

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](http://www.utz.de)

## Inhaltsverzeichnis

<b>I. Einleitung .....</b>	<b>5</b>
1. Zum Vergleich .....	5
2. Lessing und Brecht.....	6
3. Direkte Bezüge Brechts auf Lessing .....	8
<b>4. Ansatzpunkte des Vergleichs von <i>Nathan</i> und <i>Kreidekreis</i> .....</b>	<b>11</b>
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
<b>II. Der Parabeldiskurs im <i>Nathan</i> und im <i>Kreidekreis</i>.....</b>	<b>16</b>
Ausgangspunkte.....	16
<b>1. Lessing und Parabel.....</b>	<b>19</b>
1.1. Die theoretischen Grundlagen.....	19
1.2. Ein Beispiel: <i>Der Palast im Feuer</i> .....	22
<b>2. <i>Nathan der Weise</i> .....</b>	<b>26</b>
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
<b>3. Brecht und Parabel .....</b>	<b>43</b>
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
<b>4. Der <i>Kaukasische Kreidekreis</i>.....</b>	<b>56</b>
4.1. Die Parabolik .....	56
4.2. Die parabolische Sprache.....	62
<b>5. Vergleichendes Resümee.....</b>	<b>68</b>
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
<b>III. Der Symboldiskurs: der Ring im <i>Nathan</i> und der <i>Kreidekreis</i> im <i>Kreidekreis</i>.....</b>	<b>78</b>
Ausgangspunkte .....	78
<b>1. <i>Nathan der Weise</i>.....</b>	<b>80</b>
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
<b>2. Der <i>Kaukasische Kreidekreis</i>.....</b>	<b>95</b>
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

<b>3. Vergleichendes Resümee</b> .....	<b>112</b>
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
<b>IV. Die Familienfragen im <i>Nathan</i> und im <i>Kreidekreis</i></b> .....	<b>120</b>
Ausgangspunkte.....	120
<b>1. Das neue Familienkonzept im <i>Nathan</i></b> .....	<b>122</b>
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
<b>2. Das Familienbild im <i>Kreidekreis</i></b> .....	<b>150</b>
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
<b>3. Vergleichendes Resümee</b> .....	<b>173</b>
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
<b>V. Der Utopiediskurs im <i>Nathan</i> und im <i>Kreidekreis</i></b> .....	<b>181</b>
Ausgangspunkte.....	181
<b>1. Die utopischen Elemente im <i>Nathan</i></b> .....	<b>182</b>
1.1. Der Utopiegedanke 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
<b>2. Die utopischen Elemente im <i>Kreidekreis</i></b> .....	<b>200</b>
2.1. Ausgangspunkte.....	200
2.2. Brechts Gedanken über die Utopie.....	201
2.3. Der realistische Hintergrund in der utopischen Schlusszene 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
<b>3. Vergleichendes Resümee</b> .....	<b>218</b>
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
<b>VI. Zusammenschau</b> .....	<b>226</b>
Literaturverzeichnis.....	230

## I. Einleitung

### 1. Zum Vergleich

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

So sagt der Spielleiter des *Kaukasischen Kreidekreis* nach einer heftigen Diskussion der Delegierten zweier Kolchosdörfer 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)<sup>2</sup>

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.«<sup>3</sup> Es verwundert nicht, dass ihm sogar Plagiate vorgeworfen wurde<sup>4</sup>, 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 rezeptorischen Perspektive miteinander fruchtbar vergleichen.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Lessing: *Wie die Alten den Tod gebildet*. Ebd. Bd. 6. S. 409

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

## 2. Lessing und Brecht

Seit Paolo Chiarinis Aufsatz *Brecht und Lessing*<sup>5</sup> 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«.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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 auseinandergesetzt 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 verkörpertes, dichterisches Prinzip.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Schließlich weist Chiarini darauf hin, dass beide, Lessing wie Brecht, die »Fabel, ein Grundpfeiler der aristotelischen Poetik« für das Kardinalmoment des Dramas halten.<sup>11</sup> 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 verfolgten.<sup>12</sup> Im Großen und Ganzen sind Chiarinis Vergleichsthemen spezifisch auf die funktionalen Gemeinsamkeiten der Begriffe beider Dramatiker beschränkt.

<sup>5</sup> 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

<sup>6</sup> Vgl. Ebd. S. 191

<sup>7</sup> Ebd. S. 192

<sup>8</sup> Vgl. Ebd. S. 194

<sup>9</sup> Vgl. S. 201ff

<sup>10</sup> Siehe Grimm: Ebd. S. 37

<sup>11</sup> Siehe Ebd. S. 203

<sup>12</sup> 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*<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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«,<sup>16</sup> 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«;<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

Einen anderen Verknüpfungspunkt von Lessing und Brecht sieht Schrimpf darin, dass ihr Theater den Zuschauern den Kunstgenuss und das kritische Bewusstsein als untrennbare Tätigkeit 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 ›Vergnügung und Lehre durch den Mitleidseffekt‹ mache von der Brechts nach ›Unterhaltung und Unterhalt‹ durch das kritische Engagement keinen substantziellen 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.

---

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

<sup>14</sup>Ebd. S. 9

<sup>15</sup> Vgl. S. 21

<sup>16</sup> Ebd. S. 22

<sup>17</sup> Ebd. S. 38

<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> Brechts Sympathie für Luther hängt vor allem mit dessen pointierten volkstümlichen Sprache zusammen. Eisler subsumiert jedoch auch Lessing unter jene deutsche Klassik<sup>20</sup>, 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.«<sup>21</sup> Wie Jan Knopf feststellt, war es Lessing, den Brecht unter den deutschen Klassikern ausnahmsweise sehr positiv beurteilte,<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> Diese Menschen sollen dramatisch gestaltet werden. Die Nachahmung der zweckmäßigen Handlung sei viel philosophischer als die bloße Geschichte, wie Aristoteles in seiner Poetik betont.<sup>25</sup> 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, rührt das daher, dass beide u. a. schonungs-

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

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> 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 Explosionen, 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

<sup>22</sup> Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Theater. Stuttgart 1980. S. 442

<sup>23</sup> GBA 22.1. S. 512

<sup>24</sup> Siehe Ebd. S. 513

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



lose lebendige Kritiker waren.<sup>26</sup> Hier sei an eine Stelle der *Hamburgischen Dramaturgie* erinnert: »Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter.«<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup>

Für Lessing wie später für Brecht hat das dichterische Schaffen wenig mit der platonischen »tanzenden Seele«<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

Im »wissenschaftlichen Zeitalter«, das Brecht als Fortsetzung der Aufklärung verstand<sup>31</sup>, 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«<sup>32</sup> um. Reiht Georg Lukács Brecht theatergeschichtlich in die Lessing-Tradition ein<sup>33</sup>, so kann man feststellen, dass sich die Dramaturgie von beiden im Grunde aus der produktiven Rezeption der aristotelischen Poetik entwickelt hat.

---

<sup>26</sup> 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

<sup>27</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Ebd. Bd. 4. S. 673

<sup>28</sup> 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

<sup>29</sup> Platon: Ion. In: Sämtliche Werke. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Bd. 1. Hamburg 1957. S. 104f.

<sup>30</sup> GBA Ebd. S. 546

<sup>31</sup> 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

<sup>32</sup> GBA 22.1, S. 554

<sup>33</sup> 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 Grieche, 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 vorwerfend, sondern kritisch wie die Lessings.

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

Ich möchte wissen, was Lessing, der zumindest im Vergleich mit den Jessnern ein durch und durch fortgeschrittener 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.<sup>35</sup>

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.<sup>36</sup>

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 projiziert; aber er gebe nichts daraus.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> 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 meine vermutlich Herbert Jhering. Siehe Ebd. S. 719

<sup>35</sup> GBA 21. Ebd.

<sup>36</sup> Ebd. S. 72

<sup>37</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Ebd. Bd. 4. S. 571f.

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

## II. Der Parabeldiskurs im *Nathan* und im *Kreidekreis*

### Ausgangspunkte

Die Brecht-Forschung neigt dazu, den *Kreidekreis* gattungsmäßig als ›Parabel‹ oder als ›Parabelstück‹ zu bezeichnen und zu charakterisieren.<sup>49</sup> Das geht zum Teil auf Brecht selbst zurück, der die *Kreidekreis-Sage* als eine Parabel charakterisierte. Brechts Vorliebe für die Parabel ist bekannt. Nicht von ungefähr versucht man seine Dramen entweder in einen ›Parabeltyp‹ oder in einen ›Geschichtsdrama‹ einzuteilen.<sup>50</sup>

Interessanterweise kommt auch in der *Nathan*-Forschung die Bezeichnung ›Parabelstück‹ oder ›Parabel in der Parabel‹ häufig vor<sup>51</sup>, obgleich der Begriff zur Zeit Lessings nicht so üblich war wie heute. Das heißt, der *Nathan* habe auf gewisse Weise die Eigenschaften des modernen Parabelstücks antizipiert. Neben diesem Gattungsmerkmal zeigen der *Kreidekreis* und der *Nathan* auch wichtige ähnliche Formelemente, die miteinander vergleichbar sind.

Der parabolische Charakter im *Nathan* und im *Kreidekreis* enthüllt sich zunächst in der Handlungsstruktur. Beide Stücke bestehen also jeweils aus der Rahmen- und der von außen eingeführten Binnenhandlung. Diese Binnengeschichte heißt in den Dramen das ›Ring-Märchen‹ (III, 6) oder die ›Kreidekreis-Sage‹ (8,100). Beide Geschichten stammen jeweils aus einem alten überlieferten literarischen Stoff. Lessing bezieht seine Geschichte aus dem *Dekameron* Boccaccios des 14. Jahrhunderts und Brecht aus der altchinesischen *Kreidekreis*-Legende des 13. Jahrhunderts. Beide betten diese alten epischen Stoffe in einen dramatischen Rahmen ein und gestalten sie zeitgemäß um. Dadurch bildet sich bereits innerhalb der Dramen das parabolische Strukturverhältnis aus der aktuellen Frage und dem lehrhaften alten Beispiel heraus. In der Rahmenhandlung handelt es sich im *Nathan* thematisch um die religiöse Frage und im *Kreidekreis* um die Besitzfrage. Beide Fragen und Probleme sind von großem aktuellem Interesse. Von der Frage der Rahmenhandlung ausgehend wird die Binnenhandlung eingeführt. Sie versucht die gestellte heikle Frage parabolisch zu beleuchten.

Für Lessing wie für Brecht gilt es in dieser parabolischen Strategie, den Zuschauer oder den Leser zum Denken anzuregen und selbst eine Antwort suchen und finden zu lassen. Die wesentliche Eigenschaft der Parabel liegt nach Meinung der Forschung im Vergleich.<sup>52</sup> Wolfgang Kayser spricht z.B. von »straff durchgeführten Analogien zwischen zwei Vorgänglichkeiten«<sup>53</sup>. Diese Analogie entstehe durch die pädagogische Absicht, denn: »die klare Einsicht in das Vergleichende belehrt über das Wesen des Vergliche-

<sup>49</sup> Vgl. Müller, Klaus-Detlef (Hg.): Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung. München 1985. S. 293 Schon in den 50er Jahren spielte in der Diskussion von Brechts Dramaturgie das ›Parabelstück‹ eine wichtige Rolle. Etwa bei Schöne, Albrecht: Theatertheorie und dramatische Dichtung. In: Euphorion, F. 3. Bd. 52 1958. S. 272-292; Hinck, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht, Göttingen 1959, <sup>4</sup>1966. S. 35f.

<sup>50</sup> Siehe Knopf: Brecht-Handbuch. Theater. Ebd. S. 409

<sup>51</sup> Siehe Mayer, Hans: Lessings poetische Ausdrucksform. In: Lessing und die Zeit der Aufklärung. Göttingen 1968. S. 134. H. Fuhrmann: *Nathan der Weise und das Wahrheitsproblem*. In: Lessing Yearbook XV, 1983. S. 77. Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Vernunft als Weisheit. Tübingen 1991. S. 102.

<sup>52</sup> Siehe Zymner, Rüdiger: Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. München u.a. 199. S. 12

<sup>53</sup> Vgl. Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Bern <sup>2</sup>1951. S. 124

nen«<sup>54</sup>. Die Parabel zeigt also die »Zweiteilung in eine Bildhälfte und in eine Sachhälfte« und verbindet sie über einen Vergleichspunkt anschaulich.<sup>55</sup> Diese Funktion der Parabel geht bereits aus der Etymologie des Wortes hervor. Parabela bedeutet das »Nebeneinanderstellen«, das »Vergleichen« oder das »Nebeneinanderwerfen«.<sup>56</sup>

So wird das von dem aktuellen »Streit um das Tal« ausgehende Vorspiel als »Sachhälfte« mit der beispielhaften Kreidekreis-Sage als »Bildhälfte« verglichen. Ähnlich soll der Rezipient die schwierige Religionsfrage in der Nathan-Handlung am Beispiel der Ring-Geschichte vergleichend betrachten. Das »Frage-Antwort-Verhältnis« macht das Wesen der parabolischen Struktur beider Dramen aus.<sup>57</sup> Aber das Problem des parabolischen Strukturmerkmals ist darin nicht erschöpft. Bei näherer Betrachtung beider Stücke ergeben sich weitere komplexe und vielschichtige Fragen. Vor allem wird die in der Rahmenhandlung aufgeworfene Frage trotz des lehrreichen Beispiels der Binnenhandlung nicht klar beantwortet oder gelöst. Heinz Politzer z.B. spricht darüber hinaus von der Widersprüchlichkeit zwischen *Nathan*-Drama und Ringparabel: das eine sei »eine Streitschrift, Anti-Goeze«, das andere »ein Musterbeispiel utopischer Philanthropie«<sup>58</sup>. Ähnliches gilt auch für den *Kreidekreis*. Walter Hinck weist auf »die Unstimmigkeit der Relation« zwischen dem Vorspiel und der Parabel hin: einmal handele es sich um »den Tausch eines Stückes Landes«, das andere Mal um »den Tausch eines Kindes«.<sup>59</sup> Das besagt, dass der lexikalische oder herkömmliche Begriff der Parabel nicht genügt, um die Vielschichtigkeit beider Dramen zu beleuchten. Im Einzelnen gehen sie weit über das monolineare Verweisungsschema des herkömmlichen Parabelbegriffes hinaus.

Im Bezug auf den *Nathan* und den *Kreidekreis* stellt sich in der Parabeldiskussion manchmal die Frage, inwieweit sich ihre Geschichte oder die Handlung Bezug auf die Wirklichkeit bezieht. Denn man will in einer Parabel oder in einem Parabelstück immer eine gewisse außerdramatische Wirklichkeit sehen. Es wird daher immer wieder gefragt, wie die dramatischen Vorgänge oder Ereignisse mit der Realität »übereinstimmen«. In diesem Sinne hat z.B. Max Frisch angesichts der Aufführung von *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher* bemerkt:

Die Parabel stimmt weder für den westlichen noch für den östlichen Teil so recht, gibt aber wie jede Parabel vor, irgendeinen Nagel auf den Kopf zu treffen.<sup>60</sup>

So versteht Frisch unter der Parabel eine bestimmte Übereinstimmung mit der Wirklichkeit außerhalb der Fiktion. Weicht sie von der Wirklichkeit ab, sei sie bloß »simpel-allegorisch«.<sup>61</sup> Aber Brechts Parabel wirkt nicht wegen der Übereinstimmung mit der

---

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Vgl. Zymner: Ebd. S. 12

<sup>56</sup> Siehe Seebald, Elmar (Hg.): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. München <sup>23</sup>1995. S. 611

<sup>57</sup> Vgl. Müller, Klaus-Detlef: Das Ei des Kolumbus? Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht-Dürrenmatt-Frisch- Walsler. In: Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Theo Elm und Hans H. Hiebel. S. 315

<sup>58</sup> Siehe Politzer, Heinz: Lessings Parabel von den drei Ringen. In: Gotthold Ephraim Lessing. Darmstadt 1968. S. 359

<sup>59</sup> Hinck, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht, Göttingen 1959. S. 36

<sup>60</sup> Frisch, Max: Es ist eine Sache mit der Parabel. In: Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart <sup>2</sup>1983. S. 222

<sup>61</sup> Ebd.

Wirklichkeit. Sie zielt nicht darauf ab, das Real-Empirische wiederzugeben. Ähnlich wie Max Frisch begreift Helmuth Karasek die Parabel, wenn er zu Brechts Parabelstücken schreibt:

Nun sind Brechts parabolische Übertragungen und Erfindungen nicht losgelöst von den Zeitumständen zu betrachten, unter denen sie entstanden.<sup>62</sup>

Davon ausgehend kritisiert Karasek die ›Simplizität‹ oder den ›einfältigem Gebrauch‹ von Brechts Parabelstücken.<sup>63</sup> Aber er fasst die Parabel zu eng. Wekwerth betont, dass Brechts Parabel nicht im Sinne des ›literarischen Vermittlungstypus‹ zu begreifen sei, der immer ›metaphorische Geschichten‹ brauche.<sup>64</sup> Ihre Technik liege im »Benutzen der Nicht-Identität von Bedeutung und Inhalt«, und ihr Zweck sei erst erfüllt, »wenn, ange-regt durch die Erzählung der Bühne, der Zuschauer selbst zum Erzähler wird.«<sup>65</sup> Das heißt, der Zuschauer sollte sich nicht über die dargestellte Wirklichkeit täuschen.

Hinsichtlich des Bezuges des Dramas zur außertheatralischen Wirklichkeit wurde auch der *Nathan* oft missverstanden. Da er immer in der Gefahr stand, als eine Wiedergabe oder Nachahmung des zeitgenössischen religiösen Streites gesehen zu werden, erwiderte Lessing:

Mein Stück hat mit unsern jetzigen Schwarzröcken nichts zu tun; und ich will ihm den Weg nicht selbst verbauen, endlich doch einmal aufs Theater zu kommen, wenn es auch erst nach hundert Jahren wäre.<sup>66</sup>

Wie die Entstehungsgeschichte des *Nathan* zeigt, wollte Lessing zwar das Theater als ›Kanzel zum Predigen‹ benutzen, aber er blieb nicht dabei stehen. Es ging ihm nach wie vor um das Theater und die theatralische Wirklichkeit.

