

Anna Rozner

Lessings Lustspielkonzeption im Spiegel der „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück“*

Im vorliegenden Beitrag wird Gotthold Ephraim Lessings „Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück“ untersucht, das oft als eines der meistgespielten deutschen Lustspiele oder sogar als Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Dramatik bezeichnet wird. Die Arbeit geht diesen Behauptungen nach und sucht nach den Gründen für den Erfolg des Werks. Als Ausgangspunkt dienen Lessings eigene dramentheoretische Konzeptionen. Lessings Lustspielkonzeption wurde durch seine Zeitgenossen (wie Gellert, J.E. Schlegel) eindeutig beeinflusst bzw. durch seine Auseinandersetzung mit Theorien seiner Zeit (wie die Gottsched'sche Verlachkomödie) geprägt. „Minna von Barnhelm“ entstand in der produktivsten Phase von Lessings Schaffen, als er sich noch mit seinem dramentheoretischen Hauptwerk, der „Hamburgischen Dramaturgie“, befasste. Dennoch treten die in der „Hamburgischen Dramaturgie“ behandelten Elemente seiner Dramenkonzeption bereits in „Minna von Barnhelm“ markant hervor, wie etwa die Hinwendung zur Charakterkomödie, die mitleiderregenden Eigenschaften der Figuren oder die Selbstreflexivität. Die Verwendung solcher Elemente wirkte neuartig in der deutschen Literatur und erregte großes Interesse. Die Beliebtheit des Stückes ist bis heute ungebrochen.

Schlüsselwörter:

Literaturwissenschaft, Dramentheorie, Komödientheorie, Gotthold Ephraim Lessing, Minna von Barnhelm

1. Einleitung

Das zentrale Thema der Arbeit ist die Analyse von Gotthold Ephraim Lessings „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück“ (im Weiteren: „Minna von Barnhelm“) aus der Perspektive der Komödientheorie, und zwar ausgehend vom engen Zusammenhang zwischen Lessings theoretischem Konzept und dramatischer Praxis. In das Stück wurde eine Reihe von Veränderungen und Neuerungen eingeflochten, die bei früher entstandenen deutschen Komödien nicht markant waren. Dadurch leistete Lessing einen erheblichen Beitrag zur Entwicklung des Lustspiels. Das Ziel der Arbeit ist es, zu überprüfen, ob „Minna von Barnhelm“ als Wendepunkt in der Geschichte der deutschsprachigen Komödie betrachtet werden kann.

Im Beitrag werden zuerst die Begriffe Komödie, Lustspiel und Komik knapp definiert, um dann ein allgemeines Bild über die Stellung der Komödie im deutschsprachigen Raum zur Zeit der Aufklärung zu geben und das Stück in den dramentheoretischen Kontext einzuordnen. Dabei konzentriert sich die Arbeit in erster Linie auf Johann Christoph

* Betreut wurde die Arbeit von Edit Király.

Gottscheds Komödienkonzeption der Verlachkomödie. Gottscheds Theorie wurde von Lessing heftig kritisiert. Der Aufbau und die Handlung der „Minna von Barnhelm“ widerspiegeln unmittelbar Lessings Auseinandersetzung mit der Gottsched'schen Verlachkomödie.

Nach der Darlegung des theoretischen Hintergrunds werden konkrete Stellen im Stück, bei denen die Veränderungen markant sind, genauer unter die Lupe genommen, v.a. die Unterschiede zwischen „Minna von Barnhelm“ und dem Konzept der satirischen Typenkomödie. In diesem Zusammenhang wird untersucht, wie die Komponenten von Lessings eigener Lustspielkonzeption in „Minna von Barnhelm“ zur Geltung kommen. Nachher liegt der Schwerpunkt der Ausführungen auf den lustigen und rührenden Elementen im Stück, mit deren Hilfe Lessing die Gattungsgrenze zwischen Komödie und Tragödie aufhob.

Anschließend werden die selbstreflexiven Elemente im Stück bzw. das im Drama auftauchende Spiel im Spiel hervorgehoben, mit dem die Titelheldin Minna ihr Täuschungsspiel treibt.

Zum Schluss folgt ein Überblick über die Wirkung und Wertung des Stückes bis einschließlich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und eine kurze Auseinandersetzung mit der aktuellen Beurteilung des Dramas.

2. Begriffserklärung: Komödie, Lustspiel, Komik

Die Komödie als literarisches Genre bezeichnet eine Untergattung des Dramas, in deren Mittelpunkt meistens die Belustigung und die Unterhaltung stehen. Im Gegensatz zur Tragödie ist für die Komödie die glückliche Lösung der Konflikte charakteristisch. Die zwei Dramenformen werden seit der Antike voneinander unterschieden. Aristoteles machte die folgende Unterscheidung: „die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen“ (Aristoteles 1996: 9). Er fügte noch hinzu, dass sich die Nachahmung im Falle der Komödie nicht auf die Schlechtigkeit beziehen soll, „nur insoweit als das Lächerliche am Häßlichen teilhat“, denn das Lächerliche ist nach seiner Definition „ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“ (Aristoteles 1996: 17). Das aristotelische Nachahmungsprinzip ist deswegen erwähnenswert, weil es unmittelbar auf die Komödiendefinition von Lessing und seiner Zeitgenossen wirkte.

Der Begriff *Lustspiel* wird im deutschen Sprachraum seit Mitte des 16. Jahrhunderts als alternative Bezeichnung für die Komödie verwendet. Die zwei Benennungen werden in der

Regel miteinander gleichbedeutend verwendet, es gibt jedoch einige Bemühungen, eine begriffliche Unterscheidung zwischen Komödie und Lustspiel zu treffen. Demnach wurde das Lustspiel auch als spezifisch deutsche (Unter-)Art der Komödie eingestuft. August Wilhelm Schlegel war auch bestrebt, eine begriffliche Differenzierung vorzunehmen. Aufgrund seiner Theorie kann die Komödie als satirisch und aggressiv, das Lustspiel aber als versöhnlich und humorvoll gekennzeichnet werden (Schulz 2007: 9). Lessing verwendete den Ausdruck „Lustspiel“ ebenfalls mit Vorliebe, auch die 1767 erschienene Erstausgabe des Dramas „Minna von Barnhelm“ trug den Untertitel „Ein Lustspiel in fünf Aufzügen“. In der Sekundärliteratur wird aber nicht gesondert erwähnt, dass Lessing zwischen Komödie und Lustspiel eine so konkrete Unterscheidung getroffen hätte, wie A.W. Schlegel. Folglich ist davon auszugehen, dass er den Begriff nur als deutschsprachiges Äquivalent zur Komödie verwendete.

Nach Georg-Michael Schulz (2007: 10) sind die drei wichtigsten Elemente der Komödie die Komik, die erheiternde Wirkung und das gute Ende. Komik ist ein Phänomen, das den „Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben“ (Kindt 2017: 2). In „Minna von Barnhelm“ wird die Komik hauptsächlich durch die Übertreibung erzeugt. Sie kommt v.a. in der Ehrauffassung des Majors Tellheim zum Ausdruck. Der aus der preußischen Armee entlassene Major wurde tatsächlich in seiner Ehre verletzt, er irrt sich aber, wenn er glaubt, dass er nicht mehr in der Lage ist, das sächsische Fräulein Minna von Barnhelm zu heiraten. Minna versucht mit allen Mitteln, ihre Beziehung mit Tellheim zu retten. Schließlich erteilt sie ihm durch ihr Täuschungsspiel eine moralische Lektion und versucht damit, den Major von der falschen Auffassung zu kurieren.

