

# Goethe und die Weltkultur

Herausgegeben von  
KLAUS MANGER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

STEFAN MATUSCHEK

## Weltgedicht und Weltliteratur

### Über Goethe, Dante und literarische Statusfragen

„Man kann zu keinem gebildeten Deutschen von Dantes göttlicher Komödie sprechen“, sagt der Romanist Karl Voßler, „ohne ihn an Goethes Faust zu erinnern.“ Und weiter: „Die Zusammenstellung des größten italienischen mit dem größten deutschen Gedicht ist uns seit den Tagen der Romantik zur Gewohnheit geworden und hat ihre Berechtigung: aber nicht so sehr in einer tatsächlichen und quellenmäßig erweisbaren, als in einer inneren und eben darum tieferen Verwandtschaft der beiden Werke.“<sup>1</sup> Mit diesen Sätzen beginnt Voßlers große Monographie zur *Divina Commedia*, und es bleibt nicht nur bei einigen Sätzen, es ist ein ganzes Kapitel, „Goethes Faust und Dantes göttliche Komödie“, das den Auftakt gibt. Darin liegt mehr als nur die Rücksicht, wie man deutschen Lesern einen italienischen Gegenstand vermittelt. Es ist der Ausdruck einer monumentalisierenden Literaturbetrachtung, die einzelne Namen und Werktitel in der Ruhmeshalle ewiger Größe aufgestellt sieht. Nationalstolz gehört dazu, auch wenn es um europäische Zusammenhänge geht. Auch bei Voßler, dem deutschen Romanisten, ist er zu hören. Sein *Faust-Commedia*-Vergleich läuft auf nationales Rangbewußtsein zu: „Nur wir Deutschen haben dem großen Italiener einen gleich gearteten, [...] nicht unebenbürtigen Dichter an die Seite zu stellen.“<sup>2</sup> Das ist eine Komparatistik, die auf Monumente aus ist. Mit dem Ausdruck „Weltliteratur“ verbindet sie die Nomenklatur der ganz Großen, neben Dante und Goethe Shakespeare und Cervantes.<sup>3</sup> Den ersten beiden kommt dabei die zusätzliche Auszeichnung zu, jeweils mit einem Werk Maximalen geleistet zu haben, „in einem einzigen Kunstwerk“, wie Voßler sagt, „die ganze Kultur und die ganze Welt“ zu umfassen. Ein „Wunder“, staunt Voßler, das sich „soweit [s]eine Augen reichen, nur zweimal ereignet“ habe: „in der göttlichen Komödie und im Faust.“<sup>4</sup> Der ruhmredige Maximalismus des Welt-Kompositums potenziert sich so: zwei Weltgedichte als Gipfelwerke der Weltliteratur.

<sup>1</sup> Karl Voßler: *Die Göttliche Komödie*, I. Bd., Heidelberg <sup>2</sup>1925, S. 1.

<sup>2</sup> Voßler, S. 15.

<sup>3</sup> Vgl. Voßler, S. 14.

<sup>4</sup> Voßler, S. 15.

Voßlers Buch, 1907 in erster, 1925 in zweiter Auflage erschienen, liegt fast ein Jahrhundert zurück. Unser zeitlicher Abstand zu ihm ist damit größer als derjenige, der Voßler von Goethes *Faust* trennt. Was den Begriff ‚Weltliteratur‘ betrifft, kann die aktuelle Goethe-Philologie indes geltend machen, daß die von Voßler bezeugte monumentale Auslegung weiter von Goethe entfernt ist als das prozessual-kommunikative Verständnis, das die neuere Forschung herausstellt. Es war seit längerem schon ein üblicher Hinweis, daß Goethe mit diesem Kompositum gerade nicht den Höhenkamm der Literatur meint, sondern den Prozeß ihres internationalen Austauschs, daß bei seinem Ausdruck ‚Weltliteratur‘ also in erster Linie nicht an große Werke zu denken ist, sondern an die Organe, in denen sich dieser Austausch vollzieht: an die französischen und englischen Zeitschriften, die Goethe im Alter ausgiebig las und exzerpierte, sowie an die eine Zeitschrift, die er selbst verfaßte und in der er seinen Begriff von ‚Weltliteratur‘ formulierte und exemplarisch verwirklichte, an *Über Kunst und Altertum*. Mit der ersten vollständigen Edition dieser Zeitschrift und dem zugehörigen Kommentar von Anne Bohnenkamp in der Frankfurter Goethe-Ausgabe<sup>5</sup> ist dieses prozessuale Verständnis von Goethes „Weltliteratur“ nun etabliert. Deren monumentale Deutung rückt damit endgültig von unserem heutigen Goethe-Bild ab in die Geschichte der Goethe-Philologie. Wie aber steht es mit dem anderen Welt-Kompositum, dem Weltgedicht und dem Vergleich der beiden größten?