Hinsichtlich der Parabolik des *Kreidekreis* hat sich Brecht selbst nicht eindeutig genug geäußert. Zum einen betont er ausdrücklich, dass das Stück »keine Parabel« sei<sup>67</sup>, zum anderen spricht er aber von dem »parabelhaften Stück«<sup>68</sup> und von der »Parabel«<sup>69</sup>. Das ist jedoch genau betrachtet nicht eine logische Inkonsequenz. Das Problem liegt vielmehr darin, dass Brecht die Parabel viel offener und weiter versteht, als sie im herkömmlichen Sinne begriffen wird. Dass man den *Kreidekreis* ohne das Vorspiel spielen wollte, lässt sich auch aus diesem Zusammenhang erklären. Man fragte sich skeptisch, ob das Vorspiel mit dem sowjetischen Hintergrund nicht zu unstimmig für das Hauptspiel mit der anrührenden Geschichte von Grusche und Azdak sei. Die dadurch entstandene Problematik hängt auch mit einem zu eng gefassten Parabelbegriff zusammen.

Die Forschung betont zwar oft, dass der *Nathan* und der *Kreidekreis* parabolische Züge haben. Es fehlt jedoch eine weitgehende Diskussion über die Frage der Parabel in beiden

---

<sup>62</sup> Siehe Karasek, Helmuth: Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers. München 1978. S. 139

<sup>63</sup> Ebd. S. 139f.

<sup>64</sup> Wekwerth, Manfred: Schriften. Arbeit mit Brecht. Berlin 1975. S. 498

<sup>65</sup> Ebd. 497f.

<sup>66</sup> Lessings Brief an Karl Lessing v. 7. 11. 1778

<sup>67</sup> GBA 24, S. 342

<sup>68</sup> Siehe Brechts Brief an Peter Suhrkamp. In: GBA 30, S. 256

<sup>69</sup> Siehe Brechts Brief an Capar Neher. In: GBA 29, S. 406

Stücken. Und die Parabeldiskussion bezieht konsequenterweise weitere Fragen wie die der Sprache und die der Gattung mit ein. Dabei lässt sich die besondere Sprache des »dramatischen Gedichts« in vieler Hinsicht mit der des *Kreidekreis*, des »poetischsten Stücks«<sup>70</sup> Brechts, vergleichen. Hinsichtlich der Gattungsfrage geht der *Nathan* über die herkömmlichen Kriterien des Dramas hinaus. Nicht nur die Erzählung der Parabel wirkt episch, es sind auch die dramatischen Dialoge parabolisch-episch geprägt. In diesem Sinne betont die Forschung die gelungene Mischung des Dramatischen und des Epischen des Stückes.<sup>71</sup> Lessings Befürwortung der Gattungsmischung entspreche, so Juliane Eckhardt, im Grunde dem Zweck des epischen Theaters.<sup>72</sup> In der *Hamburgischen Dramaturgie* plädiert Lessing z.B. für den Prolog des Euripides, der den Zuschauern die Handlung und das Ziel im Voraus erzählt.<sup>73</sup> Denn die Mischung der dramatischen mit der erzählerischen Gattung »vergnüge« und »erbau« das Publikum mehr als »die gesetzmäßigste Gattung.«<sup>74</sup> Dieses Zusammenfügen des Dramatischen und des Epischen geschieht bei Brecht noch intensiver.

## 1. Lessing und Parabel

### 1.1. Die theoretischen Grundlagen

Die Diskussion über die moderne Parabel fundiert geschichtlich in der Aufklärung.<sup>75</sup> Erst hier wird die Parabel »nicht mehr nur Argumentationsmittel im Dienst der Vernunft, sondern ebenso ein dichterisches Zeugnis.«<sup>76</sup> Die Parabel, die auf eine lange Tradition zurückgeht, fungierte vor der Aufklärung hauptsächlich als ein rhetorisches Mittel, um die Ungebildeten in Moral oder Religion zu unterweisen.<sup>77</sup> Im Verlauf der Aufklärung aber kam ihr eine ästhetische Bedeutung als wesentliche Gattungseigenschaft zu. Im 18. Jahrhundert erschien nicht nur eine große Anzahl parabolischer Literatur wie Fabeln und Parabeln, sondern es begann auch eine theoretische Diskussion über dieses Genre. Dabei spielte Lessing eine entscheidende Rolle. Vor allem seine theoretische Schrift *Abhandlungen über die Fabel* nimmt in der Diskussion der modernen Parabel eine zentrale Position ein, auf die die Forschung immer wieder zurückgreift.

Rüdiger Zymner stellt in seiner Parabel-Untersuchung fest, dass man heute, da die Parabel und nicht die Fabel im Mittelpunkt steht, in Lessings *Abhandlungen über die Fabel* »auch oder ausschließlich« die »Abhandlungen über die Parabel« sehen will.<sup>78</sup> Lessing selbst hat jedoch beide Kategorien, Fabel und Parabel, zeitgemäß unterschieden. Aber

<sup>70</sup> Knopf: Theater-Handbuch. Ebd. S. 265

<sup>71</sup> Vgl. Wölfel, Kurt: Moralische Anstalt. In: Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing. Deutsche Dramentheorie. I. Hg. v. Reinhold Grimm. Wiesbaden 1978. S. 118

<sup>72</sup> Siehe Eckhardt, Juliane: Das Epische Theater. Darmstadt. 1983. S. 167

<sup>73</sup> Siehe Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 48. Stück. Bd. IV, S. 455

<sup>74</sup> Ebd. S. 456

<sup>75</sup> Vgl. Elm, Theo: Die moderne Parabel: München 1991. S. 14

<sup>76</sup> Ebd. S.

<sup>77</sup> Siehe Barner u.a.: Arbeitsbuch Lessing. Ebd. S. 197

<sup>78</sup> Siehe Elm: Ebd. S. 24. Zum Beispiel meint auch Helmut Koopmann, Lessings Versuch der Differenzierung bleibe nur ein gradueller, kein grundsätzlicher. (Siehe Koopmann, Helmut: Das Allgemeine im Besonderen. In: Fabel und Parabel. Kulturgeschichtliche Prozesse im 18. Jahrhundert. Hg. v. Theo Elm und Peter Hasubeck. München 1994. S. 54)

Elm z.B. hält seine Unterscheidung nur für »subjektiv-willkürlich«. <sup>79</sup> Aus heutiger Sicht gilt Lessings Fabeltheorie de facto auch für die Parabel, was eingehender betrachtet werden soll. Seine Abhandlungen über die Fabel, erschienen im Jahr 1759, gehen mit der historischen Entwicklung der Kurzgeschichte überhaupt einher. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand die Fabel als eine Modegattung im Mittelpunkt der Dichtung. <sup>80</sup> Die Parabel wird in Lessings Fabel-Abhandlungen nur am Rande erwähnt, was jedoch nicht ohne Bedeutung ist. Das heißt, einige wichtige Erkenntnisse aus seiner Fabeltheorie gelten aus heutiger Perspektive gesehen auch für die Parabel. Jedoch ist seine Intention, die eng mit dem damaligen historischen Hintergrund zusammenhängt, nicht einfach außer Acht zu lassen.

In den *Abhandlungen über die Fabel* definiert Lessing die Fabel im Vergleich zur Parabel folgendermaßen:

Der *einzelne Fall*, aus welchem die Fabel besteht, muss als wirklich vorgestellt werden. Begnüge ich mich an der Möglichkeit desselben, so ist es ein *Beispiel*, eine *Parabel*. <sup>81</sup>

Es handelt sich also in den ganzen *Abhandlungen* um ›das wirklich Vorstellbare‹, das das Wesen der Fabel bestimme. Und das lasse sich von der ›Möglichkeit der Parabel‹ unterscheiden. Wenn man von einem Biber oder einem Affen erzählt und dabei von dem ganzen Geschlecht oder von der ganzen Art charakterisierend erzählt, so kann das kaum zur Fabel selber gehören. <sup>82</sup> Das heißt, die Fabel soll einen ›einzigsten‹ Biber oder einen ›besonderen‹ Affen darstellen. Denn sie habe mit der »Wirklichkeit« zu tun: »Die Wirklichkeit kömmt nur dem Einzelnen, dem Individuo zu; und es lässt sich keine Wirklichkeit ohne die Individualität gedenken.« <sup>83</sup> Hingegen begnüge sich eine Parabel mit dem Allgemeinen oder dem Möglichen. »Die Möglichkeit ist eine Art des Allgemeinen; denn alles was möglich ist, ist auf verschiedene Art möglich.« <sup>84</sup> Von diesem Standpunkt aus sieht Lessing eine größere Wirkung von der Fabel als von der Parabel ausgehen. Denn »ein wirklicher Fall«, von dem die Fabel handelt, bringt »eine lebhaftere Überzeugung«. <sup>85</sup> Sie zielt also auf die »Lebhaftigkeit der anschauenden Erkenntnis« ab. <sup>86</sup>

Der Begriff der anschauenden Erkenntnis, der eigentlich von der Wolffschen Philosophie entwickelt wurde, spielte in der Fabeldiskussion des 18. Jahrhunderts eine große Rolle. <sup>87</sup> Lessing betont in Rekurs auf die Philosophie Wolffs als »Weltweisen« <sup>88</sup>, dass das Allgemeine nur im Besonderen anschaulich zu erkennen ist:

Das Allgemeine existiert nur in dem Besonderen, und kann nur in dem Besonderen anschauend erkannt werden. [...] Ein Besonderes, in so fern wir das Allgemeine in

<sup>79</sup> Siehe Elm, Theo: Die moderne Parabel. München 1991. S. 50

<sup>80</sup> Vgl. Barner, Wilfried u. a.: Lessing-Arbeitsbuch. München <sup>3</sup>1975. S. 191

<sup>81</sup> Lessing: Abhandlungen über die Fabel. Ebd. Bd. 5. S. 379

<sup>82</sup> Siehe Lessing: Werke V, S. 380f.

<sup>83</sup> Ebd. S. 380

<sup>84</sup> Ebd. 382

<sup>85</sup> Ebd. S. 385

<sup>86</sup> Ebd. S. 385

<sup>87</sup> Siehe Barner u.a.: Arbeitsbuch Lessing. München <sup>3</sup>1977. S. 195

<sup>88</sup> Ebd.

ihm anschauend erkennen, heißt ein Exempel. Die allgemeinen symbolischen Schlüsse werden also durch Exempel erläutert.<sup>89</sup>

Die neue ›Beziehung von der sinnlichen Erfahrung und der Vernunft‹, die Wolf betonte<sup>90</sup>, führte dazu, den dogmatischen Rationalismus der frühen Aufklärung zu überwinden. Für Lessing galt es, insbesondere über die statische vernunftgeleitete Poetik Gottscheds hinauszugehen. Und die Fabel war eine ideale Gattung, durch einen besonderen wirklichen Fall die anschauende Erkenntnis des Allgemeinen zu ermöglichen. Lessings unterstreicht das Besondere nochmals:

Je näher das Besondere bestimmt wird, je mehr sich darin unterscheiden lässt, desto größer ist die Lebhaftigkeit der anschauenden Erkenntnis.<sup>91</sup>

Hier unterscheidet sich Lessings Fabel von der herkömmlichen Fabel klar, die hauptsächlich als rhetorisches und moraldidaktisches Mittel fungierte. Sie begnügt sich damit, als eine Art Erkenntnishebel an das Denkvermögen des Rezipienten zu appellieren. In diesem Sinne sieht Martin Kramer in Lessings Fabel ein »Grenzphänomen zwischen Philosophie und Poesie«<sup>92</sup> bzw. ein »philosophisches und poetisches Genre«.<sup>93</sup> Lessing fordert in dem einleitenden Kapitel in seinen Fabelbüchern den Leser auf:

Vortrefflich, mein Leser! Mir ist keine Muse erschienen. Ich erzählte eine bloße Fabel, aus der du selbst die Lehre gezogen.<sup>94</sup>

So setzt die Fabel Lessings das eingreifende Denken des Rezipienten voraus. Diese Art der Fabel bezeichnet Jörg Schönert als »spezifisches Medium einer besonderen Form des Erkennens im Erfahrungsbereich der praktischen Vernunft«<sup>95</sup>. Hierin liegt das Fortgeschrittene und die Aktualität von Lessings Fabeltheorie. Darüber hinaus lässt sich diese wohl auch auf die moderne Parabel anwenden, wie die Forschung feststellt.<sup>96</sup> So sagt z.B. Elm, dass Lessings Unterscheidung von Fabel und Parabel aus der heutigen Sicht nicht mehr gültig sei:

Beispielsweise ist, aus heutiger Distanz betrachtet, Lessings Unterscheidung zwischen Fabel und Parabel nur historisch verständlich. Denn das für die dramatische Dialogisierung des Textes, für die pointierte Charakterisierung und Individualisierung der Personen wie die glaubwürdig-kausale Handlung („innere Wahrscheinlichkeit“) plädierende Urteil, dem allein die Fabel gerecht werde, erklärt sich speziell aus Lessings Opposition gegen Gottscheds Regelpoetik und ihre entindividualisierende Personen-

<sup>89</sup> Ebd. S. 382

<sup>90</sup> Vgl. Merker, Nicolao: Die Aufklärung in Deutschland. München 1982. S. 62

<sup>91</sup> Siehe Lessing: Ebd. Bd. V, S. 382

<sup>92</sup> Siehe. Ebd. S. 194

<sup>93</sup> Vgl. Barner u.a.: Arbeitsbuch Lessing. Ebd. S. 199

<sup>94</sup> Lessing: Fabeln. Ebd. Bd. 1. S. 231

<sup>95</sup> Vgl. Schönert, Jörg: Kommentar zu den *Fabel-Abhandlungen*. In: Lessing: Werke Bd. V, S. 894

<sup>96</sup> Brettschneider erklärt Lessings definitorische Ausführungen zur Gattung ›Fabel‹ zur idealen Bestimmung seines eigenen Gebrauchs des Prädikators ›Parabel‹. (Siehe Brettschneider, Werner: Die moderne Parabel. Entwicklung und Bedeutung. Berlin <sup>2</sup>1980. S. 12)



und Handlungsauffassung - wofür die bei Gottsched relevante Fabel, nicht die Parabel, den Bezugnahme stellte. Was Lessing theoretisch unter der Fabel versteht, deckt sich jedoch eher mit einem Gebilde wie etwa der *Ringparabel* als mit den von ihm selbst verfassten *Fabeln*.<sup>97</sup>

Elm zufolge ist die Parabel nicht mehr nach der »Nomenklatur« zu begreifen, die die Gattung bestimmt.<sup>98</sup> Daher mögen auch ›Märchen‹, ›Allegorie‹, ›Fabel‹ oder ›poetische Erzählung‹ im weiteren Sinne ›Parabel‹ heißen. Für Elm wird die Gattungsvorstellung nicht »axiomatisch«, sondern von dem »rezeptiven Verhalten« der Leser bestimmt. Nur soll man nicht einfach die Tatsache ignorieren, dass Lessing nicht die Parabel, sondern die Fabel als Thema seiner Theorie genommen hat, wie Zymner bemerkt.<sup>99</sup> Seine Fabel-Abhandlung geht historisch davon aus, dass die damals zur Mode gewordene Gattung begrifflich »unhaltbar verengt« war und daher erweitert werden sollte.<sup>100</sup> Die so erweiterte neue Fabelauffassung Lessings ist in der heutigen Zeit, in der die Parabel als eine Kernform der Kurzgeschichten ins Spiel kommt, de facto dazu gut geeignet, auch diese zu erklären.

In der späteren Schaffensphase Lessings gewinnt die Parabel gegenüber der Fabel eine größere Bedeutung. Zur Zeit der *Fabel-Abhandlungen* war die Parabel noch nicht als eigene Gattung etabliert.<sup>101</sup> Lessings eigentliches Interesse an der Parabel zeigt sich etwa ab 1778, in dem *Eine Parabel (Palast im Feuer)* veröffentlicht wurde.<sup>102</sup> Und im darauf folgenden Jahr erschien der *Nathan* mit der Ringparabel. Als dessen Fortsetzung plante Lessing auch ein Parabelstück, eine ›Parabel vom barmherzigen Samariter Jesu‹.<sup>103</sup> Der genaue Titel hieß: *Frommer Samariter nach der Erfindung des Herrn Jesu Christi*<sup>104</sup>. Wegen seines frühen Todes blieb das jedoch ein Projekt. Zu bemerken ist hier, dass Lessings späte Parabeldichtung im Wesentlichen seinen früheren Gedanken über die Fabel entspricht. Das heißt, die ›anschauende Erkenntnis durch einen besonderen wirklich vorgestellten Fall‹ gehört auch zum Kernzweck seiner Parabel. Lessings Gedanken über die Parabel soll nun an einem Beispiel *Palast im Feuer* aufgezeigt werden.

