

Rüdiger Bernhardt

Julius Mosens Poesieverständnis – sein Gedicht Ruhe am See

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 3, 183-200

2013

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Rüdiger Bernhardt

Bergen im Vogtland, Niemcy

JULIUS MOSENS POESIEVERSTÄNDNIS – SEIN GEDICHT *RUHE AM SEE*¹

Schlüsselwörter: *Polenlieder 1831, Romantik, romantische Ironie, Vormärz dichtung, Volkslied, Naturgedicht, Zeitgedicht*

Unter den Themen, die politisch engagierte deutsche Lyriker von Wilhelm Zimmermann (1807-1878), der auch durch seine *Geschichte des großen Bauernkrieges* Aufmerksamkeit bekam, bis zu Gustav Pfizer (1807-1890) um 1830 begeistert aufnahmen, ragen die Julirevolution in Frankreich und der polnische Aufstand 1830/1831 hervor. Beide drangen ins Bewusstsein nicht nur junger Dichter ein, sondern beschäftigten die Bevölkerung. Besonders die zahlreichen Polenlieder fanden ein großes Publikum. Für diese Dichtungen bot sich in Sachsen eine geeignete Wirkungsmöglichkeit, hier bekehrten Teile der Bevölkerung gegen die Regierung auf, ein starkes Bürgertum forderte seine nach dem Wiener Kongress unterdrückten Rechte ein. Es kam im September 1830 zu Unruhen und Aufständen, die schließlich im gleichen Monat zum Rücktritt des unpopulären Ministers Detlev von Einsiedel und zu einer neuen sächsischen Verfassung führten. Besonders Leipzig galt als ein liberales Zentrum. Junge Dichter, die sich hier um den Schriftsteller und Herausgeber Karl Herloßsohn (1804-1849) und seine Zeitschrift „Der Komet“ sammelten, sahen ihre Interessen durch die Polen in ihrem Freiheitskampf gegen Russland vertreten und jubelten ihnen deshalb zu. Die Begeisterung für die aufständischen Polen vergrößerte sich, als der polnische Aufstand niedergeschlagen wurde und die polnischen Kämpfer über die Grenze in die deutschen Staaten, aber auch nach Frankreich und in die USA ins Exil zogen. Die Polenbegeisterung der Deutschen war so groß, dass sich nach 1832 die offizielle Politik gegen die zahlreichen Polenvereine und öffentliche Hilfe wandte und Preußen versuchte, die polnischen Emigranten abzuschieben, zumal die deutschen revolutionären Geheimbündler sich „unter den polnischen Emigranten ihre Verbündeten“² suchten. Der Polenenthusiasmus wurde in Deutschland „zu einer Bewegung von innenpoliti-

¹ Erweiterter und ergänzter Vortrag innerhalb der Matinee *Lob der Dichtkunst* anlässlich des 145. Todestages Julius Mosens am 13. Oktober 2012 in Marieney (Vogtland).

² H.-G. Werner, *Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815 bis 1840*, Berlin 1972, S. 239.

scher Bedeutung³. Der skizzierte Hintergrund erleichtert die Beurteilung der zahlreichen Gedichte auf den polnischen Aufstand und seine Niederlage. Im Kreis um Herloßsohn waren es Ernst Ortlepp (1800-1864) und Julius Mosen (1803-1867), die sich mit diesem Thema beschäftigten und Texte von überregionaler Bedeutung schrieben. Die beiden fast gleichaltrigen Dichter verkörperten den erfolgreichen, aber unangepassten Typ des literarischen Realisten, der sich romantischer Gestaltungselemente unvoreingenommen bediente und auch einzelne Themen besonders volksliedhafter Art bedichtete (Heimatverbundenheit, Sehnsucht), aber die vergangenheitsstüchtige Verinnerlichung und die Gläubigkeit vieler Romantiker nicht annahm. Sie wurden so zu Vorläufern der Vormärz-Dichtung.

Innerhalb der vielfältigen und umfangreichen Polenlyrik⁴ finden sich Gedichte auf einzelne herausragende Personen des polnischen Aufstandes ebenso wie auf den Opfermut polnischer Truppen. Unter den Dichtungen, die sich mit diesem Thema beschäftigten und die „wesentliche literarische Bedeutung“⁵ hatten, waren neben Ernst Ortlepps *Polenliedern* (1831) Julius Mosens Gedichte. Mosens *Die letzten Zehn vom vierten Regiment*, eines der berühmtesten Gedichte zu diesem Thema, die in Deutschland verbreitet wurden, entstand im Januar 1832 nach einem historischen Ereignis, als die letzten polnischen Soldaten sich nach der Niederlage des Aufstandes über die Grenze retteten. Tausende polnischer Patrioten gingen „über die Grenze und zogen ein Leben in der Fremde einem Dasein unter der zaristischen Selbstherrschaft vor. Ihnen wurde ein geradezu enthusiastischer Empfang bereitet“⁶. Die Ballade *Die letzten Zehn vom vierten Regiment* hatte außergewöhnlichen Erfolg: Sie „entflammte“⁷ die Gemüter, mehrere Auflagen des Gedichtes als Flugblatt waren in wenigen Tagen verkauft, das Lied wurde in Leipzig auf den Straßen gelesen; es wurde überaus populär und erreichte, in gesungener Form, den „Charakter eines Volksliedes“⁸. Diese Wirkung ging, wie polnische Emigranten bestätigten⁹, einerseits auf den aktuellen Anlass des Gedichtes zurück, andererseits verwendete Mosen poetische Mittel, die dem Publikum durch ihre Verwendung in der romantischen Dichtung bekannt und bei ihm beliebt geworden waren. Der Hinweis auf den Vergleich mit einem Volkslied deutet diese Beziehung an; Mosen verdankte dem Volkslied und damit einer in der Romantik geförderten Gattung einen großen Teil seines poetischen Instrumentariums. Nicht nur politisch motivierte Gedichte Mosens trugen Volksliedcharakter, sondern gleichzeitig entstanden Gedichte, die noch deutlicher das Volkslied benutzten bzw. sich mit Themen der Volksdichtungen beschäftigten. Darin liegt die Frage, welche poetischen Mittel in Mosens Lyrik eingesetzt wurden und welche Wirkungsabsicht sich dahinter verbarg. Dem soll, nach einer Einführung in Mosens Poesieverständnis, am Beispiel eines Gedichtes, das auf den ersten Blick kein politisches oder zeitgenössisches Thema hat, sondern persönlich und autobiografisch angelegt wirkt, nachgegangen werden.

³ Ebenda, S. 238.

⁴ Vgl. dazu: ebenda, S. 236ff., 291ff.

⁵ Ebenda, S. 300.

⁶ Ebenda, S. 237.

⁷ H. König, *Erinnerung an Julius Mosen*, „Die Gartenlaube“ 1867, H. 50, S. 790.

⁸ H.-G. Werner, *Geschichte des politischen...*, S. 301.

⁹ Vgl. Der Biograf Julius Mosens Max Zschommler (Hrsg.). In: J. Mosen, *Ausgewählte Werke*, Leipzig 1899, Band I, S. 16.

I.

Der aus den sächsischen Vogtland stammende Julius Mosen hat keine selbstständigen essayistischen oder poetologischen Texte zur Lyrik geschrieben; lediglich in seinen Prosawerken, vor allem in *Georg Venlot. Eine Novelle mit Arabesken* (1831)¹⁰, finden sich, ähnlich wie in der Prosa Joseph von Eichendorffs, zum Beispiel *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826), und in Heinrich Heines *Reisebildern* (1826/31), nicht nur Gedichte eingestreut, sondern auch Gesprächsinhalte, die poetologische Bedeutung haben, obgleich in Mosens Novelle die Beschäftigung mit Dramatik und insbesondere mit Goethes *Clavigo* ausführlicher geschieht und Mosens Akzentuierungen verdeutlicht. Heine hatte in der *Harzreise* (1826), die mit Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* genannt wird, eine Poesie der *Reisebilder* entwickelt, die neuartig war, auch weil sie mit der Mischung der Gattungen eine typisch romantische Gestaltung vornahm, allerdings bei einem vordergründig publizistischen Genre. Mosen benutzte dieses Verfahren und wandte es auf seine Prosawerke an; *Georg Venlot* ist eine Mischung von Gattungen, ähnelt insgesamt einem Faust ähnlichen Mythos, in einzelnen Textsegmenten Reisebildern, enthält aber auch Märchen und Phantasien und lässt gleichzeitig Autobiografisches durchschimmern. Mosen hat die verschiedenen Bestandteile unter dem Begriff „Arabesken“ summiert und sich damit einer genauen ästhetischen Bestimmung entzogen. Anders verhielt es sich bei seiner Dramatik, zu der er sich berufen glaubte. Sie wurde von einer Reihe dramaturgischer Schriften begleitet, die ihn geistig und theaterhistorisch in die Nähe Hermann Hettners stellten. Friedrich Engels sah 1842, als er sich mit einer Übersicht zur deutschen Literatur beschäftigte, wie auch andere, Julius Mosen vor allem als Dramatiker¹¹.

