

KORBINIAN LINDEL

WISSENSDRANG UND SCHWÄRMERTUM IM *BERLINER* SZENAR, LESSINGS FRÜHEM FAUST-FRAGMENT

1. Wissensdrang?

Die Urteile darüber, was uns an Lessings Faust verloren gegangen ist, gehen in der Forschung nach wie vor weit auseinander. Mathias Mayer rechnet im *Faust-Handbuch* Lessings (entweder unvollendeten oder uns nicht erhalten gebliebenen) Faust bedauernd »zu den schmerzlichsten Verlusten der deutschen Literaturgeschichte«¹. Ungleich zurückhaltender fällt das Fazit Gunter Grimms im Kommentarteil der *DKV*-Ausgabe² aus: »Ob das Werk eine ›Großtat‹ geworden wäre und ›weltliterarischen Rang‹ erreicht hätte, bleibt, angesichts einer gewissen Sprödigkeit der überlieferten Szenen, mehr als fraglich.«³ Grund dieser anhaltenden Uneinigkeit ist aber kaum mangelndes Forschungsinteresse. Tatsächlich existiert eine lange Reihe an Fachpublikationen allein aus den letzten Jahrzehnten zum Thema. Über ein Desinteresse der Germanistik an seinem Faust-Projekt könnte sich Lessing also schwerlich beklagen.⁴

Die *curiositas* – darüber besteht weitgehender Konsens – bildet das Leitthema der Lessingschen Faustfragmente, genauer – hier ist man sich schon nicht mehr ganz so einig – ihre aufklärerische Rehabilitation im Motiv der Rettung

- 1 Mathias Mayer, Literatur, in: *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*, hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk und Mathias Mayer, Stuttgart 2018, S. 146–153, S. 146.
- 2 Gotthold Ephraim Lessing, *Gesamte Werkausgabe in 12 Bänden*, hg. von Wilfried Barner et al., Frankfurt am Main 1985 ff. (Im Folgenden zitiert als *DKV* Band, Seite.)
- 3 *DKV* IV, 832.
- 4 Trotzdem tut das die Germanistik immer wieder selbst. Noch im *Lessing-Jahrbuch* von 2008/09 liest man: »There is not much written about Lessing's Faust-plans and -fragments. A survey of the critical literature yields meager results.« (J.M. van der Laan, »Lessing's ›Lost‹ Faust« and Faustus Socinus, in: *Lessing Yearbook* 38 (2008/2009), S. 53–65, S. 53.) Ähnlich monierte schon Silke Opitz 1994, dass bei aller Bedeutung des Projekts für Lessing selbst dessen »Faustdichtungen [...] bisher [...] wenig von der Forschung beachtet wurden« (Silke Opitz, *Lessings Fragment einer Faustdichtung im 17. Literaturbrief – oder doch ein ›alter Entwurf dieses Trauerspiels‹?*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 4 (1994), S. 99–103, S. 99.).

Fausts. Dabei wiesen bereits ältere Forschungsansätze in eine andere Richtung; und zwar nicht nur, was den projektierten Handlungsausgang (Rettung Fausts), sondern den thematischen Ideenkeim selbst anbelangt. In seiner immer noch maßgeblichen Studie⁵ von 1960 stellt Karl Guthke die *curiositas* als das Kern-»Problem«⁶ von Lessings Faust-Dichtung ins Zentrum seiner Analyse. Lessing führe nicht Fausts Wissensstreben überhaupt, sondern die spezifische Art seines Strebens als problematisch vor. Problematisch auch noch für die Aufklärung sei der Wunsch Fausts, die Wahrheit sofort und vollkommen zu besitzen, und, wie der Schwärmer, nicht den Aufschluss darüber im Jenseits abwarten zu können. Leider nur angedeutet (und auch von der Anschlussforschung nicht weiter verfolgt) wird der Zusammenhang des Faustischen Wissensstrebens mit der Schwärmer-Debatte der Aufklärung; hier möchte mein Aufsatz ansetzen.

Einschlägige Beiträge aus der neueren Forschung haben bereits die Rehabilitation der *curiositas* als vordringlichstes Intentum der Faust-Pläne Lessings infrage gestellt.⁷ Es muss nachdenklich stimmen, dass das die Interpretationen leitende *curiositas*-Axiom fast immer den späten Berichten Dritter, fast nie den Texten aus Lessings eigener Feder abgenommen wurde.⁸ Während erst aus der jüngsten Forschung eine eingehende Analyse des Faust-Fragments aus dem 17.

5 Karl S. Guthke, Problem und Problematik von Lessings Faust-Dichtung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 79 (1960), S. 141–149.

6 Ebd., S. 141.

7 Als erster hat Günther Mahal mit Nachdruck bestritten, dass Lessing eine Errettung des Wissenssuchers Faust vorgesehen habe, in der Goethes Aneignung des Stoffes vorbereitet worden sei. (Günther Mahal, Lessings Faust. Planen, Ringen, Scheitern, in: Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema, hg. von Günther Mahal, Neuried 1998, S. 321–346.) Wie tief die Brüche in Lessings keineswegs einheitlicher Bewertung der *curiositas* sind, macht die noch jüngere thematisch weitgespannte Studie von Friedrich Vollhardt deutlich. Vollhardt erbringt neue Argumente dafür, dass der frühe Lessing wohl keine Rettung Fausts im Sinn hatte, indem er eine ideelle Linie rekonstruiert, die von den Faust-Fragmenten zu der Schrift *Leibniz von den ewigen Strafen* führt. (Friedrich Vollhardt, Lessings Lektüre. Anmerkungen zu den »Rettungen«, zum »Faust«-Fragment, zu der Schrift über »Leibniz von den ewigen Strafen« und zur »Erziehung des Menschengeschlechts«, in: Euphorion 100 (2006), S. 359–393.)

8 Vgl. dafür den Aufsatz Hans Hennings: Im Zentrum von Lessings Faust-Projekt steht für Henning das »Wissensthema der Aufklärung« (Hans Henning, Lessings Faust-Pläne und -Fragmente, in: Faust through Four Centuries: Retrospect and Analysis, hg. von Peter Boerner und Sidney Johnson, Tübingen 1989, S. 79–90, S. 86.). Konkreter: eine Rehabilitation der Wissbegierde, die der Aufklärer Lessing mit der Rettung Fausts vornehme. Um dies zu untermauern, bezieht Henning sich aber lediglich auf die späteren Berichte von Engel und Blanckenburg, die in diesem Punkt übereinstimmen, ohne Lessings eigene Frühfragmente angemessen zu berücksichtigen.

Literaturbrief existiert⁹, steht eine Detailanalyse des *Berliner Szenars* weiterhin aus. Das nie publizierte Berliner Szenar bildet aber nicht nur den einzigen von Lessing selbst stammenden Faust-Text; im Unterschied zum Literaturbrief-Fragment ist das Szenar auch von keinem, dem Publikationskontext geschuldeten strategischen Anti-Gottschedianismus getragen. Von daher verspricht es eine unverstellte Antwort auf die Frage nach Lessings Motivation hinter der Bearbeitung des Fauststoffs. Im Folgenden möchte ich den sehr überschaubaren Text – in der Nachlass-Handschrift nimmt er kaum eine Seite ein¹⁰ – analytisch durchschreiten. Die Untersuchungsergebnisse sollen dann eine Betrachtungsweise grundlegen, die, unter Zuziehung eines bislang vernachlässigten Frühtextes von Lessing, das Faust-Projekt aus einer anderen Leitproblematik heraus als der des Wissensstrebens verstehen will.

Lessings frühe Anverwandlung des Fauststoffs, so ließe sich mit Blick auf den 17. *Literaturbrief* vermuten, verdankt sich lediglich einem antigottschedianischen Reflex:

»Niemand«, sagen die Verfasser der Bibliothek, »wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor *Gottsched* zu danken habe.«

Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr *Gottsched* niemals mit dem Theater vermengt hätte.¹¹

Im Anschluss an die berühmte Gottsched-Polemik folgt der Abdruck der Szene mit Faust und den sieben Geistern. Sicherlich hat der literaturpolitisch interessierte Lessing die Szene in den *Literaturbriefen* nicht zuletzt deshalb veröffentlicht lassen, um den Faust-Verächter Gottsched zu ärgern. Jedoch ist Lessings Beschäftigung mit dem Stoff älter. Erstes Zeugnis der Auseinandersetzung gibt eine Äußerung des Dieners Anton im *Jungen Gelehrten* ab, den Lessing schon 1747 verfasst und 1748 aufgeführt gesehen hat. Dies war eine Zeit, in der sich Lessing selbst noch Gottscheds Theaterreform ausdrücklich verpflichtet fühlte. Die von Lessing mitherausgegebene Zeitschrift *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* sollte, so die programmatische Vorrede von 1749, Gottscheds Unternehmen einer ›Bereinigung‹ der deutschen Bühne unterstützend zuarbeiten:

9 Gerhard Sauder, »Teuflische Geschwindigkeit« in der *Historia von D. Johann Fausten*, den Puppenspielen, Lessings *Faust*-Fragment und bei Maler Müller, in: Gebundene Zeit. Zeitlichkeit in Literatur, Philologie und Wissenschaftsgeschichte, hg. von Jan Standke, Heidelberg 2014, S. 113–127.

