

Literaturpanorama Nr. 7 (Sonderausgabe), 3. Jahrgang vom 15. Juni 2023
der Vogtländischen Literaturgesellschaft „Julius Mosen“
von Prof. Dr. Rüdiger Bernhardt

Liebe Mitglieder unserer *Literaturgesellschaft*, liebe Freunde,

die nächste Ausgabe des *Literaturpanoramas* sollte im Juli erscheinen, da die Arbeit an einem Buchprojekt mich in Anspruch nimmt und das *Panorama* vom Mai auch überaus umfangreich geworden war. Aber eine Zwischenstufe in diesem Prozess ist für Vogtländer und viele Leser des *Literaturpanoramas* so informativ und wesentlich, dass ich darüber informiere, geht es doch um einige der wichtigsten kulturellen Traditionen des Vogtlandes.

Die *Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin e.V.*, gegründet 1700 als Brandenburgische Sozietät der Wissenschaften und damit eine der ältesten Akademien Deutschlands, hatte für den 9. Juni 2023 zu einer Sitzung der Klasse für Sozial- und Geisteswissenschaften in Form eines Zoom Meetings nach Berlin eingeladen.

Vortrag und Diskussion galten den beiden engagierten Theatererneuerern Friederike Caroline Neuber, genannt die Neuberin, und Julius Mosen. Beide stammen aus dem Vogtland und haben 2023 bzw. hatten 2022 ein Jubiläum: die Neuberin am 9. März 2022 ihren 325. Geburtstag und Julius Mosen am 8. Juli 2023 seinen 220. Geburtstag. Aus diesen Anlässen hatte die *Vogtländische Literaturgesellschaft Julius Mosen*, gemeinsam mit der *Vogtlandbibliothek* Plauen, u.a. zu einer Gedenk- und Erinnerungsveranstaltung eingeladen, in deren Verlauf neben Vorträgen zu den beiden Vogtländern Ausstellungen vogtländischer Bücher, u.a. auch über Julius Mosen, und von den Preisträgern des *Vogtländischen Literaturpreises* in den Bibliotheken von Plauen und Auerbach eröffnet wurden.

Über diese Veranstaltungen wurde im *Literaturpanorama* Nr. 5-6,2023 ausführlich berichtet (s. dort).

Die Ausstellung in der Vogtlandbibliothek Plauen mit Büchern aus dem Vogtland nach 1990 kann bis voraussichtlich September 2023 während der Öffnungszeiten besucht werden. Im Museum Auerbach wurde eine Sonderausstellung *Regionalliteratur in musealem Ambiente* eröffnet und bleibt bis zum 12. November 2023 geöffnet. Hinweise zu den Ausstellungen finden sich u.a. im *WochenENDspiegel* vom 19. Mai 2023, (S. 2) und im *Schönecker Anzeiger* vom 15. Mai 2023.

Im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Arbeiten der *Vogtländischen Literaturgesellschaft* soll Ende 2023 ein Buch über die Neuberin und Julius Mosen erscheinen, dessen Herstellung die Leibniz-Sozietät mit einem Druckkostenzuschuss bedenken wird und das im Verlag Conception SEIDEL OHG, Hammerbrücke, erscheinen soll. In diesem Zusammenhang fand die Sitzung der Klasse Sozial- und Geisteswissenschaften der Leibniz-Sozietät im Berlin statt, über die die Sonderausgabe des *Literaturpanoramas* heute berichtet.

Mit freundlichen Grüßen empfehle ich Vortrag und Notizen zur Diskussion, aber auch die beiden Ausstellungen Ihrem Interesse.

Ihr Rüdiger Bernhardt

Sitzung der Klasse Sozial- und Geisteswissenschaften

8. Juni - 09:00 - 11:00

Rüdiger Bernhardt (MLS)

Von Gottsched und der Neuberin zu Julius Mosen und dem Jungen Deutschland.

Zur Entwicklung des deutschen Dramas und eines dafür notwendigen Theaters

9.00 bis 11.00 Uhr

Die Sitzung findet als Zoom-Meeting statt:

<https://uni-potsdam.zoom.us/j/95397029406>

Meeting ID: 953 9702 9406

Passwort: 13714361

Abstract

Mit der Ankunft Gottscheds 1724 in Leipzig begannen Bemühungen um das deutsche Drama und die zugehörige Theaterpraxis in einem zersplitterten Staatsgebilde, in dem barocke Theaterkunst an Fürstenhöfen und Haupt- und Staatsaktionen, gespielt von Wanderbühnen am Stadtrand, herrschten. Der Universitätsgelehrte Gottsched verband sich mit der Wanderbühne der Neuberin. Gemeinsam setzten sie zwischen 1727 und 1741 drei Anliegen durch:

1. ein eigenständiges deutsches Drama, das mit Gottscheds *Sterbendem Cato* (1731) sein erstes Beispiel bekam,
2. Entwicklung und Sammlung dramatischer Werke, die die deutsche Gegenwartsdramatik ausmachten und
3. Erarbeitung einer entsprechenden Aufführungspraxis, zu der der weitgehende Verzicht auf den Harlekin und ein sorgfältig strukturiertes Drama gehörten.

Einhundert Jahre später – 1841 – wollte der Dramatiker Julius Mosen in Dresden als Dramaturg der Nachfolger von Ludwig Tieck werden, der nach Berlin berufen worden war. Das Vorhaben scheiterte. Dafür verschaffte ihm sein Freund Adolf Stahr 1843 die Stelle des Dramaturgen im neu gegründeten Hoftheater des Großherzogtums Oldenburg. Was Mosen dafür als Rüstzeug einbrachte, stammte von den Linkshegelianern, die sich um ihn in Dresden-Strehlen gesammelt hatten. Mosen konzentrierte sich auf das Schauspiel – die Oper wurde ausgeschlossen –, auf Autoren des Jungen Deutschland und auf historische Stoffe, die aktuelle Bedeutung hatten. So entwickelte er mit Stücken jungdeutscher Autoren das moderne Drama, das Theoretiker wie Hermann Hettner – *Das moderne Drama* (1852) – veranlasste, im Zusammenhang mit Mosen vom „sozialen Schauspiel“ als einer modernen Form des Schauspiels zu sprechen. Mit Gerhart Hauptmanns *Die Weber* (1892) u.a. wurde der Begriff seit dem Naturalismus heimisch. Mosen erkrankte schwer und musste seine Tätigkeit unvollendet beenden. Beide – die Neuberin im 18. und Julius Mosen im 19. Jahrhundert – stammten aus dem Vogtland und stellen den Beitrag des Vogtlandes zur Entwicklung einer modernen deutschen Dramatik dar.

Ich wünsche gute Unterhaltung bei dem Vogtländer besonders angehenden Thema, das in der *Klasse für Sozial- und Geisteswissenschaften der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin e.V.* am 8. Juni 2023 behandelt wurde. Sollten Sie Fragen, Hinweise oder Ergänzungen haben, schreiben Sie uns an die angegebene Mail-Adresse.

