



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Sprach- und
Literaturwissenschaften

Resch, Sascha:

Dialogstrukturen in der Divina Commedia und im Faust
Ein Vergleich

Masterarbeit, Sommersemester 2020

Gutachter: Oster, Angela

Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften
Institut für Italienische Philologie
Italienstudien

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.73496>

Inhalt

1	Annäherung an einen „luogo comune“	1
2	Forschungsstand: <i>Divina Commedia</i> und <i>Faust</i> im Vergleich	5
2.1	Hintergrund: Nationalismus und Nationalliteratur	5
2.2	Bisherige Studien zum Vergleich von <i>Divina Commedia</i> und <i>Faust</i>	8
2.3	Goethes Dante-Kenntnis und seine Dante-Rezeption	13
3	Kontextualisierung von <i>Divina Commedia</i> und <i>Faust</i>: Die Stellung des Menschen	19
3.1	Die Stellung des Menschen zu Zeiten Dantes	19
3.2	Die Stellung des Menschen zu Zeiten Goethes	25
4	Methodologische Überlegungen zum Vergleich von <i>Divina Commedia</i> und <i>Faust</i>	30
4.1	Pragmatische Analysen in Linguistik und Literaturwissenschaft	30
4.2	Definition des verwendeten <i>Dialog</i> -Begriffs	32
4.3	Methodologischer Ansatz zum Vergleich von <i>Divina Commedia</i> und <i>Faust</i>	36
4.3.1	Die Figuren Dante und Vergil sowie Faust und Mephistopheles	36
4.3.2	Auswahl des Textmaterials: Kommunikationssituationen	38
4.3.3	Analyse der Kommunikationssituationen: Das Kommunikationsmodell von Schulz von Thun.....	40
5	Vergleich der Kommunikationssituationen zwischen Dante und Vergil sowie Faust und Mephistopheles	44
5.1	Erstes Aufeinandertreffen.....	44
5.2	Ansprache und Namensgebung	49
5.3	Bitten, Aufforderungen und Reaktionen darauf	55
5.4	Fragen, Erkundigungen und Antworten darauf	66
5.5	Sprechen in einer Gruppe	79
5.6	Letzte Interaktion	88
6	Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse: Gemeinsamkeit im Unterschiedlichen	93
7	Literatur	99

Hinweise zur Zitierweise

Auf die häufig zitierten Werke Dantes und Goethes wird in der Arbeit mithilfe der folgenden Kurztitel verwiesen:

Inf. = ALIGHIERI, Dante (2003): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, hg. von Giorgio Petrocchi, Bd. 2, L'Inferno, Florenz.

Purg. = ALIGHIERI, Dante (2003): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, hg. von Giorgio Petrocchi, Bd. 3, Il Purgatorio, Florenz.

Faust I = GOETHE, Johann Wolfgang von (1998): „Faust. Der Tragödie erster Teil“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz (= HA), Bd. 3, München, S. 20–145.

Faust II = GOETHE, Johann Wolfgang von (1998): „Faust. Der Tragödie zweiter Teil“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz (= HA), Bd. 3, München, S. 146–364.

Im Text wird jeweils auf eine Seitenangabe verzichtet, da die Stellen durch die Versangabe eindeutig gekennzeichnet sind. Im Falle der Prosaszene *Trüber Tag. Feld* im *Faust I* wird als Zusatz der Vermerk TTF gesetzt, gefolgt von der Seiten- und Zeilenangabe, die sich nur auf diese Szene bezieht.

1 Annäherung an einen „luogo comune“

Diotima. Das Genie ist niemals fern; allgegenwärtig ist es wie Gott. Wie oft habe ich dies nicht empfunden! Sei es, daß ein ungewohntes Naturschauspiel, sei es, daß irgendein plötzliches Ereignis mein Denken beunruhigt und erschüttert, alsobald wie durch geheimnisvolle Beschwörung, die sich ohne mein Wissen in meinem Innern vollzieht, sehe ich zwei sterbliche Gestalten, zwei leuchtende Genien mir zur Seite, deren Gegenwart allein mir den Frieden wiedergibt, und in denen alle Dinge sich mir widerspiegeln, ordnen und erhellen, wie in einem Zauberspiegel.

Elias. Per speculum in enigmatè. Sagte nicht so der heilige Paulus? Seit lange, Diotima, glaube ich, daß Ihr etwas von einer Geisterseherin an Euch habt! ... Und diese beiden Genien wären Dante? ...

Diotima. Dante und Goethe.¹

Gleich zu Beginn ihrer Abhandlung in Dialogform zu Dantes *Divina Commedia* und Goethes *Faust* stellt d'Agoult die beiden Dichter in eindrucksvoller Weise als „Genien“ einander gegenüber. Dieses Nebeneinander von Dante und Goethe ist keineswegs außergewöhnlich, ganz im Gegenteil: Mittner bezeichnet den Vergleich der beiden Dichter als „luogo comune“;² er geht sogar noch weiter und charakterisiert diesen ‚Gemeinplatz‘ als „abusatissimo“.³

In der Tat scheint ein Vergleich zwischen Dante und Goethe, genauer zwischen *Divina Commedia* und *Faust*, auf den ersten Blick fast schon *zu* naheliegend, um seriös sein zu können. Beide zählen zu den bedeutendsten Werken der Literatur und beeindrucken durch weitverbreitete Bekanntheit. Sie waren nicht nur in ihrem jeweils zeitgenössischen Kontext herausragend, sondern fanden über die Jahrhunderte hinweg immer wieder Beachtung und gerieten nie wirklich in Vergessenheit. Heutzutage gehört die – zumindest namentliche – Kenntnis beider Werke zu einem fundierten Allgemeinwissen.

So entstanden im Laufe der Zeit zahlreiche literarische Werke, die sich auf *Commedia* oder *Faust* beziehen oder denen zumindest eine Ähnlichkeit nachgesagt wird. Als Beispiele aus der russischen Literatur können Bulgakov und Gogol' angeführt werden. Bulgakovs *Meister und Margerita* rekuriert offen auf Goethes *Faust*, was sich nicht nur in den Figuren niederschlägt. Noch vor dem ersten Kapitel, als Epigraph, zitiert Bulgakov

¹ D'AGOULT, Marie de Flavigny (1911): *Dante und Goethe. Dialoge von Daniel Stern (Marie Gräfin d'Agoult)*, übersetzt von ihrer Enkelin Daniela Thode, Heidelberg, S. 11–12, Format. i. Orig.

² MITTNER, Ladislao (1964): *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Turin, S. 325.

³ Ebd.

Verse aus dem *Faust*.⁴ Gogol' wiederum wird nachgesagt, er habe mit *Tote Seelen* versucht, eine russische *Commedia* zu schaffen, wobei er jedoch das Werk nie vollenden konnte, sodass heute nur der erste Teil und einzelne Fragmente des zweiten Teils zugänglich sind.⁵

In Italien erfreute sich die Rezeption und Adaption von *Commedia* und *Faust* gleichfalls großer Beliebtheit, beispielhaft hierfür ist Edoardo Sanguineti, der sich eingehend mit beiden Werken auseinandersetzte und zu beiden Texten in den 1980er Jahren sogenannte *travestimenti* veröffentlichte, nämlich *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* sowie *Faust. Un travestimento*.⁶

Doch auch abseits der Literatur wurden *Commedia* und *Faust* immer wieder parallel oder in ähnlicher Weise aufgegriffen. Als eines der bekannteren Beispiele sei hier das Opus Liszts genannt: Liszt hat nicht nur eine Dante-Sinfonie in zwei Sätzen komponiert, sondern auch eine *Faust*-Sinfonie in drei Sätzen.

Bereits anhand dieser sehr knappen Auswahl wird deutlich, welche große Bedeutung sowohl *Divina Commedia* als auch *Faust* hatten und haben. Auch wenn es sich bei dem Vergleich der beiden Werke um einen „luogo comune“ handeln mag, so bleibt es dennoch durchaus reizvoll und ebenso sinnvoll, diesen ‚Gemeinplatz‘ genauer und ohne Vorurteile zu betrachten, um eine differenzierte Beurteilung des vermeintlich Wohlbekannten zu ermöglichen. Allein die Wirkmacht Dantes und Goethes sowie ihrer Werke mag zwar schon von einem solchen Unterfangen abschrecken: Die unermessliche Fülle an Forschungsbeiträgen in diesem Kontext kann einem vollends den Eindruck eines „Lasciate ogne speranza voi ch'intrate“ (*Inf.* III, 9) vermitteln.

⁴ Vgl. BULGAKOV, Michail (2002): „Мастер и Маргарита (= Master i Margarita)“, in: ders.: *Собрание сочинений в восьми томах (= Sbranie sočinenij v vos'mi tomach)*, Bd. 5, Sankt Petersburg, S. 96–544, hier: S. 96.

⁵ Vgl. GOL'DENBERG, Arkadij Haimovich (2019): „«Гоголь и Данте» как современная научная проблема (= «Gogol' i Dante» kak sovremennaja naučnaja problema)“, in: *Данте: pro et contra: личность и наследие Данте в оценке русских мыслителей, писателей, исследователей: антология (= Dante: pro et contra Ličnost' i nasledie Dante v ocenke russkich myslitelej, pisatelej, issledovatelej: antologija)*, hg. von Marina Sergeevna Samarina, Igor' Ju Šaub, Sankt Petersburg, S. 547–559 für eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Positionen in russischer Sprache.

⁶ Zu den zahlreichen *travestimenti* Sanguinetis, die sich nicht nur auf *Commedia* und *Faust* beschränken, vgl. LORENZINI, Niva (2011): *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Mailand, dort insbesondere die Kapitel *Medioevo fra Dante e Villon* (S. 11–26) sowie *La parola all'inferno: il Faust* (S. 27–48). Zur weiteren literarischen Rezeption der *Commedia* vgl. KUON, Peter (1993): *Lo mio maestro e'l mio autore. Die produktive Rezeption der "Divina Commedia" in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt am Main. Zum *Faust* vgl. BAUER, Manuel (2018): *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen - Geschichte - Gegenwart*, Stuttgart, dort Kapitel 10 *Überbietungen und Korrekturen: Faust nach dem ›Ende der Kunstperiode‹* (S. 253–286), Kapitel 11 *Vorläufige Endspiele und Einschüchterung durch Klassizität: Das ›faustische‹ 20. Jahrhundert* (S. 287–336) sowie Kapitel 12 *Faust in der Gegenwartsliteratur* (S. 337–358).

Trotzdem (oder gerade deshalb) hat sich die vorliegende Arbeit vorgenommen, Dantes *Divina Commedia* und Goethes *Faust* erneut kritisch einander gegenüberzustellen. Dazu soll ein vielversprechender, neuartiger Ansatz verfolgt werden, indem die beiden Werke aus der vergleichsweise jungen Forschungsperspektive der Pragmatik betrachtet werden. Der Schwerpunkt der Arbeit wird deshalb auf der kommunikativen Struktur, genauer auf der Dialogstruktur der beiden Werke liegen. Konkret soll es jeweils um die Interaktion der beiden Figurenpaare Dante-Vergil und Faust-Mephistopheles gehen: Wie kommunizieren die beiden Figuren jeweils miteinander, wie gestaltet sich die kommunikative Interaktion der beiden Figurenpaare im Vergleich? Aus speziell literaturwissenschaftlicher Perspektive ist außerdem von Interesse, welche möglichen Gründe sich für die Ausgestaltung der jeweiligen Interaktionsweise anführen lassen. Eine Vermutung, die sich hierbei aufdrängt und die es zu überprüfen gilt, ist die Möglichkeit, dass die Dialogstrukturen durch den jeweiligen zeitgenössischen Kontext beeinflusst sind. Konkret geht es um die Hypothese, dass die Dialogstrukturen durch das jeweilige Bild von der Stellung des Menschen in der Welt geprägt sein könnten. Deshalb ist ein weiteres Ziel der vorliegenden Arbeit, dieser Annahme nachzugehen. Sollte sie sich als plausibel erweisen, soll zudem erörtert werden, wie genau sich die Verbindung der Dialogstrukturen zwischen Dante-Vergil bzw. Faust-Mephistopheles und des jeweils vorherrschenden Bildes von der Stellung des Menschen in der Welt darstellt.

Um diese Fragen eingehend beantworten zu können, soll im Folgenden in Kapitel 2 zunächst der bisherige Forschungsstand zur vergleichenden Analyse von *Divina Commedia* und *Faust* nachgezeichnet werden. Da die meisten bisherigen Forschungsbeiträge vor einem nationalvergleichenden Hintergrund entstanden sind, ist es für die bessere Einordnung der Arbeiten zunächst erforderlich, den historischen Kontext bestehend aus frühem Nationalismus und Nationalliteratur kompakt nachzuzeichnen. Aufbauend darauf können ausgewählte Beiträge und Studien vorgestellt werden, wobei sowohl italienische als auch deutsche Positionen zu berücksichtigen sind. In diesem Zusammenhang wird es auch notwendig sein, kurz auf Goethes Dante-Kenntnis und seine Rezeption der *Commedia* einzugehen, um diese Forschungsrichtung in Bezug auf ihre Relevanz für den weiteren Fortgang der Untersuchung einzuschätzen.

Entsprechend der zuvor aufgestellten Hypothese sollen in Kapitel 3 sowohl *Commedia* als auch *Faust* in ihrem jeweiligen zeitgenössischen Kontext bezüglich der Stellung des Menschen in der Welt verortet werden. Konkret geht es um folgende Fragen: Welche Position wird einmal zu Zeiten Dantes, einmal zu Zeiten Goethes dem Menschen im

Universum zugesprochen und welche Rolle spielen dabei Gott und Religion? Dies dient dem Zweck, am Ende die Arbeitshypothese beurteilen zu können.

Im Anschluss an diese Kontextualisierung steckt das Kapitel 4, vor dem Einsatz der eigentlichen Analyse ab Kapitel 5, den theoretisch-methodologischen Rahmen der Arbeit ab. Dazu ist zunächst auf die Pragmatik in Linguistik und Literaturwissenschaft allgemein einzugehen, um nachzuzeichnen, in welche Forschungslinie die vorliegende Analyse einzuordnen ist. Da die Begrifflichkeiten in der pragmatisch-kommunikativen Forschungstradition nicht immer einheitlich sind und es zusätzlich Unterschiede zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft gibt, ist es danach zwingend notwendig, noch die verwendeten Begriffe zu definieren und voneinander abzugrenzen, um Fehlinterpretationen im Sinne unzulässig gebrauchter Termini zu vermeiden. Darauf aufbauend, kann dann das methodologische Vorgehen der späteren Textanalyse vorgestellt und erläutert werden. Dabei soll in einem ersten Schritt kurz auf die vier zentralen Figuren der Untersuchung, Dante, Vergil, Faust und Mephistopheles, eingegangen werden, um zu zeigen, inwiefern die beiden Figurenpaare überhaupt vergleichbar sind. In einem zweiten Schritt ist die Auswahl der jeweiligen Textstellen bzw. Interaktionssituationen zwischen Dante-Vergil und Faust-Mephistopheles argumentativ zu erläutern. In einem letzten Schritt wird noch aufgezeigt, wie sich die eigentliche Analyse und Interpretation der Situationen gestalten soll, wobei das Kommunikationsmodell von Schulz von Thun ein zentrales Hilfsmittel darstellen wird. Nach diesen theoretischen Vorüberlegungen erfolgt in Kapitel 5 die eigentliche Untersuchung der einzelnen Textstellen. Dazu werden situativ und kommunikativ gleichwertige bzw. ähnliche Stellen aus *Divina Commedia* und *Faust* untersucht. Es soll dabei die Struktur, genauer die Beziehungsebene der Kommunikation zwischen Dante und Vergil sowie zwischen Faust und Mephistopheles analysiert werden.

Am Ende gilt es, die Ergebnisse und Erkenntnisse der Untersuchung zusammenzufassen sowie zu interpretieren, um die eingangs gestellte Frage nach der Gestaltung der kommunikativen Interaktion zwischen Dante und Vergil sowie Faust und Mephistopheles zu beantworten. Außerdem soll auf die Hypothese eingegangen werden, dass eine Verbindung zwischen der Stellung des Menschen in der Welt und den Dialogstrukturen bestehen könnte. Bei dieser Gelegenheit sollen sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen *Divina Commedia* und *Faust* in Bezug auf die Dialogstrukturen zwischen den zentralen Figuren festgehalten werden, um am Ende eine möglichst differenzierte Aussage treffen zu können.

2 Forschungsstand: *Divina Commedia* und *Faust* im Vergleich

2.1 Hintergrund: Nationalismus⁷ und Nationalliteratur

Bei *Commedia*⁸ und *Faust* handelt es sich zweifelsohne um zwei der bedeutendsten Werke, einmal der italienischen Kultursphäre, einmal der deutschen. Somit fällt der Vergleich dieser beiden Texte auch in den Bereich des nationalen Vergleichs, sodass ein kurzer Abriss des Hintergrunds, bestehend aus *Nationalismus* und *Nationalliteratur*, an dieser Stelle mehr als sinnvoll erscheint.

Der Vergleich von Werken aus jeweils unterschiedlichen kulturellen bzw. sprachlichen Bereichen fußt letztlich auf der Idee von distinkten *Nationen* und *Nationalliteraturen*. Als einer der Gründungsväter dieses Konzepts wird häufig Johann Gottfried Herder angeführt. Es mag zwar durchaus auch schon in früheren Zeiten, zum Beispiel während des Mittelalters, vergleichende Ansätze in Bezug auf Literatur gegeben haben.⁹ Den großen Durchbruch aber schaffte die Idee von distinkten, nebeneinanderstehenden Literaturen und dem Vergleich dieser unter dem Blickwinkel nationaler Gegebenheiten insbesondere ab dem späten 18. Jahrhundert.

Zuvor war die grundlegende Idee der *Nation* vor allem in England und in Frankreich in Form von *Nationalstaaten* umgesetzt worden. Wichtige Aspekte dieser beiden Staaten waren „politische[...] Nationalität“ und „Staatsbürgerschaft“.¹⁰ Der Einfluss insbesondere der französischen Nation war in Europa während des 18. Jahrhunderts enorm angewachsen, es entstand ein französischer Elitarismus in den Oberschichten des Kontinents. Ein zwiegespaltenes Verhältnis zum französischen Einfluss hegte unter anderem auch der zuvor bereits erwähnte Herder.¹¹ Ohne an dieser Stelle auf die

⁷ Wenn an dieser Stelle von *Nationalismus* die Rede ist, so wird der Begriff in einer neutralen, rein deskriptiven Bedeutung gebraucht und gerade ohne jedwede negative Konnotation.

⁸ Der heute geläufige Zusatz *Divina* entstammt der Frühen Neuzeit, Dante selbst betitelte sein Werk lediglich mit *Comedia*. In der vorliegenden Arbeit werden die beiden Varianten *Commedia* und *Divina Commedia* synonym gebraucht.

⁹ Haug nennt beispielsweise die abwertende Haltung des lateinischsprachigen Klerus gegenüber der vulgärsprachlichen Tradition (vgl. HAUG, Walter [1992]: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*, Darmstadt, S. 25).

¹⁰ SCHIEDER, Theodor (1985): „Typologie und Erscheinungsformen des Nationalstaats“, in: *Nationalismus*, hg. von Heinrich August Winkler, Königstein/Ts., S. 119–137, hier: S. 122. Schieder spricht in diesem Zusammenhang von einer „ersten Etappe“ der Nationalstaatsbildung im Gegensatz zu den kulturell orientierten Nationalstaatbildungen im 19. Jahrhundert.

¹¹ Vgl. HERDER, Johann Gottfried von (1997): „Journal meiner Reise im Jahr 1769“, in: *Werke. In zehn Bänden. Journal meiner Reise im Jahr 1769. Pädagogische Schriften*, Bd. 9,2, hg. von Rainer Wisbert, Frankfurt am Main, S. 9–126. Das Gedankengut Herders ist in diesem Zusammenhang differenziert zu sehen, da es ein durchaus problematisches Potenzial birgt. Mit den Worten Berghoffs: „Wenn Herder

komplexen Diskussionen rund um Herders Nationen-Begriff¹² genauer eingehen zu können, kann man trotzdem festhalten, dass Herder die Begriffe *Nation* und *Volk* revolutionierte, Koselleck spricht von einer „Art kopernikanische Wende in der semantischen Entwicklung des Volksbegriffs“:¹³ Nach Herder ist das Volk nicht mehr nur ein Teil der Nation, sondern das Volk ist letztlich die Nation.¹⁴ Dabei ist für ihn das verbindende Element einer Nation weniger der politische Apparat des Staates: „Grund und Boden [der Nation] ist für Herder vor allem die Sprache“,¹⁵ die Nation wird demnach mehr kulturell denn politisch legitimiert. Diese neuartige Interpretation der Begriffe *Volk* und *Nation* durch Herder hatte auch Auswirkungen auf die nationalen Bestrebungen im Rest Europas, außerhalb Deutschlands.¹⁶

Auch die spätere Konzeption der *Weltliteratur*, die zu einem großen Teil auf Äußerungen Goethes basiert, setzt trotz ihrer libertären Ausrichtung weiterhin auf dem Konzept verschiedener Sprach- und Literaturnationen auf.¹⁷ Immerhin sind verschiedene Nationalliteraturen letztlich Grundbedingung „für die Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur, der Sinn nur haben kann, wenn diese aufgefaßt wird als Austausch zwischen verschiedenen Literaturen“.¹⁸ Entsprechend bleibt auch *Weltliteratur* ein Konzept, das kaum gänzlich ohne Nationales denkbar ist.

Auf lange Sicht sollten im 19. Jahrhundert die nationalen Bestrebungen die Oberhand behalten, was vor allem auf der politisch-staatlichen Ebene augenscheinlich wird: Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam es vermehrt zu nationalen Einigungsbewegungen in ganz Europa, einen Höhepunkt stellten sicherlich die Nationalstaatsgründungen Deutschlands

beispielsweise in der Frühphase des Nationalismus die Verschiedenartigkeit der Völker in ihren »Nationalcharakteren« und »Volksgeistern« behauptete und ihre friedliche Koexistenz forderte, geht es nicht darum, Herder als »gewaltgeilen« Nationalisten zu entlarven, sondern die Gefährlichkeit der »Volksgeist«-Spekulation als politische Denk- und Handlungsorientierung aufzuzeigen. (BERGHOFF, Peter [1997]: *Der Tod des politischen Kollektivs*, Berlin, S. 11).

¹² Vgl. OTTO, Regine (Hg.) (1996): *Nationen und Kulturen*, Würzburg. Dort werden in verschiedenen Artikeln die komplexen Zusammenhänge zwischen *Kultur*, *Nation* und *Volk* bei Herder aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet.

¹³ KOSELLECK, Reinhart (1992): „Volk, Nation, Nationalismus, Masse“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Verw-Z, hg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart, S. 141–431, hier: S. 283.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 316.

¹⁵ KRAUSS, Werner (1963): „Über die Konstellation der deutschen Aufklärung“, in: ders.: *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, S. 309–399, hier: S. 318.

¹⁶ Vgl. LEERSEN, Joep (2018): *National thought in Europe*, Amsterdam, S. 105.

¹⁷ So grenzt auch Goßens bereits in der Einleitung seiner Arbeit ein: „Als transnationales Denkmodell versucht Weltliteratur [...] die Grenzen des Nationalen zu überwinden, ohne dabei die Spezifika des jeweils Eigenen wie Fremden aus den Augen zu verlieren.“ (GOßENS, Peter [2011]: *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, S. 5).

¹⁸ BRENNER, Peter J. (1981): „Weltliteratur“. Voraussetzungen eines Begriffs in Goethes Literaturkritik“, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 98, hg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar, S. 25–42, hier: S. 41.

im Jahre 1871¹⁹ und zuvor Italiens im Jahre 1861²⁰ dar. Beiden waren lange Zeiten der Umwälzungen und Revolutionen vorausgegangen, in Deutschland ist es der *Vormärz*, in Italien die Bewegung des *Risorgimento*. Im Zuge dieser nationalen Einigungsprozesse benötigte man auch identitätsstiftende Symbole und Figuren. So wurden unter anderem auch Nationaldichter auserkoren, welche die junge Nation repräsentieren sollten. In Deutschland kam Goethe verstärkt die Rolle eines Dichters nationalen Ranges zu.²¹ In Italien wiederum erfuhr Dante im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmende Aufmerksamkeit.²²

Auch wenn die Entwicklung der nationalen Tendenzen in Europa im 19. Jahrhundert an dieser Stelle nur äußerst grob und in Teilaspekten nachgezeichnet werden konnte,²³ lässt sich dennoch bereits hier der relevante Punkt für den Fortgang der weiteren Arbeit formulieren: Ein Großteil der Forschungsbeiträge zum Vergleich von *Divina Commedia* und *Faust* ist vor dem Hintergrund sich formierender Nationen und eines erstarkenden Bewusstseins für nationale Literaturen und deren Vergleich entstanden. Dies gilt es im Hinterkopf zu behalten, wenn im Folgenden eine Auswahl der wichtigsten dieser Beiträge skizziert wird.

¹⁹ Vgl. LEERSEN (2018), S. 153–159.

²⁰ Vgl. ebd., S. 159–162.

²¹ Zwar spielte der politischere Schiller in der Revolutionszeit eine stärkere Rolle als Goethe. Doch setzte sich Letzterer vor allem ab 1870 als Nationaldichter immer mehr durch. (Vgl. MANDELKOW, Karl Robert [1980]: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgesichte eines Klassikers, Bd. 1: 1773-1918*, München, S. 126-136, insbesondere S. 135).

²² Vgl. CICCARELLI, Andrea (2001): „Dante and the Culture of Risorgimento: Literary, Political or Ideological Icon?“, in: *Making and remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, hg. von Albert Russell Ascoli, Krystyna von Henneberg, Oxford [u.a.], S. 77–102 für eine differenzierte Analyse der Rezeption Dantes im Risorgimento.

²³ Für einen differenzierten und ausführlichen Überblick über die verschiedenen Aspekte des Nationalismus in Europa (und Deutschland im Speziellen) vgl. SCHIEDER, Theodor (1991): *Nationalismus und Nationalstaat*, Göttingen. Dort insbesondere das Kapitel *Nationalismus und Imperialismus – Triebkräfte einer Epoche (1848–1914)* (S. 113–127) für die Wechselwirkungen zwischen Nationalismus, Imperialismus und kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Staaten.