3. Positionierung des Stückes

3.1 Zeitgenössische Theorien im deutschen Sprachgebiet

Gottscheds Lustspielreform beeinflusste die Entwicklung des deutschen bürgerlichen Lustspiels und wirkte unmittelbar auf die deutsche Komödienproduktion der nächsten fünfzehn Jahre, womit sie eine wichtige Voraussetzung für Lessings Werk war (vgl. Friederici 1957: 9, 17). Im Jahr 1730 publizierte Gottsched sein literaturtheoretisches Hauptwerk unter dem Titel „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen“, diese Schrift enthält auch Überlegungen zur Aufgabe der Komödie. Bei der Ausarbeitung des Komödienbegriffs griff er auf den aristotelischen Nachahmungsbegriff zurück und definierte die Komödie „als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer

belustigen, aber auch zugleich erbauen kann“ (zit. n. Werner 1990a: 137). Er hielt die moralisch-erzieherische Wirkung deswegen für so wichtig, weil dadurch das Lustspiel zur Steigerung des Selbstbewusstseins der bürgerlichen Klasse beitragen konnte (vgl. Friederici 1957: 29). Die moralisch fördernde Wirkung behielt auch Lessings Dramenkonzept bei, sie war aber mit der Mitleidsfähigkeit verbunden. In einem Brief an Friedrich Nicolai 1756 schrieb er über die moralisch bessernde Funktion des Mitleids wie folgt: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch [...] Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter“ (zit. n. Jørgensen et al. 1990: 262). Die Mitleidsästhetik spielt auch im Falle der „Minna von Barnhelm“ eine wichtige Rolle. Obwohl Tellheims Übertreibung das Publikum oft zum Lachen bringt, ruft sie an bestimmten Stellen das Gegenteil, also Mitleid hervor. Mitleid spielt auch unter den Protagonisten eine bedeutende Rolle. Tellheim handelt oft aus Mitleid, aber aus Stolz braucht er selbst kein Mitleid und keine Unterstützung von den anderen. Dadurch kommt ein Widerspruch in seiner Einstellung zustande.

In seinem Konzept legte Gottsched großen Wert auf die satirische Funktion der Komödie, deshalb führte seine Lustspielreform zur Herausbildung der satirischen Verlachkomödie (auch sächsische Typenkomödie genannt), deren Ziel es war, das Fehlverhalten lasterhafter Personen satirisch darzustellen. In solchen Stücken dominierte in der Hauptfigur (meistens in der Titelfigur selbst) im Laufe der ganzen Handlung die verspottete fehlerhafte Eigenschaft. Die vernünftigen Darsteller, die versuchten, ihn mit oder ohne Erfolg wieder in die richtige Bahn zu lenken, spielten oft nur Nebenrollen, somit bildete sich ein auffälliger Kontrast unter ihnen und die dargestellte Unvernunft konnte ihre Wirkung entfalten (Tar 2001: 21). Mit der satirischen Verlachkomödie setzte sich Lessing kritisch auseinander und missbilligte, dass bei der Verlachkomödie nicht nur die angeführte Untugend verspottet wurde, sondern auch die Figur selbst. In seinem Konzept stellte er Verlachen und Lachen einander gegenüber. „Minna von Barnhelm“ bringt die Zuschauer zum Lachen, ohne dass die Figuren des Stückes von ihnen verlacht würden. Auf die weiteren Unterschiede zwischen der Verlachkomödie und der „Minna von Barnhelm“ geht das Kapitel 4.1 näher ein.

Gottscheds Konzept wurde vom französischen klassizistischen Vorbild erheblich beeinflusst (Friederici 1957: 23). Im Gegensatz dazu hob Lessing die nationalen Züge des Lustspiels hervor. Da Gottsched nicht erkannte, dass das Lustspiel in Deutschland ein neues dramatisches Ausdrucksmittel benötigte, wurde er aus Lessings Sicht zum Hindernis für die Weiterentwicklung des deutschen Theaters (vgl. Friederici 1957: 30). Die Handlung der „Minna von Barnhelm“ wurde in den kulturellen Kontext des deutschsprachigen Raumes eingebettet und Lessing griff dabei auf seine eigenen Kriegserlebnisse zurück. Somit gilt das

Stück als Zeitstück des 18. Jahrhunderts. Das Drama spielt etwa ein halbes Jahr nach dem Frieden von Hubertusburg (17. Februar 1763), mit dem der Siebenjährige Krieg zwischen Preußen, Österreich und Sachsen zu Ende ging. Der Krieg begann im August 1756, als König Friedrich II. von Preußen nach Sachsen einmarschierte, um einem möglichen Angriff durch Österreich zuvorzukommen. Das sächsische Heer kapitulierte bereits im Oktober 1756, aber die kriegerische Spannung zwischen Preußen und Sachsen wurde erst durch den Friedenanschluss beendet (vgl. Lessing 1997: 204). Der kaum begonnene Frieden bildet den unmittelbaren Hintergrund des Stückes, in dem der Krieg noch negativ mitwirkt. Die Handlung ist stark durch die schlimmen Kriegsfolgen geprägt, solche sind bspw. die schlechte wirtschaftliche Lage, die Überwachung durch das preußische Polizeiregiment sowie das Elend der Veteranen und Kriegsinvaliden (vgl. Lessing 1997: 204). Ohne Krieg hätten sich Minna und Tellheim nicht getroffen, Tellheim lag in Thüringen im Winterquartier, so hatte er Gelegenheit, Minna kennenzulernen.

In der Übergangszeit zwischen Gottsched und Lessing trugen auch Johann Elias Schlegel und Christian Fürchtegott Gellert zur Entwicklung der deutschsprachigen Komödie bei. Ebenso wie Gottsched ging Schlegel von der Rolle der Nachahmung aus, war aber im Gegensatz zu Gottsched der Meinung, dass der Hauptzweck des Theaters sei, durch die Nachahmung Vergnügen zu bieten (Kemper 2007: 33). Bei J.E. Schlegels Komödienkonzept stand die Handlung nicht mehr im Mittelpunkt, stattdessen bekamen die Figuren, die nicht mehr der moralischen Lehre untergeordnet waren, ein größeres Gewicht. Die Charaktere blieben jedoch dem Figurentyp Gottscheds sehr ähnlich (Kemper 2007: 34f.). Lessing (2010: 437) hatte ähnliche Gedanken wie Schlegel und war der Meinung, dass „in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur Mittel sind“. Diese Vorstellung gilt auch für „Minna von Barnhelm“. Anhand der Figurengestaltung ist es noch zu beobachten, dass Lessing die Schilderung von Charakteren mit positiven und negativen Wesenszügen bevorzugte.

J.E. Schlegel erkannte, dass die unterschiedlichen nationalen Eigentümlichkeiten im Bereich der Dramatik berücksichtigt werden sollen (vgl. Friederici 1957: 39). Auf dieser Grundlage war Lessing bestrebt, ein Nationaltheater, das von französischem Einfluss frei ist, ins Leben zu rufen (Stephan 2001: 163). Obwohl Lessings Bestreben am Hamburger Nationaltheater scheiterte, hatte „Minna von Barnhelm“ bereits einen erheblichen Anteil an der Entwicklung des nationalen bürgerlichen Dramas.

Gellert war der bedeutendste Vertreter der deutschen empfindsamen Komödie (vgl. Schulz 2007: 61). Dadurch, dass an die Stelle des Verlachens die Rührung gesetzt wurde, bildete sich der Typus des rührenden Lustspiels heraus, für das die Verbindung komischer und Mitgefühl

erweckender Züge charakteristisch war. Lessings Schaffen war von Gellerts „Abhandlung für das rührende Lustspiel“ („Pro comoedia commovente“) maßgeblich beeinflusst. Das Auftauchen von rührenden Merkmalen in „Minna von Barnhelm“ kann hauptsächlich auf die Wirkung von Gellerts Werk auf Lessing zurückgeführt werden.

3.2 Position innerhalb der Theorie Lessings

Im Zeitraum von 1760 bis 1769 entstanden drei wichtige Werke Lessings, deshalb kann dieser als die produktivste Phase seines Schaffens betrachtet werden (Jørgensen et al. 1990: 265). Neben „Minna von Barnhelm“ wurden auch „Laokoon“ und die „Hamburgische Dramaturgie“ zu dieser Zeit verfasst. Lessing war von 1760 bis 1765 als Sekretär beim preußischen General Friedrich Bogislav von Tauentzien in Breslau tätig, hier beschäftigte er sich hauptsächlich mit „Laokoon“ und „Minna von Barnhelm“. 1765 kehrte er nach Berlin zurück, wo 1766 und 1767 beide Werke publiziert wurden (Jørgensen et al. 1990: 265). „Laokoon“ zählt zu den wichtigsten ästhetischen Schriften Lessings, in dem er versucht, die Unterschiede zwischen Literatur und bildender Kunst zu bestimmen. Da er mit diesem Werk auf die Interpretation von Winckelmann reagiert, wird hier die Lage der Komödie nicht behandelt.

