

Kyung-Kyu Lee

**Eine vergleichende Studie:
Lessings »Nathan der Weise«
und Brechts »Der kaukasische Kreidekreis«**



Herbert Utz Verlag · München

Sprach- und Literaturwissenschaften

Band 23

Zugl.: Diss., München, Univ., 2007

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2008

ISBN 978-3-8316-0728-0

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utz.de

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	5
1. Zum Vergleich	5
2. Lessing und Brecht.....	6
3. Direkte Bezüge Brechts auf Lessing	8
4. Ansatzpunkte des Vergleichs von <i>Nathan</i> und <i>Kreidekreis</i>	11
4.1. Struktur und Form.....	12
4.2. Die familiären Fragen	12
4.3. Der Symboldiskurs.....	13
4.4. Die utopischen Elemente.....	14
4.5. Das Eigentumsrecht und der weise Richter.....	15
II. Der Parabeldiskurs im <i>Nathan</i> und im <i>Kreidekreis</i>.....	16
Ausgangspunkte	16
1. Lessing und Parabel.....	19
1.1. Die theoretischen Grundlagen.....	19
1.2. Ein Beispiel: <i>Der Palast im Feuer</i>	22
2. <i>Nathan</i> der Weise	26
2.1. Die Ringparabel: Vom Märchen zur Parabel	26
2.2. Die Offenheit der Parabel	31
2.3. Die Sprache des >dramatischen Gedichts<.....	33
2.4. Die Parabolik des <i>Nathan</i>	37
2.5. Die Gattungsfrage	40
3. Brecht und Parabel	43
3.1. Ausgangspunkte	43
3.2. Die Prosaparabel	45
3.4. Ein Beispiel: <i>Das Gleichnis des Buddha vom brennenden Haus</i>	50
3.5. Das Parabelstück	53
4. Der Kaukasische Kreidekreis	56
4.1. Die Parabolik	56
4.2. Die parabolische Sprache	62
5. Vergleichendes Resümee.....	68
5.1. Rahmenbedingung: Die Aufklärung und die Parabel	68
5.2. Die Parabel am Beispiel: Lessings <i>Palast im Feuer</i> und Brechts <i>Gleichnis des Buddha vom brennenden Haus</i>	70
5.3. Der <i>Nathan</i> und der <i>Kreidekreis</i>	72
5.4. Die Sprache	75
5.5. Die Parabel und das Gerichthalten	76
III. Der Symboldiskurs: der Ring im <i>Nathan</i> und der Kreidekreis im <i>Kreidekreis</i>	78
Ausgangspunkte	78
1.. <i>Nathan</i> der Weise	80
1.1. Eine Vorstufe: Das Ringmotiv in <i>Minna von Barnhelm</i>	80
1.2. Das Ringspiel in der Ringparabel	83
1.3. Vom Kreuz zum Kreis	89
1.4. >Die allseitige Umarmung.....	94
2. Der Kaukasische Kreidekreis	95
2.1. Ausgangspunkte	95
2.2. Der Begriff des Kreises im chinesischen <i>Kreidekreis</i>	96
2.3. Die dramatische Gestaltung des Kreises im <i>Leben des Galilei</i>	100
2.4. Der Kreis aus Menschen im Vorspiel	103
2.5. Der Kreis der Kreide	106