10 Siehe den Abdruck der Handschrift in: Robert Petsch, Lessings Faustdichtung. Mit erläuternden Beigaben, Heidelberg 1911, S. 59.

11 DKV IV, 499. [Herv. im Original]

Es sind nun vier Jahr, daß uns bei dem Beschlüsse der deutschen Schaubühne, der Herr Professor Gottsched Hoffnung zu einer Historie des Theaters machte. Es ist gewiß, wir sind nicht die einzigen, die der Erfüllung dieses Versprechens mit Vergnügen und mit einem unruhigen Verlangen entgegen gesehen haben. Man muß gestehen, daß er sehr geschickt dazu sein würde, und daß seine Verdienste, die er unwidersprechlich um das deutsche Theater hat, dadurch zu ihrer vollkommnen Größe anwachsen würden. [...] Sollte es aber nicht möglich sein, dieses schwere Werk zu erleichtern?¹²

Ein Interesse am Fauststoff war für den jungen Lessing durchaus vereinbar mit der Affirmation der Theaterreform Gottscheds und einer allgemeinen Ausrichtung an dessen Regelpoetik. Noch eine Rezension von 1753 kennt einen »Gelehrte[n,] dem die deutsche Bühne so viel zu danken hat, und dem sie immer so schlecht gedankt hat, der Hr. Prof. Gottsched«¹³. Robert Petsch datierte das *Berliner Szenar* anhand der Nachlass-Handschrift auf die Mitte der 1750er-Jahre.¹⁴ Nur folgerichtig wäre es vor diesem Hintergrund, ein Nachwirken Gottscheds auch in die frühesten Bearbeitungsphasen von Lessings Faust-Projekt hinein zu vermuten. Ein Durchlauf durch den Text des *Berliner Szenars* wird diese Vermutung bestätigen:

Indem Lessing das *Berliner Szenar* mit einem Vorspiel eröffnet, schreibt er sich in die Tradition des Volks- und Puppenschauspiels ein. Bereits das Faustspiel des Ulmer Puppentheaters, das aufs 17. Jahrhundert zurückdatiert, beginnt mit einem Vorspiel, das einen Dialog zwischen Charon, Pluto und verschiedenen Unterteufeln inszeniert. Auch wandernde Schauspielertruppen im Deutschland des 18. Jahrhunderts stellten ihren Stücken, namentlich dem *Doktor Faust*, in der Regel ein Vorspiel voran.¹⁵ In krassem Gegensatz zum damit aufgerufenen Genrevorbild steht jedoch die Inhaltsskizze für das Vorspiel selbst. Diese setzt bereits eine Literarisierung des Theaters voraus, wie sie Gottsched für die deutsche Bühne geleistet hatte. Das Vorspiel eröffnet mit nicht weniger als drei aufeinander folgenden Botenberichten der verschiedenen Unterteufel, die »Rechenschaft von ihren Verrichtungen geben«¹⁶. Die Technik des Botenberichts jedoch ist dem Volkstheater und, in noch höherem Grad, dem Puppenspiel fremd. Alle Handlung wird hier nach Möglichkeit auf die Bühne gebracht; was sich außerhalb der

12 DKV I, 731 f.

13 DKV II, 521. Die Rezension stammt wahrscheinlich von Lessing.

14 Vgl. Petsch, Lessings Faustdichtung, S. 16.

15 Klaus Haberkamm, Vorspiel, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin / New York 2003, S. 807 ff., S. 808.

16 DKV IV, 59.

Bühne zuträgt, wird erwähnt, nicht berichtet. Auch Freiräume für Improvisationen, durch die sich das Volksdrama vom literarisierten Theater unterscheidet, beschneidet das *Berliner Szenar* bereits durch eine klimaktisch straff organisierte Folge der Botenberichte: Der erste Teufel brachte Vernichtung (»eine Stadt in Flammen gesetzt«¹⁷), der zweite sicheren Tod (»in einem Sturme eine ganze Flotte begraben«¹⁸), der dritte bewirkte Seelenverderbnis (»einen Heiligen verführt«¹⁹), wobei seinen Bericht wiederum eine Klimax von Trunkenheit, Ehebruch und Mord strukturiert.

Noch deutlicher, und ebenfalls in Abkehr vom Stegreiftheater, lässt sich dem Text seine Orientierung an den Vorgaben aristotelischer Regelpoetiken ablesen. Geradezu pedantisch pocht der dritte Teufel auf die Einhaltung der Zeiteinheit, wenn er sich fest vornimmt, Faust in nicht mehr als »vier und zwanzig Stunden der Hölle zu überliefern«²⁰. Und wirklich, die Regiebemerkung über dem Ersten Auftritt wird diesen ambitioniert gesetzten Zeitrahmen absegnen: »Dauer des Stücks, von Mitternacht zu Mitternacht«²¹. Zugleich eröffnen, was die Einheit der Handlung anbelangt, die konspirierenden Teufel keinen parallelen Plotstrang. Die Teufelshandlung dient als Vorbereitung und zugleich Einsatz der einen Haupthandlung um Faust. Symptomatisch für die Traditionsbindung des *Berliner Szenars* ist dann nicht zuletzt die Erscheinung des Geistes im Ersten Aufzug, mit der immerhin die gemeinsame Berufungsinstanz klassizistischer Poetiken schlechthin auf die Bühne geholt wird: »Aristoteles«²².

Am bezeichnendsten jedoch ist der Kern-»Satz[]«²³ am Ende des Vorspiel-Entwurfs, der eine Ausrichtung Lessings an einer sehr zeitgenössischen Autorität verrät:

Zu viel Wißbegierde ist ein Fehler; und aus einem Fehler können alle Laster entspringen, wenn man ihm zu sehr nachhängt.

Nach diesem Satze entwirft der Teufel, der ihn verführen will, seinen Plan.²⁴

Gottscheds Leitvorgabe zur Verfertigung eines Trauerspiels in der *Critischen Dichtkunst* lautete:

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 DKV IV, 60.

22 DKV IV, 61.

23 DKV IV, 59.

24 Ebd.

Zu allererst wehle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der dem gantzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen vorgenommen.²⁵

Über Gottscheds Forderung, jedes Trauerspiel ausgehend von einem moralischen Lehrsatz zu konzipieren, hat sich Lessing 1755 in seiner Seneca-Abhandlung lustig gemacht.²⁶ Das *Berliner Szenar* verrät nichtsdestotrotz eine Schulung am gottschedschen Lehrsatz-Postulat. Vieles spricht dafür, dass der »Satz« am Ende des Vorspiels im *Berliner Szenar* den Plan nicht nur des Teufels, sondern auch des Dramatikers Lessing bezeichnet, das heißt: den Ideennukleus, um den herum das projektierte Faust-Drama keimen sollte. Der Satz ist in der Handschrift Lessings von der vorangegangenen Rede des Teufels durch eine deutliche Einrückung abgesetzt (ebenso in den Ausgaben von Guthke und des DKV). Es ist fraglich, ob der Satz noch der Rede des Teufels zugehört oder nicht. Dagegen spricht, dass der Satz, auch unabhängig von der Wertung des Teufels, produktionsfunktional zentral ist: Für den planenden Dramatiker bezeichnet er, wie es ja im Text wörtlich heißt, den »Fehler« Fausts, dramentheoretisch gesprochen also seine *hamartia*, den Handlungsmotor für das nachfolgende Drama. Damit stellt sich jedoch die Anschlussfrage, ob allein dieser Fehler Faust zum Verhängnis werden sollte. Die Faust-Forschung stellte zu Recht fest, dass die Betonung hier nicht auf der Wissbegierde überhaupt, sondern auf dem Zuviel liegt.²⁷ Doch während der erste Teilsatz lediglich die *hamartia* als solche bezeichnet, leistet erst die abschließende Wendung die Komplettierung zur potentiell katastrophalen *hamartia*, indem sie eine spezifische Charakterdisposition Fausts benennt: »Zu viel Wißbegierde ist ein Fehler; und aus einem Fehler können alle Laster entspringen, wenn man ihm zu sehr nachhängt.«²⁸

Im letzten Satzteil, dafür möchte ich im zweiten Teil meines Aufsatzes argumentieren, ist das eigentliche Sinnzentrum des *Berliner Szenars* und Lessings früher Faust-Pläne angezeigt: Fausts Handeln grundiert weniger das Movens neuzeitlicher Wissenssuche als die Veranlagung eines melancholischen Schwärmertums.

Zurück zum *Berliner Szenar*: Zwischen dem Ende des Vorspiels und dem Einsatz des Ersten Aufzugs besteht ein auf den ersten Blick unauflöslicher Wider-

25 Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen, Leipzig 1730, S. 133.