Im April 1767 verließ Lessing Berlin, um in Hamburg als Dramaturg am neu gegründeten Hamburger Nationaltheater zu arbeiten. Am 30. September 1767 wurde dort „Minna von Barnhelm“ uraufgeführt. Aus seiner Arbeit am Nationaltheater ging die aus 104 Stücken bestehende „Hamburgische Dramaturgie“ hervor, die von 1767 bis 1769 in wöchentlichen Lieferungen erschien (vgl. Deutsch-Schreiner 2016: 43). Das vollständige Werk wurde später in Buchform veröffentlicht, es wird oft als Lessings dramentheoretisches Hauptwerk bezeichnet. Ihr Aufbau weicht von Gottscheds „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen“ wesentlich ab. Die „Hamburgische Dramaturgie“ hat nämlich keine systematische Ordnung. Sie ist eine Sammlung aus Aufführungsrezensionen und wirkungsästhetischen Überlegungen theoretischer Natur. Hier entfaltete Lessing wichtige Elemente seiner Dramenkonzeption, wie den Zweck der Tragödie und Komödie, die Funktion des Lachens oder die Mitleidsästhetik. Obwohl die „Hamburgische Dramaturgie“ erst nach der „Minna von Barnhelm“ entstand, wurden viele Elemente, die bereits im Lustspiel zur Geltung kamen, in der „Hamburgischen Dramaturgie“ konkretisiert, die auch für die vorliegende Analyse besonders hilfreich sind.

1754 veröffentlichte und kommentierte Lessing (2013: 38) die Übersetzung von Gellerts „Abhandlung für das rührende Lustspiel“ in der ersten Nummer der „Theatralischen

Bibliothek“. Im Nachwort erläutert er die Wirkungselemente der „wahr[e] Komödie“ (zum Lachen bringen und rühren). Mehrere Literaturwissenschaftler sind der Meinung, dass „Minna von Barnhelm“ ebenfalls als wahre Komödie bezeichnet werden kann (Niemeyer 2011: 104).

4. Bewusste Veränderungen durch Lessing

4.1 Auseinandersetzung mit der Typenkomödie

Vergleicht man Lessings Jugendlustspiele mit „Minna von Barnhelm“, wird deutlich, dass Lessing ein neues Komödienverständnis vertrat, als er „Minna von Barnhelm“ verfasste. Der erste Hinweis auf seine Distanzierung von der sächsischen Typenkomödie findet sich in „Minna von Barnhelm“. Gottsched veröffentlichte von 1741 bis 1745 die „Deutsche Schaubühne“ in sechs Bänden, in der 19 Lustspiele als Muster der Verlachkomödie erschienen (vgl. Barner et al. 1987: 127), wie „Das Testament“, „Die Hausfranzösin“ oder „Der Unempfindliche“. Der deutliche Unterschied in der Struktur der Typenkomödien und der „Minna von Barnhelm“ mag ein Grund dafür sein, warum Lessings Stück einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Komödie markierte. Lessings Bruch mit den Konventionen der Verlachkomödie kommt v.a. dadurch zum Ausdruck, dass er ein zeitgemäßes Thema mit komplexer Figurengestaltung und Konfliktsituation darstellte.

In der Tradition der satirischen Typenkomödie werden schablonisierte, nicht selten auch karikierte Figurentypen eingesetzt. In solchen Komödien besitzen die Figuren oft nur eine einzige oder mehrere zusammenpassende Eigenschaften, auf diese Weise kann ein Charakter entweder positiv (tugendhaft) oder negativ (lasterhaft) sein. In Luise Adelgunde Victorie Gottscheds „Das Testament“ verkörpern z.B. die Nichten der Oberstin von Tiefenborn zwei gegensätzliche Haltungen. Karoline ist der positive Typus, daher benimmt sie sich aufrichtig und dankbar. Ihre Kontrastfigur, Amalie, ist dagegen gierig und undankbar, also ein eindeutig negativer Typus.

Wie bereits erwähnt, wurde auf die Gestaltung der Figuren in der „Minna von Barnhelm“ mehr Gewicht gelegt als auf die Entwicklung der Handlung. Die einzelnen Charaktere wurden dadurch vielseitiger und abwechslungsreicher dargestellt. Dies ist ein direktes Anzeichen für die Wendung zur Charakterkomödie, für die die Individualisierung der Figuren bezeichnend ist, wobei sie eine „komplexe und unter Umständen auch widersprüchliche Persönlichkeit“ (Schulz 2007: 40) besitzen können. Auch im „Zweiundneunzigsten Stück“ der „Hamburgischen Dramaturgie“ findet sich eine Stelle, an der Lessing die Wichtigkeit der realistischen Schilderung der Charaktere betont: „Da die komische Bühne die Absicht hat,

Charaktere zu schildern, so meine ich, kann diese Absicht am vollkommensten erreicht werden, wenn sie diese Charaktere so allgemein macht, als möglich“, nur dadurch kann die „Wahrheit der Vorstellung“ gesichert werden (Lessing 2010: 640).

In „Minna von Barnhelm“ wird die Handlung nicht mehr durch eindeutig lasterhafte Typen getragen. Tellheim, dem das überzogene Ehrgefühl als Fehler zugeschrieben wird, verfügt über zahlreiche andere Eigenschaften. Er ist großherzig, einfühlsam und hilfsbereit, aber viel zu stolz und hartnäckig. Um seine negativen Eigenschaften zu kompensieren, verband Lessing sein gekränktes Ehrgefühl mit anderen ernsthaften Problemen. Im Laufe der Handlung wird es mehrmals erwähnt, dass der Major im Krieg am rechten Arm verwundet wurde. Er wurde aus der Armee entlassen und kämpft mit finanziellen Schwierigkeiten. Seine Auffassung scheint eher widersprüchlich als fehlerhaft zu sein. Er sagt im zweiten Aufzug, dass „Vernunft und Notwendigkeit [ihm] befehlen, Minna von Barnhelm zu vergessen“ (Lessing 2010: 44), die Gründe für seine Entscheidung, das Fräulein zu vergessen, sind aber eher emotional als rational. Er will Minna mit seiner unglücklichen Lage nicht belasten, deshalb versucht er, in einem Berliner Wirtshaus zu verschwinden, ohne etwas von sich hören zu lassen, obwohl der Krieg bereits zu Ende ging. Sein starres, aber aus Emotionen entspringendes Verhalten macht Tellheim besonders menschlich. Da er seine Umstände nicht mehr richtig beurteilen kann, lehnt er jeden Hinweis auf den glücklichen Ausgang seines Konflikts ab, auch wenn ihn seine Umgebung von dem Gegenteil zu überzeugen versucht.

Die Figur Justs bietet ein weiteres Beispiel für die Vermischung der Charaktermerkmale, denn er benimmt sich oft viel zu grob, ist jedoch zuverlässig und loyal zu seinem Major. Bereits am Anfang des Stückes bietet er mehrere Optionen an, wie sie dem geldgierigen Wirt eine Lektion erteilen könnten. Der Wirt vertrieb nämlich ihn und Tellheim aus dem gemieteten Zimmer, um es für einen zahlungskräftigeren Gast (der eigentlich Minna ist) zur Verfügung stellen zu können. Solche Vorschläge sind z.B., ihn zu prügeln, sein Haus anzustecken oder seine Tochter zur Hure zu machen (Lessing 2010: 27). Diese Gedanken lassen Just in einem ungünstigen Licht erscheinen, er übt aber tatsächlich nie Gewalt aus. Erst als sich seine loyale Bindung zu Tellheim zeigt, wird er günstiger beurteilt. Als ihn der Major aus Geldnot entlassen will und auffordert, seine Rechnung zu stellen, wischt er Tränen aus seinem Auge. Danach erklärt er nicht Tellheim, sondern sich zum Schuldner des Majors mit rund 92 Talern. Da er die Summe nicht bezahlen kann, soll er weiterhin an der Seite seines Herrn bleiben. Im dritten Akt findet sich eine weitere Szene, bei der Justs Ehrlichkeit zum Ausdruck kommt. Dabei fragt ihn Minnas Zofe, Franziska, über die andern Bediensteten des Majors aus. Just berichtet ihr darüber, dass schon alle davongelaufen sind, und nun ist er

„[a]lles in allem; Kammerdiener und Jäger, Läufer und Reitknecht“ (Lessing 2010: 48), er ist also der einzige, der weiterhin treu bleibt. Der bereits erwähnte Wirt sowie der Franzose Riccaut de la Marlinière stellen aber bezüglich der Figurenzeichnung Ausnahmen dar, denn sie denken nur an ihr eigenes Vorteil, weshalb sie eher als lasterhafte Typen gelten.