Vortrag vor der Klasse für Sozial-und Geisteswissenschaften am 8. Juni 2023

(gekürzte und vorsichtig ergänzte Auszüge)

Von Gottsched und der Neuberin zu Julius Mosen und dem Jungen Deutschland Stationen auf dem Weg zu einem modernen Theater in Deutschland

Einleitung

Zwei gebürtige Vogtländer leisteten Beiträge bei der Entwicklung des deutschen Dramas und reformierten die Aufführungspraxis deutscher Theater von der Aufklärung bis in die Zeit nach der gescheiterten Revolution von 1848: Caroline Friederike Neuber und Julius Mosen. Jubiläen, meist nur regional wirksam, richten Blick und Interesse auf einzelne Gestalten der deutschen Theater- und Literaturgeschichte, feiern den Augenblick und versinken wieder in der Vergangenheit – bis zum nächsten Jubiläum. Der 325. Geburtstag Caroline Friederike Neubers wurde am 9. März 2022 begangen, der 220. Geburtstag Julius Mosens am 8. Juli 2023. Einzelne Fakten und Vorgänge wie im Folgenden genannt haben sich verselbstständigt, und beherrschen das historische Bild der hervorgehobenen Gestalten:

- Die Neuberin vertrieb den Harlekin von den deutschen Bühnen im 18. Jahrhundert, Johann Christoph Gottsched versuchte mit ihrer Hilfe Ordnung auf den deutschen Theatern des 18. Jahrhunderts zu schaffen und wurde dabei scheinbar zum Prügelknaben nicht nur damaliger Schriftsteller, weil, wie suggeriert wurde, er ein Pedant gewesen sei. Ein Urteil Gotthold Ephraim Lessings, der bestritt, dass „die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe“¹, richtete dabei Unheil an.

- Einhundert Jahre später reduzierte die Erinnerungskultur den Schriftsteller und Dramaturgen Julius Mosen auf einige Gedichte, an der Spitze die Gedichte *Andreas Hofer* und *Aus der Fremde*, in dem er die Sehnsucht von Oldenburg aus, wo er Dramaturg am neu geschaffenen Hoftheater geworden war, nach seiner vogtländischen Heimat artikulierte. Das Gedicht beginnt mit den Versen: „Wo auf hohen Tannenspitzen, / Die so dunkel und so grün, / Drosseln gern verstohlen sitzen, / Weiß und rot die Moose blüh'n; / Zu der Heimat in der Ferne / Zög' ich heute noch so gerne.“² Dass er von 1831 bis 1844 als Advokat *und* Dichter in Dresden lebte, in seinem Gartenhaus in Dresden-Strehlen berühmte Schriftsteller - Jungdeutsche und Linkshegelianer - empfing, dass er seit 1842 mit Adolf Stahr, der den Begriff der „politischen Bildungslosigkeit“³ des alten Preußens geprägt hatte, und ebenfalls seit 1842

1 Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend, 17. Brief vom 16. Februar 1759. In: Werke, 3.Bd., Berlin und Weimar 1964, S. 81.

2 Julius Mosen: *Aus der Fremde*, in: Julius Mosen: Sämtliche Werke, Oldenburg 1863, 1. Bd., S. 121.

3 Brief Adolf Stahrs an Carl Stahr vom 26. Oktober 1840, in: Ludwig Geiger (Hg.), *Aus Adolf Stahrs Nachlass. Briefe von Stahr nebst Briefen an ihn ...*, Oldenburg/Leipzig 1903, S.°12.

mit Arnold Ruge befreundet war, in dem er eine „gesunde Revolutionsnatur“⁴ fand, selbst dass Julius Mosen von Friedrich Engels als Dichter gelobt wurde, wurde vergessen oder verdrängt. Nicht einmal den Ort des Sommerhauses in Strehlen kennt man heute.

Die Neuberin ist mit der Vertreibung des Hanswurst von der Bühne und Mosen ist mit einem Gedicht, das grenzenlose Sehnsucht mit trivialen Merkmalen zu beherrschen und beschreiben weiß, in die Literaturgeschichte und die Theatergeschichte eingegangen. Dort haben sie einen bescheidenen Platz bewahrt. Doch es ist tatsächlich anders. Nimmt man die Scheuklappen ab, die den Blick begrenzen, werden andere Gestalten und mehr als die überkommenen Leistungen sichtbar.

1.1 Rezeptionsunterschiede zu verschiedenen Zeiten

Sie stammen beide aus dem Vogtland: Friederike Caroline Neuber, genannt die Neuberin (1697-1760), aus Reichenbach, und Julius Mosen, ursprünglich Moses (1803-1867), aus Marieney. Beide repräsentieren, und das unterstreicht die Notwendigkeit, sich damit gründlich zu beschäftigen, eine weit größere Zahl ähnlicher, vergleichbarer Versuche, die jedoch selten dem Blick der Geschichtsschreibung standgehalten haben.

Die Erinnerungen an die Neuberin und an Mosen werden im Wesentlichen wach gehalten durch das *Neuberin-Museum* in Reichenbach, untergebracht im Geburtshaus der Prinzipalin, durch ein bescheidenes *Mosen-Museum* in seinem Geburtsort Marieney und durch die *Vogtländische Literaturgesellschaft Julius Mosen*. Es handelt sich um überschaubare Einrichtungen, die sich den Genannten verpflichtet sehen, aber ihrem Gesamtwirken nur begrenzt gerecht zu werden vermögen. Die Gründe dafür sind unterschiedlich. Einer ist, dass hinter der Neuberin und Mosen Gruppen standen, in denen ähnlich gedacht wurde und die das Gedachte mit zu verwirklichen trachteten und Geschaffenes weiterentwickelten. Im Falle der Neuberin war es die ihr ergebene Theatertruppe, im Falle Gottscheds waren es bürgerliche Gesellschaften wie die *Deutsche Gesellschaft* und die *Leipziger Vertraute Rednergemeinschaft*, die sich auf rationale Bildung orientierten und typische Bildungseinrichtungen der Frühaufklärung wurden. Dabei dienten zur Information auch Gottscheds Publikationen wie die wöchentlich erscheinende Zeitschrift *Die vernünftigen Tadlerinnen* (1725/26).

Im Abstand von etwa einhundert Jahren beeinflussten die beiden Theaterbegeisterten, die Neuberin und Julius Mosen, samt ihrer Unterstützer, von Johann Christoph Gottsched bis Adolf Stahr, auf unterschiedliche Art und Weise die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst, der zugehörigen Dramatik und des Theaters maßgeblich. Beide hatten engagierte Mitkämpfer, die teils Aufgaben vorgaben, teils Lösungen umsetzten: Für die Neuberin war das Johann Christoph Gottsched (1700-1766), für Julius Mosen war es Adolf Stahr (1805-1876). Bedeutung, Umrisse und Hintergründe der Gemeinschaftsarbeit erkannte das Publikum im Laufe der Zeit, vergaß sie wieder oder verdrängte sie, um bestimmte verfestigte Vorstellungen, z.B. die vom Pedanten Gottsched, nicht zu gefährden. In Mosen würdigte man nur den Dichter - den Lyriker - , aber dessen Dramaturgie mit ihrer Beziehung zu den fortschrittlichen Kreisen des Jungen Deutschland und den Linkshegelianern sowie seine theatertheoretischen Schriften nicht ins Bild eines „Heimatdichters“ passte, das man von Julius Mosen einseitigentworfen hatte. In den Kunstdiskussionen war er jedoch ganz Linkshegelianer. So ist die Zusammenarbeit beider mit Künstlern und geistigen Größen ihrer Zeit erst in speziellen Untersuchungen erkannt und deutlich geworden, wobei der zeitliche Hintergrund allmählich aufgenommen wurde, aber immer noch beträchtliche Leerstellen vorhanden sind.

