

# Rüdiger Bernhardt

---

## Julius Mosen als Dramaturg der beginnenden literarischen Moderne

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 1, 145-160

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

**Rüdiger Bernhardt**

Bergen in Vogtland, Niemcy

## **JULIUS MOSEN ALS DRAMATURG DER BEGINNENDEN LITERARISCHEN MODERNE<sup>1</sup>**

Schlüsselwörter: *Junges Deutschland, Junghegelianer, Dramaturgie der Moderne, Stückenstück, soziales und historisches Drama*

Es erstaunt auf den ersten Blick, dass der Dichter des bekannten *Andreas-Hofer-Liedes* (*Zu Mantua in Banden...*) Julius Mosen (1803-1867) in einem Atemzug mit der literarischen Moderne genannt wird, zumal Lexika, selbst der neueste „Killy“ (2010) darüber nichts vermerken. Zwei methodische Hinweise sollen den Zugang zu den nachfolgenden Ausführungen erleichtern.

Zum Ersten: Julius Mosen hat als Dramaturg einen Beitrag zur Theorie des modernen Dramas geleistet, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch mit der Variante des „sozialen Dramas“ verbunden wurde. Seine Beobachtungen und Überlegungen haben den namhaften Literatur- und Kunsthistoriker Hermann Hettner (1821-1882), der mit seiner Schrift *Das moderne Drama* (1852) auch zum bekannten Dramentheoretiker des 19. Jahrhunderts wurde, als Ausgangspunkt für seine Schrift gedient, in der das soziale Drama erstmals bestimmt und formale Konsequenzen angedeutet wurden. – Hettner wurde 1851 Professor für Kunst- und Literaturgeschichte in Jena und war ein begeisterter Junghegelianer. In Ludwig Feuerbachs Philosophie sah er die Philosophie der Zukunft; er hatte 1848 gemeinsam mit Gottfried Keller die Vorlesungen Feuerbachs in Heidelberg besucht. Die geistige Beziehung zwischen Hettner und Mosen, der ebenfalls gute Beziehungen zu Junghegelianern hatte, wurde in der bisherigen Mosen-Literatur weder dargestellt noch erwähnt. Mosens dramaturgisches Wirken war von kurzer Dauer und schien, glaubt man der bisherigen Literaturgeschichtsschreibung, außer einigen Inszenierungen wie *Faust* und *Nathan der Weise* kaum Bemerkenswertes zu bieten. Er wurde 1844 nach Oldenburg berufen, vermutlich schon latent an multipler Sklerose leidend, und war bereits 1846 von seiner Krankheit so behindert, dass er seine dramaturgische Tätigkeit nur noch beratend wahrnehmen konnte. Nur zwei Jahre konnte er seine dramaturgischen Ansichten und Absichten entwickeln und umsetzen. Darin liegt aber Mosens Anteil an der Entwicklung einer modernen Literatur, besonders einer modernen Dramatik, die in den Dramen Henrik Ibsens und Gerhart Hauptmanns Höhe-

---

<sup>1</sup> Vortrag, gehalten am 16. Oktober 2010 auf der Jahreshauptversammlung der Vogtländischen Literaturgesellschaft Julius Mosen e.V. auf Schloss Voigtsberg in Oelsnitz i.V.

punkte fand. 1846 änderten sich die persönlichen Verhältnisse Mosens; die neuen Arbeitsbedingungen in Oldenburg schränkten Mosens Wirken radikal ein, das zudem eine selbst gesetzte Grenze erreichte, da Mosen Literatur vorwiegend national betrachtete. Einblicke in die Entwicklung der internationalen Literatur – in Frankreich, Skandinavien und Russland bereitete sich bereits der Naturalismus vor – nahm Mosen nicht. Ausländische Gegenwartsdramatik interessierte ihn kaum, französische Dramatik lehnte er, wie auch sein Freund Adolf Stahr, entschieden ab.

Zum Zweiten konzentrierten sich Literaturgeschichten auf herausragende Leistungen, die Spitzen des Eisberges – im Falle des sozialen Dramas auf die frühen Dramen Gerhart Hauptmanns –, nicht aber auf jene unsichtbaren schwimmenden Teile des Eisberges, die die Spitzen ermöglichten. Zu jenem Teil aber muss man Julius Mosen rechnen.

### **Zur zeitgenössischen Situation zwischen 1830 und 1848**

An Mosens Verhältnis zur Revolution und Mosens Stellung im literarischen Prozess soll seine Stellung im literarischen Prozess umrissen werden. Mosen wusste, dass wesentliche Leistungen seiner Gegenwart durch die Französische Revolution von 1789 ausgelöst worden waren. Er selbst wäre gern Zeitzeuge einer der Französischen ähnlichen Revolution gewesen, allerdings als Girondist, also gemäßigt. Doch erkannte er Gewalt als Voraussetzung für Veränderungen an. An seinen Freund Adolf Stahr schrieb er: „[...] wie wir sind, gehören wir, Du und ich, zu den Girondisten, zu den Aristokraten der Bildung; – warum soll ich die Terroristen lieben? – Sie sind notwendig!“<sup>2</sup>. Er ahnte die kommende Revolution und bekannte sich dazu: „Dass ich vor der blutigen Zukunft nicht feig die Augen zudrücke, wirst Du aus den Parallelen in den *Bräuten von Florenz*, wie ich hoffe, gefunden haben“<sup>3</sup>. Im Trauerspiel *Die Bräute von Florenz*, 1841 in Dresden uraufgeführt, bricht ein Bürgerkrieg aus, der die Zeichen einer Revolution trägt: „Doch aus des Kampfes wüster Raserei/ Steigt hoch empor die purpurrote Blume/ Der Freiheit“<sup>4</sup>. In einem anderen Brief an Stahr bestimmte er ihre Stellung in diesem Sinne genauer: „Die Gegenwart ist mir groß und erfreulich zugleich, weil sie eine gewaltige Zukunft in sich trägt. Wie wir da sind, gehören wir zu den Vorbereitungsmenschen wie Montesquieu, Voltaire, J.J. Rousseau früher in Frankreich“<sup>5</sup>.

Julius Mosen und Adolf Stahr hatten sich 1842 in Dresden kennengelernt; Vermittler war Arnold Ruge. Stahr hatte beträchtlichen Anteil an der Berufung Mosens nach Oldenburg. In Grundzügen der Bewertung von Literatur stimmten sie überein, Unterschiede wiesen Mosen als den moderneren Dichter und Dramaturgen aus. In seinem Aufsatz *Über die Tragödie* konstatierte er Zusammenhänge zwischen Kunst und Revolution: „Schiller ist der Dichter der Freiheit und Revolution, welche sich in Deutschland poetisch erklärte, während sie in Frankreich sich historisch auslebte“<sup>6</sup>. Mosen wusste, dass eine Revolution durch Kampf die Welt veränderte; sie musste durch eine

---

<sup>2</sup> P. Hackmann, *Adolf Stahr und das Oldenburger Theater*, Oldenburger Studien Band 11, Oldenburg 1974, S. 11.

<sup>3</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>4</sup> J. Mosen, *Sämtliche Werke*, 8 Bände, Leipzig 1871, Bd. 4, S. 125.

<sup>5</sup> P. Hackmann, *Adolf Stahr...*, S. 11.