Im Mittelpunkt der Typenkomödie stehen Figurentypen mit moralisch negativen Eigenschaften, dadurch wird den Zuschauern ein Einblick in die Torheiten vermittelt, die zu vermeiden sind. Auf diese Weise wird man moralisch belehrt. Am Ende solcher Stücke werden die guten Figuren belohnt, die bösen aber bestraft. Im Lustspiel „Das Testament“ bekommt die gute Karoline, das „Musterkind der Aufklärung“ (Friederici 1957: 150), 20.000 Taler und das Rittergut Frohenlohe für ihre Treue, aber die böse Amalie, die nur das Erbe ihrer Tante haben wollte, gerät in Ungnade und wird vom Erbe ausgeschlossen. In diesem Fall funktioniert also die Gierigkeit als zu vermeidende Eigenschaft.

Wie bereits erwähnt, wurde die moralisch bessernde Wirkung auch in Lessings Dramenkonzept beibehalten, er verzichtete aber auf die explizite Formulierung einer moralischen Lehre und im Gegensatz zu Gottsched argumentierte er gegen die Notwendigkeit einer Korrektur. Damit lehnte er das für die Typenkomödie charakteristische Prinzip ab, dass eine lasterhafte Figur am Ende des Stückes „entweder bestraft werden, oder sich bessern müsse“, und fügte noch hinzu: „In der Tragödie möchte diese Regel noch eher gelten [...] Aber in der Komödie, denke ich, hilft sie nicht allein nichts, sondern sie verdirbt vielmehr vieles“ (Lessing 2010: 670). Die Ablehnung dieser Regel zeigt sich in der Struktur der „Minna von Barnhelm“ dadurch, dass es in der Persönlichkeit der Charaktere keine bedeutende Änderung gibt. Obwohl in der Literaturwissenschaft oft von einer Wandlung in Tellheims Verhalten die Rede ist,¹ ordnet sich seine Lage am Ende des Stückes. Seine Ehre wird durch den Brief des Königs wiederhergestellt und Minna ist nach dem Eintreffen ihres Onkels gezwungen, ihr Intrigenspiel aufzugeben. Dadurch bleibt am Ende des Stückes offen, ob Tellheims Auffassung durch Minnas Spiel geheilt worden wäre. Das Fräulein dagegen bleibt bis zum Ende des Stückes eindeutig dieselbe wie am Anfang. Im zweiten Aufzug bezeichnet sie sich selbst als „[z]ärtlich und stolz, tugendhaft und eitel, wollüstig und fromm“ (Lessing 2010: 42). Davon werden die negativen Eigenschaften im Laufe des ganzen Stückes ebenso beibehalten wie die positiven. Tellheim liebt Minna trotz ihrer Fehler, was er zum Ausdruck bringt, nachdem Minna ihr Spiel aufdeckt: „Dann und wann ein kleiner Mutwille;

¹ Fritz Martini spricht über eine Bewusstseinsänderung bei ihm; Wulf Rüskaamp bemerkt zwar keine erhebliche Besserung, meint aber, dass Tellheim gegen das Ehrenprinzip eine Entscheidung trifft, vgl. Kornbachmeyer 2003: 293.

hier und da ein wenig Eigensinn – Desto besser!“ (Lessing 2010: 100). Wenn sie fehlerlos wäre, wäre sie „ein Engel, den [er] mit Schauern verehren müßte, den [er aber] nicht lieben könnte“ (Lessing 2010: 100).

Die Vermischung der positiven und negativen Charakterzüge ist in „Minna von Barnhelm“ von großer Bedeutung, weil dadurch die Gestaltung des Lustspiels realistischer wird, nicht wie im Falle der Typenkomödie, für die die standardisierten Handlungsabläufe charakteristisch sind. Lessing zufolge soll sich die Nachahmung in der Komödie mehr am Leben orientieren. Im „Zweiundzwanzigsten Stück“ der „Hamburgischen Dramaturgie“ wird es noch damit ergänzt, dass die Torheiten in Wirklichkeit nicht immer bemerkbar sind: „im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg; und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzu flache Manier gewöhnet“ (Lessing 2010: 289). Dies ist ein weiteres Beispiel für Lessings Auseinandersetzung mit der Verlachkomödie. Damit lässt sich erklären, warum in „Minna von Barnhelm“ solche Eigenschaften aufgeführt werden, die nicht schablonisiert sind oder die nicht unbedingt als fehlerhaft beurteilt werden können.

Da das Verlachen in der Tradition der Typenkomödie eine intendierte Wirkung war, wurden die Zuschauer zum Teil manipuliert. Im Publikum wurde Schadenfreude erzeugt und es fühlte sich berechtigt, alles „zu verlachen, was außerhalb und unterhalb seiner Kreise vor sich geht“ (Werner 1990b: 28). Nach Lessings Theorie war das Verlachen eng mit Verachtung verbunden, deshalb wollte er das Verlachen lasterhafter Figuren und Eigenschaften in der Komödie vermeiden. In seinem Konzept lag das Nutzen der Komödie „in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken“, dabei betonte er, dass „es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes“ (Lessing 2010: 323) vorkommen kann.

Da im Lustspiel sowohl ernste als auch lächerliche Situationen vorkommen und die Handlung durch komplexe Charaktere getragen wird, können sie von den Zuschauern nicht verurteilt und somit ausgelacht werden. Wie bereits erwähnt, entsteht die Komik im Stück durch die Übertreibung. Tellheim hat neben seinen guten Eigenschaften auch eine „Marotte“ (Fick 2000: 252), die überzogene Ehrempfindung. Diese wird zum Gegenstand des Lachens. Lessing übt dadurch scharfe Kritik am Ehrenverständnis seiner Zeit. Seine eigene Einstellung wird im vierten Aufzug des Stücks durch das Fräulein ausgedrückt. In dieser Szene schimpft Minna auf provozierende Weise über Tellheims überzogene Auffassung: „Weil sie verabschiedet sind, nennen Sie Sich an Ihrer Ehre gekränkt [...] Ist das keine Übertreibung? Und ist es meine Einrichtung, daß alle Übertreibungen des Lächerlichen so fähig sind?“ (Lessing 2010: 82). Minnas Liebe ist aber ebenfalls übertrieben. Sie will den Mann ihrer

Wahl um jeden Preis zurückzubekommen und sie gibt nicht auf, auch wenn sie im zweiten Auftritt dahinterkommt, dass Tellheim seinen Verlobungsring beim Wirt bereits versetzte. Ihre Zuneigung ändert sich trotz Tellheims offensichtlicher Resignation nicht.

