

farbigem Abglanz wir das Leben haben. Gerade Albrecht Schöne hat in seiner Darstellung „Goethes Farbentheologie“ (1987) davon geschrieben. Alles, was Faust in seinem titanischen Aktivismus unternimmt, ist unzulänglich, denn was er erlangen will, wonach er mit allen Kräften langt und verlangt, ist durch entfesseltes und verabsolutiertes Streben nicht zu gewinnen. Aber der Dramenschluß zeigt ihn dorthin unendlich unterwegs – als Begnadigten, an dem die Liebe von oben teilgenommen hat. „Er ahnet kaum das frische Leben“ (12086); „Noch blendet ihn der neue Tag.“ (12093); „Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“ (12095) Noch diese Ahnung ist unzulänglich, und doch ist sie die Weisheit, im unendlichen Prozeß der Annäherung zu erlangen, was nicht erlangt werden kann. So handelt der Chorus mysticus von Faust und seiner Unzulänglichkeit, indem er von der Welt, der Kunst, dem Menschen und dem, was nicht zu erlangen ist, handelt.

- 1 Albrecht Schöne: „Das Unzulängliche / Hier wird's Ereignis“ (Faust 12106 f.), in: Sprachwissenschaft 19, 1994, S. 231-234. Vgl. auch den Kommentar seiner „Faust“-Ausgabe: Goethe: Faust. Texte und Kommentare, Frankfurt/Main 1994 (= Sämtliche Werke. 40 Bde., hg. von F. Apel u. a. 1. Abt., Sämtl. Werke Bd. 7/1 u. 2.
- 2 Thomas Zabka: Faust II - Das Klassische und das Romantische. Goethes „Eingriff in die neueste Literatur“, Tübingen 1993. S. 219 ff.
- 3 Goethe: Maximen und Reflexionen, hg. von Max Hecker, Weimar 1907.
- 4 Heidelberg 1971, S. 185 f.
- 5 Faust. Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981, S. 164.

VERFÜHRUNG MIT HERZ

Der Monologist Faust im Dialog

Der Adlige Don Giovanni setzt zur Betörung des Bauernmädchens Zerlina neben der körperlichen und aristokratischen Pracht seiner Erscheinung und einer plump heuchlerischen Herablassung, die doch stets den gnädigen Herrn herauskehrt, Überredung ein. Er verwendet eine Serie von Argumenten. Das erste ist zynisch: Als Mann von Ehre dürfe er nicht dulden, daß eine so schöne Frau, deren körperliche Reize er kennerhaft aufzählt, zur Beute eines plumpen Bauern werde (dem er gerade noch vor Zerlinas Augen und Ohren geschmeichelt hat). Sie sei nicht geschaffen, als Bäuerin zu leben. Indirekt sagt er damit, daß Bauern, also auch Zerlina, Menschen minderer Sorte sind und daß zwischen Mann und Frau ein Verhältnis von Jäger und Beute herrscht. Das zweite Argument ist eine schamlose Irreführung. Er verspricht Zerlina die Ehe, aber so, daß entweder in beleidigender Weise die Dummheit Zerlinas vorausgesetzt ist – sie ist zu töricht, um eine primitive Lüge zu erkennen, oder aber, im Gegenteil, eine abgefeimte Schlaueit: Er weiß, daß sie weiß, daß er lügt, bedient sich aber, damit der Schein gewahrt bleibt, des Eheversprechens als eines von beiden durchschauten Deckmäntelchens. Das dritte Argument ist eine Vorspiegelung dauerhaften Glücks, dessen Art offenbleibt. Es klingt eher nach Konkubinat als nach Ehe. Alles in allem macht sich der Herr wenig Mühe, glaubhaft zu erscheinen. Wer sich derartig offen als Bauernfänger zu erkennen gibt, kann kaum damit rechnen, daß Zerlina seiner nächsten Bauernfängerei Glauben schenkt. Don Giovanni ist demnach ein ehrlicher Betrüger. Sein Trumpf ist die wechselseitige Attraktion der Körper, die zwischen ihm und Zerlina wirkt, durch die Musik zur Entfaltung gebracht. Mozarts Musik vollzieht die Ästhetisierung, nicht die Sublimierung oder Psychologisierung dieser Sinnlichkeit.

Wie anders verführt Faust, als Dramenfigur Goethes ein Zeitgenosse von Mozarts Giovanni, als Akademiker ein Bürger im Adelsrang, das Kleinbürgermädchen Margarete! Den ungelungenen Versuch, sich selbst als Routinier männlicher Annäherung zu betätigen, läßt er nach dem ersten Fehlschlag fallen und delegiert die noch primitiv sexistisch formulierte Aufgabe, Gretchen seinem Begehren gefügig zu machen, an Mephistopheles: „Hör, du mußt mir die Dirne schaffen!“ (V.471).¹ Noch immer gibt er sich als Lebemann, der, in Verdinglichung der Frau, nichts als körperliche Lust sucht. Statt des personalen Einverständnisses als Vorbedingung einer Liebesbegegnung kehrt er Gretchens juristisch am Lebensalter fixierte Geschlechtsreife heraus, also ein Sortenmerkmal: „Ist über vierzehn Jahr doch alt“ (V.479). Mephistos Verweis auf Vorspiele stellt er seinen Hunger auf Fleisch und „süßes junges Blut“ entgegen: „Hab Appetit auch ohne das“ (V.488, 505). Unvermeidliche Verzögerung soll durch Fetischisierung überbrückt werden: „Ein Strumpfband meiner Liebeslust!“ und „[...] sie sehn? Sie haben?“ folgen für ihn unmittelbar auseinander (V.514, 519). Derart verhält sich Faust zu Don Giovanni wie ein Bordellbesucher zu einem Liebeskünstler.