26 Vgl. DKV III, 563.

27 Vgl. Michael Multhammer und Carsten Rohde, Kritik, in: Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien, hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk und Mathias Mayer, Stuttgart 2018, S. 194–201, S. 196.

28 DKV IV, 59. [Herv. von mir]

spruch. Hieß es im Vorspiel noch von Faust, er sei schwerer der Hölle zu gewinnen als selbst ein Heiliger, so ruft der Faust des Ersten Auftritts die Teufel schon von selbst. Noch mehr, er habe dies, wie es heißt, sogar »schon mehrere Male versucht, aber vergebens«²⁹. Ein schon länger bestehendes Interesse zieht Faust zum Unterweltlichen; nur von der Unterwelt ihrerseits scheint dieses Interesse bislang unerwidert geblieben zu sein. Zwar nicht beheben, doch teilweise abbauen lässt sich der Widerspruch, wenn man in Rechnung stellt, wie stark hier die Wissenssuche der Faustfigur hinter die im Vorspiel vorbereitete Verführungshandlung zurückgestellt wird. Eine immer wieder behauptete Nähe von Lessings Faust zum Sturm und Drang³⁰ lässt sich damit für das *Berliner Szenar* eher bestreiten als bestätigen. Denn die vielleicht wesentlichste strukturelle Neuerung des Sturm und Drang im Drama, der Vorrang der Figur vor der Handlung (und nicht mehr, wie zuvor, der Handlung vor der Figur), kennzeichnet das *Berliner Szenar* gerade nicht. Der feststehende »Plan«³¹ gibt der Faustfigur den Handlungsspielraum vor. In der Tat enthält der Text eine Reihe von Signalen, die darauf hinweisen, dass das Erscheinen des Geistes weniger durch Faust erzwungen als vielmehr notwendige Handlungsfolge des im Vorspiel gefassten Verführungsvorhabens ist. Zunächst einmal bleibt offen, warum die schon wiederholt fehlgeschlagenen Beschwörungsversuche Fausts gerade jetzt Erfolg haben sollten. Faust selbst wundert sich darüber, »erschrickt«³² und erbittet vom Geist eine Rückversicherung: »Auf wessen Befehl erscheinst du?«³³ Zudem spricht der Teufel selbst die ihn bindenden Zauberworte aus, mit deren drittem er sich, bezeichnenderweise in einem performativen Sprechakt, vor Faust präsentiert: »Bahall! Bahall! hörte ich; und mit dem dritten Bahall stehe ich hier!«³⁴ Auch der Regietext unterstellt eine teuflische Handlungsinitiative: »Dieser Geist ist der Teufel, der den Faust zu verführen unternommen.«³⁵ Ebenfalls ins Verführungsnarrativ passt sich die bemerkenswerte Darstellung der Hölle im Botenbericht des Geistes ein. Ein Ort, an dem er, der Geist, »lag und schlummerte und träumte«³⁶, wo ihm »nicht wohl, nicht übel«³⁷ gewesen sei, ist ein Ort, der scharf absticht gegen traditionelle Höllenvorstellungen. Eine solche eher antik-pagane Unterwelts- als christliche

29 DKV IV, 60.

30 Vgl. Monika Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 3. Auflage, Stuttgart 2010, S. 215.

31 DKV IV, 59.

32 DKV IV, 60.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 DKV IV, 61.

36 DKV IV, 60.

37 Ebd.

Höllenschilderung kann einen humanistischen Gelehrten weit weniger vom Paktschluss abschrecken als der Schauplatz ewiger Qualen, von dem die älteren Faustbearbeitungen wissen wollen.

Doch nicht allein die Hintanstellung der Figur hinter die Handlung verändert das Bild vom vermeintlich selbstbestimmten Wissenssucher Faust. Schon der moderne Charakter seines Erkenntnisstrebens ist mehr als fraglich, wenn Fausts Erkenntnisdrang sich in den Bahnen einer »scholastischen«³⁸ Büchergelehrsamkeit bewegt. Noch grundsätzlicher aber scheint es mit Fausts Wissenssuche selbst nicht weit her zu sein. Die »Freude«³⁹, die Faust im Dritten Auftritt verspürt, rührt nicht von neuen Einsichten in die Seelenunsterblichkeit her, die der Teufel ihm verschafft hätte. Faust freut sich, dass ihm die Grenzüberschreitung selbst geglückt ist. Bestärkt durch diese seine *gegenstandsindifferente* »Freude, daß die Beschwörung ihre Kraft gehabt, schreitet er zu einer anderen, einen Dämon heraufzubringen«⁴⁰. Ein irgendwie ersichtliches Erkenntnisziel verfolgt er dabei nicht mehr. Überdies entpuppt sich Faust im Verlauf der ersten Beschwörung kaum als der zielstrebige Wissenssucher, den man immer wieder in ihm hat sehen wollen. Der Zweite Auftritt führt uns einen Erkenntnisgang nicht wie zu erwarten wäre des Beschwörers Faust, sondern, gerade umgekehrt, des beschworenen Teufels vor. Dieser prätendiert, einen mæutischen Erkenntnisprozess zu durchlaufen, indem er auf die unsicheren Fragen Fausts zweifelhafte Antworten gibt:

GEIST. Was sagst du mir? Ja, nun schießt es mir ein – Ich habe schon einmal ähnliche Vorstellungen gehabt. Warte, warte, ob ich den Faden zurückfinden kann.

FAUST. Ich will dir zu helfen suchen. Wie hießest du?

GEIST. Ich hieß – Aristoteles. Ja, so hieß ich. Wie ist mir?

Er tut als ob er sich nun völlig erinnerte und antwortet dem Faust auf seine spitzigsten Fragen.⁴¹

Plante Lessing mit seinem Faustdrama nun also eine Apologie des menschlichen Wissensstrebens? Eine positive Antwort wäre hier schon deshalb ungedeckt, weil fragwürdig bleibt, inwieweit nicht nur ein neuzeitliches Wissenschaftsverständnis, sondern die Wissensthematik überhaupt im Zentrum der frühen Faust-Pläne Lessings stand.

38 DKV IV, 59.

39 DKV IV, 61.

40 Ebd.

41 Ebd.

Musste aber, so ließe sich einwenden, Lessing das Motiv der *curiositas* nicht notwendigerweise schon der Tradition des Fauststoffs selbst entnehmen? Aus zwei Gründen trifft dies nicht unbedingt zu. Zum Einen büßte die Faustfigur bereits in der deutschen Frühaufklärung vor Lessing Charakterzüge eines nach sinnlicher Erkenntnis trachtenden Wissenssuchers ein. Zum Anderen steht Lessings Faust in der Peripherie der Geschichte des Stoffes; andere Einflüsse sind mindestens ebenso sehr in Rechnung zu stellen wie die nur schwache Anbindung an die Fausttradition. Nimmt man diese anderen Einflüsse zur Kenntnis, erschließt sich ein neuer, gegenüber der Wissensthematik eigenständiger Ideenkreis im Zentrum der Faust-Pläne Lessings.

Gegenüber ihrer frühneuzeitlichen Version musste die Faustfigur bereits einschneidende Umgestaltungen erfahren haben, damit sich der Aufklärer Lessing überhaupt für sie interessieren konnte. Um Lessing künstlerische Anschlussmöglichkeiten zu bieten, musste die Figur schon hochgradig entsinnlicht und, im Wortverständnis Lessings, »vermenschlicht«, d. h. vom Prototyp des Bösen abgekommen sein. Für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist (1) die Tendenz zur Exkulpation Fausts zu verzeichnen sowie (2) ein Abbau der der Figur traditionell zugeschriebenen starken Sexualität.

(1) Waren schon in den Texten älterer Bearbeiter (z. B. Marlowe) Sympathien für die Faustfigur latent, drängen in der Frühaufklärung die Entlastungstendenzen zur Textoberfläche durch. (a) Die volkscundlichen Quellen auf der einen Seite verurteilen zwar das Treiben des Zauberkünstlers in der Regel harsch. Doch auch sie gelangen zu einer moralischen Neubewertung von Fausts Handeln durch die Einnahme neuer Standpunkte. Eine (proto-)soziologische Sichtweise etwa enthält im Verweis auf Herkunft und frühen Entwicklungsgang des Teufelsbündlers bereits dessen partielle Entschuldigung.⁴² Dadurch bleibt zwar der negative Charakter seiner Untaten unbestritten, der moralisch belastbare Eigenanteil daran jedoch reduziert sich. (b) Thematisierungen Gelehrter auf der anderen Seite stellen das Untaten-Verdikt selbst mitunter infrage. Zum Verhängnis sei Faust die Unaufgeklärtheit seiner Zeitgenossen geworden. Diese hätten revolutionäre Erfindungen wie den Buchdruck aus Unverständnis nur als schwarze Magie fehlinterpretieren können. Damit sei der Nachwelt ein pervertiertes Faust-Bild vorgeprägt worden. So erhält Faust von dem ihn aufrichtig bemitleidenden Daniel

42 Beispielhaft nimmt der Autor einer Lebensbeschreibung des Herzogs von Luxemburg diese Wertungsperspektive ein, dessen um 1700 populäre Geschichte deutliche Parallelen zur Faust-Vita hat. Dort heißt es über Teufelsbündler, dass, wären sie nicht »im Unverstande auf[ge]wachsen«, sie sich kaum auf einen Pakt mit dem Teufel eingelassen hätten. (Die Faustsplitter in der Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts, hg. von Alexander Tille, Berlin 1900, Faustsplitter 211, S. 507.).