3. Vergleichendes Resümee.....	112
3.1. Ausgangspunkte	112
3.2. Das Symbol des Ringes und des Kreises in beiden Dramen.....	113
3.3. Die Kreisstruktur der dramatischen Handlung.....	114
3.4. Das Spiel und die Bewegung	116
3.5. Die »allseitige Umarmung« und das »Tanzvergnügen«.....	117
3.6. Vom Kreuz zum Ring und vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild.....	117
IV. Die Familienfragen im <i>Nathan</i> und im <i>Kreidekreis</i>.....	120
Ausgangspunkte	120
1. Das neue Familienkonzept im <i>Nathan</i>	122
1.1. Die Aufklärung und die Familie	122
1.2. Das Konzept einer neuen Familie im <i>Nathan</i>	124
1.3. Nathan der Erzieher	126
1.4. Nathan der Vater	133
1.5. Das Frauenbild.....	138
1.6. Brüderlichkeit statt Liebe	144
2. Das Familienbild im <i>Kreidekreis</i>	150
2.1. Der Wandel der Familienstruktur.....	150
2.2. Das Kinderproblem in schlechten Zeiten.....	151
2.3. Die neue Mütterlichkeit im <i>Kreidekreis</i>	154
2.4. Das Frauenbild.....	158
2.5. Grusche die Erzieherin.....	163
2.6. Liebe und Produktion.....	167
3. Vergleichendes Resümee.....	173
3.1. Die sozialgeschichtliche Voraussetzung der Familienbilder.....	173
3.3. Nathan der Lehrer und Grusche die Lehrerin	176
3.4. Das Frauenbild.....	177
3.5. Die Liebe	178
V. Der Utopiediskurs im <i>Nathan</i> und im <i>Kreidekreis</i>.....	181
Ausgangspunkte	181
1. Die utopischen Elemente im <i>Nathan</i>	182
1.1. Der Utopiedannte der Aufklärung	182
1.2. Exkurs: <i>Die Erziehung des Menschengeschlechts</i>	185
1.3. Dialektische Momente im utopischen Konzept des <i>Nathan</i>	187
1.4. Bedingungen einer utopischen Gesellschaft: Vernunft und Handlung	192
1.5. Die Topographie der Utopie: Jerusalem	197
2. Die utopischen Elemente im <i>Kreidekreis</i>	200
2.1. Ausgangspunkte	200
2.2. Brechts Gedanken über die Utopie	201
2.3. Der realistische Hintergrund in der utopischen Schlussszene des <i>Kreidekreis</i>	203
2.4. Das Tal	207
2.5. Bedingungen für die Utopie: Vernunft und Arbeit	210
2.6. Der Garten.....	212
2.7. Utopie und Natur.....	213
2.8. Der Kindergarten: Utopie als Einheit von Arbeit und Spiel	216
3. Vergleichendes Resümee.....	218
3.1. Aufklärung und Utopie	218
3.2. Dialektische Momente der utopischen Ansätze in beiden Dramen	219
3.3. Bedingungen für eine utopische Gesellschaft	221
3.4. Die Topographie der Utopie: Jerusalem und das Kaukasische Tal.....	223
VI. Zusammenschau	226
Literaturverzeichnis.....	230

I. Einleitung

1. Zum Vergleich

Verschiedene Weine zu mischen, mag falsch sein, aber alte und neue Weisheit mischen sich ausgezeichnet. (8,100)¹

So sagt der Spielleiter des *Kaukasischen Kreidekreis* nach einer heftigen Diskussion der Delegierten zweier Kolchospäpste im Vorspiel. Damit geht das Vorspiel mit der aktuellen Frage nach dem Besitzrecht auf das Tal zum Hauptspiel, zur »Kreidekreis-Sage«, über. Zum einen deutet dieser Leitsatz des Spielleiters darauf hin, warum Brecht dem schwierigen »Streit um das Tal« die »alte chinesische Sage« gegenüberstellt. Zum anderen gibt dieses Zitat einen entscheidenden Hinweis auf die Schaffensweise Brechts, die aus einer produktiven Mischung von Altem und Neuem besteht. Für viele seiner Stücke ist das Zusammenspiel von Tradition und aktuellen Fragen charakteristisch. Dafür ist der *Kreidekreis* ein repräsentatives Beispiel.

Diese Methode der dialektischen produktiven Verbindung von Altem und Neuem hat auch Lessing im *Nathan* angewandt. Auf die herausfordernde Frage des Sultans nach der wahren Religion hat Nathan die Idee, darauf mit einem alten Märchen zu antworten:

Nicht die Kinder bloß, speist man
Mit Märchen ab.(III,7)²

Sein Märchen findet Lessing bei Boccaccio und formt es durch die Hauptfigur des Dramas eine kunstvolle Parabel um. Nathan erzählt es nicht nur auf neue Weise, sondern konstruiert sie auch entsprechend der aktuellen Frage neu. Wie Brecht wusste Lessing das Alte und das Neue kreativ und produktiv zu mischen. Er schrieb z.B. im Aufsatz *Wie die Alten den Tod gebildet*: »[...] und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist wenigstens ebenso rühmlich, als das Alte durch etwas Neues bestätigen.«³ Es verwundert nicht, dass ihm sogar Plagiatsvorwürfe vorgeworfen wurde⁴, was auch Brecht später mehrmals widerfahren sollte. Beide Dramen, der *Kreidekreis* und der *Nathan*, die so durch die produktive Mischung von Altem und Neuem entstanden, lassen sich auch aus der rezeptionsorientierten Perspektive miteinander fruchtbar vergleichen.

