

Zweitpublikation des Aufsatzes: Stephan Kraft: Minnas starke kleine Schwester? Zur Figur der Franciska in Lessings letzter Komödie, in: „Wenn erst die Rosen verrinnen“. Erinnerung an Hermann Korte, hg. v. Bastian Dewenter u.a., Heidelberg, Winter 2023 (= Proszenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung, Bd. 8), S. 59-73.

Die Seitenzahlen der Erstpublikation sind in [...] eingefügt.

## **[S. 59] Stephan Kraft (Würzburg)**

### **Minnas starke kleine Schwester?**

#### **Zur Figur der Franciska in Lessings letzter Komödie**

I.

*Minnas starke Schwestern*, das letzte, 2020 erschienene Buch Hermann Kortes, hat, wie es im Untertitel heißt, *Bürgermädchen in deutschen Lustspielen* der Jahre 1740 bis 1770 zum Gegenstand.<sup>1</sup> Wollte man ein wenig herumkritteln, so könnte man einwenden, dass die Adelige Minna von Barnhelm, die hierbei zum historischen Zielpunkt der Reihe von Betrachtungen wird, selbst gar keine Bürgerstochter ist, was im immer noch sehr stark sozial geschichteten 18. Jahrhundert nicht ganz unbedeutend ist.<sup>2</sup>

Allerdings unterliegt ihre im Stück anstehende Verheiratung keinen politischen Zwängen oder dynastischen Restriktionen. Mit wem sie sich vermählen wird, ist keine Staats-, sondern eine Privat- und somit eine veritable Komödienangelegenheit. Nun bedeutet ‚privat‘ natürlich im historischen Kontext keinesfalls automatisch ‚frei‘. Einen Vater, der ein Wort mitreden will, hat Minna zwar nicht mehr, doch zumindest für einen kurzen Moment im vierten und fünften Akt scheint auch sie dem in so vielen Bürgerkomödien präsenten, unerbittlichen Onkel als ihrem Vormund ausgeliefert zu sein. Im populären Lustspiel des 18. und des 19. Jahrhunderts handelt es sich hier um einen gern angewandten Trick: Den eigenen Vater könnte die Tochter bei einem Widerstreit zwischen ihrem eigenen Liebesbegehren und finanziellen oder anderweitigen Familienrücksichten vielleicht noch um den Finger wickeln, während dies bei einem strengen Onkel, der das Vermächtnis des bereits verstorbenen Erzeugers aufs Wort genau zu exekutieren hat oder auch seine eigenen Pläne verfolgt, geradezu unmöglich erscheint. Wehrt sie sich gegen ihn, drohen die Enterbung und damit ein Verlust der Mitgift.

Dass der Graf von Bruchsal als der Oheim in diesem Stück ganz und gar nicht zu solchen Grausamkeiten geneigt ist, weiß man nur zu gut, wie überhaupt bei Lessing an vielen Stellen die topischen Figurenzeichnungen aus der Komödientradition zunächst zwar angedeutet, dann aber zielsicher verkehrt werden. Vor allem betrifft dies, wie in der Forschung schon vielfach

---

<sup>1</sup> Hermann Korte: *Minnas starke Schwestern. Bürgermädchen in deutschen Lustspielen 1740–1770*, Heidelberg 2020.

<sup>2</sup> Korte hat dies natürlich auch selbst bemerkt und in seiner Studie reflektiert. Vgl. ebd., S. 420–421.

festgestellt wurde, die [S. 60] Hauptfigur Minna von Barnhelm selbst.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu den meisten ihrer zahlreichen, eher passiv auftretenden Vorgängerinnen hat sie die Funktion der positiven Intrigantin, die sonst vielfach auf den Schultern des Dienstpersonals lag, gleich selbst übernommen.

Doch nicht um sie soll es hier gehen. Vielmehr wird der Blick knapp an ihr vorbei auf diejenige Figur gelenkt, die ihrer zentralen Aufgabe – mit allerlei Tricks am Rande des Legalen und Legitimen dem Glück ihrer Herrin nachzuhelfen – in diesem Stück weitestgehend entledigt ist. Gemeint ist damit natürlich „ihr Mädchen“<sup>4</sup> Franciska, das in der Forschung zu dieser Komödie bislang zumeist nur knapp und am Rande behandelt wurde.<sup>5</sup>

Das mag auch damit zusammenhängen, dass neben der bereits genannten zentralen Funktionsübertragung weitere topische Aufgaben einer Komödiendienerin<sup>6</sup> von ihr aus [S. 61] ganz oder zumindest partiell auf andere Figuren übergehen. Die Informationen über das, was im Haus geschieht, laufen etwa primär beim Wirt zusammen. Und auch die Vermittlerfunktion, die dazu dient, dem Theaterpublikum Hintergründe und Motivationen der Figuren zu kom-

---

<sup>3</sup> Die verschlungenen allgemeineren Debatten zum Stück können hier nicht anhand von Originalbeiträgen nachvollzogen werden. Verwiesen sei deshalb auf die kenntnisreiche Zusammenfassung von Monika Fick: *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 262–283.

<sup>4</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 6: *Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985, S. 9–110, hier S. 10 (Personenverzeichnis). Im Folgenden wird auf das Stück im laufenden Text mit der Sigle MvB hingewiesen.

<sup>5</sup> Natürlich findet sie in den meisten Studien zum Stück ihre Erwähnung, die in der Regel freundlich-wohlwollend ausfällt. Vgl. beispielhaft Korte: *Minnas starke Schwestern*, a.a.O., S. 420. Die einzige intensivere Beschäftigung mit der Figur durch Simonetta Sanna setzt hierzu allerdings einen Gegenakzent, indem hier eine deutliche Abwertung gegenüber einer von der Verfasserin einseitig idealisierten Minna vorgenommen wird. Vgl. Simonetta Sanna: *Lessings „Minna von Barnhelm“ im Gegenlicht. Glück und Unglück der Soldaten*, Bern [u.a.] 1994, Kap. 4: „Die Gegenhandlung Franziska-Werner“, S. 96–134. In einer Kurzfassung parallel dazu von ders.: *Streitkultur in Lessings „Minna von Barnhelm“. Minnas Fähigkeit vs. Franziskas Unfähigkeit zum Streiten als Movens von Handlungsentwicklung und Konfliktlösung*, in: *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings*, hg. von Wolfram Mauser und Günter Saße, Tübingen 1993, S. 444–456. Auf Sannas nicht unproblematisches Vorgehen und ihre Thesen wird im Folgenden v.a. im Rahmen der Fußnoten noch weiter einzugehen sein. Vgl. dazu die Anm. 8, 15 und 22.