<sup>6</sup> Zit. in: „Mosenblätter“ 2000, Nr. 8, S. 13.

geistige Revolution vorbereitet werden, der er sich verpflichtet sah. Er hatte in Leipzig Berührung mit progressivsten Kreisen des Jungen Deutschland, die ähnlich dachten: Er veröffentlichte in Karl Herloßsohns Zeitschrift "Komet" und kannte – möglicherweise – Ernst Ortlepp. Dass er ihn traf, kann vermutet werden, ist aber bisher nicht, wie berichtet wird, erwiesen Gerhart<sup>7</sup>. In den Umkreis der Junghegelianer geriet Mosen in Dresden durch seine Beziehung zu Arnold Ruge (1803-1880), die zwar freundschaftlich, aber keineswegs unproblematisch war. Sie unterschieden sich gerade in den Vorstellungen von Revolution: Während Ruge nach der sozialen Revolution verlangte, gesteuert von den Programmen einer zugehörigen Philosophie, fehlte Mosen diese Radikalität, von Ruge in Briefen mehrfach bemängelt; Mosen suchte die geistige Revolution und Veränderungen durch das Geistige. Bis in den Umkreis der *Deutsch-Französischen Jahrbücher* (1844), herausgegeben von Arnold Ruge und Karl Marx, drang Mosen vor. Die einzige Nennung in diesen Jahrbüchern ist allerdings Spott für Mosen, der, wie man annimmt<sup>8</sup>, von Ruge stammt. Mosen hatte im Januar 1843 Ruge wegen seiner Behauptung verspottet, „er stehe auf der Spitze der Zeit und halte die Schale des Gerichts!“<sup>9</sup> und auch wegen seiner abstrakten Ideen, die ihn nun zum Kommunismus geführt hätten, „dort wird er sich selbst erfüllen“. Mosen kannte die philosophischen Positionen, den Klassenkampf, wie ihn die Linkshegelianer entwickelt hatten. Im Februar 1844 war in der *Zeitungsschau der Deutsch-Französischen Jahrbücher* eine Polemik *Schnöde Auswanderung* zu lesen. Zeitungen protestierten, weil sich deutsche Schriftsteller in Paris niedergelassen hätten. Das zielte auf Heinrich Heine, Ludwig Börne war 1837 in Paris gestorben. Ein solcher Protest sei unnötig, antwortete die Polemik, denn die Deutschen hätten doch Philosophen, sie hätten Mosen und „die kleinen Propheten Schelling, Gutzkow und Laube“. Der Autor schlussfolgerte: „Wir lassen euch in eurem Reichtum, gönnt uns unsre Armut“<sup>10</sup>. Friedrich Engels ordnete dagegen Mosen nicht der literarischen Armut zu und bescheinigte in einem Brief vom 20. Januar 1839 Mosen ein Talent, wovon es in Deutschland nur wenige gebe, Mosens *Ahasver* hielt er für ein Werk, das dem Christentum an allen Enden trotze<sup>11</sup>, anderen Gestaltungen des Stoffes überlegen<sup>12</sup> sei. 1842 verurteilte Engels eine Literaturgeschichte, weil sie „grenzenlos lückenhaft“ sei, neben den Lyrikern Lenau, Freiligrath und Herwegh fehle der Dramatiker Mosen<sup>13</sup>. Die summierende Reihe, in die er Mosen stellte, ist erstaunlich.

Um Mosens Wirken und seine Beziehungen zu Junghegelianern einschätzen zu können, sind die literarischen zeitgenössischen Verhältnisse wichtig. 1832 war Goethe gestorben. Heinrich Heine hatte bereits 1828 das „Ende der Kunstperiode“ verkündet und verstärkte diese Feststellung 1835 zu Beginn seiner *Romantischen Schule*<sup>14</sup>. Die sich verändernden Literaturverhältnisse machte Heine an den Schriftstellern des Jungen

<sup>7</sup> Siehe: „Mosenblätter“ 2004, Nr. 13, S. 9.

<sup>8</sup> Vgl. D. Rjasanow, *Einleitung* zu MEGA I, Band 1-2, S. XXXIX, auszugsweise zit. in: *Deutsch-Französische Jahrbücher*, A. Ruge, K. Marx (Hg.), Leipzig 1981, S. 413; Mosen sei „in Dresden in einen scharfen öffentlichen Konflikt“ mit Ruge geraten.

<sup>9</sup> D. Seidel, *Julius Mosen. Leben und Werk. Eine Biografie*, Marieney 2003, S. 201.

<sup>10</sup> *Deutsch-Französische Jahrbücher...*, S. 318.

<sup>11</sup> K. Marx, F. Engels, *Über Kunst und Literatur in zwei Bänden*, Bd. 2, Berlin 1968, S. 374.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 383.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 503.

<sup>14</sup> H. Heine, *Sämtliche Schriften*, K. Briegleb (Hg.), Bd. 3, München 2005, S. 360.

Deutschland deutlich, die „keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind“<sup>15</sup>. Sie suchten sich Entsprechungen in der Geschichte und so kam es zu der Vielzahl der Volkstribune auf der Bühne, zu denen Mosens Trauerspiel *Cola Rienzi, der letzte Volkstribun der Römer* gehörte.

1835 war das Junge Deutschland so ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gedrungen, dass sich die Bundesversammlung veranlasst sah, die Schriften des Jungen Deutschland zu verbieten. 1835 erschien, wenn auch wegen der Zensur geändert und geschwächt, Georg Büchners *Dantons Tod*, 1839 Georg Büchners *Lenz*. Mit *Dantons Tod*, die Uraufführung fand erst 1902 statt, war ein neuer Dramentyp erschienen, der zuerst nicht als Neuheit erkannt wurde und auf Unverständnis stieß: das Stationendrama<sup>16</sup>. Diese Form trat gegen das aristotelische Drama an, das die Bühnen bisher beherrscht und in der klassischen Dramatik das Theater bestimmt hatte. Gutzkow hatte die Veröffentlichung des Stücks bewirkt. Mit seinem außergewöhnlichen Gespür für literarische Entwicklungen hatte er im *Literatur-Blatt*, von ihm einmal wöchentlich alternativ zur Zeitschrift „Phönix. Frühlingszeitschrift für Deutschland“ – sie erschien seit dem 1. Januar 1835 – herausgegeben, neue Entwicklungen prophezeit und sah sie in Georg Büchner *Dantons Tod* bestätigt, den er als ersten Beweis für ein völlig neues Drama der Zukunft sah. Möglicherweise hat Mosen durch Gutzkow davon erfahren; entsprechende Begriffe (Girondisten usw.) in seinen Briefen deuten darauf hin. 1836 war außerdem ein Stück entstanden, das alle Erwartungen an ein modernes Drama erfüllte, aber es wurde zu der Zeit nicht bekannt: Georg Büchners *Woyzeck*. Erst 1875 erschienen Auszüge, 1878 der gesamte Text in der naturalistischen Zeitschrift „Mehr Licht!“. Die Uraufführung fand 1913 in München statt. Die Literatur war wie die Gesellschaft um 1835 im Umbruch; erste Zeichen einer neuartigen dramatischen Kunst waren mehr zu spüren als zu bestimmen.

Mosens Bild von der zeitgenössischen Literatur stimmte weitgehend mit den Einschätzungen Stahrs, Laubes und Gutzkows überein; auch in der Anerkennung Lessings waren sie sich einig. Es fügte sich für Mosen gut, dass auch Paul Friedrich August, als Großherzog August I. von Oldenburg (1783-1853), ein Verehrer Lessings war. Das Konzept eines deutschen Nationaltheaters wurde von Mosen erneut aufgenommen; an Goethes Arbeit als Theaterdirektor in Weimar, Lessings Tätigkeit als Dramaturg in Hamburg, Immermanns in Düsseldorf erinnert Mosen fortwährend. Diese Beispiele im Blick entwickelte er sein Vorhaben.

