hg. von Claudia Benthien, Ethel Matala und Uwe Wirth. Berlin/Boston 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 3), S. 410.

⁸⁹ Siehe hierzu: Borghardt, Dennis: Locus amoenus. In: Handbuch Idylle — Verfahren — Traditionen — Theorien. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 483-485.

⁹⁰ Die elysischen Felder sind in der Vorstellung der Römer und Griechen ein paradiesischer Ort, den man nach dem Tod erreichen kann. Sie erinnern an den christlichen Garten Eden. Siehe hierzu: *KHS*: V. 18. 2377.

⁹¹ Oder sie sie für die Kaiserin zu entführen, um ihre gesamten Haare zu rauben.

⁹² Zur detaillierten Schilderung von Wetterphänomenen und Planetenkonstellationen in diesem Stück siehe: Blumenrath, Hendrik: Politische Meteorologie in Kleists und Grabbes Hermanns-Dramen, S. 59-79.

Wichtig ist dabei das Motiv der Umfriedung, die eine Hecke oder ein Gitter sein kann.⁹³ Franziska Frei-Gerlach definiert diese Begrenzung so:

In der literarischen Topographie übernimmt die Hecke die Schutzfunktion von Baumschatten und rückseitiger Felswand, die gattungshistorisch den Idyllenraum bestimmt hatte [...] Hecken bieten Schlupfwinkel und Verstecke, die in den literarischen Texten auch rege genutzt werden. Geborgen und verborgen ist der von Hecken umgrenzte Raum: Die Hecke ist eine Figur der Ambivalenz.⁹⁴

Das Publikum hingegen partizipiert an seinem Todeskampf, da es den römischen Legaten durch die Umzäunung sehen kann. „Was hinter dem Gitter geschieht, passiert auf der Bühne nur durch das Klagen des Ventidius, nur durch die wenigen Worte, die die Gitterstäbe passieren“.⁹⁵ Der restliche Raum der Bärengrube ist für die Zuschauer:innen nicht einsehbar.

Ungleich schwieriger gestaltet es sich, die visuelle Existenz der Bärin am Text zu belegen. Als glaubwürdiger Zeuge, dass da tatsächlich ein wildes Tier im Garten ist, lässt sich nur der Zwingerwärter Childerich anführen, der sie jedoch als „*zahn wie eine junge Katze*“ (V. 16. 2329) beschreibt.⁹⁶ Alle anderen Figuren, so lässt sich argumentieren, sehen die Bärin nicht. Selbst Thusnelda erreicht den zur Bärengrube umfunktionierten Garten erst, nachdem der Wärter das Tier in das Gehege entlassen hat.

Childerich: Hier ist die Bärin!

Gertrud: Wo?

Childerich: Seht ihr sie nicht?

Gertrud: Du hast sie an der Kette will ich hoffen? (V. 16. 2323-2326).

⁹³ Die Einfriedung eines spezifischen Raumes ist eine von den Römern etablierte Praktik und lässt sich bis auf den mythischen Gründer der Stadt Rom, Romulus, rückbeziehen. Siehe: Teuber, Bernhard: Rom. Imperium Romanum. In: Handbuch Literatur und Raum. Hg. von Claudia Benthien, Ethel Matala und Uwe Wirth. Berlin/Boston 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 3), S. 326.

⁹⁴ Frei-Gerlach, Franziska: Hecke/Zaun. In: Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Handbuch Idylle — Verfahren — Traditionen — Theorien. Stuttgart 2022, S. 435 + 436.

⁹⁵ Suter, Robert: Kleists Hetztheater, S. 318.

⁹⁶ Childerich scheint der Einzige im Stück zu sein, der Tiere nicht auf grausame Weise behandelt, auch wenn er der Zwingerwärter ist.

Erst nach dem Tod des Ventidius tritt die Bärin tatsächlich auf der Bühne auf. Durch dieses geschickte Arrangement der Figuren verleiht Kleist ihr eine geheimnisvolle Aura, die sie mystifiziert und nicht mehr als einfaches Tier darstellt. Wie in den anderen zentralen Szenen seines Stücks gestaltet er das Geschehen so, dass es bewusst uneindeutig ist, was die Figuren tatsächlich sehen und was sie sich einbilden. Robert Suter beobachtet dabei folgendes:

Auch als Gertrud den Bärenwärter auffordert, die Bärin in den Park zu schicken, weil sie ‚das Tier nicht mehr vor Augen sehen könne‘ bleibt mit dieser Aussage unentschieden, ob Gertrud dessen Anblick nicht mehr aushält oder einfach nur nicht erträgt, dass das Tier zwar sie, aber sie nicht das Tier anblicken kann [...] Mit der Bärin betritt also ein etwas die Bühne, das für alle, vielleicht mit Ausnahme des Bärenwärters, außerhalb des Sichtbaren, Wahrnehmbaren oder Verifizierbaren bleibt.⁹⁷

Kleist parallelisiert hier die Begegnung des Varus mit der Alraune und lässt Ventidius halluzinieren, da es hier nicht um die Bärin geht, sondern vielmehr um eine für ihn animalisch anmutende Frau. In den verwandelten weiblichen Figuren manifestieren sich die größten Alpträume der römischen Kolonisatoren. Hally ist als Stammesmütterchen Cheruska's ein Sinnbild für die neugewonnene überterritoriale Einheit der germanischen Stämme, die als personifizierte „Germania“ dem Vertreter des römischen Kaisers gegenübertritt. Thusnelda hingegen ist als Bärin von Cheruska eine Allegorie bzw. Reaktion auf Ventidius' sexuelles und ökonomisches Begehren. Sie ist dabei nicht mit einer natürlichen Bärin gleichzusetzen, sondern entspringt dem Geist des römischen Legaten, der aus ihr einen Nachtmahr, ein Fabelwesen macht. Glaubt man den Ausführungen Herrmanns, so sieht Ventidius hier *„Eine Bestie / Die auf vier Füßen durch den Wald läuft“* (III. 3. 1073). Er erkennt in ihr das, was er bereits von Anfang an in den Germanen gesehen hat, und wird von diesem Bild des Schreckens übermannt, was auch in seinen und Gertruds verzweifelten Hilfescreien zu erkennen ist. Beide befinden sich in einem wahrgewordenen Alptraum.

⁹⁷ Suter, Robert: Kleists Hetztheater, S. 311.

Der vom Alptraum befallene Schläfer glaubt meistens, daß ein Wesen tierischer oder menschlicher Gestalt sich auf seiner Brust niederlasse und ihn bis zur Erstickungsgefahr drücke; er fühlt sich dabei im Zustande hochgradiger Angst und außerstande, sich zu rühren oder einen Laut von sich zu geben [...] bis endlich eine energische Bewegung, ein Aufschrei oder dgl. ihn zum Erwachen bzw. zu traumlosem Weiterschlafen befreit.⁹⁸

Doch aus diesem bösen Traum gibt es kein Entrinnen, und insbesondere die Dienerin scheint ihre Fürstin nicht mehr wiederzuerkennen.

Ventidius:

Was für ein Höllen-Ungethüm erblick ich? [...]

Die zottelschwarze Bärin von Cheruska,

steht mit gezückten Tatzen, neben mir!

Gertrud: Du Furie, gräßlicher als Worte sagen –! (V. 18. 286, 288-280).