Voßler selbst bekennt hier das Fehlen philologisch-wissenschaftlicher Argumente. Der Vergleichsgrund, sagt er, liege „nicht so sehr in einer tatsächlichen und quellenmäßig erweisbaren, als in einer inneren und eben darum tieferen Verwandtschaft“. So wird der wissenschaftliche Mangel durch spekulative Emphase ersetzt, werden Tiefe und Inneres beschworen, wo philologisch Erweisbares fehlt. Indem Voßler obendrein von einer „Gewohnheit“ spricht und ausdrücklich den Adressatenbezug an die „gebildeten Deutschen“ erwähnt, liefert er selbst die Vorlage, den *Commedia-Faust*-Vergleich als einen nicht-wissenschaftlichen Nationaldiskurs zu kennzeichnen. Bedenkt man, wie stark seit der deutschen Reichsgründung und der damit einhergehenden Stilisierung des *Faust* zum Nationalgedicht die Dante-Analogie zur goethefeiernden Ruhmrede wurde, dann ist Voßlers Hinweis auf die philologische Grundlosigkeit dieser Analogie fast als Einspruch zu lesen, als Vorbehalt des Dante-Kenners gegen die „Gewohnheit“ der „gebildeten Deutschen“. Doch ergibt sich dieser Konflikt erst von heute aus. Für Voßler besteht er nicht. Er findet diese Gewohnheit ganz berechtigt, und was ihr an wissenschaftlich Konkretem fehlt, ersetzt ihm die Emphase monumentaler Tiefe und Größe vollauf. Von dieser Perspektive sind wir, ist unser Goethe-Bild heute entfernt. Was bleibt von der *Commedia-Faust*-Analogie und dem Begriff Weltgedicht, wenn man allen Monumentalismus hinter sich lassen will?

<sup>5</sup> Vgl. Anne Bohnenkamp: „Den Wechselaustausch zu befördern“. *Goethes Entwurf einer Weltliteratur*, in: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abt., Bd. 22: *Ästhetische Schriften 1824-1832, Über Kunst und Altertum V-VI*, hg. von A. B., Frankfurt a. M. 1999, S. 937-964.

Blickt man zur ersten Orientierung in den jüngsten *Faust*-Kommentar, in den von Ulrich Gaier von 1999, so trifft man auf einen Satz, der – hat man noch Voßlers Hinweis auf den fehlenden philologischen Vergleichsgrund im Ohr – überraschend unbedenklich wirkt. In der *Divina Commedia* heißt es dort, könne man „das Programm des *Faust* erkennen, der ja inhaltlich ebenso enzyklopädisch und formal ebenso umfassend verfährt und durch die übergreifende Bilanz des Strebens der Seele, Gott zu werden, Religion und Poesie verbindet.“<sup>6</sup> Alle drei genannten Vergleichspunkte, meine ich, weisen deutlicher auf Unterschiede als auf Gemeinsamkeiten. Nimmt man Dantes ‚poema sacro‘ zum Maßstab für die Verbindung von Poesie und Religion, dann zeigt *Faust* gerade nicht deren Verbindung, sondern die Aufhebung von Religion in Poesie. So wie im *Faust* christliche, auch spezifisch Dantesche Motive vorkommen, sind sie bekanntlich ihres Glaubensernstes entkleidet und als künstlerische Ausdrucksmittel distanziert. Der Verbindung von Poesie und Religion in der *Commedia* steht damit im *Faust* die Ästhetisierung religiöser Motive gegenüber. Nimmt man ferner Dantes durchgehende Terzine, die runde Zahl seiner 100, zu drei mal 33 plus einer Einleitung geordneten Gesänge sowie die durchgehende Figur und Perspektive des einen Jenseitswanderers zum Maßstab dafür, wie ein Gedicht „formal umfassend“ verfahren kann, dann zeigt *Faust* in der Vielfalt seiner metrischen und dramenästhetischen Formen das genaue Gegenteil. Die *Commedia* hat eine allesumfassende Form, *Faust* dagegen bringt verschiedenste Formen zusammen, deren heterogenes Eigenleben deutlich über den Zusammenhang des Ganzen dominiert. Nimmt man schließlich Dantes im christlich metaphysischen Stufenkosmos systematisch ausgeschrittene Sünden, Strafen, Läuterungs-, Gnaden- und Glückseligkeitsstufen, seine darin präzise zugewiesenen mythischen und historischen Figuren sowie theologisch-philosophischen Lehren als Maßstab dafür, wie ein Gedicht „inhaltlich enzyklopädisch“ verfahren kann, dann bietet die Mischung von dramatisch konsekutiven mit sinnbildlich vieldeutig und vielschichtig korrespondierenden Inhalten im *Faust* abermals das Gegenteil. Wenn man die *Commedia* eine Enzyklopädie nennt, dann scheint es mir zum Vergleich sinnvoll, *Faust* nicht ebenso als Enzyklopädie, sondern entsprechend der philosophischen Begriffsopposition als ein Aggregat zu bezeichnen. Es geht um den Unterschied systematischer und nicht-systematischer Zusammenfügung. Kant stellt dazu die Begriffe ‚System‘ und ‚Aggregat‘ gegenüber. Der Enzyklopädie-Begriff des deutschen Idealismus nimmt den Systemanspruch in sich auf, so daß sich dann – nach Kantischer Vorgabe – bei Hegel das Oppositionspaar ‚Enzyklopädie‘ und ‚Aggregat‘ ergibt. Das eine bezeichnet den aus einem Prinzip stringent entwickelten, das andere den aus Verschiedenartigem inkonsequent entstandenen Zusammenhang.<sup>7</sup> Diese Unterscheidung läßt sich für den Struktur-

<sup>6</sup> Ulrich Gaier: Johann Wolfgang Goethe: *Faust-Dichtungen*, Bd. 2: *Kommentar I*, Stuttgart 1999, S. 544f.

<sup>7</sup> Vgl. den Artikel *Enzyklopädie* von Jürgen Mittelstraß in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, hg. von Jürgen Mittelstraß et al., Bd. 1, Mannheim, Wien, Zürich 1980, S. 557-562, im besonderen S. 560f.

vergleich von *Divina Commedia* und *Faust* verwenden. Mit ihr sieht man klarer, als wenn man beide als „ebenso enzyklopädisch“ und „ebenso umfassend“ analogisiert.