## Mosens dramaturgische Schriften

Dass Mosen 1844 als Dramaturg nach Oldenburg an das Hoftheater berufen wurde, bedeutete die Erfüllung eines Traumes, denn er glaubte, Dramatiker zu sein, wenn er auch nur wenige Erfolge hatte. Nicht er war allerdings, wie zu lesen ist<sup>17</sup>, der erste fest

<sup>15</sup> Ebenda, S. 468.

<sup>16</sup> Georg Büchners *Dantons Tod* wird dramentheoretisch meist als „offene Form“ des Dramas bezeichnet, folgend V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969. Die Bezeichnung als Stationendrama scheint indessen angemessener zu sein.

<sup>17</sup> P. Hackmann, *Adolf Stahr...*, S. 5.

angestellte Dramaturg, sondern Gotthold Ephraim Lessing im Hamburg. Mosens bleibende Bedeutung lag in seiner dramaturgischen Arbeit. Dafür stehen im Wesentlichen vier Schriften. Dabei nimmt die Analyse *Über Goethes Faust. Eine dramaturgische Abhandlung* (1845), zu der es eine parallele Schrift von Adolf Stahr gibt, eine Sonderrolle ein, weil sie sich auf interpretatorische Fragen des Textes bezieht. Die Schrift *Über das Tragische* (1842), die im Zusammenhang mit der Dramensammlung *Theater* erschien, ging in dem bedeutenden *Vorwort* (1845) zu Adolf Stahrs *Oldenburgischer Theaterschau* auf. Das wiederum fand seine Fortsetzung in der Schrift *Das neuere deutsche Drama und die deutschen Theaterzustände* (1846), eine Verteidigungsschrift Mosens, die den Abschluss seiner Bemühungen darstellte. Mosens Arbeiten wurden von Hermann Hettner aufgenommen und verarbeitet. Hettner war Briefpartner des Jungen Deutschland, stand auch im Briefwechsel mit Adolf Stahr und dessen zweiter Frau Fanny Lewald, bekam Briefe von Gutzkow und Prutz. Stahr, Prutz, und vor allem Gutzkow – das war auch der Umkreis Julius Mosens. Hettner nannte Mosens dramaturgische Aufsätze „trefflich“<sup>18</sup> und „vielbesprochen“<sup>19</sup>; er ordnete Mosen unter die besonders anregenden Dichter und Denker ein, wenn er auch mit ihm nicht immer einer Meinung war. Hettners Schrift *Das moderne Drama* ist allerdings ohne Mosen kaum zu denken. Hettner übernahm von ihm sowohl die Systematisierung der zeitgenössischen Dramatik als auch die Kennzeichnung des modernen Dramas, die Bestimmung des historischen Dramas als Gegenwartsstück und die Akzentuierung der Bildungsfunktion des modernen Dramas. Dabei verwendete er sogar Formulierungen Mosens. – Die in jeder Hinsicht wichtigste Schrift Mosens ist das *Vorwort* zu Stahrs *Theaterschau*. Mosen selbst nannte sie am 5. Juni 1845 in einem Brief an Stahr „ein Bulletin des neuen Dramas“<sup>20</sup>. Darin beschäftigt sich Mosen mit drei Themen: Spielplan und Situation, das historische Drama, die Entwicklung des modernen Dramas.

## Spielplan und Situation

Mosen erweist sich als ausgewiesener Vertreter des Jungen Deutschland. Dass er sich auch kritisch zum Jungen Deutschland äußerte, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass er mit der Wahl seiner Stoffe, mit der Denkrichtung und seiner philosophischen Weltsicht ein Jungdeutscher war. Kritik äußerte er, weil ihm diese literarische Bewegung nicht bürgerlich zielstrebig genug war. Georg Büchner kritisierte das Junge Deutschland, weil es den neu entstehenden sozialen Widerspruch zwischen Bürger und Proletariat noch nicht erkannte. Mosen wurde im Geiste der Klassik erzogen, dichtete zeitweise mit romantischen Mitteln, war aber bereits in seinen Polengedichten von 1832 ein jungdeutscher Dichter. Auch romantische Themen wie Heines und Brentanos Loreley benutzte Mosen (*Kaiser Otto III.*<sup>21</sup>), ohne dadurch zum Romantiker zu werden. Was romantisch aussah, war die Verwendung bewährter Themen, Formen und Mittel,

---

<sup>18</sup> H. Hettner, *Das moderne Drama*, [in:] H. Hettner, *Schriften zur Literatur*, J. Jahn (Hg.), Berlin 1959, S. 70.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 222.

<sup>20</sup> D. Seidel, *Julius Mosen...*, S. 286.

<sup>21</sup> J. Mosen, *Sämtliche Werke...*, Bd. 3, S. 240.

die sich auch über die Romantik hinaus erhalten haben. Als Mosen in die Literatur eintrat, hatte die Romantik ihren Höhepunkt überschritten und spielte eine abseitige, untergeordnete Rolle, die sich dem Geheimnisvollen und Transzendenten verschrieben hatte, Bereiche, die Mosen suspekt waren. Seine dramaturgischen Schriften wiesen ihn als scharfen Kritiker romantischer Literatur und romantischen Denkens aus. Dafür spürte er den Übergang zur realistischen Literatur, wie sie bei Friedrich Hebbel und Otto Ludwig, aber auch bei Gottfried Keller entstand. Keller hatte in diesem Umfeld noch eine besondere Bedeutung. Hettners *Das moderne Drama*, „Krönung und Abschluss aller kritischen Bemühungen Hettners“<sup>22</sup>, ging nicht nur auf Mosens dramaturgische Schriften zurück, sondern entstand aus Hettners Umgang mit jungen Schriftstellern; denen er eine Art „dramatischen Katechismus“ an die Hand geben wollte. Anteil hatte Gottfried Keller, mit dem Hettner über diese Schrift im Briefwechsel stand. Auszüge aus Briefen Kellers gingen, wie auch Auszüge aus Mosens Schriften, in die Abhandlung ein. Der Herausgeber der Schriften Hettners bezeichnete die Arbeit sogar als „eine Kollektivleistung Hettners und Kellers“<sup>23</sup>.

Das Oldenburger Hoftheater, an das Mosen im Mai 1844 kam, hatte eine Entwicklung genommen, die es ermöglichte, planmäßig ein zeitgenössisches Repertoire aufzubauen, das jeweils zur Hälfte aus der Vergangenheit – Klassik und Shakespeare vor allem – und aus der Gegenwart, Dramen des Jungen Deutschland, bestand. Der Großherzog hatte das zuvor als Privatunternehmen bestehende Theater übernommen und 1842 zum Hoftheater erhoben. Der Reiseschriftsteller Ferdinand von Gall wurde Intendant, Adolf Stahr als Kritiker und Julius Mosen als Dramaturg bildeten das Dreigestirn dieses Theaters und seines Spielplanes.