Auch wenn es darum geht, den Schlüssel zu finden, um Ventidius aus der Bärengrube zu befreien, markiert Gertrud klar Thusnelda und nicht die Bärin als die eigentliche Bestie.

Childerich: Wo ist der Schlüssel, Gertrud?

Gertrud:

Der Schlüssel. Gott des Himmels, steckt er nicht?

Childerich: Der Schlüssel, nein!

Gertrud: Er wird am Boden liegen.

– Das Ungeheu'r! Sie hält ihn in der Hand.

(Auf Thusnelda deutend) (V. 18. 2414-2418).

Thusnelda wird schlussendlich doch noch zur Furie, zur Amazone – zur Walküre.⁹⁹ Kleist rezipiert dabei sein eigenes Stück, indem er ähnlich wie in der Hally-Episode den Affekt des sexuellen Begehrens mit dem Akt des Tötens verbindet. Thusnelda agiert dabei wie Penthesilea, die ihren Geliebten Achill in einem Zustand der völligen Ekstase förmlich auseinanderreißt. Dass es

⁹⁸ Ranke, Friedrich: Alp. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 1. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1927, Sp. 281.

⁹⁹ Zudem liegt der Vergleich mit Kriemhild aus dem Nibelungenlied nahe, die sich ebenfalls nach einem Verrat an ihren Vertrauten bzw. ihrer Familie rächt. Arminius und Siegfried werden ebenfalls in Bezug zueinander gesetzt, da durch Segimer, den Vater des Cheruskerfürsten eine philologische Ähnlichkeit hergestellt werden kann. Daneben bestehen auf der narratologischen Ebene weitere Parallelen zwischen dem Schicksal des Arminius und dem Siegfrieds. Die römischen Legionen lassen sich z. Bsp. leicht als schuppenbewehrter Drache identifizieren. Wissenschaftlich betrachtet ist eine Gleichsetzung der beiden Figuren jedoch äußerst umstritten und viele Thesen wurden bereits widerlegt. Vgl. Münkler, Herfried: Die Deutschen und ihre Mythen, S. 176-177.

sich hierbei auch um einen außer Kontrolle geratenen Liebesakt handeln könnte, macht der Umstand deutlich, dass die Bärin von Cheruska Ventidius durchbohrt, ihn förmlich penetriert und es dabei scheinbar auf das Herz des Römers abgesehen hat. Der Geschlechtsakt wird in dem Sinne pervertiert, dass die Zuneigung, die Thusnelda für Ventidius empfunden hat, in blanken Hass umgeschlagen ist. Ganz im Sinne der dionysischen Kulttradition zerreißt die Bestie, ähnlich wie Penthesilea, ihr Opfer bei lebendigem Leib und vollzieht an ihm den rituellen Sparagmos.¹⁰⁰

*Ventidius: Zevs, Du, der Götter und der Menschen Vater,
Sie schlägt die Klaun in meine weiche Brust! (V. 18. 2412-2413).*

Die eigentliche Schwäche der männlichen Figuren wird immer dann deutlich, wenn sowohl die Alraune als auch Thusnelda aus einem Moment heraus agieren können, in dem ihre Weiblichkeit verdeckt wird und sie somit vor den Blicken der patriarchalen Ordnung geschützt sind. In beiden Szenen ist es Nacht und die Römer befinden sich an einem Ort der vollkommenen Abgeschiedenheit, den sie nicht kontrollieren können, während die weiblichen Figuren sich diesen zu Eigen machen. In beiden Fällen manipulieren sie die Psyche der Männer so, dass sie die Frauen als Projektionsfläche ihrer größten Ängste sehen. Ricarda Schmidt ordnet dies auf der gesellschaftlichen Ebene folgendermaßen ein:

In der Herrmannsschlacht [...] zeigt der Sparagmos, daß auch eine politisch und intellektuell eingeschränkte Frau, die das unwissende Volk symbolisiert, die Legitimation von revolutionärer Gewalt gegen kolonialistische Unterdrückung begreifen und realisieren kann.¹⁰¹

Dass die natürliche Bärin visuell nicht greifbar ist, regt die Vorstellungskraft des Opfers an und modelliert eine Gestalt, die das Gewaltverhältnis, ähnlich der Alraune, umdreht und für einen Akt der weiblichen Selbstermächtigung sorgt. Thusnelda agiert in der Bärengarbe losgelöst von

¹⁰⁰ Der bereits thematisierte Mord an König Pentheus aber auch das Zerreißen des griechischen Heroen Orpheus durch die thrakischen Mänaden lassen sich als Sparagmos verstehen.

¹⁰¹ Schmidt, Ricarda: Sparagmos, Weiblichkeit und Staat, S. 171.

allen Fesseln der patriarchalen Ordnung, etwas, das ihr nur in der Sphäre des Unsichtbaren möglich ist und sich im Bild der von der Kette gelassenen versteckten Bärin ausdrückt.¹⁰² Durch die Identifikation mit dem Tier und durch die durchlaufene Metamorphose überwindet Thusnelda zusätzlich ihre Abhängigkeit von Herrmann, auch wenn dieser sie erst durch seine Intrigen zu dieser Bestie gemacht hat. Stefan Börnchen liest diese Szene als ihren Erweckungsmoment:

„Überlaß ihn [Ventidius] mir!“, sagt Thusnelda zu Hermann, „Ich habe mich gefaßt, ich will mich rächen!“ Bei diesen Worten wird sie aktiv. Sie „steht auf“ und „drückt“ Hermann „einen heißen Kuß auf seine Lippen“ (SW9 I, 599). Das heißt auch: Ihre Lippen sind jetzt ‚heiß‘, indem sie vom Ort der erlittenen Penetration („Lippgestade“) zum Werkzeug der aktiven, vielleicht auch sexuell konnotierten, Zerstörung werden.¹⁰³

Zwar ist es Herrmann, der die Bärin in den Wäldern, und auch damit auf metaphorischer Ebene Thusnelda, als Objekt der eigenen Herrscherrepräsentation gefangen hat, jedoch kann auch er die aus dieser Verbindung hervorgegangene Chimäre nicht länger kontrollieren.¹⁰⁴ Das Bild der Tanzbären drängt sich an dieser Stelle auf, die besonders im Mittelalter zur Unterhaltung des Adels auf brutale Weise abgerichtet wurden. Thusnelda wäre, folgt man dieser Metapher, eine Tanzbärin, welche die Ketten ihres Peinigers aufgebrochen hat und sich nun gegen diesen richtet.¹⁰⁵

¹⁰² Butler nennt dieses Verhalten, dass sich gegen stereotype Geschlechtervorstellungen richtet, „Drag“. Dabei hebt sie hervor, dass diese Technik auf Imitation und Parodie beruht. Vgl. Butler, Judith: Gender Trouble, S. 174-175.

¹⁰³ Börnchen, Stefan: *Translatio Imperii*, S. 282.

¹⁰⁴ Vgl. *KHS*: V. 15. 2310-2311.