Ulrich Gaier wird das alles wissen, so daß es sich hier nicht einfach um einen Irrtum handelt. Es ist vielmehr zu fragen, was die Dante-Analogie so attraktiv für den *Faust*-Interpreten macht, daß er ihr trotz vieler sachlicher Widerstände folgt. Die Antwort gibt Ulrich Gaier selbst. Er versucht, *Faust II* insgesamt die Topographie der *Divina Commedia* zu unterlegen. Dazu deutet er nicht nur, wie es die Kommentartradition bereithält, den Anfang, „Anmutige Gegend“, als Dantes „Irdisches Paradies“, sondern legt auch die zu Anfang des vierten Aktes von Mephisto als Burleske vorgetragene Umstülpungstheorie der Hölle zum Hochgebirge

Die Teufel fingen sämtlich an zu husten  
 Von oben und von unten aus zu pusten;  
 Die Hölle schwoll von Schwefel-Stank und Säure,  
 Das gab ein Gas! Das ging ins Ungeheure,  
 So daß gar bald der Länder flache Kruste,  
 So dick sie war, zerkrachend bersten mußte.  
 Nun haben wir's an einem andern Zipfel,  
 Was ehemals Grund war ist nun Gipfel. (10081-10088)<sup>8</sup>

konsequent auf den ganzen Handlungsverlauf hin aus, wodurch *Faust II* insgesamt als Weg vom Paradies „den Läuterungsberg wieder hinunter“<sup>9</sup> in die Hölle hinein erscheint. Diese „intertextuell gewonnene Topographie des *Faust*“, räumt Gaier ein, sei „abenteuerlich“, doch hat sie das unabweisliche Verdienst, „Zusammenhang“ zu stiften.<sup>10</sup> Und nicht nur dies. Sie hat überdies den Reiz, große Interpretationsgedanken einzugeben. Bei Ulrich Gaier lautet er: *Faust II* sei eine „Inversion der *Divina Commedia*“.<sup>11</sup> „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ (242). Die Worte des Theaterdirektors wären damit erfüllt.

Hinweise auf all das, was sich dieser Deutung nicht fügt, wären müßig. Gerade auch im Blick auf Gaiers Kommentar, der die Pluralität der Lesarten herausstellt und das Drama insgesamt als „ein Gewebe aus jeweils sinnvollen Texten“ versteht, „von denen eine bestimmte Deutung eben nur einen aussondert“.<sup>12</sup> Die Einwände gegen die These von der Dante-Topographie im *Faust* haben sich weniger auf das zu beziehen, was diese These von Goethes Drama ausblendet, als darauf, was sie hineinträgt, hineinkonstruiert. Denn das ist viel.

<sup>8</sup> Zitiert wird unter Angabe der Verszahlen aus Gaiers Edition: Johann Wolfgang Goethe: *Faust-Dichtungen*, Bd. 1: *Texte*, hg. von U. G., Stuttgart 1999.

<sup>9</sup> Gaier: *Kommentar I*, S. 545.

<sup>10</sup> Vgl. Gaier: *Kommentar I*, S. 967. Zu dieser Topographie auch S. 844f.

<sup>11</sup> Gaier: *Kommentar I*, S. 967. Vgl. auch die Zusammenfassung im zweiten Teilband des Kommentars (U. G., Johann Wolfgang Goethe: *Faust-Dichtungen*, Bd. 3: *Kommentar II*, Stuttgart 1999), S. 821.

<sup>12</sup> Gaier: *Kommentar I*, S. 9.

Aufgrund punktueller Beziehbarkeiten („Anmutige Gegend“– „paradiso terrestre“, „Hochgebirg“ als umgestülpte Hölle) wird gleich ein ganzes Schema appliziert, das der Struktur des *Faust* fremd ist. Wenn Gaier sagt, daß „Faust im 1. Akt den Läuterungsberg hinabsteigt“, daß die „Klassische Walpurgisnacht“ „zwischen Läuterungsberg und Erdmittelpunkt sich befindet“ und daß im 4. und 5. Akt „die Realgeschichte nichts als die Hölle Dantes“<sup>13</sup> sei, dann wird damit nicht eine Lesart des *Faust* ‚ausgesondert‘, sondern Dantes Stufenordnung in Goethes Drama hineingelesen. Denn wer wollte im Blick auf Goethes Text behaupten, die Inhalte des ersten Aktes wären die zu bereinigende, die des vierten und fünften dagegen die Verdammnis bringende Schuld, wer wollte die „Kaiserliche Pfalz“, die Stätten der „Klassischen Walpurgisnacht“ und die der beiden letzten Akte sinnbildlich als Moralordnung lesen?