<sup>6</sup> Vgl. zum Dienstpersonal in der deutschen Komödie Rüdiger van den Boom: *Die Bedienten und das Herr-Diener-Verhältnis in der deutschen Komödie der Aufklärung (1742–1767)*, Frankfurt a.M. 1979, sowie Alison Scott-Prelowitz: *The Servant in German Enlightenment Comedy*, Edmonton 1982. Häufig geht die Zeichnung von Bedienten auf französische Vorbilder zurück, weswegen auch Studien hierzu von prinzipiellem Interesse sind. Vgl. Dorothea Klenke: *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. [u.a.] 1992, und Rolf Franzbecker: *Die weibliche Bedienstete in der französischen Komödie des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Frankfurt a.M. 1973. Ein diesbezüglich wichtiger Startpunkt für den vorliegenden Beitrag war auch die vor einigen Jahren bei mir eingereichte Masterarbeit von Julia Wolf: *Dienerinnenfiguren in Lessings Komödien*, Würzburg (masch.) 2019. Zu einer konzisen Zusammenfassung der Funktionen der Dienerfiguren vgl. etwa ebd., S. 9–11.

munizieren, geht partiell auf ihn über – am eindringlichsten sicherlich, wenn er die polizeilichen Meldedaten von Minna und Franciska in allen Details erfragt und aufnimmt (vgl. MvB II/2).

Wenn man von hier aus auf die Ebene des komischen Spiels schaut, für die die Dienerinnen und Diener im Komödienkontext so oft verantwortlich zeichnen, erscheint auch dieser Aspekt bei Franciska recht gedämpft. Über ein paar schlagfertige Bemerkungen hier und dort reicht es kaum hinaus. Und am Ende bildet sie gerade kein klassisches Buffopaar mit Tellheims Just und verbleibt auch nicht mit ihm zusammen im Bannkreis der ebenfalls vereinten Herrschaften. Stattdessen schließt das Stück mit ihrem Entschluss, Minna zu verlassen und zusammen mit Paul Werner in eine andere Welt aufzubrechen.

Zählt man all diese großen und kleinen Verschiebungen zusammen, so hat sie im Vergleich zu den traditionellen Komödiendienerinnen, wie sie auch in Lessings früheren Lustspielen geradezu selbstverständlich präsent und aktiv waren, klar an Bedeutung für die Lustspielstruktur an sich eingebüßt.

Derartige Funktionsübertragungen, wie man sie bei Franciska besonders deutlich vor Augen hat, finden sich in der *Minna von Barnhelm* auch ansonsten zahlreich, und alle gehen sie in dieselbe Richtung. Eigentlich ist die Komödienhandlung traditionell die Sache eines oft gar nicht so kleinen Ensembles, bei dem verstockte Eltern, falsche Heiratskandidaten, Intriganten der Gegenseite und eben nicht zuletzt im Sinne der Helden handelnde Dienerfiguren ihre jeweiligen unverzichtbaren Aufgaben haben, während das zentrale Liebespaar meist eher passiv und blass anmutet. In der *Minna von Barnhelm* werden nun fast all die hier aufgezählten Funktionen in Minna und Tellheim konzentriert, die sich letztlich in Allem selbst sowohl Problem als auch Lösung sind. So interessant viele der anderen Figuren im Detail auch gezeichnet sein mögen – für die Schürzung und Lösung des Knotens sind sie samt und sonders höchstens unfreiwillige Nebenakteure und Statisten.

Der Wirt ist eben ‚nur‘ ein geld- und neugieriger Wirt, der Spieler Riccaut ist ‚nur‘ ein verlotterter Spieler, und auch Just verbleibt weitestgehend in seiner Rolle als grobianisch-treuer Pudel seines Herrn, ohne dass all diese zu wirklichen Agenten innerhalb der Handlung würden. Und selbst Franciska kann im intimen Zweikampf von Minna und Tellheim kaum eigene Akzente setzen. Eher gegen ihren Willen wird sie von ihrer Herrin für deren Intrigenzwecke eingesetzt und muss hier und dort ein von Minna wohlvorbereitetes Sätzlein aufsagen. „Komm nur. Du [S. 62] wirst deine Rolle dabei zu spielen haben“ (MvB III/12, S. 68), kündigt sie der Dienerin am Ende des dritten Aktes an, bevor sie sie außerhalb des Bühnenlichts in ihre Pläne einweiht.

Was Franciska dann aber doch von den meisten der anderen Figuren abseits des Zentralpaares unterscheidet, ist, dass sie im Stück nicht nur eine Ent-, sondern auch eine Refunktionalisierung erlebt. Als dritte Hauptfigur des Stücks, als die sie hier herausgearbeitet werden soll, markiert sie, wie zu zeigen sein wird, ein Heraustreten aus der Komödien- und sogar aus der Dramenwelt insgesamt, in die Minna und Tellheim gebannt bleiben. Ob auch hierin, wie Hermann Korte es für die Komödienkonstellationen des 18. Jahrhunderts insgesamt statuiert, ein weibliches Emanzipationsmoment liegt, wird abschließend zu diskutieren sein.

## II.

Ein erstes, eher formales Argument, Franciska als eine wichtige Figur in der *Minna von Barnhelm* zu profilieren, bietet bereits ihre Bühnenpräsenz. Insgesamt ist sie im Stück in 35 von 56 Szenen anwesend, und wenn man den ersten Akt, in dem sie und ihre Herrin noch überhaupt nicht auftreten, einmal herausnimmt, so sind es in den Akten zwei bis fünf sogar nur neun von insgesamt 44, in denen sie fehlt. Damit hat sie alles in allem neun Szenen mehr als Minna und immer noch sechs mehr als Tellheim. Bei den Sprechanteilen liegt es freilich genau andersherum – hier sind Minna und Tellheim deutlich im Plus. Bei Szenen mit mehr als zwei Figuren auf der Bühne ist Franciskas Redeanteil zumeist recht gering, v.a. wenn mehrere höhergestellte Personen anwesend sind. Sozialhistorisch liegt das absolut im Rahmen des Erwartbaren.