Julius Mosen war ein Dichter, der sein poetisches Werk sparsam mit theoretischen Erörterungen begleitete. Dadurch unterschied er sich wesentlich von den zeitgleich wirkenden Romantikern. Es erschwert indessen die Möglichkeit, das Poesieverständnis Mosens aus der essayistischen Selbstverständigung abzuleiten. Im Laufe der Zeit ist jedoch eine absurde Situation entstanden: Einem Dichter, der seinen bleibenden Ruhm mit Lyrik erworben hat – zu denken ist an *Andreas Hofer* („Zu Mantua in Banden“) und *Aus der Fremde* („Wo auf hohen Tannenspitzen“), an zahlreiche weitere Gedichte und mehrere seiner Balladen, die sich bis in die Gegenwart in Balladensammlungen finden – und der als Lyriker im 19. Jahrhundert weithin Anerkennung erfahren hat, wird heute die Bedeutung als Lyriker abgesprochen. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich um Natur- oder Liebeslieder, um Balladen oder politische Gedichte handelt. In der neuesten Ausgabe des Literaturlexikons von Killy, das für historische Einordnungen und Bewertungen maßstabsetzend ist, wird in der umfangreichen Darstellung Mosens über die Lyrik unverändert das mitgeteilt, was schon in der früheren Ausgabe stand und dringend hätte überarbeitet werden müssen: „Die meist konventionellen Gedichte M.s lohnen kaum eine erneute Lektüre [...]“¹². Zeitgenossen Julius Mosens wie Karl

¹⁰ In: J. Mosen, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1871, Band 8, S. 297ff. Mosens Werke werden im weiteren Verlauf zitiert mit nachgestellter Band- und Seitenangabe.

¹¹ K. Marx, F. Engels, *Über Kunst und Literatur*, Band 2, Berlin 1968, S. 503.

¹² Die neueste Ausgabe die Killy (2008-2011) verwendet weiterhin unverändert den Text der früheren Ausgabe: H.-W. Jäger, *Mosen, Julius*, [in:] *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, W. Killy (Hg.), Gütersloh/München 1990, Band 8, S. 236.

Gutzkow sahen den Dichter 1839 bei den „jüngeren Talenten“ wie Freiligrath: „Julius Mosen glüht und brütet mit abwechselndem Glück über die höchsten Ideale der Poesie“¹³. Der Kulturwissenschaftler Johannes Scherr (1817-1886) hob Mosens lyrisches Talent 1844 hervor und zog die Lyrik auch in späteren Arbeiten der Dramatik und Epik des Dichters vor¹⁴. In einem Nachruf auf den Dichter wurden alle angesprochen, die „ein Herz für deutsches Lied haben“¹⁵, in deren Gedächtnis Mosen „wie ein schöner, heller Stern“ leuchten werde. Der berühmte Literaturhistoriker Richard A. Meyer (1860-1914) erklärte in seiner weit verbreiteten Literaturgeschichte zur deutschen Literatur Mosens Ballade *Die letzten Zehn vom vierten Regiment* zum „interessanten Denkmal der Polenschwärmerei“ und verwendete damit eine romantische Begifflichkeit, aber gleichzeitig hielt er die Ballade für antiquiert, dagegen wurden *Andreas Hofer* und *Der Trompeter an der Katzbach* zu Werken erhoben, wie sie nur wenigen Dichtern gelungen seien¹⁶. Das Hauptthema seiner Novelle *Georg Venlot* und der beiden Epen *Ritter Wahn* und *Ahasver* sei der „Kampf zwischen Sinnenlust und Idealismus“. An anderer Stelle sah Meyer in Julius Mosen sogar den „deutsche(n) Byron“¹⁷. Carl Bleibtreu, einer der radikalsten Wortführer der naturalistischen Bewegung, der kaum gute Worte für andere Dichter fand, beschrieb in seiner Literaturgeschichte treffend Mosens Schwächen, durch die es nicht gelungen sei, die verschiedenen Elemente „zu einem großen Werke“ zu vereinen. Aber der Lyrik Mosens bescheinigte er „mehr dichterische Frische ... als ein gedrücktes, weltfremdes Leben ihm auszuströmen gestattete. Jedenfalls überragt der ganze Mosen weit Geibel und Greif, darum blieb er auch unberühmt“¹⁸.

II.

Der These, dass die Gedichte Mosens keine erneute Lektüre lohnten, soll im Wissen um die angedeutete historische Wertschätzung der Gedichte die Probe aufs Exempel folgen. Da Mosens ästhetische Positionen zur Poesie nicht in poetologischen Arbeiten vorhanden sind und man auf spezielle Essays nicht zurückgreifen kann, muss man Mosens poetisches Konzept aus seinen Werken ableiten, aus seiner Lyrik selbst und aus ästhetisch angelegten Diskursen in anderen Werken. Ergiebig ist die Novelle *Georg Venlot*, die voll autobiografischer Bezüge und ästhetischer Bekenntnisse ist. Zwei Wege führen also zu Mosens ästhetischen Positionen. Einmal werden sie in der Analyse seiner Gedichte erkennbar, zum anderen werden sie durch das Umfeld deutlich, in dem sich Mosens Gedichte finden, und zu dem auch andere Gattungen seines Schaffens gehören.

¹³ K. Gutzkow, *Vergangenheit und Gegenwart*, [in:] derselber, *Werke*, hrsg. von P. Müller, Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Band 3, Leipzig und Wien o.J., S. 176.

¹⁴ Entsprechend Belege werden zitiert in: D. Seidel, *Julius Mosen. Leben und Werk. Eine Biografie*, Julius Mosen Gesellschaft e.V. 2003, S. 156.

¹⁵ H. König, *Erinnerung an Julius Mosen...*, S. 790.

¹⁶ R.M. Meyer, *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1912, S. 189.

¹⁷ Derselber, *Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert. Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet*, Stuttgart/Berlin 1913, S. 101.

¹⁸ C. Bleibtreu, *Geschichte der Deutschen National-Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart*, Teil 1, Berlin 1912, S. 121.

Mosens literarisches Wirken begann in der Spätzeit der Romantik, doch hatte er mit dieser als einer literaturgeschichtlichen Epoche wenig zu tun. Zwar achtete er die wissenschaftlichen und literarischen Leistung einzelner Autoren, z.B. der Grimms oder Ludwig Thiecks. Mosen hatte aber in seiner Novelle *Georg Venlot* seine traditionellen Beziehungen und seine poetischen Absichten ausgestellt, sich zugleich deutlich von der Romantik und einigen ihrer Vertreter – zum Beispiel von Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) – distanziert und die politischen Forderungen des Bürgertums („die Bevorzugung der Stände auszugleichen“ (8, 483) und die Rechte des Adels einzuschränken) bis hin zu Revolutionsvorstellungen aufgenommen. Die Novelle *Georg Venlot* ist in mehrfacher Hinsicht für das poetische Selbstverständnis Mosens maßgebend. Es liegt nahe, auch in den Naturgedichten Mosens seine zeitbedingten Überlegungen zu sehen. Georg Venlot begegnet sowohl den Grimms als auch Tieck, übrigens auch Hegel, aber er lehnt die Romantiker ab. Die Ursachen liegen darin, dass die „neuromantischen Dichter“ die „Verunstaltung unserer einfachen, klaren Volksmärchen“ (8, 336) betrieben hätten, dass „die neukatholisch-romantische Schule“ zwar in Einzelheiten auf Venlot gewirkt habe, „aber im Ganzen widerstand mir die blaue Blume, dieses ewige Hineinschwindeln in das Unausprechbare“ (8, 375). Obwohl Mosen das Nibelungenlied neben Goethe und Shakespeare, Klopstock und Schiller zu den Grundlagen seiner Bildung zählt – Vorbilder, die auch Georg Venlot als die seinigen bezeichnete –, teilte er die Hoffnung der Romantiker auf Ritterwesen und Minnewesen nicht (8, 482). Wenn Georgs Märchen – seine an Goethes *Faust* erinnernde Auseinandersetzung mit dem Teufel – von den Zuhörern der Rahmenhandlung betrachtend kommentiert wird, ist das ein Vorgang romantischer Ironie, die aber vom Erzähler hinterfragt und abgelehnt wird, weil die „Dichter neuerer Zeit allem Menschlichen und Verständigen den Krieg erklärt hätten. Alles soll Ironie sein [...]“ (8, 335). Damit negiert Mosen eine entscheidende Kategorie der romantischen Ästhetik: die romantische Ironie, als deren musterhaftes Beispiel gern Tiecks dramatisches „Kindermärchen“ *Der gestiefelte Kater* (1797) betrachtet wurde, das mit einem Kindermärchen nichts zu tun hat, sondern eine bissige Satire auf zeitgenössische, besonders Berliner Literaturverhältnisse ist. Das spezifisch Ironische, wie es die Romantiker verstanden, bestand in der Aufgabe der Illusion eines autonomen Kunstwerkes und der Kommentierung des Kunstwerkes während seiner Handlung. Im Falle von Tiecks Märchenspiel bedeutete das, Teile des Publikums sind Teil des Spiels und beeinflussen das Geschehen. Mosen polemisiert, wie es scheint, gegen diesen romantischen Umgang mit Volksmärchen, er erinnert in *Georg Venlot* an die Herzlichkeit, Kindlichkeit und Einfachheit der Märchen und klagt danach, dass „unsere einfachen, klaren Volksmärchen“ toll geworden seien und „in dem Irrenhause der Tagesliteratur sich wüst und wirr herumtrieben“ (8, 336).