Die Literaturwissenschaft ist gegen diesen Einwand gewappnet und kann darauf verweisen, daß die Bedeutung eines Textes sich auch aus dem intertextuellen Dialog ergibt. Dabei können einzelne Bezüge genügen, um einen ganzen Text als Verstehenshintergrund aufzurufen. So ist die These, *Faust* sei eine „Inversion der *Divina Commedia*“, eine intertextuelle Konstruktion aus Dante und Goethe. Sie steht bei Gaier wie in der Kommentartradition neben anderen, neben dem intertextuellen Dialog etwa mit Shakespeare, Byron, dem *Buch Hiob*.<sup>14</sup> Was den *Commedia*-Bezug allerdings auszeichnet, ist, daß der Dante-Anteil dabei weitaus größer ist als der Goethes. Die Disproportion geht so weit, daß dem Drama ein grundsätzlich fremdes Schema unterlegt wird. So fremd wie die an Dante orientierte Vorstellung eines inhaltlich enzyklopädischen, formal umfassenden Gedichts. Die Bereitschaft zu diesem stark disproportionalen Werkvergleich läßt sich erklären. Und zwar durch den Kontrast im *Faust* zwischen der philosophisch lehrhaften Dimension der einzelnen Szenen und der Unerkennbarkeit einer solchen Dimension in der Gesamtstruktur des Dramas. Goethes Bemerkung, daß der *Faust* „als ein Ganzes immer inkommensurabel bleibt“<sup>15</sup>, ist bekannt. Und doch provoziert dieses Ganze die Suche nach der Einheit, mit der es zu vermessen wäre. Da zum Verständnis literarischer Texte immer auch intertextuelle Bezüge gehören, holt man diese Einheit, wenn sie im *Faust* fehlt, aus anderen Texten herbei, vorzüglich aus der *Divina Commedia*. Denn sie bietet den besten Maßstab für ein philosophisch umfassendes Gedicht, für eine abgerundete poetische Auskunft über die letzten Dinge, die man ebenso im *Faust* erwartet, ohne sie doch so in ihm allein finden zu können. Um es mit einem anderen in der *Faust*-Diskussion gern verwendeten Goethe-Wort zu sagen: Die *Divina Commedia* „suppliert“, was das Aggregathafte des *Faust* vermissen läßt, die Systematisierung seines Gehalts. Das gilt in solchem Maße, daß die Rezeptionsgeschichte des *Faust* zu weiten Teilen als intertextuelle Konstruktion aus Goethe und Dante anzusehen ist. Ulrich Gaier gibt das jüngste Echo dieser Deu-

<sup>13</sup> Alle Zitate Gaier: *Kommentar I*, S. 844f.

<sup>14</sup> Vgl. den Abschnitt „Dialogische Beziehungen: Texte“ in: Gaier: *Kommentar II*, S. 819-826.

<sup>15</sup> Zu Eckermann am 13. Februar 1831.

tung, die – und das macht sie zu einem ganz besonderen Phänomen – älter ist als das Drama selbst.

Sie beginnt mit Schelling. Dessen Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* von 1802/03 verbinden die *Göttliche Komödie* und *Faust* in der frühromantischen Idee der ‚Neuen Mythologie‘. Es geht um den poetologischen Maximalismus, daß ein einzelnes Gedicht das gesamte Wissen und Bewußtsein seiner Zeit darstellen soll. Die homerischen Epen und die *Divina Commedia* geben das Urbild dafür, womit zugleich in geschichtsphilosophischer Dichotomie der antike und der moderne Typus gegenübergestellt sind. In dem einen sei der Allgemeingültigkeitsanspruch des einzelnen Werks aufgrund der antiken Harmonie von Individuum und Gattung selbstverständlich, natürlich gegeben, der andere könne diesen Anspruch aufgrund der epochalen Entfremdung von Individuum und Gattung nur indirekt durch das Absolutsetzen des Individuellen erwerben. Aus dieser paradoxen Struktur ergibt sich die Analogie von Dante zu Goethe. Denn für die *Commedia* wie für *Faust* sieht Schelling sie in gattungspoetischer Hinsicht exemplarisch verwirklicht. Die *Göttliche Komödie* behaupte sich „als Gattung für sich selbst“<sup>16</sup>, wie Goethes Drama durch seine auf das Wissen und nicht auf Handlung perspektivierte Schicksalsdarstellung des Menschen als ein „nur sich selbst vergleichbares“ „philosophisches Poem“<sup>17</sup> dastehe. Um die historisch-gattungstheoretische Stichhaltigkeit dieser Aussagen braucht es hier nicht zu gehen. Entscheidend ist, daß der Vergleich grundsätzlich nicht durch eine Kompositionsanalogie der beiden Werke selbst, sondern nur auf der abstrakten Ebene des Schellingschen Moderne-Begriffs motiviert ist. Hier herrscht konstruktive Konsequenz. Sie verliert sich, wenn Schelling diese abstrakte Analogie stillschweigend doch konkret auf die Komposition der Werke überträgt. Das geschieht dort, wo er aufgrund des fragmentarischen Vorliegens des *Faust* um 1802/03 zu mutmaßen beginnt, wie dieses Drama ausgehen könne. Dazu setzt er die Dantesche Ordnung ein, so daß für ihn Fausts Weg „in nothwendiger Folge“ von der „Hölle“ über die „Reinigung“ zur „Vollendung“ führen muß.<sup>18</sup> Der Vergleich greift damit über seine eigentliche philosophische Motivation hinaus, indem er das *Faust*-Fragment von 1790 nicht nur in seiner, wie Schelling sagt, „universelle[n] Anlage“<sup>19</sup>, sondern überdies in der noch gar nicht existierenden Ausführung auf Dantesches Maß bringt. Welchen Anklang diese spekulative Perspektive beim Universitätspublikum fand, bezeugt Heinrich Luden, der sie im Jahre 1806 in seiner später von ihm selbst geschilderten Unterhaltung mit

<sup>16</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, in: ders.: *Ausgewählte Werke, unveränderter reprografischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegebenen Ausg. von 1859*, Darmstadt 1980, S. 331. Die Vorlesung wird zuerst im Winter 1802/03 in Jena gehalten, der Dante-Teil aus ihr erscheint mit der Goethe-Analogie unter dem Titel *Ueber Dante in philosophischer Beziehung* 1803 in Schellings und Hegels *Kritischem Journal der Philosophie*.