Beide erfüllten selbstgestellte Aufgaben – die Neuberin als Prinzipalin und Regisseurin einer Theatertruppe, Mosen als Dichter und Dramaturg – außerhalb ihrer Heimat, dem Vogtland; sie fanden für ihre Tätigkeit die bestimmenden Orte fast ausnahmslos in Theaterstädten Deutschlands, Aufenthalte im Ausland waren Ausnahme. Doch ist zu bedenken, dass das damalige Deutschland für die meisten seiner Einwohner zur Lebens- und Arbeitszeit der Neuberin und auch noch Mosens zumeist Ausland war, denn durch die Aufspaltung des Landes im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation war man oft nach wenigen Kilometern im Ausland, ein Zustand, der 1871 beendet wurde, endgültig indessen bis in die Gegenwart nicht vollständig vergangen ist. In Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena* (1838), in dem sich gebrochen manche Tradition des theatralischen Geschehens und der Organisation der Wanderbühnenzeit niedergeschlagen hat, kann man das Königreich Popo, in dem das Stück spielt, von den Schlossfenstern aus überschauen und die Grenzen

von dort aus beobachten, „die Aussicht von diesem Saal gestattet uns die strengste Aufsicht“⁵. Man sieht einen Hund durch das Reich laufen, der seinen Herrn sucht, und auf der Nordgrenze geht jemand spazieren. So sieht das Deutschland der Neuberin und – mit Abstrichen - auch noch das Mosens aus. Die Neuberin und Gottsched haben in der Geschichte des deutschen Theaterwesens und des Dramas ebenso einen angemessenen Platz verdient, wie Julius Mosen und Adolf Stahr. Sie haben ihn nur partiell bekommen. Die Gründe waren unterschiedlich.

Für die Neuberin sind die biografischen Grundlagen weitgehend aufgearbeitet und gesichert⁶. Zusätzlich wirken populäre und belletristische Darstellungen des Lebens und Wirkens der Neuberin⁷. Leerstellen beeinträchtigen das Gesamtbild kaum, Unklarheiten und Mehrdeutigkeiten betreffen nicht Grundsätzliches. Hindernd wirkt sich auf die Traditionspflege der Neuberin ein provinzieller Zug aus, der nie von ihr verschwand. - Johann Christoph Gottsched war für die deutsche Literatur- und Theatergeschichte ein Glücksfall, dessen kritische Gesamtwürdigung letztlich aussteht. Dass er heute nicht den Platz im Geschichtsbewusstsein einnimmt, der ihm zustünde, hängt mit den Urteilen seiner Nachfolger zusammen: Lessing bestritt, aus vorwiegend taktischen Erwägungen, Gottscheds Bedeutung in seinen *Briefen, die neueste Literatur betreffend* (16. Februar 1759) rundum und erklärte apodiktisch, er sei „dieser Niemand“, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai hatten in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, Leipzig 1758, in einer ausführlichen Rezension von Gottscheds *Nöthigem Vorrat* (1757) erklärt, „niemand“ werde Gottscheds Leistungen bestreiten.⁸ –

Auch die Begegnung des jungen Studenten Goethe, der am 19. Oktober 1765 an der Universität Leipzig immatrikuliert worden war, mit dem alternden Professor Gottsched wirkte in der Nachwelt zerstörerisch, erschien doch der berühmte Repräsentant der deutschen Gegenwartsliteratur dem jungen Studenten, als er bei Gottsched seine Aufwartung machte, ohne Perücke, „der große, breite, riesenhafte Mann, in einem gründamastnen, mit rotem Taft gefütterten Schlafrock“⁹, das wirkte einerseits lächerlich, andererseits übermäßig strafend, als er seinen Diener in dieser Szene brutal ohrfeigte. Die literaturtheoretischen und literarischen Leistungen Gottscheds, von Goethe als „gottschedische Gewässer“ bezeichnet, hätten „die deutsche Welt mit einer wahren Sündflut

5 Georg Büchner: *Leonce und Lena*, in: Georg Büchner: Werke und Briefe. Leipzig 1968, S. 149.

6 Vgl. Friedrich Johann von Reden-Esbeck: *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*. Leipzig 1881 (Neudruck);

Bärbel Rudin und Marion Schulz (Herausgeberinnen): *Poetische Urkunden*, 3 Teile, Reichenbach im Vogtland 1997 (1. Teil) und 2002 (2. Teil) und *Vernunft und Sinnlichkeit* (Teil 3). Beiträge zur Theater-epoche der Neuberin 1999 (Schriften des Neuberin-Museums 2).

7 Vgl. Angelika Mechtel: *Die Prinzipalin*. Frankfurt am Main 1998, und Petra Oelker: *Die Neuberin. Die Lebensgeschichte der ersten großen deutschen Schauspielerin*. Reinbek bei Hamburg 2004 (2. Auflage). Neufassung von *Nichts als eine Komödiantin* (1993).

8 Vgl. *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, Leipzig 1758, 3. Band, 1. Stück, S. 85.

9 Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben*. In: *Goethe: Poetische Werke* (Berliner Ausgabe), Bd. 13, Berlin 1960, S. 291.

überschwemmt, welche sogar über die höchsten Berge hinaufzusteigen drohte. Bis sich eine solche Flut wieder verläuft, bis der Schlamm, austrocknet, dazu gehört viele Zeit.“¹⁰

Als mit Aufklärung, Sturm und Drang sowie Klassik und Romantik eine große Zeit der deutschen Literatur ablief, hatten die Neuberin und Gottsched ihre Plätze im Schatten dieser überragenden Leistungen eingenommen und traten im Grunde nie vollständig aus diesem Schatten heraus. Ähnlich verlief die Rezeption bei Julius Mosen, der durch seine Lyrik bis heute oft als Romantiker gesehen wird, und bei seinen Verbündeten, insbesondere Adolf Stahr, der völlig vergessen zu sein scheint, obwohl es ihm, dem Oldenburger Intendanten von Gall und Mosen zu verdanken ist, „dass das Oldenburger Theater um die Mitte des 19. Jahrhunderts für eine kurze Zeitspanne als Vorbild und – wenn auch umstrittenes – Muster weit über seine Grenzen hinaus Beachtung fand“¹¹.

Die Ursachen für das partielle Verschwinden waren unterschiedlich. Mosens Theaterreform blieb wegen der schweren Erkrankung des Dichters in den Anfängen stecken. Da nach 1848 die Zeit für fortschrittliche Pläne vorerst abgelaufen war, gerieten nicht nur die konzeptionellen Überlegungen Mosens in Vergessenheit, sondern das Hoftheater von Oldenburg konnte in seinem Spielplan den Charakter des Unverbindlichen annehmen, wie er sich an den meisten Theatern durchgesetzt hatte. Dem Großherzog kam Mosens Erkrankung gelegen; mit einer gewissen Genugtuung dürfte er ihm eine angemessene Pension ausgesetzt haben. Das Theater konnte problemlos auf weitgehend konfliktfreie Unterhaltung vor der Zeit Mosens zurückgeführt werden.

1.2 Gottscheds erzieherischer Ansatz - seine Verwirklichung durch die Neuberin

Von Bedeutung für die Stellung der Neuberin und Gottscheds in der historischen Erinnerung war, dass ihre Leistungen und Bemühungen auf einer Habenseite der gesellschaftlichen Entwicklung standen, die die literarischen und kunsttheoretischen Bemühungen als Teil der politischen und sozialen Kämpfe sah. In einer frühen Rede – gehalten 1729 vor der *Leipziger Vertrauten Gesellschaft*, in die Gottsched 1724 eingetreten war – machte der einflussreiche Mitkämpfer der Neuberin das Problem deutlich, indem er „Leute“ beschrieb, „die sich mit einer besonderen Frömmigkeit schützen und gleichsam Gewissens halber alle Schauspiele verdammen“¹². Erkennbar wurde, dass die Schauspiele, um die sich Gottsched bemühte, nicht die Stegreifspiele der Wandertruppen waren und auch nicht sein konnten, sondern dass diese Dramatik von gesellschaftlicher Bedeutung sein sollte.