Aber Mosen bedichtete wie die Romantiker Natur und Gefühl; er hatte beides nachdrücklich in seiner vogtländischen Heimat als Kind erlebt und erinnerte es lebenslang, oft von Sehnsucht gesteuert. Mosens Gedichte zeigen ähnliche lyrische Bilder wie die Gedichte der Romantik, doch gibt es einen wesentlichen Unterschied: Diese Bildwelt kam im Unterschied zur Dichtung der Romantik als Naturerlebnis über Mosen, nicht als Kunst, als natürliches Erlebnis, nicht als überirdische Erleuchtung, als Philosophie oder Religion. Natur wurde von Mosen erlebt, nicht nur reflektiert. So ähnlich Mosens lyrische Mittel denen der Romantik waren, so unterschiedlich war ihre Herkunft.

Für einen Vergleich eignen sich Gedichte Joseph von Eichendorffs¹⁹ und Julius Mosens. Das ergibt sich einmal aus dem Umstand, dass beide Dichter fast gleichzeitig die erste Sammlung ihrer Gedichte veröffentlichten: Eichendorff 1837 und Mosen 1836. Zum anderen bedienten sich beide ähnlicher formaler Mittel, ohne dass die beiden Dichter im literaturgeschichtlichen Kontext gleichbedeutend geworden wären. Romantik war für Eichendorff „keine bloß literarische Erscheinung“, sondern „eine innere Regeneration des Gesamtlebens“²⁰ (*Halle und Heidelberg*). Dazu gehörten alle Formen der Kunst, auch Architektur und Musik, aber auch Wissenschaften, Ökonomie und Politik²¹. So sah Eichendorff im Aufstand der Tiroler 1809 gegen die napoleonische Fremdherrschaft die Entfaltung lebendiger Romantik, ein Beispiel romantischer Politik. An diesem Beispiel, dem sich Mosen mehr als zwanzig Jahre später ebenfalls widmete, wird der grundsätzliche Unterschied deutlich: Mosens gesellschaftliche Ideen richteten sich auf liberale und politische Vorgänge im Umfeld der Julirevolution von 1830 und die damit verbundenen europäischen Unabhängigkeitsbewegungen. Der Aufstand der Tiroler von 1809 war für ihn eine Erinnerung an die Opfer, die gebracht wurden, vordergründig 1809 für die Freiheit Tirols und die Zugehörigkeit Tirols zu Österreich, aktuell 1832 für die deutsche Einheit und die Freiheitsbewegungen in Griechenland und Polen. Deshalb verschwendete er auch keinen Gedanken an eine romantische Zielvorstellung, die für Eichendorff darin bestand, Novalis und Steffens folgend, „alles Irdische auf ein Höheres, das Diesseits auf ein größeres Jenseits zu beziehen“²² (*Halle und Heidelberg*). Für Mosen war Politik ein irdischer Vorgang, der unmittelbare Folgen hatte und deshalb beeinflusst werden konnte und sollte. Mosen sah den eigenen Lebensinn im Diesseits, das sich beschreiben ließ. Es wurde von den Erlebnissen seiner vogtländischen Kindheit in Marieney geprägt, vom Bach und dem Kirchturm seines Geburtsortes, den er nur leicht verfremdet in *Georg Venlot* ins Rheinland verschob (8, 378). In einem kleinen See am Bach finden die Kinder ihr Glück, tauchen um die Wette „in den flüssigen Spiegel“. „Dieser Bach und der Kirchturm in unserem Dorfe haben meine schönsten Stunden gesehen. Diese zwei Gegenstände bleiben fortwährend unverwischt in meinem Gedächtnisse“ (8, 378). Sie wurden auch nicht Symbol eines höheren Erlösungsvorgangs, sondern Ausdruck sozialer Beziehungen.

Mosens Lyrik war eine sinnenfrohe, leidenschaftliche, auf das irdische Dasein gerichtete Dichtung. Nicht zuletzt ist die autobiografisch gefärbte Novelle *Georg Venlot* dafür ein deutliches Beispiel: Obwohl der Dichter Georg Venlot von der Göttin Aquilina verpflichtet wird, sinnlichen Lüsten zu entsagen, um zur reinen Dichtung zu gelangen, verletzt er mehrfach den Treueschwur und wirft sich irdisch-sinnlicher Liebe in die Arme, deren Beschreibung nach damaliger Vorstellung die Grenzen der Pornografie erreichte²³. Damit sind zwei Positionen Mosens'cher Lyrik bestimmt: Seine künstlerische Entwicklung verlief parallel zu den literarischen Epochen der Klassik und

¹⁹ Vgl. R. Bernhardt, *Joseph von Eichendorff. Das lyrische Schaffen (Königs Erläuterungen spezial)*, Hollfeld 2012, S. 74ff.

²⁰ J. von Eichendorff, *Gesammelte Werke*, hrsg. von M. Häckel, 3 Bände, Berlin 1962, Bd. III, S. 603.

²¹ Vgl. dazu: R. Bernhardt, *Joseph von Eichendorff...*, S. 24ff.

²² J. von Eichendorff, *Gesammelte Werke...*, Bd. III, S. 603.

²³ „Aquilina bebt vor ihm in Wonneshauern, und im süßen Seelenwehe zuckten leise ihre Lippen. Er streckte seine Arme aus; sie sank hinein, und in einem Kusse vermählten sich zwei Seelen auf immerdar“. J. Mosen, *Sämtliche Werke...*, S. 319.

Romantik; er erlernte ihre poetischen Mittel und übernahm sie wie ein poetisches Handwerkszeug, ohne dass er sich den ästhetischen Prinzipien beider Epochen uneingeschränkt verpflichtete. Klassik und klassische Antike bildeten ein bestimmtes Muster, das vor allem in den dramaturgischen Schriften verwendet wurde (*Das neuere deutsche Drama und die deutschen Theaterzustände*, 1846), aber auch bei Versuchen, die Erinnerungen zu literarisieren: Die Jugendfreunde, mit denen Mosen das Bad im See suchte und „in den flüssigen Spiegel“ tauchte, erinnerten an die „Spiele und Freuden der Griechenjugend wie sie mir Diodor beschrieben hatte“ (8, 378). Von der Romantik schätzte er die Volksdichtung, die er in ihrem unverbrauchten Charakter, nicht in verändernder Überarbeitung akzeptierte. Die Verwendung des Spiegels als Realität und Symbol weist auf die kritische Auseinandersetzung mit der Romantik hin, auf Mosens Umgang mit der romantischen Ironie, wie noch dargestellt wird.

III.

Ein entscheidendes Jahr in Mosens Entwicklung war 1831. Er hatte sein Studium beendet; eine Italienreise ihm Kunst- und Literaturerlebnisse verschafft, wobei er Land und Leute kennenlernte. Er hatte seine Bewährungsprobe im juristischen Alltag in Markneukirchen bestanden und eine Liebe zu Christiane Wilhelmine Schatz hinter sich, die ihn mit Schuld belastete, weil er sie fluchtartig aufgab, als die Geliebte schwanger wurde. In seiner Novelle *Georg Venlot* versuchte er diese Schuld abzarbeiten²⁴ und gleichzeitig sein Verhalten zu erklären: Auch Georg Venlot wird gegenüber der heiligen Aquilina, die ihn vor teuflischem Verderben gerettet hat und als Lina menschlich wird, schuldig. In dieser Gestalt sind verschiedene Erlebnisse Mosens verdichtet worden, aber auffällig ist, dass Venlot Aquilina gegenüber trotz heiliger Schwüre versagt und „alle schönen Grundsätze, welche er mühsam errungen hatte“ (8, 394), aufgibt.