¹ Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (zit.: GBA). Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Frankfurt/M. 1988 ff. GBA 8. S. 100. Die Zitate aus dem *Kreidekreis* werden direkt im Text nach der GBA Bezeichnung angegeben.

² Lessing, G. E: Werke in 8 Bänden. Hg. v. Herbert G. Göpfert. München 1970ff. Bd. 2. Der *Nathan* wird im Text nach Akt- und Szenenzahl zitiert.

³ Lessing: Wie die Alten den Tod gebildet. Ebd. Bd. 6. S. 409

⁴ Ein historisches Beispiel findet man bei Paul Albrecht, der 1890/91 Lessings Plagiats veröffentlichte. Siehe Albrecht, Paul: Lessings Plagiats. 6 Bände. Hamburg und Leipzig 1890-91

2. Lessing und Brecht

Seit Paolo Chiarinis Aufsatz *Brecht und Lessing*⁵ hat die Forschung auf verschiedene Bezugspunkte zwischen beiden Dramatikern aufmerksam gemacht. Chiarinis Interesse liegt, wie der Untertitel *Einiges über die Beziehungen von Dramatik und Epik* sagt, darin, die Wechselbeziehung vom Dramatischen und Epischen bei Brecht zu zeigen. Dabei sieht er die Kerncharakteristik der gesamten Dramen Brechts im »Wille zum Lehren« und in der »wissenschaftlichen Pädagogik«.⁶ Um diese erzieherische Forderung zu erfüllen, sei Brecht genötigt, die Schranken des Epischen und Dramatischen aufzuheben: Epos und Drama seien nicht durch die äußerlichen Merkmale, sondern nur von der inneren Haltung des Künstlers bestimmt.⁷ Dabei gelangt Chiarini zur Ansicht, dass die kritische, reflektorische Rolle des Dramas oder die Genremischung Brechts offenbar auf die Dramaturgie Lessings zurückgeht, obwohl sich Brecht nicht direkt auf diesen bezog. Und in Bezug auf die dramaturgische Tradition betont er, dass sich beide, Lessing und Brecht, mit der aristotelischen Poetik intensiv und kritisch auseinandersetzt haben. Die Kritik beider richte sich jedoch eher gegen den Aristotelismus als gegen die Poetik des Aristoteles. Es gehe für beide nicht um die exakte Deutung des alten Begriffs, sondern um die kritische Übertragung auf die neue Situation. Überdies macht Chiarini auch auf die Tatsache aufmerksam, dass und wie sich Lessing und Brecht dramenpraktisch an Shakespeare angelehnt haben. Beide hätten Shakespeares Genie in der handwerklichen Vermittlung der Originalität und Tradition, der Phantasie und Vernunft gesehen. Das heißt, Shakespeare sei nicht als eine Person beachtenswert, sondern als ein in einem historischen Menschen verkörperte, dichterisches Prinzip.⁸ Und Chiarini findet eine weitere methodische Gemeinsamkeit Lessings und Brechts darin, dass beide das literarische Produkt als den Begriff »Versuch« verstünden, der die dialektische Offenheit und Toleranz des Fremden bedeute, was ebenfalls für den Zuschauer gelte.⁹ Aber Reinhold Grimm wendet sich gegen eine solche Interpretation des Begriffs »Versuch«: Lessings Begriff »Versuch« sei von dem Brechts weit entfernt, denn der Begriff bedeute für Lessing die literarische und auch umgangssprachliche Darstellungsweise, während er für Brecht das wissenschaftliche Experiment.¹⁰ Schließlich weist Chiarini darauf hin, dass beide, Lessing wie Brecht, die »Fabel, ein Grundpfeiler der aristotelischen Poetik« für das Kardinalmoment des Dramas halten.¹¹ Chiarinis Analogisierung von Aristoteles, Lessing und Brecht wird jedoch von Hans Mayer nicht akzeptiert. Dieser behauptet, dass Aristoteles und Lessing die Funktion des Dramas noch in der Geschlossenheit des Bühnenraumes suchten, während sie Brecht darüber hinaus im sozialen Lebensraum verfolge.¹² Im Großen und Ganzen sind Chiarinis Vergleichsthemen spezifisch auf die funktionalen Gemeinsamkeiten der Begriffe beider Dramatiker beschränkt.