Durch den Bauernkrieg und seine Niederschlagung waren aufbegehrende und fortschrittliche Kräfte geschwächt, auch ihre künstlerisch-theatralischen Darstellungsformen - Fastnachtsspiele, Reformationsschauspiele u.a. – kaum noch von Bedeutung. Nur die Fürstenhöfe hatten sich als überlebende und verbleibende Zentren dieser Tätigkeiten erhalten und wesentliche Kräfte des Bürgertums schlossen sich ihnen an. Einen Rest davon kann man in der frühen Entwicklung der Neuberin finden, die am Beginn ihres Wirkens mit ihrer Schauspieltruppe an höfischen Theatern spielte. Gottsched bemühte sich intensiv darum, die Verhältnisse in den Theatergruppen bzw. an den Theatern auch außerhalb der Fürstenhöfe kennenzulernen. –

10 Goethe: Aus meinem Leben, a.a.O., S. 276 f.

11 Peter Hackmann: Adolf Stahr und das Oldenburger Theater. Oldenburg 1974, S. (5).

12 Johann Christoph Gottsched: Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestell-ten Republik nicht zu verbannen. In: Johann Christoph Gottsched.: Schriften zur Literatur, hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 2003 (RUB Nr. 9361), S. 4.

In diesem Zusammenhang fiel der Begriff der „Haupt- und Staatsaktionen“¹³. Der Begriff machte einen Bedeutungswandel durch. War er anfangs gebräuchlich für die Stücke, die die barocken Prunkfeste der Fürsten bestimmten, so wurde er zur Zeit der Neuberin kritisch gesehen. Als Friedrich Nicolai bei seiner *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz 1781* auf die deutschen Theaterverhältnisse des 17. Jahrhunderts einging nannte er Johann Georg Ludovici als Verfasser der Haupt- und Staatsaktionen, die Karikaturen der einstigen Staatsaktionen waren. Ludovici, der heute fast völlig unbekannt ist, war aus Pommern gebürtig, lebte als Magister in Wittenberg und sei in Hamburg gestorben; mehr weiß man nicht. Einige der Stücke seien im Besitz der Neuberin gewesen und von ihr zu Lessing gelangt, in dessen Besitz sie zuletzt gewesen seien. Nicolai sah sie als eine spezifische Form des protestantischen Theaters im Gegensatz zum Jesuitendrama an.

Gottsched rang um die Struktur eines ordentlichen Trauerspiels und orientierte sich an französischen Tragödien, er übersetzte Corneille und Racine, lehnte aber spanische und italienische Stücke ab, doch nahm er englische Stücke wie die von Addison als Vorlagen für eigene Stücke wie den *Sterbenden Cato* auf. Das alles gehörte zur Partnerschaft mit der Neuberschen Truppe, nachdem diese 1727 die Zusammenarbeit mit Gottsched begann. Unterstützt wurden zuvor die Neubers und ihre Truppe aber auch vom „Durchl. Braunschweig-Blankenburgischen Hof“. Neuber hatte begonnen, an Stelle der Haupt- und Staatsaktionen, begleitet vom Harlekin, „wahrhafte Trauerspiele nach Art der Alten, und neueren Franzosen aufzuführen“¹⁴.

An den kleineren Fürstenhöfen wie Blankenburg, aber auch Sachsen-Weißenfels, wo die Neuberin 1717 mit ihrem Gefährten Neuber, verheiratet waren sie noch nicht, begonnen hatte und sich übrigens auch Gottsched zu Beginn Geld verdienen musste, kam es zu einer produktiven Verbindung von Hoftheater und Schauspielertruppe: Einerseits konnte man Ansprüche wahren, ohne andererseits den Aufwand der großen Fürstenhöfe und ihrer kostspieligen Festlichkeiten zu haben. Gottsched und die Neuberin orientierten sich an dramaturgisch fest gefügten Stücken, geschrieben in Versen, bevorzugt in Alexandrinern. Beide verständigten sich auf ein Erziehungskonzept, das Gottsched entwickelt hatte im XVII. Stück (25. April 1725) der *Vernünftigen Tadlerinnen*. Gute Theaterstücke lösten diesen Erziehungsprozess aus. Das betreffe nicht nur Tragödien, sondern auch „französische Comödien“¹⁵. Der Erziehungsprozess war das rationale Zentrum der Gottschedschen Reformen: In den Theaterstücken werden „die Laster und üblen Gewohnheiten der Menschen lächerlich gemacht; der Nutzen und Schaden, der daraus erwachsen kann, wird sehr lebhaft vorgestellt, und die Zuschauer, die damit vielleicht behaftet sind, werden bewogen, sich derselben zu entledigen; indem sie besorgen müssen, ebenso auslachenswürdig zu erscheinen, als die lasterhaften Personen auf dem Schauplatze gewesen“¹⁶.

13 Johann Christoph Gottsched: Die vernünftigen Tadlerinnen, Das XVII Stück, a.a.O., S. 143.

14 Gottsched: Beiträge, a.a.O., S. 522.

15 Johann Christoph Gottsched: Die vernünftigen Tadlerinnen, Das XVII Stück, a.a.O., S. 142.

16 Johann Christoph Gottsched: Die vernünftigen Tadlerinnen, Das XVII Stück, a.a.O., S. 142.

Leipzig war ein entscheidender Ort für das Wirken der Neuberin. Die wirtschaftliche und politische Bedeutung Leipzigs für die Schauspieltruppe war nicht gleichbedeutend mit einem ständigen Aufenthalt der Neubers in Leipzig, vielmehr war die Neuberin jahrelang nicht in der Stadt: 1735 bis 1737 oder 1743, weil sie für ihre Truppe kein entsprechendes Privileg besaß oder die Truppe sich zeitweise auflöste. Am 31. Oktober 1725 schrieb der fiktive Freund Gottscheds aus Dresden, Logophilus, für Gottscheds Zeitschrift *Die vernünftigen Tadlerinnen* (XLIV. Stück): Er habe sich länger, vor allem zur Messezeit, in Leipzig aufgehalten, weil dort „hochdeutsche Comödien ... gespielt worden“ seien. Gespielt habe die „vormalige Haakische, oder jetzige Hofmannische Bande“; sie sei mit „so geschickten Personen versehen, dass es in Deutschland kaum ihres gleichen haben wird“. Das betreffe jedoch in erster Linie das Spiel, weil sie nicht nur „die Belustigung ihrer Zuschauer, sondern auch ihren Nutzen zur Absicht“ im Sinn hätten. Die Erklärung dieses Spiels bot das Bildungs- und Erziehungsideal, das Gottsched im Sinne der Aufklärung entwickelte: „... sie stellen die gemeinen Fehler der Menschen auf eine so lebhaft Art vor, dass selbst diejenigen, die damit behaftet sind, ihren Übelstand erkennen müssen.“¹⁷ Doch betreffe das nur einen Teil der Stücke, „etliche sind nämlich nach dem läppischem und fantastischen Geschmacke der Italiener eingerichtet. Skaramutze¹⁸ und Harlekin sind mit ihren Possen allezeit die Hauptpersonen darinnen, und diese verletzen mit ihren zweideutigen Zoten alle Regeln der Sittsamkeit und Ehrbarkeit“. Es habe unter den Stücken nur eine Ausnahme gegeben, den *Cid*, (von Corneille, R.B.) übersetzt aus dem Französischen. Die Verse seien nicht „nach den vollkommensten Regeln der heutigen reinen Poesie geraten ... , aber doch durchgehend einen guten und vernünftigen Geschmack“¹⁹ zeigend.

In diesem Brief des Logophilus steht in Stichpunkten das Programm der Erneuerung des deutschen Dramas und der deutschen Bühne, wie es Gottsched entwarf und wie er es gemeinsam mit der Neuberin zu verwirklichen trachtete.²⁰ Scharfe Kritik wird geübt an sprachlichen, personellen und inhaltlichen Entgleisungen, zu denen auch die Harlekingestalten in ihren verschiedenen Varianten gerechnet wurden. Gottscheds grundsätzliche Ablehnung des Harlekins wegen der Zerstörung vernünftiger Verhaltensweisen der handelnden Personen stimmte, als es schließlich zur Vertreibung von der Bühne kam, mit der privat-persönlichen Ablehnung des konkurrierenden Prinzipals Müller durch die Neuberin in Leipzig überein. Als Vorbild riet Gottsched zudem von italienischen und spanischen Stücken ab, dafür empfahl er französische Stücke. Die deutsche Dichtung böte keine

17 Johann Christoph Gottsched: *Die vernünftigen Tadlerinnen*, Das XLIV Stück. Den 31. October, 1725. (3. Auflage) Leipzig 1748, S. 388.