4.2 Verwischung der Gattungsgrenze

Lessing brach mit der bis Mitte des 18. Jahrhunderts vorherrschenden Ständeklausel. Sie ist ein dramentheoretisches Prinzip, die auf die Aristotelische Unterscheidung zwischen Tragödie und Komödie zurückzuführen ist. Demnach dürften die Hauptpersonen in der Tragödie nur von hohem Stand (wie Könige, Fürsten), in der Komödie aber nur von niedrigem Stand (wie Bürger) sein (Baumann / Oberle 1996: 80). Infolge der Ständeklausel wurde nicht nur die handelnden Figuren auf der Bühne, sondern auch das Publikum getrennt. In der Dramentheorie Lessings bekam neben dem Bruch mit der Ständeklausel auch die Mitleidstheorie eine wichtige Rolle. Auf dieser Grundlage entwickelte er das bürgerliche Trauerspiel, in dem nicht mehr nur Adlige, sondern auch Bürger die Handlung tragen konnten. Das Wesentliche in seinem Konzept bestand darin, dass die Figuren über allgemeine menschliche Eigenschaften verfügen sollten, die eine emotionale Wirkung auf die Zuschauer üben sollten. Sein Drama „Miss Sara Sampson“ (1755) war das erste bedeutende deutsche bürgerliche Trauerspiel. Die Missachtung der Ständeklausel gilt auch für „Minna von Barnhelm“, weil sowohl die Titelheldin als auch der Major von Tellheim adliger Herkunft sind. Dadurch konnte Lessings Stück breitere soziale Schichten erreichen und wurde erfolgreicher als die Typenkomödien. Es ist ein weiterer Grund dafür, warum das Lustspiel einen Wendepunkt markiert.

Für „Minna von Barnhelm“ ist eine eigentümliche Verkettung von komischen und tragischen Elementen charakteristisch. Lessing wollte die Elemente Lachen und Ernst in seinem Stück miteinander vermischen. Bereits 1754 bestimmte er in der „Theatralischen Bibliothek“ den Charakter der wahren Komödie wie folgt: „das *Possenspiel* will nur zum Lachen bewegen; das *weinerliche Lustspiel* will nur rühren; die wahre *Komödie* will beides“ (Lessing 2013: 38). „Minna von Barnhelm“ kann von ihrem Charakter her als ein Exempel für die sog. wahre Komödie gelten. Lessings Gattungsverständnis forderte später in der „Hamburgischen Dramaturgie“ ebenfalls „die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit“ (Lessing 2010: 533). Beide Merkmale sind in der Gestaltung von „Minna von Barnhelm“ zu erkennen, denn im Laufe der Handlung verkehrt sich das Lachen mehrmals in Ernst oder umgekehrt.

Lessing übernahm den Begriff *eleos* aus der Aristotelischen Poetik und übersetzte ihn als Mitleid. Der Mitleidsbegriff kann in erster Linie mit der Tragödientheorie Lessings in Zusammenhang gebracht werden, nach seinem Konzept sollte nämlich die Tragödie beim Publikum Mitleid erregen. Er bestimmte das Mitleid als Leidenschaft, die der Zuschauer in einer Tragödie ‚selbst fühlen‘ konnte und nicht nur ‚nachfühlte‘ (Kim 2002: 60). Somit war es geeignet, eine erzieherische Wirkung zu entfalten, mit der das Endziel der Tragödie (die Besserung der Menschen) erreicht werden konnte.

Das Empfinden von Mitleid spielt in „Minna von Barnhelm“ ebenfalls eine bedeutende Rolle. Da komplexe Charaktere die Handlung tragen, kann sich das Publikum mit den Figuren identifizieren und ist fähig, Mitleid und Mitfreude mit ein und derselben Figur zu fühlen. Die hervorgerufenen Gefühle hängen von der jeweiligen Beurteilung der Lage des Darstellers ab. Dies zeigt sich an Tellheims Figur am deutlichsten. Am Anfang des Stückes ist die Lage des Majors ernsthaft. Obwohl er im Krieg tapfer kämpfte, ist er nun beinahe mittellos. Er ist dem Wirt schuldig, daher ist er gezwungen, abzureisen. Er kann fast wie ein tragischer Held betrachtet werden, der beim Publikum Mitleid erweckt. Trotz seiner Not weigert er sich, Hilfe anzunehmen. Sein ehemaliger Wachtmeister, Paul Werner, gab ihm einen Beutel mit einer Summe von hundert Pistolen, die der Major frei verwenden könnte, sie aber aus Stolz nicht anrührt. In der nächsten Szene taucht die Witwe von Tellheims ehemaligem Rittmeister Marloff auf, um die Schulden ihres Mannes zu begleichen. Da die Witwe und ihr Sohn selbst in finanzielle Schwierigkeiten geraten sind, behauptet Tellheim, dass Marloff seine Schuld bereits zurückzahlte. Die Frau durchschaut diese Lüge und will dem Major das Geld immer noch zurückgeben. Tellheim, der in der vorigen Szene Werners Wohltat ablehnte, erwartet nun von der Witwe, in einer ähnlichen Situation das Geld als Geschenk anzunehmen. Obwohl der Major hierbei aus Mitgefühl handelt, scheint seine frühere hartnäckige Einstellung gegenüber der Annahme von Wohltaten widersprüchlich zu sein. Dadurch schwindet das Mitleid des Publikums.

Als sich Minna und Tellheim im zweiten Aufzug wiedersehen, zeigt sich der Major kühl und distanziert. Er versucht sogar, Minnas Freude über das Wiedersehen zu ruinieren: „Sie suchten einen glücklichen, einen Ihrer Liebe würdigen Mann, und finden – einen Elenden“ (Lessing 2010: 43). Er teilt ihr mit, dass er nicht mehr der Mann ist, den sie in Thüringen kennenlernte, und beschreibt seine neuen Umstände: „Ich bin Tellheim, der Verabschiedete, der an seiner Ehre Gekränkte, der Kriepel, der Bettler“ (Lessing 2010: 45f.). Schließlich rennt er weg. Nach diesem Aufzug identifizieren sich die Zuschauer immer mehr mit der Perspektive der verliebten Minna, denn sie „beurteilt [Tellheims] Umstände weit richtiger,

als [er] selbst“ (Lessing 2010: 82). Im vierten Aufzug versucht sie ihn zu überzeugen, dass er seine Lage übertreibt: „der Kriepel ist doch noch ziemlich ganz und gerade; scheint doch noch ziemlich gesund und stark“ (Lessing 2010: 81). Wegen der Übertreibung wird Tellheims Figur aus der Sicht der Zuschauer immer lächerlicher. Um Tellheims Meinung zu ändern, teilt ihm Minna mit, dass seine finanziellen Sorgen bald gelöst werden, weil ihr Onkel, der Graf von Bruchsal, bereits unterwegs ist und zweitausend Pistolen für Tellheim mitbringt. Minna verweist hier auf die Summe, die Tellheim früher für die thüringischen Stände vorstreckte und die jetzt von Minnas Onkel zurückerstattet wird. Wegen dieser edlen Tat verliebte sich das Fräulein in Tellheim. Der Major sagt ihr aber, dass sein Konflikt gerade wegen dieser Handlung entstanden ist, und erklärt die wahren Gründe seiner Ehrverletzung. Er sollte in Thüringen eigentlich Kriegskontributionen eintreiben, einigte sich aber mit den zahlungsunfähigen sächsischen Ständen auf die kleinstmögliche Summe. Diese streckte er gegen einen Wechsel aus eigener Tasche vor und wollte den Wechsel nach Kriegsende bei der Kriegskasse einlösen. Wegen seiner großen Milde warf man ihm aber vor, die Order des Königs missachtet zu haben, und er wurde mit einer Bestechung durch die Stände beschuldigt. Nun wartet er auf das Urteil der Kriegskommission und fühlt sich durch die Verleumdungen in seiner Ehre gekränkt. Hierauf verkehrt sich Minnas Lachen in Ernst. Tellheim hat etwas Nobles getan, doch hatte dies schlimme Folgen, weshalb Minna auch ein großes Unbehagen verspürt. Das Publikum beurteilt die Lage des Majors wieder anders. Wegen seiner unglücklichen Lage erregt er bei den Zuschauern erneut Mitleid. Um Tellheim zur Vernunft zu bringen, verkündigt Minna, dass ein königliches Handschreiben bald eintreffen wird, welches Tellheim rehabilitiert. Es interessiert aber den Major nicht: „Ich brauche keine Gnade; ich will Gerechtigkeit. Meine Ehre – “ (Lessing 2010: 86). Eine Heirat mit dem Fräulein ist daher ausgeschlossen, solange seine Ehre nicht wiederhergestellt wird. Da Tellheim dabei seine Lage eindeutig übertreibt und immer lächerlicher wird, verschwindet wieder der Grund für das Mitleid.