Nun zeichnen sich weibliche Komödienbediente auch ansonsten öfter durch eine umfangreiche ‚Hintergrundpräsenz‘ aus, so dass diese Beobachtung nicht mehr als ein Indiz sein kann. Deutlich darüber hinaus geht der Umstand, dass wir so viel über diese Figur selbst erfahren. Traditionell sind die Diener in der Komödie in hohem Maße typisiert. Man erhält über sie nur einige basale Informationen – etwa das Geschlecht und das ungefähre Alter –, und kann sie gewöhnlich einem Subtypus als tölpelhafter oder listiger Diener, als schnippisches Kammermädchen oder als komische Alte zuordnen. Auch bei der Namensgebung bleibt das Feld beschränkt, und einige immer wieder auftauchende Bedientennamen müssen als Markierungen ausreichen. Lessing etwa verwendet bis zur *Minna von Barnhelm* bei den weiblichen Bedienten ausschließlich die weit verbreitete Benennung als ‚Lisette‘.<sup>7</sup> Das Woher dieser Figuren interessiert praktisch überhaupt nicht.

Ganz anders bei Franciska: Als der Wirt im zweiten Akt die Personalien der Damen aufnimmt, bemerkt sie nur zu gut, dass ihm diese behördlich zugeteilte [S. 63] Aufgabe angesichts seiner persönlichen Neugier äußerst gelegen kommt und versieht ihn mit einem ironisch akzentuierten Überschuss an Informationen zu sich selbst:

Nun, Herr Wirt, so setzen Sie anstatt Kammerfrau, Kammerjungfer. – Ich höre, die Policei ist sehr exakt; es möchte ein Mißverständnis geben, welches mir bei meinem Aufgebote einmal Händel machen könnte. Denn ich bin wirklich noch Jungfer, und heiße Franciska; mit dem Geschlechtsnamen, Willig; Franciska Willig. Ich bin auch aus Thüringen. Mein Vater war Müller auf einem von den Gütern des gnädigen Fräuleins. Es heißt klein Rammsdorf. Die Mühle hat jetzt mein Bruder. Ich kam sehr jung auf den Hof, und ward mit dem gnädigen Fräulein erzogen. Wir sind von einem Alter; künftige Lichtmeß ein und zwanzig Jahr. Ich habe alles gelernt, was das gnädige Fräulein gelernt hat. Es soll mir lieb sein, wenn mich die Policei recht kennt. (MvB II/2, S. 33)

---

<sup>7</sup> Vgl. zu Lessings Lisettenfiguren Scott-Prelorentzos: *The Servant*, a.a.O., S. 66–87, sowie Robert Rentschler: *Lisette, the Laughter*, in: *Lessing Yearbook X* (1978), S. 46–64.

Das Panorama, das hier en passant entworfen wird, ist äußerst vielschichtig.<sup>8</sup> Franciska wird zunächst mit einer präzisen Herkunft versehen. Sie wurde Anfang Februar 1747 als Tochter des Müllers Willig in der tatsächlich existenten, erst in den 1950er Jahren wegen des dortigen Braunkohltagbaus abgerissenen Löschnitzmühle im Klein-Ramsdorf südlich von Leipzig geboren<sup>9</sup> und steht nun kurz vor ihrer Volljährigkeit. Ihr Nachname entspricht allerdings nicht dem der historischen Müllerfamilie und dürfte im Komödienkontext als sprechend verstanden werden.

Leibeigenschaft existierte in Sachsen nicht. Die Familie wird die Mühle, die zum örtlichen Rittergut gehörte, also gegen Abgaben und eventuell gegen Frondienste gepachtet haben. Auch weil die Müllerei bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gemeinhin als unehrliches Gewerbe galt,<sup>10</sup> waren die Möglichkeiten für das Mädchen begrenzt. Die Mühle selbst wurde an den Bruder weitergereicht, so dass ihr üblicherweise nur die Heirat mit einem anderen Müller oder die Aufnahme eines Dienstes blieb.

Die von ihren Eltern ergriffene Gelegenheit, sie als Spiel- und Lerngefährtin Minnas ins Herrenhaus zu geben, kann hier als Auftakt zu einem sozialen Aufstieg [S. 64] verstanden werden. Sie wuchs in der Folge zusammen mit der jungen Adelligen auf, wobei die erworbene Bildung und die angeeigneten Umgangsformen Franciska von ihrer Herkunft entfremdet haben dürften. Ein Weg dorthin zurück wird im Stück folgerichtig nirgendwo als Option erwähnt. Deutlich wird die Distanzierung auch dadurch, dass ihre Herkunftsfamilie bei ihrer Verlobung am Stückschluss keinerlei Rolle spielt. Es scheint von dort keine Mitgift zu erwarten zu sein, aber auch keinerlei familiäres Mitspracherecht etwa in Form einer aktiv ausgeübten Vormundschaft zu bestehen.

Das Verhältnis von Minna und Franciska ist ebenfalls bemerkenswert. Die beiden sind eng aufeinander bezogen, und im Binnenverhältnis herrschen ein weitgehend egalitärer Umgang sowie eine offene Sprache. Die natürlich stets im Hintergrund aufrechterhaltene Hierarchie wird in Anwesenheit Dritter stärker akzentuiert, bis dahin, dass Minna Franciska wiederholt ausdrücklich das Wort verbietet (vgl. MvB IV/6, S. 85, und V/5, S. 95).

Das Verhältnis ist dabei kein eigentliches vertragliches Dienstverhältnis. Franciska wird kaum einfach so kündigen können, um kurzerhand bei einer anderen Herrin als Vertraute in den Dienst zu gehen. Minnas Familie wiederum hat gegenüber Franciska durch die Loslösung aus der Herkunftsfamilie eine Fürsorgepflicht übernommen, die nur bei einem gravierenden Fehlverhalten aufgekündigt werden könnte. Finanzielle Hintergründe werden im Stück nicht thematisiert. Wahrscheinlich erhält sie keinen regelmäßigen Lohn und kann dafür im Fall einer

---

<sup>8</sup> Sanna: *Lessings „Minna von Barnhelm“*, a.a.O., S. 102–103, wischt diese Ausführungen mit dem Vorwurf „kleinlicher Genauigkeit“ als „unnötig‘ detailliert“ beiseite. Für die sozialen Hintergründe und Bedingtheiten hat sie kein Auge und übersieht auch das ironische Moment der Einlassung Franciskas.

<sup>9</sup> Vgl. den entsprechenden Stellenkommentar in Sibylle Schönborn: *Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 2003, S. 16.