⁵ Chiarini, Paolo: Lessing und Brecht. Einiges über die Beziehungen von Epik und Dramatik. In: Sinn und Form. Hg. v. der deutschen Akademie der Künste. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Heft 1, 2, 3. Berlin 1957

⁶ Vgl. Ebd. S. 191

⁷ Ebd. S. 192

⁸ Vgl. Ebd. S. 194

⁹ Vgl. S. 201ff

¹⁰ Siehe Grimm: Ebd. S. 37

¹¹ Siehe Ebd. S. 203

¹² Siehe Mayer, Hans: Bertolt Brecht und die Tradition. München 1965. S. 103

Nach Chiarini hat sich Hans Joachim Schrimpf wieder mit einer ähnlichen Thematik auseinandergesetzt. In seinem Buch *Lessing und Brecht*¹³ geht auch er wie Chiarini auf den theoretischen, dramaturgischen Vergleich beider ein. Er macht auch auf die pädagogische Rolle des Theaters von Lessing und Brecht aufmerksam, wie der Untertitel des Buches (*Von der Aufklärung auf dem Theater*) andeutet. Dabei unterstreicht er die soziale Funktion des Theaters.¹⁴ Die kritische produktive Auseinandersetzung mit dem herkömmlichen Wertesystem, sei es mit der Religion oder mit der Sozialstruktur, sei für beide ohne Frage ein wichtiger Ausgangspunkt. Dazu beriefen sich beide auf die philosophische, wissenschaftliche Methode der aufklärerischen Vernunft. Nur seien Lessing wie Brecht weit vom naiven Optimismus der Aufklärung entfernt.¹⁵ Schrimpf weist wie Chiarini in seinem Vergleich auch darauf hin, dass Aristoteles in ihrer Dramaturgie eine wichtige Rolle spielt. Dabei kontrastiert er die persönliche, leidenschaftliche Mitleidsästhetik Lessings durch die Illusionsbühne zu dem sozialkritischen Verfremdungskonzept Brechts. Wenn er aber sagt: »Der eine erneuert seine Maßgeblichkeit, der andere verwirft sie«,¹⁶ hat er Aristoteles und dessen Rezeption in der Geschichte, den Aristotelismus, nicht scharf genug differenziert. Näher betrachtet stützt sich Lessing z.B. nicht auf die Einfühlung allein, wie sich Brecht wenig auf den Verstand allein verlässt. Für Lessing handelt es sich um die rechte »Mischung von Feuer und Kälte«,¹⁷ und Brecht wirft dem gängigen Verständnis über das epische Theater banausischen Irrtum vor.

Aber der Gegensatz zwischen Vernunft und Gefühl besteht nur in ihren unvernünftigen Köpfen und nur infolge ihres höchst zweifelhaften Gefühlslebens.¹⁸

Einen anderen Verknüpfungspunkt von Lessing und Brecht sieht Schrimpf darin, dass ihr Theater den Zuschauern den Kunstgenuss und das kritische Bewusstsein als untrennbares Tätigkeitsmerkmal ermöglicht. Lessings Illusion wie Brechts Verfremdung ging davon aus, zunächst die Zuschauer zu erschüttern, damit sie zum Denken und zum Lernen erweckt werden. Lessings Forderung nach »Vergnügen und Lehre durch den Mitleidseffekt« mache von der Brechts nach »Unterhaltung und Unterhalt« durch das kritische Engagement keinen substanzialen Unterschied.

Wie die Beispiele von Chiarini und Joachim zeigen, neigen die vergleichenden Studien über Lessing und Brecht meistens dazu, die dramaturgischen theoretischen Themen hervorzuheben. Daher ist ein konkreter, umfassender Vergleich ihrer Dramenpraxis nötig. Dafür bieten sich der *Kreidekreis* und der *Nathan* an.