Julius Mosen nahm eine literaturgeschichtliche Systematisierung vor, die Hettner übernahm. Danach entwickelte sich das zeitgenössische Drama in drei Strömungen:

1. die Klassik, auch „Goethe-Schiller’sche Richtung“<sup>24</sup> genannt;
2. „die Gegenrevolution der Romantiker“<sup>25</sup> als eine Übergangsphase;
3. ein modernes Drama, das „die Geschichte als einen in sich arbeitenden Lebensprozess“<sup>26</sup> begreift.

Es ist eine dialektische Folge nach den Vorgaben Hegels: Das moderne Drama ist das Ergebnis aus der widersprüchlichen Entwicklung von Klassik und Romantik. Mosen war ein engagierter Anhänger Hegels, allerdings nicht Hegels Gesamtwerk betreffend, sondern speziell auf die Dialektik orientiert. So beschreibt er den Inhalt von Dramatik als die werdende Geschichte, aus der Zuschauer lernten, „dass das Leben der Geschichte in einem Prozesse einander voraussetzender, einander aufhebender und in dieser gegenseitigen Aufhebung sich steigender Gegensätze besteht“<sup>27</sup>. Daraus resultierte auch Mosens eigenwillige Auffassung vom historischen Drama, die Hettner übernahm.

---

<sup>22</sup> H. Hettner, *Das moderne Drama...*, S. XL.

<sup>23</sup> Ebenda, S. XLI.

<sup>24</sup> J. Mosen, *Vorwort*, [in:] A. Stahr, *Oldenburgische Theaterschau*, 1. Teil, Oldenburg 1845, S. VII.

<sup>25</sup> Ebenda.

<sup>26</sup> Ebenda, S. XII.

<sup>27</sup> Ebenda, S. XI f.

## Die Klassik

Die klassische deutsche Literatur wurde von Mosen differenziert: Während er Goethes Beziehung zum Hellenismus als ein Privileg betrachtete, das in seiner Nutzung egoistische Züge erhielt – hier hatte er einen wichtigen Charakterzug Goethes erkannt –, war Schiller für ihn wichtiger, da er seine Helden „entweder für die persönliche oder soziale Freiheit“ kämpfen ließ (*Über die Tragödie*<sup>28</sup>). Die Klassik überwand mit unterschiedlichen Methoden das erdrückende Vorbild Shakespeare. Hier fiel erstmals für die Beschreibung der Werke Shakespeares der Begriff „pathologisch“; auch diese Wertung übernahm Hettner in das *Moderne Drama*. Mosen betonte die Ansammlung von „gräßlichen Zuständen einer verfaulenden Welt“<sup>29</sup>, erklärte das aber dialektisch und materialistisch: „Shakespeares Dramen sind der Abdruck der Zustände seiner Zeit“<sup>30</sup>. Daraus war zu schließen, dass Dramatik immer Abbild der Zeit ist, dass also auch das historische Drama Abbild der Zeit ist und nicht einer längst vergangenen Epoche.

Zur klassischen deutschen Dramatik gehörte für Mosen der Hellenismus, bedeutete er doch nicht nur Bildung, sondern auch moralische Werte. „Diese rettenden Ideen, die Ideale der hellenischen Welt, sind uns aber wieder nahe gerückt und in das Blut der neuesten Zeit getreten“<sup>31</sup>. Damit sah er in der Klassik vorbereitet, was er für die Gegenwartsdramatik zu entwickeln versuchte: die Vermittlung hoher Bildung zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Revolution fand für Mosen als geistiger, sogar eingeschränkt: als literarischer Prozess statt. Natürlich wusste er von den Widersprüchen, die eine revolutionäre Situation schaffen und sah die Revolution kommen. Er wollte sie als geistigen Prozess begleiten. Würde man die Namen der großen Dramatiker aus der Geschichte streichen – und er nannte von Aischylos und Sophokles über Shakespeare und Calderon bis zu Racine und Voltaire viele große Namen –, so wären nach Mosen damit „die Zeugnisse der höchsten Bildung der geschichtlich großen Nationen vernichtet“<sup>32</sup>. Die Grenze erreichte die Klassik in ihrer Idealität. Einerseits konnte man sich damit von Shakespeare lösen und sich von der „Pathologie der egoistischen Kreatürlichkeit“<sup>33</sup> erlösen, andererseits entstand eine neue Grenze. Die Ideale standen „außerhalb des wirklichen Lebens“<sup>34</sup> und wurden so zu Mythen: Wilhelm Tell und die Jungfrau von Orleans, Faust und Iphigenie. Mosen bezeichnete die deutsche dramatische Literatur der Klassik „als die mythische Richtung“<sup>35</sup>. Dadurch seien die Menschen bis an die Schwelle zur Geschichte geführt worden. Die von Mosen für die Literatur und besonders die Dramatik in Anspruch genommene Aufgabe bestand in der Darstellung des wirklichen Lebens, der Prüfung der Ideale am alltäglichen Leben und der Einflussnahme auf die sich bewegende Geschichte. Mosen forderte ein Gegenwartsdrama, in dem das historische Drama aufgehen sollte. Für den dramatischen

---

<sup>28</sup> Zit. in: „Mosenblätter“ 2000, Nr. 8, S. 13.

<sup>29</sup> J. Mosen, *Vorwort...*, S. X.

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Ebenda.

<sup>32</sup> Ders., *Sämtliche Werke...*, Bd. 8, S. 169.

<sup>33</sup> Ders., *Vorwort...*, S. X.

<sup>34</sup> Ebenda, S. XI.

<sup>35</sup> Ebenda.



Helden habe das zur Folge, dass er von Irrtum und Schuld „zum freien Bewusstsein“<sup>36</sup> geführt werden müsse. Für das Drama bedeute das, die Geschichte „als einen in sich arbeitenden Lebensprozess“ zu begreifen und mit dem „Auge des Geistes die Vergangenheit und die Zukunft, das Gewordene und das werdende im Moment der Gegenwart“<sup>37</sup> lebendig zu machen.

## Die Gegenrevolution der Romantiker

Für die Romantiker hatte Mosen wenig übrig, weil sie „das Mittelalter mit seiner Glaubensseligkeit in der Restauration geltend machten“<sup>38</sup>. Sie konnten keine lebensfähige Dramatik hervorbringen, „weil das Tote sich zwar lyrisch beklagen, aber mit ihm kein neues plastisches Leben zeugen lässt“<sup>39</sup>. Da sie selbst zur Dramatik unfähig waren, mussten sie für „Stellvertreter“ sorgen und fanden sie in Shakespeare und Calderon, die sie meisterhaft übersetzten und so die Lücken schlossen. Förderlich war, dass Shakespeare ihrer Vorstellung von der Naturberechtigung des Genies entgegen kam und Calderon katholisch war, wollten sie doch „das christliche Mittelalter restaurieren“<sup>40</sup>. Das bedeutete aber die Abwendung vom Hellenismus und führte zu einer Fehlentwicklung, der „Literaturbühne“<sup>41</sup>. Nur im Einzelfall brachte das Gewinn, so bei Immermann in Düsseldorf, bei dem jedoch „die Ahnung einer neuen Wendung der dramatischen Poesie“<sup>42</sup> hinzukam. Es war die Ahnung vom modernen Drama. Diese Ahnungen von der Entwicklung eines modernen Dramas, dessen Formen und Inhalte neu waren, wurden von dramentheoretisch interessierten Schriftsteller wie Immermann, Gutzkow und dem Dramentheoretiker Hettner diskutiert, während andere wie Friedrich Hebbel die überkommene dramatische Tradition, insbesondere die Tragödie, für angemessen hielten, um die gegenwärtige Welt abzubilden.