Defoe das Beiwort »poor«⁴³; in der deutschen Übersetzung wird daraus gar »der gute Faustus«⁴⁴. Züge abnormer Selbstsucht trägt Faust immer seltener.

(2) Die Faustsplitter aus der ersten Jahrhunderthälfte sparen Schilderungen von Fausts Lustleben durchgehend aus. Allenfalls findet man einen verschämten und wohl bewusst vage gehaltenen Fingerzeig auf »allerhand Uppigkeiten«⁴⁵, mit denen Faust sein Vermögen durchgebracht habe. Kulinarische Bedürfnisbefriedigung darf, im Gegensatz zur zunehmend tabuisierten sexuellen, auch weiterhin erzählt werden. Allerdings begnügt man sich selbst hier in der Regel mit Andeutungen (Faust, der auf einem Weinfass aus Auerbachs Keller reitet⁴⁶ u. ä.). Relevant für die Thematik der Wissenssuche ist diese Tendenz zur Entsinnlichung deshalb, weil von der Transformation der Faustfigur deren einzelne Triebe notwendig mitbetroffen sind. So muss auch der Wissenstrieb in letzter Konsequenz die notwendige Bindung an die Sinnlichkeit verlieren, die der *curiositas* ja im traditionellen Wortsinn inhäriert. Der Wandel in den Vorstellungen, die man sich von Faust macht, ist Ermöglichungsbedingung dafür, dass uns im *Berliner Szenar* ein sinnlich total desinteressierter Faust begegnet.

2. Schwärmer-Diskurs

Doch weitergetrieben werden sollten derartige Konstruktionen, die eine Kontinuitätsspur vom frühaufklärerischen Faustbild zur Faustfigur im *Berliner Szenar* behaupten, keinesfalls. Zu schwach nämlich ist die Verhaftung des Lessingschen Projekts in der Geschichte des Fauststoffs. Wahrscheinlich kannte Lessing die *Historia* ebenso wenig wie Widmans Faustbuch, dessen Bearbeitung durch Pfitzer oder das *Faustbuch des Christlich Meynenden*.⁴⁷ Sicher ist lediglich seine Kenntnis der Volksdrama- und Puppenspieltradition.⁴⁸ Kam Lessing aber nur mit diesem Traditionsstrang in Berührung, muss der besondere Charakter seiner Faust-Bearbeitung umso mehr frappieren, fehlt hier doch ein stoffkonstitutives

43 Faustsplitter 214, S. 515.

44 Faustsplitter 234, S. 543.

45 Faustsplitter 236, S. 550.

46 Vgl. Faustsplitter 171, S. 396.

47 Vgl. Henning, Lessings Faust-Pläne und -Fragmente, S. 85.

48 In seiner Materialsammlung macht Robert Petsch eine konkrete Aufführung des Faust durch die Theatertruppe um Madame Schuch namhaft, die Lessing am 16. Juni 1754 in Berlin miterlebt haben könnte. (Vgl. Petsch, Lessings Faustdichtung, S. 11.) Im Fall der Puppenspieltradition geht Petsch sogar noch weiter: sein Versuch, Parallelen zwischen dem Faust-Fragment aus dem Literaturbrief und dem Augsburger Puppenspiel herauszuarbeiten und selbst im Wortmaterial nachzuweisen, verdient nach wie vor Beachtung. (Vgl. ebd., S. 17.)

Element in allen Projektphasen zur Gänze, das aber gerade Volksdrama und Puppenspiel vor allen anderen Überlieferungstraditionen des Fauststoffs auszeichnet: das Komische.

Lessings Faust-Projekt lässt sich also nicht allein vor dem Hintergrund der Geschichte des Fauststoffs verstehen. Für die Eigenheit des Projekts ist vielmehr noch eine andere Einflussgröße in Rechnung zu stellen, die Lessing im 17. Literaturbrief auch ausdrücklich benennt. Es ist die Englands und seiner Literatur, oder vielmehr das, was Lessing und seine Zeitgenossen darunter verstanden. England war dem literarisch interessierten Deutschland der Jahrhundertmitte der Ursprungsort der *graveyard poetry* und, spätestens seit Eberts Übersetzung von Youngs *Nachtgedanken* (ab 1751), einer Literatur des *delightful horror*. Selbst an Shakespeare interessierten Lessing in erster Linie die schaurigen Züge von dessen Werk. Noch die ausführliche Diskussion des Hamletschen Gespenstes im 11. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* legt Zeugnis davon ab. Im 17. Literaturbrief indiziert die Berufung auf ein »Shakespearsches Genie«⁴⁹ hinter dem Fauststoff diese Interessenrichtung. Dass dem Werk Shakespeares, wie bekannt, eine allenfalls randständige Bedeutung für Lessings eigene Dramenpraxis zukommt, spielt dabei keine Rolle: Nicht die Dramatik Shakespeares, sondern das gängige Shakespeare-Bild und populäre England-Stereotype sind für Lessings Faust-Projekt als inspirative Faktoren relevant. Dem gelehrten Deutschland des 18. Jahrhunderts galt England als Brutstätte der Melancholie⁵⁰; sein Klima brachte Hypochondristen und Schwärmer wie den Quäkervater George Fox hervor. Komplement dieser pathologischen Wirkung aber war die Befähigung zur Bearbeitung geeigneter Stoffe durch den entsprechend affizierten Künstler. In die Position eines solchen Künstlers sollte Lessing seine geplante Englandreise manövrieren, wie die Selbststilisierung in einem Brief an Georg August von Breitenbauch vom 12. Dezember 1755 belegt:

Merken Sie es mir nun bald an, daß ich an meinem D. Faust arbeite? Sie sollten mich in einer mitternächtlichen Stunde darüber brüten sehen! Ich muss zum Entsetzen aussehen, wenn sich die schrecklichen Bilder, die mir im Kopf herumschwärmen, nur halb auf meinem Gesichte ausdrücken. Wenn ich selbst darüber zum Zauberer oder zum Fanatiker würde! Könnten Sie mir nicht ihre [sic] melancholische Einbildungskraft manchmal leihen, damit ich die meine nicht zu sehr anstrengen dürfte? [...] Ich verspare die Ausarbeitung der schrecklichsten Szenen auf *England*. Wenn sie mir dort, wo

49 DKV IV, 501.

50 Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in der Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, S. 57.

die *überlegende Verzweiflung* zu Hause ist [...] nicht gelingen, so gelingen sie mir nirgends.⁵¹

Die Berichte über den Tod von Christlob Mylius in London 1754 mussten Lessing in diesem England-Bild bestärkt haben. Lessing lernte Mylius bereits als 17-jähriger Student kurz nach seiner Ankunft in Leipzig kennen. Der anpassungsunwillige und seine Umwelt genüsslich brüskierende Mylius wurde in der Folgezeit zum wichtigsten publizistischen Weggefährten des jungen Lessing.⁵² Zugleich verkörperte Mylius ein schriftstellerisches Außenseiterdasein, in das Lessing selbst auf keinen Fall abgleiten wollte.⁵³ Im Fall Mylius erkennt Hugh Barr Nisbet eine konkret lebensweltliche Motivation Lessings für seine Aufnahme des Fauststoffs⁵⁴: Nach Mylius' Tod schrieb Lessing der abnormen »Wißbegierde«⁵⁵ des Freundes die Schuld für dessen Scheitern zu; ganz ähnlich wird es auch ein Zuviel an »Wißbegierde«⁵⁶ sein, das nach dem Plan der Teufel Lessings frühen Faust der Hölle gewinnen soll. Im Horizont der *causa* Mylius ist zu vermuten, dass es nicht zufällig England war, wo allein Lessing seinen Faust vollenden zu können glaubte. Dem Unternehmen sollte dabei wohl auch auto-kathartische Funktion zukommen. Lessings Verhältnis zu Mylius war in dessen letzten Lebensjahren bereits untergründig zerrüttet, fußend auf der Angst davor, selbst das zu werden, was der Freund vorstellte. Ein für alle Mal überwunden werden sollte diese Gefahr durch die bewusste Konfrontation mit England, um dort, gerade im Unterschied zu Mylius, nicht zu scheitern.