¹³ Schrimpf, Hans Joachim: *Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Theater*. Stuttgart 1965

¹⁴Ebd. S. 9

¹⁵ Vgl. S. 21

¹⁶ Ebd. S. 22

¹⁷ Ebd. S. 38

¹⁸ GBA 23. S. 338

3. Direkte Bezüge Brechts auf Lessing

Bekanntlich hat Brecht kein besonderes Interesse an deutscher Klassik gezeigt. Hans Eisler zufolge habe sie Brecht bewusst »übersprungen«; stattdessen knüpfte er an den Reformator Luther an.¹⁹ Brechts Sympathie für Luther hängt vor allem mit dessen pointierten volkstümlichen Sprache zusammen. Eisler subsumiert jedoch auch Lessing unter jene deutsche Klassik²⁰, die sich hauptsächlich durch Goethe und Schiller charakterisieren lässt. Brecht selber aber differenzierte ihn von ihr. Als er in *Journalen*, am 9. Mai 1941, heftige Kritik an Schiller übte, bemerkte er: »Lessings Theater war noch sehr anders darin.«²¹ Wie Jan Knopf feststellt, war es Lessing, den Brecht unter den deutschen Klassikern ausnahmsweise sehr positiv beurteilte,²² auch wenn er ihn nicht oft erwähnte. Im Folgenden soll gezeigt werden, in welchem Kontext sich Brecht auf Lessing berufen hat.

Anfang 1939 erwähnt Brecht in seiner Schrift *Der Philosoph im Theater* Lessing im Zusammenhang von Philosophie und Theater. Er ordnet ihn hier in die traditionelle Linie von Aristoteles, Bacon, Voltaire und Diderot ein. Diese galten und wirkten alle in ihrer Zeit als signifikante Aufklärer. Für Brecht war die Tatsache von Bedeutung, dass sie Philosophen und zugleich Stückeschreiber waren.²³ Sie setzten sich stets mit den wichtigen Fragen ihrer Zeit mit Hilfe des Theaters auseinander. Das heißt, sie versuchten, ihre Gedanken produktiv mit der dichterischen Praxis zu verknüpfen. Beide Gebiete, Theater und Philosophie, sollten Brecht zufolge dazu dienen, die menschliche Denk- und Verhaltensweise zu begreifen und zu verändern. Die Philosophie bedeutet für ihn allerdings nicht metaphysische Kopfarbeit, sondern die Beschäftigung mit den wirklichkeitsnahen Problemen, die sich an der Verhaltens- und Denkweise der Menschen zeigen, die auf bestimmte soziale Verhältnisse zurückgehen. Sie gleichen konkret der »Kunst des Nehmens *und* Gebens im Kampf«; es geht vornehmlich um den denkend handelnden und handelnd denkenden Menschen.²⁴ Diese Menschen sollen dramatisch gestaltet werden. Die Nachahmung der zweckmäßigen Handlung sei viel philosophischer als die bloße Geschichte, wie Aristoteles in seiner Poetik betont.²⁵ Brecht sieht in diesem Sinne die Bedeutung des Aristoteles wie die Lessings vor allem in der Tatsache, dass sie diese Menschen durch das Theater zu kritischem Denken führen. Dazu ist eine kritische Haltung des Dramatikers erforderlich. Betrachtet Heine in der deutschen Geistesgeschichte Luther und Lessing als zwei Ausnahmefälle, röhrt das daher, dass beide u. a. schonungs-

¹⁹ Siehe Eisler, Hans: Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräch mit Hans Bunge. Darmstadt 1986. S. 56

²⁰ Ebd.

²¹ Die Passage lautet: »Schiller arbeitet die dramatischen Szenen aus, auch die Monologe, legt großen Wert auf die »Schönheiten« und legt sorgfältig seine Effekte an, alles zielt darauf ab, Begeisterung zu erwecken, mitzureißen, zu entzücken, moralisch wie ästhetisch hochgesinnte Charaktere, spannende Verwicklungen, rhetorische Explosions, Ausstellungen starker Leidenschaften, Anzettelung atemberaubender Kontroversen, all das werden die unwiderstehlichen Wirkungen sein, die Misere ist dann sofort behoben, und Deutschland hat seinen Nationaldichter. Das Phänomen Theater, neu und mit V-effekt der bürgerlichen Klasse und Nation aufgehend, erlebt seine Phase, wo die abgebildete Wirklichkeit ganz und gar durch das rein Theatralische negiert wird (Lessings Theater war noch sehr anders darin).« Siehe GBA 26, S. 482

²² Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Theater. Stuttgart 1980. S. 442

²³ GBA 22.1. S. 512

²⁴ Siehe Ebd. S. 513

²⁵ Vgl. Aristoteles: Poetik. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982. S. 29f.

lose lebendige Kritiker waren.²⁶ Hier sei an eine Stelle der *Hamburgischen Dramaturgie* erinnert: »Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter.«²⁷ Ernst Schumacher führt in diesem Sinne die produktive Kritik Brechts als Dramatiker auf Lessing zurück:

Lessing war als Kritiker Geburtshelfer schauspielerischer Genies, eines neuen Stils der Darstellung für neu gewonnene Inhalte der Dramatik, eines gesellschaftlich verbindlichen Theaters, gemacht, gedacht für die am meisten fortgeschrittene Klasse.²⁸

Für Lessing wie später für Brecht hat das dichterische Schaffen wenig mit der platonischen »tanzenden Seele«²⁹ zu tun, sondern mit intensiver handwerklicher Arbeit. Dementsprechend wird allerdings das neue aufgeklärte Publikum gefragt. Brecht, der in seinem neuen Theater auf die Aufklärung zurückgreift, betont oft, dass eine wichtige Funktion des Theaters darin besteht, Unterhaltung und Belehrung in Verbindung zu bringen:

Die revolutionäre bürgerliche Ästhetik begründet das Theater als eine Stätte der Unterhaltung und Belehrung. Das Zeitalter der Aufklärung, welches einen gewaltigen Aufschwung des europäischen Theaters einleitete, kannte keinen Gegensatz zwischen Unterhaltung und Belehrung.³⁰

Im »wissenschaftlichen Zeitalter«, das Brecht als Fortsetzung der Aufklärung verstand³¹, sollen die ästhetische Unterhaltung und die Belehrung des Publikums nicht als Gegensätze begriffen werden. Ihm geht es im produktiven wie im rezeptiven Vorgang um die wirksame Verbindung von beiden Elementen. In ähnlichem Sinne interpretiert Brecht Lessings Poetik-Formel »Furcht und Mitleid«, die seinerseits eine neue Interpretation von »elos und phobos« des Aristoteles war, zeitgemäß in die »Wissensbegierde und Hilfsbereitschaft«³² um. Reicht Georg Lukács Brecht theatergeschichtlich in die Lessing-Tradition ein³³, so kann man feststellen, dass sich die Dramaturgie von beiden im Grunde aus der produktiven Rezeption der aristotelischen Poetik entwickelt hat.

²⁶ Siehe Heine, Heinrich: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: Lessing – ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland. Hg. v. Horst Steinmetz. Frankfurt/M., Bonn 1969. S. 262

²⁷ Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Ebd. Bd. 4. S. 673

²⁸ Schumacher, Ernst: Brecht und die Kritik. In: Brecht 73. Brecht-Woche der DDR, 9.-15. Februar 1973, Dokumentation. Hg. v. Werner Hecht. Berlin 1973. S. 89

²⁹ Platon: Ion. In: Sämtliche Werke. Übers. v. Friedrich Schleichermaier. Bd. 1. Hamburg 1957. S. 104f.

³⁰ GBA Ebd. S. 546

³¹ Brechts *kleines Organon für das Theater* (besonders Paragraphen 15 bis 20) z.B. stellt das neue zukünftige Theaterkonzept dar, das von der Errungenschaft der Aufklärung ausgeht. Das heißt, ihre großen naturwissenschaftlichen Entdeckungen und Erkenntnisse, sollten auch im Theater mit reflektiert werden. Siehe GBA 23, S. 70-73

³² GBA 22,1, S. 554

³³ Mayer, Hans: Brecht. Frankfurt/M. 1996. S. 215. Lukács hielt am Tag nach Brechts Bestattung eine Lobrede, dass dieser der legitime Nachfahre von Lessing und Aristoteles sei. Hans Mayer meint aber, dass das »ein ziemlich sonderbares Lob« sei. Denn: »Brechts Vorwürfe gegen den Aristoteles mussten daher auch den ungarischen Ästhetiker treffen: dass er, wie der Griech, zwar Dialektiker sei, aber ein eingleisiger Dialektiker.« (Mayer: Ebd.) Damit bezieht sich Mayer auf die Expressionismusdebatte. Das heißt, Brechts Einstellung zu Aristoteles war nicht immer vorwurfend, sondern kritisch wie die Lessings.