## Das moderne Drama

In seinem *Vorwort* sah Mosen in den Gegebenheiten Oldenburgs die Möglichkeiten „für das moderne Drama“<sup>43</sup> gegeben. Die Fügung Mosens vom „modernen Drama“ wurde zum Titel von Hettners Schrift. Mosen beschrieb dieses Drama zuerst vom Helden aus, der „von Irrtum und Schuld im Läuterungsprozess zum freien Bewusstsein“<sup>44</sup> geführt werden sollte. Die Ideale müssen auf ihren Ausgangspunkt zurückgeführt werden, auf die Natur – ein weitreichender Gedanke, der bei aller Begrenzung, die Mosen vornimmt, bereits an den kommenden Naturalismus denken lässt. Die stoffliche Basis

---

<sup>36</sup> Ebenda, S. XII.

<sup>37</sup> Ebenda.

<sup>38</sup> Ebenda, S. VII.

<sup>39</sup> Ebenda.

<sup>40</sup> Ebenda, S. VIII.

<sup>41</sup> Ebenda, S. IX.

<sup>42</sup> Ebenda.

<sup>43</sup> Ebenda, S. VII.

<sup>44</sup> Ebenda, S. XII.

ist also die sich bewegende Geschichte, die als ein „in sich arbeitender Lebensprozess“<sup>45</sup> begriffen werden muss und zum wirklichen historischen Drama führe. Mosens historisches Drama ist Gegenwartsdrama, das einen Konflikt in einer Parallele der Geschichte darzustellen versucht und dadurch die sich bewegende Geschichte, Wiederholungen und dialektische Entwicklung begreifbar mache. Das moderne Drama ist nach Mosen die Weiterentwicklung des mythischen Dramas, das durch die romantische Übergangsphase zu einer neuen Synthese geführt worden ist. Es ist die Synthese aus der These vom hellenischen Geist und der Antithese von der romantischen Transzendenz. Bei aller begrifflichen Anstrengung bewegt sich Mosen auf der Höhe der zeitgenössischen ästhetischen und philosophischen Entwicklung. Begreifbar wird es durch das Exempel.

### **Das Beispiel: Julius Mindings *Papst Sixtus V.***

Das für Mosen entscheidende Jahr war 1846. Er hatte Erfolge gehabt, die aber hatten ihm Hindernisse geschaffen. Die Spielzeit 1845/46 bot der Oldenburger Zeitung *Der Beobachter* den Grund, die Betonung der jungdeutschen Dramatik im Hoftheater Oldenburg zu kritisieren. Man verglich das Hoftheater mit einem Thespiskarren, der den Vergleich mit der Hofbühne nicht zu scheuen brauche, „und doch reicht der Ruhm derselben so weit, so weit [...] wie die deutsche Zunge reicht, das heißt – die Zunge des jungen Deutschland“<sup>46</sup>. Es war also nicht so, dass Mosens Konzeptionen und die seiner Mitstreiter „sich zunehmend als nicht mehr zeitgemäß, trotz aller individuellen literarischen Qualität“ erwiesen hätten. Seine Angebote verloren auch nicht, „gemessen an anderen aufkommenden Tendenzen, zunehmend an standhaltender Aktualität und neuem gesellschaftlichen Anspruch“<sup>47</sup>. Das Gegenteil war der Fall. Die Modernität des Spielplans war der konservativen Residenzstadt zuwider. Der Intendant Ferdinand von Gall verließ daraufhin Oldenburg und ging nach Stuttgart. Adolf Stahr hatte Fanny Lewald, seine spätere zweite Frau, kennengelernt und zog sich aus der Kritikertätigkeit zurück. Von dem Dreigestirn war also nur Julius Mosen übrig geblieben, der aber war krank. Noch komplizierter wurde die Situation durch die Ernennung des Grafen Hermann von Bocholtz zum neuen Intendanten. Mosens nächster Spielplanentwurf scheiterte: Bocholtz lehnte Stücke von Laube, Gutzkow, Hebbel und Minding ab. Erst die Weisung des Großherzogs gestattete die Aufführung von Heinrich Laubes *Die Karlschüler* und Karl Gutzkows *Uriel Acosta*. Mosen war aber besonders an Julius Mindings *Sixtus V.* gelegen. Deshalb schrieb er zur Verteidigung des Stückes *Das neuere deutsche Drama und die deutschen Theaterzustände*. Er wiederholte die Ansprüche an das Drama und seinen Bildungsauftrag, berief sich auf Schiller – gemeint ist dessen Aufsatz *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* (1784) – und bestimmte nochmals die Konturen des modernen Dramas: Schiller habe „mit den Flügelspitzen“ seiner Ideale „die wirkliche Welt der deutschen Nation“<sup>48</sup> erreicht. Doch hätten die

---

<sup>45</sup> Ebenda.

<sup>46</sup> Zit. in: D. Seidel, *Julius Mosen...*, S. 289.

<sup>47</sup> Dietrich Nitzsche, in: „Mosenblätter“ 2000, Nr. 7, S. 15.

<sup>48</sup> J. Mosen, *Sämtliche Werke...*, Bd. 8, S. 170.

Ideale Goethes und Schillers „mit dem wirklichen Dasein eigentlich nichts zu schaffen“<sup>49</sup>. Zwar habe der mit Lessing gegebene Beginn des „deutschen, dialektischen Dramas“ sich in der Weimar’schen Schule ausgeweitet, „ohne noch aus dem idealen Himmel in das reale Dasein hereinzutreten und es zu durchdringen“<sup>50</sup>. Das moderne Drama sollte nach Mosen sein Thema aus der Gesamtheit der Gegenwart nehmen, also auch aus ihrer Alltäglichkeit. Geschichtliche Themen unterlägen dieser Voraussetzung, das heißt, das historische Drama sei immer Gegenwartsdrama, „wirkliche Geschichte“ nennt es Mosen<sup>51</sup>. Sein Geschehen sei Bewegung, fortlaufende Entwicklung durch Tätigsein. Dem gibt Mosen eine philosophische Begründung mit, die ihren Bezug zum Weltgeist Hegels und zur dialektischen Methode deutlich ausweist: „Die Weltgeschichte ist der Prozess der Entwicklung des Menschengeschlechts zum Selbstbewusstsein. In diesem Gedanken muss sich jeder Gebildete als tätigen Teil der Weltgeschichte und sich selbst in jeder dialektischen Phase der verschiedensten Perioden durch Vermittlung der Philosophie und der dramatischen Poesie wieder im organischen Zusammenhang mit der Vergangenheit erkennen lassen“<sup>52</sup>.

Danach stellte Mosen die Frage, ob die Intendanten mit ihrer Intelligenz der Aufgabe gewachsen seien, diese Dramatik zu erkennen. Er beantwortete diese Frage: „Ein kurzes: »Nein!«“<sup>53</sup> und brüskierte damit natürlich den eigenen Intendanten. Er stellte dann sein Beispiel für das moderne Drama vor: Julius Mindings *Papst Sixtus der Fünfte*. Die ausführliche Analyse, die er mit Hilfe des Textes vornimmt, ermöglicht es, das heute völlig unbekanntes Stück kennenzulernen. Julius Minding (1808-1850) hatte in Berlin Medizin studiert, war als Arzt tätig, schrieb und übersetzte sehr erfolgreich Esaias Tegnér’s *Frithiofs Saga*. Er wechselte in die Wirtschaft, ging 1850 in die USA, versuchte es nochmals als Arzt und nahm sich dort das Leben.