18 Komische Figur der italienischen *Commedia dell'Arte*, mit Abstrichen auch in französischen Lustspielen. Erscheint in Soldatenumiform.

19 Gottsched: *Die vernünftigen Tadlerinnen*, Das XLIV Stück, a.a.O., S. 389.

20 Vgl. dazu auch: Otto G. Schindler: *Das Reich der Toten, der Lederhändler von Bergamo und der Philosophen in der Narrengasse*. In: Bärbel Rudin und Marion Schulz (Hrsg.): *Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin*. Reichenbach i.V. 1999, S. 41 ff.

vorbildhaften Beispiele, nach Gottsched, „denn die Gryphischen und Weisischen Stücke sind so regelmäßig nicht, dass sie wiederum auf die Bühne gebracht zu werden verdienen sollten“²¹.

Die Neuberin wurde, wenn in Abrissen zur deutschen Theatergeschichte überhaupt erwähnt, in der Regel bei der Beschreibung ihrer Leistungen fast immer auf ihre „Vertreibung des Harlekins“ von der Bühne des 18. Jahrhunderts festgelegt. Das schränkte ihre Leistungen ein und gab sie reduziert wieder, zumal sie mit ihrer Theaterarbeit diesem Anspruch nicht gerecht werden konnte, ohne als Prinzipalin vollständig zu scheitern. Fehlte in den Aufführungen der Harlekin, nahm sie weniger Eintrittsgelder ein.

Als Gottsched 1730 in dem theoretischen Grundsatzwerk *Versuch einer Kritischen Dichtkunst* Prinzipien formulierte, scheute er sich nicht in aller Deutlichkeit vom Zustand des Theaters zu sprechen: „Die Dichtkunst ist um edlerer Absichten halber erfunden worden als bloß die Menschen üppiger und wollüstiger zu machen ... Es ist gewiss ein elender Ruhm, den man sich durch Zoten erwirbt.“²² Auf der Suche nach Vorbildern für seine Auffassung vom Theater stellte er erstmals der Neuberin ein so herausragendes Urteil aus, dass sie in diesem poetischen Regelwerk für die deutsche Dramatik zum Vorbild wurde: Nicht nur der „jetzige Direktor, Herr Neuber“ lasse sich „angelegen sein, die deutsche Schaubühne auf den Fuß der alten Griechischen und Französischen zu setzen: sondern seine Ehegattin, eine geborene Weissenbornin, hat sich in allen möglichen Rollen so zu spielen vorkommen können, so viel Beifall durch ihre Action erworben; dass es ihr schwerlich ein Frauenzimmer zuvor tun wird.“²³

Die drei Säulen des aktuellen deutschen Dramas waren nach dieser Bestimmung Gottscheds die von der griechischen und der französischen Dramatik verwendeten strengen Verse und kompositorischen Strukturen, eine verfolgbare durchgängige Handlungen die szenische Umsetzung durch die Neuberin. Diese Bewertung der Zusammenarbeit zwischen Gottsched und der Neuberin findet sich 1751 in der 4. Auflage der *Critischen Dichtkunst* nicht mehr; das Zerwürfnis zwischen Gottsched und der Neuberin hatte die persönliche Würdigung getilgt. An gleicher Stelle verwies er auf seine Sammlung von vorbildhaften Schauspielen, den *Nötigem Vorrat zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst* (1745). Außerdem nannte er einen Nachfolger für sich auf diesem Gebiet: „Ich habe aber aus bewegenden Ursachen, dieses Vorhaben, einem gelehrten und überaus geschickten Manne in Wien, Hrn. Weißkern abgetreten, und ihm alles, was ich bis dahin gehöriges zusammen gebracht, überlassen.“²⁴

Es ist jener Friedrich Wilhelm Weis(ß)kern (1711-1768), der heute unbekannt ist; er steht für eine frühe Phase der europäischen Aufklärung, für kulturelle Leistungen des aufgeklärten Absolutismus, für eine „deutsche Schaubühne“ in Wien, für Nationaltheater, Erziehung des Publikums und Beginn einer modernen Schauspielkunst. Nachdem Weiskern Stegreiftheater und Hans Wurst von der Bühne

21 Gottsched: Die vernünftigen Tadlerinnen, a.a.O., Das XLIV Stück, S. 390.

22 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig 1751 (4. Auflage), S. 445.

23 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig 1730, S. 585.

24 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig 1751 (4. Auflage), S. 630.

verschwinden gesehen hatte – er hatte sie selbst noch gepflegt -, widmete er sich erfolgreich historischen und geografischen Studien, aus denen eine bekannte Topografie Österreichs statt neuer Dramatik hervorging. Die Verbindung von künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeit war dem Aufklärungsideal verpflichtet. Weiskern war sich seiner Aufgabe bewusst, wie ein authentisches Zitat ausweist: Einerseits sah er das hohe Ideal und in Mozarts Musik die geistige Erfüllung; er war stolz, für ihn Libretti schreiben zu dürfen, andererseits waren seine Komödien „die Stützen (seines) Arsches“²⁵, also Arbeit und soziale Sicherheit.²⁶ Gottsched sah in diesem „gelehrten Mann aus Wien“²⁷ mit Recht einen ebenbürtigen Zeitgenossen.

Exkurs:

Johann Christoph Gottscheds Empfehlung „des gelehrten Mannes aus Wien“ Friedrich Wilhelm Weiskern (1711-1768) in Christoph Heins Roman Weiskerns Nachlass (2011)

Friedrich Wilhelm Weiskern war ein zu seiner Zeit berühmter und anerkannter vielseitiger Schriftsteller und Gelehrter, der mindestens das Libretto für Mozarts *Bastien und Bastienne* schrieb, von dem es eine Brücke zu Rousseau gibt u.a.m. Gottsched lernte ihn auf einer Reise nach Wien 1749 persönlich kennen. Dieser Weiskern (Weißkern) gab 1754 in seiner Gottsched nachempfundenen Sammlung *Die Deutsche Schaubühne zu Wien, nach Alten und Neuen Mustern*, Fünfter Teil, 3. Stück, das Lustspiel der Neuberin *Das Schäferfest oder Die Herbstfreude* heraus u.a. Wiedererweckt in unserer Zeit wurde Weiskern, der durch diese Veröffentlichung auch ein Verbündeter der Neuberin wurde, von Christoph Hein in seinem Roman *Weiskerns Nachlass* (2011).

Geistige Verbindungslinien von der Neuberin und ihrer Theaterarbeit bis in die Gegenwart öffneten sich durch diesen Roman und weisen heutige Denker wie Christoph Hein in den bedeutenden und grundlegenden Traditionslinien seit der Aufklärung aus, die sie in Verantwortung übernommen haben und pflegen, um die Gegenwart damit zu konfrontieren, aber auch um erneut zu orientieren und einem zunehmenden, nicht mehr übersehbaren Bildungsverlust zu begegnen. Deutlich wird er am sich verändernden Lerninhalt der Universitäten. Hatte Christoph Heins Romanheld Rüdiger Stolzenburg seine Tätigkeit an der Universität mit dem Willen aufgenommen, „Humanitas und Leben“ zu verbinden, so muss er erkennen, dass es nur gilt, ein Pensum „abzureißen“²⁸. - Über einer unterhaltsamen, fast schlicht erscheinenden Gegenwartshandlung liegt in Heins Roman ein Geschichtsentwurf von umfassendem Anspruch, der durch Weiskern aus der Aufklärung hergeleitet wird. Das lässt auch an die Neuberin denken. Die Hauptgestalt des Romans Rüdiger Stolzenburg, der Weiskerns Werke und Briefe sammelt und herausgeben möchte und in die heutige universitäre Ausbildung die Aufklärung als unverzichtbaren Bestandteil aufnehmen will, erweitert die europäische

25 Vgl. Christoph Hein: *Weiskerns Nachlass*. Berlin 2011, S. 216.

26 Vgl. Rüdiger Bernhardt: *Der vergessene Mythos – die zerstörerische Zivilisation*. Zum Werk Christoph Heins. Gransee 2021

27 Johann Christoph Gottsched: Vorrede zum ‚Nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst‘, in: Gottsched: *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 2003 (RUB Nr. 9361), S. 290.