## 1.2. Ein Beispiel: *Der Palast im Feuer*

Im Februar 1778, etwa ein Jahr vor der Veröffentlichung des *Nathan*, schrieb Lessing die erste Streitschrift gegen Goeze. Der Titel lautet *Eine Parabel. Nebst einer kleinen Bitte, und einem eventuellen Absagungsschreiben an den Herrn Pastor Goeze, in Hamburg*. Lessing fängt hier einen heiklen theologischen Streit mit einer Parabel an. Sie soll

<sup>97</sup> Elm. Ebd. S. 24

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Zymner: Ebd. S. 216

<sup>100</sup> Siehe Dithmar, Einhard: Parabolische Rede – Sprachform des kritischen Denkens. In: Schulwarte 23 (1970). S. 30

<sup>101</sup> Vgl. Literatur Lexikon. Grundbegriff der Germanistik hg. v. Horst Brunner u. Rainer Moritz. Berlin 1997. S. 258

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Johannes von Lüpke konstruiert die mögliche Gestalt dieses Dramenprojekts. Siehe Lüpke: Der fromme Ketzer. Lessings Idee eines Trauerspiels der fromme Samariter nach der Erfindung des Herrn Jesu Christi. In: Neues zur Lessing-Forschung. Hg. v. Eva J. Engel und Claus Ritterhoff. Tübingen 1998. S. 128-151

<sup>104</sup> Lessings Brief an Elise Reimarus v. 25. 5. 1779

### III. Der Symboldiskurs: der Ring im *Nathan* und der Kreidekreis im *Kreidekreis*

#### Ausgangspunkte

Spielt die Ringparabel im *Nathan* eine bedeutsame Rolle, um das dramatische Problem zu beleuchten und stellt sie die Essenz und den Höhepunkt des Dramas überhaupt dar, wenden sich die Augen des Zuschauers unwillkürlich zu einem Objekt: dem Ring. Eine ähnliche Fokussierung geschieht auch im *Kreidekreis*. In der Kreidekreis-Verhandlung, die formal wie inhaltlich den Höhepunkt der dramatischen Handlung ausmacht, sticht dem Zuschauer ein Objekt in die Augen: der Kreide-Kreis. Beide, der Ring und der Kreide-Kreis, sind an sich schon besondere, symbolhafte Objekte. Und die Symbolik von Ring und Kreide-Kreis geht schließlich mit der jeweiligen dramatischen Intention einher. Wie der Parabeldiskurs im zweiten Kapitel dieser Arbeit die formalen strukturellen Merkmale beider Dramen betrachtet, so geht der Symboldiskurs davon aus, Bedeutung und Rolle des Ringes und des Kreide-Kreises im *Nathan* und *Kreidekreis* zu erschließen.

Im *Nathan* handelt es sich thematisch um die Frage und um den Streit, wer die wahre Religion besitze und wer das Recht auf das Kind (Recha) habe. Diese schwierigen Probleme werden im Lichte der Humanitätsideen Toleranz, Versöhnung und Liebe gelöst, die die Ringparabel lehrt. Diese Darstellung geschieht symbolisch in der ›allseitigen Umarmung‹ am Schluss des Dramas. Die Lehre sowie die Idee der Ringparabel und die Geste der ›allseitigen Umarmung‹ sind in der Symbolik des Ringes wieder zu finden. In ähnlicher Weise wird der Streit um das Land im Vorspiel des *Kreidekreis* durch die friedliche Diskussion der ›im Kreissitzenden‹ Kolchosdörfer geschlichtet und der Streit um das Kind im Hauptspiel mittels der Kreidekreis-Probe gelöst. Das heißt, das Sinnbild des Kreises prägt das ganze Drama. Allerdings zeigen beide Dramen Unterschiede über Wirkung des jeweiligen Symbols im Dramenkontext.

Der Ring und der Kreide-Kreis, die im Mittelpunkt der Ringparabel und der Kreidekreissage stehen, haben an sich von jeher einen hohen symbolischen Charakter; dieser lässt sich dann auf die Symbolik des Kreises reduzieren. Das heißt, zur Symbolik des Ringes gehört im Grunde die Vorstellung des Kreises überhaupt.<sup>361</sup> Das Symbol des Kreises ist sowohl im Westen als auch im Osten aus archaischer Zeit bekannt. Der Kreis wurde vor allem geometrisch als »die einfachste und zugleich die vollkommenste Figur«<sup>362</sup> betrachtet. Er symbolisiert, abstrakt ausgedrückt, z.B. die »Vollendung der Natur«, die »harmonische Bewegung des Seins«, die »Einheit der Menschen«.<sup>363</sup> In alten religiösen und magischen Vorstellungen hatte der Kreis in Gestalt der Sonne eine heilige Bedeutung.<sup>364</sup> Auch die junge Christenheit sah in Jesus die »Sonne der Gerechtigkeit«, und um dieses Bild zu ritualisieren spielte sie am Ostertag das Ball- und das Diskusspiel.<sup>365</sup> Ebenso berufen sich traditionelle Weltanschauungen und Weltdeutungen häufig auf das Kreissym-

<sup>361</sup> Siehe Udo, Becker: Lexikon der Symbole. Freiburg, Basel, Wien 1992. S. 243

<sup>362</sup> Forstner, Dorothea und Becker, Renate: Neues Lexikon christlicher Symbole. Innsbruck 1991. S. 190

<sup>363</sup> Siehe Ebd.

<sup>363</sup> Riedel, Ingrid: Formen. Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spiral. Stuttgart <sup>3</sup>1988. S. 91

<sup>364</sup> Siehe Lexikon, Alte Kulturen. Hg. Hellmut Brunner u.a. Mannheim, Leipzig 1993. Bd.2. S. 500

<sup>365</sup> Siehe Forstner, Dorothea u. Becker, Renate (Hg.): Ebd. S. 191

bol, da es die ›Vollkommenheit‹<sup>366</sup> oder ›ewige Ruhe‹<sup>367</sup> oder ›schöne Harmonie‹ bedeutet<sup>368</sup>. Der Kreis wurde auch in der Philosophie auf verschiedenen Ebenen als Denkmotiv verwendet.<sup>369</sup> Die Symbolik des Kreises ist in verschiedenen Gegenständen, in denen die Kreisform erscheint, versinnbildlicht. Als prägnante Beispiele dafür kann man den Ring, die Kugel und das Rad anführen. So wird insbesondere der Ring in der Literatur zu einem beliebten symbolischen Motiv. Er symbolisiert »Treue«, »Verbindung«, »Ewigkeit« usw.<sup>370</sup> Die Liebesgeschichte um den Ring ist in der Literaturgeschichte häufig zu finden. In ihr wurde der Ring schon sehr früh zum Sinnbild eines Bundes, eines Gelöbnisses, einer Gemeinschaft und zum Zeichen eines gemeinsamen Geschickes benutzt.<sup>371</sup> Lukrez schrieb in *Von der Natur* über den Ring: »Denn kein einziges Ding ist versehen mit Urelementen./ Die aneinander so eng verknüpft und verwickelt sich heften.«<sup>372</sup> Die symbolische Relevanz des Ringes geht auf seine runde Gestalt, nämlich seine Kreisform zurück.

Lessing wusste ohnehin, dass der Ring ein beliebtes Motiv in der Literatur darstellt. So sprach er beispielsweise in der *Hamburgischen Dramaturgie* vom Ringmotiv im Theater, »mit welchem doch die ganze Welt, zu allen Zeiten, eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Person, verbunden hat«.<sup>373</sup> Er plädierte für die Verwendung des Ringmotivs, obwohl man behauptete, dass der Ring zu häufig auf der Bühne zu sehen war.

Brecht hat den Stoff des *Kaukasischen Kreidekreises* zwar vom chinesischen *Kreidekreis* in der von Klabund bearbeiteten Form übernommen, aber er hat ihn in Detail nach seiner Intention völlig umgewandelt. Das einzige, was er daraus ohne wesentliche Änderung übernommen hat, ist die Kreidekreis-Probe. Daher ist zu schließen, dass er ihre szenische wie symbolische Bedeutung für originell und unentbehrlich hielt. Wie Lessing mit der Ringparabel das allgemeine Ringmotiv nutzt, so nutzt Brecht das alte Kreidekreis-Motiv bzw. das Kreismotiv, das durch Klabunds Bearbeitung auch in Deutschland bekannt geworden ist. Jedoch interpretieren beide die Motive für ihre Zwecke um. Insbesondere für Brecht ist die ideale metaphysische Symbolik des Kreidekreises oder des Kreises, die den von Klabund bearbeiteten *Kreidekreis* prägt, obsolet. Sie muss neu in-

<sup>366</sup> Der Kreidekreis. Ein Spiel in sechs Bildern nach dem Chinesischen, Johannes von Guenter, Potsdam 1942. S. 53f.

<sup>367</sup> Siehe Forstner u. Becker (Hg.): Ebd. S. 190

<sup>368</sup> Riedel: Ebd. S. 90f.

<sup>369</sup> Aristoteles argumentiert in der *Physik* den analogen Zusammenhang von Zeit und Kreis. »Auch die Zeit selbst scheint ja eine Art Kreis zu sein.« (Aristoteles: Die Physik. Hg. v. Hans Günter Zekl. Hamburg 1987. S. 235) Hegel vergleicht das dialektische Werden des Geistes mit dem Kreis, »der sein Ende als seinen Zweck voraussetzt und zum Anfang hat und nur durch die Ausführung und sein Ende wirklich ist.« (*Phänomenologie des Geistes*. Hg. v. Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont. Hamburg 1988. S. 14) Bekanntlich bezeichnet Feuerbach die Helgelsche Philosophie als »einen Kreis von Kreisen«. Schopenhauer spricht von »der allgemeinsten Form in der Natur« (*Die Welt als Wille und Vorstellung*. Hg. v. Arthur Hübscher. Mannheim <sup>4</sup>1988. S. 545). Unzählige christliche Philosophen haben Gott bzw. die Gottheit mit dem Kreis, der Ewigkeit, Endlosigkeit und Vollkommenheit symbolisiert, verglichen. Plotin erläutert in den *Enneaden* den Begriff der Seele im Modus des Kreises.

<sup>370</sup> Siehe Udo, Becker: Lexikon der Symbole. Freiburg, Basel, Wien 1992. S. 242

<sup>371</sup> Siehe Heunz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Köln 1971, <sup>4</sup>1976. S. 164

<sup>372</sup> Lukrez: *Von der Natur*. Übers. v. Hermann Diels. München 1991. S. 335

<sup>373</sup> Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. Ebd. S. 421

terpretiert werden, was er im *Kaukasischen Kreidekreis* vollzieht. Ähnliches gilt auch für Lessing, der mit dem Ringmotiv spielerisch und kritisch umgeht.

## 1. *Nathan der Weise*

### 1.1. Eine Vorstufe: Das Ringmotiv in *Minna von Barnhelm*

Als Nathan den ersten Teil der Ringparabel zu Ende erzählt, erhebt Saladin, der Zuhörer der Parabel, sofort einen Einwand: »Die Ringe! – Spiele nicht mit mir!« (III,7) Dieser durchschaut das listige ›Ring-Spiel‹ Nathans. Nathans Strategie der Ringparabel bedeutet also mit anderen Worten das Spiel mit dem Ring. Die Parabel an sich hat schon als Gattung einen hohen Spielcharakter, der die Parabolik der Ringparabel verstärkt wird durch das Spiel Nathans mit dem Ring. Damit gewinnt der Ring eine neue Bedeutung, die weit über das bloße Dingsymbol hinausgeht. Lessings Vorliebe für das Spiel zeigt sich hier nochmals. Bekanntlich hat er von Schach bis zur Lotterie verschiedene Spiele gespielt.<sup>374</sup> Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm* ist bekannt für das Spiel mit und um den Ring. Darauf kurz einzugehen ist erkenntnisreich, denn man sieht, wie Lessing mit dem Ringmotiv umgeht.

Die ganze Handlung der *Minna* kreist in gewissem Sinne um zwei Ringe. In der Vorgeschichte des Dramas erklären und beschwören Tellheim und Minna ihre Liebe durch den Ringtausch. Ihre Trennung ist aber unaufhaltsam, weil Tellheim als Offizier in den Krieg ziehen muss. Nach dem Kriegsende kommt er aber nicht zu Minna zurück, er logiert in einem Gasthof, weil er verarmt ist und weil er glaubt, seine Ehre wegen seiner Entlassung verloren zu haben. So versetzt er dem Wirt des Gasthofs aus Geldnot den Ring. Im zweiten Akt wird der Ring von Minna, die auch im selben Wirtshaus logiert, zufällig gefunden. Das Auffinden des Rings bewirkt bei Minna ein derartiges Gefühl, dass sie glaubt, Tellheim vor sich zu sehen. Im dritten Akt führen Werner (Tellheims Wachtmeister) und Franziska (Minnas Kammermädchen) ein langes witziges Gespräch über das Thema des Ringes. Im vierten Akt kauft Minna den Ring Tellheims vom Wirt zurück. Danach findet zwischen beiden Liebenden ein ernsthaftes und zugleich lustiges Spiel um den Ring statt. Zum Schluss werden alle Irrtümer geklärt, nachdem der Ring in die Hände Tellheims zurückgekommen ist. So findet das Drama sein heiteres Happy End. In dieser Liebesgeschichte spielt der Ring von Anfang an eine entscheidende Rolle. Das Schicksal zweier Liebenden scheint allein von zwei Ringen abzuhängen. Das Ringmotiv selbst ist in der Liebesgeschichte, das mit der Symbolik des Ringes verbunden ist, sehr alt.

Der Ring hat besondere Bedeutung als Beziehungssymbol. Seine Gestalt ohne Anfang und Ende, seine gleichmäßige Form machen ihn geeignet, um die ewige Wiederkehr des Gleichen, das ewig Währende von Bünden und Beziehungen auszudrücken, das mit der Verleihung des Rings besiegelt werden soll.<sup>375</sup>

<sup>374</sup> Siehe Lessings Brief an Johann Joachim Eschenburg v. 31. 7. 1776

<sup>375</sup> Riedel. Ebd. S. 95

Auch die Liebesgeschichte der *Minna* zeigt die Entwicklung dieses Kreislaufes: Liebeserklärung, Trennung und das glückliche Wiedertreffen. Der Ring symbolisiert hier die Liebe und die intime Beziehung zwischen zwei Menschen. Aber diese Bedeutung kommt erst dadurch zur Wirkung, dass er als ein Objekt des spannenden Spieles, oder sogar des »Kampfs um die Liebe«<sup>376</sup> verwendet wird. Das Wiedersehen und die Versöhnung von Minna und Tellheim erfolgt weder zufällig noch schicksalhaft. Es ist nur kraft der taktvollen Initiative und des spielerischen Einfalls von Minna möglich, bei dem sie den Verlobungsring wirkungsvoll einsetzt. Das heißt, der Ring ist hier nicht bloß ein Symbol für die Liebe oder ein symbolisches Zeichen für die Liebesbeziehung, er hat auch an sich einen hohen materiellen Wert, was man daran sieht, dass Franziska von »einem sehr kostbaren Ring« spricht.<sup>377</sup> Daher benutzt ihn Tellheim als Pfand zur Bezahlung des Zimmers. Auch der Wirt sieht im Ring nur den materiellen Wert, der zu Minna sagt:

Hatte er [Tellheim] gleich kein Geld mehr, so hatte doch noch Geldeswert, und zwei, drei Monate hätte ich ihn freilich noch ruhig können sitzen lassen. [...] Sie [Minna] verstehen sich doch auf Juwelen?<sup>378</sup>

Der Ring ist hier also eng mit dem Thema Geld verknüpft. Tellheim täuscht sich nicht darüber hinweg, dass seine Liebe ohne Geld keinen Erfolg hat. So bemerkt Helmut Göbel zu Recht, dass in der *Minna* »ständig Geld und Liebe miteinander konfrontiert« werden.<sup>379</sup>

Das ist ebenfalls im *Nathan* der Fall. Die Konfrontation von Liebe und Geld war ein beliebtes Sujet Lessings wie für andere Dramatiker des 18. Jahrhunderts. Aber die Bedeutung und der Bedeutungswandel des Ringes ist in der Ringparabel sehr realistisch dargestellt.<sup>380</sup> Das Gegeneinander von Liebe und Geld führt bei Lessing nicht zum traurigen Ende, denn der Vorrang der Liebe vor dem Geld wird offenbar nicht bezweifelt. So sieht Minna im Ring, der mittlerweile dem Wirt in die Hände gefallen ist, nichts anderes als die Person Tellheim selbst und zahlt deshalb sofort die Pfandschuld zurück, um den Ring zu erhalten. Sie grübelt keinen Moment darüber, warum der Ring in fremde Hände gefallen ist. Hier wird der Ring mit seinem Inhaber fast identifiziert, was das Ring-Spiel spannend macht. Die Liebesgeschichte wird dadurch ernsthaft und dramatisch. Die spielerische Umfunktionierung des Ringes wird also in der *Minna* erfolgreich vollzogen. Minna gesteht vor Riccaut, einer geborenen Spielernatur<sup>381</sup>, wie sehr sie das Spiel mag.<sup>382</sup> In diesem Punkt verstehen sich beide trotz der sprachlichen Barriere gut. Die

<sup>376</sup> Böckmann, Paul: Das Formprinzip des Witzes bei Lessing. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard und Sibylle Bauer. Darmstadt 1968. S. 194

<sup>377</sup> Lessing: *Minna von Barnhelm*. Ebd. Bd. 1. III, 5

<sup>378</sup> Lessing: Ebd. II, 2

<sup>379</sup> Helmut Göbel: *Bild und Sprache bei Lessing*. München 1971. S. 180

<sup>380</sup> Nathans Reichtum und seine Einstellung zum Geld interpretiert Manfred Durzak in Rekurs auf Max Weber, der den Kapitalismus bzw. seinen Geist auf den Protestantismus zurückführt. Siehe Durzak, Manfred: *Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im bürgerlichen Zeitalter*. Stuttgart 1984. S. 123f.