¹⁰⁵ In seiner Erzählung *Über das Marionettentheater (1810)* schildert eine ähnliche Situation und betont, dass selbst ein angeketteter Bär eine große Gefahr für einen Menschen darstellt: „Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechterpositur. Ich wußte nicht, ob ich träumte, da ich mich einem solchen Gegner gegenüber sah; doch: stoßen Sie! stoßen Sie! sagte Herr v. G... und versuchen Sie, ob Sie ihm eins beibringen können! Ich fiel, da ich mich ein wenig von meinem Erstaunen erholt hatte, mit dem Rapier auf ihn aus; der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus, eines Menschen Brust würde ihn ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Herrn v. G... Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht“. Vgl. *MA II.*, S. 432.

Herrmann wird zwar nicht wie sein Rivale vom Furor der Bestie zerfleischt, trotzdem verwirkt er seine sexuelle Verfügungsgewalt über Thusnelda, da sie in ihm von nun an den Tyrannen erkennt, der er ist.¹⁰⁶ Für diese Überlegung spricht, dass sie nach dem Mord, von ihren Gefühlen überwältigt, in Ohnmacht fällt und auch nach der gewonnenen Schlacht sehr distanziert gegenüber ihrem Ehemann auftritt. Das physische Aufeinandertreffen der beiden Eheleute ist als Endpunkt der gemeinsamen Liebe konzipiert.¹⁰⁷ Thusnelda trifft auf die Stelle, wo Herrmanns Herz hätte sein sollen, das sie jedoch nicht mehr fühlen kann. Kleist spiegelt an dieser Stelle die Todeszene des Ventidius, dessen Herz von der Bestie aus der Brust gerissen wurde. Somit haben beide Männer den Kampf um die sexuelle Inbesitznahme der Cheruskerfürstin verloren.

Thusnelda: (an seinem Busen) Mein Geliebter!

*Herrmann: (empfängt sie).
Mein schönes Tuschchen! Heldin, grüß' ich Dich!
Wie groß und prächtig hast du Wort gehalten?*

Thusnelda: Das ist geschehn. Laß sein.

*Herrmann: Doch scheinst Du blaß?
(er betrachtet sie mit Innigkeit. – Pause.) (V. 23. 2543-2547).*

Auffällig ist, dass Thusnelda im Moment des Erkennens jegliche Farbe verliert und nichts mehr von der strahlenden, mit Schmuck behangenen Cheruskerfürstin hat, die sowohl ihr Ehemann als auch die Römer aus ihr gemacht haben. In den Regieanweisungen der *Zeitschwingen-Variante* des Stücks wird Thusnelda sogar als „verwirrt“ charakterisiert,¹⁰⁸ was die These stärkt, dass sie

¹⁰⁶ Er müsste sie fortan vergewaltigen, was ihn nicht besser machen würde als die Männer, die Hally geschändet haben. Sein nach außen postuliertem Bild des sorgenden Stammesvaters würde stark darunter leiden, sollte Thusnelda sichtbare Zeichen dieser Misshandlung davontragen. Elisabeth Krimmer argumentiert, dass Herrmann keinerlei emotionale Kriegsverletzungen erleidet. Der Verlust seiner Frau könnte jedoch die einzige, aber zentrale Niederlage dieser Figur sein. Die Kritik Kleists würde trotzdem weiterhin Bestand haben. Vgl. Krimmer, Elisabeth: *The Gender of Terror*, S. 73.

¹⁰⁷ Der Ort, den Herrmann auswählt, um seine Gefolgsleute zum Sturm auf Rom zu bewegen, könnte identisch mit der Bärengarbe sein, was ein weiterer Grund Thusneldas Entsetzen sein könnte. Vgl. *KHS: V. 24. 2625* und Seger, Daniel Tobias: „Sie wird doch keine Klinke drücken?“, S. 458.

¹⁰⁸ Heinrich von Kleist. *Die Herrmannsschlacht*. Studienausgabe. Hg. von Kai Bremer. Stuttgart 2011 (Reclam Universalbibliothek, 18834), S. 117.

sich erst jetzt der ganzen Tragweite ihrer und der Handlungen Herrmanns bewusst wird.¹⁰⁹ Die Cheruskerin leugnet von da an die Form der Weiblichkeit, die ihr die patriarchalen Strukturen aufgezwängt haben. Thusnelda tritt somit in den Hintergrund und kann nicht mehr als Repräsentationsobjekt für das Selbstverständnis der Männer dienen, die sie zu diesem Zweck ausgebeutet haben. Das Ende der Schlacht bedeutet auch das Ende der Ehe zwischen Thusnelda und Herrmann, welches sich visuell auf die äußere Erscheinung der Fürstin niederschlägt. „Davon dass ihr alles Menschliche fremd geworden ist, kann sich Thusnelda nicht mehr erholen. Traute Eheverhältnisse kann es danach nicht mehr geben“.¹¹⁰

Die Cheruskerin hat eine Verwandlung hinter sich gebracht, indem sie von der Dumb Blonde zum Schaf, dann zur Bärin von Cheruska und schlussendlich zu einer Frau geworden ist, die verstanden hat, wie die Machthierarchie der Männer funktioniert. Deshalb ist sie auch trotz ihrer Blässe keine leere Hülle, wie es Hally nach ihrer Vergewaltigung gewesen ist, sondern verlangt, nach Barbara Vinken, eine Erklärung für die Taten ihres Mannes.

Für Thusnelda ist ein solches Denken nur, ‚[e]ntsetzlich‘ und ‚unmenschlich‘ (Vs. 1684 u. 1700); sie steht fassungslos (eben ent-setzt) vor der scheinbar ungezügelt hervorbrechenden Grausamkeit ihres Mannes, bringt sich dann aber auch als ein Wesen in Geltung, das nicht nur auf der Nennung der Beweggründe für das anvisierte Handeln besteht (Vs. 1684f.), sondern es auch moralisch begründet und dementsprechend modifiziert wissen möchte.¹¹¹

Der Plot rund um Thusnelda ist tatsächlich die von Herrmann geplante Erziehungsgeschichte, die für ihn jedoch eine unvorhergesehene Wendung nimmt, da die Rollen der Männer in Kleists Stück spiegelbildlich zu verstehen sind. Indem sie Ventidius Handeln durchschaut, begibt sie sich gleichzeitig auf den Pfad der Erkenntnis, Herrmann so zu sehen, wie er ist. Unterstützt wird

¹⁰⁹ Auch Penthesilea befindet sich nach dem Tod des Achilles in einem Zustand der vollständigen Desorientiertheit. Sie stirbt jedoch, anders als Thusnelda, an gebrochenem Herzen, nachdem sie realisiert hat, dass sie für die Ermordung verantwortlich ist. Im Gegensatz zu der Cheruskerfürstin liebt sie ihr Opfer aufrichtig und kann mit dieser Schuld nicht leben. Vgl. *MA I.*, S. 500.

¹¹⁰ Vinken, Barbara: *Bestien. Kleist und die Deutschen*, S. 92.