Sixtus V. (1521-1590, seit 1585 Papst) gilt als überaus strenger Papst, der Sittenlosigkeit und Unordnung unterband, die Finanzen des Vatikans ordnete und eine nach ihm benannte Wasserleitung (Acqua Felice) für Rom bauen ließ. Dieser Papst war eine Ordnungsmacht. „Für den kraftvollen Papst Sixtus V. [...], der den Kirchenstaat durch Aufsehen erregende Maßnahmen von den zahllosen Räuberbanden befreite und die Kuppel des Petersdomes nach Michelangelos Plänen vollenden ließ“<sup>54</sup>, wurde der Großinquisitor der wichtigste Kardinal. Macht und Geheimdienst verbanden sich zu gemeinsamen Tun. Die von Sixtus geschaffene feste Struktur des Vatikans blieb bis 1870, dem Ende des Kirchenstaates, gültig. Seine Zeit war eine Zeit des Umbruchs und des Aufbruchs; naturwissenschaftliche Entdeckungen und außergewöhnliche Kunst zeichneten sie aus. Die Menschen waren, so sah Mosen die Zeit, zur „Gedankenfreiheit aufgerüttelt“ worden und der „angeregte, forschende Menschengestalt (hatte sich) auf die Kritik der politischen und religiösen Zustände geworfen, bis er in der Reformation den gewaltigen Kampf um geistige Freiheit mit der katholischen Hierarchie begann“<sup>55</sup>. Zur Abwehr der Auflösungserscheinungen unter den katholischen Völkern versuchte Six-

---

<sup>49</sup> Ebenda.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 173.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 172f.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 173.

<sup>54</sup> K. Mai, *Der Vatikan*, Bergisch Gladbach 2008, S. 380.

<sup>55</sup> J. Mosen, *Sämtliche Werke...*, Bd. 8, S. 180.

tus, in Italien ein „großes, unabhängiges Reich zu gründen“<sup>56</sup>. Parallel dazu hatte sich „eine eigentümliche dunkle Gewalt herausgebildet“, deren „Losung: ohne Nachgeben die Restauration der geistlichen Obergewalt! Ihr Grundsatz: der Zweck heiligt die Mittel!“. Das war die Gesellschaft Jesu. Sie bildete „in dem Eingeweide der menschlichen Gesellschaft einen seelenwürgenden, parasitischen Polypen aus, der mit seinen Fäden jede Lebensader, jeden Nerv umwickelte“<sup>57</sup>. – Wendet man Mosens Auffassung vom historischen Drama an, so sind die Beziehungen zur Gegenwart offensichtlich. Es ist das Europa Metternichs, der die katholisch-feudale Macht mit Hilfe der Heiligen Allianz restaurieren wollte und dazu ein riesiges Herr von Geheimdiensten und Zensoren einsetzte. Im Stück begehrt das Volk gegen den unerbittlichen Papst auf, der bezeichnet alle Aufständischen als Räuber und lässt sie hinrichten. Der gleiche rücksichtslose Herrscher wird aber zum Mäcen für Kunst und Wissenschaft; Begegnungen mit Torquato Tasso und Galileo Galilei mit dem Papst finden statt. Um die Parallele zur Gegenwart auszustellen, werden sogar zeitliche Verschiebungen vorgenommen: Galilei widerruft gegenüber Sixtus V.: „Und sie bewegt sich doch“, tatsächlich hat er sie erst 1633, 43 Jahre nach Sixtus Tod, gesagt – wenn überhaupt. Mosen konstatiert, nachdem Sixtus von der Gesellschaft Jesu ermordet worden ist, als alte Lehre, die immer gültig sei: „Wer das Böse zu seinem Dienst gebraucht, verfällt diesem selbst zum Opfer!“<sup>58</sup>. Die Vorgänge auf die Gegenwart anzuwenden fällt nicht schwer; es ist die Restaurationszeit – Mosen verwendet in seiner Schrift den Begriff „Restauration“ – mit ihren Beschlüssen gegen alle demokratischen Bewegungen, die Demagogenverfolgung ist mitzudenken usw. Mosen schließt an die ausführliche Inhaltsangabe eine Argumentation an, warum ein solches „Tendenzstück“<sup>59</sup> notwendig sei und beruft sich, diesmal unter Nennung des gesamten Titels, auf Schillers *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1802). Zensur könne nur „eine vorübergehende Verdrießlichkeit ersparen“, schade aber der „Freiheit der Kunst“<sup>60</sup>. Außerdem wünscht Mosen, dass man einen Intendanten an die Spitze des Theaters stelle, der „vom Fache ist und das Institut im Geiste der deutschen Bildung vertreten kann“<sup>61</sup>. Er hatte mit seinem Versuch kein Glück. Mindings Stück durfte am Hoftheater Oldenburg nicht aufgeführt werden. Schlimmer; das Hoftheater wurde 1846/47 zur Unterhaltungsbühne „für würdige Erholung und Erheiterung“ degradiert, so der Großherzog, da ihm angeblich die Mittel für eine „Normalbühne“ fehlten. Tatsächlich aber war die Entscheidung die Folge der von Julius Mosen erreichten Politisierung des Theaters, die schnell und konsequent rückgängig gemacht werden sollte. Dieser Vorgang von 1846/47 ist heute von beispielloser Aktualität.

Mindings Stück hatte einen späten und kurzen Erfolg. 1870 wurde es unter der Leitung des Theaterherzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen von den berühmten Meiningern aufgeführt. 1871 sollten die legendären Gastspiele der Meiningen beginnen, gedacht war zuerst an Shakespeares *Julius Cäsar*, Björnsons *Zwischen den Schlachten* und Mindings *Papst Sixtus V.* Der Deutsch-Französische Krieg verhinderte das. 1874

<sup>56</sup> Ebenda, S. 181.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 182.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 198.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 202.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 203.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 209.

fanden in Berlin die Gastspiele doch statt, die Meininger begannen mit Mindings Stück; es wurde viermal gespielt. „Es wurde trotz Weilenbecks [gemeint ist der Schauspieler Josef Weilenbeck – R.B.] großem Einsatz und der prachtvollen Ausstattung kein Erfolg“<sup>62</sup>. Interessant war allerdings, dass der Herzog Georg II. das Stück Mindings in das Umfeld literarischer Veränderungen einfügte, die erste Zeichen der naturalistischen Entwicklung boten. Die Nachbarschaft von Björnsterne Björnson weist ebenso darauf hin wie Georg II. Interesse für die frühnaturalistischen Stücke Richard Voss‘ (*Savonarola* 1878; *Magda* 1879 u.a.). Dass das Meininger Hoftheater in der Entwicklung des Naturalismus eine Rolle spielte, gehört inzwischen zum gesicherten Wissen.