<sup>10</sup> Vgl. Karl-Sigismund Kramer: *Ehrliche/unehrliche Gewerbe*, in: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. I. Bd.: *Aachen – Haussuchung*, hg. von Adalbert Erler und Ekkehard Kaufmann, Berlin 1971, Sp. 855–858, hier Sp. 856–857. Darauf, dass nicht ganz klar ist, worauf diese Zuschreibung beim Müllerhandwerk zurückzuführen ist, weist Richard van Dülmen hin. Vgl. Richard van Dülmen: *Der ehrlose Mensch. Unehrlichkeit und soziale Ausgrenzung in der Frühen Neuzeit*, Köln [u.a.] 1999, S. 39–40.

Hochzeit, wenn dies nötig ist, mit einer Aussteuer oder einer Mitgift rechnen. Insgesamt ist Franciska damit keine eigentliche Hausdienerin mehr, sondern gehört dem aus dem französischen Raum übernommenen Typus der stark auf die weibliche Hauptfigur bezogenen Sui-vante an.<sup>11</sup>

Insgesamt ist das Verhältnis zwar langfristig, aber eben doch nicht auf Dauer angelegt. Minna geht davon aus, dass Franciska sie am Ende ihrer gemeinsamen Kindheit und Jugend verlassen und auch selbst heiraten wird. Gewiss wäre ausgehend von der vorliegenden Konstellation auch eine Zukunft als Gouvernante der Kinder Minnas und Tellheims denkbar, doch ist auch davon im Stück nirgends die Rede. Minna räumt Franciska für diese Zukunft eine eigenständige Liebeswahl ein, in die sie nicht aktiv eingreifen will. Prinzipiell möglich wäre ihr das wohl, wie es zu Beginn des vierten Aktes anklingt, als sie auf dieses Recht ausdrücklich verzichtet:

DAS FRÄULEIN [...] Du sollst mit deinem Wachtmeister auch machen können, was du willst.

FRANCISKA Mit meinem Wachtmeister?

[S. 65] DAS FRÄULEIN Ja, wenn du es vollends leugnest, so ist es richtig. – Ich habe ihn noch nicht gesehen; aber aus jedem Worte, das du mir von ihm gesagt hast, prophezie ich dir deinen Mann. (MvB IV/1, S. 70)

Als Minna und Paul Werner erstmals direkt aufeinandertreffen, wobei sich dieser äußerst militärisch-formell gibt, bemerkt Franciska gewisse Vorbehalte bei ihrer Herrin und glaubt ihre Wahl ausdrücklich verteidigen zu müssen, was sie auch selbstbewusst tut:

DAS FRÄULEIN Das ist dein Wachtmeister, Franciska?

FRANCISKA Wegen des spöttischen Tones habe ich nicht Zeit, dieses Dein nochmals aufzumutzen? – Ja, gnädiges Fräulein, das ist mein Wachtmeister. Sie finden ihn, ohne Zweifel, ein wenig steif und hölzern. Jetzt kam er mir fast auch so vor. Aber ich merke wohl; er glaubte, vor Ihro Gnaden, auf die Parade ziehen zu müssen. Und wenn die Soldaten paradieren, – ja freilich scheinen sie da mehr Drechslerpuppen, als Männer. Sie sollten ihn hingegen nur sehn und hören, wenn er sich selbst gelassen ist. (MvB IV/5, S. 78)

Franciska kann also tatsächlich autonom ihre Entscheidung treffen und wird in der letzten Szene des Stücks – noch einen Schritt weitergehend – gegenüber Paul Werner selbst den Heiratsantrag formulieren: „Herr Wachtmeister, – – braucht Er keine Frau Wachtmeisterin?“ (MvB V/15, S. 110)

Auch wenn Franciskas Wahl frei ist, bleibt sie innerhalb des Stücks gleichwohl ohne eigentliche Alternative, denn Tellheims Diener Just ist für sie – abgesehen davon, dass die beiden charakterlich so gar nicht zueinander passen – kein Gegenüber auf Augenhöhe. Zwischen Tellheim und ihm herrscht ein klassisches, auf einem Vertrag basierendes Dienstverhältnis gegen regelmäßige Entlohnung, das entsprechend auch jederzeit oder zumindest zu gewissen Terminen gekündigt werden kann. Als Tellheim kein Geld mehr hat – bzw. zu haben meint –,

---

<sup>11</sup> Vgl. zu diesem Typus und den historischen Verschiebungen in Frankreich Franzbecker: *Die weibliche Bedienstete*, a.a.O., S. 42–44, 48–49.

plant er die Entlassung und weist Just an, eine Schlussabrechnung aufzustellen, um ihn aus-zuzahlen (vgl. MvB I/7). Die Anhänglichkeit Justs, der partout nicht von ihm weichen will, lässt ihn davon aber wieder Abstand nehmen. Das Verhältnis der beiden ist also in genauer Umkehrung zu dem zwischen Minna und Franciska grundsätzlich jederzeit kündbar, dabei aber in der Praxis auf Dauer angelegt.

Anders liegen die Dinge zwischen Tellheim und Paul Werner, der im jüngst beendeten Sieben-jährigen Krieg der dem Major untergebene Wachtmeister war. Dieser militärische Rang war in den Heeren der Zeit der höchste Unteroffiziersgrad und mithin die übliche Endstufe in der Karriere eines nichtadeligen Soldaten, als welcher man nur in sehr seltenen Ausnahmefällen in die Offiziersränge vordringen konnte. Zuständig war er für die Organisation der Mannschaften einer Kompanie und dabei die rechte Hand des Majors als seines direkten Vorgesetzten auf der Regimentsebene.

[S. 66] Hierbei zeigen sich einige Parallelen zum Verhältnis von Minna und Franciska. Vor allem liegt auch hier ein Mit- und Ineinander von Hierarchie und Gleichheit vor. Natürlich ist und bleibt der Major der militärische Vorgesetzte und eine absolute Respektsperson. Zugleich bildet sich im Feld eine intime Kameradschaft aus, bei der man sich das letzte Wasser teilt und aus derselben Feldflasche trinkt und sich gegenseitig das Leben rettet, wenn es nötig ist (vgl. MvB III/7, S. 60). Das Verhältnis ist zudem – spätestens nach dem Ende der Söldnerheere – nicht einfach kündbar, gleichzeitig aber auch nicht auf Dauer angelegt. Das Regiment, in dem die beiden gedient haben, existierte nur in der Zeit des Krieges und wurde dann wieder aufgelöst. Im Stück hat die Trennung der Wege von Tellheim und Paul Werner also bereits stattgefunden. Werner hat sich mit seinem im Krieg erworbenen kleinen Vermögen ein Freischulzengericht gekauft, wobei es sich um einen herausgehobenen, abgabefreien Bauernhof handelte, der mit einem Richter- oder Bürgermeisteramt verbunden war. Allerdings hat er diese Besitzung schon vor Beginn des Stücks nach kurzer Frist wieder veräußert (vgl. MvB I/12, S. 26).