Bisher, auch von Nisbet, nicht notiert wurde jedoch die offenkundige Parallelität, die zwischen der Selbststilisierung im Brief an Breitenbauch und noch älteren Formulierungen Lessings in der postumen Vorrede zur Ausgabe einiger Werke von Mylius besteht:

Ich will aufhören, Sie mit diesen traurigangenehmen Ideen [über den Tod von Mylius] zu beschäftigen. Ich will aufhören, um mich ihnen desto lebhafter überlassen zu können. Es ist bereits Mitternacht, und die herrschende Stille ladet mich dazu ein. Leben Sie wohl.⁵⁷

51 DKV 11/1, 79 f. [Herv. im Original]

52 Vgl. Hugh Barr Nisbet, *Lessing. Eine Biographie*, München 2008, S. 50–54.

53 Vgl. ebd., S. 214–223.

54 Vgl. ebd., S. 531–536.

55 DKV III, 331.

56 DKV IV, 59.

57 DKV III, 334.

Schon in diesem Kunstbrief aus der Werkvorrede von 1754 und den im Zitat enthaltenen Anleihen aus der zeitgenössischen *joy of grief*-Debatte erprobt Lessing ein alternatives Modell von Autorschaft. Gegenüber Nisbet ist damit zu präzisieren, dass Lessing mit seinem Faust nicht nur eigene Erfahrungen verarbeiten und persönliche Ängste bewältigen wollte. Lessings Ausruf im Brief an Breitenbauch, er möge über seiner Arbeit »zum Zauberer oder zum Fanatiker«⁵⁸ werden, ist mehr Wunsch als Ausdruck einer Betroffenheitsangst. Die Engführung von Melancholie und schöpferischem Künstlertum musste dem klassisch gebildeten Lessing bestens vertraut sein. Wahrscheinlich kannte er das Diktum, dass »alle außergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten Melancholiker«⁵⁹ seien, aus der antiken Quelle, den pseudoaristotelischen *Problemata*, selbst. So orientierte sich Lessing bei seinen frühen Faust-Entwürfen weniger oder allenfalls sekundär an der Persönlichkeit des verstorbenen Mylius. Die Texte dokumentieren vielmehr, wie Lessing den Tod von Mylius als inspirativen Schreibanlass zu verwerten beabsichtigte. Dann aber war Lessings Plan zu einer Englandreise nicht nur biografisch motiviert, sondern ästhetisch interessiert. Der Tod des Gefährten selbst war kaum Anlass, eher Anstoß zur Aufnahme eines Projekts, mit dem kein Denkmal gesetzt, sondern ein Selbstversuch unternommen werden sollte. Die augenfälligen Korrespondenzen von Breitenbauch-Brief, Mylius-Vorrede und *Berliner Szenar* belegen Lessings Vorhaben, Schritte auf dem Weg eines melancholischen Künstlertums zu unternehmen.

Für Lessings schriftstellerischen Werdegang freilich blieb dieses Vorhaben von ephemerer Bedeutung. Der Faustfigur des in dieser Zeit entstandenen *Berliner Szenars* prägte sich das Denkkonzept der Melancholie dafür umso stärker auf; zu erinnern ist, dass schließlich auch Faust mitternächtlich an seinem Schreibtisch brütet. Tatsächlich begegnete Lessing das Faustthema schon im Kontext der Melancholie-Debatte, bevor er seine eigene Bearbeitung aufnahm. Bereits seine frühe Tätigkeit als Zeitungs- und Zeitschriftenautor nämlich konfrontierte Lessing mit einem vom Melancholie-Diskurs überformten Faust.

Lessings berühmter Einsatz für den Fauststoff findet sich bekanntermaßen im 1757 gedruckten ersten Teil der *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. Jedoch schon sechs Jahre zuvor, 1751, hat Lessing, wenn auch indirekt, zum ersten Mal die Partei Fausts ergriffen. In diesem Artikel, der dem eigenen kurzlebigen Beilagenprojekt *Das Neueste aus dem Reiche des Witzes* entstammt, zitiert Lessing den Arzt⁶⁰ und Gottsched-Anhänger Daniel Wilhelm Triller. Lessing lässt Triller

58 DKV 11/1, 79f.

59 *Problemata* XXX, 1. [zit. n. Schings, Melancholie und Aufklärung, S. 1.]

60 Als Mediziner, der seit den 1720er-Jahren in regem Briefkontakt mit Herman Boerhaave stand, musste Trillers Haltung zur Melancholie eine ambivalente sein. Boerhaave ist für

sehr ausführlich zu Wort kommen. Dem langen Fremdzitat komme, so die Begründung, selbstentlarvende Funktion zu: »Man darf gewisse Leute nur an dem gehörigen Orte reden lassen, wenn sie ihre eigne Satyre reden sollen.«⁶¹ Für Lessing besteht die Selbstentlarvung Trillers in dessen grandios verfehlter Dichtungsauffassung. Triller spricht sich gegen eine Art zu dichten aus, wie sie die Verfasser der »bekannten Faustischen und Wagnerischen Lebensbeschreibungen«⁶² praktizierten. An dieser Art von Poesie missbilligt Triller zweierlei: das sie fundierende Postulat vom schöpferischen Poeten und ihren melancholischen Charakter. Letztgenannter Aspekt dient zur Pathologisierung des erstgenannten. Beide Aspekte kehren in dieser Verschränkung in Lessings 17. Literaturbrief wieder, und auch dort sind sie mit dem Faustusujet verbunden. Im Literaturbrief aber ist die Wertung die genau entgegengesetzte: was Triller als ästhetisch (und moralisch) verdammungswürdig listet, wird unter den Händen Lessings zum apologetischen Material. Den Melancholie-Topos, den Triller zur Verurteilung des Faustusujets bedient, verwendet Lessing zur positiven Charakterisierung einer Dichtungsart, die das Faustfragment exemplifizieren soll.

Trillers reichlich naive Polemik richtet sich zunächst gegen ein neu erstarrendes ›Schöpfungstum‹ in der literarischen Landschaft seiner Zeit; die eigene Dichtungsart will er davon strikt unterschieden wissen:

Wir haben diejenige natürliche, leichte, fließende und mit einem Worte menschliche Art zu dichten, auch in unserm Alter nicht verlassen wollen, welche wir vormals in der blühenden Jugend wohlbedächtigt angenommen haben — Sie hat ganzer dreißig Jahr bei vielen gelehrten und ungelehrten Lesern Beifall erhalten — Man wird auch in diesem Teile keine dunklen,

Schings der »Initiator [...] eine[r] großangelegte[n] Rettungsaktion zugunsten der schwarzen Galle« (Schings, Melancholie und Aufklärung, S. 61.). Die von Boerhaave angeregte Entdeckung der Melancholie als *flagellum eruditorum* – als Krankheit, die speziell Gelehrte ob ihrer sitzenden Arbeitsweise befällt – musste der Teilrehabilitation eines Phänomens zuarbeiten, dessen Theoretiker ja selbst Partei waren. Dagegen hat Harald Neumeyer, Schings präzisierend, die ungebrochen starke Verhaftung von Boerhaave in der Humoralpathologie und ihren rein negativistischen Beschreibungen der *bilis atra* nachgewiesen. (Vgl. Harald Neumeyer, »Wir nennen aber jetzt Melancholie« (Adolph Henke). Chateaubriand, Goethe, Tieck und die Medizin um 1800, in: Kunst und Wissenschaft um 1800, hg. von Thomas Lange und Harald Neumeyer, Würzburg 2000, S. 63–88, S. 69–71.) Die Negativierung der Melancholie, die sich in den von Lessing angeführten Triller-Zitaten ausspricht, dürfte nicht zuletzt auf Einflüsse des Briefpartners Boerhaave zurückzuführen sein.