Mit dem heimlichen Eintritt in Gretchens Kammer aber tritt eine Veränderung ein, die Faust ebenso weit nach der anderen Seite von Don Giovanni entfernt: plötzlich ist er ein einfühlsamer Liebhaber und bereut seine anfängliche Besitzgier. Faust stilisiert Gretchens Raum zum „Heiligtum“, zum Seligkeit gewährenden Kerker und „Himmelreich“, die Abwesende zum „Götterbild“ und „eingebornen Engel“ der Natur (V.539ff.). Die subalterne ständische Herkunft Margaretes wird zur naturhaften Ursprünglichkeit umgedeutet. Faust verzichtet auf ein kavaliäres Herrschaftsverhalten, wie es Don Giovanni an den Tag legt, und übt sich stattdessen als künftiger Seelenführer und Weltdeuter, der durch Interpretation subtile Macht ausübt. Dabei ignoriert er so lang wie möglich die gesellschaftlichen Konflikte, die in seinem Verhältnis zu Gretchen angelegt sind – sehr zu seinem Vorteil, aber, wie sich zeigen wird, zum Verderben des noch völlig weltunerfahrenen jungen Mädchens. Immerhin: er verherrlicht in ihr auch das, wodurch sie nach den Regeln der Zeit unter ihm steht, und erfindet so eine empfindsame Spielart der Unverantwortlichkeit.

Was begründet diesen Sinneswandel? Was hat den sinnlichen in den „übersinnlichen, sinnlichen Freier“ verwandelt (V. 1226)? Zunächst einmal muß das Übertriebene von Fausts lebemännlichem Auftreten als Zeichen innerer Unsicherheit durchschaut werden. Faust als Liebhaber ist ein Schaf im Wolfspelz. Dann aber ist der Situationswechsel zu bedenken, der sich schon im Dialog mit Mephisto auf der Strafe vorbereitet. Faust verlangt nach einem Liebespfand, einem Objekt, das ihm das Objekt Frau bedeutet; jedoch Mephisto, an diesem Punkt ein raffinierter Seelenkenner, stellt ihr Zimmer, eine Atmosphäre, einen Raum der Imagination in Aussicht: „Indessen könnt Ihr ganz allein/ In aller Hoffnung künftiger Freuden/ In ihrem Dunstkreis satt Euch weiden“ (V.521 ff.). Damit ist das Vorzeichen alles Folgenden gesetzt, Faust auf die ihm entsprechende Spur gebracht, vom „Kribskrabs der Imagination“ keineswegs kuriert, wie Mephisto später als sein Verdienst in Anspruch nimmt, sondern ihm voll ausgeliefert (I, V.3268f.).

Die Selbstsucht des Zugriffs bleibt, aber er wird verfeinert. Margarete wird – unter ihrer eigenen Mitwirkung – eingesponnen in ein Netz aus Stimmung, Phantasie und Spiel der Einbildungskraft, das sie in ihrer Eigenart zu verdecken droht, zumal Fausts Sinnlichkeit unter dem „übersinnlichen“ Höhenflug quasi apersonal weiterbrennt; verräterisch Fausts Rede von dem „wildem Feuer/Nach jenem schönen Bild“ (I, V.3247f.): er begehrt nicht eigentlich Gretchen als konkret Diese, sondern den „süßen Leib“ (I, V.3328) eines Idols. Aus dem Egoisten Faust tritt so der Egozentriker heraus. Don Giovanni beherrscht den Dialog, auch und erst recht auf der Ebene der Körper. Träumereien kommen in seinem eigenen, auf schnelle Wirkung angelegten Instrumentarium nicht vor. Der Egozentriker Faust bleibt noch im Dialog ein Traumtänzer. Er schwärmt, ufert aus, überläßt sich der Innerlichkeit, der Imagination und dem Sprachrausch, und siehe da! auch das ist höchst wirkungsvoll, denn es erzeugt einen seelischen Wirbel, in den er Gretchen hineinzieht, einen Sog, dem sie verfällt. Es entsteht eine Scheindialogie, in der nicht Wort und Antwort herrschen, sondern die Adressatin sich, fortschreitend mehr, immer schon ‚ergriffen‘ und ausgesprochen fühlen kann. Sie ist als Projektionsfläche und Resonanzkörper nicht weniger, nur anders, Objekt als die zahlreichen Opfer von Don Giovannis ewig hungriger nackter Sinnlichkeit. Bei Faust

läuft es so: die Sinnlichkeit setzt seine ‚Übersinnlichkeit‘ in Bewegung; die ‚Übersinnlichkeit‘ gibt seiner Sinnlichkeit Glanz und Schmelz. Wie schnell Fausts schein tiefsinnige, gefühlsmächtige Wortkaskaden bei Margarete Wirkung erzielen, bezeugt ihre Sentenz nach dem ersten Stelldichein: „Du lieber Gott, was so ein Mann/ Nit alles, alles denken kann!/ Beschämt nur steh ich vor ihm da/ Und sag zu allen Sachen ja“ (I, V. 1060ff.). Später, beim Lied am Spinnrad, vergegenwärtigt sich die Liebende auch Fausts körperliche Vorzüge – Gang, edle Gestalt, seines Mundes Lächeln, seiner Augen Gewalt, Händedruck, Kuß –, aber immer erscheint der Körper als Ausdrucksträger einer reichen Innerlichkeit, die sich in „seiner Rede Zauberfluß“ zusammenfaßt (I, V.1086ff.).

Don Giovanni ist ein viver Vitalprotz, eiskalter Stratege und mäßiger Rhetoriker. Was hat es mit dem Zauberfluß von Fausts Rede auf sich? Schon als Professor hält Faust nichts von der alten Redekunst, wie wir aus seinem Studierstübengespräch mit Wagner wissen, aber überzeugen können will er auch, nur auf neue Weise. „Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdet nicht erjagen“, belehrt er seinen Assistenten (V.181), der durch das Studium der Rhetorik lernen will, Einfluß auf Menschen auszuüben: „Doch werdet Ihr nie Herz zu Herz schaffen,/ Wenn es Euch nicht von Herzen geht“ (V.191 f.) Diese Doktrin ist weniger schlicht, als es auf den ersten Blick scheint. Sie umschreibt nicht einfach die alte biblische Einsicht: „Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über“ (Matth. 12, 34), sondern setzt auch Herz und Gefühl als Antriebsmomente der Rede ein. Beute ist Gretchen auch, erjagen will Faust sie auch, jedoch durch Gefühlseinsatz beim Redeinsatz.