Mosen war im Herbst 1830 fluchtartig nach Leipzig gegangen. Neben den privaten Umständen hatte auch die europäische Politik an dem Ortswechsel Anteil: Die Juli-Revolution 1830 in Frankreich bewegte den jungen Dichter. Der polnische Aufstand gegen die russische Unterdrückungspolitik 1830/31 ließ ihn zu einem glühenden Anhänger der polnischen Freiheits- und Unabhängigkeitsbewegung werden. Aus dieser Zeit stammen politisch ambitionierte Gedichte, aber auch zahlreiche Naturgedichte, die nur auf den ersten Blick von äußerer Ruhe und naturhafter Beschaulichkeit geprägt sind. In Leipzig traf er auf polenfreundliche Kreise, in denen Herloßsohn eine besondere Rolle spielte: Er bildete „durch die Mitgeföhle, die er für die Schicksale der Polen zeigte“ (Hermann Markgraff, 1809-1864)²⁵, eine Macht. Die politischen Vorstellungen von einer deutschen Einheit, die Mosen bereits zuvor vertreten hatte, bekamen eine schärfere Kontur. Herloßsohns politisch-publizistisches Zentrum in Leipzig wurde für ihn wesentlich: Im April 1831 erschien in der Zeitschrift „Der Komet. Unterhaltungsblatt für die gebildeten Stände“ (Nr. 57-59, 61-62) Auszüge aus der Novelle *Georg Venlot*, die kurz darauf als *Eine Novelle mit Arabesken* in Leipzig veröffentlicht wurde. In der gleichen Zeit erschienen in der Zeitschrift Anzeigen und Auszüge zu Ernst

²⁴ Auf einige autobiografische Bezüge weist hin: D. Seidel, *Julius Mosen...*, S. 131ff.

²⁵ Zit. bei: H.-G. Werner, *Geschichte des politischen...*, S. 294.

Ortlepps Gedicht *Osterlied für Europa* (1831), in dem die europäischen Staaten als aufständisch beschrieben werden²⁶; dafür wurden die österliche Auferstehung und die Wiedergeburt des Frühlings als Metaphern in Anspruch genommen. Die Auferstehung Jesu Christi wurde mit den Attributen des Frühlings beschrieben und auf die politische Gegenwart übertragen: „Alles, Alles sprengt die Banden/ Von Italia bis zum Belt!/ Auf ist Frankreich, auf Saxoniam,/ Aufgestanden ist Polonia,/ Iren, Belgier, Schweizerland, / Aller haben sich ermannt!“²⁷. Es war bezeichnend, dass Ortlepp in der Aufzählung Sachsen (Saxonia) nennt und neben Polen stellt. Der Aufstand wird als Frühling gesehen: „Tausend Lebensflaggen wehen/ Auf dem Frühlingsocean;/ Himmel, Meere, Luft und Erde/Horchen auf das große, Werde!“²⁸. Es war nicht zu übersehen, dass sich die politischen Vorgänge und eine aus Naturvorgängen bezogene Metaphorik überlagerten und gegenseitig beeinflussten, ein Vorgang, der auch Mosens Naturlyrik zunehmend prägte. In der Nr. 59, in einer Nummer mit Mosen-Texten, gab es die Anzeige, dass Ortlepps *Osterlied für Europa*, das in Auszügen veröffentlicht wurde, von der preußischen Zensur verboten worden sei. Der Herausgeber Karl Herloßsohn gab seinen Lesern und Autoren den Rat, sich mit ihren Texten innerhalb Sachsens nach Dresden oder Altenburg zu wenden, wo die Zensur noch liberaler als in Leipzig sei²⁹. Herloßsohn, Ortlepp – der 1830 aus Schkölen nach Leipzig gekommen war – und Mosen, dazu der spätere Herausgeber der *Gartenlaube* (seit 1853) Ludwig Ferdinand Stolle (1806-1872) und andere sammelten sich um die Zeitschrift „Der Komet“, die am 4. Januar 1830 an die Öffentlichkeit getreten war und vorwiegend Belletristik druckte. Sie wurde zum Konzentrationsspunkt junger liberaler und gesellschaftskritischer Schriftsteller und fand „überraschend viel Anklang beim Publikum“³⁰. Dieses Publikum las 1831 auch Mosens *Vier neue Lieder zur Jahrfeier der Leipziger Schlacht vom 18. Oktober 1831*³¹ und bald darauf sieben Gedichte aus dem Zyklus *Der Zecher*³². Die Zeitschrift „Der Komet“ widmete sich mit besonderem Nachdruck dem Polen-Thema, das die jungen Dichter heftig bewegte: Unabhängigkeitskampf und Niederlage der Polen. Zur Ostermesse 1831 war Mosens Epos *Ritter Wahn* erschienen. Im Herbst 1831 übersiedelte Mosen nach Kohren. In dieser Zeit entstand ein großer Teil der Lyrik Mosens; sie erschien in Zeitschriften, oft in Zyklen zusammengestellt, und bediente unterschiedliche lyrische Gattungen.

Der Wert dieser Gedichte war und ist unterschiedlich; am bekanntesten wurden seine Zeitgedichte, also die politisch akzentuierten Texte. Das war allerdings die Folge eines Missverständnisses: Die Naturgedichte Mosens wurden von den nachfolgenden Literaturwissenschaftlern vorschnell der Romantik – „unter dem Einfluss der Romantik“³³ – zugeordnet und deshalb kaum noch ernsthaft auf ihre Inhalte und ihren Gehalt

²⁶ „Saat und Blume strebt empor,/ Und der Tag erschließt sein Tor!“. Abgedruckt in: M. Neuhaus, *Tatsachen und Mutmaßungen über Ernst Ortlepp*, München 2005, S. 173.

²⁷ Ebenda, S. 169.

²⁸ Ebenda, S. 173.

²⁹ Ebenda, S. 30f.

³⁰ H.-G. Werner, *Geschichte des politischen...*, S. 294.

³¹ Es handelte sich um *Die Völkerschlacht bei Leipzig 1, 2* sowie *Ist kein Dahlberg da?*. Vgl. D. Seidel, *Julius Mosen...*, S. 149 und ein nicht in die Gesamtausgabe aufgenommenes Gedicht (*Die Kirchenglocken zu Schönfeld bei Leipzig*).

³² „Der Komet“ 1831, Nr. 159/160 (5. und 6. Oktober) und Nr. 175/176.

³³ D. Seidel, *Julius Mosen...*, S. 150.

befragt. Dabei drängte die Parallelität von politischer Dichtung und Naturgedichten eine Prüfung der poetischen Mittel und Metaphern auf.

IV.

Eines der aus der Zeit um 1831 stammenden zahlreichen Naturgedichte, das in den Zyklus *Frühlingslieder* gehört, ist

Ruhe am See

Einsam oben auf dem Hügel/ An des Felsens Überhang,/
An des Sees blauem Spiegel/ Ruh' ich Stunden, Tage lang.//
Über mir das Laub der Bäume,/ Um mich heller Frühlingschein./
Wie in's Feenland der Träume/ Schau' ich in den See hinein.//
Was am Ufer steht und wehet/ Und den ganzen Himmelsplan./
Was nur dort vorüber gehet./ Zeigt der treue Spiegel an.//
Herz, mein Herz, was soll dein Schlagen?/ Bist du wieder gar so wild,/
Dass du nicht vermagst zu tragen/ Wie der See des Himmels Bild?//
Herz, mein Herz, was willst du bängen,/ Herz, mein Herz, in deinem Weh'/?/
Sturm und Winter sind vergangen./ Hell und ruhig steht der See.

Das Gedicht ist im Zyklus *Frühlingslieder* das siebente und letzte. Es ist ein Naturgedicht, in dem es um Landschaft und Jahreszeiten, besonders den Frühling, geht. Damit gehört es in einen Themenkreis aus der Natur, der in der deutschen Lyrik am häufigsten bedichtet worden ist, besonders leidenschaftlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Die Frühlingsgedichte sind Legion, die bekannten reichen von Joseph von Eichendorffs *Frische Fahrt* (um 1810) über Ludwig Uhlands *Frühlingsglaube* (1812) und zahllose andere Beispiele bis zu Eduard Mörikes *Er ist's* (1829) und Mosens *Ruhe am See* (1831). Die meisten deutschen Frühlingsgedichte bedienen sich übereinstimmend bewährter Muster, die auf die literarischen Epochen der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang zurückverweisen. In den Frühlingsliedern werden allgemeine Situationen beschrieben wie die Hoffnung, das Erwachen der Natur und neu entstehendes Leben. Lyrische Subjekte sind in den Frühlingsgedichten meist nicht oder nur am Rande zu entdecken; oft wird der Frühling selbst personifiziert und tritt an ihre Stelle. Nicht so bei Mosen. Bei ihm ruht ein Mensch, der Betrachter, auf einem Hügel an einem Felsen und sieht in die ihn umgebende frühlingshafte Natur. Sein besonderes Interesse schenkt er dem unter ihm liegenden See, denn in diesem spiegeln sich Natur und Welt. Die Lebensbedingungen des Subjekts entstehen so zum zweiten Mal, als Spiegelbild.