## Mosens Werk und die Dramaturgie

Mosen bemühte sich, seine dramaturgische Konzeption selbst zu erfüllen. Dafür stehen einige Beispiele parat. Auffallend ist die Anlage von *Cromwell*, aber das Stück, das Mosens geistige und poetische Kraft und Grenzen deutlich zu zeigen scheint, blieb Fragment. Aufschlussreich ist auch Mosens *Kaiser Otto III.*, zu dem keine Gattungsbezeichnung gegeben wurde. Uraufgeführt wurde das Stück 1839 am Hoftheater in Dresden; wichtiger wurde die Aufführung 1844 in Oldenburg, denn Mosen hatte dafür einen Prolog geschrieben, in dem er sein künstlerisches Credo in poetischer Form zusammenfasste, auf die Klassik als Grundlage der weiteren Entwicklung verwies („Stieg nicht herab zu jedem edlen Volke, / Von dessen Stirn‘ hellen‘ sche Bildung leuchtet, / Der ewig junge Gott der Poesie“<sup>63</sup>) und in dem er das historische Drama als Gegenwartsstück beschrieb: „[...] in der Kunst, im allerfrei‘sten Dasein, / Verklärt die Vorzeit sich mit ihren Helden, / Dass wir im innersten Gemüt zugleich / Mit ihnen leben, wie mit Zeitgenossen. / Und größer werden in der großen Tat, / Die wir begreifen und vollbringen lernen. / So mag sich hier die Gegenwart erkennen / Im Zauberspiegel der Vergangenheit!“<sup>63</sup>. Nach diesen Überlegungen war es kein Wunder, dass Friedrich Hebbel am 5. Oktober 1847 in sein Tagebuch schrieb: „Ich las Julius Mosens *Otto III.* Das soll nun eine historische Tragödie sein!“<sup>64</sup>. Nach Hebbels Verständnis war es keine historische Tragödie und *Otto III.* auch kein dramatischer Stoff. Es war der letzte König der sächsischen Ottonen, der bereits mit 22 Jahren ohne einen Erben zu hinterlassen starb. Seine Ziel, die Gründung eines Weltreiches nach byzantinischem Beispiel, erwies sich als Illusion und sein Herrschaftsbereich in Deutschland ließ er verkommen. Ein Träumer scheiterte an der Wirklichkeit. Im Stück wird die Parallele zu Napoleons Machtanspruch deutlich. *Otto*, der einem Jahrtausend seinen Namen geben will, erlebt ein brennendes Rom wie Napoleon ein brennendes Moskau und wird getötet, ehe er sein Heer nach Deutschland zurückführen kann: „Fluch dem Jahrtausend, das so schlimm begonnen!“<sup>65</sup>. Formal allerdings steckt das Stück noch völlig im klassischen Korsett.

<sup>62</sup> A. Erck, H. Schneider, *Georg II. von Sachsen-Meiningen*, Zella-Mehlis-Meiningen 1999, S. 409.

<sup>63</sup> J. Mosen, *Sämtliche Werke...*, Bd. 3, S. 188.

<sup>64</sup> F. Hebbel, *Tagebücher*, F. Brandes (Hg.), Bd. 2, Leipzig o.J., S. 216.

<sup>65</sup> J. Mosen, *Sämtliche Werke...*, Bd. 3, S. 283.

Eine seinen Vorstellungen angemessenere Leistung bot Mosen mit *Der Sohn des Fürsten*, zuerst aufgeführt 1842 in Oldenburg. Wie in Kleists *Prinzen von Homburg* fielen die Form und der Inhalt auseinander. Die Diskrepanz wurde zum Zeugnis der geistigen Neuordnung, indem die Entfremdung des Menschen durch die politischen, naturwissenschaftlichen und industriellen Entwicklungen das Menschsein bedrohte. Kleist hatte sie seinem Homburg aufgelegt, Mosen seinem Friedrich ebenfalls, aber er erhob ihn aus der Menschlichkeit zur Inkarnation der Macht und löste die Konflikte, indem er sie aus ihrer menschlichen Bedingtheit erhob.

Es gibt keine Hinweise, dass Mosen die Spezifik der Werke Kleists, besonders des *Prinzen von Homburg*, systematisch erfasst hat; aber es finden sich Belege, dass Mosen die Besonderheit dieses Werkes gefühlt hat. Mosen unterschied sich hierbei von Stahr, der Heinrich von Kleist entschieden ablehnte, ja hasste. Mosen sah in Kleist dagegen eine Ausnahmeerscheinung. Das lag in dem Widerspruch zwischen der aristotelischen Form und einem anderen, modernen Inhalt. In seiner Verteidigungsschrift *Das neuere deutsche Drama und die deutschen Theaterzustände* beschrieb Mosen die Dramatik als Ort der Bewahrung von Bildung und Erfahrung, als Hort der „poetischen Verklärung eines gebildeten Volkes“<sup>66</sup>. Damit verband er Kritik an der Romantik, weil diese sich nicht dem Geist des Hellenismus, sondern dem Gefühl des Mittelalters zugewendet habe. Nur wo die Phantasie im Traum die freieste Entwicklung genommen habe, sei eine Dramatik wie die Kleists entstanden als „das höchste und schönste Ergebnis der romantischen Schule“<sup>67</sup>. Zehn Jahre später – Mosen lebte zurückgezogen und litt unter seiner Krankheit – bestätigte er in einem Brief vom 4. Mai 1855 an Wolfgang Menzel die Meinung, Kleist sei der einzige der Romantiker „von Bedeutung in der Darstellung der Selbstherrlichkeit und Verklärung der dunkeln Traumgewalt im Gemütsleben“, aber nun schränkte er ein, das könne wohl „einem dramatischen Gedicht, nicht aber einer Tragödie zum Hebel dienen“<sup>68</sup>. Inzwischen hatte das Gefühl für das Neue, das moderne Drama Konturen gewonnen, die Wirklichkeit der Gegenwart war als Stoffgebiet erkannt worden, alles lief auf das soziale Drama zu. Die Traumwelt reichte nicht mehr.

Hettner schloss sich Mosen an und erklärte, dass Kleist der einzige Dichter sei, „der dieser gewaltigen Aufgabe gewachsen gewesen wäre“<sup>69</sup>; gemeint war ein Zyklus historischer Dramen für das Verständnis der Gegenwart. Während in Kleists *Prinzen von Homburg* die Form auf das klassische Drama weist, stimmt der Weg von Kleists Hauptgestalt nicht mit klassischen Handlungsabläufen überein. Wie Kleist durch sein Leben als ein Scheiternder zog, so zieht auch Homburg von Station zu Station als ein Einsamer und Scheiternder, der sein Leben auf der Bühne im Traum beginnt und im Traum endet. Ob und wie weit sich Homburg wieder ins Gemeinwesen einordnet und seine Aufgaben übernimmt, bleibt ungeklärt. Für ihn endet das Stück im „Traum“ (V. 1854), während die anwesenden Offiziere „Ins Feld!“ und „Zur Schlacht!“ drängen.

Homburg durchläuft zahlreiche Stationen: Verwirrung durch Neigung, verhängnisvolle Unaufmerksamkeit in seiner Tätigkeit, eine Insubordination in der Schlacht, eine Ent-

---

<sup>66</sup> Ebenda, Bd. 8, S. 169.

<sup>67</sup> Ebenda, S. 172.

<sup>68</sup> *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, H. Sembdner (Hg.), München 1977, S. 282.