Wie oben ausgeführt, fühlt das Publikum Freude und Rührung gleichermaßen, besonders während im vierten Aufzug. Wegen der ernsthaften Züge des Majors kann man leicht Mitleid für ihn fühlen, dieses Merkmal ist für die Tragödie charakteristisch. Durch das Empfinden von Mitleid wird das Publikum im Sinne von Lessings Tragödienkonzept moralisch gebessert. Die übertriebene Ehrauffassung des Majors wird vom Publikum aber als lächerlich empfunden. Dies hat ebenfalls eine erzieherische Funktion. Lessing erläuterte auch im „Neunundzwanzigsten Stück“ der „Hamburgischen Dramaturgie“ die Aufgabe der Komödie:

„Die Komödie will durch Lachen bessern [...] Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst“ (Lessing 2010: 323).

Bei bestimmten Teilen des Stückes ist es fraglich, ob es zu einem glücklichen Ende kommt. Das königliche Handschreiben kann den Konflikt des Dramas allein nicht lösen, durch Minnas Intrigenspiel wird die Handlung sogar noch komplizierter. Dennoch werden die Komplikationen am Ende des Stückes durch das Eintreffen von Minnas Onkel glücklich aufgelöst, wie es im Falle einer Komödie sein soll. Dabei empfindet man Mitfreude statt Mitleid.

Im Lustspiel gibt es auch solche Stellen, bei denen nur die zweckfreie Komik dominiert, die die tragisch geltenden Züge ausgleicht. Dazu gehören beispielweise die Szenen mit Just. Sein im Traum spielender Kampf mit dem Wirt am Anfang des Stückes ist eine komische Szene, beeinflusst aber die Geschehnisse nicht. Noch im selben Auftritt erläutert er grob, auf welche Weisen er den Wirt töten sollte: „Trotz Galgen und Schwert und Rad, hätte ich ihn – hätte ich ihn mit diesen Händen erdrosseln, mit diesen Zähnen zerreißen wollen“ (Lessing 2010: 16). Da diese Rachepläne nie in die Praxis umgesetzt wurden, ist für Justs Äußerungen die Übertreibung charakteristisch, weswegen solche Szenen ebenfalls lächerlich wirken können. Die Figur von Riccaut bringt auch komische Szenen mit sich, der Charakter hat aber eine doppelte Funktion. Einerseits wird durch ihn eine Art Komik auf der sprachlichen Ebene erzeugt, weil er nicht richtig Deutsch sprechen kann und französische Ausdrücke in seine Rede mischt, weshalb er nicht ernst genommen werden kann. Andererseits ist er eine wichtige Parallelfigur zu Tellheim und durch sein Auftauchen wird Tellheims Ehrbegriff in eine andere Perspektive gerückt. Je lächerlicher die Szene mit Riccaut wirkt, umso ernster wird Tellheims Ehrverletzung genommen. Beide sind abgedankt, Riccaut wurde aber wegen seiner Leichtfertigkeit aus der Armee entlassen. Deswegen ist das Publikum nicht fähig, für ihn Mitleid zu fühlen, und eben deshalb wird Tellheims Figur noch sympathischer. Dies ist ein weiterer Grund dafür, warum Tellheims Figur nicht ausgelacht wird, auch wenn er vieles übertreibt.

5. Selbstreflexivität des Stückes

Seit dem 18. Jahrhundert wurde die Selbstreflexion in der als „ästhetisch“ geltenden Literatur immer häufiger. Nach Renate Homann erfolgte die erste volle Ausformung der Selbstreflexion gerade bei Lessing (zit. n. Küpper 2010: 31). In die selbstreflexiven Texte dieser Zeit wurde eine Art Literaturgeschichte eingeschrieben, d.h., der Text sollte „die eigenen Voraussetzungen, Gattungsaspekte, die literarischen Vorgänger, die eigene

Positionierung, Kontextualisierung und Gestaltungsweise wie auch den Zustand der Weltverhältnisse“ (vgl. Küpper 2010: 31) widerspiegeln. Auch das Phänomen „Spiel im Spiel“ kann als eine Form der Selbstreflexivität betrachtet werden. Minnas übertriebenes Intrigenspiel innerhalb der Komödie ist ebenfalls ein Beispiel dafür. Durch Selbstreflexivität wurde das Stück noch origineller als die anderen Komödien der Zeit (bspw. die sächsischen Typenkomödien).

Minna beurteilt Tellheims übertriebenen Ehrbegriff als lächerlichen Fehler und versucht, seine Auffassung durch ein Täuschungsspiel zu korrigieren. Minnas Absicht stimmt in gewissem Maße mit dem Prinzip der Typenkomödie überein. Tatsächlich beginnt sie das Spiel erst im vierten Aufzug zu betreiben, aber bereits im dritten Aufzug verkündet sie, dass sie Tellheim wegen seines übermäßigen Stolzes eine Lektion erteilen will, um ihn „mit ähnlichem Stolze ein wenig zu martern“ (Lessing 2010: 68). Minnas Intrigenspiel wird durch das Spiel mit den Verlobungsringen ergänzt. Im zweiten Aufzug bietet der Wirt Tellheims bereits versetzten Ring dem Fräulein zum Kauf an, die aber den Ring ihres Verlobten sofort wiedererkennt und beschließt, ihn zu behalten. Im fünften Auftritt des vierten Aufzugs zieht Minna ihren Ring vom Finger und steckt den Ring des Majors an. Im nächsten Auftritt treffen sich Minna und Tellheim wieder, und nachdem der Major die wahren Gründe seiner Ehrverletzung mitteilte, kündigt er an, dass die Heirat ausgeschlossen ist: „[W]enn meiner Ehre nicht die vollkommenste Genugtuung geschieht; so kann ich, mein Fräulein, der Ihrige nicht sein. Denn ich bin es in den Augen der Welt nicht wert, zu sein“ (Lessing 2010: 86). Minna zieht dann den Ring von ihrem Finger und überreicht ihn dem Major mit den folgenden Worten: „[K]eines muß das andere, weder glücklicher noch unglücklicher machen“ (Lessing 2010: 87). Damit lässt sie ihn glauben, dass sie die Verlobung auflösen will, in der Wirklichkeit gibt sie aber nur den versetzten Ring des Majors zurück und geht weinend ab. Tellheim bleibt mit Franziska zurück.

Im nächsten Auftritt lässt Minna ihre Zofe behaupten, dass sie von ihrem Onkel enterbt wurde, „weil sie keinen Mann von seiner Hand annehmen wollte“ (Lessing 2010: 88). Diese Lüge bewirkt sofort eine Veränderung an Tellheim. Da er glaubt, dass Minna unglücklich wurde, spürt er allmählich Mitleid für sie. Nun scheinen sie aus seiner Sicht gleichermaßen unglücklich zu sein. Als Reaktion darauf, tut er alles, um die Dinge wieder in Ordnung zu bringen. Verzweifelt sucht er Werner auf, um Geld von ihm zu leihen. Da Tellheim sich mit dem Fräulein gleichgestellt fühlt, ist nun die Heirat eine Ehrensache für ihn. Als er im fünften Auftritt des fünften Aufzugs Minna wiedersieht, will er ihr den Ring wieder anstecken, was sie jedoch ablehnt. Sie zeigt ihm dabei den anderen Ring, aber Tellheim kommt mit dem Spiel

mit den Ringen nicht zurecht. Er fühlt sich für Minnas unglückliche Situation verantwortlich und verspricht ihr, es wiedergutzumachen: „Ich bin diese Ursache; durch mich, Minna, verlieren Sie Freunde und Anverwandte, Vermögen und Vaterland. Durch mich, in mir müssen Sie alles dieses wiederfinden“ (Lessing 2010: 95f.). In diesem Moment erscheint der von Riccaut angekündigte Feldjäger mit dem königlichen Handschreiben. Durch den Brief wird Tellheim rehabilitiert, seine Ehre ist also wiederhergestellt.