Zunächst nennt Faust, trotz seiner Polemik, ein altes rhetorisches Prinzip: Das beste Mittel für den Redner, einen Affekt beim Zuhörer zu erzielen, ist, sich selbst in diesen Affekt zu versetzen. Noch mehr als in der öffentlichen Rede gilt das in der Zweier-situation. Faust geht allerdings weiter, muß weiter gehen als diese rhetorische Anweisung; denn er will, seit er Margaretes Atmosphäre in ihrer Stube wahrgenommen hat, nicht nur ihren Körper, sondern ihr Inbild erjagen, er will es nicht nur erjagen, sondern Herz zu Herzen schaffen, also eine emotional aufgeladene Intimität erzeugen. Die alte Rhetorik behält, auch als Liebesrhetorik, immer einen Hauch von Öffentlichkeit, der in

ihrem Anspruch liegt, artifiziell zu sein. Wer Rede als Kunst betreibt und vernimmt, für den sind die Affekte, mögen sie auch bei Redner und Publikum eine wichtige Basisschicht sein, immer erst zu bearbeitender Rohstoff, dessen kunstvolle Bearbeitung gewürdigt sein will. Faust dagegen hat Herzenergiebung, nicht Redekunst, im Sinn. Und so setzt er Herz und Gefühl nicht einfach als Medium ein, sondern er liefert sich ihnen aus. Faust läßt sein Herz sprechen, indem er sich ihm überläßt. Er zielt auf Seelenschmelze, der die Körper nicht widerstehen können, und löst dafür seine Psyche von der Leine der Selbstkontrolle. Er lügt damit in einer so bezwingenden Weise, daß er sogar sich selbst überzeugt.

Wie meist trifft Mephistopheles mitten ins Problem, indem er es trivialisiert. Faust verweigert sich Mephistos Trick, durch ein falsches Zeugnis über Herrn Schwerdleins Tod (von dem alle Beteiligten augenzwinkernd wissen dürften, daß es falsch ist) an Frau Schwerdlein und damit auch an Gretchen heranzukommen. Mephisto reagiert mit Fragen, und die wichtigste gilt dem Liebhaber Faust mit seinem Vorwurf an Mephisto:

FAUST: Du bist und bleibst ein Lügner, ein Sophiste.

MEPHISTOPHELES: Ja, wenn man's nicht ein bißchen tiefer wüßte.

Denn morgen wirst, in allen Ehren,
Das arme Gretchen nicht betören,
Und alle Seelenlieb ihr schwören?

FAUST: Und zwar von Herzen!

MEPHISTOPHELES: Gut und schön.

Dann wird von ew'ger Treu und Liebe,
Von einzig überallmächtigem Triebe –
Wird das auch so von Herzen gehn?

FAUST: Laß das, es wird! Wenn ich empfinde

Und dem Gefühl und dem Gefühl
Vergehens Namen such und keine Namen finde,
Und in der Welt mit allen Sinnen schweife
Und alle höchsten Worte greife,
Und diese Glut, von der ich brenne,
Unendlich, ewig, ewig nenne,
Ist das ein teuflisch Lügenspiel?

MEPHISTOPHELES: Ich hab doch recht!

FAUST: Hör, merk dir dies,
 Ich bitte dich, und schone meine Lunge!
 Wer recht behalten will und hat nur eine Zunge,
 Der hält's gewiß.
 Und komm, ich hab des Schwätzens Überdruß,
 Denn du hast recht, vorzüglich, weil ich muß
 (V.902ff.)

Fausts Sentenz ist merkwürdig. Er, der Spitzfindigkeiten so verabscheut und eben erst Mephisto im pejorativen Sinne einen Sophisten genannt hat, bekennt sich selbst, und sei es nur, um Mephistos Rede abzuschneiden, zu einem Grundprinzip, das seit alters der Sophistik zugeschrieben wird: Jede Sache läßt sich, wenn man nur seine Zunge zu gebrauchen weiß, zur rechten zurechtbiegen. Davon legt Faust Proben ab. Die erste ist bereits die folgende Behauptung, er müsse sich Mephistos Ansinnen fügen. Muß er? Nur unter der Voraussetzung, daß er Gretchen haben muß. Dieses Müssen ergibt sich aber aus Fausts Willen. Er muß, weil er will. Das jedoch muß Faust vor sich verbergen, denn je besser es ihm gelingt, sein Wollen auch vor sich selbst in Zwangsläufigkeit zu transformieren, um so mehr Durchschlagskraft gewinnt es.

Wie effektiv das ist, bekommen wir in der Szene „Wald und Höhle“ vorgeführt, denn hier ideologisiert Faust, was er in unserem vorliegenden Dialog schon instinktiv praktiziert. Er stilisiert sich zum Getriebenen und Outcast – „Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste? (I, V.3348) –, zum „Gottverhassten“ und Werkzeug der Hölle (I, V.3356ff.), zum unverantwortlichen „Unmenschen“ (I, V.3349), zur blinden Naturgewalt gleich dem „Wassersturz“ (I, V.3350). Alle diese Selbstkennzeichnungen haben gemeinsam, daß sie ihn von Verantwortung entbinden. Selbst wenn er sich – wie in diesem Moment letztmalig – zu bremsen versucht, es reißt ihn vorwärts. Dreimal hintereinander wendet Faust das entschuldigende „muß“ an: „Sie, ihren Frieden muß' ich untergraben! / Du, Hölle, mußt' dieses Opfer haben! / [...] / Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!“ (I, V.3360ff.) Und während Faust am Ende sich sehr wohl aus der Katastrophe zu retten weiß, bläst er sich hier auf zum unvermeidlich und unaufhaltsam Stürzenden, der noch *ihren* Sturz erträgt: der Täter als Opfer.

Ein wenig Naturgewalt erprobt Faust schon am Eingang der Affäre in seinem Dialog mit Mephisto, indem er die Schleusen der Imagination und der Beredsamkeit öffnet. Das Naturkind unwerbend, will er sprachlich sich dem Naturlaut anvertrauen, wie er unverstellt aus dem Inneren strömt. Wie das geschieht, ist genauere Aufmerksamkeit wert. Zunächst äußert Mephisto seine Erwartung, Faust werde morgen Gretchen betören, also betrügen, indem er ihr Seelenliebe schwört – ein sublimer Hohn auf Fausts fragwürdige Seelenhaftigkeit – und zwar „in allen Ehren“. In der Terminologie der Zeit heißt das, er wird ihr die Ehe versprechen. Das ist das gesellschaftlich übliche Verfahren des Mannes, sich eine Frau geneigt zu machen. Faust bestreitet nun gar nicht, daß er vorhat, was Mephisto von ihm erwartet, nämlich die Betörung Gretchens, doch er führt ein anderes Wahrheitskriterium ein, dem er zu genügen glaubt. Er verschiebt Mephistos Opposition: Verführung versus Ehe in die neue Opposition: Verstellung versus Herzenssprache und bringt damit den objektiven Wahrheitsbeweis hinter einem subjektiven, daß er nämlich von Herzen sprechen werde, zum Verschwinden.