Die frühen Romantiker Friedrich und August Wilhelm Schlegel gaben mit dem *Athenäum* der literarischen Epoche ihre Grundlage. Darin spielte der Spiegel eine große Rolle; ihm wurde die Möglichkeit zugestanden, aus allen Einzelheiten ein Bild der Welt zu geben, das in sich wiederum vielfältig ist. Die romantische Poesie kann „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealem Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“³⁴. Mosen ermöglicht der Spiegel einen anderen, fast gegensätzlichen Vorgang;

³⁴ *Athenäum. Auswahl*, hrsg. von G. Heinrich, Leipzig 1978, S. 86.

mit dem Spiegel blickt er, getreu seiner Verwendung als Wiedergabe der menschlichen Seele, auf die Subjektivität, die als letztlich Unerkennbares und Chaotisches Thema der romantischen Ironie war³⁵. Die Zeitgenossen fanden eine Anwendung der romantischen Ironie in Friedrich Schlegels Rezension zu Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* am literarischen Objekt vorgeführt, wo es hieß: „Wir müssen uns über unsre eigne Liebe erheben und, was wir anbieten, in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns, wenn wir auch für andre Fähigkeiten haben, der Sinn für das Weltall“³⁶. Mosens lyrisches Subjekt will im Spiegel sich als Teil von Natur und Gesellschaft sehen, die Funktion des Subjekts in diesen Spannungsfeldern erkennen und damit sein individuelles Chaos, auch auf Grund der verlassenen Liebe, ordnen. Deshalb wird der Spiegel in dem Gedicht *Ruhe am See* nicht als Gefährdung des Individuums gesehen, wie es sonst in der Romantik üblich ist, sondern als „treuer Spiegel“, als wesentlicher Partner.

Das sprachliche Material ähnelt dem anderer Autoren, zum Beispiel Uhlands „armen Herz“, Eichendorffs „blauer Luft“ und Mörikes „blauem Band“. Das Wortmaterial, mit dem der Frühling bedichtet wird, hat sich seit den Volksliedern, die im Umkreis Herders gesammelt wurden und in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805/06) von Arnim und Brentano einen Höhepunkt fanden, ritualisiert, d.h., man verstand einander, wenn bestimmte Begriffe verwendet wurden. Das trifft für Mosens Wortmaterial aber nur zum Teil zu, denn es gehört zwei verschiedenen Bereichen an: Es entstammt einmal der Begriffswelt der Natur und beschreibt eine Landschaft mit einem See unter einem Hügel mit Felsen in frühlingshafter Zeit, wie es auch aus anderen Frühlingsliedern bekannt ist; zum anderen kommt das Wortmaterial umfangreicher als bei den anderen genannten Dichtern aus dem lyrischen Subjekt, ist Ausdruck einer engagierten Persönlichkeit und zeigt sie in ihrer scheinbaren Ruhe und ihrem reflektierendem Schauen. Heißt es in Uhlands *Frühlingsglaube*: „Nun armes Herze, sei nicht bang!“ und „Nun, armes Herz, vergiss der Qual!“ – das Herz bleibt passiv und richtet sich nur nach der Verfassung der Natur –, so beginnt bei Mosen das Herz des Betrachters wild zu schlagen, es wird aktiv und stellt sich „wild“ der Natur entgegen. Das lyrische Subjekt ist kaum in der Lage, es zu beherrschen. Durch die Naturbilder stellen sich Eindrücke ein, die in Irritation umschlagen. Die beiden Bereiche, die scheinbar wenig miteinander zu tun haben, werden durch den Vorgang der Widerspiegelung miteinander verbunden. So wie der See den „ganzen Himmelsplan“ widerspiegelt, so möchte das lyrische Subjekt sein Innerstes – das Herz als Sinnbild der menschlichen Empfindungen und Leidenschaften – ins Bild bringen.

Es liegt nahe, hinter dem wild schlagenden Herzen eine Liebeserschütterung zu vermuten. Das lyrische Subjekt, der Betrachter, sieht sich gestört, denn das Herz vermag dieses Bild nicht zu tragen. Es ist wieder „gar so wild“, kann also die Wirklichkeit nur schwer oder gar nicht in das ruhige klingende Bild der poetischen Sprache bringen. Im Gedicht wird der Prozess des geistigen Ringens durch die doppelten Fragezeichen der vierten Strophe erkennbar: Zuerst fragt das lyrische Subjekt sein Herz, dessen Schlagen so wild sei, dass es die Widerspiegelung nicht zu bewältigen vermag. Herz und Geist klaffen auseinander und nutzen die Poesie als Arena ihres Widerstreits. Doch gibt es Hoffnung; die Jahreszeiten wechseln und so ändert sich der Zustand des Sees. Dem Prozess folgt möglicherweise auch der Zustand des lyrischen Subjekts, das mit der poetischen Beschreibung

³⁵ Vgl. zur romantischen Ironie: R. Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007, S. 62ff.

Mosen wird von Safranski, wie viele andere auch, allerdings nicht erwähnt.

³⁶ F. Schlegel, *Über Goethes Meister*, [in:] *Athenäum...*, S. 120f.

in einem mit Metaphern angereicherten Vorgang den Nachweis liefert, dass es fähig ist, aus solchem Widerstreit Poesie entstehen zu lassen: Das abgeschlossene Gedicht ist der Beweis. Auch der Betrachter, Leser oder Hörer weiß, dass die Wiederkehr der Jahreszeiten dauerhaft ist. Es gehört zu seinen eigenen immer wiederkehrenden Erfahrungen und es bedarf deshalb nicht der fünften Strophe bei Mosen, die redundant wirkt, weil sie Bekanntes wiederholt und nichts Spezifisches für den geistigen Prozess des Dichtens beiträgt. Diese fünfte Strophe ist nicht nur überflüssig, sondern zerstört sogar das Gedicht, indem sie den geistigen Prozess vereinfacht und auf unbedeutende Stereotype zurückverweist: „Herz, mein Herz, was willst du bängen./ Herz, mein Herz, in deinem Weh’?/ Sturm und Winter sind gegangen./ Hell und ruhig steht der See!“. Aus der Bewegung der 4. Strophe wird Stillstand („steht“), die ewige Bewegung der Natur scheint beendet zu sein und ständiger Frühling die Folge. Damit aber hörte Entwicklung auf. Mit dieser Strophe wird aus der Selbstanalyse ein epigonales Klanggebilde ohne besondere Bedeutung. Indem später auf diese Strophe verzichtet wurde, blieb der innovative Charakter des Gedichtes erhalten. Innovatives und Epigonales liegen dicht beieinander.

V.

Zwei Ebenen des auf den ersten Blick schlichten Gedichtes wurden bereits erkannt: die Ebene der Naturbeschreibung und die Ebene eines poetischen Selbstbekenntnisses, das einem aufgeregten, irritierten und verstörten Subjekt entspringt. Doch enthält das Gedicht noch weitere Hinweise auf Mosens poetische Konzeption. Eingearbeitet in das Gedicht wird ein Bekenntnis zu Goethe, indem bei Mosen der erste Vers eines der bekanntesten Gedichte Goethes zitiert wird. Mosen habe von Beginn seines Schaffens an Goethes Stil und Sprache erstaunlich gut „erfühlt und kopiert“³⁷, schreibt Felix Wittmer. Das traf nicht nur, wie Wittmer meint, auf den Stil zu, sondern Mosen näherte sich Goethes Auffassung von einer volksnahen Dichtung. Das wird in dem vorliegenden Gedicht durch das bereits angedeutete Goethe-Zitat deutlich, seine Herkunft und seine zeitgenössische Einbindung in die Dichtung des Sturm und Drang, es bestätigt sich, indem die Novelle *Georg Venlot* Goethes *Clavigo* nicht nur in die Handlung aufnimmt, sondern in der Anlage dem Stück folgt (s.a. 8, 421). Herder war es, der junge Dichter wie Goethe in Straßburg auf die Suche nach Volksliedern schickte. Nun verwendete Mosen ein Zitat eines Goethe-Gedichtes, das in diesem Umfeld entstanden war. Es ist gleichgültig, ob er es bewusst eingesetzt hat oder ob es ihm zufällig unterlaufen ist, weil es sich im geistigen Fundus Mosens befand. In jedem Fall beweist das Zitat, dass Mosen sich auskannte und dass er den eigenen Zustand und die persönliche Poesieauffassung mit bewährten poetischen Formeln zu versehen und zu legitimieren verstand. Mosens „Herz, mein Herz, was soll dein Schlagen“, der erste Vers der vierten Strophe, ist eine Variation von Goethes berühmter Gedichteröffnung *Neue Liebe neues Leben* („Herz, mein Herz, was soll das geben“). Es entstand während der Liebe zu Anna Elisabeth (Lili) Schönemann in Goethes letztem Frankfurter Jahr, ehe er nach Weimar ging, und gehört zu Goethes frühen Gedichten, erschienen im März 1775 gemein-