Die Nachricht des Königs könnte den Konflikt des Dramas lösen, Minna beschließt aber, ihr Spiel noch weiter zu treiben. Sie erhält gerade durch den Brief die Gelegenheit, durch ihre Intrige Tellheim einen Spiegel vorzuhalten. Diesmal muss Minna Tellheim daran erinnern, dass die für ihre Liebe notwendige Gleichheit erneut verschwunden ist. Sie spiegelt Tellheim voriges Verhalten wider, wenn sie sagt, dass der in den Dienst des Königs wieder aufgenommene Major eine unbescholtene Gattin braucht. Daraus folgt, dass „die unglückliche Barnhelm die Gattin des glücklichern Tellheims nie werden“ (Lessing 2010: 101) kann, und sie weist den Major „in die große Welt, auf die Bahn der Ehre zurück“ (Lessing 2010: 101). Minna bemerkt aber nicht, dass Tellheim ihr Spiel nicht durchschauen kann. Just taucht wieder auf und berichtet ihm darüber, dass das Fräulein den Ring bereits vom Wirt auslöste. Er missversteht die Situation und beschimpft Minna als treulos, weil er denkt, dass sie nur gekommen ist, um mit ihm zu brechen. Ihr übertriebenes Spiel scheint den glücklichen Ausgang des Stückes zu gefährden, dann aber teilen die Bedienten dem Fräulein mit, dass ihr Onkel jederzeit eintreffen kann. Deswegen muss Minna erklären, dass sie ihre Enterbung nur erdichtet habe, und sie lässt den Major den Ring als den von ihm versetzten erkennen, sodass ihrer Heirat nun nichts mehr im Weg steht. Minna soll ihr Spiel also selbst entlarven. Minnas Intrigenspiel veranschaulicht, dass einem Tor, im Gegensatz zum Konzept der Typenkomödie, nicht zu helfen ist.

Franziska, die durch Minna in das Spiel einbezogen wird, hat auch eine selbstreflexive Funktion. Sie ist nicht nur die Zofe Minnas, sondern zugleich eine Beobachterin und eine Kommentatorin im Stück. Ihre Bemerkungen geben Gedanken wieder, die auch in den Gedanken der Zuschauer auftauchen können. Im fünften Auftritt des fünften Aufzugs warnt sie Minna davor, ihr Spiel zu weit zu treiben. Dabei befürchtet sie, dass Minnas Spiel zu keinem glücklichen Ausgang führen kann und dadurch die Lage nur noch schlimmer wird. Franziska hat bereits im zweiten Aufzug Bedenken. Nachdem sie Tellheims Ring wiederfanden, kommt Minna darauf, dass ihr Verlobter in ihrer Nähe sein soll, und fordert den Wirt auf, den Major wieder herzuschaffen. Dabei berücksichtigt Minna den Ernst der Lage wegen ihrer Freude über das Wiederfinden Tellheims nicht und jubelt nur darüber.

Franziska steht aber das Mitgefühl näher als das Lachen: „Nach allem, was wir von ihm hören, muß es ihm übel gehen. Er muß unglücklich sein. Das jammert mich“ (Lessing 2010: 39). Diese Einstellung spiegelt ebenfalls die Gedanken der Zuschauer wider, dabei hat das Publikum bereits ein tieferes Verständnis von Tellheims Lage als Minna. Franziska verkörpert gleichzeitig das selbstbewusste Bürgertum. Obwohl sie nicht von adeliger Geburt ist, wurde sie gemeinsam mit Minna erzogen und hat „alles gelernt, was das gnädige Fräulein gelernt hat“ (Lessing 2010: 33). Zugleich benimmt sie sich oft vernünftiger als Minna. Dadurch wird im Stück die starre Grenze zwischen Bürgertum und Adel aufgehoben.

6. Wirkung und Wertung des Stückes

Nachdem „Minna von Barnhelm“ 1767 bei Christian Friedrich Voß in Berlin herausgegeben wurde, fand das Stück große Beliebtheit. Die große Nachfrage spiegelte sich insbesondere darin wider, dass von 1767 bis 1779 acht weitere Ausgaben erschienen (vgl. Göbel 1987, 2001: 3). Die große Anzahl von Theateraufführungen weist ebenfalls darauf hin, dass das Stück mit Begeisterung aufgenommen wurde. Wie bereits erwähnt, wurde das Lustspiel am 30. September 1767 im Hamburger Nationaltheater uraufgeführt. Noch im selben Jahr erlebte das Stück sechs weitere Wiederholungen in Hamburg. Weitere Aufführungen fanden viermal in Frankfurt am Main und achtmal in Leipzig statt, aber auch in Wien (jedoch mit starken Kürzungen), in Wetzlar und in Hannover wurde das Stück aufgeführt (vgl. Göbel 1987, 2001: 4). Im Frühjahr 1768 erreichte das Lustspiel die Berliner Bühne und erlebte noch im März und April des Jahres achtzehn Wiederholungen, was nach Göbel (1987, 2001: 4) „für das deutsche Theater damals einen fast sensationellen Erfolg“ bedeutete.

In den damaligen Rezensionen wurden hauptsächlich die „Gesetze der Gattung, das Prinzip der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit, die Psychologie der Charaktere, schließlich die rührende und ‚bessernde‘ Wirkung“ (Fick 2000: 257) des Stückes untersucht. Sie betonten den Qualitätssprung im Lustspielschaffen oder den Realitätsgehalt, der die Identifizierung erleichterte. Sie bestätigten aber auch, dass die ernsten Züge die komische Wirkung nicht beeinträchtigten. Anlässlich einer Aufführung in Berlin 1768 bemerkte die Dichterin Anna Louise Karsch in einem Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, dass es Lessing tatsächlich gelungen sei, durch „Minna von Barnhelm“ ein breites Publikum anzusprechen: „vor ihm hat’s noch keinen deutschen Dichter gelungen, daß er den Edlen und dem Volk, dem Gelehrten und Laien zugleich eine Art von Begeisterung eingebläst und so durchgängig gefallen hätte“ (Lessing 1962: 105). 1772 wurde das Stück von Gustav Friedrich Wilhelm Großmann ins Französische übersetzt, demzufolge wuchs der Bekanntheitsgrad des Stückes

noch weiter. Die erste Aufführung der „Minna von Barnhelm“ außerhalb des deutschen Sprachgebiets fand 1774 in Kopenhagen statt (vgl. Barner et al. 1987: 273).

Madame de Staël berichtete im 16. Kapitel ihres Werkes „Über Deutschland“ („De l’Allemagne“) ebenfalls positiv über die Figurendarstellung in „Minna von Barnhelm“: „Lessing hat [...] ein großes Interesse zu erwecken gewußt. Der Dialog ist geistvoll und anmutig, der Stil äußerst rein, und jede Person ist so charakteristisch gezeichnet, daß die kleinsten Schattierungen in ihren Gefühlen uns interessieren wie die vertrauliche Mitteilung eines Freundes“ (zit. n. Lessing 1962: 109). Franz Grillparzer äußerte sich 1822 in seinem Tagebuch lobend über das Stück: „Was für ein vortreffliches Stück! Offenbar das beste deutsche Lustspiel. [...] So echt deutsch in allen seinen Charakteren, und gerade darin einzig in der deutschen Literatur“ (zit. n. Lessing 1962: 110). Goethe erinnerte sich in einem Brief an Eckermann von 1831, welche Eindrücke in ihm das Lustspiel erweckte:

Sie mögen denken, wie das Stück auf uns jungen Leute wirkte, als es in jener dunklen Zeit hervortrat! Es war wirklich ein glänzender Meteor. Es machte uns aufmerksam, daß noch etwas Höheres existiere, als wovon die damalige schwache literarische Epoche einen Begriff hatte. (Zit. n. Lessing 1962: 108)

Obwohl das Stück im Laufe der Jahre von ihrer Aktualität verlor, wurde es Anfang des 19. Jahrhunderts als patriotisches Stück wieder beliebt. Es entstanden auch mehrere Nachahmungen zu „Minna von Barnhelm“, laut Hayo von Stockmayer entstanden bis zum Jahr 1822 mehr als 250 Stücke, die eine Ähnlichkeit mit Lessings Komödie aufwiesen. Bei diesen wurden v.a. Tellheims Charakter bzw. die Standesehre des Offiziers als Thema übernommen. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde neben „Emilia Galotti“ und „Nathan der Weise“ auch „Minna von Barnhelm“ als Schullektüre in den deutschen Schulunterricht aufgenommen (vgl. Barner et al. 1987: 274–278).