Schon darin liegt traumwandlerische Raffinesse. Wie aber will Faust dem Mephisto und sich selbst beweisen, daß sein Herz sprechen wird, daß die Wahrheit des Herzens aus ihm sprechen wird? Wenn der Rhetor alten Stils den Affekt in sich hervorruft, den er redend bei anderen zu erzeugen wünscht, stellt er damit weder sich noch den Affekt unter einen Wahrheitsanspruch. Er möchte Wirkung erzielen, und dabei sind seine Affekte, soweit sie ins Spiel kommen, nur Mittel zum Zweck. Solche Rhetorik ist es, die Mephisto dem Faust unterstellt, und zwar als lügenhafte Rhetorik der Verführung, die sich durch nichts anderes zu rechtfertigen hat, als dadurch, daß sie zum Ziel kommt. Und gegen die Unterstellung solcher Rhetorik wehrt sich Faust, indem er eine spontane, nicht zweckgeleitete Wahrheit des Herzens für sich in Anspruch nimmt und von seinen Zwecken und Absichten nicht spricht.

In der Tat vermeidet Faust die primitiven Lügen, die Mephisto von ihm erwartet und die einem ebenso schlichten, altertümlich antithetischen Menschenbild entsprechen: Der – laut Mephisto – „einzig überallmächtige Trieb“ legitimiert sich durch „ew'ge Treue“ als Liebe, und Treue und Liebe legitimieren sich durch die Ehe. Das entspricht den Normen der bürgerlichen Gesell-

schaft, der Gretchen angehört, und Mephisto schätzt es als zweckmäßig ein, diesen Apparat der Normen wirkungsvoll zu bedienen. Genau das gleiche tut, wenn auch nicht sehr elegant und überzeugend, Don Giovanni. Faust aber bewegt sich an diesem Normensystem vorbei. Er sagt nichts formal Bindendes, und er hat in seiner Rede keinen Platz für einen banalen, blind körperhaften, nachträglicher moralischer Zählung bedürftigen Trieb.

Ewige Treue ist bei Mephisto eine Formel für legale Absichten beim Liebeshandel; er soll in die Lebenslänglichkeit der Ehe münden. Faust ergreift das Adjektiv „ewig“ summarisch, und doch sehr zielsicher, indem er „alle höchsten Worte greift“, um etwas Höchstes auszusprechen. Er nennt „diese Glut, von der ich brenne, unendlich, ewig, ewig“, und da bekommt das gleiche Eigenschaftswort einen ganz neuen Klang und Sinn, ja es aktiviert einen religiösen Anklang, indem es ihn säkularisiert: unendliche, ewige Glut ist ursprünglich die Glut der Höllenstrafen. Bei Faust ist sie die Gut seines sehnenenden Herzens. Unausgesprochen heißt das: Gretchens Liebe soll ihn davon erlösen, indem sie dieser gleichen Glut sich überantwortet. Ihre Liebe ist eine erlösende Himmelsmacht. Die höllische Glut ist als geteilte Glut himmlisch. Wichtiger als alles andere aber ist in Fausts Rede, daß das Wort „ewig“ in seinem Munde keine moralische Handlungsmaxime, sondern eine Zustandsbeschreibung meint. Faust redet nicht von ewiger Treue, überhaupt nicht von Treue; er redet hinreißend von – zunächst seiner – ewigen Glut.

Doch ist das wirklich Fausts Aussage? Was sagt er genau? Er sagt: „Wenn“. Herzenssprache ist gekennzeichnet durch Spontaneität. Sobald der Partner und die Situation dafür da sind, kann sich die Spontaneität des Herzens Bahn brechen. Es entsteht, sozusagen als Nebenprodukt, Herzenssprache, und die Gewinnung, die ‚Bewegung‘ des Partners ist das Ergebnis der Wahrheit des Herzens. Anders das Koordinatensystem der traditionellen Rhetorik. Die primäre Absicht des Rhetorikers ist erreicht, wenn er das Objekt seiner Beredsamkeit in der gewünschten Richtung in Gang setzt, und diese gewünschte Richtung ist fast immer zweigleisig angezielt: der Angesprochene soll rational und emotional gewonnen werden, und er soll die Rede gut finden, ihr also als Rede Beifall zollen. Unter Umständen genügt auch eine dieser Wirkungen. Der Rhetoriker könnte also, statt der jetzt

nicht möglichen Liebesverführung, auf die Verführung des Zuschauers Mephisto zum Beifall ausgehen.

Faust hingegen kann weder eine nicht gegebene Situation spielen, noch darf er auf den Beifall Mephistos für seine Rede Wert legen. Er darf überhaupt nicht Wirkung erstreben. Er will ja seine Verführungsabsicht hinter dem prognostizierten Delirieren seiner Rede verschwinden lassen. Er muß deshalb in der vorhandenen Situation seinem Herzen Gelegenheit geben, sich spontan zu äußern, und er muß Mephisto Gelegenheit geben, diese Äußerung als Herzenssprache zu vernehmen. Das ist schon deshalb eine Gratwanderung, weil die Liebesbegegnung ja noch gar nicht da ist. Sie wird vielmehr im Vorblick diskutiert. Da Faust mit Mephisto aus einer Argumentationslage heraus spricht, steht am Anfang ein Argument: „Wenn ich empfinde ...“ Dieses „Wenn“ hat einen temporalen Nebensinn: ‚Wenn ich (morgen, bei Gretchen) empfinde ...‘ Wichtiger aber ist der logische, konditionale Gehalt der Konjunktion: ‚Wenn diese Voraussetzung gegeben ist, dann folgt daraus ...‘, wobei die Folgerung in Form einer rhetorischen Frage vorgebracht wird. Der Sinn ist: ‚Wenn ich empfinde ..., wer könnte dann behaupten, das sei ein teuflisch Lügenspiel?‘ Als unwillkürliches Zeichen emotionaler Aufladung könnte hier gelesen werden, daß Faust Mephistos stichelnde und eher abwiegelnde Formulierung vom Betören aufbauscht zum Vorwurf des teuflischen Lügenspiels, den dieser so gar nicht erhebt. Deutlicher noch wird der Eindruck, unter der Oberflächenlogik beginne das Herz zu rumoren, wenn sich in Fausts Äußerung das Gefühl, aufsteigend, zum Gewühl verdichtet und wenn das auf der Inhaltsebene vorhergesehene vergebliche Suchen nach Namen im syntaktischen Gefüge zu syndetischer Reihung (‚und ... und ... und‘) und Wortwiederholungen führt: ‚alle, alle, ewig, ewig‘. Nur mit Mühe, so drängt sich der Eindruck auf, findet die Rede ins Argumentationsschema zurück. Um so greller ist Mephistos Beharren auf der Lügenhaftigkeit des Liebhabers Faust. Als Spezialist für Pferdefüße hat Mephisto den Pferdefuß bei Faust sofort erkannt.