<sup>381</sup> Fritz Martini bezeichnet Riccaut im dreifachen Sinne als Spieler: Glücksspieler, abenteuernder Lebensspieler, Spieler der Maskierung. Siehe Martini, Fritz: *Riccaut, die Sprache und das Spiel in Lessings Minna von Barnhelm*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1968. S. 390

<sup>382</sup> Lessing: *Minna von Barnhelm*. Ebd. VI, 2

Spielliebhaberin Minna<sup>383</sup> vertritt hier Lessings allgemeine Vorliebe für das Spiel. Sie treibt das Spiel sogar »zu weit«, wie sie später selbst gesteht.<sup>384</sup> Also trägt das gelungene Spiel um den Ring entschieden zum rührenden Schlusstableau bei. Was zwischen beiden Liebenden geschieht, wird in einem gewissen Sinne von zwei Ringen vermittelt. Das ist mit dem hohen Symbolcharakter des Ringes verbunden. Lessing schreibt in der *Hamburgischen Dramaturgie* über den Ring, »mit welchem doch die ganze Welt, zu allen Zeiten, eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Person, verbunden hat«<sup>385</sup>. Dieses realistische Moment ist im *Nathan* viel erweiterter angelegt. Das heißt, während die Ringgeschichte bzw. das Ringspiel in der *Minna* nur zwei Personen, Tellheim und Minna, betrifft, vollzieht sich die Ringgeschichte oder das Ringspiel in der Ringparabel auf der sozialen sowie auf der religiösen Ebene. Das Ringmotiv an sich war zur Zeit Lessings nicht neu. Es lassen sich in der Literatur früherer Zeit unzählige Beispiele finden.<sup>386</sup> Daher ist es, wie Wehrli meint, schwer zu belegen, dass das Ringmotiv bei Lessing auf irgendeine genaue Quelle zurückführt.<sup>387</sup> Ebenfalls lässt sich der Ring in der Ringparabel in Funktion und Symbolik nicht exakt auf den von Boccaccio oder auf den von Étienne de Bourbon im 13. Jahrhundert oder auf die jüdische Version im *Schevet Jehuda* von Aben Verga<sup>388</sup> beziehen, wie man es gern tut. Der Ring in der Ringparabel geht in Eigenschaft und Funktion weit über die in Boccaccios Märchen hinaus, bei dem es z.B. heißt: »wegen des Wertes und der Schönheit dieses Ringes«.<sup>389</sup> Der Ring, der bei Étienne de Bourbon die wundertätige christliche Kraft besitzt<sup>390</sup>, hat z.B. nichts mit der Farbe zu tun, er betont nur, dass seine Wunderkraft darin liege, Kranke zu heilen und Tote zu erwecken.<sup>391</sup> Demgegenüber ist der Ring in der Ringparabel vor allem durch das Farben-Spiel und den ethischen Wert gekennzeichnet. Er hat wenig mit der Liebe im engeren Sinne der Liebe zu tun wie in *Minna von Barnhelm*. Die Ringparabel gewinnt gerade dadurch an Bedeutung, dass der Ring die Vorstellung wie des »mystischen Symbol des Bundes« oder der schicksalhaften Liebe<sup>392</sup> auf der intimprivaten Ebene überwindet. Er kommt in einem breiteren sozialen und religiösen Bezug ins Spiel.

<sup>383</sup> Fritz Martini interpretiert das ganze Stück im Blickwinkel von Sprache und Spiel. Siehe Martini, Fritz: Riccaut, die Sprache und das Spiel in Lessings *Minna von Barnhelm*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1968. S. 376-426

<sup>384</sup> Lessing: *Minna von Barnhelm*. Ebd. V, 12. Dort sagt Minna zu Franziska: »Ach, liebe Franziska, ich hätte dir folgen sollen. Ich habe den Scherz zu weit getrieben.«

<sup>385</sup> Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. Ebd. Bd. 4. S. 421

<sup>386</sup> Dieter Arendt nennt folgende Beispiele: Étienne de Bourbons *Anecdotes Historiques Legendes et Apologies* (1261), die altfranzösische Verserzählung *Dit dou vrai aniel* (1275), das jüdische Anekdoten-Buch *Schebt Jehuda* (Ende des 15. Jh.), die älteste christliche Märchen- und Legendensammlung *Gesta Romanorum*. In: Arendt, Dieter: *Lessing. Nathan der Weise*. Frankfurt/M. 1992. S. 27

<sup>387</sup> Vgl. Wehrli, Beatrice: *Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen*. Tübingen 1983. S. 155

<sup>388</sup> R. Salomo Aben Verga: *Das Buch Schevet Jehuda*. Aus dem Hebräischen ins Deutsch übertragen von M. Wiener. Hannover 1856 (Neudruck 1924)

<sup>389</sup> Arendt, Dieter: *Nathan der Weise*. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt/M. 1992. S. 26

<sup>390</sup> Vgl. Düffel, Peter von: *Erläuterung und Dokumente*. G. E. Lessing, *Nathan der Weise*. Stuttgart 1992. S. 73

<sup>391</sup> Vgl. Wehrli, Beatrice: Ebd. S. 155

<sup>392</sup> Politzer, Heinz: *Lessings Parabel von den drei Ringen*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1968. S. 348

## 1.2. Das Ringspiel in der Ringparabel

Als Saladin Nathan mit der Fangfrage herausfordert und er ihm für die Antwort eine kurze Bedenkzeit gibt, denkt sich Nathan einen Gegenzug aus, der in einem langen Monolog ausgedrückt ist:

Hm! hm! – wunderbar! – Wie ist  
 Mir denn? – Was will der Sultan? Was? – Ich bin  
 Auf Geld gefaßt; und er will – Wahrheit. Wahrheit. Wahrheit!  
 [...]
   
 Warum kein Muselmann? – Das war`s! Das kann  
 Mich retten! – Nicht die Kinder bloß, speist man  
 Mit Märchen ab. – Er kömmt. Er komme nur! (II,6)

Die Art und Weise, wie sich Saladin und Nathan hier durch Frage und Antwort auseinandersetzen, ähnelt einem Schachduell. Deshalb ist es sicher kein Zufall, dass beide gern Schach spielen, bei dem jedoch Nathan dem Sultan überlegen ist, wie der Derwisch, auch ein Kenner des Schachspiels, sagt. (II,2) Daher steht das Ergebnis des Duells von Nathan und Saladin von Anfang an fest. Wichtig ist hier zu bemerken, dass auch die Ringparabel durchgehend spielerische Züge hat. Ihre Entwicklung lässt sich als eine Reihe von Angriffen, Nachdenken und Verteidigen erklären. Als Nathan den ersten Teil des Ring-Märchens erzählt hat, bleibt der Sultan, der zuhörende Gegner, nicht stumm, sondern erhebt gegen den Erzähler Nathan seine Stimme:

Die Ringe! – Spiele nicht mit mir! (II,2)

Saladin durchschaut also den spielerischen Trick der Parabel. Er greift gerade in dem Moment an, in dem der Ring verdreifacht wird. Das heißt, er bemerkt, dass die Pluralisierung des Ringes eine Falle ist. Er ist sich als ›ein Freund von Geschichtchen‹ dessen wohl bewusst, dass es um ein ›Geschichtchen‹ geht. So entfaltet sich die Ringparabel wie ein Schachspiel. Jedoch wird der Sultan bald vom Ring-Spiel Nathans »betroffen«. (III,7) Um das zu verbergen, wendet er sich von Nathan ab und wird ungeduldig. (III,7) So fordert er Nathan auf:

Und nun, der Richter? – Mich verlangt zu hören,  
 Was du den Richter sagen lässtest. Sprich! (III,7)

Auf diese Weise verwandelt sich ein Märchen durch das strategische Sprachspiel des Erzählers in eine kunstvolle Parabel. Sie wird schließlich mehr als ein Märchen, das ›bloß die Kinder abzuspäst. In diesem Sinne stellt Martini fest: »Ringspiel und Sprachspiel greifen dialektisch ineinander; die Worte werden wie Spielkarten gewechselt.«<sup>393</sup> Bemerkenswert ist hier, dass der Ring – anders als in der *Minna* – mit der Zeit den anfänglichen materiellen Wert völlig verliert und stattdessen einen allgemeinen symboli-

---

<sup>393</sup> Martini: Ebd. S. 423

schen Wert gewinnt. Das rührt daher, dass das Ring-Märchen vor einem konkreten Hintergrund neu erzählt und uminterpretiert wird. Dadurch entwickelt sich die zweite Phase der Ringparabel, die auch als das strategische Sprachspiel charakterisiert werden kann.<sup>394</sup> Das ist inhaltlich der notwendige Übergang »aus dem paradiesischen in den historischen Zustand«, wie Koebner meint.<sup>395</sup> Dabei spielt die taktische Spielleitung Nathans eine bedeutende Rolle, der Saladin nicht widerstehen kann. Schließlich erweist sich die Ringparabel als eine Art »Erkenntnispiel«, das den symbolhaften Ring zum Mittelpunkt hat. Das heißt, das Ringspiel beruht auf der Tatsache, dass der Ring ein hochsymbolisches Objekt ist. Bereits im Mittelalter gab es viele ähnliche Ring-Geschichten wie die Ringparabel.<sup>396</sup> Die Botschaft der Ringparabel an sich ist also nicht neu oder besonders aussagekräftig. Der Richter formuliert sie so:

Es eifre jeder seiner unbestochnen  
Von Vorurteilen freien Liebe nach! (III,7)

Der abstrakte Lehrsatz ist nichts anderes als die Lehre von der christlichen Liebe. Aber er wirkt auf das Publikum effektiv, weil er aus einem konkreten Beispiel d.h. aus einer spielerischen anschaulichen Auseinandersetzung resultiert. Das ist der parabolische Effekt, den Lessing nicht mit der theoretischen Diskussion erreichen konnte. Ein altes Märchen verwandelt sich durch das neue Erzählen im wirklich dargestellten Kontext zur kunstvollen Parabel. Dabei bleibt auch der Ring nicht bloß ein statischer Symbolträger, sondern er gewinnt an Dynamik und Aktualität. Der Ring in der Ringparabel zeichnet sich vor allem durch die Vielfalt seiner Farben aus:

[...] Der Stein war ein  
Opal, der hundert schöne Farben spielte  
Und hatte die geheime Kraft, vor Gott  
Und Menschen angenehm zu machen, wer  
In dieser Zuversicht ihn trug. (III,7)

Die optische materielle Schönheit des Ringes bzw. des Steines liegt in seinen verschiedenen Farben. Diese Eigenschaft der Farben ist dem Ring Boccaccios fremd, der nur »herrlich« und »kostbar« ist.<sup>397</sup> Noch bedeutender ist, dass der Ring in der Ringparabel viele unterschiedliche Farben »spielt«. Seine Schönheit ist nicht die statische architekto-

<sup>394</sup> Fritz Martini bemerkt zum Ringspiel in *Minna von Barnhelm*: »Das Spiel vollzieht sich als Spiel der Sprache und im Spiel mit dem Ring.« (Siehe Martini: S. 417) Das Verhältnis von Ringspiel und Sprachspiel gilt auch für die Ringparabel, indem Nathan dem Sultan die Geschichte nicht bloß berichtet, sondern ihn schlagfertig in Dialoge verwickelt.

<sup>395</sup> Koebner, Thomas: *Nathan der Weise* (1779). Ein polemisches Stück? In: *Interpretationen. Lessings Dramen*. Stuttgart 1987. S. 152

<sup>396</sup> Dieter Arendt führt die zahlreichen Ringgeschichten mit der ähnlichen Botschaft wie der Ringparabel an: Étienne de Bourbons *Anecdotes Historiques Legendes et Apologues* (1261), die altfranzösische Verserzählung *Dit dou vrai aniel* (1275), das jüdische Anekdoten-Buch *Schebt Jehuda* (Ende des 15. Jh.), die älteste christliche Märchen- und Legendensammlung *Gesta Romanorum*. In: Arendt, Dieter: *Lessing, Nathan der Weise*. Frankfurt/M. <sup>2</sup>1992. S. 27

<sup>397</sup> Siehe Boccaccio: Ebd. S. 55



## IV. Die Familienfragen im *Nathan* und im *Kreidekreis*

### Ausgangspunkte

Literaturgeschichtlich gehören der *Nathan* und der *Kreidekreis* zu den Klassikern der so genannten Humanitätsdramen. In beiden Dramen ist die allgemeine Humanität vorbildlich verkörpert. Wie diese konkret zu begründen ist, dafür finden sich in der Forschung unterschiedliche Argumente. Sie stützt ihre Argumente oft auf religiöse oder philosophische Begriffe. Jedoch setzt die Verwirklichung der Humanität in beiden Stücken eine konkrete alltägliche Realität voraus: die Familie. Ihre besondere Familienkonstellation bildet jeweils den dramatischen Hintergrund und bestimmt die Handlung. Die Familie ist die elementare Gemeinschaft im Tönniesschen Sinne, auf der die gesamte Gesellschaft basiert.<sup>496</sup> Die Institution Familie war aber nicht immer eine Selbstverständlichkeit. Geschichtlich betrachtet war sie vor der Aufklärung gegenüber Kirche oder Staat von sekundärer Bedeutung. Erst mit der Aufklärung gewinnt sie immer mehr an Gewicht und Bedeutung.

In Lessings bürgerlichen Dramen spielt die Familie eine ausschlaggebende Rolle. Lessing verfolgt mit seinen Familiendramen Humanisierung und Säkularisierung des mittelalterlichen Weltbildes. In der Familie lässt sich die Humanität jenseits der Religion und der Moral auf natürliche Weise realisieren. In diesem Sinne bezeichnet Karin Hausen die Familie der Aufklärung als »Ort zur Realisierung von Humanität«.<sup>497</sup> Ebenso lässt sich Lessings ästhetischer und ethischer Kernbegriff Mitleid vor allem auf der privaten, familiären Ebene erklären. Im 14. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* schreibt er über die allgemeine Bedingung des Mitleids:

Die geheiligten Namen des Freundes, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles: diese behaupten ihre Rechte immer und ewig.<sup>498</sup>

Je privater und familiärer die menschliche Beziehung ist, desto konkreter und überzeugender wirkt sie. Das entspricht im Grunde dem dialektischen Verhältnis des Besonderen und des Allgemeinen, das Lessing in seinen *Fabel-Abhandlungen* betont. Nach dem Mitleidsbegriff Lessings kann ein König auf der Bühne nicht als König, sondern als Vater oder Ehemann das Mitleid des Publikums erwecken.

Die allgemeine Humanität Nathans im *Nathan* geht eigentlich auf seine väterliche Liebe zurück, während die soziale Hilfsbereitschaft Grusches im *Kreidekreis* auf die mütterliche Liebe zurückgeht. In beiden Stücken dreht sich die ganze dramatische Handlung um die elterliche Liebe Nathans zu seiner Tochter Recha und die Liebe Grusches zu ihrem

---

<sup>496</sup> Die bekannte Unterscheidung von Gemeinschaft und Gesellschaft Tönnies sind nicht konkrete Realität, nicht unterscheidbare Klassen oder Kategorien, sondern intellektuell konstruierte Elemente der Sozialstruktur. Siehe: Internationales Soziologenlexikon. Hg. v. Wilhelm Bernsdorf und Horst Knospe Stuttgart 1980. Bd. 1. S. 443

<sup>497</sup> Karin Hausen: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, Neue Forschungen. Stuttgart 1976. S. 381

<sup>498</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Ebd. Bd. 4. S. 294

Sohn Michel. Die unzerbrechliche familiäre Liebe dehnt sich dann konsequent in eine breitere soziale Dimension aus. Sie macht erst den Ausgangspunkt der praktischen und zukunftssträchtigen Humanität aus.<sup>499</sup> Wichtig ist nun zu bemerken: die Kinderliebe Nathans und Grusches ist nicht auf die biologische Wurzel angewiesen. Sie ist nicht gegeben, sondern wird durch Willen und Bemühen erworben. Nathan nimmt das im Kreuzzug verlassene Kind Recha direkt nach seinem Familienunglück auf. Nach einem ähnlichen Geschehnis nimmt Grusche den im Tumult des Palastaufstandes verlassenen Sohn des Gouverneurs auf. Die so erworbene Kinderliebe des Adoptivvaters und der Adoptivmutter ist ein Ansatz zur Humanität beider Dramen. Nathan bezeichnet Recha als das ›Eigentum der Tugend‹, weil er ihretwegen seinen Hass gegen die Christen überwinden konnte:

Alles, was  
Ich sonst besitze, hat Natur und Glück  
Mir zugeteilt. Dies Eigentum [Recha] allein  
Dank ich der Tugend. (I,1)

Hier ersieht man einen beachtenswerten Unterschied zur herkömmlichen Vorstellung von der Kindesliebe. Das heißt, die Liebe zum Kind wurde als natürlich gegeben und als angeboren verstanden. Für Nathan ist hier das Gegenteil der Fall. Denn seine Liebe zu Recha, einem christlichen Kind, geht von der Überwindung seines Rachegefühls an den Christen voraus, die seine eigenen, leiblichen Kinder umgebracht haben. Sie entwickelt sich also erst durch eine harte Probe. Dass Nathan seine väterliche Liebe als »Eigentum« bezeichnet, hängt andererseits auch mit seiner kaufmännischen realistischen Denkweise zusammen. Es ist weder Zufall noch ein Widerspruch, dass der Weise Nathan ein beflissener Kaufmann ist. Das dialektische Verhältnis von Geistigem und Materiellem, Natürlichem und Vernünftigem ist im Familienbild Nathans angelegt. Nathan tritt nicht bloß als ein guter Vater, sondern vor allem als ein Kaufmann auf. Die Begriffe wie Tugend oder Laster, die den Familiendramen im 18. Jahrhundert zugrunde liegen, begreift Lessing nicht bloß in der Kategorie der Natur und des Charakters, sondern in einem zweckmäßigen Handlungszusammenhang. Neben dem Thema Kind und Kindesliebe kommen im *Nathan* auch andere Fragen der familiären Beziehungen und Verhältnisse vor.

Wie im *Nathan* dreht sich die dramatische Handlung um ein Kind, das Grusche mitten im chaotischen Palastaufstand angenommen hat. Ebenso wie im *Nathan* entwickelt sich die Liebe zu einem Kind, so dass Grusche später bereit ist, ihm zuliebe ihren Verlobten aufzugeben. Dabei nimmt sie viele Gefahren und Leiden in Kauf. Sie hat verständlicherweise anfangs gezögert, das Kind ihres Herrschers, des Gouverneurs, anzunehmen. Nur sah sie es »zu lang«, um einfach davon zu gehen, wie der Sänger berichtet.<sup>500</sup> Das »zu lang« bedeutet hier allerdings nicht die natürliche Zeit, sondern das

---

<sup>499</sup> Allerdings ist das Thema, ob die leibliche Mutter und die Erzieherin Anspruch auf das Kind hat, in der Literatur nicht neu. Es ist ein zeitloser literarischer Topos gehalten. Jedoch ist in beiden Stücken die Problematik von beiden, Lessing und Brecht, zeitgemäß stark uminterpretiert, d.h. sie spielen bewußt kritisch auf den alten Topos an.