2.2 Bisherige Studien zum Vergleich von *Divina Commedia* und *Faust*

Einer der ersten, die Goethe mit Dante verglichen, ja Goethe sogar das Potenzial eines zweiten Dante einräumte, und dabei vor allem auf die Nähe zwischen *Divina Commedia* und *Faust* einging, war Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. In seinem Aufsatz *Ueber Dante in philosophischer Betrachtung* aus dem Jahr 1803 geht er vor allem auf die *Commedia* ein, kommt im Laufe der Abhandlung aber auch auf den *Faust* zu sprechen:

Das einzige deutsche Gedicht von universeller Anlage knüpft die äußersten Enden in dem Streben der Zeit durch die ganz eigenthümliche Erfindung einer partiellen Mythologie, die Gestalt des Faust, auf ähnliche Weise zusammen, obgleich es in bei weitem mehr Aristophanischer Bedeutung Komödie und in anderm mehr poetischem Sinne göttlich heißen kann als das Gedicht des Dante.²⁴

Bemerkenswert ist an dieser Stelle nicht nur die Vergleichung des *Faust* mit der *Commedia*, sondern auch die zeitliche Datierung. Schelling äußerte sich bereits voller Bewunderung über den *Faust*, obwohl im Jahr 1803 nur die Ausgabe *Faust. Ein Fragment* veröffentlicht worden war. Erst 1808 sollte der komplette erste Teil als *Faust. Eine Tragödie* in den Druck gehen, die Vollendung des gesamten *Faust* schaffte Goethe erst kurz vor seinem Tod im Jahre 1832, der zweite Teil wurde schließlich posthum veröffentlicht.²⁵ Dass es sich bei Schellings Aussagen tatsächlich um den Goetheschen *Faust* handelt, wird an anderer Stelle deutlich, nämlich in den Manuskripten zu den Vorlesungen *Philosophie der Kunst*. Dort schreibt Schelling explizit von der *Faust*-Dichtung Goethes.²⁶

Auch in Italien sorgte der *Faust* früh für Diskussionen: Giovita Scalvini hatte 1835 als erster eine italienische Übersetzung des *Faust* vorgelegt.²⁷ Obwohl Scalvini ein großer Goethe-Kenner und auch Verehrer war, verschloss er sich gänzlich einer bis dato schon häufiger angeführten Vergleichung von *Faust* und *Divina Commedia*:

²⁴ SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1859b): „Ueber Dante in philosophischer Beziehung“, in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*, Bd. 1,5, Stuttgart, Augsburg, S. 152–163, hier: S. 156.

²⁵ Vgl. GAIER, Ulrich (2002): *Kommentar zu Goethes Faust*, Stuttgart, S. 307–311 für eine kompakte Zusammenfassung der wichtigsten Etappen in der Entstehungsgeschichte des *Faust*.

²⁶ Vgl. SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1859a): „Philosophie der Kunst“, in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*, Bd. 1,5, Stuttgart, Augsburg, S. 351–736, hier: S. 731–733.

²⁷ Vgl. BELLER, Manfred (1989): „Giovita Scalvini zwischen Manzoni und Goethe“, in: *Goethe und Manzoni*, Bd. 1, hg. von Werner Ross, Berlin, S. 89–99, hier: 89, Fn 1.

I Tedeschi sogliono continuamente paragonare il *Faust* alla *Divina Commedia*, il che non prova altro se non che non hanno nessuna conoscenza di quest'ultima. Tanto varrebbe paragonarlo all'*Iliade* e al *Paradiso perduto*. Dante e Goethe vanno per vie opposte, opposti nello scopo, nella ispirazione, nel modo di vestire il concetto.²⁸

Es gab aber auch Stimmen in Italien, die einer Gegenüberstellung von Dante und Goethe bzw. einer Gleichstellung von *Divina Commedia* und *Faust* nicht so kategorisch ablehnend gegenüberstanden. Eines der prominentesten Beispiele dürfte Francesco de Sanctis sein. In seiner zum Standardwerk avancierten *Storia della letteratura italiana* lobt er die Deutschen um 1800 in höchsten Tönen. Die deutsche Kultur „in breve tempo abbracciò tutti gli orizzonti, e conciliò tutti gli elementi della storia in una vasta unità, della quale rimane monumento colossale la *Divina Commedia* della coltura moderna, il *Faust*“.²⁹ Auch wenn De Sanctis bei dieser einfachen Etikettierung stehen bleibt, so ist es doch bezeichnend, dass auch für einen Italiener die Gleichsetzung des *Faust* mit dem Danteschen Hauptwerk nicht automatisch einen Affront bedeuten musste.

Einen weiteren erwähnenswerten Beitrag zur Diskussion um Dante und Goethe lieferte im Jahr 1866 die Französin Marie d'Agoult, die unter dem Pseudonym Daniel Stern veröffentlichte. Ihr dialogförmiger Essay *Dante et Goethe* lässt die Figuren Diotima, Viviane, Elias und Marcel über fünf Dialoge hinweg über Dante und Goethe diskutieren, wobei Diotima den durchweg größten Redeanteil besitzt und ihre Position darlegt, beide Dichter seien Genies.³⁰ Der Dialogessay erscheint zwar in leichtgewichtiger Form, gespickt mit vielen äußerst subjektiven Äußerungen und manch gewagter These,³¹ wie beispielsweise der Behauptung, der *Werther* habe für Goethe die Bedeutung, welche die *Vita Nuova* für Dante hatte.³² Trotzdem sollte man den Essay nicht unterschätzen: D'Agoult präsentiert in *Dante et Goethe* durchaus Ansätze von abwägenden Überlegungen, beispielsweise resümiert Diotima im fünften Dialog, dass *Commedia* und *Faust* zwar in ihrer konkreten Ausformung unterschiedlich seien, im Grunde aber große Gemeinsamkeiten aufwiesen.³³ Diotima erwähnt darüber hinaus auch die intensive und widersprüchliche Kommentartradition sowohl der *Commedia* als auch des *Faust*.³⁴ Man

²⁸ SCALVINI, Giovita (1948): „Dai « Materiali Goethiani »“, in: ders.: *Foscolo, Manzoni, Goethe*, Turin, S. 295–423, hier: S. 368, Format. i. Orig.

²⁹ SANCTIS, Francesco de (1951): *Storia della letteratura italiana*, Bd. 2, Neapel, S. 412, Format. i. Orig. Die erste Ausgabe des zweiten Bandes der *Storia* erschien 1871.

³⁰ Vgl. D'AGOULT (1911), S. 11–12, wie auch zu Beginn der Arbeit in Kap. 1 zitiert.

³¹ Hirdt geht sogar so weit und bescheinigt der Gräfin d'Agoult „mehr Inbrunst als Sachkunde“ (HIRDT, Willi [1994]: „Goethe und Dante“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Bd. 68–69, 1, S. 31–80, hier: S. 49).

³² Vgl. D'AGOULT (1911), S. 180.

³³ Vgl. ebd., S. 268–269.

³⁴ Vgl. ebd., S. 272.

kann also durchaus behaupten, dass d'Agoult's Essay einen relevanten Beitrag zur Dante-Goethe-Diskussion darstellt, auch wenn das Format leger wirkt und der Text mit manch provokativ anmutender Behauptung aufwartet.

Im Laufe der Zeit entstanden indes immer mehr Beiträge zum Themenkomplex rund um Goethe und Dante. Unter anderem bezog der deutsche Philosoph Kuno Fischer in seiner Abhandlung *Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Composition* klar Stellung. Nur Dantes Werk könne demjenigen Goethes das Wasser reichen, Fischer spricht sich in seiner Einleitung deutlich dafür aus, der *Faust* sei die *Commedia* der Deutschen.³⁵

Ebenfalls aus dem Fachbereich der Philosophie stammt die Abhandlung *Three philosophical poets: Lucretius, Dante, and Goethe* des spanischen Philosophen George Santayana im Jahr 1910. Santayana diskutiert nacheinander die drei Poeten Lukrez, Dante und Goethe und vertritt die These, dass letztlich alle drei die herausragende Eigenschaft besitzen, Literarisches mit Philosophischem zu verbinden:

Can it be an accident that the most adequate and probably the most lasting exposition of these three schools of philosophy should have been made by poets? Are poets, at heart, in search of a philosophy? Or is philosophy, in the end, nothing but poetry?³⁶

Santayana versucht in diesem Zusammenhang jedoch nicht, die drei Dichter auf das ihnen Gemeinsame zu reduzieren, sondern geht davon aus, dass die drei grundlegend unterschiedlich sind. Diese Unterschiede sind aber dergestalt, dass „the diversity of these three poets passes [...] into a unity of a higher kind“.³⁷ Ein noch zu erwartender, vollkommener Philosophenpoet, so Santayana, müsse letztlich eine Kombination aus Lukrez, Dante und Goethe verkörpern.³⁸

Klar im Bereich der Literaturwissenschaft zu verorten, sind wiederum zwei bedeutende Beiträge in der Diskussion zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zunächst ist ein Aufsatz des Germanisten und Romanisten Karl Vossler mit dem Titel *Goethes Faust und Dantes göttliche Komödie* zu erwähnen, den Vossler als Einleitung zu seiner zweibändigen Interpretation der *Divina Commedia* veröffentlichte. Zwar argumentiert Vossler durchaus differenziert, wenn er sowohl auf grundlegende Unterschiede zwischen den beiden Werken eingeht als auch Ähnlichkeiten anspricht. Doch bleibt im Aufsatz nicht

³⁵ Vgl. FISCHER, Kuno (1887): *Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Composition*, Bd. 2. Neubearb. Aufl., Weimar, Stuttgart, S. 3–4.

³⁶ SANTAYANA, George (1910): *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, and Goethe*, Cambridge, Mass., S. 8. Santayana war zwar spanischer Herkunft, war jedoch früh in die USA ausgewandert, wo er an der Harvard University lehrte. Entsprechend sind seine Arbeiten in englischer Sprache verfasst.

³⁷ Ebd., S. 4.

³⁸ Vgl. ebd., S. 211.

verborgen, dass Vossler ein Goethe-Kenner, aber auch ein großer Verehrer desselben war. Die Argumentation wirkt nämlich stellenweise leicht emotional gefärbt, beispielsweise geht Vossler auch auf die Persönlichkeit und die Charaktereigenschaften von Dante und Goethe ein.³⁹ Die Ausführungen kulminieren am Ende in der Einschätzung:

Nur wir Deutschen haben dem großen Italiener [Dante] einen gleichgearteten, einen durchaus persönlichen und naiven, dabei nicht unebenbürtigen Dichter [Goethe] an die Seite zu stellen.⁴⁰

Anders ausgerichtet ist die Studie *Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* des Literaturhistorikers Emil Sulger-Gebing, die ebenfalls im Jahr 1907 erschien. Gleich zu Beginn kritisiert er die bisher erschienenen Arbeiten zum Themenkomplex um Dante und Goethe als unpräzise und unsachlich:

Aber die Gefahr liegt nahe, sich in hochtönenden Redensarten und großen Parallelen, in geistvollen Vergleichen und tiefsinnigen Allgemeinheiten zu ergehen, eine Gefahr, der viele bisherige Bearbeiter des Themas verfallen sind.⁴¹

Sulger-Gebing interessiert sich vielmehr für konkret vorhandene Textstellen: Dafür, inwiefern Goethe Dante überhaupt rezipiert haben könnte, welche Äußerungen Goethes zu Dante überliefert sind und welche Spuren Dantes sich im Werk Goethes finden lassen (vgl. dazu ausführlicher auch Kap. 2.3). Anhand seiner ausführlichen Analyse kommt Sulger-Gebing letztlich zu dem Schluss, dass „das Verhältnis Goethes zu Dante ein kühles war, das Verhältnis anerkennender Bewunderung einer ihm im ganzen fernbleibenden und wenig sympathisch erscheinenden Größe“.⁴²

Einen weniger systematischen, aber dennoch skeptischen Standpunkt vertrat Benedetto Croce, der viel beachtete Philosoph, Literaturkritiker und Goethe-Kenner, auch wenn er nicht allzu fulminant Position bezog und eher einen moderat-neutralen Ton bewahrte. Croce bezweifelte letztlich die Vergleichbarkeit von *Divina Commedia* und *Faust*, die seit Schelling unzählige Male nebeneinandergestellt wurden, da Dante und Goethe zu unterschiedlichen Zeiten und unter unterschiedlichen Bedingungen gelebt hatten.⁴³

³⁹ Vgl. VOSSLER, Karl (1907): „Goethes Faust und Dantes göttliche Komödie“, in: ders.: *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, Bd. I, 1. Teil, S. 1–20, hier: S. 12.

⁴⁰ Ebd., S. 20.

⁴¹ SULGER-GEBING, Emil (1907): *Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Berlin, S. 1.

⁴² Ebd., S. 110.

⁴³ Vgl. CROCE, Benedetto (1959a): *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Bd. 1, Bari, S. 53–54.

Gleichfalls skeptisch zeigte sich Croce aber auch gegenüber Versuchen, danteske Anklänge im zweiten Teil des *Faust* zu finden.⁴⁴

Deutlich stärker äußerten andere ihre Kritik, so unter anderem der Germanist Vittorio Santoli, der in seinem Aufsatz *Prospettive sul Faust* dem zentralen Werk Goethes zwar den Status einer Summa zugesteht.⁴⁵ Gleichzeitig verwehrt sich Santoli aber entschieden den Versuchen, *Divina Commedia* und *Faust* zu vergleichen, denn es handele sich um einen „paragone ripreso e variato poi da innumerevoli altri, fino alla noia“.⁴⁶ Ähnlich äußert sich Ladislao Mittner in seiner *Storia della letteratura tedesca*, in der er die Bezeichnung „*Divina Commedia* dell’età moderna“ entschieden zurückweist: „se ogni paragone è per qualche verso arbitrario, questo [tra il Faust e la Divina Commedia] lo è come pochi altri“.⁴⁷

Trotz solch klar kritischer Aussagen haben die Diskussionen rund um *Divina Commedia* und *Faust* bis auf den heutigen Tag angehalten. Vor allem die Besprechung der Terzinendichtung in Goethes Werk⁴⁸ als mögliches Resultat der Rezeption Dantes durch Goethe erfreute sich immer wieder neuer Bearbeitungen.⁴⁹ Aber auch die grundlegende Gegenüberstellung von *Divina Commedia* und *Faust* ist nach wie vor aktuell. Das beweist Vittorio Hösle mit *Dantes Commedia und Goethes Faust*. Hösle geht es in seiner Arbeit weder um eine erschöpfende Analyse noch um eine klare Festlegung, ob *Commedia* und *Faust* nun insgesamt betrachtet vergleichbar sind oder nicht. Vielmehr will er „sowohl die gemeinsamen Züge der beiden Werke als auch ihre Unterschiede behandeln, und gelegentlich [...] auch auf deren Ursachen eingehen“.⁵⁰ Dazu wählt er recht umfassend gehaltene Kategorien wie Geschichte, Philosophie oder Naturwissenschaft, um dann anhand stichprobenartiger Textbeispiele darzulegen, an welchen Stellen es Berührungspunkte zwischen den beiden Werken gibt und wo zum Teil diametrale Unterschiede vorliegen.

⁴⁴ Vgl. CROCE, Benedetto (1959b): *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Bd. 2, Bari, S. 50–51.

⁴⁵ Vgl. SANTOLI, Vittorio (1952): „Prospettive sul Faust“, in: ders.: *Goethe e il Faust. Due Saggi*, Florenz, S. 27–60, hier: S. 60.

⁴⁶ Ebd., S. 31.

⁴⁷ MITTNER (1964), S. 379–380.

⁴⁸ Es handelt sich um den Terzinenmonolog zu Beginn des *Faust II* (4679 – 4727) und um das Gedicht *Im ernsten Beinhaus war’s* (GOETHE, Johann Wolfgang von [1998e]: „Im ernsten Beinhaus war’s“, in: HA, Bd. 1, München, S. 366–367).

⁴⁹ Als Beispiele hierfür seien genannt: HIRDT (1994), S. 68–80 sowie DI MASSA, Daniel (2014): „Der göttliche Poet. Romantische Selbstmythologisierung in Goethes Terzinen“, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 131, hg. von Jochen Golz, Albert Meier, Edith Zehm, Göttingen, S. 59–70.

⁵⁰ HÖSLE, Vittorio (2014): *Dantes Commedia und Goethes Faust*, Basel, S. 16.

Auch wenn an dieser Stelle keine allumfassende Darstellung der Beiträge zur Beziehung zwischen Dante und Goethe bzw. zwischen *Divina Commedia* und *Faust* möglich ist, kann man dennoch bereits hier einige Tendenzen in der bisherigen Forschung ausmachen. So gibt es zahlreiche Stimmen, die eine Gegenüberstellung von *Commedia* und *Faust* kategorisch ausschließen. Hierbei fällt auf, dass italienische Stimmen einen Vergleich tendenziell skeptischer sehen als deutsche – zumindest in Bezug auf die wichtigsten hier vorgestellten Forschungsbeiträge. Es gibt demgegenüber aber auch Verfechter des Standpunkts, dass ein Vergleich durchaus legitim sein kann, dass man unvoreingenommen Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten sollte. Im Bereich der Vergleiche lässt sich wiederum weiter differenzieren zwischen solchen, die auf geistesgeschichtlicher und typologischer Ebene *Commedia* und *Faust* untersuchen, und solchen, die sich auf Goethes Dante-Rezeption fokussieren. Bei den letzteren geht es um die Frage, wann und wie intensiv sich Goethe mit Dante auseinandergesetzt hat und welche Spuren davon in Goethes Werke zu finden sind. Die Erkenntnisse zu diesem Analyseaspekt sollen im Folgenden noch genauer dargestellt werden, um die Relevanz dieser Forschungsrichtung für das weitere Vorgehen der vorliegenden Arbeit abzuklären.

2.3 Goethes Dante-Kenntnis und seine Dante-Rezeption

Eine der ersten und wegweisenden Studien in Bezug auf Goethes Dante-Rezeption ist diejenige von Sulger-Gebing aus dem Jahr 1907 (vgl. Kap. 2.2). In dieser stellt Sulger-Gebing 52 Zitate aus dem Werk Goethes zusammen, in denen Dante erwähnt wird.⁵¹ Demnach findet sich der Name Dantes zum ersten Mal in der Übersetzung der Biographie Cellinis durch Goethe, also erst im Jahr 1796;⁵² die erste eigenständige Erwähnung Dantes findet sich noch später in *Über die Flaxmanischen Werke* aus dem Jahr 1799.⁵³ Aus seiner Dokumentation der Äußerungen Goethes über Dante schließt Sulger-Gebing auf ein Drei-Phasen-Modell:

⁵¹ Vgl. SULGER-GEBING (1907), S. 4–45.

⁵² Vgl. GOETHE, Johann Wolfgang von (1987b): „Benvenuto Cellini. Erster Theil“. in: WA, Bd. I, 43, hier: S. 241; sowie vgl. GOETHE, Johann Wolfgang von (1987c): „Benvenuto Cellini. Zweiter Theil“. in: WA, Bd. I, 44, hier: S. 84.

⁵³ Vgl. GOETHE, Johann Wolfgang von (1987f): „Über die Flaxmanischen Werke“. in: WA, Bd. I, 47, S. 245–246.

eine erste [Periode], die vorwiegend unter romantischen Einflüssen steht (1799-1824); eine zweite, die durch die eingehende Beschäftigung mit der Übersetzung von Streckfuß ihr Gepräge erhält (1826/27); eine dritte, die sich durch das Interesse für die Übersetzung des Prinzen Johann von Sachsen und die Rückkehr zur Schilderung [...] seines zweiten römischen Aufenthaltes kennzeichnet (1828-1830)⁵⁴

Dieses Drei-Phasen-Modell und die Hypothese einer erst späten Auseinandersetzung Goethes mit Dante stellt Hirdt in seinem bereits zitierten Aufsatz *Goethe und Dante* in Frage: Er geht dazu genauer auf zwei Textstellen ein. Zum einen handelt es sich um einen Tagebucheintrag vom 7. August 1779, in dem Goethe zwar Dante nicht direkt erwähnt, aber durch die Formulierung „da die Hälfte nun des Lebens vorüber ist“⁵⁵ lässt sich die Kenntnis des Danteschen *Inferno* postulieren.⁵⁶ Noch früher zurück, auf den November 1771, datiert die erste Abfassung des *Götz*. Dort schildert die Figur Georg Metzler den Tod seines Bruders, wobei die Episode verblüffende Ähnlichkeit mit der berühmten *Ugolino*-Episode in Dantes *Inferno* aufweist.⁵⁷ Auch hier handelt es sich aber nicht um einen direkten Dante-Bezug, sondern vielmehr um ein Indiz, das darauf hindeutet, Goethe habe das *Inferno* sehr früh gekannt.

Hirdt führt noch weitere Indizien an, die für eine viel frühere Dante-Kennntnis Goethes sprechen. Die Italienbegeisterung von Goethes Vater und der frühe Unterricht in italienischer Sprache legen nahe, dass er Dante schon weit vor 1796 gekannt haben dürfte.⁵⁸ Außerdem weiß man, dass Goethe den *Decameron* Boccaccios kannte.⁵⁹ Wenn sich Goethe nun schon mit Boccaccio auseinandergesetzt hatte, dann drängt sich natürlich die Vermutung auf, dass er in irgendeinem Kontext auch auf Dante gestoßen sein muss. Boccaccio war bekanntermaßen ein großer Verehrer Dantes und einer der ersten Kommentatoren der *Divina Commedia* gewesen. Zudem hatte er Dante sogar einen biographisch orientierten Text, den *Trattatello in laude di Dante*, gewidmet.⁶⁰

Unabhängig vom Beginn der Dante-Rezeption, herrscht jedoch größtenteils Konsens, dass die intensivste Phase der Beschäftigung Goethes mit Dante in den 1820er Jahren

⁵⁴ SULGER-GEHING (1907), S. 65.

⁵⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von (1987d): „Tagebuch 1779“. in: WA, Bd. III, 1, S. 76–97, hier: S. 94.

⁵⁶ Vgl. HIRDT (1994), S. 56.

⁵⁷ Vgl. ebd. (1994), S. 55–56. Vgl. GOETHE, Johann Wolfgang von (1998d): „Götz von Berlichingen. Aus der ersten Fassung von 1771“. in: HA, Bd. 4, S. 529–547, hier: S. 538 für die Primärquelle.

⁵⁸ Vgl. HIRDT (1994), S. 55.

⁵⁹ Vgl. GOETHE, Johann Wolfgang von (1987a): „An Cornelia Goethe. Antwort auf den Brief vom 6 Xbr.“. in: WA, Bd. IV, 1, S. 26–29, hier: S. 28.

⁶⁰ Vgl. BOCCACCIO, Giovanni (1974): „Trattatello in laude di Dante“, in: *Tutte le opere*, Bd. 3, hg. von Vittore Branca, Mailand,

anzusiedeln ist.⁶¹ Einen besonderen Stellenwert dürfte hierbei ohne Frage das Jahr 1826 einnehmen.⁶² Zum einen erhielt Goethe von Bernhard Rudolph Abeken am 24. April 1826 ein Exemplar der Abhandlung *Beiträge für das Studium der Göttlichen Comödie Dante Alighieri's*, das Abeken mit einem längeren Goethe-Zitat als Einleitung versehen hatte.⁶³ Zum anderen ist für das Jahr 1826 auch die Lektüre der vollständigen *Commedia*-Übersetzung von Streckfuß im Spätsommer entscheidend.⁶⁴ Als eine Art Rezension der Übersetzung durch Streckfuß kann man entsprechend auch den Aufsatz *Dante* lesen, den Goethe Anfang September 1826 an Streckfuß weiterleiten ließ. In diesem Zusammenhang kommt Goethe auf Eigenheiten der Danteschen Dichtung zu sprechen. Goethe erkennt zwar „die großen Geistes- und Gemütseigenschaften Dantes“ an,⁶⁵ doch reduziert er ihn auf einige wenige Eigenheiten, die ihm genügen, um dessen Dichtung zu charakterisieren. Im Vordergrund steht für ihn dabei eine Orientierung Dantes am Visuellen:

[...] daß gerade zu seiner Zeit, wo auch Giotto lebte, die bildende Kunst in ihrer natürlichen Kraft wieder hervortrat. Dieser sinnlich-bildlich bedeutend wirkende Genius beherrschte auch ihn [Dante]⁶⁶

Am Ende geht Goethe schließlich auf „Parallelstellen“ in der *Divina Commedia* ein, sie „machen uns mit dem eigentlichen Dichtergeist Dantes auf den höchsten Grad vertraut“.⁶⁷ Auch wenn hier eine kühl-distanzierte, (vermeintlich) durchschauende Haltung Goethes Dante gegenüber ersichtlich wird, so kann man trotzdem von einer verstärkten Beschäftigung Goethes mit Dante in den 1820er Jahren, mit Schwerpunkt auf dem Jahr 1826, ausgehen.

Ebenfalls in das Jahr 1826 fallen die deutlichsten Spuren Dantes in Goethes Werk, nämlich die Terzinen-Dichtung (vgl. auch Kap. 2.2). Es handelt sich dabei zum einen um das Gedicht *Im ernstest Beinhaus war's*⁶⁸ und um den Terzinenmonolog zu Beginn des zweiten Teils des *Faust*. Dieser ist „der formal markanteste Hinweis seines [Goethes] Rekurses auf die *Divina Commedia*“.⁶⁹ Auch daneben lassen sich weitere Einflüsse der

⁶¹ Di Massa geht sogar so weit, von einer „überraschend enthusiastische[n] Rezeption von Dante, vor allem in den 1820er Jahren“ zu sprechen (DI MASSA [2014], S. 60).

⁶² Vgl. HIRDT (1994), S. 68, mit Bezug auf die Terzinendichtung im *Faust II*.

⁶³ Vgl. ABEKEN, Bernhard Rudolf (1826): *Beiträge für das Studium der Göttlichen Comedie Dante Alighieri's*, Berlin, Stettin, S. 2.

⁶⁴ Vgl. DI MASSA (2014), S. 61.

⁶⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von (1998a): „Dante“. in: HA, Bd. 12, 339-342, hier: S. 339.

⁶⁶ Edb., S. 339.

⁶⁷ Ebd., S. 342.

⁶⁸ Vgl. GOETHE, Johann Wolfgang von (1998e): „Im ernstest Beinhaus war's“. in: HA, Bd. 1, S. 366–367.