Er besteht zunächst einmal darin, daß ein so massives Ausweichen, wie es Faust mit seiner Problemverschiebung vornimmt, kaum völlig unabsichtlich sein kann. Die Frage nach der Ernsthaftigkeit der Absichten eines Liebhabers mag hausbacken klingen, aber man kann ihre Beantwortung nicht einfach ver-

gessen; etwas an aktivem Verstecken muß dabei sein, auch wenn der Sprecher noch dieses Verstecken vor sich selbst versteckt. Weiter geschwächt wird Fausts Position dadurch, daß sein Beweisgang letztlich gar nichts sagen kann. Herzenssprache einerseits, Rhetorik alten Stils andererseits sind in letzter Instanz vom Anspruch her zu unterscheiden. Deshalb ist seine Rede-weise nicht das Wahrheitsargument, das Faust in ihr zu besitzen glaubt. Es ist durchaus möglich, alle die Merkmale von Fausts Rede, die sie als Herzenssprache erscheinen lassen, auch als rhetorische Figuren der emphatischen Rede zu beschreiben, angefangen bei der Assoziation von Gewühl zu Gefühl mit dem kunstvollen Binnenreim beider Wörter über die Wortwiederholung und die syndetische Reihung bis zum Unsagbarkeitstos. Noch Stockung und Verwirrung der Rede können verfeinerte artistische Mittel zum beabsichtigten Zweck der Affekterregung sein. All das macht Fausts Einwand gegen Mephisto zur *petitio principii*, bei der vorausgesetzt wird, was zu beweisen ist.

Und an diesem Punkt frißt sich der Zweifel noch tiefer ins Grundsätzliche: Wer die Wahrheit des Herzens nicht nur sucht, sondern sogar in seinem Sprechen nachweisen und beweisen will, hat sie allein schon dadurch manipuliert und so verfehlt. Herzenssprache erweist etwas, doch sie ist nicht als solche beweisbar und erst recht kein Beweismittel. Ich kann die Wahrheit sagen, aber ich kann die Wahrheit des Herzens nicht demonstrieren; sie tritt als Gefühlswahrheit unvermittelt unmittelbar auf und bewirkt ein Evidenzerlebnis jenseits aller Beweise. Ich kann Herzenssprache nicht einmal sprechen wollen. Sie bricht sich so spontan Bahn, wie sie spontan ihren Adressaten erreicht. Das Herz, die Gefühle, die Seele bewußt freizulassen, damit sie ihre Sprache sprechen, heißt nichts anderes, als die Finalität der Rhetorik um eine Stufe zu verschieben, ohne damit den Raum der Rhetorik grundsätzlich zu verlassen. Die Rhetorik manipuliert den Affekt direkt, der Entschluß, Herzenssprache zu sprechen, manipuliert indirekt, im Befehl: Sei spontan! Fausts Unternehmung ist also unwahrhaftig und paradox zugleich, am allermeisten dadurch, daß die Sprechweise, als Argument verwendet, das Fehlen des wirklichen Arguments kaschieren soll. Das ist teuflischer, als selbst der Teufel Mephistopheles sich auszudenken vermag. Aber Faust kann das, und zwar deshalb, weil er, im Unterschied zum Teufel, ein Herz einzusetzen hat.

Die Problematik der Spontaneität spitzt sich noch einmal dadurch zu, daß Faust heute schon zu fühlen meint, was er morgen fühlen wird; daß er heute bereits weiß, wie er morgen sprechen, ja sogar sprachlos dastehen wird, daß er also heute schon auf die psychische Erschütterung von morgen rechnet und seine Erwartungen in sie setzt. Es ist eine Genialität der Szenenführung, daß das Faustdrama die Probe aufs Exempel macht und so seinem Helden Gelegenheit gibt, sich vor dem Leser oder Zuschauer bloßzustellen – bis zu dem Punkt, wo die Herzenssprache ihre größte Macht durch Ohnmacht gewinnt. Gemäß Schillers berühmtem Distichon „Sprache“ – der Pentameter lautet „*Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr*“ – ist die wahre Seelensprache ein Phänomen am Rande des Verstummens. Das Innere spricht, indem es sich in die Sprache entäußert, und in dieser Entäußerung wird es sich schon entfremdet. Die wahrhaft herzbezwingende Verführung läuft deshalb nicht durch galante Beredsamkeit, vollmundige Versprechungen, Künste der Überredung, sondern durch das Versagen der überforderten Sprache. Das ist die Grenze, an die Faust sich und Gretchen hinmanövriert, und zwar nicht unwillkürlich und situativ, sondern im strategischen Vorentwurf der Situation und in geplanter Spontaneität, gewollter Unwillentlichkeit.