<sup>17</sup> Schelling, S. 377.

<sup>18</sup> Vgl. Schelling, S. 377.

<sup>19</sup> Schelling, S. 399.

Goethe als ein von Jena aus überregional ausstrahlendes Studentengespräch referiert. Der Dante-Vergleich wirkt dabei als Anlaß und einziger Anhalt einer für sich selbst maßlosen Maximalerwartung an das noch ungeschriebene Drama. „Der Faust“, so Ludens Bericht der philosophischen Kommilitonenmeinung, „sei oder werde sein eine divina tragoedia, in welcher der Geist der ganzen Weltgeschichte dargestellt, in welcher das ganze Leben der Menschheit sei, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfassend.“ „Jenaische Weisheit“<sup>20</sup> nennt Luden dies, nicht ohne sich selbst davon zu distanzieren.

Nach dem Erscheinen von *Faust II* bleibt Schellings Perspektive einflußreich gültig, und zwar nicht nur bei denen, die sie erfüllt, sondern auch bei denen, die sie nicht erfüllt sehen. Daß etwa Carl Rosenkranz den zweiten Teil als Vollendung ganz im Danteschen Sinne begrüßt, daß er in ausdrücklicher *Faust-Commedia*-Analogie von einem durchgehenden „Ebenmaass“, von einem „Gedicht, was den unermesslichen Weltstoff zu bezwingen hat“, spricht, daß er schließlich Faust „gleich Dante in der Erkenntnis und Empfindung des Göttlichen bis zur vollen Anschauung desselben wachsen“ sieht<sup>21</sup>, wird man heute leicht als Überformung des Goetheschen Dramas durch die idealistisch-philosophische Erwartung verstehen. Daß aber auch Friedrich Theodor Vischer, der gewaltige Verächter des zweiten Teils, an dem Dante-Vergleich festhält, ist bemerkenswert. Auch für Vischer bleibt die *Göttliche Komödie* das Maß, diesmal jedoch das Maß für das Scheitern des alten Goethe. So wird der Vergleich zur Klage über die enttäuschte Erwartung. „Dantes großes Epos, ein Weltgedicht wie Goethes Faust, ist vollendet“, sagt Vischer, um dann zu betrauern, wie die durch *Faust I* geweckten Hoffnungen auf eine neue, aus dem Geist des Sturm und Drang zu erringende Vollendung im zweiten Teil zunichte werden. Daß dessen Ende „den Himmel Dantes wieder herabholt“, anstatt das genial Himmelstürmende konsequent zu Ende zu führen, ist dabei der größte Stein des Anstoßes.<sup>22</sup> Vischers Wahrnehmung der Diskontinuität im letzten Akt ist literaturwissenschaftlich freilich genauer als Rosenkranz' Überblendung des danteschen auf den faustischen Aufstieg zu Gott. Neben dieser Korrektur der speziellen aber tritt die Wirkung der generellen *Commedia*-Analogie umso deutlicher hervor. Sie gibt die Norm einer einheitlich zielstrebigen Gesamtkomposition, die, wo sie nicht in den Dramentext hineingelesen wird, doch grundsätzlich die Erwartung ihm gegenüber lenkt. Fokussiert erscheint dies in dem Kompositum „Weltge-

<sup>20</sup> *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, auf Grund der Ausg. und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hg. von Wolfgang Herwig*, 2. Bd.: 1805-1817, Zürich und Stuttgart 1969, die Zitate S. 93 und S. 90.

<sup>21</sup> Carl Rosenkranz: *Zur Geschichte der deutschen Literatur*, Königsberg 1836. Die Zitate stammen alle aus dem Kapitel „Göthe's Faust. Zweiter Theil der Tragödie“, S. 104, 111 und 138.

<sup>22</sup> Friedrich Theodor Vischer: *Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts*. 1875, in: ders.: *Goethes Faust. Zweite, erweiterte Aufl. mit einem Anhang von Hugo von Falkenheim*, Stuttgart und Berlin 1920, S. 5-384. Beide Zitate sowie der gesamte referierte Kontext dort S. 384.

„Dantes großes Epos, ein Weltgedicht wie Goethes Faust“, sagt Vischer, und so sehr ihm die Differenz in den Blick kommt, über die dieses „wie“ hinwegtäuscht, so sehr schließt er daraus nur auf einen Fehler Goethes statt auf einen Fehler des Vergleichs.