<sup>500</sup> Ebd. S. 116

sich verändernde intensive Zeiterlebnis im Sinne des ›Kairos‹.<sup>501</sup> In der bedrohlichen Situation ging es ihr darum, schnell eine Entscheidung zu treffen. Ihre Mutterliebe beginnt also mit einer schwierigen existenziellen Entscheidung. Ähnliches gilt auch für Nathan, der sich trotz aller Verzweiflung entscheiden musste, ein verlassenes Kind seines Erzfeindes zu adoptieren. Wird Grusches humane Handlung als »die Verführung zur Güte« bezeichnet,<sup>502</sup> führt die Güte Nathans auf »die Vernunft mit der sanften Stimme«<sup>503</sup> (IV,7) zurück. Die so entwickelte Kinderliebe einer jungen Küchenmagd geht weit über die biologische Mütterlichkeit hinaus, wie auch die Vaterliebe bei Nathan nicht biologisch begründet ist. Die Handlung des *Kreidekreis* zeigt, wie sich eine einfältige Magd langsam in eine aufklärerische mutige Mutter verwandelt. Am Ende des Dramas zum Schluss wird eine neue Familie gegründet. Wie der *Nathan* endet der *Kreidekreis* mit einem rührenden Familientableau, bei dem ein adoptiertes Kind im Mittelpunkt steht.

Unter den außergewöhnlichen Familienverhältnissen beider Stücke erschließen sich weitere Themenfelder wie Liebe, Ehe, Erziehung und Frauenbild, die näher zu diskutieren sein werden. Dabei gilt es allerdings, die jeweiligen sozialhistorischen Bedingungen zu berücksichtigen. Insbesondere bei Brecht hängt das familiäre Verhältnis eng mit der gesellschaftlichen Entwicklung zusammen. Das bedeutet allerdings nicht die unmittelbare Widerspiegelung des Realhistorischen. Für beide, Brecht wie Lessing geht es im Grunde um ein theatralisch konzipiertes Modell. Darum ist es nicht angebracht, das Familienbild in beiden Dramen unmittelbar auf die historische Realität zurückzuführen. Es ist vielmehr als ein kritisches Gegenbild dazu zu verstehen. Daher fassen die Familienbegriffe wie ›die utopische Form der Liebe und Menschlichkeit‹, ›der Schutzwall gegen Versachlichung und Entfremdung in der Welt der Ökonomie‹ oder ›die private Idylle‹ hier zu kurz. Eine solche Sichtweise resultiert meistens daraus, dass man die Familie von den sozialen Verhältnissen isoliert betrachtet. Denn die Familie und die Gesellschaft entwickeln sich in einem engen Zusammenhang. In diesem Sinne betont der Familienforscher Schelsky z.B., dass die Reform der Gesellschaft nur durch eine Reform der Familie vollzogen werden kann.<sup>504</sup> In diesem Zusammenhang versuchen Lessing und Brecht in ihren Dramen jeweils das neue Familienbild zu gestalten.

## 1. Das neue Familienkonzept im *Nathan*

### 1.1. Die Aufklärung und die Familie

Um mit der heiklen abstrakten Religionsfrage greifbar und anschaulich umzugehen, stellt sie Lessing in einen konkreten familiären Kontext.<sup>505</sup> Das heißt, die allgemeine

<sup>501</sup> Das Zeitwort Kairos bedeutet im Griechischen den entscheidenden Zeitpunkt oder den rechten Moment des Handelns. Hingegen bedeutet der Chronos die gleichförmig fließende Zeit. In der Existenzphilosophie spielte der Begriff Kairos als der Augenblick der weittragenden Entscheidung oder das Bewußtwerden der Schicksalsstunde eine wichtige Rolle. Siehe Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. Mannheim 1990. Bd. 11. S. 329

<sup>502</sup> Ebd. S. 116

<sup>503</sup> Nathan: IV, 7

<sup>504</sup> Weber-Kellermann, Ingeborg: Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder. Frankfurt/M. 1976. S. 278

<sup>505</sup> Das Themenpaar, der religiös-ständische Konflikt und die familiäre Tragik, kommt in *Der Augsburger Kreidekreis* genau ins Spiel. Denn hier ist der zeitliche Hintergrund der Dreißigjährige Krieg und beim An-

weltgeschichtliche Konstellation der Religionen wird auf das vertrauliche intime Familienverhältnis in miniature projiziert. Die Familie ist keine in sich geschlossene Einrichtung, sondern eine Institution, die wohl oder übel in soziale Verhältnisse eingebunden und mit sozialen Problemen verbunden ist. Von dieser Tatsache geht die Familienkonzeption des *Nathan* aus.

Obwohl das Thema der Familie in der Literatur von zeitlosem Belang ist, rückt es erst in der Aufklärung in den Vordergrund. Jetzt beginnt sich ihre intim-private Sphäre gegenüber der staatlichen, religiösen Instanz regelrecht zu behaupten. Das bedeutet auch, dass das Individuum immer wichtiger wird. Jedoch wurde der Anspruch auf das autonome Individuum und die Familie noch nicht in dem Maß akzeptiert, wie es heute der Fall ist. In diesem Sinne ist das bürgerliche Trauerspiel in der Aufklärung ohne das Familienthema undenkbar, wie Peter Szondi feststellt.<sup>506</sup> Setzen sich viele Trauerspiele im 18. Jahrhundert mit den familiären Problemen auseinander, so ergibt sich ihre Tragik meistens aus dem Konflikt zwischen Tradition und Emanzipation. Das heißt, das sich behauptende aufgeklärte Individuum der jüngeren Generation kollidiert mit der konservativen väterlichen Autorität. Hingegen zeigen die Lustspiele, wie die jüngere Generation und die Tradition zur Versöhnung oder Harmonie gelangen können. Die Familie war in dieser Zeit allerdings stark von der tradierten wirtschaftlichen und rechtlichen Gesellschaftsform abhängig. Im 18. Jahrhundert galt sie als eine zentrale Instanz der wirtschaftlichen Versorgung, der Reproduktion wie der Bewahrung der Tradition.<sup>507</sup> Sie wurde noch nicht von der freien Liebe oder dem Tugendprinzip bestimmt. Die Partnerwahl z.B. war ohne Beachtung gewisser religiöser, wirtschaftlicher Normen nicht möglich. Die Ehe war nicht Selbstzweck, sondern hing meistens mit materiellen, sozialbedingten Interessen zusammen. Auch bei Lessing ist diese Tatsache, wenn auch im kritischen Sinne, berücksichtigt.<sup>508</sup> Die dramatische Spannung seiner Trauerspiele ergibt sich häufig aus dem Konflikt zwischen der individuellen Selbstbehauptung und den konventionellen sozialen Werten. Folglich ist die Sichtweise nicht triftig, die Familie sei in den bürgerlichen Dramen »die einzige Einheit intakter Sozietät« und gebe es draußen »nur die feindliche große Welt«.<sup>509</sup> Das bürgerliche Trauerspiel zeigt vielmehr, dass die Familie nicht von der sozialen Außenwelt unbeeinflusst bleiben kann. Dadurch wird die kritische Intention umso deutlicher. So spricht Dieter Kafitz von der sozialkritischen Funktion der Humanitätsdramen der Aufklärung:

Die angesprochene stände-übergreifende Menschlichkeit richtet sich im Rahmen des höfisch-absolutistischen Systems notwendig gegen die privilegierte Schicht. Insofern

---

griff der Katholischen verliert der Schweizer Protestant Zwingli sein Kind, was den Ausgangspunkt der Geschichte ausmacht. (Siehe der Augsburger Kreidekreis. In: GBA 18, S. 341-354)

<sup>506</sup> Vgl. Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Hg. v. Gert Mattenklott. Frankfurt/M. 41979. S. 126

<sup>507</sup> Siehe Lorey, Christoph: Lessings Familienbild im Wechselbereich von Gesellschaft und Individuum. Bonn 1992. S. 8

<sup>508</sup> Albert, Claudias: Der melancholische Bürger. Ausbildung bürgerlicher Deutungsmuster im Trauerspiel Diderots und Lessings. Frankfurt/M. 1983. S. 100

<sup>509</sup> Eibel, Karl: Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 21 (1977). S. 151.

enthält das aufklärerisch-individualistische Menschenbild sozialkritische Implikationen.<sup>510</sup>

Schon im Wort ›bürgerlich‹ ist der Kampf begriff gegen ständische Privilegien von Adel und Kleriker enthalten.<sup>511</sup>

Der Familie kommt in der Aufklärung insbesondere eine Erziehungsfunktion zu. Die Erziehung beschränkt sich hier nicht bloß auf die Kinder. Der ›Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit‹, der berühmte Begriff der Aufklärung von Kant, betrifft eher die unmündigen Erwachsenen. Es ist kein Zufall, dass Nathan als Aufklärer in der Familie von vornherein als Erzieher auftritt. Seine Erziehung ist nicht bloß individuell-moralisch orientiert, sondern enthält explizit oder implizit auch die Kritik an den misslichen sozialen wie religiösen Verhältnissen. Die zunehmende Bedeutung der Familie geht mit der Forderung einher, das Verhältnis von Gesellschaft und Familie zeitgemäß neu zu bestimmen. Die Aufklärer wie Lessing wollten sie vor den gesellschaftlichen Machtverhältnissen schützen und darüber hinaus eine ideale Gesellschaft in der erweiterten Familie finden. In diesem Sinne versucht auch Gottsched aus der Familienidee heraus eine gesellschaftliche Utopie zu entwerfen.<sup>512</sup> Die Familie der Aufklärung zielt nicht bloß auf eine intime private Welt ab, sondern sie bringt ein aufklärerisches gesellschaftliches Gegenbild zur faktischen Herrschaft hervor. Das charakterisiert auch das so genannte Rührstück in der Aufklärung, dessen Schauplatz die Familie war. Lessing plädierte in der damaligen Rührstück-Debatte für diesen neuen Typ des Theaterspiels.<sup>513</sup> Darüber hinaus bezeichnete er sein *Nathan*-Drama auch als »ein so rührendes Stück«.<sup>514</sup> Der rührende Effekt des Rührdramas kulminiert in dem Moment, in dem sich die allseitige Umarmung der zusammengetroffenen Familienangehörigen ereignet. Das bildet das Familientableau des *Nathan*.<sup>515</sup>

So wird die private familiäre Sphäre durch die Aufklärung neu in den Blick gefasst und aufgewertet. Davon ausgehend gestaltet Lessing im *Nathan* ein neues emanzipiertes Familienbild.

## 1.2. Das Konzept einer neuen Familie im *Nathan*

Weder William in der *Sara* noch Odoardo in der *Emilia* erleben als Vater, dass ihre Töchter, Sara und Emilia heiratet, geschweige denn, dass sie eine Familie gründen. Diese Töchter sterben sogar früher als ihre Väter. Darin liegt die familiäre Tragik der Stücke. Trotz des väterlichen Großmuts Williams, der seiner Tochter den Ungehorsam verzeiht und bereit ist, ihren Verführer als Stiefsohn aufzunehmen, bleibt das Familienglück aus.

<sup>510</sup> Kafitz, Dieter: Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus. 2 Bde. Königstein 1982. Bd.1. S. 54

<sup>511</sup> Siehe Horstenkamp, Ulrike: "Dass die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenvut!": Autorität und Familie im deutschen Drama. Frankfurt/M. 1995. S. 50f.

<sup>512</sup> Siehe Ebd. S. 72ff.

<sup>513</sup> Lessings Interesse an dem ›comédie larmoyante‹ zeigt sich in der Tatsache, dass er 1754 zwei wichtige konträre Argumente von Chassiron (*Betrachtung über das Weinerlich-Komische*, 1749) und Gellert (*Abhandlung für das rührende Lustspiel*, 1751) in seine Theatralische Bibliothek übersetzt vorlegte. Dabei plädiert er für die Position Gellerts, dass sich das ernsthafte, tugendhafte Element gut mit dem Lächerlichen verbinden lasse. Siehe Lessings Werke Bd. IV.

<sup>514</sup> Lessings Brief an Karl Lessing v. 20. 10. 1778

<sup>515</sup> Dafür ist vor allem *Die zärtlichen Schwestern* Gellerts als Beispiel zu nennen.

## V. Der Utopiediskurs im *Nathan* und im *Kreidekreis*

### Ausgangspunkte

Die Forschung zu *Nathan* und zu *Kreidekreis* stellt fest, dass beide Dramen ideale oder unrealistische Weltbilder darstellen. Im Bezug auf die zu positive Gestaltung der Hauptpersonen wie der rührenden Schlussfolgerungen spricht man daher von ›Utopie‹ oder ›utopisch‹. In seiner *Nathan*-Forschung betont Thomas Koebner z.B. den »überwältigenden Gedanken der Utopie«, der im Drama dargestellt sei.<sup>674</sup> Günter Rohmoser meint in ähnlichem Sinne, dass die nahtlose Verbindung von Reichtum und Weisheit Nathans nur »in einer von Märchenkausalitäten bestimmten Welt« möglich sei.<sup>675</sup> Nirgends scheinen derart unvermeidliche Konflikte so phantastisch in der Idee des Humanismus aufgelöst zu sein wie im *Nathan*-Drama, so behauptet Heinz Politzer.<sup>676</sup> Insbesondere die Intention der Ringparabel sei als nur utopisch anzusehen, weil sie nicht »durch die Verkündigung einer Heilswahrheit« überzeuge.<sup>677</sup>

Eine analoge Betrachtung und Bewertung kann man auch bezüglich des *Kreidekreis* beobachten. Hans Bunge berichtet, dass man gegen das Stück Vorwürfe wie »die Idylle in Rosa, die perfekte Utopie im offiziellen Realismus« oder »ein Kindermärchen« zu erheben pflegt.<sup>678</sup> Obwohl er die dialektische Struktur des Dramas anerkennt, spricht auch Hans Mayer von den »utopischen Momenten des Spiels als eines Märchens«. <sup>679</sup> Hinsichtlich der umstrittenen Szene der friedlichen Diskussion von zwei Kolchosen um das Tal im Vorspiel spricht Jost Hermand von »einer erfüllbaren Utopie«. <sup>680</sup> Ebenso bezeichnet Theo Buck das Vorspiel als »die zu erfüllende Utopie«. <sup>681</sup> Auch Klaus-Detlev Müller sieht im *Kreidekreis* ein Ausnahmephänomen, in dem Brecht nur einmal »ein Goldenes Zeitalter« wirklich dargestellt habe. <sup>682</sup> De facto markieren die zu positiv anmutenden Schlusszenen vom *Nathan* und *Kreidekreis* auch im Oeuvre beider Dramatiker eine Ausnahmestellung. Weder Lessing noch Brecht als realistische Dramatiker stellen in ihren sonstigen Dramen ein so rührendes Schlusstableau dar. So trifft man bei Untersuchung und Bewertung beider Dramen wiederholt auf das Wort ›Utopie‹ oder ›uto-

<sup>674</sup> Siehe Koebner, Thomas: *Nathan der Weise* (1779). Ein polemisches Stück? In: Interpretationen Lessings Dramen. Stuttgart 1987. S. 158

<sup>675</sup> Rohmoser, Günter: *Nathan der Weise*. In: Das deutsche Drama I. Hg. v. Benno v. Wiese, Düsseldorf 1964. S. 120

<sup>676</sup> Heinz Politzer spricht von »einem Musterbeispiel utopischer Philanthropie« (*Lessings Parabel von drei Ringen*. In: *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*. Stuttgart 1968. S. 367). Einen ähnlichen Ausdruck verwendet auch Heinrich C. Seeba: »eine humanistische Utopie« (*Die Liebe zur Sache*. Tübingen 1973. S. 111)

<sup>677</sup> Politzer, Heinz: *Lessings Parabel von drei Ringen*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard und Sibylle Bauer. Darmstadt 1968. S. 345

<sup>678</sup> Siehe Bunge, Hans: *Der Streit um das Tal*. In: *Brechts Kaukasischer Kreidekreis*. Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt/M. 1985. S. 147

<sup>679</sup> Siehe Mayer Hans: *Dramaturgische Positionen oder Der Messingkauf*. In: Zu Bertolt Brecht. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart 1979. S. 122

<sup>680</sup> Hermand, Jost: *Utopisches bei Brecht*. In: *Brecht-Jahrbuch*. Hg. v. John Fuegi u. a. 1975 Frankfurt/Main. S. 15

<sup>681</sup> Buck, Theo: *Der Kaukasische Kreidekreis*. In: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1984. S. 202

<sup>682</sup> Müller, Klaus-Detlev: *Utopische Intention und Kritik der Utopie bei Brecht*. In: *Literatur ist Utopie*. Hg. v. Gert Ueding. Frankfurt/M. 1978. S. 357

pisch«. Jedoch wird dabei das Thema Utopie nicht als ein selbständiges behandelt, mit Ausnahme von Jost Hermand auf utopische Elemente im *Kreidekreis* aufmerksam gemacht hat. Der Begriff ›Utopie‹ oder ›utopisch‹ ist nicht hinreichend erklärt. Deshalb ist es sinnvoll, auf die Utopie-Frage in beiden Dramen näher einzugehen.

Ein utopisches Werk bedeutet heute manchmal Wirkungslosigkeit im Sinn »abgeklappter Schullektüre« oder »toter Klassiker«. <sup>683</sup> Der *Nathan* und der *Kreidekreis* gehören nicht in diese Kategorie. Lessing wie Brecht versuchen als aufgeklärte Realisten keine naive Utopie im konventionellen Sinne zu malen. Spielt jedoch der utopische Gedanke in beiden Dramen eine bedeutende Rolle, so lässt er sich grundsätzlich aus dem Aufklärungsoptimismus und aus der Hoffnung auf Veränderung erklären.