Die von Faust und Mephistopheles erwartete, von Mephistopheles herbeigeführte Gelegenheit ist das paarweise Umherwandeln von Mephisto und Marthe, Faust und Gretchen in Frau Schwerdleins Garten am nächsten Tag. Die Gespräche beider Paare sind parallel-kontrastiv geführt. Während hier Frau Marthe mit dümmlicher Gerissenheit eine Ehe ansteuert, entfaltet dort Faust eine Liebesstimmung, in der Margarete hinschmilzt. Die Form der Revueszene mit ihrer abrupten Ein- und Ausblendung eines fortlaufenden Gesprächsganges sagt weniger über den Gesprächsgegenstand als über die psychische Verfassung der Sprechenden; sie betont die Charakterisierungsleistung der Sprache gegenüber der Argumentationsleistung und kommt damit Fausts Programm entgegen, die Art und Weise des Redens, den Ausdruck zum wichtigsten Mitteilungsträger und zur Legitimationsinstanz der Rede zu machen. Wir sehen nicht den Prozeß, sondern die Etappen der Annäherung. Gretchens kleinbürgerlicher Komplimentier- und Konversationston sowie die Gegenständlichkeit ihres Berichts lösen sich auf – weniger unter

dem Überschwang von Fausts Interpretationen und Exklamationen, mit dem er bei aller Intensität eher über sie hinwegredet, als unter seiner Nachfrage, ob sie ihn als den frechen Galan von der Straße wiedererkannt habe: immerhin nun doch eine Weise der konkreten Zuwendung, wenngleich immer noch mehr an der eigenen Person und ihrer Wirkung als am Eigenleben und Eigengewicht Gretchens orientiert.

Fausts Zärtlichkeit – „Süß Liebchen“ (V. 1027) – löst eine Selbstoffenbarung Margaretes aus, die nicht nur die Gelegenheit, sondern auch den maßstabsetzenden Hintergrund für Fausts unmittelbar anschließende Erklärung abgibt, mit der er die im Gespräch mit Mephisto anvisierte Position der Herzenssprache erreicht. Gretchen wendet sich dem Blumenorakel zu, das kompositionell direkt vor Fausts entscheidendem Zugriff der Vordeutung dient: das traditionelle Jungmädchenpiel, mit dem Abzupfen der einzelnen Blütenblätter einer Margerite die Opposition ‚liebt mich – liebt mich nicht‘ im Hinblick auf einen möglichen Liebespartner auszuzählen und so einen Blick in die eigene Liebeszukunft zu werfen, wird hier dadurch abgründig, daß Margarete symbolisch in der Zerstörung der für sie namengebenden Blume ihre eigene Zerstörung und Selbstzerstörung vorwegnimmt. Das setzt zugleich die zweite Namensbedeutung frei: der Blumenname seinerseits kommt aus dem griechischen Wort für Perle, und Perlen bedeuten Tränen: die Margerite ist auch ein Sinnbild für Trauer und Tränen, die Gretchen bevorstehen.

Fast wichtiger noch ist die zweite Leistung des Blumenorakels, der Aufschluß über Gretchens Seelenverfassung. Gretchens Orakelfrage ist ein kaum merklicher, instinktiver Rückzug aus der Dialogsituation mit Faust, der ihr genau das schuldig bleibt, was sie nun ersatzweise im Blumenspiel sucht: eine Liebeserklärung. Die Blume sagt, was Gretchen hören will und was Faust nicht sagt: „Er liebt mich!“ (V.1032). Statt dieses erlösenden Wort zu sprechen, das Faust hier und später nicht über die Lippen kommt – und das ist wohl nicht nur halb-bewußte Taktik, sondern auch Blockade des Unbewußten und darin eine rudimentäre Wahrhaftigkeit dieses Liebe ersehnen- und erweckenden Liebesunfähigen – zitiert er das Blumenorakel: „Ja, mein Kind! Laß dieses Blumenwort/ Dir Götteraus-spruch sein: Er liebt dich!“ (V.1033f.). Fausts Anreden für

Gretchen sind aufschlußreich durch ihre Tendenz zur Verniedlichung („Kind“) und formelhaften Spiritualisierung („Engel“). Hier ist „mein Kind“ geradezu onkelhaft; in Verbindung mit dem Zitat, bei dem Faust sich in die dritte Person flüchtet („Er liebt dich“), ein Zurückweichen hinter die vorhergehende Apostrophe „Süß Liebchen“. Und mit diesem Schritt zurück, gleichsam einem Luftholen und Sich-in-Positur-Setzen, beginnt nun eine Textpassage, die in kunstvoller Doppelbödigkeit die scheinbare Überbietung des simplen – und doch nur zitierten – Liebesbekenntnisses durch einen ekstatischen Aufschwung vorführt, mit dem Faust Margarete hinreißt, indem er sich unter der Hand ins Unverbindliche verflüchtigt.

Denn wo *seine* Glaubwürdigkeit gefragt ist, richtet Faust an Gretchen die Aufforderung, ihrerseits gläubig zu vertrauen. Das „Blumenwort“ – leicht verwelklich – möge als „Götteraus-spruch“ dienen, also schicksalhaft verbindlich genommen werden. Allerdings gilt das auch wieder nur in metaphorischer Weise, denn „Götter“ gibt es, wie Faust gewiß weiß, zumindest in Gretchens kirchlicher Glaubenswelt nicht. Und nicht einmal diese bereits eingeschränkte Anweisung steht uneingeschränkt da; vielmehr: „Laß dieses Blumenwort/ Dir Götteraus-spruch sein“. Die Aussage besitzt keine Allgemeingültigkeit; vielmehr soll Gretchen sie exklusiv für sich als gültig akzeptieren. Und alsbald nach dieser Zumutung, ehe sie noch Zeit hat zu insistieren, lenkt der infragegestellte Faust die Schicksalsfrage auf Gretchen zurück und verschiebt sie dabei vom ‚ob‘ der Liebe ins ‚was‘, in die Inhaltsbestimmung der Liebe: „Verstehst du, was das heißt: Er liebt dich!“ (V.1035). Dazu steht die Bühnenanweisung: „Er faßt ihr beide Hände“.

Das ist eine Geste am Übergang zwischen ritueller Gebärde des feierlichen Versprechens und Liebesberührung, und es spricht für Gretchens Unterscheidungsvermögen, daß sie die Liebesberührung, nicht das tatsächlich ja auch nicht gegebene Versprechen, wahrnimmt: „Mich überläuft!“ (V.1036). ‚Es‘ überläuft sie – eine leidenschaftliche, bis ins Vorpersonele zurückgreifende Erschütterung durch einen scheinbar doch nur peripheren Körperkontakt. Auch wenn der Anteil der Ängstlichkeit in der Faszination noch überwiegt, ist doch entscheidend die Heftigkeit, mit der Gretchen auf das reagiert, was Faust nach seinem vorgreifenden Urteil in der vorhergehenden Szene nun

„von Herzen“ kommt. Um so schlimmer für sie, daß es mehr Intensität als Inhalt ist. Während Intonation, Gestik, Suada den Eindruck erwecken, das Wichtigste werde vom Herzen stumm gesagt, sparen sie den in der Sache hier anstehenden Inhalt aus: das Unausgesprochene ist nicht das Unsagbare, sondern das Nichtgesagte. Das Nichtverbalisieren, weit davon entfernt, ein Wahrheitskriterium zu sein, ist die Lüge.