28 Christoph Hein: *Weiskerns Nachlass*. Roman. Berlin 2011, S. 30.

Aufklärung bis zu Konfuzius, bis zu einem universellen Anspruch der Aufklärung: „Konfuzius ist ein einsamer Leuchtturm der Aufklärung zwei Jahrtausende vor der Aufklärung.“²⁹

Der unterhaltsame Roman wird zum eindringlichen Lehrbuch philosophisch und ethisch begründeter Lebensmaximen, die unabhängig von allen Ablösungsprozessen lebendig geblieben sind. Es ist das Merkmal des überragenden Schriftstellers Christoph Hein, dass er in die schlicht erscheinende heutige Handlung philosophisch begründete Grundprobleme der Menschheitsgeschichte zu vermitteln vermag. Es ist ein Merkmal heutiger Kritik, gleichzeitig eines des Bildungsverlustes und der Kritikunfähigkeit im Sinne der Aufklärung, dass sie diese Vorgänge, die in Heins Romanen kontinuierlich verlaufen, selten erkennt. Sie ist diesen Anspruch nicht mehr gewöhnt und damit nicht mehr gewachsen.

Dieser Roman Heins ist seiner erfolgreichen Novelle *Der fremde Freund* sehr ähnlich. Ging es jedoch dort um die Frage nach der Gestaltung des einzelnen Lebens, dessen individuelle Möglichkeiten mit der fortschreitenden Zivilisation immer bescheidener werden, so sind nun die Ordnungskriterien des menschlichen Lebens, deren Pfeiler Hein in der europäischen Aufklärung sieht, in Auflösung begriffen. Der Roman ist eine durchdringende, gefällig formulierte, aber unversöhnliche Absage an eine ihre ethischen, moralischen und geistigen Werte vernichtende Gesellschaft, die ihre aufklärerischen Ziele samt der Gesamtkonzeption der Aufklärung auf die Müllhalde der Geschichte geworfen hat.

4. Julius Mosen als Dramaturg in Oldenburg

4.1. Vorbereitung in Dresden

In Julius Mosens (1803-1867) Dramaturgie-Konzept, das in mehreren Aufsätzen und Vorworten niedergelegt worden ist, geht es um die Frage nach einem modernen, zeitgenössischen Theater mit einer entsprechenden Dramaturgie. Es erstaunt auf den ersten Blick, dass der Dichter des bekannten *Andreas-Hofer-Liedes* („Zu Mantua in Banden ...“) in einem Atemzug mit der literarischen Moderne genannt wird.

Julius Mosen hat als Dramaturg einen Beitrag zur Theorie des modernen Dramas geleistet, das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch durch die Variante des „sozialen Dramas“ aktualisiert wurde und mit dieser Form im Naturalismus einen Höhepunkt erlebte. Mosens Beobachtungen und Überlegungen haben den namhaften Literatur- und Kunstwissenschaftler 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 dafür angedeutet wurden. Leider wurde diese Schrift bis heute selten ernst genommen³⁰ bzw. als kleine Schrift des bedeutenden Literaturhistorikers kaum beachtet³¹. Diese Schrift ist nicht ohne den Einfluss Adolf Stahrs zu denken, das führt wieder in die unmittelbare Nähe von Mosens Dramaturgie und sein Wirken als Dramaturg am Oldenburger Hoftheater von 1844 bis 1848.- Hettner 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 nicht erwähnt, seine Tätigkeit als Dramaturg spielte keine Rolle.

Mosens dramaturgisches Wirken war von kurzer Dauer und schien, glaubt man der Literaturgeschichtsschreibung, außer einigen Inszenierungen wie *Faust* und *Nathan der Weise* kaum Bemerkenswertes aufzuweisen. Doch ist das falsch: Julius Mosen suchte auf eine eigenwillige Weise den Kontakt zur Bühne, in Dresden zu Ludwig Tieck, der von 1825 bis 1841 Dramaturg am Hoftheater in Dresden war. Es wurde in der Öffentlichkeit spekuliert, dass Mosen in Dresden als Dramaturg Nachfolger Ludwig Tiecks werden könnte,³² der war 1841 vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen worden. Doch der Dresdner Boden war für den Dramatiker Mosen nicht günstig; ein ungleicher Konkurrenzkampf entstand in Dresden zwischen Mosens *Herzog*

30 Vgl. Jürgen Jahn: Einleitung, in: Hermann Hettner: Schriften zur Literatur. Berlin 1959, S. XL, der Hettners Schrift als „Krönung und Abschluss aller kritischen Bemühungen Hettners“ beschrieb.

31 Vgl. Michael Schlott: Hermann Hettner. Tübingen 1993, S. 247. Die umfangreiche und materialreiche Untersuchung findet für die bedeutende Arbeit Hettners nicht einen einzigen vollständigen Satz.

32 Vgl. Brief an Adolf Stahr vom 13./15. Oktober 1842, in: Ludwig Geiger (Hg.), Aus Adolf Stahrs Nachlass. Briefe von Stahr nebst Briefen an ihn ..., Oldenburg/Leipzig 1903, S. 37.

Bernhard (*Bernhard von Weimar*) und Richard Wagners Oper *Rienzi*, die – so Mosen – „gefährlichste Probe, welche ein rezitierendes Schauspiel nur zu bestehen haben kann“³³.

Mosens Schauspiel hatte in dem kunstverständigen, aber konservativen Dresden kaum eine Chance gegen die Oper; andererseits war Oper für Mosen eine „Vergeudung der Kräfte“³⁴. Das galt auch für die Dichter des Jungen Deutschland: Die Oper war das Werk für Hoftheater, das Schauspiel für die städtischen Bühnen bzw. die Wanderbühnen. Oper und Schauspiel schlossen sich an der gleichen Bühne weitgehend aus. Mosen war ein erfahrener Dramatiker und es war richtig, sich für die Tätigkeit eines Dramaturgen zu entscheiden. Aber er hatte keine Ahnung, welche Kräfte sich hinter den Kulissen gegen ihn verschworen hatten. Doch waren auch Mächte, die für ihn eintraten, wirksam. In den *Hallischen Jahrbüchern* erschien 1839 ein *Brief aus Dresden*, der ihm bescheinigte, dass er das „Haupt“ einer „jüngeren Schule“ sei, die über den Dresdner Kreis hinausgeblickt und „draußen etwas von Bewegung und Zeitinteressen gewittert“³⁵ habe. Einer solchen Entwicklung stünde Tieck ablehnend gegenüber, entstanden aus seiner „Abneigung gegen alles Jüngere“³⁶. Unter diesen Voraussetzungen sei die Aufführung von Julius Mosens *Kaiser Otto III.* „eine Art Partei-, Glaubens- und Ehrensache“ für die jüngere Generation, während Tieck es zur gleichen Zeit „für gut befunden hatte, Mosens dramatische Poesie laut und leise in Zweifel zu ziehen“³⁷. Weltanschaulich befand sich Mosen bei den Junghegelianern, 1842 hatte er häufigen Kontakt mit Arnold Ruge, den er als eine „gesunde Revolutionsnatur“³⁸ befand.