Die zweite Bemerkung Brechts zu Lessing bezieht sich auf die Shakespeare-Inszenierung Leopold Jessners.³⁴ In *An einen Theaterkritiker* schreibt Brecht:

Ich möchte wissen, was Lessing, der zumindest im Vergleich mit den Jessnern ein durch und durch fortgeschritten Menschen ist, zu dieser Shakespeare-Inszenierung gesagt hätte oder auch zu dem Gedanken, der Ihnen in der Eile vielleicht einfallen könnte, das sei eben der Shakespeare unserer Zeit.³⁵

Brecht wusste genau, warum sich Lessing so energisch gegen die klassizistischen französischen Dramaturgen wandte und stattdessen für Shakespeare plädierte. Lessing sah also bei den englischen Realisten, nicht in den Franzosen die Möglichkeit für die Entwicklung eines neuen Theaters. Shakespeare wäre, so betonte Lessing, vor allem ein handwerklich trainierter Dramatiker und ginge im Theater ganz in seiner Weise auf. Dennoch oder deswegen erreichte er

den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt.³⁶

Wenn Lessing die produktive Schaffensweise Shakespeares auch schätzte, so mahnte er dennoch davor, diesen nicht bloß nachzuahmen, sondern sich mit ihm kritisch auseinanderzusetzen:

Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muss uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur an allen Fällen auf eine Fläche projektiert; aber er borge nichts daraus.³⁷

Dieses Shakespeare-Verständnis Lessings entspricht sinngemäß genau dem Brechts wie aus folgendem Zitat ersichtlich ist, in dem er auf die Arbeitsweise Shakespeares aufmerksam macht:

Einige epische Züge beim Shakespeare entstanden wohl durch die beiden Umstände, dass es sich um die Bearbeitung schon vorliegender Werke (Novellen oder Dramen) handelte und dass, wie man jetzt doch wohl annehmen darf, ein Kollektiv von Theaterkundigen zusammenarbeitete.³⁸

³⁴ Siehe GBA 21. S. 298. Um 1929 kritisiert Brecht in *An einen Theaterkritiker* Jessners Shakespeare-Inszenierung, dass sie weder zeitgenössisch noch shakespeareisch sei. Der Adressat des Theaterkritikers meinte vermutlich Herbert Jhering. Siehe Ebd. S. 719

³⁵ GBA 21. Ebd.

³⁶ Ebd. S. 72

³⁷ Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Ebd. Bd. 4. S. 571f.

³⁸ Er lobte nämlich seine »Bearbeitung schon vorliegender Werke« und »kollektive Arbeit von Theaterkundigen«. Siehe GBA 22.2. S. 613