⁶⁹ HIRDT (1994), S. 77. Man beachte demgegenüber aber auch den Einwand, dass zumindest ein erster Entwurf des Terzinenmonologes deutlich früher unter Einfluss der Eindrücke der Schweizerreisen zu

verstärkten *Commedia*-Rezeption in den 1820er Jahren im zweiten Teil des *Faust* postulieren. So zieht Wais beispielsweise Parallelen zwischen den Figuren der letzten Szene des *Faust*, *Bergschluchten*, und Figuren der *Divina Commedia*: Der Doctor Marianus repräsentiere den heiligen Bernhard; Franz von Assisi und Thomas von Aquin seien im Pater ecstaticus und im Pater profundus wiederzufinden.⁷⁰ Am Ende ist Wais sogar der Überzeugung, dass Anfang und Ende des zweiten Teils vom *Faust* ohne *Commedia* undenkbar wären:

[...] daß wohl nichts näher liegt, als den Schluß zu ziehen, der alte Dichter [Goethe] habe unerschrocken, vielleicht gerade um die abnehmende dichterische Kraft bangend, sich Dante als einen Verbündeten herbeigerufen⁷¹

Trotzdem bleibt unvermindert festzuhalten, dass zwar jeweils starke Indizien für einen Einfluss der *Divina Commedia* auf den zweiten Teil des *Faust* sprechen, man aber „freilich nirgendwo explizit eingestandene [...] Dantelektüre“ vorfindet.⁷²

Und selbst wenn man einen beträchtlichen – über den Terzinenmonolog hinausgehenden – Einfluss der *Divina Commedia* auf den zweiten Teil des *Faust* einräumt, bleibt die Tatsache, dass „das Verhältnis Goethes zu Dante ein kühles war“.⁷³ Zwar kann man die skeptische Haltung Goethes damit relativieren, dass die Romantiker Dante stark für sich vereinnahmten, sodass kritische Äußerungen zu Dante von Seiten Goethes im Sinne einer Kritik an den Romantikern zu lesen seien.⁷⁴ Trotzdem muss man eingestehen, dass Dante wohl kaum zum primären Interessensgebiet Goethes gehörte. Trotz seines ausgeprägten allgemeinen Italienenthusiasmus sind es gerade die Spuren der Antike in Italien, die Goethe besonders faszinierten: „Goethes Beschäftigung mit der Antike [...] trägt im ganzen den Charakter der Liebhaberei“.⁷⁵ So spielt in Goethes *Italienischer Reise* die Antike eine zentrale Rolle, wenn es darum geht, das Bewundernswerte und Herausragende in Italien herauszustellen. Andere Epochen werden demgegenüber

datieren ist (Vgl. SCHADEWALDT, Wolfgang [1955]: „Zur Entstehung der Elfenszene im 2. Teil des Faust“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 29, S. 227–236, hier: S. 234, besonders Fn 7.).

⁷⁰ Vgl. WAIS, Kurt (1968): „Die Divina Commedia als dichterisches Vorbild im XIX. und XX. Jahrhundert“, in: *Arcadia*, 3, 1, S. 27–47, hier: S. 32.

⁷¹ Ebd., S. 33.

⁷² HIRDT (1994), S. 76.

⁷³ SULGER-GEBING (1907), S. 110.

⁷⁴ Vgl. HIRDT (1994), S. 58.

⁷⁵ SCHADEWALDT, Wolfgang (1963): „Goethes Beschäftigung mit der Antike“, in: ders.: *Goestudien*, Zürich [u.a.], S. 23–126, hier: S. 23, Format. i. Orig.

auffällig wenig bis gar nicht behandelt.⁷⁶ Dante bezieht sich zwar vor allem im *Inferno* ebenfalls häufig auf die Antike, doch verbleibt er aus heutiger Sicht in einem mittelalterlichen Horizont und spätestens im *Purgatorio* und *Paradiso* dominiert der mittelalterlich theologische Kontext die *Divina Commedia*.⁷⁷ Somit verwundert es wenig, dass Goethe die *Commedia* zwar sicherlich früh kannte, aber trotzdem ein eher reserviertes Verhältnis Dante gegenüber beibehielt.

Auch wenn an dieser Stelle natürlich keine vollständige Analyse aller möglichen Dante-Spuren in Goethes Werk erfolgen kann, so lässt sich doch festhalten, dass sich die Suche nach Dante in Goethes Werk problematisch gestaltet. Die wenigen expliziten Äußerungen Goethes über Dante sind zumeist knapp gehalten und liefern bis auf wenige Ausnahmen nur geringe Anhaltspunkte. Insbesondere deshalb läuft eine Suche nach Dante-Reminiszenzen Gefahr, bei der Interpretation zu weit zu gehen und dort Bezüge herzustellen, wo auch alternative Erklärungen plausibel sind. Die Szene *Anmutige Gegend* mit dem Terzinenmonolog könnte man beispielweise auch als beeinflusst von den Erlebnissen am Rheinfall bei Schaffhausen in der Schweiz lesen,⁷⁸ ein Einfluss der Eindrücke am Vierwaldstätter See ist ebenso vorstellbar.⁷⁹ Auch das Lethe-Motiv zu Beginn von *Faust II* kann man einerseits als Anspielung auf Dante interpretieren.⁸⁰ Andererseits ist Lethe Bestandteil der antiken Mythologie und so ließe sich auch argumentieren, dass sich sowohl Dante als auch Goethe am antiken Motivinventar bedienen. Eine solche Hypothese erscheint vor allem deshalb sehr plausibel, weil das

⁷⁶ Vgl. CONRADY, Karl Otto (1994): *Goethe. Leben und Werk*, München, S. 421. Selbst wenn man annimmt, dass Goethe ein gewisses Interesse am Mittelalter pflegte (vgl. MIEDEMA, Nine [2016]: „Goethe und das Mittelalter: Hans Sachs, Rom, das Nibelungenlied“, in: *Goethe und...*, Bd. 5, hg. von Manfred Leber, Sikander Singh, Saarbrücken, S. 35–55), so steht dies doch in keinem Vergleich zu Goethes lebhafter Antike-Begeisterung.

⁷⁷ Die Frage nach dem Stellenwert der Theologie bzw. nach dem Umgang mit der Theologie in der *Divina Commedia* wird in der Forschung unterschiedlich beantwortet. So gibt es Ansätze, die den formalen Aspekten Vorrang vor den theologischen Inhalten einräumen (vgl. BAROLINI, Teodolinda [1992]: *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, NJ). Demgegenüber stehen Ansätze, die eine starke Verbindung zwischen mittelalterlicher Theologie und der *Divina Commedia* sehen. (vgl. u.a. KABLITZ, Andreas [2018b]: „Von den Schwierigkeiten der Begründung einer christlichen Poetik und ihrer Überwindung im Werk Dantes“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 48, 1, S. 19–62). So führt Kablitz beispielsweise den Vergleich an: „Dantes *Commedia* erscheint als so etwas wie das dritte Testament.“ (ebd., S. 51, Format. i. Orig.)

⁷⁸ Vgl. SCHADEWALDT (1955), S. 234, Fn 7. Schadewaldt bezieht sich auf die Beschreibung des Rheinfalls bei Schaffhausen im Tagebucheintrag Goethes vom 18. September 1827 (vgl. GOETHE, Johann Wolfgang von [1987e]: „Tagebucheintrag 18. September 1797“. in: WA, Bd. III, 2, S. 144–147).

⁷⁹ Vgl. HIRDT (1994), S. 76. Hirdt bezieht sich auf ein Gespräch zwischen Goethe und Eckermann am 6. Mai 1827 (vgl. GOETHE, Johann Wolfgang von [1890]: „1827, 6. Mai. Mittag bei Goethe“, in: *Anhang an Goethes Werke: Abtheilung für Gespräche: 1827 und 1828*, Bd. 6, hg. von Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig, S. 131–136, hier: S. 134).

⁸⁰ Vgl. HIRDT (1994), S. 76.

Verhältnis Goethes zu Dante ja wenig leidenschaftlich war; für die Antike empfand Goethe wiederum starke Begeisterung.

Aus diesen Gründen will die vorliegende Arbeit nicht den Weg gehen, nach ‚Dante im Goethe‘ zu suchen. Vielmehr sollen *Divina Commedia* und *Faust* untersucht werden, ohne eine direkte Beeinflussung des *Faust* durch die *Commedia* als Prämisse anzusetzen. Anstelle eines ‚Dante im Goethe‘ soll es um einen Vergleich ‚Dante neben Goethe‘ gehen. Auf diesem Weg – so die Überlegung – lässt sich am Ende unvoreingenommen eine objektivere und differenzierte Einschätzung der beiden Werke und ihrer möglichen Gemeinsamkeiten und Unterschiede vornehmen.

3 Kontextualisierung von *Divina Commedia* und *Faust*: Die Stellung des Menschen

3.1 Die Stellung des Menschen zu Zeiten Dantes

Kaum ein Text, kaum ein literarisches Werk entsteht *ex nihilo*.⁸¹ Textuelle Zeugnisse stehen in aller Regel in einem kontextuellen und sozialgeschichtlichen Zusammenhang, den es bei einer Interpretation mit zu berücksichtigen gilt. Natürlich kann an dieser Stelle keine umfassende Darstellung des gesamten Kontextes weder der *Divina Commedia* noch des *Faust* in allen Aspekten vorgenommen werden, ja sogar die erschöpfende Darstellung eines einzelnen Teilbereiches würde den Rahmen des hier Möglichen sprengen. Trotzdem soll entsprechend der eingangs geäußerten Vermutung einer möglichen Verbindung zwischen den Dialogstrukturen in *Divina Commedia* bzw. *Faust* und der jeweiligen Stellung des Menschen in der Welt zumindest dieser Gesichtspunkt in seinen wichtigsten Zügen nachgezeichnet werden. Dabei kann zwar kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden, doch soll die Stellung des Menschen in der Welt soweit skizziert werden, dass sich am Ende die Arbeitshypothese mithilfe der Analyseergebnisse und des hier vorgestellten Kontextes auf ihre Plausibilität hin überprüfen lässt.

Die Lebzeiten Dantes und somit die Entstehungszeit der *Commedia* kann man grob in den Bereich des Spätmittelalters einordnen. Somit fällt sie in die Hochzeit der scholastischen Methode und des scholastischen Denkens.⁸² Prägend für diese Zeit war eine Rationalisierung der Vorstellungen und die Berufung auf *ratio* und *auctoritas*, um Fragen zu beantworten. Dabei spielte die *auctoritas* vor allem im theologischen Bereich die dominierende Rolle, während in der Philosophie der *ratio* ein größeres Gewicht beigemessen wurde. Doch auch die Theologie bediente sich der *ratio* und versuchte, den Glauben in rationale Formen zu überführen, ohne aber dabei die Glaubenslehre vollends aufzulösen.⁸³

Wichtig war vor diesem Hintergrund insbesondere die Aristoteles-Rezeption. Zwar waren die Theorien des Aristoteles schon früher bekannt gewesen, doch erreichte dessen Rezeption erst im 13. Jahrhundert einen (vorläufigen) Höhepunkt: „Although much translation was done in the twelfth century, it was not until well into the thirteenth that

⁸¹ Ein Beispiel für einen Text, der in der Regel als *ex nihilo* interpretiert wird, ist die *Genesis* der Bibel.

⁸² Zur durchaus kontrovers diskutierten Verbindung zwischen Dante und der Theologie bzw. auch der Scholastik vgl. Fn 77.

⁸³ Vgl. HÖDL, Ludwig (1988): „Philosophische Ethik und Moral-Theologie in der Summa Fr. Thomae“, in: *Thomas von Aquin*, hg. von Albert Zimmermann, Clemens Kopp, Berlin, New York, S. 23–42, hier: S. 33–34.

manuscripts survive in large numbers“.⁸⁴ Diese Rezeption missfiel jedoch der Kirche und während des 13. Jahrhunderts wurde der Aristotelismus von der Kirche mehrfach gebannt sowie Texte des antiken Philosophen verboten.⁸⁵ Sicher muss man einräumen, dass die Zensur und Inquisition durch die Kirche die Rezeption der aristotelischen Werke behinderte.⁸⁶ Trotzdem war die Zensur nicht überall gleichermaßen stark ausgeprägt und die aristotelische Lehre konnte sich in der Gelehrtenwelt letztlich etablieren:

Aristotle has become established at the centre of the philosophical curriculum, and from the mid-thirteenth century onwards the roll-call of important Aristotelian commentators is identical with that of the important philosophers - to teach philosophy was to teach Aristotle⁸⁷

Eine der wirkmächtigsten Persönlichkeiten im Kontext der Aristoteles-Rezeption und Interpretation war Thomas von Aquin. Als sein großes Verdienst wird die Integration von christlich-religiösen Vorstellungen und dem antik-aristotelischem Gedankengut angesehen, auch wenn dabei der Theologie weiterhin das Primat vorbehalten blieb. Dennoch erhielten Philosophie und Naturwissenschaft eine neuartige Legitimation: „Zwar [gab] es keine Autonomie der Philosophie, auch keine der Naturwissenschaft, aber beide [durften] der Theologie ihre Zuarbeit leisten.“⁸⁸

Ein wichtiger Punkt des Denkens im 13. Jahrhundert und zu Beginn des 14. Jahrhunderts, den unter anderem auch Scholastik, Aristoteles-Rezeption und Thomas von Aquin berücksichtigten, wenn auch mit anderen Schwerpunktsetzungen, ist die damals noch vorherrschende Vorstellung vom geozentrischen Weltbild. Dieses stellte die Erde unbeweglich in den Mittelpunkt des Universums, womit der Erde und schlussendlich auch dem Menschen, der die Erde bevölkert, eine herausragende Stellung eingeräumt wurde.⁸⁹ Umgeben ist die Erde nach dieser Vorstellung von konzentrischen Himmelsphären, auf denen sich die anderen Himmelskörper bewegen. An oberster Stelle befindet sich das Empyreum, das den Sitz Gottes darstellt. Diese Vorstellung findet sich auch in Dantes *Paradiso* wieder, in dem Dante unter der Führung Beatrices und später

⁸⁴ DOD, Bernard G. (2008): „Aristoteles latinus“, in: *The Cambridge history of later medieval philosophy*, hg. von Norman Kretzmann, Anthony Kenny, Jan Pinborg, Cambridge, S. 45–79, hier: S. 53.

⁸⁵ Vgl. GRECCHI, Luca (2016): *L'umanesimo della cultura medievale*, Bologna, S. 111–115 für eine knappe Zusammenfassung der Aristoteleszensur.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 120.

⁸⁷ DOD (2008), S. 74.

⁸⁸ ACHTNER, Wolfgang (2008): *Vom Erkennen zum Handeln. Die Dynamisierung von Mensch und Natur im ausgehenden Mittelalter als Voraussetzung für die Entstehung naturwissenschaftlicher Rationalität*, Göttingen, S. 97.

⁸⁹ Zur Kritik Blumenbergs an der Vorstellung, der Geozentrismus bedeute eine besondere Stellung des Menschen, vgl. Kap. 3.2, Fn 112.

des Heiligen Bernhard die einzelnen Himmelsphären bis hin zum Empyreum durchläuft.⁹⁰

Neben der Positionierung im Zentrum des Universums wurde die besondere Stellung des Menschen auch durch die aus der Antike tradierte und im Mittelalter fortgeführte Vorstellung beeinflusst, der Mensch sei ein Abbild der gesamten Welt. Im Menschen als *Mikrokosmos* spiegele sich demnach die Gesamtheit der äußeren Welt, des *Makrokosmos*. Zwar sah unter anderem auch Thomas von Aquin einige Aspekte dieser Theorie kritisch. Doch gleichzeitig akzeptierte er wiederum einige Thesen der Mikrokosmos-Theorie: Er „nimmt sich das Recht, diejenigen Behauptungen zurückzuweisen, die ihm unvernünftig erscheinen, andere aber zu übernehmen“.⁹¹ Die Konsequenz der Mikrokosmos-Theorie im Allgemeinen lässt sich wie folgt zusammenfassen:

In diesem Rahmen aber sieht der Mensch sich selbst als Zentrum: Jede seiner Eigenschaften findet er wieder in der Struktur des Universums, [...] in jeder seiner Handlungen erwartet er Auswirkungen auf das Ganze der Welt.⁹²

Der Mensch wird in letzter Konsequenz als Zentrum der Welt interpretiert. Diese Sichtweise unterstützt auch die Konzeption der christlichen Schöpfungslehre, nach der der Mensch als irdische ‚Krone der Schöpfung‘ nach dem Abbild Gottes geschaffen sei.⁹³ Trotzdem wäre es zu kurz gedacht, würde man nun davon ausgehen, der Mensch bildete im spätmittelalterlichen Denken das Zentrum der Welt. Der Mensch um 1300 war nämlich gleichzeitig stark von Gott und der christlichen Lehre abhängig. So besagt die bereits angeführte christliche Schöpfungslehre, dass der Mensch von Gott geschaffen wurde. Dies impliziert aber auch, dass der Mensch vom Wohlwollen Gottes abhängig ist, ja die Existenz der gesamten Welt steht letztlich zur Disposition. Mit anderen Worten, „der Bestand der Welt [hat] ›Gnadencharakter‹ angenommen“.⁹⁴ Folglich ist der Mensch hierarchisch klar der göttlichen Ebene untergeordnet: Der Mensch befindet sich zwar über den Tieren, jedoch in der Rangfolge unterhalb der Engel und auch unterhalb Gottes.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. AUERBACH, Erich (1969): *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, S. 126–127.

⁹¹ FINCKH, Ruth (1999): *Minor mundus homo*, Göttingen, S. 87.

⁹² Ebd., S. 11.

⁹³ Diese Ebenbildlichkeit Gottes findet sich auch verstärkt in der Lehre Aquins wieder (vgl. ACHTNER [2008], S. 108–111).

⁹⁴ BLUMENBERG, Hans (1975): *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt am Main, S. 168. Für eine Kritik an der Argumentation Blumenbergs, vor allem in Bezug auf dessen Werk *Die Legitimität der Neuzeit* vgl. KABLITZ, Andreas (2018a): *Ist die Neuzeit legitim?*, Basel. Dort insbesondere das Kapitel II *Hans Blumenbergs Selbstbehauptungstheorem*, S. 17–100.

⁹⁵ Vgl. NARDI, Bruno (1942): *Dante e la cultura medievale*, Bari, S. 101.

Eng verknüpft mit der Positionierung Gottes an der Spitze der Hierarchie des Universums ist die Vorstellung des *Primum Mobile*. Thomas von Aquin folgt hierbei Aristoteles insofern, als er den Ursprung aller Naturphänomene und Bewegungen in der äußersten Himmelsphäre sieht. Die Bewegung dieser äußersten Sphäre ist wiederum verursacht „von einem außerkosmischen unbewegten Beweger, dem absolut ruhenden Seienden, dem sich selbst denkenden Denken“.⁹⁶ Der christliche Gott wird somit bei Thomas von Aquin der „unbewegte Bewegergott“.⁹⁷ Diese Interpretation Gottes außerhalb der Himmelsphären als Antreiber des *Primum Mobile* unterstreicht wiederum eine hierarchische Vorstellung von der Welt mit Gott an der Spitze, denn die „Orientierung von außen nach innen, von oben nach unten ist in der Scholastik zugleich die Skala des Wertes und der Würde der physischen Realität“.⁹⁸ Somit gilt: Je weiter entfernt eine Himmelsphäre von Gott und dem *Primum Mobile* ist, desto weiter unten ist ihre Position in der Hierarchie. Folglich ist die Erde, Wohnort des Menschen, am unteren Ende der Skala verortet. In ähnlicher Weise ist die Vorstellung des Göttlichen als *natura naturans* und der Schöpfung als *natura naturata* zu interpretieren. Gott ist in diesem Sinne der Ursprung, der die Welt hervorgebracht hat,⁹⁹ sodass auch unter diesem Blickwinkel ein großes Gefälle zwischen Gott und der Schöpfung, einschließlich dem Menschen, entsteht. Nicht zu vergessen ist vor diesem Hintergrund die Wirkmächtigkeit der Kirche und der christlichen Religion im Spätmittelalter. Die Kirche hatte nicht nur großen gesellschaftlichen Einfluss, sondern war auch politisch maßgeblich an der Gestaltung der Machtverhältnisse beteiligt, auch wenn es immer wieder zu Konflikten zwischen den weltlichen Herrschern und der Kirche kam und die Kirche im Vergleich zu früheren Zeiten an Einfluss einzubüßen begann.¹⁰⁰ Der Kirchenstaat und die zugehörigen Bistümer und Klöster konzentrierten außerdem große Reichtümer auf sich. Darüber hinaus prägte die Kirche – trotz der Gründung von freien Universitäten – weiterhin das intellektuelle Leben bzw. versuchte es zu regulieren. Ein Beispiel dafür sind die bereits zuvor angesprochenen Aristoteles-Verbote während des 13. Jahrhunderts. Somit hatten Gott und Religion, repräsentiert durch die Kirche, nicht nur in theoretischen

⁹⁶ BLUMENBERG (1975), S. 165.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 166.

⁹⁹ Vgl. WEIJERS, Olga (1978): „Contribution à l’histoire des termes ‚natura naturans‘ et ‚natura naturata‘ jusqu’à Spinoza“, in: *Vivarium*, Bd. 16, 1, S. 70–80, hier insbesondere S.71: „Déjà Michael Scot fait le rapprochement *Deus – natura naturans*, qui va être répété par tous ceux qui conçoivent Dieu comme le principe créateur de la nature“ (Format. i. Orig.).

¹⁰⁰ Vgl. ULLMANN, Walter (1978): *Kurze Geschichte des Papsttums im Mittelalter*, Berlin, S. 237–263. Das Kapitel trägt den bezeichnenden Titel *Allmählicher Niedergang der päpstlichen Autorität*.

Gedankengebäuden die höchste Stellung. Auch im weltlichen Leben war die Hierarchie mit Gott und der Kirche an der Spitze spür- und erfahrbar.

Die systematisch-hierarchische Strukturierung war aber nicht allein auf die Beziehung zwischen Mensch und Gott beschränkt, es durchdrang vielmehr das gesamte Denken und alle Bereiche der Realität. Das Ergebnis war das Konzept der *ordo*. Es geht dabei um

den Gedanken, daß kein Seiendes vereinzelt, isoliert, ‚für sich‘ ist in einem individualistisch-zweckhaften Sinne, sondern daß alles Seiende zwar unterschieden, aber nicht geschieden ist; daß alles Seiende verkettet ist, zusammenhängt, irgendwie Einheit will und ist. Zwar nicht durch das Mittel des Kollektivs, sondern als Ganzes geordneter Teile.¹⁰¹

Diese Ordnung war wiederum direkt gekoppelt an den Gottesglauben und die christliche Schöpfungslehre. Außerdem hatte die Vorstellung der *ordo* auch konkrete Auswirkungen auf das Leben des einzelnen Menschen. Der Einzelne war klar durch seine Position in der Gesellschaft definiert:

Als göttliche Schöpfung ist diese Seins- zugleich eine Rang- und Wertordnung; jedes Wesen und jedes Ding nimmt darin die Position ein, auf der es die ihm zugewiesene Aufgabe erfüllt. Alle Teile dieser Ordnung haben nur von dieser Einheit her ihren Sinn, in der das Allgemeine dem Besonderen vorausliegt und jede Person Exemplar ihrer Gattung, ihres Standes oder ihrer Gruppe ist.¹⁰²

Sicherlich sind eher pauschale Aussagen wie diejenige Burckhardts, „der Mensch [im Mittelalter] aber erkannte sich nur als Race, Volk, Partei, Corporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen“,¹⁰³ kritisch zu sehen und zu relativieren. Aber auch wenn man für das ausgehende spätere Mittelalter eine beginnende Aufweichung der starren Gesellschaftsordnung und eine verstärkte Besinnung auf Kategorien des *Individuellen* und seiner Nebenformen annimmt, so muss man doch festhalten, dass diese Denkrichtung noch am Anfang stand und der einzelne Mensch noch lange nicht als selbständig, unabhängig und autonom betrachtet wurde, sondern weiterhin größtenteils in die Ordnung der Gesellschaft und der Welt eingespannt war.¹⁰⁴

¹⁰¹ KRINGS, Hermann (1982): *Ordo*, Hamburg, S. 1, Format. i. Orig.

¹⁰² SONNTAG, Michael (1999): *Das Verborgene des Herzens*, Reinbek bei Hamburg, S. 78. Diesem Eingebundensein in der Gesellschaft entspricht auch die Bedeutung des Worts ‚persona‘ nach antiker Tradition: „Von der Grundbedeutung ‚Maske‘ erhielt ‚persona‘ die erweiterte Bedeutung von ‚Rolle, die der Mensch in der Gesellschaft spielt““ (AERTSEN, Jan A. [1996]: „Einleitung: Die Entdeckung des Individuums“, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hg. von Jan A. Aertsen, Andreas Speer, Berlin, S. IX–XVII, hier: XV, Format. i. Orig.)

¹⁰³ BURCKHARDT, Jacob (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel, S. 131.

¹⁰⁴ Zu den beginnenden Überlegungen zu *Individualität, Individuum, Singularität* und *Persönlichkeit* im Mittelalter vgl. die Beiträge in AERTSEN, Jan A./SPEER, Andreas (Hgg.) (1996): *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin.

Natürlich sind an dieser Stelle nur die groben Konturen dessen nachgezeichnet, was die Stellung des Menschen in der Welt zu Dantes Zeiten betrifft.¹⁰⁵ Dennoch lassen sich bereits einige Schlussfolgerungen ziehen: Der Mensch ist in der Vorstellung des Spätmittelalters und der Scholastik durchaus im Zentrum des Universums anzusiedeln. Dafür sprechen das geozentrische Weltbild, die herausragende Stellung des Menschen in der Schöpfung und die Vorstellung, der Mensch verkörpere als Mikrokosmos ein Abbild des gesamten Makrokosmos. Trotz dieser bedeutenden Stellung ist der Mensch aber hochgradig abhängig. So unterliegt er vollkommen dem Willen Gottes und ist von dessen Gnaden abhängig, Gott ist Schöpfer und der Ursprung aller Bewegung. Er befindet sich jenseits der Himmelsphären im außerkosmischen Raum und bildet die Spitze einer Hierarchie, die die ganze Welt bestimmt. Die Erde mit den Menschen, die sie bewohnen, ist äußerst weit von Gott entfernt, am unteren Ende der Hierarchie. Der Mensch bildet somit zwar die ‚Krone der Schöpfung‘, doch steht er im Grunde nur über dem Rest der sinnlich-körperlichen Welt, z.B. über den Pflanzen und Tieren. Gott gegenüber ist der Mensch in starkem Maße untergeordnet. Zuletzt gilt es auch zu bedenken, dass die bedeutende Position in der Welt der Gesamtheit aller Menschen bzw. dem Menschsein an sich vorbehalten ist. Der einzelne Mensch – als autonomes Individuum im modernen Wortsinn – hat vielmehr eine schwache Stellung, denn er wird als Teil einer systematisch strukturierten und fixierten *ordo* gesehen; der Einzelne ist „come monade tra altre monadi“.¹⁰⁶ Er hat sich einerseits dem göttlichen Willen zu beugen, andererseits aber auch im Rahmen der gottgegebenen *ordo* seine Position einzunehmen und seine Funktion zu erfüllen, wobei insbesondere *ratio* und *auctoritas* eine gewichtige Rolle spielen.