Die Vorstellung vom ‚Weltgedicht‘ nährt sich, so wie sie in die *Faust*-Diskussion eingeführt wird und sie dann regiert, vom Danteschen Exempel. Deshalb verbindet sich der Anspruch auf perspektivische Weite und überhaupt auf literarische Größe, der in diesem Kompositum steckt, stillschweigend immer auch mit dem auf kompositorische Zielstrebigkeit und systematische Einheit. Bei Schelling gründet diese Einheitserwartung in der Idee der neuen Mythologie. Die Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* leiten ihren Dante-Goethe-Vergleich mit der Spekulation auf den „in noch unbestimmbarer Ferne liegenden Punkt“ ein, „wo der Weltgeist das große Gedicht, auf das er sinnt, selbst vollendet haben“ wird.<sup>23</sup> Das ist der Fluchtpunkt, auf den *Divina Commedia* und *Faust* perspektivisch ausgerichtet werden. Durch ihn ist die Rede vom ‚Weltgedicht‘ von Beginn an durch den idealistischen Anspruch auf den einen ‚Weltgeist‘ geprägt. ‚Weltgedicht‘ ist dessen poetologische Version. Diese Prägung wirkt über die sogenannte „philosophische“ oder hegelianische Periode<sup>24</sup> der *Faust*-Deutung hinaus. Denn sie ist ja mit Friedrich Theodor Vischer und dessen Angriff auf die idealistischen Interpretationen von *Faust II* nicht beendet. Vischer hält vielmehr an deren Maßstab fest und legt das Unpassende, das er immerhin dabei sieht, allein dem Goetheschen Text zur Last. Die *Faust*-Diskussion nach Vischer bemüht sich, diesen Vorwurf abzuweisen und das Dantesche Maß in ihrem Goethe-Verständnis wieder neu zu bestätigen. Einfache Applikationen wie bei Rosenkranz sind nun überholt, der Vergleich wird zum Problem. Grundsätzlich wird nun die Differenz zwischen mittelalterlich scholastischer Geschlossenheit und neuzeitlicher Offenheit des Weltbildes bedacht, woraus allerdings nicht die Ungültigkeit des Vergleichs, sondern statt dessen die Herausforderung abgeleitet wird, wie der Dantesche Maßstab trotz der geistesgeschichtlichen Differenz dennoch an den *Faust* anzulegen sei. Mit der Reichsgründung kommt dabei eine politische Dimension hinzu. Der Nationalstolz annektiert den Werkvergleich für seine pathetische Rede vom Nationalgedicht. *Faust*, so gibt der erst in Jena, dann in Heidelberg lehrende Philosoph Kuno Fischer im Jahre 1878 dafür die Parole aus, „ist unsere divina commedia“.<sup>25</sup> Das wird in der Folgezeit viel zitiert. Die Konzepte verengen sich von Weltgeist und Weltgedicht zu „Volksgest“<sup>26</sup> und Nationalgedicht. *Divina Commedia* und *Faust* werden als Kulturmonumente der beiden neuen Nationalstaaten Italien und Deutschland nebeneinandergerückt, so daß der Vergleich als deutsch-italie-

<sup>23</sup> Schelling, S. 89.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Hans Titze: *Die philosophische Periode der deutschen Faustforschung (1817-1839)*, Greifswald 1916, Nachdruck Leipzig 1973.

<sup>25</sup> Kuno Fischer: *Goethe's Faust. Ueber die Entstehung und Composition des Gedichts*, Stuttgart 1878, S. 4.

<sup>26</sup> Fischer, S. 3.

nischer Zwillingsgipfel sich politisch ideologisiert. Auch im Faschismus wird er genutzt. Das ist ein eigenes Thema.<sup>27</sup> Neben der politischen ist aber auch eine hermeneutische Dimension als fortwirkender Impuls der Dante-Analogie zu verfolgen. Sie betrifft das strukturelle Vorverständnis von Goethes Drama. Anders als die politische Rezeptionsgeschichte ist dies noch in keinem kritischen Rückblick erfaßt. Mit einer der Kürze wegen nicht chronologisch, sondern sachlich geordneten Skizze versuche ich einen Anfang zu machen. Dabei ist grundsätzlich zwischen zwei Typen, den direkt werkbezogenen und den indirekt goethewissenschaftlichen *Faust*-Deutungen, zu unterscheiden. Die einen lesen die Struktur der *Commedia* unmittelbar in den Dramentext hinein, die anderen vermitteln sie über eine aus dem Gesamtwerk kompilierte goethesche Weltanschauungslehre, die dann auf das Drama angewendet wird.

Der erste Typus zeigt eine große Treue zu Schelling. Dessen Erwartung, Fausts Weg müsse „in nothwendiger Folge“ von der „Hölle“ über die „Reinigung“ zur „Vollendung“ führen<sup>28</sup>, wird nun unter Verrechnungsversuchen der geistesgeschichtlichen Differenz interpretativ bestätigt. Den Auftakt dazu gibt Kuno Fischer. Er deutet *Faust* dadurch als die neuzeitliche Darstellung vom „Fall“ und der „Läuterung des Menschen“, daß anders als in Dantes christlichem Jenseits nun „das Leben selbst das gewaltige Fegefeuer, die Welt selbst das große Purgatorium ist und die Entwicklungsstufen einer bedeutenden Menschennatur zugleich Läuterungsstufen sind.“<sup>29</sup> Diese von Dantes jenseitigem inspirierte Konstruktion eines faustisch diesseitigen Heilswegs hat lange Erfolg. Einflußreich wird sie etwa von Heinrich Rickert und Georg Lukács vertreten, wobei der eine es auf den Kantischen „Primat der praktischen Vernunft“ und die idealistische „Philosophie der Tat“<sup>30</sup>, der andere auf den marxistischen Arbeits-Begriff<sup>31</sup> zulaufen läßt. Für beide aber ist es ausdrücklich – auch mit der Erinnerung an Schelling – die *Göttliche Komödie*, die den Maßstab gibt, Goethes Drama insgesamt als einen Heilsplan, Faust als säkularisierten Dante zu verstehen.<sup>32</sup> Das gilt bis zu Ernst Beutlers *Faust*-Kommentar in der Gedenkausgabe 1949/50, der mit der Dante-Analogie beginnt, um trotz eindringlicherer Betonung des Unsicheren und Tastenden im neuzeitlichen gegenüber dem mittelalterlichen Schicksalsweg dennoch „hier wie dort“ den Plan vom „Höllischen“ durch die „Läuterung“ zur

<sup>27</sup> Vgl. dazu meinen Beitrag *Dante, deutscher Dante und die Selbstbehauptung gegen das Nationalgedicht in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 42 (2001), S. 271-284.