¹¹¹ Seger, Daniel Tobias: „Sie wird doch keine Klinke drücken?“, S. 437.

diese Lesart zusätzlich dadurch, dass die Bärin nach dem Tod des Ventidius für einen kurzen Moment doch auf der Bühne sichtbar ist. So erläutern die Bühnenanweisungen:

*(Die Cherusker stürzen in den Park. Pause – Bald darauf
Die Leiche des Ventidius, von den Cheruskern getragen,
umd Childerich mit der Bärin) (V. 19)*

Die Bärin nimmt hier eine Stellvertreterrolle für Thusnelda ein, welche wiederum eine Stellvertreterin für die Gewalttaten Herrmanns ist, der sich nie selbst die Finger schmutzig macht. „Darüber hinaus markiert das stellvertretende Handeln der Bärin das Tötungshandeln Herrmanns und der Cherusker als etwas, das natürlich ist, das aus der Natur kommt. Es ist ein explizit tierliches Handeln, man könnte sagen: eine Bio-Action“.¹¹² Metaphorisch wird in dieser Szene das animalische Wesen Herrmanns auf der Bühne präsentiert und all der Schrecken seiner despotischen Herrschaft sichtbar gemacht.¹¹³ Die entfesselte Gewalt, die sich in der Bärenszene abspielt, endet nicht dort, sondern wird vom Anführer der germanischen Partisanen bis nach Rom getragen.

Gerhard Bauer beobachtet einen vollständigen Moralitätsverlust des Cheruskers:

Kann Herrmann, wenn er sich den Feind im Ganzen als ‚dämonenartig‘ vorstellt, den einzelnen gar nicht mehr als sittlich denken? Die Antwort zeigt den ganzen Mechanismus der Selbstverhärtung. Es wäre für die Rache nicht gut, wenn man differenzieren, also den einzelnen Angehörigen einer feindlichen Streitmacht nach seiner persönlichen Moral beurteilen müsste. ‚Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben‘.¹¹⁴

Thusnelda hingegen ist nicht länger Teil dieser Strafexpedition gegen die Römer. Es ist anzunehmen, dass sie Herrmann bei seinem persönlichen Rachefeldzug nicht länger unterstützt und ihr gemeinsamer Weg an dieser Stelle endet.¹¹⁵

¹¹² Borgards, Roland: Off Cage. Kleists Herrmannsbärin, S. 368.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 369.

¹¹⁴ Bauer, Gerhard: Die Kunst und Künstlichkeit des Hasses. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. Heinrich von Kleist. München 1993, S. 54.

¹¹⁵ Gestützt wird diese Überlegung dadurch, dass auch die historischen Quellen von einer Trennung Herrmanns und Thusneldas berichten. So wurde die Cheruskerfürstin im Triumphzug des Germanicus mitgeführt und lebte von dort an in Ravenna, wo sich ihre Spur verliert. Siehe Bsp. Tacitus: *Annalen I. 58. I.* Lateinisch-Deutsch. 6. Aufl. Übers. Erich Heller. Berlin/Boston 2010 (Sammlung Tusculum). Tacitus spricht dabei eher von einer ungewollten Trennung, eine Tatsache die Kleist, wie so viele andere Fakten in seinem Stück, umgedeutet haben könnte.

Hermann's vision of Germania requires the constant re-affirmation of its reality through sacrifice. Rather than promising that war will cede to the reign of peace, the play suggests that the laws of war will replicate themselves in the order of the new State. Kleist's society truly is the continuation of war by other means. Consequently, *Hermannsschlacht* demonstrates that, although the Germans are the defenders of the fatherland and are as such engaged in a legitimate war, they too, if given half a chance, will embark on an imperial war.¹¹⁶

Der Gedankenstrich in den Bühnenanweisungen markiert nach dem letzten Gespräch der beiden als Eheleute einen Schlusstrich, der den Leser:innen verdeutlicht, dass sich Thusnelda nicht länger für die Allmachtsphantasien eines Tyrannen prostituieren wird. Die historischen Erkenntnisse stützen diese These, so wird Arminius wenig später nach der gewonnenen Schlacht gegen Varus von Angehörigen der germanischen Stämme ermordet, da seine Macht zu groß geworden war und er sich zum König aufschwingen wollte.¹¹⁷

¹¹⁶ Krimmer, Elisabeth: *The Gender of Terror*, S. 75.

¹¹⁷ Siehe: Tacitus: *Annalen II*. 88. 2-3. Lateinisch-Deutsch. 6. Aufl. Übers. Erich Heller. Berlin/Boston 2010 (Sammlung Tusculum).

Fazit

Ohne Frage ist Heinrich von Kleists *Die Hermannschlacht* ein hochproblematisches, aber auch hochkomplexes Theaterstück. Rückt man die Beziehung der Figuren zueinander in das Zentrum des Interesses und weniger den Befreiungskampf des Cheruskerfürsten, so entspinnt sich ein Geschlechterdrama, das die patriarchal organisierte Gesellschaftsordnung um 1800 in Frage stellt. Vor der Folie der antiken Varusschlacht zeigt der Dichter, dass imperiale, männliche Bestrebungen vielfach auf die sexuelle Inbesitznahme des weiblichen Körpers abzielen und in einem Strudel der Gewalt münden, der einmal in Gang gesetzt, nur schwer zu durchbrechen ist. Gleichzeitig sind die Männer in Kleists Theaterstück entweder nicht Willens oder schlicht nicht dazu in der Lage, die Führungs- und Schutzpositionen, in denen sie sich selbst sehen, auszufüllen. Hally wird vergewaltigt und ermordet, während Thusnelda für die Interessen ihres Mannes instrumentalisiert sowie missbraucht wird. Gerade in diesem moralischen Versagen, zeigt sich auf beiden Seiten, sowohl bei den germanischen Stämmen als auch bei den Römern, ihre Schwäche, wodurch sie die Rache der weiblichen Figuren auf sich ziehen. Besonders Hally, die von den Männern, die sie vergewaltigen, ihrer Familie und ihrem Stamm dehumanisiert wird, vollzieht dabei die größte Verwandlung. Sie tritt unter dem Tuch, das ihren Charakter sowie ihren Körper verdeckt, aus der Unsichtbarkeit hervor, demaskiert sich und erweist sich in ihrer Inkarnation als Alraune bzw. Stammesmütterchen Cheruska's durch ihr Wissen als den Männern weit überlegen. Symbolisiert durch die Laterne, das Licht, das sie vor sich herträgt, tritt sie nicht nur in der Diegese visuell in Erscheinung, sondern wird dadurch auch für die Rezipient:innen als Figur fassbar. Dass der Name Hally nicht im Verzeichnis der *dramatis personae* auftaucht, ist dabei kein Versäumnis Kleists. Er stellt diese Figur vielmehr in die Tradition der ovidischen *Metamorphosen*,

indem er die geschändete Jungfrau nach germanischem Vorbild zu einem übernatürlichem Waldwesen, einem Ignis fatuus oder sogar zu einer Begleiterin der Götter stilisiert. Die Alraune ist nicht an die Gesetze der Menschen, das heißt sowohl in der Antike als auch in der Zeit um 1800 die der Männer, gebunden, sodass sie Varus seinem Schicksal überlässt, der in ihre Sphäre, die germanischen Wälder eindringt. Er bezahlt den Preis dafür, dass seine Legionen den Fluss Lippe überschritten und das Land der Cherusker sowie Hally geschändet haben. Selbst der Legat der römischen Legionen erweist sich der Alraune gegenüber als machtlos. Dabei ist es nicht maßgebend, welche Elemente der Szenerie eine Halluzination des Varus sind, sondern dass die Alraune als Konstruktion bzw. Projektion der männlichen Psyche funktioniert, die sich der personifizierten Weiblichkeit des Stammesmütterchen Cheruska's als unterlegen erweist. Jegliche männliche, sexuelle Verfügungsgewalt unter der Hally gelitten hat, wird durch die Macht der Alraune außer Kraft gesetzt.