¹⁰⁵ So konnte unter anderem nur auf Thomas von Aquin eingegangen werden, und auch dies nur sehr allgemein. Andere wichtige Vertreter, die an dieser Stelle zumindest erwähnt sein sollen, sind z.B. Averroes, Bonaventura und Albertus Magnus.

¹⁰⁶ NARDI (1942), S. 102.

3.2 Die Stellung des Menschen zu Zeiten Goethes

Zwischen dem Spätmittelalter um 1300 und den Lebzeiten Goethes liegen fast 500 Jahre. Entsprechend einschneidend waren die Veränderungen, die sich in der Zwischenzeit ereigneten. Die kopernikanische Wende, die Entdeckung Amerikas, die Erfindung des Buchdrucks und die Reformation sind nur die prominentesten Ereignisse, die die Welt grundlegend veränderten.

Das wohl bedeutendste Ereignis der Neuzeit war dabei sicher die kopernikanische Wende. Der Astronom Kopernikus revolutionierte das Bild des Kosmos und stellte anstatt der Erde – wie beim geozentrischen Weltbild zuvor – die Sonne ins Zentrum des Universums, die Erde umkreiste fortan zusammen mit den anderen Planeten die Sonne.¹⁰⁷ Dieser Umbruch in der Vorstellung vom Universum durch die naturwissenschaftliche Erkenntnis lässt sich als bahnbrechender Befreiungsschlag für die Menschheit deuten:

So wurde durch die großen Entdeckungen von Copernicus, Kepler und Galilei und die sie begleitende Theorie von der Konstruktion der Natur durch a priori gegebene logisch-mathematische Bewußtseins-elemente definitiv das souveräne Bewußtsein der Autonomie des menschlichen Intellektes und seiner Macht über die Dinge begründet¹⁰⁸

Doch neben dieser optimistischen Einschätzung der kopernikanischen Wende findet sich auch eine negative Interpretation der Verlagerung der Erde und des Menschen weg vom Zentrum des Universums in die Umlaufbahn um die Sonne. Durch die neue Position der Erde hatte nämlich nach Freud „die menschliche Eigenliebe ihre erste, die kosmologische Kränkung erfahren“.¹⁰⁹

Hinter dieser „Kränkung“ steckt die Vorstellung, der Mensch verliere sich in Bedeutungslosigkeit, da er sich nicht mehr im Zentrum des Universums verortet sieht.¹¹⁰ Ein weiterer Aspekt der „Kränkung“ ist eine Verunsicherung und Orientierungslosigkeit des neuzeitlichen Menschen. Es handelt sich letztlich um einen „Verlust von Verbindlichkeit und Legitimität antik-mittelalterlicher Vorstellungen von der Welt als

¹⁰⁷ Vgl. VAN DER WAERDEN, B. L. (1987): „The Heliocentric System in Greek, Persian and Hindu Astronomy“, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 500 (1), S. 525–545 für Vorformen des heliozentrischen Weltbilds bereits in der Antike.

¹⁰⁸ DILTHEY, Wilhelm (1921): *Gesammelte Schriften. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, Bd. II, Leipzig [u.a.], S. 260.

¹⁰⁹ FREUD, Sigmund (1947): „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, hg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, London, Frankfurt am Main, S. 3–12, hier: S. 7.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

Ganzes und der Stellung des Menschen darin“.¹¹¹ Des Weiteren verlor „der Gedanke eines transzendenten Zufluchtsortes seine Plausibilität zunehmend [...], da er im neuen, durch die Naturwissenschaften dominierten Weltbild über keine Anhaltspunkte mehr verfügte“.¹¹²

Speziell im Laufe des 18. Jahrhunderts spielte schließlich ein genereller Umschwung in der Art des Denkens eine zentrale Rolle, die *Aufklärung*. Die wohl berühmteste Definition dessen, was *Aufklärung* eigentlich sei, lieferte bekanntermaßen Immanuel Kant:

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. *sapere aude!* habe Muth dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! Ist also der Wahlspruch der Aufklärung.¹¹³

Ohne auch nur ansatzweise auf alle Auswirkungen sowie Probleme der Aufklärung eingehen zu können, lassen sich doch zumindest vier zentrale Auswirkungen der Aufklärung ausmachen, die insbesondere die Wirkmächtigkeit der Religion betreffen:¹¹⁴

1. Wissenschaftsfreiheit: Die Wissenschaften unterliegen keiner religiös bestimmten Weltbildkontrolle mehr und können unabhängig von der Religion Erkenntnisse zutage fördern
2. Trennung von Religion und Bürgerrechten: Neben der strikten Trennung von Staat und Religion ist auch die Garantie der Religionsfreiheit des Einzelnen durch den Staat möglich
3. Säkularisierung: Kirche und Religion verlieren zunehmend an Bedeutung im Sinne sozialer Kontrolle. Dadurch verändert sich auch das Alltagsleben der Einzelnen, weg von der Religion
4. Historisierung: Das gesamte Leben wird in einem dynamischen historischen Entwicklungsprozess verstanden

¹¹¹ LÜTTKE, Mirko (2012): *Die Kränkung des Menschen*, Würzburg, S. 215, im Original ist „Verlust“ kursiv gedruckt.

¹¹² Ebd., S. 224. Blumenberg wiederum lehnt es ab, dass die antik-mittelalterliche Geozentrik eine spezielle Bedeutung für die Stellung des Menschen gehabt habe. (Vgl. BLUMENBERG, Hans [1965]: *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt am Main, S. 135). Doch auch wenn man diesem Einwand stattgibt, so ändert es nichts an der Tatsache, dass die kopernikanische Wende eine große Verunsicherung des Menschen hervorgerufen hat, da er dadurch gleichzeitig der transzendentalen Perspektive beraubt wurde.

¹¹³ KANT, Immanuel (1969): „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: *Kant's gesammelte Schriften, Abt. I*, Bd. 8 (Abhandlungen naach 1781), hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin [u.a], S. 33–42, hier: S. 35. Format. i. Orig.

¹¹⁴ Vgl. LÜBBE, Hermann (2004): *Religion nach der Aufklärung*, München, S. 10–12.

Zwar hatte die Religion im 18. Jahrhundert immer noch einen merklichen Einfluss, es hatte sogar Versuche gegeben, naturwissenschaftliche Erkenntnisse mit dem christlichen Glauben zur Deckung zu bringen, die in dem breit angelegten Feld der Physikotheologie mündeten.¹¹⁵ Trotzdem hatte die Religion einen im Vergleich zu mittelalterlichen Zeiten immer schwereren Stand in einer aufklärerischen Welt. Im Sinne Max Webers trug die Aufklärung maßgeblich zur „Entzauberung der Welt“ bei:

Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet [...]: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen* könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muß man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche.¹¹⁶

Somit ist der aufgeklärte Mensch von übernatürlichen Vorstellungen, also auch von der Religion und den Dogmen der Theologie zusehends emanzipiert. Einen Höhepunkt dieses Selbstbewusstseins im Fahrwasser der Aufklärung stellt sicher die Phase des *Sturm und Drang* mit ihrer Genieästhetik dar:

Mit dem Genie einher geht die Konfrontation zwischen dessen Tatkraft und Streben nach Autonomie und Authentizität auf der einen Seite und einer Umgebung auf der anderen Seite, die als widerständig erfahren wird.¹¹⁷

Programmatisch für dieses selbstbewusste „Streben nach Autonomie“ ist unter anderem die Figur des Prometheus, die den Aufruhr gegen die göttliche Unterdrückung repräsentiert und nach Selbständigkeit und Freiheit strebt. Anhand von Goethes dramatischem Prometheus-Fragment kondensiert Bertram drei zentrale Aspekte des prometheischen Ideals heraus. Einerseits ist es die Leugnung einer, z.B. göttlichen, Herkunft, die verpflichtet und bindet. Prometheus kann „darauf verweisen, an niemanden und nichts gebunden zu sein“.¹¹⁸ Andererseits ist es auch sein Auftreten als eigenständiger Sprecher, „[h]insichtlich seiner Sprache erscheint der abtrünnige Titan als Souverän“.¹¹⁹

¹¹⁵ Vgl. als eine Art Grundlagenwerk zur Physikotheologie-Forschung PHILIPP, Wolfgang (1957): *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht*, Göttingen.

¹¹⁶ WEBER, Max (1992): „Wissenschaft als Beruf“, in: *Gesamtausgabe, Abt. I*, Bd. 17, hg. von Wolfgang J. Mommsen, Birgitt Morgenbrod, Horst Baier, Tübingen, S. 71–111, hier: S. 86–87. Die „Entzauberung“ durch die Aufklärung kann auch kritisch reflektiert werden, so zum Beispiel durch Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (vgl. HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W. [2012]: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, insbesondere S. 9–49).

¹¹⁷ BERTRAM, Georg W. (2000): *Philosophie des Sturm und Drang. Eine Konstitution der Moderne*, München, S. 17.

¹¹⁸ Ebd., S. 222.

¹¹⁹ Ebd.

Der dritte Aspekt ist derjenige der Autonomie, wobei die Definition der Identität des Prometheus immer unsicher und in Bewegung ist, es gibt keine Stabilität, sondern er muss immer wieder neu zu seiner Autonomie finden.¹²⁰

Trotz ihrer unterschiedlichen Schwerpunkte¹²¹ und ihrer unterschiedlichen Vehemenz treffen sich Aufklärung und Sturm und Drang in der Aufwertung des Individuums. Es geht beiden letztlich um die Emanzipation und Erhöhung des Einzelnen, sowohl in Bezug auf klerikal-theologische Bevormundung als auch feudal-staatliche. Alte Ordnungen werden aufgebrochen und der Einzelne erhält mehr Raum und Freiheit, er wird zunehmend selbständig, unabhängig und autonom.¹²²

Somit zeigt sich zu Zeiten Goethes, im 18. Jahrhundert und um 1800, ein zweifaches Bild in Bezug auf die Stellung des Menschen. Einerseits kann sich der einzelne Mensch verstärkt als Individuum im modernen Sinne begreifen und ist dem aufklärerischen Programm folgend emanzipiert von Bevormundung, – insbesondere die Kirche und ihre Sicht der Welt sind abgedrängt. Der Einzelne rückt verstärkt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die Romantik führt diese Entwicklung noch weiter, betont verstärkt die Gefühlswelt des Einzelnen und „entwickelt [...] die Metaphorik einer intransparenten, irregulären ›Tiefe‹ im ›Innern‹ des Subjekts und einer für Rationalität und Wahrnehmung nicht sichtbaren, letztlich unkontrollierbaren ›Hinterwelt‹ hinter den Erscheinungen“.¹²³

Andererseits hat der Mensch aber im Zuge der kopernikanischen Wende seine besondere Stellung im Zentrum des Universums verloren, denn die Erde wurde im heliozentrischen Weltbild als beliebig unter anderen Planeten und Gestirnen positioniert. Und selbst wenn man dies nicht als „Kränkung“ im Freudschen Sinne verstehen will, so leitete die kopernikanische Wende doch einen nachhaltigen Aufschwung der Naturwissenschaften ein, der alte Sicherheiten untergraben und hinterfragen sollte. Auch philosophisch-intellektuell wurden im Zuge der Bewegung der Aufklärung alte Gewissheiten infrage gestellt und durch neue Perspektiven ersetzt.

Auch wenn sowohl die Skizzierung der Stellung des Menschen zu Zeiten Dantes (vgl. Kap. 3.1) als auch diejenige der Stellung des Menschen zu Zeiten Goethes hier nur

¹²⁰ Vgl. BERTRAM (2000), S. 225.

¹²¹ Inzwischen hat sich die Meinung durchgesetzt, dass der Sturm und Drang nicht nur einen drastischen Gegenpol zur Aufklärung darstellt (vgl. u.a. ebd., S. 11)

¹²² Für Reckwitz ist dies ein zentraler Punkt des modernen Subjekts: „Die klassische Subjektphilosophie der Frühen Moderne von 1600 bis 1800 [...] beruht auf unterschiedlichen Variationen der gleichen Grundannahme: der einer *Autonomie des Subjekts*“ (RECKWITZ, Andreas [2008]: *Subjekt*, Bielefeld, S. 12, Format. i. Orig.).

¹²³ RECKWITZ, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt*, Weilerswist, S. 209.

überblicksmäßig und holzschnittartig erfolgen konnte, lassen sich dennoch wichtige Eckpunkte und Tendenzen festhalten: Während – im Vergleich zur Jahrhundertwende um 1300 – der Einzelne im 18. Jahrhundert und um 1800 eine starke Aufwertung und Emanzipierung erfahren hat, ist der Mensch als Gesamtheit durch die Abschaffung sichergeglaubter Wahrheiten verunsichert und orientierungslos, im extremen Fall gar einsam und ‚verlassen‘ von Gott.¹²⁴ Während der Einzelne vom Rand der Aufmerksamkeit stärker in den Fokus rückte, musste sich die Menschheit als Ganzes von ihrer privilegierten Stellung innerhalb der Schöpfung verabschieden. Diesen Umstand gilt es zu berücksichtigen, wenn im Anschluss an die Analyse der Dialoge zwischen Dante und Vergil sowie Faust und Mephistopheles die Hypothese einer möglichen Verbindung der Dialogstrukturen und der jeweiligen Stellung des Menschen in der Welt überprüft wird.

¹²⁴ Zu diesem Aspekt vgl. auch GOLDMANN, Lucien (1959): *Le dieu caché. étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris. Dort insbesondere Kapitel II *La Vision Tragique: Dieu* (S. 32–49), Kapitel III *La Vision Tragique: Le Monde* (S. 50–70) sowie Kapitel IV *La Vision Tragique: L'Homme* (S. 71–94).

4 Methodologische Überlegungen zum Vergleich von *Divina Commedia* und *Faust*

4.1 Pragmatische Analysen in Linguistik und Literaturwissenschaft

Die Bezeichnung *Pragmatik* geht zurück auf das altgriechische Wort *πράγμα*, dessen Grundbedeutung das bezeichnet, was getan wurde, eine Tat oder einen Handlungsakt.¹²⁵ Etymologisch lässt sich das Wort zurückführen auf das Verb *πράσσω* bzw. die attische Form *πράττω*, welches ein Handeln oder ein Tun bezeichnet.¹²⁶

Im wissenschaftlich-philosophischen Kontext ist der Begriff der *Pragmatik* vor allem durch Charles Peirce und noch deutlicher durch Charles W. Morris etabliert worden: Pragmatik ist demnach im Kontext von Zeichen und Semiotik zu verstehen und bezieht sich auf den Zeichenbenutzer, also im etymologischen Sinne auf den Handelnden, im Unterschied zu den beiden parallelen Kategorien Syntaktik und Semantik.¹²⁷

Auch wenn pragmatische Überlegungen und Theoriebildungen schon früher stattgefunden hatten, so erlebte die Pragmatik als allgemein anerkannte linguistische Teildisziplin ihren größten Aufschwung in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts: „The beginning of pragmatics as an independent subdiscipline within linguistics constituted a major paradigm shift in linguistics. [...] it took place in the 1970s and 1980s and radically changed the landscape of linguistics“.¹²⁸

Im Zuge des *pragmatic turn* entwickelten sich zahlreiche verschiedene Forschungsparadigmen und -themen, die unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Als Beispiele seien an dieser Stelle genannt: die Sprechakttheorie; die Neo-Gricesche Pragmatik – aufbauend auf den Griceschen Konversationsmaximen; die Untersuchung von Deixis oder aber die Gesprächsanalyse. Die einzelnen Forschungsfelder weisen wiederum Spezialisierungsgebiete auf, die sich oft nur in Details voneinander unterscheiden, beispielsweise findet sich gerade im Bereich der linguistischen Gesprächsanalyse eine Vielzahl unterschiedlicher Herangehensweisen. So wird unter

¹²⁵ Vgl. LIDDELL, Henry George/SCOTT, Robert (1889): *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Online via Perseus Project [<http://www.perseus.tufts.edu>].

¹²⁶ Vgl. BEEKES, R. S. P. (2010): *Etymological dictionary of Greek*, Bd. 2, Leiden [u.a.], S. 1229–1230.

¹²⁷ Vgl. MORRIS, Charles W. (1971): „Foundations of the Theory of Signs“, in: ders.: *Writings on the General Theory of Signs*, Berlin, S. 13–71, hier: S. 28–54.

¹²⁸ JUCKER, Andreas H. (2012): „Pragmatics in the history of linguistic thought“, in: *The Cambridge handbook of pragmatics*, hg. von Keith Allan, Katarzyna Jaszczolt, Cambridge, S. 495–512, hier: S. 503. Wichtige Grundlagenarbeiten, die auch heute noch von Bedeutung sind, wie die Arbeiten von Austin und Searle erschienen bereits in den 60er Jahren. Doch den großen Durchbruch erlebten diese Vorstöße erst etwas später.

anderem zwischen Konversationsanalyse, Kommunikationsanalyse, Dialoganalyse, britischer Diskursanalyse und Gesprächsanalyse nach Genfer Modell unterschieden, die jeweils kommunikatives Material mit unterschiedlichen Ansätzen und Schwerpunkten untersuchen.¹²⁹

Auch in die Literaturwissenschaft hat die Pragmatik Einzug gehalten, es gibt zahlreiche Studien, die versuchen, Erkenntnisse und Theorie aus der Linguistik auf die Analyse literarischer Texte und literarischer Dialoge im Speziellen zu übertragen. Dabei entsteht aber gelegentlich der Eindruck, als würde eine allzu technisierte Sicht auf den literarischen Text angewandt, es erweckt dann den Anschein, als ob die zu untersuchenden Texte in ein analytisches Schema gepresst würden.¹³⁰

Angesichts der starken Spezialisierung und Ausdifferenzierung der pragmalinguistischen Methoden und der stellenweise zu hinterfragenden Anwendung dieser Sichtweise auf literarische Texte erscheint es überzeugend, wie Betten in Bezug auf die literarische Dialoganalyse feststellt, dass „sich die Mehrheit der Analysen wohl weiterhin selektiver Methoden bedienen“ wird.¹³¹ Man muss also für den jeweils konkreten Text entscheiden, was machbar und vor allem auch zielführend ist. Andernfalls riskiert man „Fingerübungen, bei denen die Anwendbarkeit einer Methode anhand eines brauchbaren Textes vorexerziert wird“.¹³²

Aus diesem Grund möchte sich die vorliegende Arbeit gerade nicht in die Tradition einer vorgefertigten Untersuchungsmethode stellen. Begriffe wie *Dialog*, *Gespräch* oder *Konversation* sollen im Rahmen einer literaturwissenschaftlich orientierten Arbeit gerade nicht in eine entsprechende linguistisch vordefinierte Analysemethode münden (vgl. Kap 4.2 für die Arbeitsdefinition des *Dialog*-Begriffs). Die vorliegende Untersuchung reiht sich zwar durchaus in die pragmatische Tradition ein, jedoch in einem weiteren Sinne, rekurrierend auf die Ursprünge des Begriffs *Pragmatik*. Im Sinne des griechischen *πρᾶγμα* soll es um das sprachliche Handeln in einer konkreten Situation und in einem

¹²⁹ Vgl. FRITZ, Gerd/HUNDSNURSCHER, Franz (Hgg.) (1994): *Handbuch der Dialoganalyse*, Tübingen. mit Beiträgen zu den einzelnen Teildisziplinen.

¹³⁰ Vgl. SCHMACHTENBERG, Reinhard (1982): *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog*, Berlin. Vgl. außerdem UNGEHEUER, Gerold (1980): „Gesprächsanalyse an literarischen Texten. Lessing: Der Freigeist“, in: *Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft*, hg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich, Wiesbaden, S. 43–71. Beides sind Beispiele für eine ‚technisierte‘ Analyse.

¹³¹ BETTEN, Anne (1994): „Analyse literarischer Dialoge“, in: *Handbuch der Dialoganalyse*, hg. von Gerd Fritz, Franz Hundsnurscher, Tübingen, S. 519–544, hier: S. 539.

¹³² Ebd.

konkreten Kontext gehen. Entsprechend ist die Analyse handlungsorientiert, situativ und kontextgebunden.

Auf den folgenden Seiten soll nun ein eigener Ansatz entwickelt werden, um die Kommunikation zwischen Vergil und Dante sowie Mephistopheles und Faust zu untersuchen. Dies bedeutet zwar einen Mehraufwand, bietet aber den klaren Vorteil, dass die Analyse gerade keine „Fingerübung“ darstellt, sondern auf die beiden konkret zu untersuchenden Texte zugeschnitten ist.

4.2 Definition des verwendeten *Dialog*-Begriffs

Der Titel der Arbeit *Dialogstrukturen in der Divina Commedia und im Faust* zeigt bereits, dass der *Dialog* das Hauptaugenmerk der Untersuchung bilden wird. Was der Begriff *Dialog* genau bedeutet, ist jedoch mitnichten eindeutig definiert, es gibt verschiedene Standpunkte zu Bedeutung und Weite des Begriffs. Aus diesem Grund ist es dringend notwendig, vor allen anderen methodologischen Überlegungen, den *Dialog* genauer abzustecken.

Zunächst kann sich nämlich *Dialog* in der Literaturwissenschaft auf eine ganze Textgattung beziehen. Diese geht zurück auf die antiken Dialoge, z.B. des Platon, und erlebte insbesondere im Italien des Quattro- und Cinquecento eine Blüte. Eine sehr weite Arbeitsdefinition dessen, was die Textgattung *Dialog* auszeichnet liefert Cox in Bezug auf die italienische Renaissance:

The dialogue is unique among the familiar genres of argument and exposition, in that, at the same time as presenting a body of information or opinion, it also *represents* the process by which that information or opinion is transmitted to a particular audience, at a particular place and time.¹³³

Genauere Merkmale zu bestimmen, die für möglichst alle Dialoge gelten sollen, ist aber äußerst schwierig. Es scheint gar, als definiere sich der *Dialog* quer zu anderen Gattungen: „Sembra allora più giusto definire il dialogo un ‘trans-genere’, una scrittura fluida dalle caratteristiche formali variabili“.¹³⁴

In eine andere Richtung führt die begrifflich nahestehende *Dialogizität*, die auf den Überlegungen Bachtins, insbesondere zum Roman, fußt. Nach Bachtins grundlegender Vorstellung bezieht sich jedes Wort, egal ob explizit oder nicht, auf andere Wörter: „Die

¹³³ COX, Virginia (1992): *The Renaissance dialogue*, Cambridge [u.a.], S. 4–5, Format. i. Orig.

¹³⁴ PRANDI, Stefano (1999): *Scritture al crocevia*, Vercelli, S. 57.

dialogische Orientierung ist jedem Wort eigentümlich. Sie ist die natürliche Einstellung jedes lebendigen Wortes. Auf allen seinen Wegen zum Gegenstand, in allen Richtungen trifft das Wort auf ein fremdes Wort und muß unweigerlich mit ihm in eine lebendige, intensive Wechselbeziehung eintreten.“¹³⁵ Es überlagern sich in einem Wort also mehrere fremde Wörter, Bachtin nennt dies „immanente Dialogizität“ bzw. „innere Dialogizität“.¹³⁶ Ohne genauer auf die feineren Nuancen der Bachtinschen Theorie und ihrer kontroversen Rezeption eingehen zu können, bleibt festzuhalten, dass damit einer der Grundsteine für das Forschungsparadigma der Intertextualität gelegt war.¹³⁷

An dieser Stelle soll es jedoch weder um den Dialog als Textgattung noch um die Bachtinsche Dialogizität und die daraus entstehende Intertextualität gehen. Vielmehr wird die vorliegende Untersuchung getragen von einem „engeren Verständnis des literarischen Dialogs als Wiedergabe direkter Rede in Werken der dramatischen oder epischen Literatur“.¹³⁸

Grundlage sei dabei die ausdifferenzierte Arbeitsdefinition Hess-Lüttichs, die

zunächst den Dialog allgemein bestimmt als wechselseitige *Verständigungshandlung* vermittelt eines (potentiell plurimedial codierten) Verständigungsmediums zwischen (realen oder fiktiven) Partizipanten unter Einschluß der Summe ihrer äußeren (semiotisch manifestierten) und inneren (psychisch-kognitiv regulierten) Handlungen¹³⁹

Es geht beim Dialog also um eine Handlung im pragmatischen Sinne und um eine Interaktion.¹⁴⁰ Dabei ist ausdrücklich auch die nonverbale Kommunikation zwischen Personen oder Figuren mit einzuschließen: Ja sogar ein ‚Nicht-Kommunizieren‘ ist ein Teil der dialogischen Verständigung, getreu dem weithin bekannten Axiom Watzlawicks,

¹³⁵ BACHTIN, Michail (1979): „Das Wort im Roman“, in: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Gröbel, Frankfurt am Main, S. 154–300, hier: S. 172.

¹³⁶ Ebd. Diese Variation in der Bezeichnung findet sich nur in der hier zitierten deutschen Übersetzung. Im russischen Original spricht Bachtin an dieser Stelle stets von „внутренняя диалогичность“ (BACHTIN, Michail [1975]: „Слово в романе [= Slovo v romane]“, in: ders.: *Вопросы литературы и эстетики* [= *Voprosy literatury i estetiki*], Moskau, S. 72–233, hier: S. 92–93). Es findet sich im Original also keine begriffliche Unterscheidung zwischen ‚immanent‘ und ‚inner‘.

¹³⁷ Vgl. KRISTEVA, Julia (1969): „Le mot, le dialogue et le roman“, in: dies.: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, S. 143–172, hier: S. 143–146.

¹³⁸ BETTEN (1994), S. 519.

¹³⁹ HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. (2001): „Gesprächsanalyse in der Literaturwissenschaft“, in: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Bd. 2, hg. von Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, Sven F. Sager, Berlin, S. 1640–1655, hier: S. 1640, Format. i. Orig.