Dabei repliziert Faust: er möchte Gretchens „Schauder“ ins Positive wenden, sie sich zuwenden, und überfährt sie, wiederum einer artikulierten Antwort zuvorkommend, ungeduldig mit einem neuen Appell, bei dem er nun - man könnte bösaartig sagen: fahrplanmäßig - die ‚Sprachgrenze‘ überschreitet. Sie, die bisher noch nichts Vertrauenswürdiges von ihm gehört hat, soll der Sprache von Blick und Händedruck vertrauen, die das angeblich Unsäglich-sprachlos, aber selbstverständlich auch nicht einklagbar, ohne spätere Rückversicherungsmöglichkeit, zu sagen vermögen. Allerdings ist dieses die Sprache Übersteigende immer noch nicht, wie sich gleich zeigt, Fausts Liebesbekenntnis, sondern eine nun freilich doch anschließend in Worten gegebene, wenngleich höchst vage, Beschreibung dessen, was Wonne ist. Wieder einmal arbeitet Faust mit dem Mittel der logischen Versetzung, indem er den Redegegenstand ‚Liebe‘ gegen einen anderen, viel- und nichtssagenden austauscht, denn die Wortbedeutungen der ‚Wonne‘ reichen von Himmelswonne bis zu Körperlust.

Und so erläutert denn Faust wortreich das ‚Unaussprechliche‘ eines nicht genau bestimmten Zustandes, und zwar inhaltlich hyperbolisch, formal in der unpersönlichen Weise der Lexikalisierung, die in einem befremdlichen Widerspruch zur vibrierenden Stimmung steht: „Sich hinzugeben ganz und eine Wonne/ Zu fühlen, die ewig sein muß!“ (V.1040f.). Das vieldeutige „muß“ wird durch die folgende Periode aus der bloßen Vermutung („so muß das wohl sein“) zu einem quasimetaphysischen Anspruch aufgepumpt. Fausts Begründung für den im „muß“ gesetzten Anspruch an die Weltordnung ist geradezu halbscherisch. Die Wonne muß ewig sein, weil ihr Ende Verzweiflung wäre? Und wenn? Genau diese von Faust beschwörend verneinte angebliche Unmöglichkeit wird eintreten, weil sein Augenschließen - dazu bestimmt, auch Gretchen zu blenden - ihn weder der Zeit noch sich selbst noch den Folgen seines Verhaltens dauerhaft entheben kann. Faust kann seine Prognose

von gestern, heute werde er wie angegeben sprechen, makabrerweise heute wahr machen, jedoch er kann nicht die Zeit suspendieren. Hören wir noch einmal fortlaufend:

FAUST: [...] Laß diesen Blick
Laß diesen Händedruck dir sagen,
Was unaussprechlich ist:
Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß!
Ewig! - Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende! Kein Ende! (V.1057ff.)

Genau dieses „ewig, ewig“, jetzt noch erweitert um „kein Ende, kein Ende“, liegt uns aus dem Dialog mit Mephisto im Ohr als Beispiel dafür, wie Faust die Worte von Herzen gehen werden - bis zum Stammeln und Verstummen. Was als Wahrheitsanspruch auftritt, ist damit durch Faust wörtlich, nämlich in der rollenhaften Repetition seiner eigenen Worte, widerlegt. Der prognostizierte Herzenston ist keiner. Die Rede von Hingabe, die Emphase des ‚ganz‘ verdanken sich der Hingabe an eine vorgeprägte Redespur. Faust hat inhaltlich sogar noch weniger gesagt, als er gestern vorhatte. Da wollte er noch von *seiner* ewigen Glut sprechen. Jetzt hat er in höchster Erregung doch nur von Erregung schlechthin gesprochen, in aller Ekstase völlig unverbindlich von der Ewigkeit der ekstatischen Glut ganz allgemein geredet.

Mittlerweile ist Faust in einen Sprachrausch geraten, der sich Mephisto gegenüber schon angekündigt hat und der sich nun als wirkungsvolles Substitut des Rauschs der Lust erweist. Nochmals: für Gretchen ist Hingabe blutiger Ernst; Faust gibt sich der Wortflut hin. Dabei klinken ihrer beider Haltungen in einer merkwürdigen, von Faust nicht vorhersehbaren Weise ineinander ein, die ihn besonders erfolgreich macht. Gretchen ist eine unbedingt Liebende, die wohl den Zusammenklang, nicht aber irgendwelche Garantien und Versprechungen sucht. Deshalb gibt sie Faust volle Gelegenheit, den blinden Fleck seiner Bindungsunfähigkeit und -unwilligkeit mit emotionalen und sprachlichen Ausschweifungen zu umkreisen. Fragte sie dringlich, müßte er Farbe bekennen oder explizit lügen. Ihre Bereitschaft mitzugehen ist es, die ihn immer weiter in vagen und unverantwortlichen Überschwang geraten läßt.

Die Dialogie der Liebe ist bei Faust zur wirkungsvollsten und wirkungssichersten Monologie gewendet. Er zeigt Gretchen, wie herrlich es sein muß, ihn zu lieben, wenn er sich lieben läßt. Ein Narziß will geliebt sein, der nicht ahnt, was Liebe im Sprachraum dieses Dramas und der Goetheschen Dichtung überhaupt meint: eine in der Zeit – Goethe würde wohl sagen: unter der Forderung des Tages – zu verwirklichende rückhaltlose und verbindliche wechselseitige Bindung von Mann und Frau. In diesem Sinne ist das fehlende Wort des Helden der Gretchentragödie nicht ein Verweigern institutioneller Absicherung – darauf geht Gretchen gar nicht aus; es ist das Fehlen einer Verwirklichungsdimension der Liebe selbst, die nirgends anders als in der Zeit stattfindet.