4.2. Mosen als Dramaturg am neuen Hoftheater in Oldenburg

Julius Mosens Freund Adolf Stahr (1805-1876), der in Oldenburg als Konrektor, Professor und Kritiker wirkte, unterstützte ihn in seinen dramaturgischen Vorstellungen, die bestimmt wurden von der Frage nach der Nation und ihrer Einheit, von sozialen Konflikten, die das Junge Deutschland und die Vormärz-Dichter thematisierten. So füllte Mosen den Spielplan in Oldenburg mit Werken des Jungen Deutschland, die er in Dresden teils selbst kennengelernt hatte. Seine Dramen bzw. die, die er aufführen ließ, suchten die Diskussion, sie wollten politische Stücke sein. Hinzu kam ein umgreifendes Interesse für Hegel, das sich in Dresden entwickelt hatte und das ihn zu den Linkshegelianern führte.

Mosens Berufung nach Oldenburg 1844 war eine der ersten Berufungen an die Generation des Jungen Deutschland. Karl Gutzkow (1811-1878) ging 1847 nach Dresden, Robert Prutz (1816-1872) 1847 nach Hamburg, Heinrich Laube (1806-1884) wurde 1849 Burgtheaterdirektor in Wien. Gutzkow erinnerte sich später an den „Enthusiasmus“, der „die Julius Mosen, Prutz, Stahr, Gall, Laube usw. für

33 Brief an Stahr vom 30. Oktober 1842, in: ebda., S.°38.

34 Julius Mosen, Vorwort, in: Adolf Stahr, Oldenburgische Theaterschau, Oldenburg 1845, 1. Teil, S.°VI.

35 o. V.: Ein Brief aus Dresden, o. V.: Dresden und das sächsische Nationalleben, in: Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, hrsg. von Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer. Leipzig 1839, 2. Jahrgang, Nr. 231, Spalte 1841.

36 A.a.O.

37 A.a.O.

38 Julius Mosen am 24. August 1842 an Adolf Stahr, in: Geiger, S. 35

eine Bühnenreform ergriffen hatte“.³⁹ Sie alle strebten eine Theaterreform an, die auf ein Nationaltheater zielte. Es war dringlich, denn das Nationaltheater sollte ersetzen, was nicht vorhanden war: die Nation. Diesen Gedanken verfolgte Mosen und legte ihn seiner dramaturgischen Tätigkeit in Oldenburg zu Grunde. Begleitet wurde das von gesellschaftskritischen Überlegungen, die sich aus Begegnungen mit den Linkshegelianern Arnold Ruge, einem Mitarbeiter von Karl Marx, und Theodor Echtermayer ergaben. Beide gaben die *Hallischen Jahrbücher* heraus, die, weil sie im preußischen Halle verboten wurden, als *Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst* 1841 in Dresden weitergeführt wurden.

Konsequenterweise –Begegnungen mit Georg Herwegh riefen zusätzlich dazu auf - beschäftigte sich Mosen parallel zu den dramaturgischen Überlegungen persönlich ab, sah sich und Stahr aber als „Girondisten“, für Revolutionen notwendig, weil sie gesetzmäßig seien: „Warum soll ich die Terroristen lieben? – Sie sind notwendig!“⁴⁰

Unter dem Großherzog Paul Friedrich August (1783-1853), als Großherzog August I. von Oldenburg, erlebte das 1815 zum Großherzogtum erhobene Oldenburg ab 1829 einen politischen und wirtschaftlichen Aufschwung. Das Hoftheater Oldenburg war, nach dem Schauspieler und Theaterleiter Devrient (1801-1877), „in seinem Bemühen um poetische Erhebung und Ausbildung des Zusammenspiels ... ein sehr rühmliches Beispiel“. Die Bedingungen waren günstiger als in anderen Residenzstädten und für das moderne Drama geeignet, aber das Oldenburger Theater war zu klein, um nationale Anerkennung zu erhalten, von bedeutenden Bühnen zu weit entfernt, das Publikum war provinziell und kaum aufgeschlossen für Mosens Bemühungen; „ein belebendes Element, wie Düsseldorf es in seiner Kunstakademie besaß, ging ihm ab“⁴¹.

Im März 1844 hatte Mosen dem Intendanten von Gall einen Vorschlag für den Spielplan 1844/45 gemacht, der seine Idee vom modernen Drama im historischen Gewand mit der Idee Lessings, „dass die deutsche Nation allerdings ein Nationaltheater hat“⁴², verbinden sollte. Am 20. Mai 1844 nahm er seine Arbeit als Dramaturg am Hoftheater vor Ort auf, schon latent an einer syphilitischen Erkrankung leidend.⁴³ Zwei Jahre blieben ihm für seine konzeptionellen Überlegungen zu Drama, Spielplan und Interpretationsangeboten sowie ihre Verwirklichung und die Erfüllung der „freudigsten Erwartungen“. Bei der Spielplangestaltung ist, bedenkt man die Verbote der Schriften des Jungen Deutschland seit 1835, der Anteil jungdeutscher Schriftsteller, die neben den deutschen Klassikern Goethe und Schiller,

39 Karl Gutzkow, Rückblicke auf mein Leben, in: Ders., Werke, hg. von Peter Müller, Leipzig/Wien o.J., 4.°Bd., S.°368.

40 Brief Julius Mosens an Stahr vom 3.°Dezember 1842, in: ebda., S.°44.

41 Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. In zwei Bänden neu herausgegeben von Rolf Kabel und Christoph Trilse, [Ost-]Berlin 1967 (auch München 1967), Bd. 2, S.°268.

42

43 Heinz Zehmisch, Der vogtländische Dichter, Hofrat Dr. phil. h.c. Julius Mosen und sein 20-jähriges Siechtum, in: Ärzteblatt Sachsen. Offizielles Organ der Sächsischen Landesärztekammer, 22. Jahrgang, März 2011, S. 130-133, hier S. 132 (mit Quellen aus dem Niederländischen Landesarchiv – Standort Oldenburg, dort in der Dienstbibliothek vorhanden).

aber auch Shakespeare und Calderon bereits 1844/45 – Mosens erster Spielzeit – zu finden sind, erstaunlich: Außer Stücken Mosens wurden mehrere Stücke Gutzkows, aber auch Heinrich Laubes und Robert Prutz‘ gespielt, heute weitgehend vergessen, damals der Inbegriff des Aufruhrs gegen das zersplitterte deutsche Staatsgebilde, deshalb verboten und verfolgt. Ähnlich sah der Spielplan für 1845/46 aus. Mosen gelangte so durch die praktische Theaterarbeit in Oldenburg zu seinen Positionen einer modernen Dramatik, die er in einer Reihe von Aufsätzen beschrieb.

Im Juli 1844 war ein öffentlich gewordener Streit um das Theater in Oldenburg und seine Rolle in der Gegenwart zur Ruhe gekommen. Grund war die Resonanz aus dem „Ausland“: In den *Mitteilungen* erschien ein Bericht aus Nürnberg nach einer Aufführung von Mosens *Der Sohn des Fürsten* in Bayern, in dem es hieß: „Das Oldenburger Hoftheater gibt überhaupt in der neuesten Zeit allen Denen, die sich an den Interessen der deutschen Bühnen beteiligen, zu den erfreulichsten Hoffnungen Anlass ... Ein Intendant (Hr. v. Gall), der in seiner mit vieler Sachkenntnis und einem edeln Enthusiasmus geschriebenen Broschüre *Der Bühnenvorstand* mit Leib und Seele für seine, gewiss auch interessante und einflussreiche Stellung schwärmt, und ebenso aufrichtig bekennt, dass er eine eigentliche Reform des deutschen Schauspiels der Intelligenz und Kraft eines fähigen Dramaturgen anheimgeben müsse; ein Dramaturg, Julius Mosen, der seine wahrhaft tüchtige Begabung und Befähigung zum Bühnendichter hinreißend bewährt hat ... Dies alles kann wohl Raum zu jenen freudigen Erwartungen geben, die wir eben andeuteten.“⁴⁴ Stahrs *Oldenburgische Theaterschau* (1845) legte von der Entwicklung Zeugnis ab, Mosens *Vorwort* war eine Programmschrift der Reformen, beschrieb das Reformprogramm und adelte so Stahrs Kritiken.