Neben dem Verhältnis zu ihren Herrschaften finden sich noch weitere wichtige Gemeinsamkeiten zwischen Franciska und Paul Werner. Beide sind irgendwann aus ihren geburtsmäßigen Sozialstrukturen herausgetreten. Franciska ist von den Eltern an die Gutsherrschaft übergeben worden. Von Paul Werner wissen wir, dass er vom Lande kommt. Es könnte sich typischerweise um einen nachgeborenen Bauernsohn handeln, der keinen Hof zu erben hatte und der sein Glück stattdessen im Militär gesucht hat. Dafür spricht, dass er sein Geld nach dem Krieg in einen landwirtschaftlichen Betrieb investiert hat, was man klugerweise nur dann tut, wenn man sich damit von klein auf auskennt. Beide haben von den biographischen Disruptionen in ihrem Leben prinzipiell profitiert und innerhalb der ansonsten sehr statischen Gesellschaft des Ancien Régime eine gewisse Karriere gemacht, die nun aber jeweils an einen End- und Wendepunkt gelangt zu sein scheint.

Franciska hat eine Ausbildung genossen, die weit über ihren Geburtsstand hinausreicht und die Rückkehr in das Müllermilieu praktisch ausschließt. Paul Werner hat im Laufe des Krieges erhebliche Geldmittel angesammelt. Aber auch bei ihm gibt es eine Entfremdungserfahrung gegenüber dem Herkunftsmilieu, das für eine grundlegende Entwurzelung sorgt. Den Freischulzenhof hat er schnell wieder verkauft, als er merkte, dass ein sesshaftes Bauernleben

nichts mehr für ihn war. Gegenüber Just stellt er einmal ausdrücklich fest: „Das verwünschte Dorf! Ich kanns unmöglich wieder gewohne werden.“ (MvB I/12, S. 25)

[S. 67] III.

Franciska verfügt, so sollte bis hierhin deutlich geworden sein, anders als die zahlreichen Komödiendienerinnen zuvor über einen höchst scharf gezeichneten sozialen Hintergrund, vor dem sie ihre Lebensentscheidungen treffen muss. Doch nicht nur das – sie hat auch einen ausdifferenzierten Charakter. Sie ist schnell und schlagfertig im Dialog, taktvoll, treu gegenüber ihrer Herrin und wohlwollend gegenüber Tellheim. Dem Umstand, dass Minna über praktisch nichts anderes als über ihn redet, begegnet sie mit einer wahren Engelsgeduld.<sup>12</sup> Sie ist auch lernfähig, wie die Szenen II/2 und II/3 zeigen. Gegenüber dem barschen Just lobt sie die anderen, gefälliger auftretenden Diener Tellheims, die sie aus Thüringen kannte. Allerdings muss sie von ihm erfahren, dass diese ihren Herrn, als dessen Mittel zur Neige gingen, nacheinander schmachvoll verlassen und dabei oft noch bestohlen haben:

FRANCISKA *die ihm ernsthaft nachsieht*: Ich verdiene den Biß!–Ich bedanke mich, Just. Ich setzte die Ehrlichkeit zu tief herab. Ich will die Lehre nicht vergessen. (MvB III/3, S. 51)

Vor allem aber ist es die Fähigkeit zum Mitleid, die sie als Person wiederholt auszeichnet und die von ihrer Umgebung auch deutlich wahrgenommen wird (vgl. MvB II/2, S. 34–35, II/5, S. 39, V/10, S. 103 u.ö.). Wenn man Lessings prononcierte Mitleidsethik aus seiner Trauerspielpoetik berücksichtigt, so wird deutlich, dass Franciska hiermit wohl das größte Plus für sich verbuchen kann, denn „*der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*“, wie Lessing am 3. November 1756 bündig an Friedrich Nicolai schreibt.<sup>13</sup> Zeitlich parallel zur Entstehung der *Minna von Barnhelm* entfaltet er dies auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* im Zuge der Explikation der aristotelischen Formel von Phobos und Eleos noch weitergehend.

Schwieriger gestaltet es sich, nachteilige Eigenschaften bei ihr auszumachen – nicht einmal naschhaft ist sie, was als eine höchst typische Schwäche der Komödiendienerin gilt. Als Minna keine Tasse Schokolade mit ihr trinken mag, verzichtet sie ebenfalls: „Für mich? Ich wollte eben so gern für mich allein plaudern, als für mich allein trinken.“ (MvB II/1, S. 28)

Was allerdings bleibt, ist ein gewisser Hang zum Moralisieren, den ihr Minna vorwirft. Einmal bezeichnet sie sie als „Sittenrichterin“ (MvB IV/1, S. 69) und einmal als „Vorbitterin“:

[S. 68] FRANCISKA Und nun, gnädiges Fräulein, lassen Sie es mit dem armen Major gut sein.

<sup>12</sup> Vgl. Wolf: *Dienerinnenfiguren*, a.a.O., S. 40–41. Paradigmatische Szenen hierfür sind MvB II/1 und MvB IV/1.

<sup>13</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Briefwechsel über das Trauerspiel mit Mendelssohn und Nicolai*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 3: *Werke 1754–1757*, hg. von Conrad Wiedemann, Frankfurt a.M. 2003, S. 662–736, hier S. 671.

DAS FRÄULEIN O, über die Vorbitterin! Als ob der Knoten sich nicht von selbst bald lösen müßte. (MvB V/9, S. 98)

Nun richtet sich dieser Unwille Minnas gegen Franciskas Einspruch gegenüber ihrem Spiel mit Tellheim, mit dem sie diesen von seinem vermeintlichen übergroßen Stolz kurieren will. Es handelt sich dabei um die zentrale Besserungsintrige dieser Komödie. An diesem Punkt, der die Forschung zur *Minna von Barnhelm* in zwei gleich große Lager teilt,<sup>14</sup> hängt nun sehr viel. Ist Tellheims Beharren auf seiner Ehre ein verbesserlicher Fehler, der ihm am Ende tatsächlich von Minna ausgetrieben wird, oder zettelt die leidenschaftliche Spielerin hier nicht vielmehr eine Komödienintrige an, die sich mit der Zeit verselbständigt und eben keinesfalls zu dem ursprünglich anvisierten Ziel führt?<sup>15</sup> Nach dieser zweiten Lesart offenbart sich im Verlauf des Stücks, dass für Tellheim die Liebe zu Minna selbst dann die zentrale Richtschnur seines Handelns war, als er sich von ihr lösen wollte. Dass ich mich deutlich der zweiten Variante anschließe, sollte bereits deutlich geworden sein.<sup>16</sup>