Sprach- und Literaturwissenschaften

- Band 23: Kyung Kyu Lee: **Eine vergleichende Studie: Lessings »Nathan der Weise« und Brechts »Der kaukasische Kreidekreis«**
2008 · 252 Seiten · ISBN 978-3-8316-0728-0
- Band 22: Maria Schiller: **Pragmatik der Diminutiva, Kosenamen und Kosewörter in der modernen russischen Umgangsliteratursprache**
2007 · 390 Seiten · ISBN 978-3-8316-0683-2
- Band 21: Ulrike Wolfrum: **Beschreibung der Reiß – Festschrift zur Brautfahrt Friedrichs V. von der Pfalz nach London (1613)** · Entwicklung eines editorischen Modells für das elektronische Medium
2006 · 204 Seiten · ISBN 978-3-8316-0624-5
- Band 20: Geum Hwan Choo: **Intertextualität in Botho Strauß' Dramen** · Anhand ausgewählter Stücke und Inszenierungen
2006 · 232 Seiten · ISBN 978-3-8316-0567-5
- Band 19: Eva Vinke: **Heiterkeitsdiskurse** · Annäherung an eine Tendenz in der Literatur 1945–60
2005 · 312 Seiten · ISBN 978-3-8316-0477-7
- Band 18: Andrea Stock: **Der chinesische Schriftsteller Zhang Yiping: Resignation, Rückzug oder Sendungsbewusstsein?**
2004 · 381 Seiten · ISBN 978-3-8316-0379-4
- Band 17: Birgit Hausperger: **Sprachökonomie in Grammatik und Pragmatik: Die Ellipse**
2003 · 336 Seiten · ISBN 978-3-8316-0306-0
- Band 16: Jürg Meier: **Emotions and Narrative in Jane Austen and Henry James**
2003 · 169 Seiten · ISBN 978-3-8316-0300-8
- Band 15: Rolf Kraft Ligniez: **Das Bild des Dichters in Eichendorffs Lyrik**
2003 · 86 Seiten · ISBN 978-3-8316-0296-4
- Band 14: Herbert Andreas Welker: **Zweisprachige Lexikographie: Vorschläge für deutsch-portugiesische Verbwörterbücher**
2003 · 428 Seiten · ISBN 978-3-8316-0264-3
- Band 13: Roger Schöntag: **Sprachkontakt: Grammatische Interferenz im Französischen?** · Der Einfluß des Englischen auf das Stellungsverhalten des attributiven Adjektivs
2003 · 186 Seiten · ISBN 978-3-8316-0255-1
- Band 12: Kathrin Stutz: **Wege zur Selbstdefinition in Abhängigkeitsverhältnissen: Die autobiografischen Texte von Elizabeth Ashbridge (»Some Account of the Fore Part of the Life ...«, 1755) und Harriet E. Wilson (»Our Nig, or Sketches from the Life of a Free Black«, 1859)**
2003 · 218 Seiten · ISBN 978-3-8316-0254-4
- Band 11: Lingling Chang: **Resultativkonstruktionen im Deutschen** · mit einem Exkurs zu chinesischen Resultativkonstruktionen
2003 · 212 Seiten · ISBN 978-3-8316-0253-7
- Band 10: Astrid Anhalt: **Schreib-Spiele mit Systemen im Spiegel der Dekonstruktion** · Lektüren zu »Homo falsus« von Jan Kjærstad, »brev i april« von Inger Christensen und »Ifolge loven« von Solvej Balle
2002 · 309 Seiten · ISBN 978-3-8316-0195-0
- Band 9: Vasily Glushak: **Kognitive Grundlagen der Adjektive im Russischen, Deutschen und Litauischen**
2002 · 180 Seiten · ISBN 978-3-8316-0161-5

- Band 8: Andrea Böhm: **Probleme der Deutung mitteleuropäischer Ortsnamen, mit besonderer Berücksichtigung der Toponymie des deutschsprachigen Raumes und einem Ausblick auf den appellativischen Wortschatz des Deutschen**
2002 · 230 Seiten · ISBN 978-3-8316-0152-3
- Band 7: Sigurd Rosenau: **Untersuchung von physikalischen, phonetischen und psychoakustischen Aspekten der Erzeugung von Singstimmen**
2001 · 340 Seiten · ISBN 978-3-89675-864-4
- Band 6: Dirk Otto: **Der Witz-Begriff Jean Pauls. Überlegungen zur Zeichentheorie Richters**
1999 · 196 Seiten · ISBN 978-3-89675-684-8
- Band 5: Beate Brenner: **»Als der Krieg aus war...« Annäherungen an deutsche Befindlichkeit nach Kriegsende 1945.** · Fächerübergreifende, kontextuell angelegte Unterrichtsmodelle zu ausgewählten epischen Texten
1998 · 260 Seiten · ISBN 978-3-89675-411-0
- Band 4: Özgür Savasci: **Zusammengesetzte Sätze des Türkischen unter besonderer Berücksichtigung ihrer Wiedergabe im Deutschen**
1998 · 190 Seiten · ISBN 978-3-89675-289-5
- Band 2: Susanne Fendler: **Entstehung und Darstellung von Individualität in der Renaissance in den Romanen von Gervase Markham, Mary Wroth, Anna Weamys und John Reynolds**
1996 · 220 Seiten · ISBN 978-3-89675-118-8

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:
Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · info@utz.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utz.de