<sup>28</sup> Vgl. Schelling, S. 377.

<sup>29</sup> Fischer, S. 147 und S. 155f.

<sup>30</sup> Vgl. das Kapitel „Die ‚Idee‘ der Faustdichtung und der deutsche Idealismus“ in: Heinrich Rickert: *Goethes Faust. Die dramatische Einheit der Dichtung*, Tübingen 1932, S. 522-531.

<sup>31</sup> Vgl. Georg Lukács: *Faust-Studien*, in: ders.: *Werke*, Bd. 6: *Probleme des Realismus III*, Neuwied und Berlin 1965, S. 525-621, hier S. 545.

<sup>32</sup> Vgl. Rickert, S. 49, Lukács, S. 544.

„Herrlichkeit des Himmels“ anzunehmen.<sup>33</sup> Die Entschiedenheit, mit der sich diese Deutungen über die szenische Darstellung des letzten Faust-Monologs und deren schroffer, den Inhalt konterkarierender Kontrastwirkung hinwegsetzen, die Entschiedenheit, mit der sie die dramenästhetischen Brüche zwischen dieser Szene, dann der burlesken „Grablegung“ und schließlich der künstlerisch ironisierten Himmelfahrt übersehen, bezeugen insgesamt die eigenständige Macht der intertextuellen Konstruktion. Die Applikation der Heilsweg-Struktur beweist die Treue zu Schellings Erwartung, nicht die zu Goethes Text.

Auch in dem anderen Typus, in der durch goethesche Weltanschauungslehre vermittelten *Faust*-Deutung, wirkt die *Commedia*-Analogie fort. Wilhelm Emrich orientiert sein Konzept des dichterischen Symbols dort, wo er es auf die Gesamtstruktur von *Faust II* hin auslegt, am Muster der christlichen Seelenrettung und deren „stufenweise sich steigernde[r] Verklärung und Reinigung“.<sup>34</sup> Ohne daß der Name fiele, ist damit, wo es um Dichtung geht, das Dantesche Modell aufgerufen. Nach dessen Vorbild soll Goethes letztes Drama insgesamt als ein Aufstieg zur definitiven poetologischen Wahrheit verstehbar sein, in der Natur- und Geschichtserkenntnis im dichterischen Symbol zusammenfallen. In Anlehnung an Goethes eigene Verwendung dieses Motivs wählt Emrich dafür die Bezeichnung „Schleier- und Lichtmetaphysik“.<sup>35</sup> Im Blick auf den Eingangsmonolog des zweiten Teils hat der *Commedia*-Vergleich dabei komparatistische Substanz. Nicht nur die Terzinen geben sie, sondern auch das Motiv der Umkehr vom Sonnenlicht zum Regenbogen, das die christlich-transzendente Visio und deren auch von Dante gebrauchte Lichtmetaphorik programmatisch in die reale Naturanschauung wenden. Für diese Szene bereichert der *Commedia*-Bezug das Textverständnis. Er überformt es aber, wenn man daraus schließt, daß *Faust II* eine poetologische Metaphysik deshalb vergleichbar systematisch entwickle wie Dante seine theologische. Auf einem Systementwurf goethescher Weltanschauungslehre beruht, ähnlich gehaltvoll und einflußreich wie Emrichs, auch die naturphilosophische *Faust*-Deutung von Dorothea Lohmeyer. Und auch bei ihr wirkt die *Commedia*-Analogie nach. Durch ihr Verfahren, alle Szenen des Dramas konsequent auf ein aus Goethes naturwissenschaftlichen Schriften rekonstruiertes Weltbild zu beziehen, verliert sich der Handlungscharakter im statischen Aufriß eines Lehrgebäudes: Es „verwandelt sich das Nacheinander in ein Zugleich. Augenblick reiht sich neben Augenblick als immer neue Manifestation von Ideellem, Zeit wird zum Raum“.<sup>36</sup> Daß an die Stelle eines Handlungszusammenhangs in *Faust II* naturphilosophisch systematische Beziehungen treten, die auch mit Goethes naturwissenschaftlichen Arbeiten zu belegen sind, leuchtet ein. Nicht aber, daß deshalb das Drama insgesamt in diesem System aufgehen

<sup>33</sup> Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. von Ernst Beutler, 5. Bd.: *Die Faustdichtungen*, Zürich 1950, S. 671.

<sup>34</sup> Wilhelm Emrich: *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Berlin 1943, S. 73.

<sup>35</sup> Emrich, S. 73.

<sup>36</sup> Dorothea Lohmeyer: *Faust und die Welt. Der zweite Teil der Dichtung. Eine Anleitung zum Lesen des Textes*, München 1975, S. 20.

soll. So überzeugend viele von Lohmeyer aufgezeigte Bezüge sind, so gezwungen wirken ihre durchgehenden Systematisierungsversuche<sup>37</sup>, die das Drama als schlüssiges Ganzes einer „privaten Weltreligion“<sup>38</sup> erweisen wollen. So bedingt diese Vorstellung deshalb für den *Faust* gelten kann, so einschlägig paßt sie auf den traditionellen Vergleichstext. Denn dafür, wie sich die Reihe aller dramatisch geschilderten „Augenblicke“ zum räumlichen Gesamtplan eines „Ideellen“, tatsächlich einer „Weltreligion“ fügen kann, ist kein anderes Gedicht als die *Göttliche Komödie* der Archetyp.