Das Projekt scheiterte: Die Gründe waren vielgestaltig. Das Jahr 1848 brachte endgültige und schwer wiegende Entscheidungen. Stahr ging nach Berlin und gab seine politischen Ziele zu Gunsten einer monarchisch-konstitutionellen Haltung bald auf. Ferdinand von Gall verließ Oldenburg nach Angriffen auf ihn Anfang 1846 und setzte seine Tätigkeit als Intendant in Stuttgart fort, die Presse griff die gesamte Theaterführung an, weil sie dem Charakter eines Hoftheaters nicht mehr gerecht werde und sich für verfolgte Schriftsteller eingesetzt habe.⁴⁵ Julius Mosen stand allein und gegenüber dem neuen Intendanten, dem Kammerherrn und Oberhofmarschall Hermann Graf von Bocholtz (1803-1863) auf verlorenem Posten; an Stahr schrieb er, dass der neue Intendant „sich lähmend der früheren Richtung des Hoftheaters“⁴⁶ entgegenstelle. Trotzdem war es Mosen gelungen, neben Goethe und Schiller nochmals bevorzugt Dramen Jungdeutscher – Prutz, Laube, Gutzkow u.a. – aufzuführen. Nicht gelang ihm das mit Julius Mindings Stück *Sixtus V.*, an dem ihm viel gelegen hatte. Deshalb schrieb er zur Verteidigung des Stückes *Das neuere deutsche Drama und die deutschen Theaterzustände*, eine abschließende Programmschrift.

44 „Theater“, in: *Mitteilungen aus Oldenburg* (s. Anm. 29), Nr. 28 (13. Juli 1844), S.°122.

45 Vgl. Seidel (s. Anm. 28), S. 289 f.

46 Brief Mosens an Stahr vom 22. April 1847, in: Geiger (s. Anm. 4), S.°139.

Dem Großherzog war die Entwicklung willkommen, denn trotz aller Aufgeschlossenheit war er absolutistischer Herrscher; so konnte er sein Hoftheater aus dem politischen Streit lösen und es auf Unterhaltung, wie es früher einmal war, zurückführen. Problemlose Unterhaltung wurde zum Ausdruck einer brüchigen Herrschaftsform.

Mit dem 1. Mai 1848 endete Mosens dramaturgische Funktion aus Krankheitsgründen; und er reduzierte seine Tätigkeit auf Beurteilung und Beratung. Die 1848 in Deutschland ausbrechende Revolution verlief im März 1848 in Oldenburg problemlos: Nach anfänglicher Weigerung erklärte sich der Großherzog zur Ausarbeitung einer Verfassung bereit, die am Februar 1849 beschlossen wurde. 1853 wurde das Hoftheater geschlossen.

Mosens Wirken als Dramaturg, das vor Höhepunkt und Erfüllung in Oldenburg abgebrochen werden musste und bis heute in Vergessenheit geraten war, hatte Folgen. Dabei überlagerten sich individuelle Gründe – die schwere Erkrankung Mosens - mit gesellschaftlichen Vorgängen – die gescheiterte Revolution von 1848 - und der Verzicht des Großherzogs von Oldenburg auf das von Mosen, Stahr und von Gall initiierte Bühnengeschehen eines modernen Theaters. Das bedeutete den Rückfall in ein seichtes und politisch völlig entschärftes Hoftheater.

Es schlug sich in Hermann Hettners *Die romantische Schule* (1850), insbesondere aber in *Das moderne Drama* (1852) nieder⁴⁷, einer der wichtigsten dramentheoretischen Schriften nach der Revolution von 1848, teils als Zustimmung, aber auch als Widerspruch oder Weiterführung zu Mosen. Mosens dramaturgische Schriften entstanden bis zur Mitte der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts; seine sich mit dem Drama beschäftigenden theoretischen Schriften seit 1850.

Erst im deutschen Naturalismus erinnerte man sich wieder an Hettner, durch ihn an Mosen und das soziale Drama, denn es entstanden unübersehbare Zeugnisse für diese Dramenform, denkt man an Gerhart Hauptmanns frühe Dramen von *Vor Sonnenaufgang* (1889) bis zu *Die Weber* (1892). Hettner hatte Julius Mosen in eine Linie der Dramengeschichte eingeordnet, die von Shakespeare über Goethe bis zu ihm verlaufe: Bei Mosen sei es „ohne Zweifel derselbe Gedanke und stellt ganz in derselben Weise dem Drama der Gegenwart und der Zukunft diese Tragödie der Idee als spezifische Aufgabe“⁴⁸.

47 Hermann Hettner, Schriften zur Literatur, Ausgabe Berlin 1959, darin *Das moderne Drama*.

48 Hettner, S. 223

Diskussion,

geleitet von der Sekretärin der Klasse für Sozial- und Geisteswissenschaften der Leibniz-Sozietät
PD Dr. Kerstin Störl

Aus dem Vortrag entstand eine rege, interessante und thematisch vielfältige Diskussion, in der sich Vertreter unterschiedlicher Disziplinen zu Wort meldeten.

Ein wesentliches Thema war die Zwiespältigkeit der Vertreibung des Harlekins, gegen die schon Lessing argumentiert hatte. Auch ging es keineswegs um den Harlekin insgesamt, sondern um eine sinnentleerte komische Gestalt, auf die verzichtet werden sollte. In bedeutenden dramatischen Werken Shakespeares ist diese Gestalt z.B. unverzichtbar, das gilt auch für andere Werke. Vielmehr musste dort auf den Harlekin verzichtet werden, wo er sich in Stegreifspielen tummelt ohne eine gestaltende Kraft zu haben.

Ein anderes Thema war die Sonderrolle von Gottscheds *Sterbendem Cato*, der auch in Gottscheds Sammlungen einer bühnenreifen europäischen Dramatik die einzige „deutsche“ Tragödie ist, obwohl sie zu wesentlichen Teilen von fremden Vorlagen entlehnt wurde. Die meisten Werke in diesen Sammlungen stammen aus Frankreich – Moliere, Racine, Corneille u.a. -, aus Dänemark – Holberg – usw.

Von Interesse waren auch die Reaktionen des Publikums auf die von Gottsched und der Neuberin ausgewählten und aufgeführten Stücke und wie weit sie einem deutschen Publikum angeboten werden konnten, wie sich das Publikum der unterschiedlichen Theatertypen unterschieden.

Einige der Themen werden in der Schlussfassung des Buches über die Leistungen der Neuberin und Mosens hervorgehoben werden.



Es ist der Leibniz-Sozietät, besonders der Präsidentin Frau **Prof. Dr. Gerda Haßler** und der Sekretärin der Klasse für Sozial- und Geisteswissenschaften der Leibniz-Sozietät **PD Dr. Kerstin Störl**, herzlich zu danken, dass sie sich nicht nur für das Thema lebhaft interessierten, sondern darauf drangen, es im Rahmen der Leibniz-Sozietät vorzustellen

Es ist der Leibniz-Sozietät zu danken, dass sie für die Drucklegung des zugehörigen Buches einen Druckkostenzuschuss bereitstellt.

Bergen, am 14. Juni 2023