Thusneldas Entwicklung verläuft diametral zu Hallys Heraustreten aus der Unsichtbarkeit. Ihre fortwährende Sichtbarkeit als Fürstin der Cherusker und Ehefrau Herrmanns führt dazu, dass sie den männlichen Blicken unablässig ausgesetzt wird, was bewirkt, dass sie lediglich ein Repräsentationsobjekt der patriarchalen Ordnung ist. Sie bleibt bis in den letzten Akt hinein passiv und agiert als Frau nicht selbstbestimmt, sondern ist als Spielball den Intrigen Herrmanns bzw. Ventidius unterworfen. Dass Varus sie im Namen des Kaisers daneben noch mit Schmuck ausstattet, verstärkt zwar ihr auf Ästhetik angelegte Außenwirkung, ist dabei aber mehr Schein als Sein, da niemand ernsthaftes Interesse an ihr hat. Sie soll als Frau Schönheit symbolisieren, sich damit zufriedengeben, sich aber nicht mit eigener Stimme in die Angelegenheiten der Männer einmischen. Um aus dieser aufgebürdeten Unmündigkeit auszubrechen, muss Thusnelda in den Hintergrund treten, ihre sexualisierte Weiblichkeit verbergen und zu Ventidius größtem Albtraum,

der Bärin von Cheruska werden. Zwar ist auch dies zunächst nicht ihre eigene Entscheidung, sondern Teil von Herrmanns Plan, mit hemmungsloser Gewalt gegen die römischen Kolonisatoren vorzugehen, jedoch führt diese Tat dazu, dass sie das tyrannische, männlich konnotierte Potential auf beiden Seiten zu erkennen lernt. Indem sie nach der gewonnenen Schlacht nicht mit in den Jubel der germanischen Krieger einstimmt, sondern Herrmann vielmehr ihre Farblosigkeit beschreibt, spiegelt ihre äußere Erscheinung ihr Innerstes wider. War sie zunächst nur das Dumb Blonde, das Schaf, das naiv und zufrieden mit seiner ihm zugeteilten Rolle war, solange es von den Männern hofiert wurde, ist sie, um bei diesem Bild zu bleiben, tatsächlich zur von der Kette gelassenen Bärin von Cheruska geworden, die sich, schockiert von den Taten ihres Manns von ebendiesem abwendet. Ihre Ehe ist am Ende und während Herrmann seine Humanität endgültig in seinen Weltherrschaftsfantasien verliert, besteht für Thusnelda die Möglichkeit, ein Leben, ohne ihn zu führen. Dass Heinrich von Kleist die Ermordung der historischen Figur Arminius nicht thematisiert und das Schicksal seines Herrmanns bewusst offenlässt, ermöglicht dem Publikum eine eigene Bewertung des Geschehens vorzunehmen. Die Männer können und wollen die Grausamkeiten nicht stoppen, etwas das Rom und damit die gesamte Welt in unmittelbare Gefahr bringt, vernichtet zu werden.¹ Hally entzieht sich durch ihre Verwandlung zur Alraune der sexuellen Ausbeutung durch die Männer und erweist sich durch ihre übernatürlichen seherischen Fähigkeiten sowie ihre Weisheit als machtvollste Akteurin innerhalb Kleists Stück. Thusnelda, die bis zum Ende der Handlung unwissend und naiv ist, ist schlussendlich die einzige Figur, bleibt man bei den menschlichen Wesen, die einen Moment der Erkenntnis, der Gewissheit erfährt, dass das patriarchale Machtsystem zwangsläufig kollabieren muss.

¹ Ein Umstand, den die Nationalsozialisten nicht verstanden haben und in einem Weltkrieg, sowie der vollständigen Zerstörung Deutschlands mündete. Das Cheruskerland ist schon innerhalb der Handlung verwüstet und mit der Zerstörung Roms würde jedwede menschliche Ordnung nach westlichem Vorbild untergehen, etwas das Kleist bereits zur Zeit der napoleonischen Kriege gefürchtet zu haben scheint.

Folgt man den hier getroffenen Überlegungen, so lässt sich argumentieren, dass Heinrich von Kleists Stück vom Vorwurf der Misogynie entlastet werden kann und vielmehr als Kritik an der männlichen Gewaltherrschaft gelesen werden kann. Der Dichter entwirft vielschichtige Geschlechterkonstruktionen, die sich nicht auf einer oberflächlichen Ebene analysieren lassen, sondern einer tiefgreifenden Untersuchung bedürfen. Hally und Thusnelda sind stereotyp die weiblichen Figuren im Œuvre Kleists, die durch ihre Verschleierung bzw. vordergründige Oberflächlichkeit leicht als Opfer abgestempelt werden könnten, sich jedoch unter gendertheoretischen Gesichtspunkten bei näherem Hinsehen als mehrdimensional konzipierte, partizipierende und handlungstragende Akteurinnen erweisen.

Bibliografie

Quellen

Alexander Pope: *The Rape of the lock*. In: Ders. Selected poetry and prose. Hg. von Robin So-
werby. London/New York 1988, S. 63-85.

Buch der Richter 19, 1-30. In: *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*. [https://www.bibleser-
ver.com/EU/Richter19](https://www.bibleser-
ver.com/EU/Richter19) (zuletzt abgerufen am 03.01. 2024).

Christa Wolf. *Kein Ort. Nirgends*. Frankfurt am Main 2006 (Suhrkamp BasisBibliothek, 75).

David Benioff, / Daniel Brett Weiss (Autoren). David Nutter (Regisseur): *Mother's Mercy*
(Staffel 5. Episode 10). In: *Game of Thrones*. HBO-Entertainment. 14.06.2015.

David Heyman (Produzent). Chris Kolumbus (Regisseur): *Harry Potter and the Chamber of se-
crets*. Warner Bros. Pictures. 3. November 2002.

Edgar Alan Poe: *The Raven*. In: Ders. The Complete Works. Hg. von James A. Harrison [17
Bde.] Bd. 7. Poems. New York 1965, S. 94-100.

Enrico Marini: *Die Adler Roms* [5.Bde.]. Hamburg 2009.

Euripides: *Die Bakchen*. Tragödie. Stuttgart 2005 (Reclams Universalbibliothek, 940).

Heinrich von Kleist: *Briefe*. In: Ders. Sämtliche Werke und Briefe. Münchener Ausgabe. Auf der
Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [3
Bde.] Bd. 2. Erzählungen, Prosa, Gedichte, Briefe. München/Frankfurt am Main 2010, S.
531-999.

Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O.....*. In: Ders. Sämtliche Werke und Briefe. Münchener
Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Pe-
ter Staengle. [3 Bde.] Bd. 2. Erzählungen, Prosa, Gedichte, Briefe. München/Frankfurt
am Main 2010, S. 107-147.

Heinrich von Kleist: *Germania an ihre Kinder*. In: Ders. Sämtliche Werke und Briefe. Münche-
ner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und
Peter Staengle. [3 Bde.] Bd. 2. Erzählungen, Prosa, Gedichte, Briefe. München/Frankfurt
am Main 2010, S. 506-511.

Heinrich von Kleist: *Die Herrmannsschlacht. Ein Drama*. In: Ders. Sämtliche Werke und Briefe.
Münchener Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland
Reuß und Peter Staengle. [3 Bde.] Bd. 1. Dramen. München/Frankfurt am Main 2010, S.
629-744.

- Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht*. Studienausgabe. Hg. von Kai Bremer. Stuttgart 2011 (Reclam Universalbibliothek, 18834).
- Heinrich von Kleist: *Katechismus der Deutschen*. In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Münchener Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [3 Bde.] Bd. 2. Erzählungen, Prosa, Gedichte, Briefe. München/Frankfurt am Main 2010, S. 324-334.
- Heinrich von Kleist: *Kriegslied der Deutschen*. In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Münchener Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [4 Bde.] Bd. 2. Erzählungen, Prosa, Gedichte, Briefe. München/Frankfurt am Main 2010, S. 512-513.
- Heinrich von Kleist: *Penthesilea. Ein Trauerspiel*. In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Münchener Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [3 Bde.] Bd. 1. Dramen. München/Frankfurt am Main 2010, S. 373-500.
- Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*. In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Münchener Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [3 Bde.] Bd. 2. Erzählungen, Prosa, Gedichte, Briefe. München/Frankfurt am Main 2010, S. 425-433.
- https://www.reclam.de/search?submit_search=Submit&query=Kleist+&page=1 (zuletzt abgerufen am 08.02.2024).
- <https://truthsocial.com/@realDonaldTrump> (zuletzt abgerufen am 24.01.2024).
- Jörg Kastner: *Thorag oder die Rückkehr des Germanen*. Bergisch Gladbach 1996.
- Livius: *Römische Geschichte*. Lateinisch-Deutsch. 4. Aufl. Übers. von Hans Jürgen Hillen. [11 Bde.] Bd. 1. Düsseldorf/Zürich 2007.
- Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Ungekürzte Ausgabe 1988. 26. Aufl. Frankfurt am Main 2022.
- Natalie Haynes: *Stone Blind*. New York City 2023.
- Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch-Deutsch. Übers. von Niklas Holzberg. Berlin/Boston 2017 (Sammlung Tusculum).
- Sabine De Mardt / Andreas Bareiß (Produzent:innen): *Barbaren*. Deutschland 2020.
- Sigmund Freud: *Das Medusenhaupt*. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Hg. von Anna Freud. [19 Bde.], Bd. 17. Schriften aus dem Nachlaß 1892-1938. Frankfurt am Main 1999, S. 45-48.

Sueton: *Divus Augustus*. In: Ders. *Die Kaiserviten. Berühmte Männer*. Lateinisch-Deutsch. 4. Aufl. Übers. von Hans Martinet. Berlin/Boston 2014.

Strabon: *Geographika*. Griechisch-Deutsch. Übers. von Stefan Radt [10 Bde.]. Bd.2. Buch V-VIII. Göttingen 2003.

Tacitus: *Annalen*. Lateinisch-Deutsch. 6. Aufl. Übers. Erich Heller. Berlin/Boston 2010 (Sammlung Tusculum).

Thomas Hobbes: *Leviathan*. Hg. von J.C.A. Gaskin. New York/Oxford 1996.

Velleius Paterculus: *Historia Romana*. Lateinisch-Deutsch. Übers. von Marion Giebel. Stuttgart 2004.

Siglenverzeichnis

KHS = Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht. Ein Drama*. In: Ders. *Sämtliche Werke und Briefe*. Münchener Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [3 Bde.] Bd. 1. Dramen. München/Frankfurt am Main 2010, S. 629-744.

MA = Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Münchener Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. [3 Bde.] Dramen. München/Frankfurt am Main 2010.

Darstellungen

Bauer Gerhard: *Die Kunst und Künstlichkeit des Hasses*. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband. Heinrich von Kleist. München 1993, S. 49-59.

Bächthold-Stäubli, Hanns: *Fuß*. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. [10 Bde.], Bd. 3. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1930, Sp. 224-236.

Bächthold Stäubli, Hanns: *Haar*. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. [10 Bde.], Bd. 3. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1930, Sp. 1284-1288.

Behringer, Wolfgang: *Hexen. Glaube, Verfolgung, Vermarktung*. 7. akt. Auflage. München 2020.

Bellinger, Gerhard J.: *Persephone*. In: *Knaurs Lexikon der Mythologie*. Hg. von Gerhard J. Bellinger. München 1989, S. 380-381.

Bergmann, Franziska: *Drama und Gender*. In: *Drama*. Hg. von Andreas Enghart und Franziska Schößler. Berlin 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft, 5), S. 356-371.

- Bezner, Frank: Herakles. In: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/herakles-COM_0056?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly-supplemente-i-5&s.q=Herakles (zuletzt abgerufen am 17.01. 2024).
- Blake, Tyrell: On Making the Myth of the Nemean Lion. In: *The Classical Journal* 98 (2002), S. 69-71.
- Blamberger, Günther: Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt am Main 2011.
- Blumenrath, Hendrick: Politische Meterologie. Zu Kleists und Grabbes Hermanns-Dramen. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*. Bielefeld 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, 32), S. 59-80.
- Borgards, Roland: Off Cage. Kleists Hermannsbäarin. In: Andreas Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck (Hg.). *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung*. Bielefeld 2019, S. 355-370.
- Borghardt, Dennis: Locus amoenus. In: *Handbuch Idylle — Verfahren — Traditionen — Theorien*. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 483-485.
- Böhme, Hartmut: „Diese ungeheure Wendung der Dinge“. Zur Wirkkraft der Objekte in Kleists Werk. In: *Kleist Jahrbuch* (2015), S. 23-46.
- Börnchen, Stefan: *Translatio Imperii*. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists *Herrmannschlacht*. In: *Kleist Jahrbuch* (2005), S. 267-284.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*. 10th anniversary Ed. New York/London 1999.
- Breuer, Ingo: Biographische Skizze. In: *Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer u.a. Stuttgart 2013, S. 1-4.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch übers. von Thomas Lindquist. München 2004.
- Bischoff, Doerte: Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung. In: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg 2001 (Rowohlt's Enzyklopädie, 55642), S. 293-315.
- Caemmerer, Christiane/Eichhorn, Kristin: Schäferspiele des Barock und der Frühaufklärung. In: *Handbuch Idylle. Verfahren - Traditionen - Theorien*. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 87-92.
- Cohen, Beth: From Bowman to Clubman. Heraklas and Olympia. In: *The Art Bulletin* 76 (1994). Nr. 4, S. 695-715.