Ohne utopische Begriffe könnte die Welt nicht als sich verändernde und veränderbare erkannt werden. <sup>684</sup>

Für beide Aufklärer, Lessing und Brecht, ist der Utopie-Gedanke nur in dem Sinne von Belang, insofern er von der kritischen Intention gegen das Bestehende ausgeht und Vorschläge für eine bessere Zukunft macht. Er geht also dem Gegenwärtigen immer voran. In diesem Sinne gilt das, was Friedrich Albert Lange zur *Utopia* Mores kommentieren gesagt hat, auch für die Intention der utopischen Ansätze des *Nathan* und des *Kreidekreis*:

Die Utopie war ihm ein Mittel, Gedanken zu verbreiten, welche man in anderer Form kaum wagen durfte vorzubringen und welche in der Tat seinem Zeitalter weit voraneilten. <sup>685</sup>

Das entspricht im Prinzip der dramatischen Konzeption der Utopie in beiden Dramen. Für beide Dramatiker ist das Theater ein effektives Mittel, ihre Gedanken und Konzepte vorzubringen und das Publikum dadurch zum Denken zu bringen. Der Utopie-Gedanke ist bei ihnen nicht weltfremd, sondern weltbewusst, dass man nicht vor der Realität flüchtet.

## 1. Die utopischen Elemente im *Nathan*

### 1.1. Der Utopiegedanke der Aufklärung

Die moderne Utopie-Idee gewinnt literaturgeschichtlich seit der Aufklärung an Bedeutung. Erst hier kommt der Zukunftsoptimismus im gedanklichen wie im sozialpraktischen Sinne zu einer Geltung. Der Gedanke der Aufklärung schafft die Möglichkeit, mittels der Vernunft die alte primitive mythische Welt zu besiegen, die Natur zu erschließen und schließlich von einer besseren Zukunft zu sprechen. Die Entwicklung der

<sup>683</sup> Siehe Kröger, Wolfgang: *Nathan der Weise*. München 1991. S. 8

<sup>684</sup> Braun, Eberhard: Antizipation des Seins wie Utopie. Zur Grundlegung der Ontologie des Noch-Nicht-Seins im *Prinzip Hoffnung*. In: *Zur Philosophie Ernst Blochs*. Hg. v. Burghard Schmidt. Frankfurt/Main 1983. S. 125

<sup>685</sup> Lange, Friedrich Albert: *Geschichte des Materialismus*. Hg. v. Alfred Schmidt. Frankfurt/M. 1974 Bd. 2. S. 929

Vernunft verändert also die mythische Naturauffassung und das Weltbild. Rolf Grimminger spricht von der utopischen Intention der Vernunft:

Vernunft enthält stets eine neue Zukunftserwartung, eine neue Zeitdimension, man erhofft den geschichtlichen Fortschritt als notwendige Konsequenz der gegenwärtigen Anstrengung.<sup>686</sup>

So ermöglichte die Vernunft der Aufklärung einen großen Fortschritt hin zur bürgerlichen Emanzipation.<sup>687</sup> Und sie konnte das allgemeine Glück und die volle Reife des Individuums versprechen.<sup>688</sup> Und seit der Zeit der Aufklärung begannen sich die Bürger und die bürgerliche Gesellschaft langsam vom Absolutismus zu lösen, eine freie Gesinnung zu haben und gegen die öffentliche absolutistische Ordnung Widerstand zu leisten.

Die Tugend der bürgerlichen Gesellschaft soll den Staat und seine Institutionen in Schranken setzen. Die Vernunft vollzieht im Namen des Naturrechts die Destruktion des Überkommenen.<sup>689</sup>

Die Aufklärer glaubten an die Verwandlung des Schlechteren zum Besseren und des Besseren zum vollkommenen Guten. Sie versuchten daher eine zukünftige Gesellschaft zu konzipieren, die aus Individuen besteht, die »sich durch die Freiheit, Gleichheit und Effizienz ihrer Vernunft auszeichnen«. <sup>690</sup> Im Großen und Ganzen war die Aufklärung selbst ein utopischer Entwurf, der eine noch nicht erreichte Zukunft beschwor. Das prägte konsequenterweise die Literatur der Aufklärung. In diesem Sinne kommt Benno von Wiese zur Feststellung, dass in Dramen der optimistischen Aufklärung die herkömmlichen tragischen Gegensätze keinen Platz finden können.

Im untragischen, optimistischen Weltbild der Aufklärung werden die in Raum und Zeit bestehenden Gegensätze von der höheren Sphäre innerer Vernunftversöhnung aus aufgelöst.<sup>691</sup>

In der Literatur des 18. Jahrhunderts begann – im Gegensatz zum Mittelalter – der utopische Gedanke im modernen Sinne aufzutreten. Als Beispiele dafür sind z.B. *Robinson Crusoe* Daniel Defoes (1791), *Insel Felsenburg* Johann Gottfried Schnabels (1737-1743), *Idyllen* Salomon Geßners (1756) und *Die Pferdeknechte* von Johann Heinrich Voß

<sup>686</sup> Grimminger, Rolf: Die nützliche gegen die schöne Aufklärung. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Hg. v. Wilhem Voßkamp. Dritter Band. Stuttgart 1985. Bd. 3. S. 131

<sup>687</sup> Vgl. Grimminger, Rolf: Ebd. S. 125

<sup>688</sup> Vgl. Sulzer, J. G.: Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen. In: Vermischte philosophische Schriften. Leipzig 1773/1781. Reprint: Hildesheim 1974. S. 92. Hier formuliert Sulzer beispielsweise den utopischen Standpunkt der Aufklärung: »Wer sich in seinen stillen Betrachtungen bis zum allerhöchsten Wesen erhebt, der findet auch in ihm diese nämliche Tugend, die einst das allgemeine Glück der Welt machen wird, sobald nur die Dinge zu ihrer gehörigen Reife werden gelangt seyn.«

<sup>689</sup> Ebd. S. 75

<sup>690</sup> Grimminger, Rolf: Ebd. S. 131

<sup>691</sup> Wiese, Benno von: Humanität bei Lessing. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard und Sibylle Bauer. Darmstadt 1968. S. 174



(1775) zu nennen.<sup>692</sup> In ihnen sind ideale Welten ohne Konfessionsstreit, ohne Standesunterschiede und Armut dargestellt. Das mag in heutiger Sicht zwar märchenhaft und illusionär wirken, aber ist in dem Sinne von großer Bedeutung, als erst durch die Idee der Aufklärung die Vorstellung, irgendwo auf der Erde eine utopische Welt finden oder aufbauen zu können, entstand. Zur utopischen Dichtung im Verlauf des 18. Jahrhunderts trugen auch naturwissenschaftliche Errungenschaften und fremdländische Expeditionen bei, durch die die abenteuerliche Reise-Utopie motiviert wurde. Die literarischen Utopien des 18. Jahrhunderts haben allerdings schon wichtige Vorgänger. Dazu kann man Mores *Utopia* (1516), Campanellas *Sonnenstaat* (1623), Bacons *New-Antantis* (1627) zählen. Charakteristisch für diese Utopie-Literatur ist vor allem, dass sie einen Vernunftstaat schildert, der sich von der politischen religiösen Weltanschauung des Mittelalters distanzieret. Die Utopie-Literatur der Aufklärung enthält im Prinzip ein antireligiöses paradiesisches Bild.<sup>693</sup> Ferner trägt sie die sozialpolitisch reflektierte Realitätsauffassung in sich. Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund ist der Utopie-Gedanke des *Nathan* zu sehen.

Der *Nathan* lässt sich als ein dramatischer Entwurf der aufklärerischen utopischen Idee der Humanität. In diesem Sinne bezeichnet ihn Jürgen Jacobs als das »literarische Manifest der Aufklärung«.<sup>694</sup> Er gestaltet ein neues ideales Menschenbild, das versucht, die alte Gesellschaft zu verändern. Dabei entlarvt das dramatische Konzept der Utopie das Gegenwärtige und Bestehende als das Gegenteil des möglichen Besseren. Es enthält implizit oder explizit die Vorschläge für eine bessere Zukunft. Es ist in diesem Sinne kennzeichnend, dass der weise Richter in der Ringparabel nicht urteilt, sondern Vorschläge unterbreitet. Walter Jens sieht eine enge Verwandtschaft von Lessing und Brecht vor allem darin, dass beide als Aufklärer Vorschläge gemacht haben.<sup>695</sup>

Das Utopie-Konzept des *Nathan* zeigt Vorschläge für eine neue bessere Zukunft. Es zeichnet dabei nicht ein naives Bild der Zukunft. Es zeigt vielmehr die kritische Auseinandersetzung mit der jeweiligen Realität. Das utopische Denken überhaupt geht mit der Entwicklung des kritischen Selbstbewusstseins einher.<sup>696</sup> Es geht zwar von der Negation des Bestehenden aus, aber es entwirft nicht einfach ein imaginäres Gegenbild. Die kritische Intention der Utopie-Idee relativiert sich ständig. Zur sich selbst relativierenden Utopie sagt Wilhelm Voßkamp in der Einleitung zur *Utopieforschung*:

Das Gemeinsame des utopischen Denkens besteht nicht nur »in der kritischen Negation der bestehenden Gegenwart im Namen einer glücklichen Zukunft«, sondern auch darin, dass Utopien von ihrer Methode her nicht schon selbstverständlich auf Humanität zielen. Utopien liefern mehrdeutige Wunsch- und Schreckbilder, auch in eigenümlichen Verschränkungen.<sup>697</sup>

<sup>692</sup> Siehe Herold, Theo und Wittenberg, Hildegard: *Aufklärung, Sturm und Drang*. Heilbronn 1991. S. 74

<sup>693</sup> Jedoch besteht die Meinung, dass manche utopischen Entwürfe nicht eindeutig von Chiliasmen und Eschatologien zu unterscheiden sind.

<sup>694</sup> Jacobs, Jürgen: *Lessing. Eine Einführung*. München 1986. S. 117

<sup>695</sup> Jens, Walter: *Ebd.* S. 119

<sup>696</sup> Siehe Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden. Mannheim/Wien/Zürich 1979. Bd. 24. S. 306

<sup>697</sup> Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Erster Band. Stuttgart 1985. S. 7

Das dialektische Moment der Utopie ist auch im *Nathan* und im *Kreidekreis* unverkennbar angelegt. Das heißt, das utopische Konzept in beiden Dramen macht sich das Wunschbild der Humanität und zugleich das Schreckensbild der Realität bewusst. Dieser dialektische Standpunkt ist in beiden Dramen angelegt. Ihre utopische Idee zielt u.a. darauf ab, das bestehende Negative zu kritisieren und zu verändern. Eine daraus resultierende Alternative ist nur ein Gegenentwurf zur Wirklichkeit.

## 1.2. Exkurs: *Die Erziehung des Menschengeschlechts*

Lessings grundsätzliche Gedanken über Utopie lassen sich in dem zum *Nathan* zeitgleich erschienenen Traktat *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780) finden. Sie weisen in vieler Hinsicht gewisse Zusammenhänge auf, auf die die Forschung zu Recht aufmerksam gemacht hat. Beide zeigen u.a. in ihrer utopischen Intention wichtige Gemeinsamkeiten. Deshalb lässt sich der Utopiediskurs im *Nathan* in der Anlehnung an die *Erziehung des Menschengeschlechts* beleuchten.

*Die Erziehung des Menschengeschlechts* geht in geschichtsphilosophischer Hinsicht von Lessings Zukunftsoptimismus aus. In ihm geht es um die Säkularisierung der theozentrischen Geschichtsauffassung, die zu einer entscheidenden Leistung der Aufklärung gehört. Lessing begreift hier die Offenbarung als eine Art Erziehung durch Gott.

Was die Erziehung bei dem einzelnen Menschen ist, ist die Offenbarung bei dem ganzen Menschengeschlechte. Erziehung ist Offenbarung, die dem einzelnen Menschen geschieht: und Offenbarung ist Erziehung, die dem Menschengeschlechte geschehen ist, und noch geschieht.<sup>698</sup>

Lessing teilt die Entwicklung der Menschheit in drei Stadien ein, die er mit einer dreistufigen Entwicklung des Menschen vergleicht. Das erste Stadium entspricht dem Kindesalter, deren Elementarbuch das Alte Testament ist. Hier dienen Belohnung und Strafe als erzieherische Mittel zur bestmöglichen Erziehung der Kinder. Auf das jüdische Stadium folgt das zweite Stadium, das dem Jugendalter entspricht, nämlich das Zeitalter des Neuen Testaments, in dem die Vernunft aus eigener Kraft die Erziehung des Menschen übernehmen kann. Zum Schluss kommt die Zeit des Mannesalters, die Lessing als »die Zeit eines neuen ewigen Evangeliums« bezeichnet. Es ist nämlich die Zeit, in der

der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer immer bessern Zukunft sich fühlet, von dieser Zukunft gleichwohl Bewegungsgründe zu seinen Handlungen zu erborgen, nicht nötig haben wird; da er das Gute tun wird, weil es das Gute ist.<sup>699</sup>

Das dritte Zeitalter, in dem das Gute um des Guten willen getan wird, entspricht der utopischen Zukunft. Diese Zukunftsvorstellung ist etwas anderes als die orthodoxe christliche Lehre. Denn es ist ein fundamentaler christlicher Gedanke, dass die gute Tat von Gott belohnt wird. Das Gute zu tun ist also nicht Selbstzweck, sondern dient als ein Mittel zum Zweck. Der Himmel, das letzte Ziel der Christen, bedeutet das Ende der Ge-

<sup>698</sup> Ebd. S. 490

<sup>699</sup> Lessing: *Die Erziehung des Menschengeschlechts*: Ebd. S. 508

## VI. Zusammenschau

Als Brecht im April 1956 das Angebot die Ehrendoktorwürde der Universität Greifswald verliehen wurde, schrieb Bruno Markwarth im Entwurf für seine Laudatio dazu:

Und wenn man gesagt hat, dass G.E.Lessing zu seiner Dramentheorie zugleich die überzeugenden schöpferischen Belege geboten hat, so ist ein Ähnliches am ehesten noch von Bertolt Brecht unter den modernen Dramendichtern und Theaterkennern der Gegenwart zu behaupten.<sup>826</sup>

Brecht selbst hat Lessing als einen aufklärerischen philosophischen Dramatiker geschätzt<sup>827</sup>. Aus heutiger Sicht gesehen gehen bei beiden Dramatikern der Theoretiker und der Dichter Hand in Hand. Die Beispiele sind in der Literaturgeschichte selten zu finden. Lessings aufklärerischer Gedanke und sein Theater waren für seine Zeit zu fortschrittlich, d.h. zukunftsgerichtet. Er sagte zu seinem Hauptwerk *Nathan*: es käme erst nach hundert Jahren einmal aufs Theater.<sup>828</sup> Und trotz der fortschrittlichen Dramaturgie Brechts stehen seine Dramen im Grunde in der Tradition der Aufklärung. Lessing wie Brecht verfolgen durch das Theater die produktive Verbindung von Theorie und Praxis, ›Unterhalt und Unterhaltung‹ oder Erkenntnis und Ästhetik. Das lässt sich am Beispiel von zwei Dramen konkret darlegen: dem *Nathan* und dem *Kreidekreis*. Beide Stücke haben trotz der mehr als 150 Jahre zeitlichen Distanz sowohl formalstrukturelle Ähnlichkeiten als auch viele gemeinsame Themen. Diese habe ich in vier Themenfeldern dargelegt.

1. Beide Stücke zeigen eine wichtige formale Ähnlichkeit der parabolischen Doppelstruktur, da sie aus der Rahmen- und der Binnenhandlung bestehen. Die schwierige Frage der Religion im *Nathan* und das heikle Problem des Besitzrechtes auf das Land im *Kreidekreis* fungieren jeweils in der Rahmenhandlung als Ausgangspunkt der Binnenhandlung. Das heißt, eine sachliche aktuelle Frage wird durch die Einführung eines alten epischen Stoffes, jeweils der Ringparabel und der Kreidekreis-Sage, neu beleuchtet. Dadurch werden auch die alten Geschichten der veränderten Situation gemäß neu dargestellt, um ihre Weisheit und Bedeutung zu aktualisieren. Diese Doppelstruktur beider Stücke ermöglicht es weiter, gattungsmäßig das Epische mit dem Dramatischen effektiv zu verbinden und wirkungsästhetisch Unterhaltung und Aufklärung in Einklang zu bringen. Diese verbindende Intention unterschiedlicher Elemente ist bereits in der Gattungsbezeichnung beider Stücke angelegt, wenn der *Nathan* ein ›dramatisches Gedicht‹ heißt und der *Kreidekreis* ein ›Parabelstück‹. Diese ungewöhnlichen Bezeichnungen für das Drama gehen gemeinsam damit einher, einen epischen Effekt durch die bildliche und parabolische Sprache hervorzurufen, der schließlich zum Nachdenken beim Publikum führen soll.

2. Beide Stücke ermöglichen einen gemeinsamen Symboldiskurs, in dem die ähnlichen Elemente festzustellen sind. Sie haben nämlich auf dem Höhepunkt ihrer Handlungen jeweils einen Ring und einen Kreidekreis, die eine entscheidende Rolle für die Lösung der dramatischen Probleme spielen. Neben dieser expliziten praktischen Funktion haben

<sup>826</sup> Hecht: Brecht-Chronik. Ebd. S. 1226

<sup>827</sup> Siehe oben die Einleitung.