³⁷ F. Wittmer, *Julius Mosens Lyrik. Die Entwicklung bis 1830*, „Vogtländisches Jahrbuch“ 1925, 3, S. 7. Siehe auch: D. Seidel, *Julius Mosen...*, S. 74.

sam mit *Willkommen und Abschied* („Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde“). Aus dieser Beziehung wird erkennbar, dass das Naturgedicht auf den zweiten Blick ein poetisches Bekenntnis, zudem auch ein Liebesgedicht ist. Noch ein zweiter Dichter kann Pate gestanden haben: Heinrich Heine. 1827 war dessen Gedichtsammlung *Buch der Lieder* erschienen; darin befand sich im Buch *Die Heimkehr* als Gedicht Nr. XLVI *Herz, mein Herz, sei nicht beklommen*. Es ist dem Gedicht Goethes ähnlich, löst allerdings dessen Leid und schmerzhaften Ausbruch in einen gefälligen Ratschlag auf. Heines Gedicht bindet wie kurz darauf das Mosens den Frühling an die Metapher vom „beklommenen Herzen“. Zwischen dem Gedicht Heines und dem Mosens bestehen auffällige Ähnlichkeiten, die sich allerdings auch durch den Bezug beider zu Goethes Gedicht erklären lassen. Gegen die Beziehung auf Heine spricht, dass Mosen selten Heine nannte und seine wohlwollende Beziehung zu dessen Dichtung sich auf den jugendlichen Studentenkreis beschränkte. Später lehnte Mosen wie andere Zeitgenossen, Gutzkow und Börne etwa, Heine als frivolen Dichter ab und wurde dabei von seinem Freund Adolf Stahr nachdrücklich bestätigt. Stahr bezeichnete in einem Brief viele Gedichte Heines als „Bordellpoesie“³⁸.

Mosen war das Zitat *Herz, mein Herz* so wichtig und es war von so nachhaltiger Bedeutung für ihn, dass er die fünfte Strophe seines Gedichtes nochmals mit einer Variation des Zitats eröffnete: „Herz, mein Herz, was willst du bangen“. Nach dieser Eröffnung mit dem variierten Zitat hat die fünfte Strophe nichts mehr mitzuteilen, wird bedeutungslos und geht hinter die erreichten Positionen zurück. Es scheint fast, als habe der Dichter die gesamte Strophe nur um der Wiederholung des Goethe-Zitats willen geschrieben. Mosen verehrte Goethes Dichtung lebenslang, wie Gedichte, die Novelle *Georg Venlot* und die Beschäftigung als Dramaturg mit Goethes *Faust* ausweist. Neben der Goethe-Rezeption wirkte auch die Mitarbeit an der Gesamtausgabe der Werke Ludwig Gotthard Kosegartens (1758-1818) nach. Mosen entwickelte eine Vorstellung vom Dichter, die ihn Gott ähnlich erscheinen ließ, der Dichter als irdischer Schöpfer. Dieses Verständnis vom Dichter zeigt Züge des Kosegarten'schen Dichtungsverständnisses, wenn sich Mosen auch sonst nicht vom hymnisch-pathetischen Charakter der Dichtungen Kosegartens beeinflusst zeigt.

VI.

Nach den verschiedenen Bestandteilen, die zu Mosens Dichtungskonzeption führten, nähern wir uns nun dem Zentrum derselben. Eine semantische Ebene des Gedichtes findet sich in Begriffen, die auf den ersten Blick verständlich und eingängig sind. Sieht man von dem aus einem Zitat stammenden mehrfach verwendeten „Herz“ ab, werden Wörter wie „See“ (5 x mit der Überschrift), „Spiegel“ (2x) und „Himmel“ (2x) bevorzugt. „Träume“ wird hervorgehoben, indem sie im „Feenland“ herrschen und ins Wortfeld „Frühling“ eingefügt werden. „Feenland“ ist bei Mosen ein Land des Dichters. Georg Venlot in der gleichnamigen Novelle, ein Alter Ego Mosens und selbst ein Dichter, wird aus teuflischer Gefahr in einen „Zaubergarten“ gerettet, in dem „feenhafte Gestalten“ an

³⁸ Stahr in einem Brief an seinen Sohn Alwin. In: D. Hackmann, *Adolf Stahr und das Oldenburger Theater*, Oldenburg 1974 (Oldenburger Studien, Bd. 11), S. 102.

ihm vorüberschweben und ihm als „wohlbekannte Ideale des Dichters“ (8, 316) erscheinen. Im Feenland ist das Märchen zu Hause, es herrschen die Dichtung und das Schöne.

Die Bedeutung einiger Begriffe reicht über ihre alltägliche Semantik hinaus und ist mit dieser allein nicht zu erfassen. Mit der Aufnahme ins Gedicht verändert sich die Bedeutung; aus dem allgemein verbindlichen Inhalt wird die poetische Vielfalt. Sie löst eine Art inneren Diskurs der Texte verschiedener Dichter aus. So assoziiert „Frühling“ in der Dichtung der Zeit um 1830 zuerst Vorstellungen von Morgen, Aufbruch und Wandern; das entspricht der traditionellen Verwendung des Begriffs. Damit verbinden sich feststehende metaphorische Bedeutungen, beim Frühling etwa neuer Anfang. Aber, wie schon am Beispiel von Ortlepps *Osterlied für Europa* (1831) deutlich wurde, es kommt ein aktueller Inhalt dazu, der politischer Natur ist. Der Frühling wird bei Mosen zuerst zu einer Bildformel für Erwartung, verdichtet im Begriff „Träume“, aber er enthält auch eine märchenhaft-übersinnliche Hoffnung auf ein „Feenland“ des Dichters. „Frühling“ hat schließlich auch bei Mosen die Bedeutung des geschichtlichen Aufbruchs. In seinem Gedicht *Denkspruch* bestimmte er die Stellung des Dichters in der Gesellschaft – das verbreitete poetische Verfahren kennt man aus der Vormärzzeit Georg Herweghs³⁹ und Ferdinand Freiligraths: Der Dichter „wurde tief in seinem Volke“, sei „frisch wie ein Tannenbaum“, brause „mit der Wetterwolke“ und solle „sich wiegen in des Lenzes Traum“: „Denn mit dem Weltgeist eins in jeder Regung/ Fühl‘ er des Daseins leiseste Bewegung“ (1, 58). „Lenz“ (Frühling) und „Weltgeist“ (Hegels Begriff für den Sinn der Geschichte) vereinigen sich zur Dichtung.

Diese Bedeutungsvielfalt lässt sich bei Mosen auch für den „See“ finden, der zum Ausgangspunkt für eine zweite Wirklichkeit wird, die Wirklichkeit des Abbildes. Der See ist eine Wirklichkeit, die von menschlichen Eingriffen verschont geblieben ist und sich diesen Eingriffen auch widersetzt hat. Bei Eichendorff und Heinrich Heine sind, vergleichbar mit Mosens Verwendung des Begriffes, „halb versenkte“ Schiffelein, ein untergehender Kahn (*Der stille Grund, Loreley*) Ausdruck menschlicher Kultur, die der Natur (dem See, dem Fluss) unterliegt. Der See gehört zu den Metaphern für das natürliche Leben des Menschen. „See“ bedeutet Gefahr für den Menschen, aber auch Größe der Erkenntnis durch das Vermögen zu spiegeln. „Himmel“ ist der Gegensatz zum „See“ und steht für „Heimat“, „Zuhause“, „nach Hause“ – einer der wichtigsten Begriffe bei Novalis und der Romantik. Himmel verschafft dem Menschen Eingang in die Ewigkeit, die Begriffe gehören in das Umfeld des Glaubens. „Spiegel“ ist der Begriff für eine andere Wirklichkeit; ohne den Spiegel wird die Wirklichkeit feindlich, ja tödlich. „Spiegel“ ist eine Metapher der Zeit, ein Zentralbegriff der romantischen Ironie, der die Unerkennbarkeit zum Prinzip macht und die Vernunft ausschaltet. So findet er sich in den zahlreichen Gestaltungen vom verlorenen Spiegelbild bei E.T.A. Hoffmann, Adalbert von Chamisso und anderen, bis hin in Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* mit der berühmten Spiegel-Arie. Etwa zur gleichen Zeit, als Mosens Gedicht entstand, wurde in der Zeitschrift *Der Komet* unter anderem ein Sonett Ernst Ortlepps veröffentlicht mit dem Titel *Morgenrot*. Die ersten vier Verse lauten: „Wenn aus Zwi-
lichts Dämm’rungsschleier/ Die Sonn‘ ersteigt, die Purpurglut/Sich herrlich spiegelt in

³⁹ Mit den *Gedichten eines Lebendigen* (1841) wurde Herwegh schlagartig berühmt; Mosen lässt den Erzähler Dr. Docht in dem Novellenkranz *Bilder im Moose* (1846; 7, 240) diese Gedichte auswendig kennen.

der Flut/ Des See's, der Schöpfung schönste Feier [...]“⁴⁰. Bei Ortlepp wie bei Mosen bekommt der Spiegeleine unromantische existentiell-poetologische und eine politisch-zeitgeschichtliche Funktion: Es geht Ortlepp und Mosen um die politische Erneuerung der Zeit; die Pariser Juli-Revolution schlägt sich unmittelbar nieder.