61 DKV II, 99.

62 DKV II, 101.

schweren und Rätselvollen Ausdrücke [...] viel minder aber so genannte nur schöpfrische Erfindungen antreffen.⁶³

Abzulehnen sei so eine anti-imitatorische Poesie nicht nur aus Vernunftfrüch-sichten (»zum Trotz der gesunden Vernunft«⁶⁴) und aus ästhetischen Gründen (»Beleidigung des Wohlklangs«⁶⁵), sondern auch, weil sie im Kern immoralisch sei:

»Schöpferisch schreiben, schöpferisch dichten sind strafbare und *unchristliche* Ausdrücke – Wir wissen aus der Schrift, Vernunft und Natur, daß nur ein *einiger* Schöpfer ist.«⁶⁶

Die Dante'sche Hölle und die »Gespenster«⁶⁷ der englischen Literatur werden verworfen. Die verabscheute Tendenz kondensiert sich für Triller aber im Faustsujet:

Wenn diejenigen Schöpfergeister sind, die ein paar Dutzend neue und zum Teil gar fromme und büßende Teufel ersinnen können, wie sie in den bekannten Faustischen und Wagnerischen Lebensbeschreibungen stehen [...] so müssen alle Trunkene, Träumende und Mondsüchtige auch in die seltnen Classe der schöpferischen Geister zu setzen sein.⁶⁸

Der Verweis auf »Mondsüchtige« wird erst verständlich, registriert man die anderen Textsignale, die im Kontext der Melancholie-Debatte stehen. Denn den Melancholie-Vorwurf nutzt Triller als *ad-hominem*-Argument nicht nur gegen die Schöpfer der von ihm befehdeten neuen Kunstrichtung, sondern auch gegen deren Rezipienten. Die Produkte dieser Dichtungsart nämlich »sind nur für die rauhen und schwermütigen Einwohner des Saturnus«⁶⁹. Damit ist der Topos vom planetarischen Einfluss des Melancholie-Sterns aufgerufen, der hier auf die Verunglimpfung einer ganzen Leserschaft als Melancholiker abzielt. So eine iatroastologische Erklärung der Melancholie allein dürfte das aufgeklärte Publikum kaum von der Expertise des schreibenden Autors überzeugt haben. Deshalb schickt Triller auch gleich die zeitgenössische wissenschaftliche Standardmeinung hinterher: »dieses jetzige fast allgemeine Sinnenfieber«⁷⁰ (siehe dazu

63 DKV II, 100.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd. [Herv. im Original]

67 Ebd.

68 DKV II, 101.

69 DKV II, 100.

70 DKV II, 101.

weiter unten). Wiederum an die Adresse der Literaten gerichtet ist die Schmä-
 hung der »afrikanischen Wundergeburten«⁷¹. Dieser Angriff geht zurück auf die
 historischen Wurzeln der Melancholie, von denen die deutsche Aufklärung seit
 dem Philosophiehistoriker Jakob Brucker weiß, dass sie in Afrika, genauer in der
 neuplatonischen Philosophie Alexandriens liegen.⁷²

Lessing seinerseits wendet das Melancholie-Verdikt im 17. Literaturbrief ins
 Positive. An sein Plädoyer für eine melancholische Kunst nach englischem Vorbild
 schließt der bekannte Ruf nach dem »Genie«⁷³ an, das diese Vision in Wirklich-
 keit zu überführen habe. Wenn Lessing an der Faustszene zeigen will, »daß das
 Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige,
 das Zärtliche, das Verliebte«⁷⁴, so dürfte das seine negative Grundlage bei Triller
 haben. Die affirmative Verbindung von Faustusujet und Melancholie im Literatur-
 brief könnte nicht zuletzt sogar eine direkte Reaktion auf den Text des bekennen-
 den Gottsched-Schülers Triller sein, den Lessing wenige Jahre zuvor rezensiert hat.

So wird im Werk Lessings das Thema des *Berliner Szenars* durch die zeit-
 nahe Konfrontation mit dem Faustusujet unter den Vorzeichen der Melancholie in
 mindestens diesem einen Zusammenhang vorbereitet. Als wahrscheinlich erster
 Faust-Bearbeiter verbiegt Lessing aber die Mentalität seines Melancholicus ins
 Schwärmerische. Der Faust des *Berliner Szenars* wechselt, wie gesehen, sprung-
 haft von einem Ziel zum anderen, von einer Beschwörung zur nächsten. Trieb-
 kraft seines Handelns und Grund seiner Unstetigkeit ist nicht die Unvereinbarkeit
 von körperlichem und seelischem Heil, die Leidensquelle des Fausts der *His-
 toria*⁷⁵. Lessings Faust treibt, wie den Schwärmer, eine innerweltlich verstetigte
 Diskrepanz von Erlebtem und Erstrebtem, der Schwärmer will die Kluft zwischen
 Gelebtem und Gewolltem, zwischen erfahrener Wirklichkeit und erstrebtem Ideal
 schon im Diesseits überbrücken, indem er gedanklich das heranholt, was fak-
 tisch noch unerreichbar ist. In den Worten Lessings: »Der Schwärmer tut oft sehr
 richtige Blicke in die Zukunft: aber er kann diese Zukunft nur nicht erwarten.«⁷⁶

71 Ebd.

72 Vgl. Schings, Melancholie und Aufklärung, S. 169 f.

73 DKV IV, 500.

74 Ebd.

75 Dass den Forderungen des Körpers und denen der Seele nicht zugleich stattgegeben werden
 kann, ist Ursache der Melancholie des Fausts der *Historia*. Dieser Faust geht seinen körper-
 lichen Trieben und seinen körperlich gedachten Wissenstrieben, seiner *curiositas*, nach –
 und ist dabei auch zufrieden, aber nur solange er über seiner körperlichen Lustbefriedigung
 (und Erkenntnislustbefriedigung) die Sorge ums Seelenheil ausblendet. Konfrontiert ihn
 der Teufel mit seinem verwirkten Seelenheil, geht Faust »gantz Melancholisch vom Geist
 hinweg« (*Historia* von D. Johann Fausten. Kritische Ausgabe, hg. von Stephan Füssel und
 Hans Joachim Kreutzer, Stuttgart 1988, S. 42.).

76 DKV X, 97.

Grundsätzlicher, als hier geschehen kann, wäre die Frage nach einer prinzipiellen Affinität von Fauststoff und Schwärmer-Diskurs in der Spätaufklärung zu stellen. Konkret hieße das: ob die Faustfigur im Zuge ihrer historischen Aufwertung Eigenschaften des Melancholikers einbüßt und solche des Schwärmers hinzugewinnt. Noch für Goethes *Faust* lohnte die Untersuchung, inwieweit eine Schwärmer-Attitüde seinen Erkenntnisdrang (*Szene Nacht*) wie seinen Liebesdrang (*Szene Abend*) nicht nur grundiert, sondern gerade deren Unerfüllbarkeit auch zu kompensieren versucht. Ansätze zu genannter Tendenz keimen aber auch schon im *Berliner Szenar*. Das Folgende soll dafür den Nachweis erbringen, indem es zeigt, wie sich in der Figur von Lessings Faust die Qualitäten des Schwärmers gegenüber denen des Melancholikers zu verselbstständigen beginnen.

Dafür ist zunächst zu fragen: Was wusste Lessing zur Abfassungszeit des *Berliner Szenars* über den Schwärmer, und was konnte er schon über ihn wissen? 1752 markiert in der deutschen Aufklärung den historischen Einsatzpunkt einer Debatte um Schwärmerie, die anthropologisch fundiert ist.⁷⁷ In diesem Jahr erscheint unter dem Titel *Warnung vor dem Fanaticismus* die Übersetzung eines Traktats des holländischen Mennonitenpredigers Johann Stinstra. Verlegt wird der Text in Berlin, wohin auch Lessing im selben Jahr zurückkehrt, in der Buchhandlung Christoph Gottlieb Nicolais, dem Vater Friedrich Nicolais. Obwohl ich keinen Hinweis auf eine direkte Rezeption im Frühwerk finden konnte, ist Stinstras wirkmächtiger Traktat kaum, und noch weniger seine Folgen, spurlos an Lessing vorübergegangen. In Lessings Werk aus dieser Zeit beginnt der Schwärmer-Begriff virulent zu werden. Der Rezensent Lessing verbaut diskurspezifische Topoi wie den von der »schwärmerischen«⁷⁸ Erhitzung der Einbildungskraft in seine Zeitschriftenartikel, er weiß um die »Schwärmereien des erleuchteten

77 Die begriffsgeschichtlichen Wurzeln der Debatte liegen freilich tiefer in der Vergangenheit und leiten zurück in reformatorische Quellgründe, namentlich zu den weitwirkenden Schwärmer-Polemiken Luthers. (Vgl. Alois Maria Haas, *Der Kampf um den Heiligen Geist – Luther und die Schwärmer*, Berlin 1997.) Als Fehlfunktion einzelner Seelenvermögen, konkret der Einbildungskraft, kommt das Schwärmer-Syndrom aber erst der Anthropologie der Hochaufklärung ab etwa 1750 in den Blick. Die Stinstra-Übersetzung kann im deutschen Sprachraum als ältester Text von Einfluss gelten, der eine nicht mehr primär moralisierende, sondern anthropologisierende Behandlung des Schwärmers unternimmt. (Vgl. Schings, *Melancholie und Aufklärung*, S. 185.) Auch Manfred Engel, dessen Studie sich auf den Schwärmer-Diskurs der Spätaufklärung konzentriert, liefert in seiner enorm hilfreichen Schwärmer-Bibliografie keine älteren Belege für diese anthropologische Blickrichtung. (Vgl. Manfred Engel, *Die Rehabilitation des Schwärmers. Theorie und Darstellung des Schwärmens in Spätaufklärung und früher Goethezeit*, in: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, hg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart / Weimar 1994, S. 469–498, S. 495–497.)