- Egeler, Matthias: Walküren, Bodbs, Sirenen. Gedanken zur religionsgeschichtlichen Anbindung Nordwesteuropas an den mediterranen Raum (Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Ergänzungsbände, 71).
- Eybl, Franz M.: Kleist Lektüren. Wien 2007.
- Fink, Kristina: Die sogenannten ‚Kant-Krise‘ Heinrichs von Kleist. Ein altes Problem aus neuer Sicht. Würzburg 2012.
- Fischer, Bernd: Fremdbestimmung und Identitätspolitik in *Die Herrmannsschlacht*. In: Paul Michael Lützeler und David Pan (Hg.). Kleist Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001, S. 165-178.
- Fischer, Josef: Sklaverei in der Antike. Darmstadt 2021 (Geschichte kompakt).
- Foucault, Michel: The History of Sexuality. Übers. von Robert Hurley. [4 Bde.]. Bd. 1. An Introduction. New York 1978.
- Frei-Gerlach, Franziska: Hecke/Zaun. In: Handbuch Idylle — Verfahren — Traditionen — Theorien. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 435-436.
- Fronz, Hans-Dieter: Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrichs von Kleist. Würzburg 2000 (Reihe Literaturwissenschaft, 296).
- Fuchs-Jolie, Stephan: Von der Fee nur der Fuß. Körper als Allegorien des Erzählens im Peter von Staufenberg. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009), S. 53-69.
- Gallas, Helga: Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Frankfurt am Main/Basel 2005.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Durchges. u. korrigierte. Aufl. Übers. von Andreas Knop. Paderborn 2010 (UTB 8083. Literatur und Sprachwissenschaft).
- Guttermann, Julia/Breuer, Ingo: Zeittafel. In: Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hg. von Ingo Breuer u.a. Stuttgart 2013, S. 5-10.
- Gradinari, Irin und Schöbler, Franziska: Gender und Queer Studies. In: Handbuch Literatur und Psychoanalyse. Hg. von Frauke Berndt und Eckhardt Goebel. Berlin 2017, S. 148-152.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Alraundelberlin. In: Deutsches Wörterbuch. [32 Bde.]. Bd. 1. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1886, Sp. 246. <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=DWB&lemid=A02904> (zuletzt abgerufen am 03.01.2024).

- Grimm, Jacob und Wilhelm: Schaf. In: Deutsches Wörterbuch. [32 Bde.]. Bd. 14. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1886, Sp. 1994+1995. <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=DWB&lemid=S03421> (zuletzt abgerufen am 23.01.2024).
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Wald. In: Deutsches Wörterbuch. [32 Bde.]. Bd. 27. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1886, Sp. 1075. <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=DWB&lemid=W03296> (zuletzt abgerufen am 03.01.2024).
- Grob, Thomas: Akt. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. [3 Bde.], Bd. 1. Hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u.a. Berlin/Boston 2007, S. 30-32.
- Hanel, Norbert/Wilbers-Rost, Suanne/Willer, Frank: Die Helmmaske von Kalkriese. In: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 204 (2004), S. 71-92.
- Heuer, Caren: „Du Furie, gräßlicher als Worte sagen!“. Thusnelda und die Nation in Herrmannschlacht-Dramen. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielfeld 2008, S. 81-105.
- Hederich, Benjamin: Proserpina. In: Gründliches mythologisches Lexikon. Hg. von Benjam Hederich. Darmstadt 1996, Sp. 2100-2102.
- Hermann, Iris: Theater ist schöner als Krieg. Kleists *Herrmannsschlacht* auf der Bühne. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielfeld 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, 32), S. 239-259.
- Herrmann, Hans Peter: Arminius und die Erfindung der Männlichkeit im 18. Jahrhundert. In: Der Deutschunterricht 47 (1995). Nr. 2, S. 32-47.
- Horn, Katalin: Tierhaut. In: Enzyklopädie des Märchens. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich, Heidrun Alzheimer, Hermann Bausinger u.a. Berlin/Boston 2016, S. 613-615.
- Horn, Peter: Der Terror des antikolonialen Kampfes. Kleist und die Herrmannschlacht. In: Ricarda Schmidt, Seán Allan und Steven Howe (Hg.). Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt. Würzburg 2012, S. 133-148.
- Horstmann, Sigrid: Bilder eines deutschen Helden. Heinrich von Kleists Herrmannsschlacht im literarischen Kontext von Klopstocks Hermanns Schlacht und Goethes Herman und Dorothea. Frankfurt am Main 2011 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur, 45).
- Jahn, Hajo: Die Facetten des Prinzen Jussuf. Ein Lesebuch über Else Lasker-Schüler. Berlin 2022.

- Jamme, Christoph/Matuschek, Stefan: Argonauten. In: Handbuch der Mythologie. 2. Aufl. Hg. von Christopher Janne und Stefan Matuschek [u.a.]. Darmstadt 2017, S. 74-77.
- Jungbauer, Gustav: Dämmerung. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 2. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1929, Sp. 138-140.
- Jungbauer, Gustav: Schleier. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 7. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1935/36, Sp. 1207-1205.
- Junkerjürgen, Ralf: ‚Dumb Blonde‘. Zur Popularisierung eines misogynen Stereotyps. In: Thomas Kühn und Robert Troschitz (Hg.). Populärkultur. Perspektiven und Analysen (Edition Kulturwissenschaft, 144). Bielefeld 2017, S. 121-136.
- Kaminskij, Bernice: Affekte im Drama. In: Drama. Hg. von Andreas Enghart und Franziska Schöbeler. Berlin 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft, 5), S. 321-339.
- Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg im Breisgau 1987.
- Kister, Aglaia: Scham und Haare. Zur Verflochtenheit zweier Motivstränge bei Paul Celan und Elfriede Jelinek. In: Elena Casanova, Lilli Hölzlhammer, Helen Moll (Hg.). Widerständige Poetiken des Haares. Berlin/Boston 2023, S. 147-165.
- Kling, Alexander: Die Tiere der Politischen Theorie. In: Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Hg. von Roland Borgards. Stuttgart 2016, S. 97-110.
- Koch, Angela: Die Verletzung der Gemeinschaft. Zur Relation der Wort- und Ideengeschichte von ‚Vergewaltigung‘. In: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 15 (2004), S. 37-56.
- Krimmer, Elisabeth: The Gender of Terror. War as (Im)Moral Institution in Kleist's *Herrmannsschlacht* and *Penthesilea*. In: The German Quarterly 81 (2008). Nr. 1, S. 66-85.
- Krüger, Gesine: Geschichte der Jagd. In: Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Hg. von Roland Borgards. Stuttgart 2016, S. 111-121.
- Künzel, Christine: Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists *Herrmannsschlacht*. In: Kleist Jahrbuch (2003), S. 165-183.
- Künzel, Christine: Der Raub einer Locke oder Lektionen über die ‚Verwertbarkeit‘ des Menschen in Kleists *Herrmannsschlacht*. In: Ricarda Schmidt, Seán Allan und Steven Howe (Hg.). Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt. Würzburg 2012, S. 117-131.