Von dieser grundlegenden Einschätzung hängt natürlich auch ab, ob Franciskas Widersprüche als überzogen oder als berechtigt zu bewerten sind. Diese steht der Veränderbarkeit von Menschen prinzipiell skeptisch gegenüber. Sie teilt sie nach ihren Hauptcharakterzügen ein und ist dann bereit, den Guten etwaige Schwächen großzügig nachzusehen, während sie sich von einzelnen, möglicherweise sympathisch wirkenden Charakterzügen von denjenigen, die sie grundsätzlich ablehnt, nicht in die Irre führen lässt. Einmal formuliert sie dies gegenüber ihrer Herrin selbst ganz ausdrücklich: „Nein, gnädiges Fräulein; ich kann beides [S. 69]

nicht; weder an einem schlechten Menschen die gute, noch an einem guten Menschen die böse Seite aufsuchen.“ (MvB IV/3, S. 76–77) Hierin ist sie eine Kontrastfigur zu Minna, die auf der einen Seite mit einem betrügerischen Windbeutel wie Riccaut de la Marlinière sympathisiert, auf der anderen aber Tellheim unbedingt noch seinen letzten Fehler – den vermeintlichen Stolz – austreiben will. Beides kann Franciska mit ihrem sehr klaren moralischen Kompass nicht gutheißen und versucht vergebens, ihrer Herrin in den Arm zu fallen.

Am meisten leidet Franciska dabei unter dem manipulativen Umgang Minnas mit Tellheim. Die für eine komische Intrigantin so unabdingbare „anesthésie momentanée du cœur“, wie es in Henri Bergsons Essay über das Lachen heißt,<sup>17</sup> kann sie nicht aufbringen. Als sie nach der

<sup>14</sup> Vgl. nochmals den Überblick in Fick: *Lessing Handbuch*, a.a.O., S. 262–283.

<sup>15</sup> Sanna: *Lessings „Minna von Barnhelm“*, a.a.O., zieht aus ihrer Grundthese, dass Minnas Plan ein von Grund auf berechtigter und auch gelingender sei, durchgehend negative Schlüsse zu Franciska als ihrer Spiegelfigur. Diesem arg simplifizierenden Zugriff kann hier schon von der Grundannahme her nicht gefolgt werden. Grundsätzlich krankt der Abschnitt in ihrer Studie, der sich Franciska und Paul Werner widmet, daran, dass weder die sozialen Hintergründe der Figuren noch Lessings komödientheoretische Überlegungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* Beachtung finden, die als Ziel eines gelungenen Stückes eher das tiefere Verstehen des Gegenübers profilieren, als dessen Veränderung. Vgl. zum letzten Punkt Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 6: *Werke 1767–1769*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M. 1985, S. 181–713, hier v.a. S. 670. Vgl. zu diesem Kontext auch Stephan Kraft: *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*, Göttingen 2011, S. 94–112, in der Anwendung auf *Minna von Barnhelm* dann S. 112–125.

<sup>16</sup> Vgl. dazu auch bereits Kraft: *Zum Ende der Komödie*, a.a.O., S. 118–119.

<sup>17</sup> Henri Bergson: *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique*, Paris <sup>45</sup>1938, S. 6.

Aufhebung der Intrige von Tellheim zusammen mit Minna als ‚Komödiantin‘ bezeichnet wird, wehrt sie dies für sich eindeutig ab:

Nein, wahrhaftig; ich bin zur Komödiantin verdorben. Ich habe gezittert und gebebt, und mir mit der Hand das Maul zuhalten müssen. (MvB V/12, S. 107)

Die sich hier manifestierende stückinterne Zuschreibung des Figurenhandelns zu theatralen Gattungsmustern ist durchaus vielsagend, denn der Konflikt zwischen Minna und Tellheim kann auch darauf zurückgeführt werden, dass die beiden in ganz unterschiedlichen dramatischen Welten leben.<sup>18</sup> Während Minna bereits im Stück selbst als Komödienfigur markiert wird, wähnt sich Tellheim als Protagonist einer Tragödie.<sup>19</sup> In den Verhandlungen um die Kontributionen ist er den von Preußen besetzten Sachsen während des Krieges so weit entgegengekommen, wie es ihm nur möglich war. Darüber hinaus hat er die benötigte Summe dann auch noch persönlich vorgeschossen. Minna hatte sich schon allein aufgrund dieser großzügigen Geste in ihn verliebt, noch bevor sie ihn das erste Mal zu Gesicht bekam. Genau diese Tat aber wird ihm im Prozess nach dem Krieg vorgeworfen, indem man sie ihm als Bestechlichkeit auslegt. Dieselbe Handlung, die ihn mit Minna zusammengebracht hat, entzieht ihm diese nun wieder – was ihm sein größtes Glück beschert hat, reißt ihn nun in den Abgrund.

Nur ist das Stück *Minna von Barnhelm* am Ende aber weder eine Tragödie, was unmittelbar offensichtlich ist, noch handelt es sich um eine Besserungskomödie. Minna gelingt es einfach nicht, Tellheim zur Einsicht über ein mögliches Fehlverhalten zu bringen und muss den Versuch unverrichteter Dinge abbrechen, als ihr Onkel, der Graf von Bruchsal, im Gasthaus eintrifft.

[S. 70] Auch noch in einer zweiten Hinsicht scheint die Stückhandlung ihrer Funktion verlustig gegangen zu sein. Nachdem es sich gegenüber Minna schon im Gespräch mit Riccaut de la Marlinière (vgl. MvB IV/2, S. 71–72) angedeutet hat, wird es im letzten Akt (vgl. MvB V/6) endgültig offenbar, dass die Anklage Tellheims schon zuvor niedergeschlagen worden war. Die Kommission hatte bereits am Vortag über ihn entschieden und ihn von den erhobenen Vorwürfen freigesprochen und vollständig rehabilitiert. Die gesamte Handlung vom Heben des ersten Vorhangs an spielt demnach im Vakuum zwischen einer vorgelagerten konfliktlösenden Entscheidung und deren verzögerter nachrichtlicher Übermittlung. Sie ist durchgehend ein reines Spiel, frei von existenziellen Gefahren.