¹⁴⁰ *Interaktion* selbst soll hier in Anlehnung an Watzlawick verstanden werden: „Ein wechselseitiger Ablauf von Mitteilungen zwischen zwei oder mehreren Personen“ (WATZLAWICK, Paul [1969]: *Menschliche Kommunikation*, Bern [u.a.], S. 50–51). Unter „Personen“ seien hier natürlich auch fiktive Personen bzw. Figuren zu verstehen.

dass man „[...] nicht *nicht* kommunizieren kann. Handeln oder Nichthandeln, Worte oder Schweigen haben alle Mitteilungscharakter“.¹⁴¹

Ebenfalls in Anlehnung an Hess-Lüttich soll der Begriff *Gespräch* vom *Dialog* unterschieden werden, auch wenn sich beide Begriffe stark ähneln. Das Gespräch erweist sich demnach nämlich als eine Unterform des Dialogs, bei der es um „sprachliche [...] Gemeinschaftshandlung[en] zweier oder mehrerer Kommunikatoren in direktem oder technisch vermitteltem Kontakt und geteilter Situationsgebundenheit“ geht.¹⁴² Man könnte also verkürzt zusammenfassen, dass ein Gespräch ein sprachlicher Dialog ist.¹⁴³ Ein weiterer wichtiger Aspekt zum Verständnis des Dialogs findet sich bei Martin Buber, einem der wichtigsten Begründer der Dialogphilosophie im 20. Jahrhundert. Buber geht nämlich noch einen entscheidenden Schritt weiter. Der Dialog, die dialogische Begegnung ist für ihn etwas, das auch von der Einstellung der beteiligten Menschen zueinander zeugt:

Das Dialogische ist nicht auf den Verkehr der Menschen miteinander beschränkt; es ist [...] ein Verhalten der Menschen zueinander, das sich in ihrem Verkehr nur eben darstellt.¹⁴⁴

Beim Verhalten eines Menschen der Welt gegenüber lassen sich nach Buber zwei Modi unterscheiden, derjenige des *Ich-Du* und derjenige des *Ich-Es*. Voraussetzung hierbei ist, dass das Ich nicht für sich selbst existieren kann, sondern nur in der Auseinandersetzung mit der Welt, entweder in der Ich-Du-Form oder in der Ich-Es-Form: „Es gibt kein Ich an sich, sondern nur das Ich des Grundworts Ich-Du und das Ich des Grundworts Ich-Es“.¹⁴⁵ Das Ich-Es-Prinzip entspricht einem distanzierten Verhalten zueinander, es stellt ein alltägliches und neutrales Verhältnis zum anderen dar. Dabei geht es vor allem um einen Zweck, um ein Gebrauchen.¹⁴⁶ Das Prinzip des Ich-Du spiegelt demgegenüber keinen Zweck wider, sondern gerade eine Verbundenheit. Beim Ich-Du steht die Wahrnehmung

¹⁴¹ WATZLAWICK (1969), S. 51, Format. i. Orig.

¹⁴² HESS-LÜTTICH (2001), S. 1640.

¹⁴³ Die Begriffe *Konversation* und *Diskurs*, die Hess-Lüttich ebenfalls vom Dialog-Begriff abgrenzt, um sie in den Kontext wechselseitiger Kommunikation einzuordnen, sollen an dieser Stelle nicht übernommen werden, da sie für die Untersuchung nicht relevant sind (vgl. ebd.).

¹⁴⁴ BUBER, Martin (1973b): „Zwiesprache“, in: ders.: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, S. 137–196, hier: S. 149. Die religiösen Elemente in Bubers Theorie wie z.B. das *Ewige Du* sollen an dieser Stelle nicht mitberücksichtigt werden.

¹⁴⁵ BUBER, Martin (1973a): „Ich und Du“, in: ders.: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, S. 7–136, hier: S. 8.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 40.

des anderen in seiner Ganzheit, in seiner gesamten Existenz und in seiner Einzigartigkeit im Vordergrund.¹⁴⁷

In Bezug auf den Dialog unterscheidet Buber weiterhin zwischen dem *echten Dialog* und dem *technischen Dialog*. Der echte Dialog ist geprägt durch Dialogpartner, die aufeinander vollkommen eingehen, sodass sich „lebendige Gegenseitigkeit“ ergibt.¹⁴⁸ Somit steht der echte Dialog klar im Zeichen des Ich-Du. Der technische Dialog hingegen ist „lediglich von der Notdurft der sachlichen Verständigung“¹⁴⁹ bestimmt und lässt sich folglich im Bereich des Ich-Es verorten. Als dritte mögliche Variante nennt Buber noch den *dialogisch verkleideten Monolog*, bei dem die beiden Kommunikationspartner zwar miteinander sprechen, jeder aber nur auf sich selbst fixiert bleibt.¹⁵⁰

Wenn im Folgenden nun von *Dialog* die Rede ist, soll es um eine Kombination der sprachlich-literaturwissenschaftlichen Definition nach Hess-Lüttich und der philosophischen Perspektive in Anlehnung an Buber gehen. Zuallererst ist die wechselseitige Kommunikation zwischen Dialogpartnern im Sinne einer Handlung gemeint. Gleichzeitig soll damit aber auch gemeint sein, dass Dialog und das Dialogische das „Verhalten [...] zueinander“ beinhalten. Wie sich diese Auffassung von Dialog konkret untersuchen lässt, soll im Folgenden entwickelt werden.

¹⁴⁷ Vgl. BUBER, Martin (1973a), S. 12–13.

¹⁴⁸ BUBER (1973b), S. 166.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 166–167.

4.3 Methodologischer Ansatz zum Vergleich von *Divina Commedia* und *Faust*

4.3.1 Die Figuren Dante und Vergil sowie Faust und Mephistopheles¹⁵¹

Der *Dialog*, wie er im vorigen Abschnitt dargestellt wurde, ließe sich an mannigfaltigen Stellen, sowohl in der *Divina Commedia* als auch im *Faust*, analysieren, denn es findet sich in beiden Texten eine große Zahl „wechselseitiger Verständigungshandlungen“.¹⁵² Diese Dichte an Kommunikation ist auch der Grund, warum die *Divina Commedia* trotz ihrer epischen Form bereits mehrfach als dramatischer Text gelesen und analysiert wurde.¹⁵³

Doch natürlich können hier nicht sämtliche Dialogsituationen in beiden Werken betrachtet werden. Stattdessen soll es um die Interaktion zwischen Vergil und Dante sowie Mephistopheles und Faust gehen, da beide Figurenpaare zu einem Vergleich untereinander einladen.

Da ist zunächst das Offensichtliche: Bei beiden Konstellationen handelt es sich um jeweils zwei Figuren, die über weite Teile der Werke zusammen auftreten. Im Falle der *Commedia* interagieren Dante und Vergil direkt bereits vom Canto I des *Inferno* bis zum Canto XXVII bzw. XXX des *Purgatorio*.¹⁵⁴ Im *Faust* interagieren Mephistopheles und Faust miteinander ab der Pudel-Szene im *Studierzimmer* des ersten Teils bis zum Tode Fausts in der Szene *Großer Vorhof des Palastes* im zweiten Teil.

Auch die Art die Reihenfolge des Auftritts ist sehr ähnlich. So agiert Dante zunächst allein in der *Commedia*, bis schließlich Vergil an seine Seite tritt. Auch Mephistopheles kommt mit Faust erst in direkten Kontakt, nachdem dieser über eine weite Strecke des Stückes allein bzw. zusammen mit Wagner aufgetreten ist. Zwar begegnet der Zuschauer oder Leser Mephistopheles schon im *Prolog im Himmel*, doch handelt es sich hierbei noch um keine direkte Interaktion zwischen Faust und Mephistopheles, diese erfolgt erst deutlich später.

Damit kommt man auch schon zu den nächsten Parallelen. Wieder sei das Offensichtliche zuerst genannt, nämlich der Umstand, dass sowohl Dante als auch Faust lebendige

¹⁵¹ Im Folgenden ist unter *Dante* immer *Dante-personaggio* zu verstehen, ebenso wie *Vergil* sich auf *Virgilio-personaggio* bezieht.

¹⁵² Vgl. Fn 139.

¹⁵³ Vgl. MASCIANDARO, Franco (1991): *Dante as dramatist*, Philadelphia. Vgl. außerdem VENTURA, Paolo de (2007): *Dramma e dialogo nella "Commedia di Dante"*, Neapel.

¹⁵⁴ Die Figur des Vergil verschwindet zwar erst in *Purgatorio* XXX komplett, doch findet sich die letzte direkte Interaktion zwischen Vergil und Dante in *Purgatorio* XXVII.

Menschen sind, also zur irdischen, diesseitigen Sphäre gehören. Vergil und Mephistopheles gehören demgegenüber der transzendenten, jenseitigen Sphäre an. Sowohl Vergil als auch Mephistopheles können in diesem Sinne als Personifikationen gelesen werden. Vergil verkörpert so unter anderem das Prinzip der *ratio*.¹⁵⁵ Mephistopheles ist demgegenüber ein komplexes Sinnbild des Negativen und der Negierung, er „begleitet die Schöpfung und die Dramenhandlung verneinend, als Vertreter des »Nichts«“. ¹⁵⁶

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass sowohl Vergil als auch Mephistopheles nicht ohne Anlass mit den irdischen Figuren Dante und Faust interagieren. Vergil ist ein direkter Gesandter Beatrices, die für die göttliche Sphäre steht, um Dante durch das Jenseits zu führen. Auch Mephistopheles ist im Grunde ein Gesandter, wenn auch auf kompliziertere Art und Weise. Ausgangspunkt ist hier die Wette zwischen Gott und Mephistopheles, dass es der Teufel nicht schaffen könne, Faust vom rechten Weg abzubringen. Somit steht in diesem Fall kein direkter göttlicher Auftrag hinter dem Zusammentreffen Fausts mit Mephistopheles, sondern vielmehr eine göttliche Herausforderung in Form der himmlischen Wette. Aber auch im *Faust* liegt somit der eigentliche Ursprung dafür, dass Faust und Mephistopheles aufeinandertreffen, in der jenseitigen Sphäre.

Natürlich gibt es auch wichtige Unterschiede zwischen den beiden Figurenpaaren. So könnte man argumentieren, dass Vergil eine Zwischenstellung einnimmt und nicht vollkommen zur jenseitigen Sphäre gehört, da er letztlich die Seele des ehemals irdischen antiken Dichters Vergil darstellt.¹⁵⁷ Mephistopheles dagegen ist von Grund auf in der nicht-irdischen Sphäre verortet. Dieser Punkt relativiert sich aber dadurch, dass sowohl Vergil als auch Mephistopheles in der konkreten Kommunikationssituation mit Dante und Faust eindeutig dem nicht-irdischen Bereich angehören.

¹⁵⁵ Vgl. COMPARETTI, Domenico (2017): *Virgilio nel Medioevo*, Mailand, S. 191 In dieser Studie, die zum ersten Mal 1872 erschien und die man als Standardwerk bezeichnen könnte, geht Comparetti in Kapitel XIV auch auf die allgemeine Bedeutung Vergils für Dante und sein Werk ein. Im Kapitel XV verengt er die Perspektive auf die *Commedia* und die verschiedenen Funktionen, die Vergil dort einnimmt (vgl. ebd., S. 175–186, 187-204).

¹⁵⁶ EIBL, Karl (2000): *Das monumentale Ich*, Frankfurt am Main [u.a.], S. 107. Dies ist nur eine Facette des Mephistopheles im *Faust*. Zu seiner vielschichtigen Deutung vgl. ebd., S. 105–112 sowie vgl. SCHMIDT, Jochen (1999): *Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil*, München, S. 62-66, 122-127.

¹⁵⁷ An dieser Stelle soll es nicht darum gehen, dass Vergil in der *Commedia* nicht mit dem realen antiken Dichter Vergilius zur Deckung zu bringen ist: „il Virgilio dantesco, il quale non è certamente il Virgilio reale augusteo, ma il Virgilio ideale“ (COMPARETTI [2017], S. 187) Hier sei vielmehr von Bedeutung, dass Vergil in der *Commedia* die Seele des verstorbenen antiken Dichters repräsentiert.

Ein weiterer Unterschied liegt im Detail des gemeinsamen Auftretens im Verlauf der Handlung. Während Vergil und Dante von ihrer Begegnung an bis hin zur Trennung am Ende des *Purgatorio* stets zusammen sind, agieren Mephistopheles und Faust weitaus unabhängiger voneinander. Es gibt mehrfach Szenen, in denen Faust allein zu sehen ist, Gleiches gilt für Mephistopheles. Aber auch wenn Mephisto zuweilen allein auftritt, so bleibt im Hintergrund immer der Bezug zu Faust bestehen, welcher aus der göttlichen Wette zu Beginn des Stücks herrührt.

Schließlich könnte man anführen, dass Vergil als Verkörperung der *ratio* klar positiv besetzt ist, wohingegen Mephistopheles „als Vertreter des »Nichts«“ eben nicht positiv belegt ist.¹⁵⁸ Dies ist durchaus zutreffend und dürfte auch in der konkreten Ausformung der jeweiligen Dialogstrukturen Spuren hinterlassen. Doch ändert dies zunächst nichts an der klar ähnlichen Grundkonstellation der Figurenpaare Vergil und Dante sowie Mephistopheles und Faust. Letztlich erscheinen die Gemeinsamkeiten in der Konfiguration der beiden Figurenpaare durchaus ausreichend, um die Struktur der Dialoge zwischen Vergil und Dante sowie Mephistopheles und Faust einander aussagekräftig gegenüberzustellen.

4.3.2 Auswahl des Textmaterials: Kommunikationssituationen

Wie bereits in der Einleitung der Arbeit erwähnt, handelt sich bei der *Divina Commedia* und dem *Faust* um eindrucksvolle Werke. Dies gilt nicht nur im übertragenden Sinne, in Bezug auf ihre Rezeption und Wirkung, sondern auch ganz konkret hinsichtlich ihres physischen Umfangs. Die *Divina Commedia* besteht aus 100 Canti und insgesamt mehr als 14.000 Terzinen. Auch der gesamte *Faust* besitzt eine beinahe erdrückende Größe von ungefähr 12.000 Versen, gut 4.600 im ersten Teil und ca. 7.400 im zweiten Teil. Entsprechend ist es klar, dass an dieser Stelle nicht beide Werke in ihrer Gesamtheit untersucht werden können. Ein solcher Versuch würde sich allein schon angesichts der Textmenge gezwungenermaßen in Allgemeinheiten verlieren, weshalb eine genaue Analyse ausgewählter Stellen zielführender ist.

Eine erste Auswahl ergibt sich von selbst dadurch, dass nur die Kommunikation zwischen Vergil und Dante sowie Mephistopheles und Faust untersucht werden soll. Wie in Kapitel 4.3.1 bereits erläutert, beschränkt sich der zu analysierende Text der *Divina Commedia*

¹⁵⁸ Vgl. Fn 156.

dadurch auf den Bereich von *Inferno* I bis *Purgatorio* XXVII bzw. XXX, da nur hier Vergil direkt anwesend ist und mit Dante in einer gemeinsamen Situation interagieren kann. Beim *Faust* gestaltet sich eine solche Auswahl schwieriger, ist aber dennoch problemlos zu bewerkstelligen. Einerseits fallen Szenen am Anfang und Ende weg, in denen Faust und Mephistopheles noch nicht aufeinandergetroffen sind bzw. nicht mehr in direkter Interaktion zueinanderstehen. Andererseits reduziert sich auch im Falle des *Faust* die zu analysierende Textmenge beträchtlich, und zwar dadurch, dass Faust und Mephistopheles nicht über das gesamte Stück hinweg zusammen auftreten (vgl. wiederum Kap. 4.3.1). Dementsprechend kann beim *Faust* durchaus das Gesamtwerk, bestehend aus erstem und zweitem Teil analysiert werden. Auf diese Weise ist zudem sichergestellt, dass bei beiden Werken eine in etwa gleichwertige Textmenge für die Untersuchung zur Verfügung steht.

Trotzdem muss eine weitere Strukturierung des Textmaterials erfolgen. Da die Untersuchung einen direkten Vergleich von *Divina Commedia* und *Faust* anstrebt, muss sichergestellt werden, dass nicht willkürlich Passagen analysiert und nebeneinandergestellt werden, es müssen vielmehr vergleichbare Textstellen bearbeitet werden. Da die vorliegende Arbeit einen klaren Schwerpunkt auf Kontext und die konkrete pragmatische Konstellation legt, sollen zu diesem Zweck klar definierte Dialogsituationen die Vergleichbarkeit der Textstellen sicherstellen:

- Das erste Aufeinandertreffen zwischen Dante und Vergil bzw. Faust und Mephistopheles
- Die Art und Weise, wie sich die beiden Figurenpaare jeweils ansprechen, welche Namen sie sich geben
- Die Formulierung von Bitten und Aufforderungen sowie die Reaktion des jeweils anderen Dialogpartners darauf
- Die Formulierung von Fragen und Erkundigungen sowie die Reaktion des jeweils anderen Dialogpartners darauf
- Die Interaktion beim Sprechen in einer Gruppe, wobei hier der Fokus weiterhin auf der Interaktion zwischen Vergil und Dante bzw. Mephistopheles und Faust liegen soll. Es sollen also nicht alle beteiligten Figuren in allen möglichen kommunikativen Konstellationen betrachtet werden.
- Die letzte direkte Interaktion zwischen Dante und Vergil bzw. Faust und Mephistopheles

Bei der Untersuchung der einzelnen Situationen sollen entsprechend des Verständnisses von *Dialog* (vgl. Kap. 4.2) explizit auch nonverbale Elemente, also Regieanweisungen (beim *Faust*) und erzählerische Elemente (bei der *Commedia*) berücksichtigt werden, um am Ende ein möglichst präzises und aussagekräftiges Bild von der Interaktion der Figurenpaare zeichnen zu können.

4.3.3 Analyse der Kommunikationssituationen: Das Kommunikationsmodell von Schulz von Thun

Um die im vorigen Kapitel beschriebenen Dialogsituationen vergleichbar untersuchen zu können, soll methodisch auf das Kommunikationsmodell von Schulz von Thun zurückgegriffen werden. Das Modell ist vergleichsweise jung und stammt aus dem Gebiet der Kommunikationspsychologie. Und obwohl es vor allem im Hinblick auf kommunikative Seminare im Managementbereich entwickelt wurde, ist es dennoch nicht minder geeignet, um Textanalysen in strukturierte Bahnen zu lenken.

Schulz von Thun geht von einer modellhaften Kommunikation aus, die aus einem Sender und einem Empfänger besteht, sowie einer Nachricht, die vom Sender zum Empfänger gelangt.¹⁵⁹ Zentraler Punkt des Modells ist, „daß ein und dieselbe Nachricht stets viele Botschaften gleichzeitig enthält“.¹⁶⁰ Eine Nachricht besteht dabei nach Schulz von Thun aus vier Ebenen:¹⁶¹

1. Ebene des Sachinhalts: Die objektive Sachinformation, das Thema der Kommunikation
2. Ebene der Selbstoffenbarung: Informationen über den Sender selbst als Person; diese Informationen können bewusst oder unbewusst übermittelt werden

¹⁵⁹ Schulz von Thun merkt selbst an, dass er zu seinem Modell inspiriert wurde durch Bühlers Organon-Modell der Sprache (Vgl. BÜHLER, Karl [1934]: *Sprachtheorie*, Jena) und Watzlawicks Axiom, jede Kommunikation bestehe aus einer Inhalts- und einer Beziehungsebene (Vgl. WATZLAWICK [1969]).

¹⁶⁰ SCHULZ VON THUN, Friedemann (2001): *Miteinander reden 1. Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation*, Reinbek bei Hamburg, S. 26, im Original kursiv.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 26–30. Die beiden weiteren möglichen Sprachfunktionen nach Jakobson, die metasprachliche und die poetische Funktion, sind in der folgenden Arbeit nicht von primärem Interesse, denn sie beziehen sich weniger auf die Dialogpartner, sondern vielmehr auf die Sprache selbst. Da an dieser Stelle aber gerade die Dialogpartner und ihre Interaktion im Mittelpunkt stehen, soll hier nicht weiter auf die zusätzlichen Aspekte des Modells von Jakobson eingegangen werden. Vgl. zum Modell von Jakobson: JAKOBSON, Roman (1979): „Linguistik und Poetik [1960]“, in: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main, S. 83–121.

3. Ebene der Beziehung:
 - a. Informationen über die Einstellung des Senders zum Empfänger, d.h. was der Sender vom Empfänger hält, wie sich der Sender zum Empfänger positioniert
 - b. Informationen darüber, wie der Sender die Beziehung zum Empfänger sieht
4. Ebene des Appells: Informationen darüber, was der Sender vom Empfänger erwartet, zu welchen (Nicht-)Handlungen der Sender den Empfänger bewegen will.

Obwohl die Beziehungsseite und die Appellseite einer Nachricht in diesem Modell in Richtung vom Sender zum Empfänger gedacht sind und somit auch Informationen über den Sender enthalten können, sind sie dennoch von der Selbstoffenbarungsseite des Senders zu unterscheiden. Schulz von Thun versucht, die Selbstoffenbarungsseite von der Beziehungsseite über den Vergleich mit Personalpronomina klar abzugrenzen:

Während also die Selbstoffenbarungsseite (vom Sender aus betrachtet) *Ich-Botschaften* enthält, enthält die Beziehungsseite einerseits *Du-Botschaften* und andererseits *Wir-Botschaften*.¹⁶²

An dieser Stelle soll dieser Ansatz aufgegriffen, aber noch einen Schritt weitergeführt werden. Wenn – immer vom Sender aus gesehen – die Selbstoffenbarung mit *Ich* zu charakterisieren ist, dann kann man die Beziehungsseite mit *Wir* etikettieren. Die zusätzliche Markierung durch *Du* erscheint redundant, da im *Wir* bereits das *Du* mit angelegt ist. Außerdem wird auf der Ebene der Beziehung immer ein *Wir* ausgedrückt, unabhängig davon, ob es um die Beziehung als solche zwischen Sender und Empfänger geht oder um die Einstellung des Senders zum Empfänger. Immer sind letztlich beide involviert. Demgegenüber macht es Sinn, das *Du* für die Appellseite zu reservieren, da hier zwar die Absicht des Senders mitschwingt, der Schwerpunkt liegt aber auf einer (Nicht-)Handlung des Senders. Entsprechend könnte man die letzte Seite, die Sachseite der Nachricht mit dem Pronomen *Es* belegen,¹⁶³ da hier gerade keine Beziehung aufgebaut wird, sondern die nüchtern-distanzierte Information im Vordergrund steht.¹⁶⁴

¹⁶² SCHULZ VON THUN (2001), S. 28 Format. i. Orig.

¹⁶³ Dieses *Es* ist klar zu trennen von dem *Es* im *Ich-Es* Bubers.

¹⁶⁴ Dem Autor war zum Zeitpunkt der Abfassung keine andere Arbeit bekannt, die das Modell von Schulz von Thun auf diese Weise interpretiert.

Ein wichtiger Punkt ist nun, dass nach diesem Kommunikationsmodell jede Nachricht immer alle vier Seiten enthält: „[O]b er will oder nicht – der Sender sendet immer gleichzeitig auf allen vier Seiten“.¹⁶⁵ Dabei unterscheidet Schulz von Thun zwischen der Nachricht als ‚Gesamtpaket‘ und den vier Botschaften, die eine Nachricht entsprechend den vier Seiten des Modells enthält. „Der Empfänger hat prinzipiell die freie Auswahl“,¹⁶⁶ welche Seite der Nachricht, welche Botschaft für ihn relevant ist. Diese Problematik und ihre Auswirkungen führen schließlich in den Bereich der praktischen Kommunikationspsychologie und sollen an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden.

Wichtig für die nachfolgende Untersuchung der Dialogstrukturen in der *Divina Commedia* und im *Faust* ist hier die Tatsache, dass jede ‚Nachricht‘ vielfältige Informationen neben der eigentlichen Sachebene enthält und sich immer auch – im abstrakten Sinne – auf Sender und Empfänger bezieht oder konkreter gesprochen, auf die Beteiligten an der Kommunikation, auf die „Partizipanten“ des Dialogs.¹⁶⁷ Somit soll die Nachricht als solche gerade nicht aus der Perspektive der modernen Technologien betrachtet werden, denn

[d]ie von der modernen Nachrichtentechnik inspirierte Konzeptionalisierung, der zufolge Kommunikation als Übertragung einer Nachricht von einem Sender zu einem Empfänger mit Hilfe eines Kanals metaphorisiert wird, hat sich als nur bedingt brauchbar herausgestellt, wird sie doch weder der Reziprozität der Interaktanten noch der Dynamik des Prozesses gerecht.¹⁶⁸

Da diese technische Abstrahierung des 20. Jahrhunderts der Kommunikation in Form von Nachrichten in der Tat nur schwerlich auf Literatur um 1300 bzw. um 1800 anwendbar ist, soll im Folgenden der Aspekt der Kommunikation als technische Nachrichtenübermittlung nicht weiter im Vordergrund stehen. Trotzdem soll die Erkenntnis aus dem Modell von Schulz von Thun, dass jegliche Kommunikation stets vier Ebenen aufweist, dazu genutzt werden, die Dialoge zwischen Vergil und Dante sowie Mephistopheles und Faust strukturiert und vergleichbar zu analysieren. Zu diesem Zweck soll eine Gewichtung vorgenommen werden, welche Ebenen der Kommunikation vordergründig betrachtet werden.

So soll die Sachebene nicht weiter analysiert werden, da durch die jeweils gleichwertigen Kommunikationssituationen (vgl. Kap. 4.3.2) die Frage nach dem Thema der

¹⁶⁵ Ebd., S. 31.

¹⁶⁶ Ebd., S. 45.

¹⁶⁷ Vgl. Fn 139 zur Arbeitsdefinition von *Dialog*.

¹⁶⁸ BOCKMANN, Jörn/GOLD, Julia (2017): „Kommunikation mit Teufeln und Dämonen. Eine Einleitung“, in: *Turpiloquium. Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Jörn Bockmann, Julia Gold, Würzburg, S. 1–18, hier: S. 8.

Kommunikation bereits hinreichend beantwortet ist. Die Selbstoffenbarungs- und Appellebene sollen demgegenüber an geeigneter Stelle durchaus in die Untersuchung mit einbezogen werden. Trotzdem sollen auch diese beiden Ebenen nicht den Schwerpunkt der Analyse bilden.

Mittelpunkt soll vielmehr die Beziehungsebene, sein, also die Frage nach dem gemeinsamen *Wir* in der Kommunikation: Wie stehen die Figuren Vergil und Dante sowie Mephistopheles und Faust jeweils zueinander? Wie sehen sie ihre Beziehung, in welcher Form treffen sie aufeinander und wie drücken sie dies kommunikativ aus? Diese Fragen sind insbesondere deshalb von zentraler Bedeutung, weil die vorliegende Arbeit den *Dialog* im Sinne Bubers als eine Äußerung im „Verhalten [...] zueinander“ versteht.¹⁶⁹ Dieses Zueinander zwischen Vergil und Dante sowie Mephistopheles und Faust soll im Folgenden anhand ausgewählter Textstellen untersucht und am Ende verglichen werden.