- Lindenmeyer, Antje: ‚I am Price Jussuf‘. Else Lasker-Schüler’s autobiographical performance. In: *Biography* 24 (2001) Nr. 1, S. 24-34.
- Luckhardt, Jochen/ Marth, Regine (Hg): *Lockenpracht und Herrschermacht Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig*. 10 Mai bis 30 Juli 2006. Leipzig 2006.
- Matuschek, Stefan: Odin/Wotan. In: *Handbuch der Mythologie*. Hg. von Christoph Jamme und Stefan Matuschek. 2. Aufl. Darmstadt 2017, S. 184-188.
- McIntock, Ann: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York/London 1995.
- Meixner, Johanna: *Androgynie in der Prosa Else Lasker-Schülers*. Würzburg 2020 (Epistamata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 913).
- Mulvey, Laura: *Visual pleasure and narrative cinema*. In: *Screen* 16 (1975). Nr. 3, S. 6-18.
- Müller-Salget, Klaus: *Die Herrmannschlacht*. In: *Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hg. von Ingo Breuer u.a. Stuttgart 2013, S. 76-79.
- Müller-Salget, Klaus: *Beweis-Stücke: Dinge als Wahrheitszeugen in Kleists Dichtungen*. In: *Kleist Jahrbuch* (2015), S. 60-68.
- Münkler, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Hamburg 2009.
- Neumann, Michael: ‚Und sehn, ob uns der Zufall etwas beut‘. Kleists Kasuistik der Ermächtigung im Drama ‚Die Hermannsschlacht‘. In: *Kleist Jahrbuch* (2006), S. 137-156.
- Nickenig, Annika: *Diana*. In: *Handbuch Idylle. Verfahren - Traditionen - Theorien*. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 367-368.
- Nieradzki, Lukasz: *Geschichte der Nutztiere*. In: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hg. von Roland Borgards. Stuttgart 2016, S. 121-128.
- Pahl, Katrin: *Sex Changes with Kleist*. Evanston 2019.
- Pehl, Hans: *Waldgeister*. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. [10 Bde.], Bd. 9. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1938/41, Sp. 55-62.
- Pelka, Artur: *Drama, Theater und das Politische*. In: *Drama*. Hg. von Andreas Enghart und Franziska Schöbler. Berlin 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft, 5), S. 340-355.
- Perkins, Anna Kasafi: *Delilah Speaks Hairily. Re-Reading Samson and Delilah, Dreadlocks and the Feminine Today*. In: Elena Casanova, Lilli Hölzlhammer, Helen Moll (Hg.). *Wiederständige Poetiken des Haares*. Berlin/Boston 2023, S. 17-34.

- Peuckert, Will-Erich: Rabe. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 7. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1935/1936, Sp. 427-457.
- Ranke, Friedrich: Alp. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 1. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1927, Sp. 281-305.
- Ranke, Friedrich: Irreführen. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. [10 Bde.], Bd. 4. Hg. von Eduard Hoffmann-Krayer. Berlin/Boston 1931/32, Sp. 776-778.
- Rubin, Gayle S.: Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality (1984). In: Richard Parker und Peter Aggleton (Hg.). Culture, Society and Sexuality. 2. Aufl. London/New York 2007, S. 150-187.
- Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. München 2007.
- Schäfer, Regina: Der Gefälschte Brief. Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ‚Hermannsschlacht‘. In: Kleist Jahrbuch (1993), S. 181-189.
- Schiemann, Gottfried: Patria potestas. In: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/patria-potestas-e909770?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=Patria+Potestas (zuletzt abgerufen am 19.12.2023).
- Schlip, Clemens: Typen, Gruppen und Individuen bei Livius. Untersuchungen zur Darstellung und Funktion historischer Akteure in ‚ab urbe condita‘. Würzburg 2018 (Beiträge zur Altertumskunde, 377).
- Schmidt, Ricarda: Sparagmos, Weiblichkeit und Staat. Gewalt als Produkt der Erziehung in *Pentheslia* und *Herrmannsschlacht*. In: Ricarda Schmidt, Seán Allan und Steven Howe (Hg.). Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt. Würzburg 2012, S. 149-173.
- Schmitt, Christian: Jäger. In: Handbuch Idylle — Verfahren — Traditionen — Theorien. Stuttgart. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. 2022, S. 457-459.
- Schütz, Erhard: ‚...in den Wäldern selig verschollen.‘ Waldgänger in der Literatur seit der Romantik. Bratislava 2013 (Pressburger Akzente. Vorträge zur Kultur- und Mediengeschichte an der UK Bratislava; 3).
- Seeba, Hinrich C.: ‚Woher kommt der Haß?‘. Zur Rechtfertigung der Gewalt von Kleist bis Himmler. In: Walter Delabar, Walter Fähnders und Dieter Heimböckel (Hg.): Abgründiger Klassiker der Moderne. Gesammelte Aufsätze zu Heinrich von Kleist. Bielefeld 2012 (Moderne Studien, 11), S. 267-283.

- Seger, Daniel Tobias: „Sie wird doch keine Klinke drücken?“ Kleists Herrmannsschlacht im Rahmen seines Graziedenkens. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 78 (2004), S. 426-458.
- Sehlmeyer, Markus: Sibyllini libri, Sibyllina oracula. In: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/sibyllini-libri-sibyllina-oracula-e1111660?s.num=0&s.f.s2_parent=s.f.book.der-neue-pauly&s.q=Sibille (zuletzt abgerufen am 01.01. 2024).
- Specht, Gregor: Scham, Haar, Poetik. Widerständliche statt gegen-ständlicher Poetik des Haars. (Feminismus, Psychoanalyse, Literatur). In: Elena Casanova, Lilli Hölzlhammer, Helen Moll (Hg.). Widerständliche Poetiken des Haares. Berlin/Boston 2023, S. 129-146.
- Sprenger, Ulrike: Versailles. Höfische Spielräume. In: Handbuch Literatur und Raum. Hg. von Claudia Benthien, Ethel Matala und Uwe Wirth. Berlin/Boston 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 3), S. 403-412.
- Stephan, Inge: Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung. In: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hamburg 2001 (Rowohlt's Enzyklopädie, 55642), S. 27-48.
- Suter, Robert: Kleists Hetztheater. Eine Genealogie der Bärin. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielfeld 2008, S. 307-321.
- Teuber, Bernhard: Rom. Imperium Romanum. In: Handbuch Literatur und Raum. Hg. von Claudia Benthien, Ethel Matala und Uwe Wirth. Berlin/Boston 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 3), S. 324-334.
- Tonger-Erk, Lily: Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48 (2018), Nr. 3, S. 421-444.
- Tuider, Jens: Jagd. In: Handbuch Tierethik. Grundlagen. Kontexte. Perspektive. Hg. von Joachim S. Ach und Dagmar Borchert. Stuttgart 2018, S. 247-251.
- Quensel, Stephan: Hexen-Politik im frühmodernen Europa (1400-1800). Wiesbaden 2022.
- Vinken, Barbara: Deutsches Halaly. Rhetorik der Hetzjagd in Kleist *Herrmannsschlacht*. In: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch 29 (2010), S. 95-112.
- Vinken, Barbara: Kleist und die Deutschen. Berlin 2011.
- Wennerscheid, Sophie: Liebe, Erotik, Sexualität. In: Handbuch Idylle. Verfahren - Traditionen - Theorien. Hg. von Jan Gerstner, Jakob C. Heller und Christian Schmitt. Stuttgart 2022, S. 479-481.

- Werber, Nils: Kleists ‚Sendung‘ des dritten Reichs. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists ‚Herrmannsschlacht‘ im Nationalsozialismus. In: Kleist Jahrbuch (2006), S. 157-170.
- Wesselmann, Katharina: Die abgetrennte Zunge. Sex und Macht in der Antike neu lesen. Darmstadt 2021.
- Wolf, Gerhardt: Verehrte FüÙe. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils. In: Claudia Benthien und Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hamburg 2001 (Rowohlts Enzyklopädie, 55642), S. 500-523.
- Wulsow, Martin: Einleitung. In: Martin Wulsow (Hg.). Das Haar als Argument. Zur Wissensgeschichte von Bärten, Frisuren und Perücken (Gothaer Forschungen zur Frühen Neuzeit, 21), S. 7-16.
- Zons, Raimar: Deutsche Assassinen. Kleists Herrmannsschlacht. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos. Bielefeld 2008 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, 32), S. 215-238.