Gleichwohl ist das Ganze keinesfalls substanzlos, denn die beiden Hauptfiguren haben im Zuge der Ereignisse sehr viel übereinander gelernt, wie nach Lessing ja überhaupt die Steigerung der differenzierten Menschenkenntnis das eigentliche Kernanliegen der Gattung Komödie sein sollte.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Vgl. Kraft: *Zum Ende der Komödie*, a.a.O., S. 116.

<sup>19</sup> Minna bemerkt dies in einer der ersten gemeinsamen Szenen mit Tellheim in ihrer Reaktion auf seinen noch unvollständig-unverständlichen Bericht, den sie mit einem ironischen „Das klingt sehr tragisch!“ (MvB II/9, S. 46) quittiert.

<sup>20</sup> Vgl. dazu nochmals die Anm. 15.

## IV.

Ganz verschwunden sind die existenziellen Probleme aus diesem Stück aber wiederum nicht. Eine weitere der zahlreichen Umkehrungen Lessings besteht darin, dass sie auf die sozial niedrigere Ebene verschoben werden, die traditionell dazu dient, die seriösen Konflikte der höheren Figurenebene komisch-nichtig zu spiegeln. Es geht hierbei natürlich wieder um Franciska und Paul Werner, die im Laufe des Stücks vor sehr weitreichenden und schwierigen Lebensentscheidungen stehen und bei denen man auch ganz am Ende noch nicht wissen wird, ob sie darin die richtige Wahl getroffen haben.

Die beiden begegnen einander erstmals im vierten Aufzug des dritten Aktes. Das Verbindende, dessen sie unmittelbar gewahr werden, sind ihre parallelen Einschätzungen dritter Personen. Es beginnt damit, dass Paul Werner Franciska vor dem Wirt warnt, den sie gerade eben selbst bei einer seiner kleinen Betrügereien erwischt hat (vgl. MvB III/4, S. 53). Auch gegenüber Just zeigt sich schnell eine Einigkeit: Er ist nicht besonders liebens-, aber wegen seiner Ehrlichkeit doch achtenswert. Und schließlich verständigen sich die beiden in der Folgeszene mit wenigen Worten über ihr vollständiges Vertrauen gegenüber Tellheim:

WERNER Frauenzimmerchen, kennt Sie denn meinen Major?

FRANCISKA Den Major von Tellheim? Ja wohl kenn ich den braven Mann.

WERNER Ist es nicht ein braver Mann? Ist Sie dem Manne wohl gut? –

FRANCISKA Vom Grund meines Herzens.

WERNER Wahrhaftig? Sieht Sie, Frauenzimmerchen; nun kömmt Sie mir noch einmal so schön vor. (MvB III/5, S. 55)

[S. 71] Hiermit ist die Sache dann auch schon praktisch erledigt: Zwei Menschenkenner haben einander gesucht und gefunden – Lessing hat diese beiden Figuren ganz offensichtlich füreinander geschaffen. Winzige Schatten ziehen vorbei, etwa als Werner einmal ohne Kenntnis der Umstände die Bedeutung von Tellheims versetztem Ring herunterspielt: Soldaten haben, so meint er, gerade in Sachsen im Krieg nun einmal mit zahlreichen Frauen Ringe gewechselt, ohne dass dies eine besondere Bedeutung gehabt habe (vgl. MvB III/5, S. 56). Schnell entpuppt sich dies als bloßes Gerede (vgl. MvB III/10 und 11, S. 66–67). Später blafft er Franciska einmal kurz an, direkt nachdem ihm vom verzweifelten Tellheim übel mitgespielt worden ist. Sie steckt es mit einem „Hu! was sind das für Männer!“ weg (MvB V/11, S. 105).

Allerdings gibt es neben diesen kleinen Missverständnissen doch noch ein gravierenderes Problem, dessen Konfliktpotential aber eher in der Zukunft außerhalb der Stückhandlung liegt. Denn beim „guten Menschen“ Paul Werner findet sich nun doch so etwas wie eine „böse Seite“ (jeweils MvB IV/3, S. 77). Eigentlich wäre ja alles ganz einfach: Mit dem Geld, über das der nach dem Krieg entlassene Wachtmeister hinreichend verfügt und das jetzt auch Tellheim nicht mehr brauchen wird, könnten sie eine Familie gründen und sich eine friedliche, autonome Existenz aufbauen. Aber Paul Werner hat schon einen ersten, gescheiterten Versuch hinter sich, wieder ins ländliche Zivilleben zurückzukehren: „Das verwünschte Dorf! Ich kanns unmöglich wieder gewohne werden.“ (MvB I/12, S. 25)

Stattdessen will er erneut in militärische Dienste treten – notfalls gar als Söldner für das christliche Georgien im Kampf gegen Persien und die Türkei.<sup>21</sup> Tellheim hat ihm davon deutlich abgeraten:

Ich habe es nicht gern gehört, was mir Just gesagt hat. Du hast dein Gut verkauft, und willst wieder herum schwärmen. Laß mich nicht von dir glauben, daß du nicht so wohl das Metier, als die wilde, lüderliche Lebensart liebest, die unglücklicher Weise damit verbunden ist. Man muß Soldat sein, für sein Land; oder aus Liebe zu der Sache, für die gefochten wird. Ohne Absicht heute hier, morgen da dienen: heißt wie ein Fleischerknecht reisen, weiter nichts. (MvB III/7, S. 61–62)

Derartige Vorbehalte sind auch auf der Basis von Lessings eigener, aus Erfahrung erworbener Kriegs- und Militärgegnerschaft nur zu ernst zu nehmen.

Franciskas Verhalten ist bei alldem auf das Höchste gespalten. Einerseits ergreift sie in der Schlusszene, in der sie und Paul Werner getrennt vom übrigen Komödienpersonal allein auf der Bühne verbleiben, selbst die Initiative und macht ihrem Zukünftigen den unerhörten Antrag:

[S. 72] FRANCISKA Herr Wachtmeister, – – braucht Er keine Frau Wachtmeisterin?

WERNER Ist das Ihr Ernst, Frauenzimmerchen?

FRANCISKA Mein völliger! (MvB V/15, S. 110)

Andererseits aber hat Paul Werner zunächst noch eine gar nicht so kleine Bedingung, bei der sie gleichwohl, ohne zu zögern, geradezu blind einschlägt:

WERNER Zöge Sie wohl mit nach Persien?

FRANCISKA Wohin Er will!