<sup>69</sup> H. Hettner, *Das moderne Drama...*, S. 173.

waffnung wegen Befehlsmissachtung, Gefängnisarrest, ein Todesurteil, das Erlebnis eines für ihn ausgehobenen Grabes, eine unheldische Entsagung der Liebe und des Heldentums, eine zweiseitige Begnadigung, ein Schuldeingeständnis und damit verbundene Todesbereitschaft, eine wenn auch fiktive Hinrichtung mit „Totenmarsch“ (vor V. 1830) und eine theatralische opernhafte Erhebung. Mosens *Der Sohn des Fürsten*, 1840/41 entstanden, ähnelte Kleists *Prinzen von Homburg* bis in Details der Handlung und der Sprache. Das Stück wurde in Breslau uraufgeführt, Mosen hatte vor der anti-preußischen Stimmung in Dresden zu großen Respekt und bot das Stück dort nicht an. Es war kein Wunder, dass Stahr nicht Friedrich als Hauptgestalt sah, sondern Katte, den aber erst in der zweiten Hälfte des Stückes; es war auch kein Wunder, dass Hebbel, der mehrere wohlwollend treffliche Urteile über Mosen fällte, das Stück für Mosens bestes hielt, aber die „theatralisch-dramatische Schlagkraft“ vermisste<sup>70</sup>. Er hatte die Besonderheit des Stückes gefühlt und geahnt, konnte aber von der von ihm verinnerlichten Struktur des aristotelischen Dramas nicht lassen. Für Mosen bestand der Gegensatz personell zwischen König und Kronprinz, ideell aber zwischen der Macht und der Menschlichkeit. Erst als Friedrich alles verloren hat, von der Flöte und den Büchern Voltaires über die Geliebte und schließlich den Freund, erst als er damit seine menschlichen Neigungen und Regungen aufgegeben hatte, Freundschaft und Liebe versunken sind, kann er feststellen: „So hat sich alles von mir abgeschieden“<sup>71</sup>. Erst nun ist er fähig, Macht auszuüben: „Vollenden will ich meines Vaters Werk, / Gewaltig, dass Europa soll erbeben“<sup>72</sup>. Subjektiv wollte Julius Mosen den Herrscher als Vorbild vorstellen, objektiv gestaltet er, dass sich Macht und Menschlichkeit ausschließen. Der Aufstieg Friedrichs zum Herrscher vollzieht sich als aristotelische Tragödie, der Verlust der Menschlichkeit ereignet sich auf einer Abfolge von Stationen, die den neuen Typ der Dramatik ankündigen. So entsteht in Mosens *Der Sohn des Fürsten* der gleiche Widerspruch zwischen Form und Inhalt, der auch Kleists *Prinzen von Homburg* zum besonderen Stück machte. Kein Wunder war es, dass die „Schlesische Zeitung“ wenig Verständnis für Mosens Stück zeigte, es als „völlig verfehlt nach Inhalt und Form“ hielt, obwohl sie es richtig gesehen hatte: „Die Gestalt Friedrichs greife zu wenig ein und entwickle sich nicht, während die bildliche Redeweise auf gut Glück mische, was sich nicht zusammenreime“. Gelobt wurde „die Tatkraft des Königs“<sup>73</sup>. Man hatte die Modernität gesehen, aber nicht erkannt; gelobt wurde das Überkommene. Es war ein Schicksal, das zur gleichen Zeit auch Georg Büchners *Dantons Tod* erfuhr, der als ungewohnt und neuartig erschien, dessen Modernität aber nicht begriffen wurde.

## Mosens Bedeutung für das moderne Drama

Mosen gab Hermann Hettners *Das moderne Drama* (1852) wesentliche Impulse. Hettner glaubte, dass „die kommende Dramatik uns weit mehr soziale als politische

---

<sup>70</sup> „Mosenblätter“ 2004, Nr. 13, S. 23.

<sup>71</sup> J. Mosen, *Sämtliche Werke...*, Bd. 4, S. 465.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 466.

<sup>73</sup> „Schlesische Zeitung“, Nr. 82 und 84, 1842, zit. in: H. Schuller, *Zu Julius Mosens Trauerspiel Der Sohn des Fürsten*, „Eurphorion“, 21 (1914), S. 613.

Kämpfe darstellen (werde). Das bürgerliche soziale Drama ist jetzt in diesem Sinne weit historischer als das historische Drama selbst<sup>74</sup>. Mosen hat selbst nur in Ansätzen praktische Ergebnisse zu dieser Theorie beigetragen; in einigen seiner Dramen fallen Form und Inhalt bereits so weit auseinander, dass die neue Struktur des Stationenstücks zu ahnen ist. Andererseits hat er sich nur selten vom fünffüßigen Jambus der Klassiker gelöst. Er hat nach dem Gegenwartsstück verlangt, aber selbst nur die vergleichbaren geschichtlichen Stoffe bearbeitet, allerdings in deutlichem Bezug zur Gegenwart. Der Dramatiker Julius Mosen blieb weitgehend in der klassisch orientierten Vergangenheit befangen, der Dramaturg Mosen skizzierte die Umrissen eines modernen Dramas.

Der deutsche Naturalismus schuf in Theorie und Praxis die Bestätigungen für Hettners Theorie; Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* und *Die Weber* trugen die Gattungsbezeichnung „soziales Schauspiel“. In der Frühphase des deutschen Naturalismus wurde das Werk veröffentlicht, das zur Zeit Mosens und Hettners die Verwirklichung ihrer Theorien gewesen wäre und über das sie möglicherweise nicht nur erstaunt, sondern entsetzt gewesen wären. Hettners Schrift wirkte aber auch in den literarischen Prozess hinein. Der deutsche Naturalismus selbst wurde in der Dramatik von dem norwegischen Dramatiker Henrik Ibsen nachhaltig beeinflusst. Henrik Ibsen, einer der genialsten Dramatiker aller Zeiten, wurde bei seinem ersten Besuch in Dresden 1852 fasziniert von Hermann Hettners *Das moderne Drama*, das gerade erschienen war. Das Buch war der eigentliche Erkenntniszuwachs Ibsens während seines ersten Dresdner Aufenthaltes. Seine dramatische Konzeption gründete er auf Hettners Buch und auf dessen Verständnis vom historischen Drama. Bis in die Formulierungen hinein korrespondierten Ibsens Überlegungen mit Hettner und letztlich auch mit Mosen: „Der wahre Beifall, der wirkliche Sieg des Dichters muss von der unmittelbaren Aneignung des Volkes, nicht von einer durch historische Erinnerungen erhitzten Stimmung ausgehen“<sup>75</sup>. Eine der Verbindungen „von Hettners ästhetischer Konzeption zu einer entsprechenden literarischen Verwirklichung stellt Henrik Ibsen dar“<sup>76</sup>.

Julius Mosen brachte in diese Entwicklung den Begriff des modernen Dramas ein, bezog die Struktur des Dramas auf die Dialektik Hegels und fand zu einem Begriff des Historischen, dessen wichtigster Vorgang die Bewegung war. Das war die Grundlage, auf der sich das Stationendrama bestimmen ließ.

## Summary

### Julius Mosen as a dramatist of early modernism

Julius Mosen (1803-1867), author of the famous song entitled Andreas-Hofer-Lied (*Zu Mantua in Bander...*), whose work, despite the romantic elements present in his poetry, must be attributed to the era of Young Germany, has made a significant and yet ignored contribution to literary modernism. It concerned the changes in the structure of the genre: social and historical drama. In the first third of the 19<sup>th</sup> century a new form of drama

---

<sup>74</sup> H. Hettner, *Das moderne Drama...*, S. 209.

<sup>75</sup> Henrik Ibsen, zit. in: R. Bernhardt, *Henrik Ibsen und die Deutschen*, Berlin 1989, S. 57.

<sup>76</sup> Ebenda, S. 66.



developed, the station drama. The peak of its development was found in Georg Büchner and the social drama *Die Weber* by Gerhart Hauptmann.

Key words: *Young Germany, Young Hegelians, the modern drama, the station drama, social and historical drama*