¹⁶⁹ Vgl. Fn 144.

5 Vergleich der Kommunikationssituationen zwischen Dante und Vergil sowie Faust und Mephistopheles

5.1 Erstes Aufeinandertreffen

Ein wichtiger Moment in der Ausgestaltung der Kommunikation zwischen Vergil und Dante als auch zwischen Mephistopheles und Faust stellt die erste Begegnung dar, man könnte auch sagen das Kennenlernen der jeweiligen Figuren. Beim ersten Kontakt werden bereits die Grundlagen für die Entwicklung der weiteren Beziehung jeweils zwischen den zwei Figuren gelegt, sodass es lohnend erscheint, diese erste Begegnung genauer zu betrachten.

Im Falle der *Divina Commedia* ist die Figur Dantes nur sehr kurze Zeit allein. Die wenigen Verse, in denen er ohne Begleitung im Wald unterwegs ist, sind geprägt vom Gefühl des Verlorenenseins, der Furcht und Verzweiflung, kurz der Angst.¹⁷⁰ Diese Gemütslage ist es auch, die die Begegnung mit Vergil kennzeichnet, als dieser nach dem ersten Drittel des ersten Canto auftaucht (vgl. *Inf.* I, 61-63). Es ist Dante, der den ersten Schritt tut und sich direkt an die – ihm zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt – Figur Vergils wendet, angetrieben von der flehentlichen Bitte um Hilfe: „*Miserere di me [...] qual che tu sii, od ombra od omo certo!*“ (*Inf.* I, 65-66, Format. i. Orig.). Damit drückt Dante einerseits auf der Selbstoffenbarungsebene seine eigene aussichtslose Lage aus. Die völlige Ohnmacht wird insbesondere dadurch deutlich, dass es Dante an diesem Punkt bereits egal ist, wer da vor ihm steht („*qual che tu sii, od ombra od omo certo!*“), jede Form von Hilfe ist ihm willkommen. Andererseits signalisiert Dante auf der Beziehungsebene bereits seine Unterordnung gegenüber dem Angesprochenen, er positioniert sich als Hilfesuchender und Bittsteller, der auf die Gnade des Gegenüber angewiesen ist („*Miserere di me!*“).

Divina Commedia

Zunächst geht Vergil jedoch gar nicht auf das Flehen ein, vielmehr stellt er sich vollkommen ruhig dem verängstigten Dante in allen Details vor, er erwähnt seine Abstammung, seine Lebenszeit, seine Tätigkeit (vgl. *Inf.* I, 67-75). Hierdurch positioniert sich Vergil als ruhender Gegenpol, als sprichwörtlicher ‚Fels in der Brandung‘: Während Dante verzweifelt fleht, vermittelt Vergil Ruhe und Gelassenheit. Gleichzeitig drückt sich hier aber auch eine gewisse Überlegenheit Vergils aus. Er geht bei seiner Vorstellung

¹⁷⁰ Vgl. REA, Roberto (2012): „Psicologia Ed Etica Della ‚Paura‘ Nel Primo Canto Dell’ ‚Inferno‘: La Compunctio Timoris“, in: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 130, S. 183–206.

zwar auf viele Details ein, gibt sich also offen und will nichts vor Dante verbergen. Trotzdem spricht er seinen Namen nicht selbst aus. Ruhm und Bekanntheit Vergils machen es ohnehin vollkommen überflüssig, dass er seinen Namen nennt. Und tatsächlich muss Dante nicht überlegen und schließt aus der Beschreibung sofort auf sein Vorbild aus der Antike.

Die Hochachtung dem Autor der *Aeneis* gegenüber ist dabei nicht zu übersehen, denn Dante reiht ein anerkennendes Wort an das andere:

Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte / che spandi di parlar sì largo fiume? [...] vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume. / Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore. (*Inf.* I, 79-87)

Es scheint so, als würde Dante für einen Augenblick seine Angst vergessen, so sehr geht er in dem Lob Vergils auf. In diese Bewunderung mischt sich aber auch Demut, wenn Dante im Angesicht Vergils „con vergognosa fronte“ (*Inf.* I, 81) spricht. Sowohl durch die Lobeshymnen als auch durch seine demütige Scham ordnet sich Dante bereits zu Beginn Vergil unter, er zeigt an diesem Punkt, dass er zu seinem Vorbild aufsieht.

Erst nachdem Dante seine Bewunderung kundgetan hat, kommt er schließlich auf sein eigentliches Ansinnen zurück: Er fleht Vergil um Hilfe an, weil er auf der Flucht vor der Wölfin ist, er bricht sogar in Tränen aus (vgl. *Inf.* I, 88-90 und 92). Vergil gibt indes zu verstehen, dass er Dante ernst nimmt, denn er geht auf die Angst Dantes ein, spricht zunächst ausführlich über die „bestia“ (*Inf.* I, 94) und schlägt am Ende eine Lösung vor, nämlich dass Dante ihm folgen solle: „Ond' io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per loco eterno“ (*Inf.* I, 112-114). An dieser Stelle zeigt sich, wie Vergil eine persönliche Beziehung aufbaut, die von Wohlwollen geprägt ist, denn am Ende reiflicher Überlegung („penso e discerno“) steht das Wohl Dantes („per lo tuo me“).

Doch Vergil belässt es nicht bei dieser schlichten Aufforderung an Dante, ihm zu folgen. Er ist wie schon bei seiner Vorstellung völlig offen und legt dar, was auf der Reise zu erwarten sein wird. Er beschreibt in knappen Worten, dass er Dante durch das Inferno und auf den Purgatorio-Berg führen wird und dass am Ende der Reise das Paradiso stehen wird. Gleichzeitig zeichnet Vergil schon ein erstes Bild dessen, womit Dante auf dem Weg durch das Jenseits konfrontiert sein wird, von den Schreien im Inferno über die

Hoffnung des Purgatorio hin zur Seligkeit¹⁷¹ im Paradies (vgl. *Inf.* I, 115-129). Die Offenheit gegenüber Dante wird noch dadurch unterstrichen, dass Vergil bereits hier erläutert, dass er selbst nur im Inferno und den Purgatorio-Berg hinauf die Rolle des „guida“ (*Inf.* I, 113) übernehmen wird. Im Paradies muss sich Dante einer „anima fia“, nämlich Beatrice, anvertrauen. (*Inf.* I, 122). Vergil signalisiert bei aller Offenheit an diesem Punkt aber auch erneut seine Überlegenheit. Er ist Dante insofern voraus, als er den Ablauf der Jenseitsreise bereits kennt, er weiß, was Dante erwartet und kann ihn schon hier darauf hinweisen, dass sich ihre Wege vor dem Paradiso trennen. Kurz: Dem noch unwissenden Dante steht der wissende Vergil gegenüber.

Dante zögert auch nicht lange und akzeptiert das Angebot. Er sieht in Vergil die ersehnte Gelegenheit, seiner verzweifelten Lage zu entfliehen, „acciò ch’io fugga questo male e peggio“ (*Inf.* I, 132). Er vertraut sich Vergil an, er stimmt zu, ja er fordert Vergil sogar dazu auf, ihn auch wirklich durch das Jenseits zu führen „io ti richieggo [...] che tu mi meni là dov’ or dicesti“ (*Inf.* I, 130-133). Dante stellt sich hiermit also ganz hinter Vergil, er folgt ihm dorthin, wohin dieser ihn führen möchte („dov’ or dicesti“).¹⁷² Genau diese Einstellung, diese Beziehung drückt sich im letzten Vers des Canto auch auf nonverbaler Ebene aus, wenn Vergil nämlich loszieht und Dante hinter seinem *guida* bleibt („e io li tenni dietro“, *Inf.* I, 136).

Es lässt sich also festhalten, dass die Beziehung zwischen Vergil und Dante einerseits davon geprägt ist, dass Dante um Hilfe bittet, und Vergil kommunikativ auf die aussichtslose Lage Dantes eingeht, er ist offen und bietet eine Lösung an. Gleichzeitig aber kommunizieren beide ein hierarchisches Gefälle, das sich zwischen ihnen einstellt. Vergil erscheint als der Überlegene in der Situation, der es sogar vermag, Ruhe zu vermitteln. Dante wiederum ordnet sich in völliger Bewunderung unter und akzeptiert ohne Umschweife die Rolle des Geführten.

¹⁷¹ Streckfuß übersetzt *Inf.* I, 120 („a le beate genti“) mit „zum Sitz der sel’gen Seelen“ (ALIGHIERI, Dante [1824]: *Die göttliche Komödie des Dante Alighieri*, übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß, Bd. 1: Die Hölle, Halle, S. 62).

¹⁷² Man kann diese Stelle unter anderem auch in christlicher Perspektive deuten, so wie es z.B. Chiavacci Leonardi tut: „Questa condizione tipicamente cristiana per cui nella salvezza dell’uomo Dio fa tutto, ma l’uomo deve accettare che lo faccia, sta alla base del poema dantesco“ (CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria [1991-1997]: „Note al testo“, in: *La Divina Commedia. Inferno*, Mailand, zitiert nach Dante Lab, <http://dantelab.dartmouth.edu> [17.05.20], hier: Kommentar zu *Inf.* I, 112-136).

Anders stellt sich die erste Begegnung zwischen Mephistopheles und Faust dar. Zunächst einmal treffen beide erst relativ spät im Stück aufeinander (vgl. Kap. 4.3.1). Und auch dann kommt es nicht sofort zu einem direkten Kennenlernen. Mephistopheles erscheint nämlich zunächst in Pudelgestalt (*Faust I*, 1147-1321) und wird von Faust in sein Studierzimmer mitgenommen. Bereits an dieser Stelle lassen sich aber wichtige Züge der Interaktionsweise zwischen Mephistopheles und Faust erkennen. So gibt sich Faust als strenger Hundeherr, er befiehlt dem Pudel, wie er sich zu verhalten habe. Knappe Befehle wie „Sei ruhig, Pudel! renne nicht hin und wider“ (*Faust I*, 1186), „Knurre nicht, Pudel!“ (*Faust I*, 1202) oder „Pudel, so laß das Heulen, / So laß das Bellen!“ (*Faust I*, 1239-1240) machen deutlich, dass Faust sich klar überlegen fühlt. Kurze Zeit später möchte er den Pudel wieder aus seiner Stube vertreiben, doch dieser ordnet sich mitnichten unter, vielmehr gibt sich der Pudel aggressiv und offenbart sein übernatürliches Wesen (vgl. *Faust I*, 1247-1258). Faust ist an dieser Stelle zunächst durchaus eingeschüchtert, wenn er feststellt:

Das ist nicht eines Hundes Gestalt! / Welch ein Gespenst bracht' ich ins Haus! / Schon sieht er wie ein Nilpferd aus, / Mit feurigen Augen, schrecklichem Gebiß. (*Faust I*, 1252-1255)

Gleichzeitig gibt Faust aber mitnichten klein bei, er signalisiert, dass er sich nicht ohne Weiteres unterordnen will. Vielmehr versucht er die „halbe Höllenbrut“ (*Faust I*, 1257) mittels Beschwörungen zu bannen (vgl. *Faust I*, 1258-1291). Der Pudel aber verspottet Faust nur, „liegt ganz ruhig und grinst [...]“ (*Faust I*, 1294). Doch auch nach den fehlgeschlagenen Beschwörungen bleibt Faust selbstbewusst und greift auf „höhere Geister“ zurück, genauer auf christlich-religiöse Elemente.¹⁷³ Und tatsächlich wirkt das „Zeichen“ (*Faust I*, 1300)¹⁷⁴ und die Verwandlung des Pudels in Mephistopheles setzt ein. Von seinem Erfolg bestärkt, gibt sich Faust noch selbstbewusster und stilisiert sich dem Pudel-Wesen gegenüber als „Meister“ („Lege dich zu des Meisters Füßen!“, *Faust I*, 1315).

Auch nachdem Mephistopheles in seiner eigentlichen Gestalt erschienen ist, bleibt Faust selbstbewusst und sieht sich in der überlegenen Position. Dies zeigt sich darin, dass Faust die Führung übernimmt und einem Verhör gleich mit kurzen Fragen die Identität der Erscheinung einfordert (vgl. *Faust I*, 1327 und 1335). Mephistopheles gibt sich zwar

¹⁷³ SCHMIDT (1999), S. 121.

¹⁷⁴ Schmidt vermutet darin das Pentagramm (vgl. ebd.), Gaier hingegen interpretiert das Zeichen als Kreuzifix (vgl. GAIER [2002], S. 58). In jedem Fall muss es sich also um ein Symbol handeln, welches das Teuflische bannt (vgl. SCHMIDT [1999], S. 121).

scheinbar unterwürfig, wenn er einräumt „Ihr habt mich weidlich schwitzen machen.“ (*Faust I*, 1326). Doch eigentlich denkt er gar nicht daran, sich Faust unterzuordnen. Mephistopheles antwortet auf die verhörartigen Fragen gerade nicht mit der gewünschten Information, sondern beschreibt in Andeutungen und Umschreibungen, wer er in Wirklichkeit ist (vgl. *Faust I*, 1336-1358).¹⁷⁵

Auch als sich Mephistopheles fürs Erste entfernen will, scheint Faust im Vorteil zu sein. Mephistopheles kann nicht einfach weggehen, er macht wieder scheinbar unterwürfig („Gesteh' ich's nur!“, *Faust I* 1393) darauf aufmerksam, dass ihn das Pentagramm an der Türschwelle daran hindert, das Studierzimmer zu verlassen (vgl. *Faust I*, 1393-1395). Faust wittert seine Chance, den Teufel an sich zu binden, er will ihn unterwerfen und ihn für seine Zwecke einspannen: „Das hat der Zufall gut getroffen! / Und mein Gefangner wärst denn du?“ (*Faust I*, 1403-1404). Ja, Faust denkt schon daran, einen für ihn vorteilhaften Pakt mit Mephistopheles zu schließen (vgl. *Faust I*, 1414-1415). Doch dieser will zum jetzigen Zeitpunkt nicht darauf eingehen.¹⁷⁶

Am Ende setzt sich Mephistopheles mit seinem Wunsch, zu gehen, durch, indem er Faust von den Geistern in den Schlaf singen lässt. Dass die Überlegenheit Fausts aus der Perspektive Mephistos nur Trug und Schein ist, macht er deutlich, als er dem schlafenden Faust gegenüber klarstellt: „Du bist noch nicht der Mann, den Teufel festzuhalten!“ (*Faust I*, 1509).

Somit erweist sich die Beziehung zwischen Faust und Mephistopheles bei ihrer ersten Begegnung als doppelbödig und abhängig von der jeweiligen Perspektive. Einerseits sieht sich Faust als der klar Überlegene. Das macht er zunächst deutlich, indem er dem Pudel-Mephisto Befehle erteilt und schließlich mit seinen Zauberkünsten dafür sorgt, dass sich der Teufel in seiner eigentlichen Gestalt zeigen muss. Auch danach beharrt Faust auf seiner Überlegenheit und nimmt Mephisto mit kurzen Fragen ins Verhör, am Ende will er ihm sogar einen Pakt abpressen. Doch Mephisto lässt dies nicht zu, da er an diesem Punkt seine eigenen Interessen mit einem Pakt nicht erreichen könnte. Er gibt sich zwar insgesamt unterwürfig, doch in Wirklichkeit sieht er sich über Faust. Das wird schon klar,

¹⁷⁵ Gaier macht außerdem darauf aufmerksam, dass Mephistopheles seinen Namen nicht nennt, da in diesem Fall Faust Gewalt über ihn erlangen würde (vgl. GAIER [2002], S. 59). Diese Deutung entspricht aber letztendlich auch dem Bestreben Mephistos, sich auf keinen Fall unterordnen zu wollen.

¹⁷⁶ Maché verweist in seinem vielzitierten Aufsatz darauf, dass Mephisto an dieser Stelle keinen vorteilhaften Pakt mit Faust eingehen kann, da hier „dessen [Fausts] bejahende Lebensschau in unvereinbaren Gegensatz zum Verneinend-Bösen tritt“ (MACHÉ, Ulrich [1974]: „Studierzimmer I und Geisterchor“, in: *Aufsätze zu Goethes "Faust I"*, hg. von Werner Keller, Darmstadt, S. 369–379, hier: S. 371–372.).

als der Pudel sich den Befehlen widersetzt. Noch deutlicher wird es am Schluss, als es Mephisto gelungen ist, Faust in den Schlaf singen zu lassen, und er überlegen feststellt, dass dieser den Teufel noch nicht an sich binden könne. Letztlich wollen weder Faust noch Mephisto klein begeben, man kann ihr erstes Aufeinandertreffen durchaus als „verdecktes Ringen“ um die Führungsrolle beschreiben.¹⁷⁷

5.2 Ansprache und Namensgebung

Neben dem ersten Zusammentreffen spielt es auch eine wichtige Rolle, wie sich die beiden Figuren jeweils im Verlauf des Geschehens ansprechen. Welche Namen sie dabei verwenden und mit welchen Bezeichnungen sie sich an den jeweils anderen wenden, kann weitere Aufschlüsse darüber geben, wie sich ihre Beziehung zueinander gestaltet.

Wenn man die *Divina Commedia* unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so fällt zunächst ins Auge, wie Dante Vergil anspricht. Er verwendet im Grunde immer wieder dieselben Titel, mit denen er sich an seinen Jenseitsführer wendet. Der mit Abstand häufigste ist die Bezeichnung „maestro“ in verschiedenen Varianten. So benutzt Dante sehr oft nur das schlichte Wort „Maestro“ alleine (u.a. *Inf.* V, 50; *Inf.* XX, 100; *Purg.* X, 112). Es findet sich aber ebenso die Variante „Maestro mio“ (u.a. *Inf.* XXVI, 49; *Purg.* IV, 36).¹⁷⁸ Im Grunde ist diese Bezeichnung schon bei der ersten Begegnung angelegt, denn dort versichert Dante seinem Vorbild Vergil: „Tu se’ lo mio maestro e’l mio autore“ (*Inf.* I, 85). Das Wort *maestro* zeichnet sich zwar durch mehrere distinkte Bedeutungsebenen aus, unter anderem derjenigen des *Lehrers*.¹⁷⁹ Doch scheint es zielführend, eine etwas weitergehende Bedeutung des Wortes *maestro* im Falle Vergils anzusetzen, nämlich diejenige „d’une personne qui, par son enseignement ou par son exemple, se fait le guide d’autres personnes. Tel est, avant tout, le cas de Virgile, le *maestro* par excellence [...]“.¹⁸⁰ Somit zeigt sich in der Ansprache „Maestro“ oder noch persönlicher „Maestro

Divina Commedia

¹⁷⁷ MACHÉ (1974), S. 372.

¹⁷⁸ Imbach verweist korrekterweise auch auf die Bezeichnung „buon maestro“ (vgl. IMBACH, Ruedi [2016]: „Dante als Schüler und Lehrer“, in: *Schüler und Meister*, hg. von Andreas Speer, Thomas Jeschke, Berlin, Boston, S. 61–79, hier: 69, Fn 41). „buon maestro“ wird jedoch nur in den Redeeinleitungen gebraucht, z.B. „Lo buon Maestro a me“ (*Inf.* IV, 31). In direkter Ansprache in Dialogsituationen mit Vergil verwendet Dante diese Form nicht.

¹⁷⁹ Vgl. LANCI, Antonio (1970): „maestro“, in: *Enciclopedia dantesca*, Rom, zitiert nach Treccani Enciclopedia Dantesca, http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca [17.05.20].

¹⁸⁰ LOMBARDO, Giovanni (2013): „La figure du maître dans la Divine Comédie de Dante“, in: *Figures du maître*, hg. von Cristina Noacco, Rennes, S. 97–112, hier: S. 98, Format. i. Orig.

mio“, dass Dante in Vergil nicht nur einen Lehrer sieht, dem er als Schüler untergeordnet ist, sondern Vergil ist vielmehr Modell, ein Vorbild, zu dem Dante in Bewunderung und Ehrfurcht aufsieht.

Auch die weiteren Titel, mit denen Dante Vergil direkt anspricht, zeugen von dieser Beziehung des ‚Aufschauens‘. So nennt er Vergil „duca“ (*Inf.* II, 140), auch in den Varianten „Buon duca“ (*Inf.* X, 19), „caro duca mio“ (*Inf.* VIII, 97) oder „O duca mio“ (*Inf.* XXIX, 31), wodurch klar wird, dass Dante in Vergil die Führung zum rechten Weg sieht.¹⁸¹ Die persönliche Seite der Beziehung bringt Dante wiederum mit der Ansprache „dolce padre“ oder „dolce padre mio“ zum Ausdruck (u.a. *Purg.* XV, 25 und 124). Aber auch Ehrfurcht gegenüber Vergil ist erkennbar, nämlich wenn Dante den antiken Dichter als „Segnore“ bzw. „dolce segnor mio“ anspricht (*Purg.* VI, 49 bzw. *Purg.* IV, 109). Die eher neutrale Bezeichnung „Poeta“ (*Inf.* I, 130 und *Inf.* II, 10) nutzt Dante indes nur ganz zu Beginn der *Commedia*.

Am überschwänglichsten zeigt sich die Bewunderung Dantes für seinen „Maestro“ Vergil an zwei Stellen im *Inferno*. Als sie am Rande des sechsten Höllenkreis, dem der Ketzer, unterwegs sind, wendet sich Dante an Vergil, weil er die begrabenen Seelen sehen möchte. Er spricht Vergil an, mit den Worten „O virtù somma, che per li empì giri / mi volvi“ (*Inf.* X, 4-5). Mit diesen Worten erhebt Dante Vergil auf ein ausgesprochen hohes Podest („somma“), sodass Dante gar nichts anderes übrigbleibt, als zu Vergil aufzusehen.¹⁸² Kurze Zeit später, immer noch im sechsten Höllenkreis, erklärt Vergil, die Struktur des Infernos, woraufhin Dante erwidert: „O sol che sani ogni vista turbata“ (*Inf.* XI, 91). An dieser Stelle zeigt sich wiederum die Qualität Vergils als *maestro* im Sinne eines Lehrers. Er ist in der Lage, Dante jegliche Zweifel zu nehmen und ihn intellektuell zu ‚erhellen‘.¹⁸³

Es gibt noch einen weiteren Punkt, der die Bewunderung und vor allem den Respekt Vergil gegenüber unterstreicht. Dante spricht sein Vorbild nämlich in der

¹⁸¹ Die Bezeichnung „duca“ findet sich noch viel öfter, z.B. in *Inf.* III, 94 oder *Purg.* I, 49. Dabei wird aber mit „duca“ nicht Vergil direkt angesprochen, sondern dieser dem Leser beschrieben. Deshalb sind diese Stellen für die vorliegende Analyse der Dialogsituationen nicht von primärem Interesse.

¹⁸² Benvenuto interpretiert diese Anrede als eine *captatio benevolentiae* („a captivarsi la benevolenza di Virgilio“, DA IMOLA, Benvenuto Rambaldi [1855]: *Commento latino sulla divina commedia di Dante Alighieri*, Bd. 1, ins Italienische übersetzt von Giovanni Tamburini, Imola, S. 253). Aber auch in diesem Fall kann man Bewunderung für Vergil sowie Respekt erkennen, denn ansonsten wäre eine *captatio benevolentiae* gar nicht nötig.

¹⁸³ Chiavacci Leonardi erläutert die Metapher: „il sole della ragione – qui impersonata da Virgilio – che risana la vista della mente oscurata dal dubbio“ (CHIAVACCI LEONARDI [1991-1997], Kommentar zu *Inf.* XI, 91). In diesem Sinne lässt sich auch die Anrede „o luce mia“ (*Purg.* VI, 29) deuten (vgl. CHIAVACCI LEONARDI [1991-1997], Kommentar zu *Purg.* VI, 28-30).

überwältigenden Mehrzahl der Fälle mithilfe eines der bereits erwähnten ‚Titel‘ an. Demgegenüber finden sich bis *Purgatorio* XXVII nur sehr wenige Stellen, an denen er Vergil direkt, also ohne einen zusätzlichen ‚Titel‘ anspricht. Bei den meisten dieser Gelegenheiten reagiert Dante auf etwas, das Vergil gesagt hat, er initiiert also das Gespräch nicht. Nur sehr selten ergibt sich die direkte Ansprache Vergils aus einer Kommunikation mit einer Seele heraus.¹⁸⁴ Ebenso äußerst selten lässt sich Dante dazu hinreißen, Vergil von sich aus und ohne ‚Titel‘ anzusprechen.¹⁸⁵ Dabei sind aber auch diese Stellen durch etwas Interessantes motiviert, das Dante gesehen oder gehört hat, sodass auch hier keine vollkommen selbständige Initiierung des Gesprächs mit Vergil vorliegt: Wenn Dante die Titulierung Vergils übergeht, dann geschieht das in Situationen, welche das ‚forsche‘ Ansprechen entschuldigen. Ohne hier noch genauer auf die konkreten situativen Umstände dieser Textstellen einzugehen, lässt sich jedoch allein schon anhand der quantitativen Verteilung der Anredeformen erkennen, dass Dantes Respekt vor Vergil enorm ist.

Natürlich spricht auch Vergil häufig Dante an. In den Fällen, in denen er eine Anrede benutzt, handelt es sich zum größten Teil um „Figliuol“ oder „Figliuol mio“ (u.a. *Inf.* III, 121 oder *Purg.* IV, 46). Zwar verwendet Vergil auch die Form „Figlio“ (u.a. *Inf.* VII, 115), die bereits Zuneigung und eine väterliche Einstellung ausdrückt. Doch zeugt der Diminutiv „figliuol“ von noch stärkerer emotionaler und affektiver Beteiligung.¹⁸⁶ Vergil erzeugt somit eine gewisse Nähe zu Dante.

Gleichzeitig wahrt er aber die hierarchisch unterschiedliche Stellung, die zwischen ihm und dem *figliuol* besteht: Vergil ist Dante übergeordnet. Dies zeigt sich auch in dem Umstand, dass Vergil in den meisten Fällen, wenn er sich an Dante wendet, komplett auf eine Anrede verzichtet. Sehr oft verwendet er nur die Du-Form des Verbs, gelegentlich verstärkt durch ein „tu“. Noch auffälliger ist die Häufigkeit, mit der sich Imperative finden. Ein sehr großer Teil, der Gesprächsbeiträge, die Vergil an Dante richtet, beginnt mit einem Imperativ, manchmal verstärkt durch „or“ (u.a. „Guarda“, *Inf.* IX, 45 oder „Or mi vien dietro“, *Inf.* XIV, 73); gleichfalls findet sich der negative Imperativ wie bei „Non temer“ (*Inf.* VIII, 104). Außerdem benutzt Vergil gelegentlich das auffordernde „Ecco“, um die Aufmerksamkeit seines *figliuol*, auf etwas Spezielles zu richten (u.a. *Inf.* XVII, 1

¹⁸⁴ Vgl. hierzu *Inf.* XXIV, 127 und *Inf.* XXIX, 121.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu *Inf.* VIII, 8; *Inf.* XVIII, 42; *Inf.* XXIII, 73 und *Purg.* XV, 44.