Derart ist der König von Thule, in dem ganz am Anfang der Begegnung mit Faust Gretchens Idealbild der Liebe aufsteigt, „gar treu bis an sein Grab“. Der Liebhaber Faust dagegen weiß nichts von Treue. Programmgemäß ergriffen vom Augenblick, steigert er sich in die Vertauschung von Liebesbekenntnis und Leidenschaftsevokation, Liebesrausch und Sprachrausch hinein, der, im Dialog mit Mephisto vorgeprobt, seinerseits wie eine Vorwegnahme der Zeitsprengung im verabsolutierten Moment leidenschaftlicher Erfüllung bei der Liebesvereinigung wirkt. Alles das geschieht, weil Faust nur das Eine erstrebt: Welt-, Zeit- und Ichsprengung, Aufsprengung aller Bedingtheiten, in diesem Sinne Hingabe an die äußerste Erfahrung, nicht an das geliebte Gegenüber. Der Drang Fausts zur Selbstvergötterung, der sich im Eingangsmonolog beherrschend äußert, sucht sich ein neues Betätigungsfeld, indem er sich als Götterselbstgefühl des Liebhabers erfüllen will. Der Topos, daß die Liebe den Himmel öffnet, wird in gewohnter faustischer Radikalität beim Wort genommen und verabsolutiert. Faust will exzessiven egozentrischen Weltgenuß im Medium der Liebe, mit Hilfe der Geliebten. Die Welt soll in einem explosiven Aufbrennen des Ich untergehen, das als höchster Triumph, als Apotheose erlebt wird: das Ich als Supernova. Das Ende, das Wiedererwachen, wird Verzweiflung sein – Scham, Schuld, ein feiges Sichverdrücken. „Margarete drückt ihm die Hände, macht sich los und läuft weg“ – ihrer katastrophischen Vollendung entgegen. Faust „steht einen Augenblick in Gedanken, dann folgt er ihr“. Dieser Augenblick in Gedanken könnte der einzige sein, in dem der Verführer mit Herz

einen Blick in den Abgrund seines Herzens wirft – um sofort wieder zu verdrängen, was er gesehen hat.

Faust stellt sich unter den Imperativ der Spontaneität, unternimmt die Demonstration der Unmittelbarkeit, versucht sich an einer Beredsamkeit des unaussprechlichen Herzens und erweist sich darin als Verführer mit Herz, dessen Wahrheit Lüge ist. Aber sind die Unmöglichkeiten, in denen er sich bloßstellt, nicht gerade die neuen Möglichkeiten der Empfindsamkeit, der Erlebnisichtung des Sturm und Drang sowie der Psychologie und Pädagogik, wie sie sich im Zeitraum von Goethes „Faust“ durchsetzen? Ist es nicht der die Sprache des Herzens beherrschende und einsetzende Dichter Goethe, der Gretchen die Wahrheit des Herzens sagen und Faust am Programm der Herzenswahrheit in der Sprache scheitern läßt? So ist es. Aber was in der einen Sphäre möglich ist, kann in der anderen unmöglich, zumindest unzulässig sein. Der dichtende Dichter hat die Lizenz, Erlebnisse zu erschreiben, durch Sprache hervorzurufen, die sich aus imaginierten Situationen speist und an imaginierte Personen richtet. Der Dichter hat den Raum, in dem er seine Phantasien und Emotionen zum Spielen bringen kann. Der Dichter darf seine Spontaneität kommandieren; denn sein Raum ist eine entworfene Wirklichkeit, eine exklusive Welt in der Welt, und so ist auch seine Spontaneität eine des Entwurfs, seine Sprache des Herzens eine Kunst, die sich im „Faust“ etwa in der Versform ausweitet.

Grundsätzlich sind Sprache des Herzens und der Seele oder sprachlicher Naturlaut historische Konzepte, die im Sturm und Drang aus der Vorstellung von der Eigentümlichkeit, Einheit und Ursprünglichkeit des Ich entstehen. Sie sollen in allen seinen Äußerungen möglichst unmittelbar zum Ausdruck kommen; Sprache soll individuelle Ausdruckssprache sein. Aber das ist ein Ideal, keine empirische Gegebenheit, und es kommt am reinsten in der Kunst zur Erscheinung, das heißt stilisiert, wie alle Kunst, nur daß diese Stilisierung nun eine besondere Richtung nimmt. Sie soll nicht den Kunstcharakter der Sprache betonen, sondern den Ausdruckscharakter, und da die Sprache in der Dichtung einen besonderen Reichtum auch an nichtverbalen Formulierungsmöglichkeiten besitzt – man denke nur an den Reim und andere Klangbeziehungen, Metrum und Rhythmus, grammatische Irregularitäten und Sonderformen, Metaphorik usw. –, kann sie auch in der Dichtung mit ihrer Tendenz zu ‚vielsagenden‘ Situationen

und Konstellationen besonders intensiv und extensiv Ausdrucksqualität annehmen. Nirgends sonst spricht Gretchen so sehr die Sprache des Herzens wie in ihrem Lied am Spinnrad, einem lyrischen Gesang in der dramatischen Gattung.

Der Dichter kann also in der Dichtung Herzenssprache *vorführen* – genau das, was die gedichtete Figur nicht kann. Der Dichter steht unter Ausnahmebedingungen; er setzt die Regeln, denen seine Figuren unterworfen sind. Goethe hat das Recht, Margarete als Dramenfigur zu imaginieren, aber der Dramenheld Faust, dichterisch erfunden wie sie, auf gleicher Textebene wie sie, vergeht sich an ihr, wenn er sie dem Zugriff seiner Imagination unterwirft und sich ein Bild von ihr schafft. Faust darf sie nicht entwerfen; er muß ihr gegenüberreten, denn er bewohnt die gleiche Sphäre wie sie. Auch er ist von Goethe imaginiert – als Verführer mit Herz. Und wäre die neue Dichtung der Goethezeit nicht antirhetorisch und an der Wahrheit des Herzens, an der Herzenssprache orientiert, wäre der Verführer mit Herz als literarische Figur in ihr nicht möglich. Don Giovanni muß gehen, damit Faust kommen kann. Ihre Gleichzeitigkeit auf der Bühne ist die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

1 Ich zitiere im folgenden Goethes *Urfaust*, wo die von mir dargestellte Konstellation schon voll entfaltet ist. [Zitiert ist nur die Verszahl] Später eingefügte Szenen sind nach *Faust. Eine Tragödie* gegeben [Zitiert I, Vers [...]]. Textgrundlage ist *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, 14 Bde. 1948 ff. hier: Bd.3. - Platzmangel verbietet mir den Bezug auf die Forschung.