Das Stück ist bis heute eines der meistgespielten Schauspiele in Deutschland und gehört zum Lektürekanon der Klassiker. In der aktuellen Lessing-Rezeption vertreten einige die Meinung, dass das Lustspiel als „Krönung aufklärerischer Komödiendichtung“ (Kornbachmeyer 2003: 268) bezeichnet werden kann, andere hingegen „begrüßten die *Minna von Barnhelm* als Neuanfang, ja, als Beginn der eigentlich modernen deutschen Literatur“ (Schröder 2005: 128). Die verschiedenen Interpretationen stimmen aber darin überein, dass Lessing ein originelles Stück geschaffen hat. In seiner „Einführung in die deutsche Komödie“ beschrieb G.-M. Schulz (2007: 62) „Minna von Barnhelm“ als „qualitativen Sprung“ innerhalb der deutschsprachigen Komödie. Auch im Bereich Theater erhält das Stück bis heute viel Lob.

Das Potsdamer Theater Poetenpack, welches das Lustspiel 2014 unter der Regie von Michael Neuwirth in die heutige Zeit versetzte, äußerte sich über das Lustspiel wie folgt:

In seinem 1767 uraufgeführten Werk hinterfragt Lessing den rigiden Ehrbegriff seiner Zeit, führt eine der ersten selbstständig agierenden Frauengestalten auf der Bühne ein und erschafft eine neue Form der Komödie. Das noch heute viel gespielte Stück markiert einen Wendepunkt in der deutschen Literaturgeschichte, statt standardisierter Typen werden Charaktere auf die Bühne gebracht. (Theater Poetenpack 2014)

Im Spielplan des Saarländischen Staatstheaters wurde „Minna von Barnhelm“ mit der Bezeichnung „DIE MUTTER ALLER LUSTSPIELE“ (2019) versehen.

7. Fazit

Um die Rolle und die Wirkung des Lustspiels besser beurteilen zu können, beschäftigte sich die vorliegende Arbeit damit, wie Lessing von den Komödienkonzeptionen seiner Zeitgenossen beeinflusst wurde. Obwohl Lessings Schaffen zum Teil durch die Wirkung von J.E. Schlegel und Gellert geprägt wurde, ließ sich feststellen, dass Lessings Auseinandersetzung mit Gottscheds Lustspielreform am markantesten in „Minna von Barnhelm“ zur Geltung kommt. Einige komische Elemente, die in „Minna von Barnhelm“ vorkommen, wurden später in der zwischen 1767 und 1769 entstandenen „Hamburgischen Dramaturgie“ in Form von theoretischen Überlegungen konkretisiert, was den Schluss zuließ, dass die Veränderungen durch Lessing teilweise bewusst durchgeführt wurden.

In seinem Lustspiel vermied Lessing bewusst die Darstellung schablonisierter Figuren, stattdessen bevorzugte er komplexe Charaktere. Wegen der Hinwendung zur Charakterkomödie wurde die Identifikation des Zuschauers mit den Figuren wesentlich erleichtert. Somit wurden das Auslachen und die Verachtung der einzelnen Darsteller ausgeschlossen. Im Stück wurde Tellheims überzogene Ehrauffassung zum Gegenstand des Lachens und nicht Tellheim selbst. In seinem Lustspiel behandelte Lessing aktuelle Probleme seiner Zeit (wie Standesehre oder Nachkriegszeit), dadurch wurde die Gestaltung der „Minna von Barnhelm“ realistischer als die Typenkomödien.

Wegen der Verkettung von komischen und tragischen Elementen und der Missachtung der Ständeklausel wurde die Struktur des Lustspiels komplexer. Dadurch konnte Lessing breitere soziale Schichten ansprechen, deshalb wurde sein Stück erfolgreicher als die seiner Vorgänger. Da die Zuschauer sich mit den Darstellern identifizieren konnten, wurden sie fähig, Mitleid oder Mitfreude, Lust oder Unlust gegenüber ein und derselben Figur zu empfinden. Im Stück tauchen auch selbstreflexive Elemente auf, wie das Phänomen „Spiel im

Spiel“. Da die Selbstreflexivität in der Zeit vor Lessing noch nicht völlig ausgeformt und für das Genre Komödie nicht charakteristisch war, war „Minna von Barnhelm“ in dieser Hinsicht noch origineller als die anderen Komödien.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Lessing, Gotthold Ephraim (2010): *Minna von Barnhelm / Hamburgische Dramaturgie*. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1962): *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. Stuttgart: Reclam.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1997): *Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2013): *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*. Berlin: Holzinger.

Sekundärliteratur

- Aristoteles (1996): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam
- Barner, Wilfried/Grimm, Gunter E./Kiesel, Helmuth/Kramer, Martin (1987): *Lessing: Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck.
- Baumann, Barbara/Oberle, Birgitta (1996): *Deutsche Literatur in Epochen*. Ismaning: Hueber.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn (2016): *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Wien: Böhlau. <https://doi.org/10.7767/9783205203490>
- Fick, Monika (2000): *Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Friederici, Hans (1957): *Das deutsche bürgerliche Lustspiel der Frühaufklärung (1736–1750) unter besonderer Berücksichtigung seiner Anschauungen von der Gesellschaft*. Halle: Niemeyer.
- Göbel, Helmut (1987, 2001): *Gotthold Ephraim Lessing: Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück. Theater nach dem Siebenjährigen Krieg*. In: *Lessings Dramen. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 45–86, <https://epdf.tips/minna-von-barnhelm-oder-das-soldatenglck-interpretation.html>.

- Jørgensen, Sven Aage/Bohnen, Klaus/Øhrgaard, Per (1990): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 6: Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik (1740–1789). München: Beck.
- Kemper, Angelika (2007): Auf, aufgelebt, du alter Adam! ‚Schuld‘ in der deutschsprachigen Komödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. St. Ingbert: Röhrig
- Kim, Eun-Ae (2002): Lessings Tragödientheorie im Licht der neueren Aristoteles-Forschung. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kindt, Tom (2017): Humor. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, 7–11. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05391-6_2
- Kornbachmeyer, Agnes (2003): Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings. Berlin: Duncker & Humblot.
- Küpper, Achim (2010): „Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Berlin: Schmidt.
- Niemeyer, Eduard (2011): Ueber Lessings Minna von Barnhelm. In: Gansel, Carsten/Siwczyk, Birka (Hg.): Gotthold Ephraim Lessings „Minna von Barnhelm“ im Kulturraum Schule (1830–1914). Göttingen: V&R Unipress, 87–123.
- Saarländische Staatstheater (2019): Stücke: Minna von Barnhelm, <https://www.staatstheater.saarland/nc/stuecke/schauspiel/detail/mettlach-2/>.
- Schulz, Georg-Michael (2007): Einführung in die deutsche Komödie. Darmstadt: WBG Academic.
- Stephan, Inge (2001): Die aufklärerische Praxis im Drama. In: Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar: Metzler, 162–173.
- Tar, Gabriella-Nóra (2001): Die Verkörperungen der Weiblichkeit in „Die zärtlichen Schwestern“ von Christian Fürchtegott Gellert. In: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens 1–2, 20–32.
- Theater Poetenpack. Repertoire (2014): Minna von Barnhelm, <http://theater-poetenpack.de/stuecktitel.html?id=5>.
- Weiss-Schletterer, Daniela (2005): Das Laster des Lachens. Ein Beitrag zur Genese der Ernsthaftigkeit im deutschen Bürgertum des 18. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Böhlau.
- Werner, Hans-Georg (1990a): Komik des Niedrigen. In: Kopp, Detlev/Vogt, Michael (Hg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Tübingen: Niemeyer, 135–148.

Werner, Hans-Georg (1990b): Selbstdenken und Mitfühlen. In: Barner, Wilfried (Hg.):
Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. Stuttgart: Metzler, 24–37.
https://doi.org/10.1007/978-3-476-05557-6_3