Mosens „Laub der Bäume“ korrespondiert mit der beliebten Metapher der Romantiker vom „Wald“, beide weisen in die Höhe und sind Ausdruck göttlicher Schöpfung, unberührt von weltlichen Vorgängen. Zwischen Felsen und Bäumen (sie weisen zum Himmel) und See und Ufer (sie weisen in die Tiefe) entsteht die Spannung zwischen der objektiven Wirklichkeit und deren Abbild, dem sich das lyrische Subjekt verpflichtet sieht. Es ist eine dialektische Spannung, die Mosen hier zeichnet, folgend Hegels Dialektik, die er in *Georg Venlot* Hegel selbst beschreiben lässt (8, 487). In der Novelle ließ Mosen den Philosophen das Spiegelbild erklären: „So wenig das Spiegelbild materiell vorhanden ist, eben so wenig kann auch eine eigentümliche Abspiegelung des Dichtergemütes in der Wirklichkeit gegeben sein“ (8, 492); dennoch sind beide, Spiegelbild und Dichtung, rational erfassbar. Hegel war ein scharfer Kritiker der romantischen Ironie; bei ihm war das Spiegelbild durch die Vernunft erkennbar. Anna Seghers ließ in ihrer schönen Erzählung *Die Reisebegnung* E.T.A. Hoffmann im Gespräch mit Gogol und Kafka die schlichte Formel sagen: „Ein richtiger Wald gehört zur Wirklichkeit, doch auch ein Traum von einem Wald“⁴¹. Mosen bedichtet diese Dialektik und sieht „das Laub der Bäume“ gespiegelt im See als „Feenland der Träume“. Diese Dialektik ist die Voraussetzung für das Dichten, aus der Wirklichkeit ist der Begriff zu erfassen, im Herzen wird er gespiegelt, damit aus dem Begriff das poetische Wort entsteht. Während Philosoph und Historiker der „Wahrheit der Welten“ verpflichtet sind und daraus ihren „Prophetengeist“ beziehen, gibt der Dichter zu dieser „Allwissenheit“ die „Ahnung“ (8, 492). Dichten ist Ahnung von der Entwicklung der Wirklichkeit, auch dieser Begriff ist in der Zeit verbreitet (Eichendorff *Ahnung und Gegenwart*). Der Vorgang des Spiegeln ist gefährlich, denn die dadurch vermittelten Erkenntnisse bedrohen und können vernichten. Das lyrische Subjekt Mosens und dessen Herz wehren sich, das Herz wird wild, weil es die Wirklichkeit hinter der Poesie kaum zu ertragen vermag. Leid scheint hinter dem Gedicht zu stehen, Liebesleid, um es genauer zu sagen, aber auch Leid an der Zeit.

VII.

Schließlich ist die Stellung des Gedichtes aufschlussreich: Es ist das siebente und letzte in Mosens Zyklus *Frühlingslieder*. Da es sich um das Schlussgedicht in einem Zyklus handelt und es das siebte Gedicht ist, ist zusätzlich Aufmerksamkeit geboten. Die Sieben ist eine mythische Zahl, die zum Beispiel in der Zahl der Wochentage erscheint, häufig märchenhafte Bestimmungen vornimmt (sieben Zwerge hinter den sieben Bergen) und religiös-ritual gebraucht wird, zum Beispiel in der Schöpfungsgeschichte. In Mosens *Georg Venlot* geht der Vater des Helden einen Pakt mit dem Teufel ein, der ihm verspricht, sieben Mal werde er im Rhein ein Fischernetz mit Gold gefüllt an Land ziehen. Dafür müsse er ihm nach sieben Jahren „von der nächsten Mitter-

⁴⁰ M. Neuhaus, *Tatsachen und Mutmaßungen über Ernst Ortlepp*, München 2005, S. 33.

⁴¹ A. Seghers, *Sonderbare Begegnungen*, Berlin/Weimar 1973, S. 143.

nacht an gerechnet dasjenige zu eigen⁴² geben, was ihm bei seiner Heimkehr zuerst in die Augen falle.

Mosens Zyklus *Frühlingslieder* beschreibt die sich wiederholende, von Jahr zu Jahr neu erwachende Natur und typische Merkmale des Frühlings als Teil einer sich ständig wiederholenden Schöpfung. Die Gedichte des Zyklus scheinen die biblische Schöpfungsgeschichte säkularisiert zu wiederholen: die Helligkeit einer erwachenden Natur (1.), der Frühling ordnet das Leben in Tälern und Höhen (2.), der dreifache Gesang der Vögel Lerche, Wachtel und Nachtigall und die erblühenden Blumen (3.), der Gesang der Ammer (4.), der Gesang der Bäume (5.) – Tiere und Pflanzen –, das Blühen des Apfelbaumes und die Vervollkommnung der Erde zum Paradies (6.) und schließlich die Ruhe des Dichters und Schöpfers am siebten Tag im siebten Gedicht. Der Dichter wird zum Schöpfer auf Erden. Die Dichtung erscheint als Höhepunkt der sich ständig erneuernden Schöpfung; sie ist Teil der Natur, folgt dieser, bewahrt aber die Schöpfung als Bild auf. In der *Bibel* heißt es, Gott „ruhte am siebten Tage von allen seinen Werken, die er machte“ (1. Mose, 2, 2). Mosens poetisches Subjekt teilt im siebten Gedicht des Zyklus mit: „Ruh ich Stunden, Tage lang“.

Die Gesamtsituation des Gedichtes lässt sich beschreiben: Ein einsamer Mensch ruht auf einem Hügel über einem See und sieht im See das Spiegelbild der Welt und der Zeit; das Spiegelbild seines persönlichen Zustandes vermag er dagegen nicht zu fassen. Es scheint sich um einen jungen Dichter zu handeln, der auf der Suche nach dem poetischen Ideal durch Herzensverwirrungen, also Liebeskummer gestört ist. Damit wird Mosens persönlicher Zustand nach 1830 getroffen, er hatte die schwangere Geliebte in Markneukirchen verlassen und war nach Leipzig geflohen, um seine Dichterschaft nicht beschränken und einengen zu müssen und um sich dem politischen Geschehen in einem Zentrum seines Wirkens widmen zu können. Beschrieben hat er diesen Zustand bildhaft in der Novelle *Georg Venlot* in einer ähnlichen Szene: Georg Venlot steht auf einem Berge; er befindet sich auf der Suche nach der Geliebten Aquilina, die er enttäuscht hat, die aber zum poetischen Ideal seines Lebens wird. Von diesem Berg schaut er auf den See, diesmal auf den Lago maggiore „mit seinem tiefblauen Spiegel“ (8, 467), sieht die Landschaft, die Isola bella und gesteht: „Kaum vermochte Georg die schnell auf ihn einstürzende Welt der Erscheinungen zu ertragen. ‚Aquilina,‘ sprach er für sich, ‚Aquilina! Aber wo finde ich dich? Bin ich nur ein lächerlicher Spielball des Wunderbaren und des Zufalls, oder hat dies Alles Zweck und finde ich sie?‘“ (8, 467). Entsprachen das Gedicht *Ruhe am See* und die beschriebene Szene aus *Georg Venlot*, beide aus dem Jahre 1831, dem individuellen Schicksal Mosens, so wurden die Voraussetzungen der Szene zur Ursache dauerhafter Sehnsucht. Reichlich zehn Jahre später, im Novellenzyklus *Bilder im Moose*, findet sich die Novelle *Das Heimweh*: Sie beginnt mit der Beschreibung eines düsteren Waldes in der Höhe und einem „Quellbrunnen“ mit Bächen in der Tiefe „an der voigtländisch-böhmischen Grenze“ (7, 248), also in Mosens Heimat. Die dort in den Bergen und an den Flüssen wohnenden Menschen lebten, so der Erzähler, in einem „wunderbaren Widerspruch: daheim plagt sie die Wanderlust und in der Fremde das Heimweh. Das Eine kann man durch die Fernaussicht von den Bergen hinunter in die Fremde und aus der damit verbundenen Sehnsucht, das Fremde auch kennen zu lernen, vielleicht erklären...

⁴² J. Mosen, *Sämtliche Werke...*, S. 311.