WERNER Gewiß? – Holla! Herr Major! nicht groß getan! Nun habe ich wenigstens ein eben so gutes Mädchen, und einen eben so redlichen Freund, als Sie! – Geb Sie mir Ihre Hand, Frauenzimmerchen! Topp! – Über zehn Jahr ist Sie Frau Generalin, oder Witwe! (MvB V/15, S. 110)

Franciska hat sich also dazu entschlossen, Paul Werner von seiner privaten Seite zu lieben und die öffentlich-militärische hinzunehmen. Deutlich wird dies im bereits zitierten Gespräch mit Minna im vierten Akt:

Aber ich merke wohl; er glaubte, vor Ihre Gnaden, auf die Parade ziehen zu müssen. Und wenn die Soldaten paradieren, – ja freilich scheinen sie da mehr Drechslerpuppen, als Männer. Sie sollten ihn hingegen nur sehn und hören, wenn er sich selbst gelassen ist. (MvB IV/5, S. 78)

Während sich also Minna auf eine recht fragliche Charakterschwäche Tellheims stürzt und diese unbedingt kurieren zu müssen meint, lässt Franciska eine viel relevantere bei Paul Werner einfach durchgehen. Angesichts ihrer jeweiligen Gegenüber hätten beide Grund gehabt,

---

<sup>21</sup> Hinter dem im Stück genannten „Prinzen Heraklius“ (MvB I/12) steht der christlich-georgische König Erekle (oder Irakli) II., der in seinen Kämpfen gegen die benachbarten Reiche Persien und die Türkei zeitgenössisch um europäische Unterstützung warb, damit aber keinen Erfolg hatte.

genau andersherum zu handeln, denn sicher verfügt Paul Werner über eine deutlich problematischere Maskulinität als sein ehemaliger Vorgesetzter. Grundsätzlich moralisch betrachtet wird dies im Stück nicht,<sup>22</sup> aber eben doch als klare Schwäche eines gemischten Charakters mit ansonsten überwiegend guten Anteilen präsentiert. Das Problem ist, dass es sich hierbei um eine höchst gefährliche Schwäche handelt, die Franciska nur zu leicht in ein existenzielles Unheil zu stürzen vermag. Das Schicksal einer Söldnerwitwe in einem weit entfernten Land mag man ihr sicher nicht gönnen.

[S. 73] Das, was hier auf der Dienerebene vereinbart wird, ist also das blanke Gegenteil eines traditionellen Dramenschlusses, bei dem man schon von der Gattungszuschreibung her weiß, ob am Ende der Untergang des Protagonisten oder ein gutes Ende steht, das sich selbst als wirklich final begreift. In einem traditionellen Drama werden die Schwierigkeiten im Stück selbst verhandelt und am Ende in eine stabile Situation überführt – sei es der Tod oder sei es das Happyend.

Hier ist es nun aber so, dass die Paarbildung von Franciska und Paul Werner weitestgehend konfliktfrei verläuft. Die Schwierigkeiten und Gefahren treten hingegen erst am Ende im Moment der Verlobung auf. Franciska ergreift auf der persönlichen Ebene mit dem Antrag die Initiative, überlässt aber die Richtungsentscheidung für das weitere gemeinsame Leben ganz dem Manne. Im Ergebnis zieht sie mit einem für das Zivilleben untauglich gewordenen Soldaten nach Persien, wo er sich eine große Militärkarriere erhofft, mit mindestens ebenso großer Wahrscheinlichkeit aber den Tod finden wird. Ein Mehr an Hazard und radikal offener Zukunft ist im 18. Jahrhundert wohl nicht denkbar. Zwei Figuren sind aus den festgefühten Sozialstrukturen des Ancien Régime herausgebrochen, haben schon einen Teil ihres Weges hinter sich gebracht und meinen nun nicht mehr zurückzukönnen. Der Grund dafür liegt nicht so sehr in äußeren Notwendigkeiten, sondern vielmehr in ihnen bzw. vor allem in ihm selbst.

Nur wenig später, in der Folge der Unabhängigkeitskriege, werden die Vereinigten Staaten von Amerika auch in der deutschen Kulturgeschichte zu dem Ort des Neuen und Selbstbestimmten werden, auf den sich die Zukunftshoffnungen derartiger ortloser Figuren projizieren lassen. Die Auswanderungsüberlegungen in Goethes *Wilhelm Meister* mögen beispielhaft dafür stehen.

Wird dies eine grundsätzlich hoffnungsfrohe Utopie darstellen, so befinden wir uns mit der *Minna von Barnhelm* noch kurz vor dieser Zeitenschwelle. Das Einzige, was Paul Werner als Ausweg aus der Angst vor einem stillgestellten Leben in der deutschen Provinz einfällt, ist einstweilen ein Söldnerkrieg östlich des Schwarzen Meeres. Seine Umgebung quittiert dies mit einem Kopfschütteln. Es ist eine höchst unsichere Wette, die hier eingegangen und dabei auch als solche markiert wird: „Frauenzimmerchen! Topp! – Über zehn Jahr ist Sie Frau Generalin, oder Witwe!“

---

<sup>22</sup> In dieser Relativierung der Figur Franciskas nähere ich mich dem Modell von Sanna nun doch etwas an, in dem die Problematik von Paul Werners Charakter und Franciskas passiver Haltung dazu deutlich negativ herausgestrichen wird. Vgl. nochmals Sanna: *Lessings „Minna von Barnhelm“*, a.a.O., S. 122–125 und S. 128–135. Gleichwohl halte ich daran fest, dass es sich bei den beiden zentralen Frauenfiguren um gemischte Charaktere mit deutlich stärkeren positiven Anteilen handelt und eben nicht um eine ideale Minna und eine dagegen deutlich abfallende Franciska.

Wie sieht es nun bei alledem mit der Emanzipation dieser starken kleinen Schwester Minnas aus, über die hier ebenfalls nachgedacht werden sollte? Franciska ist in privaten Dingen eine höchst selbstbewusste junge Frau, die ihre Liebesdinge souverän in die eigene Hand nehmen kann. Die Entscheidungen über die Ausrichtung des zukünftigen gemeinsamen Lebens tritt sie hingegen vollständig ab. Eigentlich stellt dies für die Geschlechterverhältnisse der Zeit eine Selbstverständlichkeit dar und wird Stückintem auch nicht durch die Figuren explizit reflektiert. Die Infragestellung erfolgt – typisch für die *Minna von Barnhelm* – vielmehr hinter ihrem Rücken auf der Ebene der Struktur: Einerseits scheint das Ende offen, [S. 78] doch schaut man einmal genau auf den Schluss, so lautet das buchstäblich letzte Wort in diesem Verlobungsstück nicht anders als „Witwe“.