¹⁸⁶ Vgl. SALSANO, Fernando (1970): „figliuolo“, in: *Enciclopedia dantesca*, Rom, zitiert nach Treccani Enciclopedia Dantesca, http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca [17.05.20].

und 3). Durch diese direkten Aufforderungen wird klar, dass Vergil sich in der übergeordneten Position befindet und ihm in der Rolle als „maestro“ und „duca“ das Privileg zufällt, Anweisungen zu erteilen.

An zwei Stellen benutzt Vergil jedoch abweichende Formen, um sich an Dante zu wenden. Einmal tut er dies im vierten Höllenkreis, als Dante nach der *Fortuna* fragt. Vergil reagiert energisch, indem er Dante und alle Menschen als „creature sciocche“ bezeichnet (*Inf.* VII, 70). An diesem Punkt wird deutlich, dass Vergil in Dante einen einfachen Menschen sieht, der noch nicht das große Ganze im Blick hat. Das zweite Mal findet sich in der Szene mit Filippo Argenti im Fluss Styx. Nachdem Vergil seinen *figliuol* vor Argenti bewahrt hat, zeigt er in väterlicher Manier,¹⁸⁷ dass er den ‚sdegno‘ Dantes gegenüber dem Sünder gutheißt. Dazu verwendet er die Bezeichnung „Alma sdegnosa“ (*Inf.* VIII, 44).¹⁸⁸

Letztlich kann man in Bezug auf die Anreden, die Dante und Vergil benutzen, um miteinander zu kommunizieren, feststellen, dass sich die hierarchische Beziehung auch unter diesem Aspekt widerspiegelt. Dante schaut mit Respekt zu seinem Vorbild Vergil, dem „maestro“, auf und akzeptiert die Rolle als „figliuol“. Und auch Vergil kommuniziert entsprechend: Er wendet sich meist direkt an Dante, in der Regel in Form von Imperativen. Trotzdem geben beide Figuren zu erkennen, dass sie ihre Beziehung zueinander auch auf einer persönlichen Ebene sehen. Die Verwendung des „mio“ oder insbesondere das Adjektiv „dolce“ spiegeln wider, dass trotz des hierarchischen Unterschieds, beide eine affektive Nähe zueinander verspüren.

Ein völlig anderes Bild zeichnet sich im *Faust* ab. Auch Mephistopheles und Faust sprechen sich gegenseitig an und nutzen dabei Bezeichnungen und Namen. Dabei schöpfen sowohl Faust als auch Mephistopheles aus einem breiteren Repertoire an Bezeichnungen, als dies bei Dante und Vergil der Fall war. Doch trotz des umfangreichen Spektrums an Namen lassen sich klare Tendenzen erkennen.

Faust

Faust benutzt nämlich fast durchgängig abwertende und geringschätzende Anreden, um sich an Mephistopheles zu wenden. Bereits bei der ersten Begegnung mit Mephistopheles im Studierzimmer, ist das Erste, was Faust sagt: „Das also war des Pudels Kern! / Ein fahrender Skolast? Der Casus macht mich lachen.“ (*Faust I*, 1323-1324). Der spöttische,

¹⁸⁷ Das Väterliche Vergils und eine besondere affektive Nähe zu Dante werden nonverbal deutlich: „Lo collo poi con le braccia micinse; / basciommi ’l volto [...]“ (*Inf.* VIII, 43-44).

¹⁸⁸ Vgl. MINEO, Nicolò (2004): „Lettura del canto VIII dell’Inferno“, in: *L’Alighieri*, 24, S. 53–77, hier: S. 63–68 für eine detailliertere Besprechung des Themas *Zorn* in der Argenti-Szene.

geringschätzende Ton in dieser Ansprache ist nicht zu überhören. Auch im weiteren Verlauf nutzt Faust immer wieder verhöhnende Namen, er nennt Mephistopheles bei der Aushandlung des Paktes „du armer Teufel“ (*Faust I*, 1675), kurz darauf auch „du Pedant“ (*Faust I*, 1716). Später, bei der ersten Begegnung mit Margarete verspottet Faust den Teufel mit „Mein Herr Magister Lobesan“ (*Faust I*, 2633), in diese Richtung geht auch die Bezeichnung Mephistos als „ein Lügner, ein Sophiste“ (*Faust I*, 3050). Einen ähnlichen Ausdruck verwendet Faust im zweiten Teil, nachdem er dem Kaiser versprochen hat, Helena und Paris zu beschwören. Bei der Besprechung der Lage mit Mephisto nennt er diesen „erster aller Mystagogen, / Die treue Neophyten je betrogen“ (*Faust II*, 6249-6250).

In diesen letzten beiden Bezeichnungen, dem „Sophiste“ und dem „Mystagogen“ schwingt bereits ein Element mit, dass über den reinen Spott hinausgeht, nämlich das einer Beschimpfung. Solche verbalen Angriffe startet Faust immer wieder im Verlauf der Gretchentragödie, einen Anfangspunkt markiert der bereits genannte „Sophiste“. Einen ersten Höhepunkt der Beleidigungen stellt sicherlich die Szene *Wald und Höhle* dar. Die Anreden reichen von „Pfui über dich!“ (*Faust I*, 3293) oder „Kuppler“ (*Faust I*, 3338) über „Verruchter!“ (*Faust I*, 3326) bis hin zum Ausruf „Schlange! Schlange!“ (*Faust I*, 3324). Ein erneuter Ausbruch an Beschimpfungen findet sich in *Marthens Garten*, als sich Mephisto über das religiöse Gespräch zwischen Faust und Margarete mokiert. Faust reagiert ungehalten, nennt sein Gegenüber „Ungeheuer“ (*Faust I*, 3528) und „Spottgeburt von Dreck und Feuer!“ (*Faust I*, 3536).

Den absoluten Höhepunkt finden die beleidigenden Namen schließlich kurz vor Ende der Gretchentragödie, im Prosastück *Trüber Tag. Feld*, in dem Faust den Teufel für das Schicksal Gretes verantwortlich machen will. Auf Mephisto prasseln in aller kürzester Zeit die Beschimpfungen „Verräterischer, nichtswürdiger Geist“ (*Faust I*, TTF S. 137, 6-7),¹⁸⁹ „Hund! abscheuliches Untier!“ (*Faust I*, TTF S. 137, 16), „Wurm“ (*Faust I*, TTF S. 137, 17), „Verworfn[e]r“ (*Faust I*, TTF S. 137, 23), „Schandgeselle[...]“ (*Faust I*, TTF S. 138, 35) und erneut „Ungeheuer“ (*Faust I*, TTF S. 138, 32) nieder. All diese Beleidigungen zeigen noch deutlicher als bereits die spöttischen Anreden die Geringschätzung und Verachtung, die Faust Mephistopheles entgegenbringt.

¹⁸⁹ Da es sich bei *Trüber Tag. Feld* um ein Prosastück im *Faust* handelt und deshalb die Versnummerierung als Nachweis nicht möglich ist, wird hierfür die Zeile angegeben. Der Verweis „TTF“ steht für *Trüber Tag. Feld*, um mögliche Verwechslungen mit Versangaben auszuschließen. Außerdem ist die Seitenangabe hierbei zwingend nötig, da in der HA die Zeilen dieser Szene mit dem Seitenwechsel wieder mit 1 beginnend nummeriert sind.

Insbesondere in der Gretchentragödie wird deutlich: Sobald etwas nicht den Wünschen Fausts entspricht, entläßt dieser seinen Frust an Mephistopheles, da er ihn in der Verantwortung sieht, schließlich erwartet Faust von Mephisto die Erfüllung seiner Wünsche.

Der Umstand, dass Faust in Mephistopheles einen Diener und Erfüller seiner Wünsche sieht, zeigt sich auch an zwei Stellen im zweiten Teil der Tragödie. In *Finstere Galerie*, als Faust die Beschwörung Helenas und Paris für den Kaiser mit Mephisto bespricht, nennt er ihn schlicht „Geselle“ (*Faust II*, 6189) und macht damit deutlich, dass er den Teufel als nicht ebenbürtig ansieht. Noch deutlicher wird das hierarchische Gefälle aus Sicht Fausts kurz vor dem Ende des Stücks, denn er will die Arbeiten für seinen Damm vorantreiben und ruft dazu Mephistopheles mit der Funktionsbezeichnung „Aufseher!“ (*Faust II*, 11551).

Diejenige Stelle, an der Faust nicht abschätzig spricht, sondern eine wirklich neutrale Anrede für Mephistopheles benutzt, fällt indes unter die Lizenz der *Walpurgisnacht*. Es ist genau dort, dass Faust seinen Paktpartner direkt mit seinem Namen anspricht: „Mephisto“ (*Faust I*, 4183). Außerhalb dieser Zeit der Lizenz unter den Hexen und Geistern des Blocksbergs hat Faust für Mephistopheles aber nur wenig mehr als Spott und Schimpf übrig.

Subtiler ist demgegenüber die Art, wie Mephistopheles Faust anspricht. Auf den ersten Blick könnte man nämlich vermuten, dass sich Mephisto in der Beziehung unterordnet. Gleich bei der ersten Begegnung begrüßt er Faust mit: „Ich salutiere den gelehrten Herrn!“ (*Faust I*, 1325). Auch die häufige Verwendung des Wortes „Freund“ (u.a. *Faust I*, 1436, 2061 oder 4055) oder die Betitelung als „Herr Doktor“ (*Faust I*, 3523 und 3704) lassen eine solche Unterordnung vermuten. Noch unterwürfiger erscheint gar gegen Ende des Stücks das „Verzeiht!“, als Mephisto berichtet, dass die Behausung von Philemon und Baucis zerstört wurde (*Faust II*, 11351).

Doch dies ist nur die halbe Wahrheit, nämlich das augenscheinliche Bild, das Mephisto von der Beziehung zu Faust erzeugen will. Er spielt ihm vor, dass er zu seinen Diensten und ihm ergeben ist. Doch in Wirklichkeit sieht Mephisto die Rollenverteilung ganz anders. Dafür sprechen zwei Tatsachen: Zum einen ist es der überdeutlich ironische Ton, der in den zuvor zitierten unterwürfigen Anreden mitschwingt. Durch die offenkundige Ironie verkehrt sich die scheinbare Unterwürfigkeit in Spott und Geringschätzung.

Der zweite wichtige Punkt ist, dass sich Mephisto hin und wieder auch dazu hinreißen lässt, seine wahre Einstellung Faust gegenüber preiszugeben. Einen gewissen Spott

erkennt man bereits nach der ersten Begegnung mit Margarete, als er Faust vorhält, er spreche „wie Hans Liederlich“ (*Faust I*, 2628) und „wie ein Franzos“ (*Faust I*, 2645). Vollkommene Klarheit erlangt man in der Schlüsselszene *Wald und Höhle*, in der Mephisto auf die Anschuldigungen durch Faust entsprechend reagiert. Neben dem erneut äußerst ironisch gemeinten, „großen Herren“ (*Faust I*, 3312) benutzt er weitere ganz unmissverständliche Bezeichnungen. Er nennt Faust „armer Erdensohn“ (*Faust I*, 3266) und „Tor“ (*Faust I*, 3367), außerdem vergleicht er ihn abfällig mit einer „Kröte“ (*Faust I*, 3275) und einem Uhu („wie ein Schuhu“, *Faust I*, 3273).¹⁹⁰

Abschließende Klarheit schafft wiederum das Ende des Stücks, als Mephisto gegenüber dem bereits toten Faust anmerkt: „Der Arme wünscht ihn [den Augenblick] festzuhalten. / [...] Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand.“ (*Faust II*, 11590-11592). Zwar handelt es sich hier nicht mehr um eine Dialogsituation in Reinform, da der leblose Körper Fausts logischerweise zu keiner Kommunikation mehr fähig ist. Doch trotzdem sind diese Bemerkung Mephistos und die Bezeichnungen „Der Arme“ und „der Greis“ an Faust gerichtet, sodass man diese Passage durchaus auch im Zuge der Analyse der Dialogstrukturen mitberücksichtigen kann.

Letztlich zeigt sich, dass sowohl die Figur des Faust als auch die des Mephistopheles auf den jeweils anderen herabsehen. Faust zeigt ganz unverhohlen seinen Spott und Hohn durch die Namen, mit denen er den Teufel anspricht. Er wähnt sich als der Höhergestellte in der Beziehung, als derjenige, der die Zügel in der Hand hält. Mephisto hingegen spielt ein doppeltes Spiel. Zwar gibt er sich oft unterwürfig und betitelt Faust, als wäre er dessen Diener. Doch durch die Ironie in diesen Anreden und in zeitweiligen ‚Ausbrüchen‘ wird offenbar, dass Mephisto sich gewiss nicht unterordnet, sondern weitaus überlegen fühlt.

5.3 Bitten, Aufforderungen und Reaktionen darauf

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei der Beurteilung der Strukturen von Dialog bzw. Kommunikation ist die Frage, wie die Figuren jeweils Bitten oder stärker noch Aufforderungen äußern. Dies kann Rückschlüsse darauf zulassen, wie respektvoll die Figuren miteinander umgehen und wie sie das Verhältnis zueinander sehen. Außerdem ist es wichtig, darauf zu achten, wie die jeweils andere Figur auf Bitten und Forderungen

¹⁹⁰ Für „Schuhu“ als eine Form des Wortes *Uhu* vgl. FRIEDRICH, Theodor/SCHEITHAUER, Lothar J. (1959): *Kommentar zu Goethes Faust. Mit einem Faust-Wörterbuch und einer Faust-Bibliographie*, Stuttgart, S. 365, dort den Eintrag *Schuhu* im Faust-Wörterbuch.

des Partners eingeht – auch das ein entscheidendes Merkmal für die Beziehung zwischen den Figuren.

In der *Divina Commedia* fällt zunächst einmal die Verteilung in der Anzahl der Bitten bzw. Aufforderungen auf. Es ist vor allem Vergil, der Anweisungen erteilt und Dante in Form von Aufforderungen anspricht. In umgekehrter Richtung passiert dies im Vergleich deutlich seltener.

Divina Commedia

Wenn Dante sich doch mit einem Wusch oder einer Bitte an seinen *guida* wendet, dann tut er dies für gewöhnlich äußerst zögerlich. Ein eindrucksvolles Beispiel für diesen Modus des Bittens findet sich in der Francesca und Paolo-Szene zu Beginn des *Inferno*. Nachdem Vergil die verschiedenen „*donne antiche e ’ cavalieri*“ (*Inf. V*, 71) vorgestellt hat, ziehen zwei Seelen die Aufmerksamkeit Dantes auf sich: Francesca und Paolo. Dante möchte mit diesen beiden Seelen sprechen und er äußert seinen Wunsch Vergil gegenüber: „*Poeta, volontieri / parlerei a quei due che ’nsieme vanno, / e paion sì al vento esser leggeri*“ (*Inf. V*, 73-75). Er drückt seinen Wunsch also in sehr zurückhaltender Form aus. Am Anfang steht zunächst die ehrenvolle Anrede als „*Poeta*“, Dante wagt es an dieser Stelle nicht, Vergil unvermittelt anzusprechen. Darauf folgt zugleich das Adverb „*volontieri*“, das signalisiert, dass es sich um einen Wunsch handelt, der Dante zwar umtreibt, aber nicht auf unbedingte Erfüllung pocht. In dieselbe Richtung geht das Verb „*parlerei*“, welches durch den Konditional eine zusätzliche Abschwächung der Forderung ausdrückt. Damit nicht genug folgt am Ende noch eine Begründung seines vorsichtigen Wunsches („*paion sì al vento esser leggeri*“). Es handelt sich also nicht um ein willkürliches Anliegen, vielmehr zeigt Dante seinem *guida*, dass es konkrete Eigenschaften der beiden Seelen sind, die sein Interesse geweckt haben. Es scheint gerade so, als wolle sich Dante hiermit rechtfertigen. Die Strategie hat schließlich Erfolg: Vergil geht wohlwollend auf den Wunsch Dantes ein: „*Vedrai quando saranno / più presso a noi; e tu allor li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno*“ (*Inf. V*, 76-78). Er gewährt also nicht nur den Wunsch des *figliuolo*, sondern er gibt dazu noch eine Empfehlung ab, wie Dante die beiden Seelen von Francesca und Paolo zum Kommen bewegen kann.

Eine weitere Szene, in der Dante eine Bitte an seinen *guida* richtet, ist diejenige mit Filippo Argenti, auch im *Inferno*. Im Fluss Styx, während Vergil und Dante im Boot des Flegiàs sitzen, erscheint im Wasser die Seele Filippo Argentis. Nach einem kurzen Wortwechsel versucht dieser, Dante ins Wasser zu ziehen („*Allor distese al legno ambo le mani*“, *Inf. VIII*, 40). Vergil interveniert sofort, stößt Argenti fort und rettet so Dante

(vgl. *Inf.* VIII, 41-42). Nach einer Darstellung der Persönlichkeit Argentis durch Vergil äußert Dante schließlich seine Forderung: „Maestro, molto sarei vago / di vederlo attuffare in questa broda / prima che noi uscissimo del lago“ (*Inf.* VIII, 52-54). Bei dieser Forderung sieht man eine ähnliche Strategie, wie dies bei der Francesca und Paolo-Szene der Fall war. Dante beginnt mit einer respektvollen Ansprache Vergils. Daraufhin äußert er seinen Wunsch, auch dieses Mal wieder im Konditional, der seinen Wunsch abschwächt. Und auch dieses Mal reagiert Vergil wohlwollend – dies ist umso eindrucksvoller, als es sich dieses Mal um einen sehr drastischen Wunsch handelt, der zurückhaltenden äußeren Form zum Trotz. In dieser Szene geht Vergil sogar einen Schritt weiter und versichert, dass der Wunsch Dantes gerechtfertigt ist („di tal disio convien che tu goda“, *Inf.* VIII, 57).

Aber auch abseits solch prominenter Szenen in der *Commedia* zeigt sich Dantes vorsichtige Art, Bitten zu äußern. Im sechsten Höllenkreis möchte Dante die Seelen der Ketzer genauer sehen und er bittet Vergil:

O virtù somma, che per li empì giri / mi volvi [...] com' a te piace, / parlami, e sodisfammi a' miei disiri. / La gente che per li sepolcri giace / potrebbesi veder? già son levati / tutt' i coperchi, e nessun guardia face. (*Inf.* X, 4-9).

Neben der überschwänglichen Anrede, die geradezu an eine *captatio benevolentiae* erinnert (vgl. Kap. 5.2), folgt sogleich wieder die Abschwächung des Wunsches, in Form von „com' a te piace“. Hier zeigt sich noch deutlicher als zuvor der große Respekt Dantes gegenüber Vergil. Während in den zuvor beschriebenen Szenen die Respektbekundung durch die Abschwächung der Bitte standgefunden hat, kommt hier noch die Ergebenheit angesichts des *guida* hinzu. „com' a te piace“ – Dante legt hiermit also die Entscheidung über die Erfüllung der Bitte allein in das Ermessen Vergils, er zeigt, dass er sich vom Urteil und der Meinung des *maestro* abhängig fühlt.

Demgegenüber sind diejenigen Stellen äußerst selten, an denen Dante seinen *guida* in direkter Manier auffordert. So im siebten Graben des achten Höllenkreises *Malebolge*. Dort spricht Dante zu Vergil: „Maestro, fa che tu arrivi / da l'altro cinghio e dismantiam lo muro; / ché, com' i' odo quinci e non intendo, / così giù veggio e neente affiguro“ (*Inf.* XXIV, 72-75). Hier nutzt Dante einen direkten Imperativ „fa“ anstelle einer abgeschwächten Bitte. Dies ist jedoch der Situation geschuldet, denn Dante hört und sieht zwar etwas, aber nur diffus und nicht versteh- bzw. erkennbar. Deshalb möchte er weiter nach unten steigen, um alles klarer wahrzunehmen. Seine Forderung ist also klar begründet, wodurch die Direktheit des Imperativs wiederum leicht abgeblendet wird,

genauso wie durch das abermals vorangestellte „Maestro“. Vergil nimmt auch diese Forderung wohlwollend auf und gewährt den Wunsch (vgl. *Inf.* XXIV, 76-78).

Kurz darauf findet sich eine weitere Stelle, an der sich Dante mit einer Aufforderung sehr direkt an Vergil wendet. Beide treffen auf eine Seele und Vergil fragt nach ihrem Namen, woraufhin diese sich als Vanni Fucci zu erkennen gibt (vgl. *Inf.* XXIV, 121-126). Gleich danach wendet sich Dante an Vergil mit den Worten: „Dilli che non mucci, / e domanda che colpa qua giù 'l pinse; / ch'io 'l vidi omo di sangue e di crucci“ (*Inf.* XXIV, 127-129). Zunächst erscheint diese Formulierung sehr hart und frei von Respekt. Wichtig ist an dieser Stelle aber, dass Dante gar nicht direkt zu Vergil spricht, sondern indirekt Forderungen an Vanni Fucci stellt. Diese Interpretation erscheint insbesondere deshalb schlüssig, weil im Folgenden sofort Fucci auf die befehlsartigen Forderungen reagiert, Vergil sagt an dieser Stelle nichts weiter. (vgl. *Inf.* XXIV, 130-133). In ähnlicher Weise lässt sich auch der Imperativ „Fa che tu trovi / alcun ch'al fatto o al nome si conosca, / e li occhi, sì andando, intorno movi“ im 23. Canto deuten (*Inf.* XXIII, 73-75). Auch dort ist die sehr direkte Aufforderung zwar an Vergil gerichtet, doch indirekt spricht Dante damit gar nicht seinen *guida* an, sondern die Seelen der Ketzer, an denen sie vorbeiziehen. Auch hier ist es nicht Vergil, der auf Dantes Forderung reagiert, sondern eine der Seelen erkennt die Sprechweise Dantes und bietet sich zum Gespräch an, erst danach kommt Vergil wieder ins Spiel (vgl. *Inf.* XXIII, 76-81).¹⁹¹

Es finden sich zwar noch weitere Imperative, die Dante an Vergil richtet, doch sind diese noch deutlicher abgeschwächt, als die gerade besprochenen. Die Kombination mit respektvollen Ansprachen nimmt den Forderungen ihre Schärfe, so z.B. bei „O dolce signor mio [...] adocchia / colui che mostra sé più negligente / che se pigrizia fosse sua serocchia“ (*Purg.* IV, 109-111). Gleichzeitig will hier Dante auf etwas aufmerksam machen, hat also wiederum eine klare Rechtfertigung für seinen Wunsch und die direkte Aufforderung an Vergil, sodass der Imperativ an Härte verliert.

Gegenüber diesen respektvollen Aufforderungen Dantes stehen diejenigen Vergils. Während bei Dante die abgeschwächten Forderungen und Bitten klar überwiegen, ist es bei Vergil der gegenteilige Fall. Der *guida* wendet sich in der Regel in knappen

¹⁹¹ Trucchi interpretiert die Stelle folgendermaßen: „Virgilio, penseroso dell'ultima avventura coi diavoli, andava forse ancora a testa bassa; donde la sollecitazione del discepolo, gli occhi muovi, che suona anche espressione di conforto. Ma Virgilio non ha bisogno di ricercare nè tempo di rispondere che dietro loro risuona un grido.“ (TRUCCHI, Ernesto [1936]: *Esposizione della Divina Commedia*, Bd. 1: Inferno, zitiert nach Dante Lab, <http://dantelab.dartmouth.edu> [18.05.20], Mailand. Kommentar zu *Inf.* XXIII, 73-75). Aber auch wenn man die Stelle auf diese Weise deutet, so wird den Imperativen die ursprüngliche Schärfe genommen.

Imperativen an seinen *figliuolo*. Dabei steht insbesondere der Umstand im Vordergrund, dass Vergil auf etwas aufmerksam machen möchte, das er für wichtig hält. Formen wie „Guarda“ (u.a. *Inf.* IX, 45), „Volgi li occhi“ (*Purg.* XII, 13), „mira“ (u.a. *Inf.* XXXIV, 2) oder das zeigende „Ecco“ (u.a. *Purg.* X, 100) stehen beispielhaft für diese Form von Anweisung. Damit macht Vergil klar, dass er in seiner Rolle als *maestro* über Dante steht und dessen Sinne auf die wirklich wichtigen Erscheinungen lenkt.

Andere Imperative gehen wiederum deutlich stärker auf persönlicher Ebene auf Dante ein, nämlich diejenigen, die ihn trösten und beruhigen sollen. So geht Vergil vor den Toren der Stadt *Dite* auf die Panik Dantes ein, Vergil könnte ihn verlassen, und sagt: „Non temer; ché 'l nostro passo / non ci può tòrre alcun“ (*Inf.* VIII, 104-105). Kurz darauf macht er nochmals Mut, indem er bekräftigt: „Tu, perch'io m'adiri, / non sbigottir, ch'io vincerò la prova“ (*Inf.* VIII, 121-122). Auch später am Purgatorio-Berg ermutigt und bestärkt Vergil seinen *figliuolo* (vgl. *Purg.* IX, 46-48). In diesen Situationen ist die Bezeichnung *figliuolo* wörtlich zu nehmen. Vergil zeigt hier nämlich durch seine Zusprüche, dass er sich über Dante sieht, dies aber nicht nur im Sinne eines *maestro*, sondern auch im Sinne eines Vaters, der zwar über seinen Kindern steht, aber gleichzeitig Verantwortung trägt und fürsorglich ist.