In der Münchner Goethe-Ausgabe<sup>39</sup> hat Dorothea Lohmeyer ihre *Faust*-Deutung jüngst erneut vorgetragen, worauf ihr verschiedene Rezensenten einhellig eine dogmatisch voreingenommene, einseitige Perspektive attestierten.<sup>40</sup> Das *Faust*-Verständnis hat sich heute gewandelt. Vor allem die Wahrnehmung der ästhetischen Kontraste und der Ironie löst die weltanschaulichen Systematisierungen ab.<sup>41</sup> Das hat natürlich auch mit dem allgemeinen Trend der Literaturwissenschaft zu tun. Doch wäre es oberflächlich, es damit auch schon erklären zu wollen und den in seinen ästhetischen Kontrasten und seiner Ironie bedachten als den postmodernen *Faust* zu verbuchen. Vielmehr darf man sagen, daß der Trend hier der Sache dienlich ist, indem er die Aufmerksamkeit für die Dramenstruktur schärft. „Mythenbastelei“, Parodie und Selbstparodie sind keine bloß modischen, sondern sachgerechte Stichworte der *Faust*-Interpretation.<sup>42</sup> Sie weisen auf die Ästhetik dieses Dramas, die weltanschaulichen Systematisierungen widerspricht. So sehr die Korrespondenzen im Text die Erwartung eines durchgängig sinnstiftenden Zusammenhangs nähren, so sehr gilt zugleich, daß alle Versuche, diesen Zusammenhang zu explizieren, immer nur gegen die konkreten szenischen Anschauungen durchzusetzen sind. Deren Pluralität und Diversität sind von keinem sinnstiftenden Gesamtplan aus zu regieren. Daß dies für ein philosophisch auf die ‚letzten Dinge‘ perspektiviertes Werk gilt, ist das literarische Ereignis von *Faust II*. Die *Commedia*-Analogie hat es verdeckt, indem sie noch vor diesem Ereignis eine Erklärung dafür bot. Im Rückblick wird

<sup>37</sup> Vgl. z. B. Lohmeyer, S. 24 und S. 30.

<sup>38</sup> Lohmeyer, S. 14.

<sup>39</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 18.1: *Letzte Jahre 1827-1832 I*, hg. von Gisela Heckmann und Dorothea Hölscher-Lohmeyer, München 1997.

<sup>40</sup> Vgl. die Rezensionen von Rolf Christian Zimmermann in: *Goethe-Jahrbuch* 115, 1998, S. 293-299 und von Thomas Zabka in: *Arbitrium* 1/2000, S. 75-79.

<sup>41</sup> Das zeigen beispielhaft die Beiträge in: *Interpreting Goethe's ‚Faust‘ Today*, edited by Jane K. Brown, Meredith Lee, and Thomas P. Saine, in collaboration with Paul Hernadi and Cyrus Hamlin, Columbia 1994. Darin im besonderen Ulrich Gaijer: *Dialektik der Vorstellungsarten als Prinzip in Goethes ‚Faust II‘* (S. 158-171), Christoph Jamme: „alter tage fabelhaft Gebild“: *Goethes Mythen-bastelei im ‚Faust II‘* (S. 207-218), Hannelore Schlaffer: *Paradies und Parodie: Die letzten Szenen in Goethes letzten Werken* (S. 102-111) und Gerhard Kurz: *Das Drama als Ragout: Zur Metaphorik des Essens und Trinkens in Goethes ‚Faust‘* (S. 172-186).

<sup>42</sup> Vgl. die genannten Beiträge von Jamme und Schlaffer.

sie heute als intertextuelle Konstruktion kenntlich, die – älter und wirkungsvoller als der zweite Teil des *Faust* selbst – die Rezeptionsgeschichte geprägt und aus dem grundsätzlich berechtigten, doch vagen Vergleichsmoment literarischer als zugleich philosophischer Größe präzise, doch grundsätzlich falsche Strukturanalogien abgeleitet hat. „Wo man die Komödie aufschlägt“, hat Erich Auerbach über Dantes Gedicht gesagt, „hat man sie ganz.“<sup>43</sup> Prägnanter kann man den Systemcharakter der *Divina Commedia* nicht ausdrücken. Und prägnant ist damit zugleich ihr Unterschied zu *Faust* markiert. Denn wo man dieses Drama auch aufschlägt, nirgendwo hat man es ganz.

Im Kompositum ‚Weltgedicht‘ sind deshalb im Blick auf Goethes Drama beide Singulare unpassend. Sie verdecken mehr, als sie zeigen. So wie in diesem Gedicht eine Pluralität von Dichtungen herrscht – von der antiken Tragödie bis zur romantischen Oper, von der Terzine bis zur Prosa –, so ist auch das Dargestellte nicht mit dem totalisierenden Singular ‚Welt‘, sondern besser mit dem Plural zu benennen. Diese Vielfalt auf die Einheit ‚Weltgedicht‘ zu bringen ist, wenn es mehr als nur ein Signal für literarische Größe sein soll, der Versuch, Goethes *Faust* Katholizität zuzusprechen. Dieser Versuch ist heute als Wirkungsgeschichte der suggestiven, doch unpassenden Dante-Analogie zu beschreiben und zu beenden.

<sup>43</sup> Erich Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin und Leipzig 1929, S. 208.