78 DKV III, 393.

Schusters von Görlitz«⁷⁹ (Jakob Böhme) und in seinen Übersetzungen begegnet man religiösen »Schwärmern«⁸⁰ im Gefolge des Propheten Mahomet. Lessings Frühwerk steht bereits unter dem Einfluss ebenjenes Diskurses, in dessen Zuge die Schwärmerei sich gegenüber der Melancholie als Sonderphänomen herauszukristallisieren beginnt. Trennscharf voneinander abheben lassen sich Melancholie und Schwärmertum für die Jahrhundertmitte zwar nicht.⁸¹ Dennoch binden an beide Phänomene (1) Wertungstendenzen, (2) Erklärungsansätze, (3) Psychologisierungsversuche und (4) Bilder, welche eine näherungsweise Unterscheidung im Großen zulassen. Alle genannten Aspekte sind wichtig für die Darstellung Fausts im *Berliner Szenar*.

(1) Rettung: Bewertungen der Melancholie kennzeichnet, bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus, ihre reine Negativität. Geht es nicht um die Selbstzuschreibung durch einen Künstler, sondern um Fremdzuschreibungen an einen Menschen oder eine literarische Figur, sind sich die Aufklärer einig. Noch Wieland ist das Melancholie-Verdikt einer der schlimmsten Vorwürfe, die er gegen seine Gegner und unliebsame literarische Figuren zur Hand hat.⁸² ›Schwärmerei‹ hingegen hat zur Jahrhundertmitte die rein negative Bedeutungslast abgestreift.⁸³ Rettungen von Schwärmern werden möglich und haben seit Gottfried Arnolds *Kirchen- und Ketzerhistorie* (1699) im deutschen Sprachraum auch Tradition.

In dieser Tradition steht auch Lessing mit seinen *Rettungen* (1755), die historische Gestalten gegen die Vorwürfe von Zeitgenossen verteidigen. So weit wie Arnold, über den es einmal beiläufig heißt, er habe »sich *aller* Ketzer«⁸⁴ unterschiedslos angenommen, will Lessing zwar nicht gehen. In einer journalistischen Stellungnahme zu den Herrnhutern aber etwa verteidigt Lessing deren »schwärmerisch[e]«⁸⁵ Konstitution gegen die Angriffe der Orthodoxie. Treffend hat man die Rettung weniger als Gattung denn als Gestus im Frühwerk von Lessing beschrieben, mit dem Sonderlingsfiguren gegen eine rigide Aufklärung in Schutz

79 DKV III, 239.

80 DKV II, 587.

81 Denn Schwärmerei diene den Aufklärern nicht als Klassifikations-, sondern in erster Linie als Kampfbegriff, der seine Konjunktur gerade seiner Deutungsoffenheit verdankte. (Vgl. Norbert Hinske, *Die Aufklärung und die Schwärmer – Sinn und Funktionen einer Kampfidee*, in: *Aufklärung 3* (1988), H. 1, S. 3–6.)

82 Vgl. Schings, *Melancholie und Aufklärung*, S. 199.

83 Für 1754 belegt dies eine Titelübersetzung der Gottschedin. In diesem Jahr gaben sie und ihr Mann eine deutschsprachige Ausgabe der englischen Wochenschrift *The Rambler* in zwei Teilen unter dem Titel *Der Schwärmer* heraus. Lessing rezensiert sie. (Vgl. DKV III, 50 ff.)

84 DKV VII, 18. [Herv. im Original]

85 DKV II, 39.

genommen werden.⁸⁶ Lessings frühe Rettungsversuche von Heterodoxen und Außenseitergestalten sind sicherlich in Rechnung zu stellen, ist er in der frühen Faust-Projektphase je mit dem Gedanken einer Rettung Fausts umgegangen.

(2) Einbildungskraft: Aber jenseits von Lessings – immer gebrochenen – Sympathien für Sonderlinge sind Einflüsse des Schwärmer-Diskurses auf das *Berliner Szenar* in der Gestaltung der Figurenpsychologie textuell fixierbar. Der sich neu herausbildende anthropologische Merkmalskatalog zur Charakterisierung des Schwärmers verleiht auch der Faustfigur Lessings ihre Konturen. Melancholie ist den Aufklärern ein pathologisches Phänomen und als solches wesentlich physiologisch erklärbar.⁸⁷ Ihren konkreten Sitz hat sie in Milz oder Leber. Schwärmererei hingegen ist zwar nicht gegen physiologische Erklärungen resistent, aber sie transzendiert sie. Den Schwärmer charakterisiert seine überbordende Einbildungskraft.⁸⁸ Mit der Einbildungskraft aber ist das zwischen Sinnlichkeit und Vernunft vermittelnde Erkenntnisvermögen bezeichnet, dessen Mittelstellung sowohl somatopsychologische als auch psychosomatische Beschreibungen des Schwärmers zulässt. Einer so verstandenen Einbildungskraft kommt in Lessings poetologischen⁸⁹ Überlegungen aus der Mitte der 1750er-Jahre eine Schlüssel-funktion zu. In den *Rettungen des Horaz* heißt es über sie:

Diese [die Einbildungskraft], durch welche er [der Dichter] seinem geschmeidigen Geiste alle mögliche Formen auf kurze Zeit zu geben, und ihn in alle Leidenschaften zu setzen weiß, ist eben das, was seinen Vorzug vor andern Sterblichen ausmacht; allein es ist gleich auch das, wovon sich diejenigen, denen er versagt ist, ganz und gar keinen Begriff machen können. Sie können sich nicht vorstellen, wie ein Dichter zornig sein könne, ohne zu zürnen; wie er von Liebe seufzen könne, ohne sie zu fühlen. Sie, die alle Leidenschaften nur durch Wirklichkeiten in sich erwecken lassen,

86 Vgl. Albert M. Reh, Das Motiv der Rettung in Lessings Tragödie und ›ernster Komödie‹, in: Lessing Yearbook 11 (1979), S. 35–58.

87 Vgl. Schings, Melancholie und Aufklärung, S. 143–184.

88 Dass den Schwärmer seine ›lebhaft‹, ›erhitzte‹, ›irre‹ etc. Einbildungskraft vom normalen Menschen unterscheidet, ist Gemeinplatz in der anthropologisch begründeten Schwärmer-Kritik schon für Stinstra und seine Übersetzer.

89 Die poetologische Tragweite von Lessings Hereinnahme der Imaginationsthematik in seine Faust-Bearbeitung kann hier nur angezeigt, kaum erschöpft werden: Dafür wären die Selbstaussagen über den Schreibprozess am Faust und die Aristoteles-Erscheinung mit Lessings anderen zeitnahen Aristoteles-Beschwörungen im *Briefwechsel über das Trauerspiel* in Konstellation zu bringen; dieser Verflechtung von Faust-Projekt und früherer Poetologie nachzugehen böte genug Stoff für eine eigene Untersuchung.

wissen von dem Geheimnisse nichts, sie durch willkürliche Vorstellungen rege zu machen.⁹⁰

Das Zitat belegt Lessings überaus starken Begriff von den Möglichkeiten der Einbildungskraft. Diese wirkt nicht nur reproduktiv, indem sie aus dem Erinnerungsfundus gemachter Erfahrungen schöpft, sondern durchaus produktiv als poetisches Vermögen, das dem »Geiste alle mögliche Formen« verleihen, also erfahrungsunabhängig etwas genuin Neues schaffen kann. In Lessings Faust-Bearbeitung spielt die produktive Einbildungskraft sowohl in produktionsästhetischer wie figurenpsychologischer Hinsicht hinein. Nicht nur weiß der Werkstattbericht an Breitenbauch von Anstrengungen der »Einbildungskraft«⁹¹ über der Arbeit am Faust. Auch Lessings Faust-Drama selbst war nicht zuletzt als ein Drama über die produktive Einbildungskraft geplant:

Lessings *Collectanea* nennen als Vorbild für die geplante Faustfigur den antiken kynischen Philosophen Menedemos in der Überlieferung von Diogenes Laertios. Anknüpfungspunkt biete dessen »Schwärmerey«⁹², die Lessing definiert als »die Schwachheit des Geistes [...], daß man lauter τερατα portenta zu sehen glaubt«⁹³. Schwärmerei benennt damit eine Selbsttäuschung, bei der Phantasiebilder (*terateia*) der Einbildungskraft sinnlich gewonnene Vorstellungen ersetzen. Glaubt man den Berichten von Engel und Blanckenburg, war ja die gesamte Handlung von Lessings Faust um eine solche Sinnestäuschung herum aufgebaut; ihnen zufolge sollte sich schließlich die gesamte Verführungshandlung in der Einbildung Fausts zutragen. Selbst die Teufel, im Sinne der aufklärerischen Anthropologie überaus menschlich gedacht, werden durch Täuschungen ihrer Einbildungskraft, durch »ein Phantom«⁹⁴, hintergangen. Damit enthält Lessings Bearbeitung aber auch eine Pointe gegenüber den aufklärerischen Schwärmer-Polemiken. Diese sprechen den inneren Erlebnissen des Schwärmers jeden übernatürlichen Charakter ab und erklären dessen Vorstellungen aus einer Selbstaffizierung seiner erhitzten Einbildungskraft. Demgegenüber entspricht Lessings Bearbeitung insofern dem Selbstverständnis des Schwärmers, als Fausts Visionen ironischerweise tatsächlich himmlischen Ursprungs sind.