<sup>828</sup> Lessings Brief an Karl Lessing v. 7. 11. 1778

der Ring und der Kreis, auf den auch die Symbolik des Ringes zurückgeht, in beiden Dramen wichtige symbolische Funktionen. Die Symbolik oder die Mechanik des Kreises durchzieht die ganze Handlung der Dramen. Vor allem ihr Handlungsverlauf entspricht genau einem Kreislauf: In der *Nathan*-Handlung steht eine Familie, nämlich die Rechas, im Mittelpunkt, deren Angehörigen wegen des Glaubenskrieges in Jerusalem auseinander gerissen, getrennt waren und am Ende des Stückes wieder zusammentreffen. Der Schluss des Dramas, der mit einem Familientableau ausgestattet wird, bedeutet zugleich das Schließen des Kreislaufs von Trennen, Leiden und Zusammentreffen einer Familie. Diese Entwicklung der dramatischen Handlung entspricht der der traditionellen Liebesgeschichte, die manchmal vom Ring und vom Ringaustausch vermittelt wird, wie in *Minna von Barnhelm*. Der Kreislauf bedeutet hier allerdings nicht die Wiederholung des Gleichen. Im Gegenteil, der Kreislauf bringt eine beträchtliche Veränderung der dramatischen Handlung mit sich, wie die Schlusszene des *Nathan* zeigt. Ein ähnliches Verhältnis findet sich im *Kreidekreis*. Brecht hat aus der chinesischen oder der Klabundischen Vorlage nur die Szene der Kreidekreisprobe entnommen, er behält daher das Titelwort ›Kreidekreis‹ bei. Er interessiert sich vor allem für den Spielcharakter der Kreidekreisprobe. Deshalb lehnt er eine Parallele zur Salomonischen Schwertprobe ab, da sie kein spielerisches Moment hat. In ähnlichem Sinne lehnt er die Symbollehre des Kreises im Klabundischen Kreidekreis ab, die Liebe, Gerechtigkeit und Wahrheit propagiert. Denn diese Werte bleiben im Drama nur idealistische statische Begriffe. Für Brecht handelt es sich aber um die Bewegung und die Veränderung des Bestehenden in einem praktischen Sinne. Zu diesem praktischen Zweck wendet er das Kreismotiv und das Kreissymbol neu an. So wird der Kreis schon im Vorspiel als Diskussionsrunde genutzt, die aus den im Kreis sitzenden Mitgliedern der Kolchose besteht. Dieser sich bewegende Kreis ist ein Zeichen für die Kompromissbereitschaft. Die heitere utopische Stimmung des Vorspiels begründet sich in diesem symbolischen wie praktisch genutzten Kreis. Schließlich wird, analog zur allseitigen Umarmung der letzten Szene im *Nathan*, im *Kreidekreis* die dynamische Kreisidee im Tanzkreis verwirklicht. Hier treffen Grusche, Michel und Simon, die zusammen eine Familie gründen, auf rührende Weise zusammen, indem sie miteinander tanzen. Das entspricht wiederum, wie die umarmende Geste im *Nathan*, der Mechanik des Kreislaufs. Drei Personen erleben nämlich im Verlauf von zwei Jahren Begegnung, Abschied und Wiedersehen. So beginnt das Drama an einem Ostersonntag und endet auch an einem Ostersonntag. Dieser Kreislauf bedeutet aber nicht die Wiederkehr des Gleichen, er bringt vielmehr eine entscheidende Veränderung und Entwicklung mit sich. Der Sinn des Ringes oder des Kreises liegt nicht darin, seine idealistischen symbolischen Gehalte zu propagieren, sondern darin, sie in Praxis umzusetzen.

3. In beiden Dramen spielen die Familienfragen eine tragende Rolle. Ihre Handlung wird von einem familiären Motiv entwickelt. Sowohl im *Nathan* als auch im *Kreidekreis* geht die dramatische Fabel auf ein ausgesetztes Kind zurück, das im Zentrum einer neuen Familie steht. Eine wesentliche Voraussetzung ist die, dass das ›Blut‹ nicht das erste Kriterium für eine Familie ist. Wie Recha bei ihrem Adoptivvater Nathan nicht einmal das Fehlen einer Mutter vermisst, so erweist sich Grusche für Michel als eine bessere Adoptivmutter als die leibliche Mutter. Im Grunde drehen sich das Interesse Nathans und Grusches um ihre aufgenommenen Kinder. Das heißt, die dramatische Handlung wird jeweils aus einer kriegerischen Situation, in der ein Kind verlassen wurde, her-

ausentwickelt. Die Kinderadoption in beiden Stücken gründet sich also nicht auf Tugend oder Güte ihrer Hauptfiguren Nathan und Grusche, sondern auf sozialen Missverhältnissen. Recha und Michel sind wegen des Religionskrieges und der Palastrevolution ausgesetzt worden. Beide Stücke setzen es als die notwendige ethische Aufgabe voraus, die verwaisten Kinder zu adoptieren. Dabei wird demonstriert, dass die Kindesliebe und die Bedingung der Familie nicht biologisch zu bestimmen sind. Ebenso werden in beiden Dramen die Vaterschaft und die Mutterschaft nicht als ein anthropologischer Tatbestand, als eine sozial bedingte Konstruktion uminterpretiert und erweitert.

Neben dem Kinderthema stellen beide Stücke auch das Frauenbild und die Liebe in einem ähnlichen Kontext dar. Im *Kreidekreis* zeigt sich, dass sich Grusche von einer einfachen Küchenmagd durch den Kampf um das Kind in eine aufklärerische kämpferische Frau entwickelt. Auf ähnliche Weise lässt sich der *Nathan* klar erkennen, dass sich Recha von einem schwärmerischen Mädchen durch die praktische Erziehung Nathans zu einer kritischen Aufklärerin verwandelt. Und für beide Frauen, Recha und Grusche kommt zwar die Liebe ins Spiel, indem sie sich zu Beginn des Stückes jeweils in den Tempelherrn und Simon verlieben. Aber Brecht und Lessing lassen in den Dramen die Liebe im konventionellen Sinne nicht zu, die manchmal als selbstloses, schwärmerisches, irrationales Verhalten erscheint. Grusches Liebe zu Simon wird der kriegerischen Situation entsprechend in ihrer Ausdrucksweise stark rationiert. Beide sprechen in der dritten Person. Darüber hinaus kollidiert sie nicht mit der allgemeinen Hilfsbereitschaft und Humanität. Im Gegenteil: Grusches Liebe zu einem fremden Kind ist schließlich nicht ein Hindernis, sondern ein Antrieb für die Realisierung ihrer Liebe zu Simon. In ähnlichem Sinne wird Rechas blinde Verliebtheit für den Tempelherrn von Nathan scharf kritisiert und berichtigt. Die Liebe verlagert sich langsam auf die Bruderschaft und die allgemeine Humanität. In diesem Kontext ist die Kritik Lessings an Goethes *Werther* zu begreifen, in dem sich die Titelfigur in ihre dialoglose verinnerlichte Emotion bis zum Selbstmord vertieft. Brecht fordert, dass die Liebe vernünftig und produktiv sein kann und sein soll, wenn sie sich von dem emotionalen Solipsismus befreit. Das erweist sich bei Recha im *Nathan*.

4. Beide Stücke haben in vieler Hinsicht utopische Züge, worauf die Forschung häufig hinweist. Jedoch sind diese Hinweise auf die utopischen Elemente manchmal kritisch gemeint, weil man das Wort ›Utopie‹ oder ›utopisch‹ im Sinne von unrealistisch oder idealistisch versteht. Die Versöhnung der drei Religionen durch die Familienzusammenführung im *Nathan* und die durch die Diskussion friedliche Lösung des Tal-Streits sowie das Gerichthalten Azdaks seien unrealistisch, also utopisch. Die nähere Betrachtung der utopischen Elemente in beiden Stücken führt aber im Großen und Ganzen zu zwei anderen Feststellungen, als es in der kritischen Beurteilung geschieht. Zuerst sind die angeblichen utopischen Elemente in Wirklichkeit nicht so idealistisch angelegt, wie man behauptet. Die positiven Schlusszenen beider Stücke sind jeweils als ein Gegenkonzept zur negativen Realität des dramatischen Hintergrundes jederzeit zurückzuweisen. Das heißt, im *Nathan* kann die Versöhnung von drei Religionen auf der familiären Ebene jederzeit zerbrechen, weil sich der Krieg fortsetzen wird. Alle Personen sind sich dessen bewusst. Ebenso ist das letzte scheinbar utopische Bild des *Kreidekreis* genau gesehen nicht so hoffnungsvoll. Denn die positiven Figuren wie Grusche, Simon und Azdak müssen gleich nach der Kreidekreisprobe fliehen, weil die alten Herrschenden an die Macht zurückgekommen sind. Brecht und Lessing zielen mit ihren utopischen Konzep-

ten darauf ab, die Realität als Gegenteil der Utopie zu kritisieren. Die Utopie wirkt als ein kritisches Denkmodell. Ein dialektisches Moment der Utopiegedanken vom *Nathan* und vom *Kreidekreis* zeigt sich vor allem in der Wahl ihrer Schauplätze. Das heißt, Jerusalem und der Kaukasus wurden in der Weltgeschichte einerseits als heiliger, mythischer und utopischer Ort ersehnt, andererseits aber enthüllten sie sich in Wirklichkeit als Kriegsschauplätze. In diesem Sinne stellen die utopischen Konzepte beider Dramen den Wunsch nach einer Utopie dar und zugleich üben sie Kritik an der naiven Utopievorstellung. Der *Nathan* und der *Kreidekreis* zeigen keine ausgemalten Zukunftsbilder, sondern machen die Bedingungen für die Verwirklichung einer utopischen Welt anschaulich. Sie heißen abstrakt ausgedrückt im *Nathan* Vernunft und Handeln und im *Kreidekreis* Vernunft und Arbeit. Die Vernunft bedeutet in beiden Dramen jedoch eine praktische Art Vernunft, die zum Beispiel für die Erziehung der Kinder eine große Rolle spielt. Im *Kreidekreis*, dessen Utopieidee realistischer ist als die des *Nathan* wird auf ein konkretes Bild der Utopie hingewiesen: der Garten und der Kindergarten. Denn das Tal-Projekt des Obstbaukolchos zielt auf einen produktiven Garten ab und der Richter Azdak lässt einen Kindergarten, in dem die Kinder durch das Spiel erzogen werden, auf dem konfiszierten Land der Gouverneursfrau bauen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- 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.
- Lessing, G. E.: Werke in 8 Bänden. Hg. v. Herbert G. Göpfert. München 1970ff.

### Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Prismen. Kultur und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1976.
- Dgl.: *Negative Dialektik*. Frankfurt/M. 1992.
- Dgl.: *Aufzeichnungen zu Kafka*. In: *Die Parabel, Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Theo Elm und H. Hiebel. Frankfurt/M. 1986.
- Atkins, J. Stuart: *The parable of the Rings in Lessings Nathan der Weise*. In: *German Review XXI* 1951.
- Albrecht, Paul: *Lessings Plagiate in 6 Bänden*. Hamburg und Leipzig 1890-91.
- Albert, Claudia: *Der melancholischer Bürger. Ausbildung bürgerlicher Deutungsmuster im Trauerspiel Diderots und Lessings*. Frankfurt/M. 1983.
- Allert, Beate: *Pluralisierung der Ringe oder Ringverlust?* In: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Hg. v. Wolfram Mauser und Günter Saße. München 1993.
- Arendt, Dieter: *Nathan der Weise. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt/M. 1992.
- Arendt, Dieter: *Lessing. Nathan der Weise*. Frankfurt/M. <sup>5</sup>1992.
- Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Dgl.: *Die Physik*. Übers. v. Hans Günter Zekl. Hamburg 1987.
- Auerochs, Bernd: *Walter Benjamins Notizen über die Parabel*. In: *Die Parabel, Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Theo Elm und H. Hiebel. Frankfurt/M. 1986.
- Bacon, Francis: *Neues Organon*. Übers. v. Rudolf Hoffmann und hg. v. Wolfgang Krohn. Hamburg 1990.
- Badura, Peter: *Die Gerechtigkeit des Azdak*. In: *Brechts Kaukasischer Kreidekreis*. Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt/M. 1985.
- Benjamin, Walter: *Was ist das epische Theater?* In: *Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater*. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart 1983
- Berger, Peter L. und Berger, Brigitte: *Wir und die Gesellschaft. Eine Entwicklung in die Soziologie – entwickelt an der Alltagserfahrung*. Übers. v. Monuka Plessner. Hamburg 1972.
- Beuys, Barbara: *Familienleben in Deutschland*. Hamburg 1984.
- Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie*. Stuttgart 1974.
- Billen, Josef: *Erzählform Parabel*. In: *Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform*. Hg. v. Josef Billen. Darmstadt 1986.
- Böckmann, Paul: *Das Formprinzip des Witzes bei Lessing*. In: *Gotthold Ephraim Lessing*. Hg. v. Gerhard und Sibylle Bauer. Darmstadt 1968.
- Birus, Hendrik: *Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings Nathan der Weise*. Göttingen 1978.
- Bizet, J. A.: *Die Weisheit Nathans*. In: *Gotthold Ephraim Lessing*. Hg. v. Gerhard und Sibylle Bauer. Darmstadt 1968.
- Bohnen, Klaus: *Leserlenkung und Konsensbildung im Drama. Beobachtungen zu satirischen, parodistischen und parabolischen Textanweisung bei G. E. Lessing*. In: *Text und Kontext* 6.1/ 6.2 (1978).
- Boccaccio, Giovanni Di: *Das Dekameron*. Übers. v. Albert Wesselski. Bd. 1. Frankfurt/M. 1972.

- Bourq, Alfred: *Geste und Parabel*. In: *Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform*. Hg. v. Josef Billen. Darmstadt 1986.
- Bergstedt, Alfred: *Das dialektische Darstellungsprinzip des »Nicht-Sondern« in neueren Stücken Bertolt Brechts. Die Literaturästhetische Untersuchungen zur »politischen Theorie des Verfremdungseffektes«*. Potsdam 1962.
- Braun, Eberhard: *Antizipation des Seins wie Utopie. Zur Grundlegung der Ontologie des Noch-Nicht-Seins im Prinzip Hoffnung*. In: *Zur Philosophie Ernst Blochs*. Hg. v. Burghard Schmidt. Frankfurt am Main 1983.
- Brenner, Peter, J.: *Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der Philosophie*. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Hg. v. Wilhem Voßkamp. Erster Band. Stuttgart 1985.
- Bretschneider, Werner: *Die moderne Parabel. Entwicklung und Bedeutung*. Berlin <sup>2</sup>1980.
- Dgl.: *Die moderne deutsche Parabel*. Berlin 1971.
- Buhl, Barbara: *Bilder der Zukunft: Traum und Plan. Utopie im Werk Bertolt Brechts*. Bielefeld 1988.
- Bunge, Hans: *Der Streit um das Tal*. In: *Brechts Kaukasischer Kreidekreis*. Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt/M. 1985.
- Buschmann, Wolfgang: *Betrachtungen zur Strukturproblematik in Lessings dramatischen Gedicht Nathan der Weise*. In: *Wiss. Zs. der Päd. Hochschule Potsdam* 12 (1968).
- Case, Sue-Ellen: *Brecht and Women: Homosexuality and the Mother*. In: *Brecht, Frauen und Politik*. Brecht Jahrbuch, 12. Hg. v. John Fuegi, Gisela Bahr u. a. München 1983.
- 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
- Critchfield, Richard: *Lessing und Brecht. A Comparative Study*. University California 1975
- Czajka, Anna: *Rettung Brechts durch Bloch?* In: *The Brecht Yearbook* 18.
- Demetz, Peter: *G. E. Lessing, Nathan der Weise*. Frankfurt u. Berlin 1966
- Dilthey, Wilhem: *Gotthold Ephraim Lessing*. In: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Stuttgart <sup>13</sup>1957.
- Dithmar, Einhard: *Parabolische Rede – Sprachform des kritischen Denkens*. In: *Schulwarte* 23 (1970).
- Düffel, Peter von: *Erläuterung und Dokumente. G. E. Lessing, Nathan der Weise*. Stuttgart 1992.
- Durzak, Manfred: *Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im bürgerlichen Zeitalter*. Stuttgart 1984.
- Eckhardt, Juliane: *Das Epische Theater*. Darmstadt. 1983.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe*. Wiesbaden 1955
- Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. München 1922.
- Eibel, Karl: *Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 21 (1977).
- Eichner, Siglinde: *Die Prosafabel Lessing in seiner Theorie und Dichtung. Ein Beitrag zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bonn 1974.
- Eisler, Hans: *Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräch mit Hans Bunge*. Darmstadt 1986.
- Ell, Ernst: *Wieder zu den Eltern? Über die Herausnahme von Kindern aus der Dauerpflege*. Weinheim 1990
- Elm, Theo: *Die moderne Parabel*. München 1981.
- Dgl. : *Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle*. In: *Die Parabel*. Ebd.
- Erpenbeck, Fritz: *Episches Theater oder Dramatik? Ein Diskussionsbeitrag anlässlich der Aufführung von Bertolt Brechts Der kaukasische Kreidekreis*. In: *Brechts Theaterarbeit. Seine Inszenierung des Kaukasischen Kreidekreis* 1954. Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt/M. 1985
- Esslin, Martin: *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters*. München <sup>2</sup>1973.
- Fenn, Bernard: *Characterisation of Women in the Plays of Bertolt Brecht*. Frankfurt/M. 1982. s. 203
- Feuerbach, Ludwig: *Grundzüge der Philosophie der Zukunft*. In: *Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Erich Thiels. Frankfurt/M. 1975. Bd. 3