Doch das Heimweh bleibt unerklärlich, wie die Wanderschaft der Vögel im Herbst und ihre Heimkehr im Frühling“ (7, 249f.). Was Mosen für die Vogtländer als prägend beschreibt, ist einerseits eine sehr intime und persönliche Sehnsucht, andererseits aber ein romantisches Grundgefühl, die Passage erinnert an ein berühmtes Gedicht Eichendorffs: *Sehnsucht* (1830/31). In *Sehnsucht* („Es schienen so golden die Sterne“) hört das lyrische Ich zwei Gesellen auf ihrer Wanderschaft singen und seufzt: „Ach wer da mitreisen könnte“. Der Konjunktiv macht deutlich, dass das lyrische Ich nicht kann, besser: nicht will. Wie weit es sich wirklich um Sehnsucht handelt, die beschrieben wird, bleibt offen, denn das lyrische Ich ist durchaus mit seiner Situation zufrieden. Deshalb äußert es den Gedanken auch „heimlich“. Am Ende der Wanderschaft würde es den ursprünglichen Zustand vorfinden, „wo die Mädchen am Fenster lauschen“ wie das lyrische Ich lauschte. Mosen konnte 1830 das Gedicht Eichendorffs, das erst 1834 erschien, noch nicht kennen; für seinen Novellenkranz jedoch kann es vorausgesetzt werden: Es bestätigte Mosens Sehnsucht nach seiner Heimat, begründete jedoch gleichzeitig, warum er der Sehnsucht nicht nachgab.

Die Form des Gedichtes eröffnet weitere Zugänge: Der vierhebige Trochäus wird konsequent durchgehalten, ebenso der Kreuzreim; beides findet sich auch in Goethes Gedicht *Neue Liebe, neues Leben* in den jeweils ersten vier Versen einer Strophe, während die zweite Vierergruppe der achtversigen Strophen aus Paarreimen besteht. Die Versenden wechseln zwischen weiblichen und männlichen Kadenz, das alles ist dem Volkslied ähnlich, auf das auch Goethes *Neue Liebe, neues Leben* weist und mit dessen Rhythmus und Reimstruktur Mosens Gedicht übereinstimmt. Auch Mosens unreiner Reim („Hügel“ – „Spiegel“) verweist auf das Volkslied und findet sich ähnlich in Goethes Gedicht („liebtest“ – „betrübtest“). Was sich schlicht anbietet, wie eine Volksliedstrophe erscheint, ist ein kunstvolles Gebilde, bei dem das Bemühen erkennbar ist, in Rhythmus und Reim den Charakter des Volksliedes zu erfüllen: Dazu gehörten Elisionen (Vokalausfälle wie „Ruh“), unreine Reime, Assonanzen („Ruh“ – „Stunden“; „Tage“ – „lang“) und Alliterationen (an des – an des, Über mit – um mich usw.) u.a. Nach Mosens ästhetischen Prinzipien, wie er sie in *Georg Venlot* mitgeteilt hat, sollten Gedichte „in Versen und Reimen geschrieben“ werden und „Sinn für die Musik des Rhythmus“ (8, 358) voraussetzen. Das deutsche Volk sei diese Formen jedoch nicht gewohnt, weil es „ein formloses“ (8, 358) sei. Hier verquicken sich politische Vorstellungen von einem einigen Deutschland mit den ästhetischen Prinzipien der Lyrik, ein beispielloser Vorgang in der deutschen Literatur.

VIII.

Mosens Gedicht *Ruhe am See* scheint ein konventionell gestaltetes, romantische Mittel verwendendes Gedicht ohne spezifische Merkmale zu sein. Die genaue Betrachtung und Analyse ergibt aber, dass das gefällige Naturgedicht vielschichtig und auch ein autobiografisch geprägter Text, eine philosophische Beschäftigung mit Dialektik und ein Zeugnis der differenzierten Traditionsaufnahme ist. Es bedient sich romantischer poetischer Mittel, setzt diese aber – wie die Metapher des Spiegels – zur rationalen Erkenntnis ein.

Dass Mosen den ihm zustehenden Ruhm als Lyriker nur punktuell erhielt, hing nicht zuletzt damit zusammen, dass er nach seinem Weggang 1844 aus Dresden, um als Dramaturg am Hoftheater in Oldenburg zu arbeiten, keine wesentlichen Beziehungen zu den Zentren der deutschen Literatur mehr hatte und durch seine langwierige schwere Erkrankung seit 1846 zusätzlich in seinem Schaffen und seiner Wirksamkeit erheblich eingeschränkt wurde. 1877 erschien eine der bekanntesten deutschen Lyriksammlungen *Deutsche Lyrik seit Goethes Tode*, herausgegeben von Maximilian Bern. Sie enthielt vier Gedichte Julius Mosens. Neben dem unsterblichen *Hofers Tod*, wie das Gedicht in dieser Anthologie hieß – man kennt es unter dem Gedichtbeginn *Zu Mantua in Banden* und die Werkausgabe Mosens führt es unter dem Titel *Andreas Hofer* – standen nebeneinander *Ruhe am See*, *Nachtlied* und *Der träumende See*. Neben dem eindeutig politischen Gedicht *Hofers Tod* waren für den Herausgeber Maximilian Bern Naturgedichte Mosens so wichtig, dass er sie für einen Kanon deutscher Lyrik zuließ. Die Gedichte verbindet zudem der Vorgang des Träumens, der aber ist weitgehend identisch mit Dichten. So sind die Gedichte Mosens in der berühmten Anthologie bis auf das Hofer-Gedicht Bekenntnisse zur eigenen Poesie. Sie sind Beschreibung und Lob des Dichtens, Bekenntnis zur Tradition und zur politischen Hoffnung. Maximilian Bern war konsequent: Die überflüssige fünfte Strophe des Gedichtes *Ruhe am See* von Mosen ließ er weg und beschränkte sich auf die ersten vier, die mit einer Frage schlossen und so nichts Endgültig-Statistisches, sondern Offenes und Bewegtes, damit auch immer wieder neu Deutbares mitteilten.

Bibliographie

- Athenäum. Auswahl*, hrsg. von G. Heinrich, Leipzig 1978.
- Bernhardt R., *Joseph von Eichendorff. Das lyrische Schaffen (Königs Erläuterungen speziell)*, Hollfeld 2012.
- Bleibtreu C., *Geschichte der Deutschen National-Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart*, 1. Teil, Berlin 1912.
- „Der Komet“ 1831, Nr. 159/160 (5. und 6. Oktober) und Nr. 175/176.
- Eichendorff J. von, *Gesammelte Werke*, hrsg. von M. Häckel, 3 Bände, Berlin 1962, Bd. III.
- Gutzkow K., *Vergangenheit und Gegenwart*, [in:] K. Gutzkow, *Werke*, hrsg. von P. Müller, Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, 3. Band, Leipzig/Wien o.J.
- Hackmann D., *Adolf Stahr und das Oldenburger Theater*, Oldenburg 1974 (Oldenburger Studien, Bd. 11).
- Jäger H.-W., *Mosen, Julius*, [in:] *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, W. Killy (Hg.), Band 8, Gütersloh/München 1990.
- König H., *Erinnerung an Julius Mosen*, „Die Gartenlaube“ 1867, Heft 50.
- Marx K., Engels F., *Über Kunst und Literatur*, 2. Band, Berlin 1968.
- Meyer R.M., *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1912.
- Meyer R.M., *Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert. Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet*, Stuttgart/Berlin 1913.
- Mosen J., *Ausgewählte Werke*, I. Band, Leipzig 1899.
- Mosen J., *Sämtliche Werke*, 8. Band, Leipzig 1871.
- Neuhaus M., *Tatsachen und Mutmaßungen über Ernst Ortlepp*, München 2005.
- Safranski R., *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007.

- Schlegel F., *Über Goethes Meister*, [in:] *Athenäum. Auswahl*, hrsg. von G. Heinrich, Leipzig 1978.
- Seghers A., *Sonderbare Begegnungen*, Berlin/Weimar 1973.
- Seidel D., *Julius Mosen. Leben und Werk. Eine Biografie*, Julius Mosen Gesellschaft e.V., 2003.
- Werner H.-G., *Geschichte des politischen Gedichts in Deutschland von 1815 bis 1840*, Berlin 1972.
- Wittmer F., *Julius Mosens Lyrik. Die Entwicklung bis 1830*, „Vogtländisches Jahrbuch“ 1925, 3.

Summary

Julius Mosen's understanding the poetry – his poem *Ruhe am See*

Poet Julius Mosen (1803-1867) – Young Hegelian, a pre-March poet and master of contemporary drama – in 1830 he dealt with Polish fight of independence. In his poems devoted to spring and nature we find multilayered poetic metaphors: the Poems contain poetic bases, confessions associated with tradition and statements referring to the current situation. The poem Mosen *Ruhe am See* belongs to the *Frühlingslieder* cycle. This is a poem devoted to nature, it refers to the reflection of reality in the dialectical process. Joining of quotations by Goethe and Heine and dialectical use of metaphors lead to the creation of a poem of philosophical character. The poem is a description of the poet as a lay author. Poetry appears as the climax of the constantly renewed earthly creation.

Key words: *Polish songs 1831, Romanticism, romantic irony, pre-March poems, folk song, nature poem, time poem*