(3) Stimmungslabilität: Angezeigt wird, wie schon erwähnt, das Kernthema des geplanten Frühdramas durch den im Vorspiel ausgegebenen »Satz[]«⁹⁵: zum

90 DKV III, 170.

91 DKV 11/1, 79.

92 DKV X, 529.

93 Ebd.

94 DKV IV, 65 bzw. 68.

95 DKV IV, 59.

praktischen Problem werde der Fehler der Wissenshybris nur, »wenn man ihm zu sehr nachhängt«⁹⁶. Fausts Eigenart, seinen Gedanken übermäßig nachzuhängen und darüber in Isolation zu geraten, stempelt ihn zum Melancholiker. Tiefsinnigkeit und, in deren Folge, Einsamkeit verraten, nach der Überzeugung der Aufklärer, eine melancholische Veranlagung.⁹⁷ Bei Lessing und seinen gebildeten Zeitgenossen ist das als Weltwissen vorauszusetzen. Vom Standpunkt des aufklärerischen Gesellschaftsideologems aus muss dieses isolierte Grübeln aber vehement abgelehnt werden. Denn indem der Sinnierende sich seiner Umwelt entfremdet, wird er auch für die Gesellschaft nutzlos. Kann aber der Melancholicus innerhalb der aufklärerischen Trias der Pflichten (gegen sich selbst, gegen Gott und gegen Andere) denen gegen die Mitmenschen nicht mehr nachkommen, darf ein melancholisches Temperament aus ganz pragmatischen Gründen keinerlei Rücksichtnahme erfahren. Dieser Verfügungsanspruch, den das aufklärerische Kollektiv auf den Einzelnen erhebt, bildet die ideologische Folie des moralischen Lehrsatzes aus dem Vorspiel des *Berliner Szenars*.

Wiederum jedoch erfährt der Melancholie-Topos auch hier eine Abänderung. Wenn der tiefsinnige Melancholiker hartnäckig sein Erkenntnisziel verfolgt, fehlt dem Faust des *Berliner Szenars* ein solcher Zielpunkt: sein unsteter Drang zur Grenzüberschreitung schließt wiederholte Richtungsänderungen ein. Evident wird die Differenz zum traditionellen Melancholicus in Fausts Reaktion, die der Regietext im Anschluss an die Geisterbeschwörung notiert. Faust zeigt »Freude, daß die Beschwörung ihre Kraft gehabt«⁹⁸. Fausts Freude markiert einen abrupten Stimmungsumschlag. Stimmungswechsel auch ins Positive aber gehören, nach dem Dafürhalten aufklärerischer Anthropologen, vielmehr in die Symptomatologie des Schwärmers als in die des Melancholikers.⁹⁹ Schon der von Stinstra und seinen Übersetzern beschriebene Typus, wechselweise Fanatiker und Schwärmer genannt, weist sich durch seine emotionale Labilität aus. Kurzlebige »Freude«¹⁰⁰ entspringt dabei einem zeitweilig aussetzenden und dann wiederkehrenden Skeptizismus. Zweifel bilden auch die Ausgangslage von Lessings Faust im ersten Aufzug; seine Freude entspringt dann einer momentanen Betäubung dieser Zweifel.

(4) Lukubration: Ausgebildet hat das 18. Jahrhundert auch ein eigenes Register an Bildern zur Darstellung des Schwärmers. Aus diesem Arsenal schöpft auch

96 Ebd.

97 Vgl. Schings, Melancholie und Aufklärung, S. 218.

98 DKV IV, 61.

99 Manfred Engel spricht von »radikalen psychologischen wie weltanschaulichen Wechselbäder[n], denen der Schwärmer ausgesetzt ist« (Engel, Die Rehabilitation des Schwärmers, S. 484.)

100 Johann Stinstra, Warnung vor dem Fanaticismus, Berlin 1752, S. 52.

Lessing bei seiner Einführung der Faustfigur im *Berliner Szenar*. Der Erste Auftritt des *Berliner Szenars* präsentiert Faust in einer schon etablierten Bildsprache als idealtypischen Melancholicus. Mitternächtliche Lektüreaanstrengungen bei künstlicher Beleuchtung kennzeichnen aber auch den Schwärmer: Die Lukubration gilt noch Kant als Äußerungsform einer schwärmenden Einbildungskraft.¹⁰¹ Die Nacht ist die Zeit des Schwärmers, denn je weniger die Dunkelheit die Dinge der Außenwelt unterscheiden lässt, desto mehr Raum ist der Einbildungskraft gegeben, auszuschweifen.¹⁰² Schließlich existiert auch bereits ein eigenes Reservoir an rekurrenten Exempelgestalten (Jakob Böhme, George Fox, Antoinette Bourignon u. a.), die als prototypische Vergleichsfiguren für den Schwärmer fungieren. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Regieanweisung, die, ob ihrer Undarstellbarkeit auf der Bühne, einzig der Psychologisierung der Faustfigur für den planenden Lessing dient (für den Druck und damit für eine Leserschaft war der Szenenentwurf in dieser Form ja nicht gedacht): »Erinnert sich, daß ein Gelehrter den Teufel über des Aristoteles Entelechie zitiert haben soll.«¹⁰³ Mit seinem eigenen Beschwörungsversuch imitiert der sich erinnernde Faust dann diesen Gelehrten. Angespielt ist hier auf den venezianischen Humanisten Hermolaus Barbarus, über den Lessing in Bayles *Dictionnaire* (in der Übersetzung Gottscheds) die fragliche Anekdote lesen konnte.¹⁰⁴ Hermolaus Barbarus aber zählte die deutsche Aufklärung zu der genannten Gruppe jener prototypischen Schwärmer: Mit derselben Anekdote wie bei Lessing figuriert er als Paradebeispiel noch in Leonhard Meisters *Vorlesungen über die Schwärmerei*, und hat als solches auch Eingang in die Schwärmer-Debatte des *Deutschen Merkur* gefunden.¹⁰⁵

Das Wichtigste nochmal in Kürze. Mit der Rehabilitation der *curiositas* ist kaum das Intention des *Berliner Szenars* benannt. Weder wird in Faust die theoretische Neugier exemplarisch rehabilitiert, noch ist ein Erkenntnistrieb als durchgängiger Beweggrund seines Handelns auszumachen. Man kommt Les-

101 Vgl. Immanuel Kant, Werke in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 12, Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2, Frankfurt am Main 1977, S. 484. Der Bezugstext ist die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*.

102 Den Konnex von Nacht und Schwärmertum wird Wieland in seiner *Aspasia* mit weiteren Begründungen unterfüttern. (Vgl. *Der Deutsche Merkur*, hg. von Christoph Martin Wieland, Weimar 1773, Bd. 2, S. 131.)

103 DKV IV, 60.

104 Vgl. Petsch, Lessings Faustdichtung, S. 24.

105 In Meisters *Auszügen aus einer Vorlesung über die Schwärmerei*, die der *Merkur* abdruckt, heißt es: »Hermolaus Barbarus pflegte in seinem Enthusiasmus für die griechische Sprache damit zu prahlen, daß er den Teufel gerufen, um ihm den Aristotelischen Ausdruck ἐντελέχεια (*entelechia*) erklären zu helfen.« (*Der Deutsche Merkur* 1775, Bd. 4, S. 141.)

sings Absichten wohl näher, wenn man das *Berliner Szenar* von der Melancholie-Thematik her angeht. Unter Zuzug weiterer Textzeugnisse ergibt sich dann ein in sich stimmigeres Bild von einer Arbeit am schriftstellerischen Selbstverständnis in der Einflussosphäre der zeitgenössischen Debatte um Melancholie und ihrer modifizierten Form, der Schwärmerei.

Wegweisend für die Rehabilitation des Schwärmers in der zweiten Jahrhunderthälfte schließlich wird die Neuentdeckung und Emanzipation einer ›süßen‹, weltzugewandten Schwärmerei gegenüber der verzweiflungsvollen, weltabgekehrten Spielart sein. Auch Lessings späteres Werk kennt diese gefühlsaffirmative Alternative zur melancholischen Schwärmerei der Faustfigur des *Berliner Szenars*, verdichtet und Dichtung geworden in der Figur Rechas im *Nathan*:

Da müssen Herz und Kopf sich lange zanken, / Ob Menschenhaß, ob Schwermut siegen sol. / Oft siegt auch keines, und die Phantasie, / Die in den Streit sich mengt, macht Schwärmer, / Bei welchen bald der Kopf das Herz und bald / Das Herz den Kopf muß spielen. Schlimmer Tausch! / Das letztere, verkenn ich Recha nicht, / Ist Rechas Fall: sie schwärmt.¹⁰⁶

106 DKV IX, 489 f.