- Fröbel, Friedrich: Ausgewählte pädagogische Schriften. Hg. v. Julius Scheveling. Padeborn 1965.
- Forke, Alfred (Übers.): *Hui-lan ki. Der Kreidekreis*. Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel von Li Hsing-tao. Leipzig 1927.
- Forstner, Dorothea und Becker, Renate: *Neues Lexikon christlicher Symbole*. Innsbruck 1991.
- Freimark, Peter (Hg.): Lessing und die Toleranz, Beiträge der vierten internationalen Konferenz der Lessing Society in Hamburg, Juni 1985. Wayne State University Press, Detroit, - Fuegi, John: *The Caucasian Chalk Circle in Performance*. In: Brecht Heute, Brecht Today. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft. Frankfurt/M. 1971.
- Führich, Angelika: *Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik*. Heidelberg 1992.
- Fuhrmann, Helmut: *Lessings ›Nathan der Weise‹ und Wahrheitsproblem*. In: Lessing Yearbook XV (1983).
- Gerhard u. Sibylle Bauer (Hg.): *Gotthold Ephraim Lessing..* Darmstadt 1968.
- Geißler, Rolf: *Versuch über Brechts Kaukasischen Kreidekreis. Klassische Elemente in seinem Drama*. In: Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart <sup>2</sup>1983.
- Gorgen, Peter: *Produktion als ›Grundbegriff‹ der Anthropologie Bertolt Brechts und seine Bedeutung für die Theologie*. Frankfurt/M. 1982.
- Göbel, Helmut: *Bild und Sprache bei Lessing*. München 1971.
- Dgl.: *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück*. In: Interpretationen. Lessings Dramen. Stuttgart 1987.
- Giese, Peter Christian: *Das Gesellschaftlich-Komische. Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts*. Stuttgart 1974.
- Gjellerp, Karl: *Der Pilger Kamanita*. Frankfurt/M. 1921
- Grimm, Reinhold: *Lessing - ein Vorläufer Brechts?* In: Lessing Yearbook VI. 1974.
- Grimminger, Rolf: *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M. 1990.
- Guenter, Johannes von: *Der Kreidekreis. Ein Spiel in sechs Bildern nach dem Chinesischen*. Potsdam 1942.
- Gustafson, Susan E.: *Absent Mothers and Orphaned Fathers. Narcissism and Abjection in Lessing's Aesthetic and Dramatic Production*. Wayne State University Press, Detroit. 1995.
- Guthke, Karl. S.: *Gotthold Ephraim Lessing*. Stuttgart <sup>3</sup>1979.
- Gutjahr, Ortrud: *Rhetorik des Tabus in Lessings Nathan der Weise*. In: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Hg. v. Wolfram Mauser und Günter Saße. München 1993
- Günther, Hans: *Utopie nach der Revolution* (Utopie und Utopiekritik in Rußland nach 1917). In: Utopieforschung. Bd. 3. Hg. v. Wilhelm Voßkamp. Stuttgart 1985.
- Harth, Dietrich: *Gotthold Ephraim Lessing*. München 1993.
- Haus, Heinz-Uwe: *Der zypriotische Kreidekreis. Notat nach der Inszenierung*. In: Brecht Jahrbuch 1976. Hg. v. John Fuegi u. a. Frankfurt/M. 1976
- Hecht, Werner: *Benutzung von Modellen*. In: Werner Hechts Aufsätze über Brecht. Berlin 1970.
- Dgl. : Brecht Chronik. Frankfurt/M. 1977.
- Hegel G. W. F: *Phänomenologie des Geistes*. Hg. v. Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont, Hamburg 1988.
- Dgl.: *Logik der Wissenschaft*. In: Hegels sämtliche Werke. Hg. v. Hermann Glockner. Stuttgart. 1938. Bd. 5
- Hanselmann, Paul G. und Weber, Benedikt: *Kinder in fremder Erziehung*. Weinheim, Basel 1986
- 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.
- Heinz, Kindermann: *Fernöstliches Theater*. Stuttgart 1966.
- Hermand, Jost: *Utopisches bei Brecht*. In: Brecht-Jahrbuch 1975. Hg. v. John Fuegi u. a. Frankfurt/M. 1975
- Herold, Theo und Wittenberg, Hildegard: *Aufklärung, Sturm und Drang. Heilbronn 1991*.
- Heunz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole*. Köln 1971, <sup>4</sup>1976.

- Hiebel, Hans Helmut: *Parabelform und Rechtsthematik in Franz Kafkas Romanfragment Der Verschollene. Die Parabel, Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts.* Hg. v. Theo Elm und H. Hiebel. Frankfurt/M. 1986.
- Hinck, Walter: *Die Dramaturgie des späten Brecht.* Göttingen 1971.
- Dgl. : *Der Erzähler im Drama. In: Brechts Kaukasischen Kreidekreis.* Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt/M. 1985.
- Dgl. . *Das soziozentrische Motiv. In: Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater.* Hg. v. Theo Buck. Stuttgart 1979.
- Dgl. : *Bertolt Brecht. In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert.* Heidelberg 1961.
- Hinderer, Walter: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen.* Stuttgart 1984.
- Hoffmann-Riem, Christa: *Das adoptierte Kind, Familienleben mit doppelter Elternschaft.* München <sup>3</sup>1989
- Horstenkamp, Ulrike: *"Dass die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwut!":* Autorität und Familie im deutschen Drama. Frankfurt/M. 1995. S. 50f
- Horster, Detlef: *Bloch zur Einführung.* Hannover 1987.
- Huyssen, Andeas: *Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland.* In: University of Wisconsin - Milwaukee. Monatshefte. Wisconsin 1977.
- Jacobs, Jürgen: *Lessing. Eine Einführung.* München 1986.
- Jendreich, Helmuth: *Bertolt Brecht. Drama der Veränderung.* Düsseldorf & Bagel 1969.
- Jens, Walter: *Nathans Gesinnung ist von jeher die meinige gewesen.* In: Walter Jens – Hans Küng: *Dichtung und Religion.* München. <sup>2</sup>1992.
- Jonas, Hans: *Das Prinzip Verantwortung.* Frankfurt/M. 1979.
- Kärn, Konrad: *G. E. Lessing: Strategien des Nicht-Mehr-Versöhnlichen.* In: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings.* Hg. v. Wolfram Mauser und Günter Saße. München 1993.
- Kafitz, Dieter: *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus.* Frankfurt a/M. <sup>2</sup>1989.
- Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* 1784. In: Aufsätze zur Geschichte und
- Karasek, Helmuth: *Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers.* München 1978.
- Karin Hauser: *Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben.* In: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen.* Stuttgart 1976.
- Kath, Ruth R.: *Children in the Poetry of Bertolt Brecht.* Frankfurt/M. 1982.
- Kaufmann, Hans: *Bertolt Brecht/ Geschichtsdrama und Parabelstück.* Berlin 1962.
- Kilminster, Richard: *Zur Utopiediskussion aus soziologischen Sicht.* In: *Utopieforschung.* Ebd. Bd. 1. Goethe zu Eckermann am 11. April 1827
- Klabund (Alfred Henschke): *Der Kreidekreis. Spiel in 5 Akten nach dem Chinesischen.* Berlin 1925.
- Klemm, Hans G.: *Die Gleichnisauslegung Jülichers im Bannkreis der Fabeltheorie Lessings.* In: *Positionen der Auslegung von Adolf Jülicher bis zur Formgeschichte.* Hg. v. Wolfgang Harnisch. Darmstadt. 1982
- Klotz, Volker: *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk.* Darmstadt 1957.
- Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Theater.* Stuttgart 1980.
- Dgl.: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften.* Stuttgart 1984
- Dgl.: *Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften. Reflexion über den Zusammenhang von Natur- und Geisteswissenschaften.* In: *Brechts Leben des Galilei.* Hg. v. Werner Hecht. Frankfurt/M. 1981.
- Koebner, Thomas: *Nathan der Weise (1779). Ein polemisches Stück?* In: *Interpretationen. Lessings Dramen.* Stuttgart 1987.
- König, von Dominik: *Natürlichkeit und Wirklichkeit.* Bonn 1976.
- Koopmann, Helmut: *Das Allgemeine im Besonderen. In: Fabel und Parabel. Kulturgeschichtliche Prozesse im 18. Jahrhundert.* Hg. v. Theo Elm und Peter Hasubeck. München 1994.

- Dgl.: *Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche*. München 1979.
- Kreimeier, Klaus (Hg.): *Zeitgenosse. Chaplin*. Berlin 1978. S. 33
- Kröger, Wolfgang: *Nathan der Weise*. Oldenbourg Interpretation. München 1991.
- Lange, Friedrich Albert: *Geschichte des Materialismus*. Hg. v. Alfred Schmidt. Frankfurt/M. 1974 Bd. 2.
- Laurence, Kitchin: *Mid-century Drama*. London 1969.
- Leibfried, Erwin: *Fabel. Parabel. Leben und Tod. Reflexion zu den zwei Gattungen in Theorie und Praxis*. In: *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Theo Elm und H. Hiebel. Frankfurt/M. 1986.
- Lempp, Reinhart: *Familie im Umbruch*. München 1986.
- Lenk, Hans: *Interpretation und Realität*. Frankfurt/M. 1995.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*. Stuttgart 1980.
- Linnemann, Eta: *Die Gleichnisse Jesu. Einführung und Auslegung*. Göttingen 1975.
- Löffler, Henner: *Macht und Konsens in der klassischen Staatsutopien*. Köln 1972.
- Löwenthal, Richard: *Entwicklung contra Utopie. Das Kommunistische Dilemma*. In: *Der Monat*, November 1970.
- Lorey, Christoph: *Lessings Familienbild im Wechselbereich von Gesellschaft und Individuum*. Bonn 1992.
- Lukrez: *Von der Natur*. Übers. v. Hermann Diels. München 1991.
- Lüpke, Johannes: *Der fromme Ketzer. Lessings Idee eines Trauerspiels Der fromme Samariter nach der Erfindung des Herrn Jesu Christi*. In: *Neues zur Lessing-Forschung*. Hg. v. Eva J. Engel und Claus Ritterhoff. Tübingen 1998.
- Lupenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*. ?<sup>2</sup>1972.
- Mann, Otto und Strauber Mann: *Lessing Kommentar. Zu den Dichtungen und ästhetischen Schriften*. München 1971.
- Martini, Fritz: *Riccaut, die Sprache und das Spiel in Lessings Minna von Barnhelm*. In: *Gotthold Ephraim Lessing*. Hg. v. Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1968.
- Mayer, Hans: *Bertolt Brecht und die Tradition*. München 1965.
- Dgl. : *Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*. Frankfurt/M. 1986.
- Dgl.: *Brecht*. Frankfurt/M. 1996.
- Mews, Siegfried: *Bertolt Brecht: Der Kaukasische Kreidekreis*. Frankfurt/M. <sup>4</sup>1990.
- Müller, Norbert: *Moderne Parabel?* In: *Akzent* 6 (1959).
- Dgl.: *Parabel als Lehre und Vorgang. Brecht und Kafka*. In: *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Theo Elm und H. Hiebel. Frankfurt/M. 1986.
- Mittenzwei, Werner: *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama*. Werlin & Weimar <sup>2</sup>1969.
- Müller, Klaus-Detlev: *Das Ei des Kolumbus? Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht, Dürrenmatt, Frisch, Walser*. In: *Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater*. Hg. v. Theo Buck. Stuttgart 1983
- Dgl.: *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*. Tübingen 1972.
- Napp-Peters, Anneke: *Ein-Elternteil-Familien. Soziale Randgruppe oder neues familiäres Selbstverständnis?* München 1985.
- Nave-Herz, Rosemarie: *Familie Heute. Wandel der Familienstrukturen und folgen für die Erziehung*. Darmstadt 1944.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München <sup>3</sup>1993. Bd. 4.
- Nölle, Volker: *Subjektivität und Wirklichkeit in Lessings dramatischen und theologischen Werk*. Berlin 1977.
- Neuhaus-Koch, Ariane: *G. E. Lessing. Die Sozialstrukturen in seinen Dramen*. Bonn 1977.
- Oelmlüller, Willi: *Die unbefriedigte Aufklärung. Lessing - Kant - Hegel*. Frankfurt 1969.

- Oswald, Paul und Schulz-Benesch: *Grundgedanken der Montessori-Pädagogik*. Freiburg, Basel, Wien 1967.
- Peter von Döffel (Hg.): *Erläuterungen und Dokumenten. G. E. Lessing, Nathan der Weise*. Stuttgart 1992.
- Platon: *Ion*. In: *Sämtliche Werke*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Bd. 1. Hamburg 1957.
- Polizer, Heinz: *Lessings Parabel von den drei Ringen*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard u. Sibylle Bauer. Darmstadt 1968.
- Raddatz, Fritz J.: *Ent-weibliche Eschatologie*. In: *Text und Kritik. Sonderband Bertolt Brecht II*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1973.
- Riedel, Engrid: *Formen. Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spinal*. Stuttgart <sup>3</sup>1988.
- Rinke, Moritz: *Eine Theaterreise nach London: Was hält denn Frau Thatcher von Brecht?* In: *Die Zeit* 1997 Nr.19
- Ritchie, Gisela F.: *Der Dichter und die Frau, Literarische Frauengestalten durch drei Jahrhunderte*. Bonn 1989
- Rolf Geißler: *Versuch über Brechts Kaukasischen Kreidekreis*. In: *Wirkendes Wort* (1959).
- Rose-Marie und Hagen, Rainer: *Pieter Bruegel D. Ä. um 1525-1565. Bauern, Narren und Dämonen*. Köln 1994.
- Rösen, Jörn . *Utopie und Geschichte*. In: *Utopieforschung*: Hg. v. Wilhelm Voßkamp. Stuttgart 1985. Bd. 1
- Rosenberg, Alfons: *Kreuzmeditation*. München 1976.
- Saße, Günter: *Die Aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung*, Tübingen 1988.
- Sauerland, Karol: *Lessings Palast-Parabel – ein literarisches Kleinod, das über das Streitobjekt hinauswuchs*. In: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Hg. v. Wolfram Mauser und Günter Saße. München 1993.
- Scheibel, Hartmut: *Wahrheit und Subjekt: Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Hamburg 1984.
- Schöne, Albrecht: *Theatertheorie und dramatische Dichtung*. In: *Euphorion*, F. 3. Bd. 52 1958.
- Schilson, Arno: *»Glanz der Wahrheit« oder »blendender Stil«?* In: *Streitkultur: Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*. Hg. v. Wolfram Mauser und Günter Saße. München 1993.
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: *Nationalausgabe*. Hg. v. Julius Petersen und Heinrichschneider. Weimar 1943ff. Bd. 20.
- Dgl.: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. In: *Nationalausgabe*. Hg. v. Julius Petersen und Heinrichschneider. Weimar 1943ff. Bd. 20.
- Schmitt, Axel: *»Die Wahrheit rühret unter mehr als einer Gestalt«*. In: *Neues zur Lessing-Forschung*. Ingrid Stroschneider-Kohrs zu Ehren am 26. August 1997. Hg. v. Eva J. Engel und Calus Ritterhoff. Tübingen 1998.
- Scholz, Hannelore: *Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild, Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller*. Weinheim. 1992.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Hg. v. Arthur Hübscher. Mannheim <sup>4</sup>1988
- Schumacher, Ernst: *Brecht und die Kritik*. In: *Brecht-Woche der DDR*, 9.-15. Februar 1973, Dokumentation. Hg. v. Werner Hecht. Berlin 1973.
- Dgl.: *Er wird bleiben*. In: H. Witt (Hg.) *Erinnerungen an Brecht*. Leipzig 1964.
- Schrimpf, Hans Joachim: *Lessing und Brecht. Von der Aufklärung auf dem Theater*. Stuttgart 1965.
- Seeba, Heinrich. C.: *Das Bild der Familie bei Lessing. Zur sozialen Integration im bürgerlichen Trauerspiel*. In: *Lessing in heutiger Sicht. Beiträge zur Internationalen Lessing-Konferenz Cincinnati*. Ohio 1976. Hg. v. Edward P. Harris, Richard E. Schade. Wolfenbüttel 1977.
- Dgl.: *Die Liebe zur Sache*. Tübingen 1973.
- Seebald, Elmar (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. München <sup>23</sup>1995.
- Speir, Ronald: *Brechts Parabelstücke*. In: *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Theo Elm u. Hans H. Hiebel. Frankfurt/M. 1986.

- Sternberg, Fritz: *Der Dichter und die Ratio. Erinnerung an Bertolt Brecht*. Göttingen 1963.
- Stockinger, Ludwig: *Überlegungen zur Funktion der utopischen Erzählung in der frühen Neuzeit*. In: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Hg. v. Wilhem Voßkamp. Dritter Band. Stuttgart 1985.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: *Vernunft als Weisheit. Studien zum späten Lessing*. Tübingen 1991.
- Swoboda, Hemut: *Utopia, Geschichte der Sehnsucht einer besseren Welt*. Wien 1972
- Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1973 S. 59
- Tatlow, Antony: *Brecht and Postmodernism (II)*: In: *Brecht und Politik*. Brecht Jahrbuch 1983.
- Ter-Nedden, Gisbert: *Das Ende der Lehrdichtung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Schrift. Antithese zur Fabel- und Parabelforschung*. In: *Die Parabel*. Hg. v. Theo Elm und Hans Helmut Hiebel. Frankfurt/M. 1986.
- Tichy, Wolfram: *Charlie Chaplin*. Reinbeck 1974.
- Tillich, Paul: *Politische Bedeutung der Utopie im Leben der Völker*. Berlin 1951.
- Völker, Klaus: *Bertolt Brecht. Eine Biographie*. München, Wien 1988.
- Vonhausen, Astrid J.: *Rolle und Individualität. Zur Funktion der Familie in Lessings Dramen*. Bern 1993.
- Walch, Chad: *From Utopia to Nightmare*. London 1962.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: *Die Familie. Geschichte, Geschichten und Bilder*. Frankfurt/M. 1976.
- Weber, Betty Nance: *Brechts Kreidekreis. Ein Revolutionsstück*. Frankfurt a/M. 1978.
- Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Hg. v. Johannes Winckelmann. Tübingen 1965.
- Wehrli, Beatrice: *Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen*. Tübingen 1983.
- Wiese, Benno von: *Humanität bei Lessing*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Hg. v. Gerhard und Sibylle Bauer. Darmstadt 1968.
- Zymner, Rüdiger: *Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel*. München 199.

## 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 Krafft 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 Kjørstad, »brev i april« von Inger Christensen und »Ifølge 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 Romanzen 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](http://www.utz.de)