Diese Fürsorge wird besonders anschaulich, als Vergil vor dem Läuterungsberg ein Boot mit einem Engel sieht, welches Seelen zum Purgatorio-Berg bringt, und Dante anspricht: „Fa, fa che le ginocchia cali. / Ecco l'angel di Dio: piega le mani“ (*Purg.* II, 28-29). Diese stakkato-artigen Ausrufe Vergils mögen zwar sehr direkt wirken. Doch sie zeigen auch die große Fürsorge des *maestro*, denn er will Dante vor Schwierigkeiten bewahren und dafür sorgen, dass er genau das Richtige in der Situation tut. Durch die Kürze und die Aneinanderreihung wird die Besorgnis Vergils zum Wohle Dantes nur umso deutlicher. Trotz seiner Fürsorge tritt Vergil durchgehend bestimmt auf. Ein Grund ist die Zeit, die drängt, immer wieder macht Vergil darauf aufmerksam, dass sie nicht unnötig Zeit verschwenden dürfen. So weist er am Ende des *Inferno*, als sie Lucifero gesehen haben, darauf hin, dass „oramai / è da partir, ché tutto avem veduto“ (*Inf.* XXXIV, 68-69), wenig später bekräftigt er die Eile mit der Aufforderung „Lèvati sù [...] in piede: / la via è lunga e 'l cammino è malvagio, / e già il sole a mezza terza riede“ (*Inf.* XXXIV, 94-96). Ähnlich geht es am Purgatorio weiter, Vergil drängt zum Voranschreiten (vgl. *Purg.* IV, 137-139), Dante solle keine Zeit damit vergeuden, auf das Gerede der Seelen zu hören („Vien dietro a me, e lascia dir le genti“, *Purg.* V, 13). Dante wiederum gehorcht seinem *guida*,

besonders bezeichnend ist die Stelle, als er reflektiert: „Che potea io ridir, se non «Io vegno»“ (*Purg.* V, 19).

Augenscheinlich wird der Gehorsam Dantes in Bezug auf die Anweisungen durch Vergil auch in der Szene, als sie im *Inferno* auf Gerione warten. Zunächst folgt Dante seinem *guida* (vgl. *Inf.* XVI, 91). An einem Wasserfall fordert Vergil seinen *figliuol* schließlich dazu auf, ihm seinen Gürtel zu geben und Dante tut „sì come 'l duca m'avea comandato“ (*Inf.* XVI, 110). Er vertraut vollkommen, auch wenn sein *maestro* um etwas zunächst Merkwürdiges bittet. Auch als Gerione erschienen ist, gibt Vergil weiterhin Anweisungen und Dante befolgt diese. So schickt er Dante für kurze Zeit fort, damit dieser die Wucherer und ihre Strafe sehen kann, während Vergil Gerione überredet, den beiden zu Diensten zu stehen (vgl. *Inf.* XVII, 37-42). Als Dante zurückkehrt, übernimmt Vergil erneut die Führung: Er fordert Dante dazu auf, auf Gerione zu steigen („monta dinanzi“, *Inf.* XVII, 83) und sich an ihm festzuhalten („Fa che tu m'abbracce“, *Inf.* XVII, 93). Dante tut genau das, was ihm gesagt wird, und die beiden begeben sich mithilfe Geriones hinunter zum *Malebolge*. Vergil gibt somit auch in der Gerione-Szene bestimmt, aber nicht minder wohlwollend vor, was zu tun ist, während Dante sich daran orientiert und den Aufforderungen folgt.

Doch Vergil schlägt mitunter auch deutlich harschere Töne an, so beispielsweise im neunten Graben des *Malebolge*. Dante kämpft beim Anblick der Gemarterten mit den Tränen und Vergil ermahnt ihn: „Che pur guate? / perché la vista tua pur si soffolge / là giù tra l'ombre triste smozzicate?“ (*Inf.* XXIX, 4-9). Die Strenge Vergils an dieser Stelle ist frappierend:

Virgil's rebuke, reminiscent of that found in (*Inf.* XX.27-30), is particularly stern, as though Dante were guilty of the sort of appalling human ghoulishness that makes people today gather at the scenes of fatal accidents.¹⁹²

Der *guida* will also Dante zum Weitergehen bewegen, will nicht, dass er zu lange an dieser einen Stelle verharrt. Dazu wählt er einen äußerst barschen Ton, der seine Ungeduld klar hervorhebt („Che pur guate?“).¹⁹³ Dante versucht sich damit zu rechtfertigen, dass er Geri del Bello, einen Cousin seines Vaters, unter den Verurteilten ausgemacht hat, und deshalb stehen bleiben wollte. Doch Vergil findet klare Worte für

¹⁹² HOLLANDER, Robert (2000): „Notes to the text“, in: *Dante. The Inferno*, übersetzt von Robert und Jean Hollander, New York, zitiert nach Dante Lab, <http://dantelab.dartmouth.edu> [18.05.20], hier: Kommentar zu *Inf.* XXIX, 4-7.

¹⁹³ Vgl. CHIAVACCI LEONARDI (1991-1997), Kommentar zu *Inf.* XXIX, 4.

diese Entschuldigung: „Non si franga / lo tuo pensier da qui innanzi sovr' ello. / Attendi ad altro, ed ei là si rimanga“ (*Inf.* XXIX, 22-24). Vergil verbietet im Grunde seinem *figliuol*, mit Geri del Bello Kontakt aufzunehmen und für diesen Mitleid zu empfinden. Durch diese strenge Aufforderung unterstreicht Vergil, dass er sich über Dante sieht. Er ist es, der auf der Jenseitsreise das letzte Wort hat.

Ähnlich streng gibt sich Vergil kurze Zeit später im zehnten Graben des *Malebolge*. Dort verfolgt Dante gespannt ein Streitgespräch zwischen Sinon und Maestro Adamo (vgl. *Inf.* XXX, 103-130). Vergil tadelt seinen *figliuol* daraufhin mit äußerst strengen Worten: „Or pur mira, / che per poco che teco non mi risso!“ (*Inf.* XXX, 131-132). Der *guida* ist sichtlich erzürnt, dass sich Dante dem vulgären Streit hingegeben hat und bringt dies deutlich zum Ausdruck. Dante wiederum schämt sich für seine Verfehlung und dafür, dass sein *maestro* ihn maßregeln musste (vgl. *Inf.* XXX, 133-135).

Auch wenn an dieser Stelle natürlich nicht alle Textstellen angeführt werden können, an denen es zu Aufforderungen oder Bitten zwischen Vergil und Dante kommt, so zeichnet sich dennoch bereits hier ein markantes Bild ab. Vergil erscheint in Bezug auf Forderungen als die deutlich dominantere Figur. Durch knappe Imperative, eine mitunter resolute Wortwahl und an manchen Stellen strenge Rügen gibt er zu verstehen, dass er sich über Dante sieht, man könnte anschaulich von einem Vater-Kind-Verhältnis sprechen. Für diese Interpretation der Beziehung spricht auch, dass Vergil nicht nur streng ist, sondern ähnlich einem Vater wohlwollend gestimmt ist und immer wieder versucht, Dante zu beruhigen. Auch Dante agiert im Sinne dieser Vater-Kind-Beziehung: In den allermeisten Situationen reagiert er gehorsam und kleinlaut. Selbst bringt er Bitten in der überwältigenden Mehrzahl der Fälle demütig und vorsichtig zum Ausdruck, unter anderem durch die respektvolle Anrede Vergils oder durch Abschwächungen, beispielsweise in Form des Konditional.

Zwischen Faust und Mephistopheles gestaltet sich die Interaktion deutlich unterschiedlich von derjenigen in der *Divina Commedia*. Sofort fällt auf, dass es Faust ist, der den Ton angibt und seine Forderungen unumwunden zum Ausdruck bringt. Bereits in der Pudel-Sequenz im Studierzimmer findet Faust klare Worte gegenüber dem Pudel-Mephistopheles, einen ersten Höhepunkt findet man, als sich der Hund verwandelt und Faust ruft: „Lege dich zu des Meisters Füßen!“ (*Faust I*, 1315). Gleich zu Beginn macht Faust klar, dass er sich als überlegen und in der Rolle des „Meisters“ wähnt (vgl. Kap. 5.1).

Faust

Auch später bleibt es bei dieser Sichtweise Fausts. Als er Margarete das erste Mal auf der Straße zu Gesicht bekommt, fordert er kurz und knapp von Mephistopheles: „Hör, du mußt mir die Dirne schaffen!“ (*Faust I*, 2619). Wenig später wird er noch fordernder: „Schaff mir etwas vom Engelsschatz! / Führ mich an ihren Ruheplatz! / Schaff mir ein Halstuch von ihrer Brust, / Ein Strumpfband meiner Liebeslust!“ (*Faust I*, 2659-2662). Faust stellt also einen klaren Anforderungskatalog an Mephistopheles, gibt ihm knapp und gebieterisch Befehle, was zu tun ist. Der Teufel ist für Faust im Grunde ein Handlanger, der ihm seine Wünsche zu erfüllen hat, es genügt, dass er sie äußert. Mephisto wiederum mimt den scheinbar Unterwürfigen und verspricht Faust, dass er sich schnellstmöglich um die Erfüllung seines Wunsches kümmern werde, und macht ihm große Versprechungen (vgl. *Faust I*, 2663-2666).

Auch wenn es zu unverhofften Zwischenfällen kommt, bleibt es bei dieser Beziehung. Als das erste Geschenk Margaretes im Schoß der Kirche endet, fordert Faust unumwunden ein neues Geschenk für seine Auserwählte (vgl. *Faust I*, 2854-2855). Seine überhebliche Haltung wird insbesondere deutlich, als er klarstellt: „Und mach, und richt’ s nach meinem Sinn! / Häng dich an ihre Nachbarin! / Sei, Teufel, doch nur nicht wie Brei, / Und schaff einen neuen Schmuck herbei!“ (*Faust I*, 2857-2860). Wieder sind es knapp formulierte Sätze, die gehäufte Imperative sorgen für einen besonders dominanten Ton. Die spitze Bemerkung, Mephisto solle „doch nur nicht wie Brei“ sein, zeugt von einem hohen Grad an Verachtung und Geringschätzung und der großen Ungeduld Fausts, dass sein Wunsch doch erfüllt sein möge.¹⁹⁴ Und auch an dieser Stelle reagiert Mephisto augenscheinlich unterwürfig: „Ja, gnäd’ger Herr, von Herzen gerne.“ (*Faust I*, 2861). Doch durch die bissige Ironie, die diesem Satz innewohnt, zeigt Mephisto sein doppeltes Gesicht. Einerseits gibt er sich gehorchend, doch in Wirklichkeit hat er für Faust nichts als Verachtung übrig.

Einen Höhepunkt in der Heftigkeit der Forderungen Fausts findet man in der Prosaszene *Trüber Tag. Feld*. Faust will, dass Margarete gerettet wird und droht Mephisto offen, sollte er es unterlassen oder nicht imstande sein, dieser Forderung nachzukommen: „Rette sie! oder weh dir! Den gräßlichsten Fluch über dich auf Jahrtausende!“ (*Faust I*, TTF S. 138, 16-17). Ja er geht noch weiter: „Mord und Tod einer Welt über dich Ungeheuer! Führe mich hin, sag’ ich, und befrei sie!“ (*Faust I*, TTF S. 138, 31-32). Faust zeigt hier also noch deutlicher als zuvor schon, dass er von Mephisto Gehorsam und

¹⁹⁴ Sowohl Gaier als auch Arens deuten „wie Brei“ als „träge“ (vgl. GAIER [2002], S. 89 und vgl. ARENS, Hans [1982]: *Kommentar zu Goethes Faust I*, Heidelberg, S. 276).

Diensterfüllung erwartet. Er wähnt sich derart souverän gegenüber dem Teufel, dass er seiner Wut völlig freien Lauf lässt.

Deutlich herablassender, ja geradezu arrogant, wird der Ton Fausts schließlich bei Forderungen im zweiten Teil des Stückes. Als er sich mit Mephisto darüber berät, wie man Helena und Paris für den Kaiser herbeizaubern könne, meint er zu Mephisto: „Geschwind ans Werk! ich darf mein Wort nicht brechen!“ (*Faust II*, 6187). Faust nutzt also die Gelegenheit der Aufforderung, um gleichzeitig seine Verantwortung bei Mephisto abzuladen. Er selbst hat zwar dem Kaiser das Versprechen gegeben, aber Mephisto solle sich nun um die Einhaltung kümmern. Gleichzeitig zeigt sich Faust auch ungeduldig: „Sprich, und ohne Säumnis!“ (*Faust II*, 6211). Regelrecht gönnerhaft gibt sich Faust gegenüber Mephistopheles, als er ihm deutlich später von seinen Plänen der Landgewinnung erzählt: „Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern!“ (*Faust II*, 10233). Insbesondere das Wort „wage“ suggeriert, dass es für Faust so scheint, als wäre es für Mephisto eine Ehre, ihm dienen zu dürfen. Ganz im Sinne eines Gebieters und Herrschers gibt er sich schließlich gegen Ende des Stückes. Faust will die Arbeiten zu seinem Projekt der Landgewinnung beschleunigen und ordnet Mephisto gegenüber an:

Wie es auch möglich sei, / Arbeiter schaffe Meng' auf Menge, / Ermuntere durch Genuß und Strenge, / Bezahle, locke, presse bei! / Mit jedem Tage will ich Nachricht haben, / Wie sich verlängert der unternommene Graben. (*Faust II*, 11551-11556).

Faust gibt an dieser Stelle unmissverständliche Anweisungen: Er will, dass Mephisto für ihn arbeitet, will aber gleichzeitig immer auf dem Laufenden gehalten werden – ganz in der Manier eines Herrschers.

Hier am Ende des Stückes zeigt sich demgegenüber nochmals besonders deutlich Mephistos doppeltes Spiel, als er erklärt, ohne dass es Faust hören kann: „Man spricht, wie man mir Nachricht gab, / Von keinem Graben, doch vom Grab.“ (*Faust II*, 11557-11558). Fausts Überlegenheit soll sich also als Illusion entpuppen, Mephisto sieht sich hier am Ende als eindeutiger Sieger und Überlegener.

Mephistopheles selbst stellt gleichfalls Forderungen, tut dies jedoch auf eine andere Art und Weise. Während Faust seine Wünsche direkt und mit Vehemenz vorbringt, geht Mephistopheles subtiler vor. Das zeigt sich bereits im *Studierzimmer*, in der Szene des Paktschlusses. Mephisto fordert Faust nicht direkt zum Vertrag auf, sondern versucht, durch verlockende Argumente zu überzeugen. Dazu stellt er die Vorteile eines Zusammenschlusses für Faust klar heraus:

Doch willst du mit mir vereint / Deine Schritte durchs Leben nehmen, / So will ich mich gern bequemem, / Dein zu sein, auf der Stelle. / Ich bin dein Geselle, / Und mach' ich dir's recht, / Bin ich dein Diener, bin dein Knecht! (*Faust I*, 1642-1648).

Kurz darauf führt er noch weitere Argumente an, die auf Verführung angelegt sind: „In diesem Sinne kannst du's wagen. / Verbinde dich; du sollst, in diesen Tagen, / Mit Freuden meine Künste sehn, / Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn.“ (*Faust I*, 1671-1674). Mephisto stellt Faust in Aussicht, dass ein Pakt ihm nur Vorteile bringen kann, Mephisto bietet sich als „Diener“ und „Knecht“ an. Dahinter stecken aber lediglich Mephistos eigene Interessen, im Grunde interessiert ihn an Faust nur, dass er ihn zu seinen Zielen und Zwecken manipulieren kann. Faust aber durchschaut diese Manipulation nicht und geht letztlich auf den Pakt mit dem Teufel ein, unterschreibt mit seinem Blut, weil er hofft, all seine Bedürfnisse mit Mephistos Hilfe befriedigen zu können.

Ein weiteres Beispiel für die manipulative Art Mephistos stellt die Szene *Strasse* dar, noch bevor es zum Treffen mit Margarete und Marthe im Garten kommt. Mephisto eröffnet Faust, dass er den Tod von Herrn Schwerdtlein bezeugen müsse, dazu aber eine Lüge vonnöten sei. Faust zögert und Mephistopheles wirft ihm rhetorisch geschickt vor, dass er doch als Wissenschaftler die ganze Zeit gelogen habe:

Ist es das erstemal in Eurem Leben, / Daß Ihr falsch Zeugnis abgelegt? / Habt Ihr von Gott, der Welt und was sich drin bewegt, / Vom Menschen, was sich ihm in Kopf und Herzen regt, / Definitionen nicht mit großer Kraft gegeben? [...] Habt Ihr davon, Ihr müßt es grad' gestehen, / So viel als von Herrn Schwerdtleins Tod gewußt! (*Faust I*, 3041-3049).

Zwar bleiben bei Faust zunächst noch Zweifel, am Ende willigt er aber doch in das Projekt ein. Mephistopheles hat es also geschafft, Faust erneut in die Richtung zu lenken, die ihm lohnend erscheint, ohne jedoch eine direkte Aufforderung zu formulieren.

Einen Höhepunkt findet diese manipulativ-verführerische Rhetorik in der *Wald und Höhle*-Szene. Dort trifft man zu Beginn auf einen Faust, der sich von Margarete abwenden will. Im Verlauf der Szene wirkt aber Mephistopheles immer weiter auf ihn ein und bringt ihn am Schluss dazu, doch nachzugeben und zu Grete zurückzukehren, ungeachtet der Konsequenzen („Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen / Und sie mit mir zugrunde gehn!“; *Faust I*, 3364-3365). Das Gespräch, das zu dieser Entscheidung führt, ist durch lange, argumentativ durchstrukturierte Redeanteile Mephistos geprägt. Erst geht er darauf ein, dass Faust froh sein dürfe, auf ihn getroffen zu sein, er kritisiert, dass Faust innerlich noch immer Gelehrter sei, dass dies aber letztlich nur Selbsttäuschung und Selbstbetrug gleichkomme (vgl. *Faust I*, 3266-3302). Schließlich

bearbeitet er Faust damit, dass Margarete vor Sehnsucht nach ihm vergeht (vgl. *Faust I*, 3303-3344). Rhetorisch ausgefeilt wirkt der Beitrag Mephistos unter anderem dadurch, dass er vor Faust in detailreichen Bildern ausmalt, wie Margarete auf ihn wartet:

Sie steht am Fenster, sieht die Wolken ziehn / Über die alte Stadtmauer hin. / Wenn ich ein Vöglein wär'! so geht ihr Gesang / Tage lang, halbe Nächte lang. / Einmal ist sie munter, meist betrübt, / Einmal recht ausgeweint, / Dann wieder ruhig, wie's scheint, / Und immer verliebt! (*Faust I*, 3316-3323)

Es ist so, als wäre Margarete wahrhaftig anwesend, die zahlreichen Adjektive, die ihre Stimmung charakterisieren, tun ihr Übriges. Als Krönung spricht Mephisto auch noch das Gehör an, indem er den „Gesang“ beschreibt. Alles zielt hier auf die Überredung, auf die Manipulation Fausts ab. Dieser trifft am Ende eine augenscheinlich freie Entscheidung, denn Mephisto hat ihn schließlich nicht direkt aufgefordert. Doch unter der Hand ist es gerade Mephistopheles, der Faust in die von ihm gewünschte Richtung gedrängt und seinen Willen durchgesetzt hat.

Auch im zweiten Teil der Tragödie bleibt Mephistopheles seiner manipulativen Linie treu. So überredet er Faust zur Fahrt zu den Müttern, um Helena und Paris für den Kaiser herbeizaubern zu können (vgl. *Faust II*, 6212-6304). Dabei fällt insbesondere auf, wie sehr Mephistopheles Faust umschmeichelt: Er rühmt dessen Größe und Leistungsfähigkeit, um ihn am Ende dazu zu bewegen, das Mütter-Abenteuer auf sich zu nehmen. (vgl. u.a. *Faust II*, 6269-6270 und 6299-6300). Ein anderes Beispiel ist die Szene im *Hochgebirg*, als er Faust dazu bringt, in den Krieg des Kaisers einzugreifen (vgl. *Faust II*, 10234-10320). Bereits der Auftakt der langen Ausführungen mit dem Ziel der Überredung ist bezeichnend: „Gelegenheit ist da, nun, Fauste, greife zu!“ (*Faust II*, 10239). Am Ende ist Mephisto wieder erfolgreich, es gelingt ihm, Faust seinen Willen aufzupressen und ihn gleichzeitig in freier Entscheidungsgewalt zu wähen.

An dieser Stelle kann man also festhalten, dass im Falle des *Faust* die Art und Weise, Aufforderungen auszudrücken, bei Faust und Mephisto jeweils unterschiedlich ausgeprägt ist. Faust sieht sich als Überlegener in der Beziehung zu Mephisto und äußert seine Wünsche in direkter und befehlsartiger Form. Mephisto dagegen geht deutlich subtiler vor. Offenkundig gibt er sich zwar dienstbar, scheint den Befehlen Fausts nachzukommen, während er selbst kaum direkte Forderungen stellt. Indirekt, im Hintergrund, tut er dies aber sehr wohl, denn er geht hochgradig manipulativ vor und lenkt Faust, wie es ihm gefällt. Letztlich sieht er sich über Faust und ‚spielt‘ mit ihm,

während er nach außen den Diener mimt. Auf diese Posse fällt Faust herein, er lässt sich manipulieren und tut am Ende genau das, was der Teufel ihm suggeriert.

5.4 Fragen, Erkundigungen und Antworten darauf

Eine weitere Dialogsituation, die an dieser Stelle genauer untersucht werden soll, ist das Formulieren von Fragen, wobei auch die Antworten darauf aufschlussreich sind. Hier ist es jedoch zunächst wichtig, die Situation etwas präziser zu fassen, um sie vor allem von den Aufforderungen und Bitten aus dem vorigen Kapitel abzugrenzen. Schließlich können auch Bitten und Forderungen in Form von Fragen formuliert werden. Diese Art von Fragen soll an dieser Stelle aber gerade nicht im Mittelpunkt stehen, denn sie zielt auf eine Handlung ab – oder das Unterlassen einer Handlung. An dieser Stelle sollen jedoch Fragen berücksichtigt werden, die gerade nicht auf eine Handlung abzielen, sondern beispielsweise auf eine Information oder eine Auskunft.

Unter Beachtung dieser Präzisierung lässt sich im Falle der *Divina Commedia* zunächst feststellen, dass Dante deutlich öfter derartige Fragen an Vergil stellt als umgekehrt. Eine der häufigsten Situationen, in denen er sich fragend an Vergil wendet, ist diejenige, wenn er sich dafür interessiert, wen oder was er gerade sieht. Ein Beispiel hierfür findet sich bereits zu Beginn der Jenseitsreise, als Dante wissen möchte, was die Worte der Aufschrift am Höllentor zu bedeuten haben: „Maestro, il senso lor m'è duro.“ (*Inf.* III, 12). Dante gibt ganz offen sein Nichtwissen zu und bittet mit respektvoller Ansprache seinen „Maestro“ um Aufklärung, denn er geht davon aus, dass dieser die Antwort mit Sicherheit kennt. Vergil kommt sofort der Neugier seines *figliuol* nach und beantwortet die Frage eingehend (vgl. *Inf.* III, 14-18). Wichtig ist hier auch die nonverbale Kommunikation: Vergil liefert Dante nicht nur eine ausführliche Erklärung, sondern er nimmt ihn auch bei der Hand und versucht, ihm durch einen freundlichen Gesichtsausdruck die Angst zu nehmen. („E poi che la sua mano a la mia puose / con lieto volto, ond' io mi confortai, / mi mise dentro a le segrete cose, *Inf.* III, 19-21). Vergil ist empathisch, versteht, dass die Bedeutung der Aufschrift Dante erschrecken muss. Er geht deshalb nicht nur auf den sachlichen Inhalt der Frage ein, sondern auch auf die emotionale Komponente bestehend aus Angst und Sorge, die mitschwingt. Doch damit ist Dantes Wissensdurst noch nicht gestillt, denn kurze Zeit später fragt er erneut: „Maestro, che è quel ch' i' odo? / e che gent' è che par nel duol sì vinta?“ (*Inf.* III, 32-33). Wieder zeigt Dante offen sein fehlendes Wissen und wendet sich damit an den „Maestro“. Und wieder

Divina Commedia

ist dieser sofort bereit, eine ausführliche Erklärung abzugeben (vgl. *Inf.* III, 34-42). Dante ist indes immer noch nicht zufrieden, er stellt eine weitere Frage: „Maestro, che è tanto greve / a lor che lamentar li fa sì forte?“ (*Inf.* III, V. 43-44). Vergil erweist sich als überaus geduldig, denn erneut beantwortet er die Frage, auch wenn er dieses Mal vorausschickt, dass er die Antwort kurz halten möchte (vgl. *Inf.* III, 45-51).

Wenig später, als Dante Seelen am Ufer des Flusses Acheronte sieht, möchte er erneut von Vergil wissen, wer das sei: „Maestro, or mi concedi / ch’i’ sappia quali sono, e qual costume / le fa di trapassar parer sì pronte, / com’ i’ discerno per lo fioco lume.“ (*Inf.* III, 72-75). Hier zeigt sich Dante etwas offener, denn er fragt nicht nur nach zwei Informationen gleichzeitig, sondern er stellt auch eine Hypothese auf, denn seinem Eindruck nach, scheinen die Seelen auf die Überfahrt zu warten („le fa di trapassar sì pronte / com’ i’ discerno“). Dieses Mal beantwortet Vergil die Frage jedoch nicht sofort, sondern tröstet Dante auf einen späteren Zeitpunkt (vgl. *Inf.* III, 76-78). Diese Worte zeigen beim *figliuol* Wirkung, denn er schämt sich für seine Aufdringlichkeit, er hat das Gefühl, seinen *guida* belästigt zu haben: „Allor con li occhi vergognosi e bassi, / temendo no ’l mio dir li fosse grave, / infino al fiume del parlar mi trassi“ (*Inf.* III, 79-81). Das Schweigen Dantes und der gesenkte Blick markieren auf nonverbaler Ebene deutlich einerseits die Scham für die anscheinende Belästigung, andererseits aber auch die Folgsamkeit und den Respekt vor Vergil. Später am Ufer des Acheronte löst Vergil schließlich sein Versprechen ein und beantwortet die Frage Dantes (vgl. *Inf.* III, 121-129). Er geht auch dieses Mal auf die emotionale Komponente ihrer Beziehung ein, denn er reagiert auf die gedrückte Stimmung seines *figliuol* und antwortet „cortese“ (*Inf.* III, 121), wodurch er den zuvor barschen Tonfall kompensiert.¹⁹⁵

Auch im weiteren Verlauf der Jenseitsreise möchte Dante von seinem *guida* Informationen zu dem, was ihm begegnet: So unter anderem, als er die Wollüstigen im zweiten Höllenkreis erblickt („Maestro, chi son quelle / genti che l’aura nera sì gastiga?“), *Inf.* V, 50-51). Auch an dieser Stelle gibt der „Maestro“ eine ausführliche Antwort, was einerseits an der Länge deutlich wird (vgl. *Inf.* V, 52-67). Andererseits zeigt auch der Aufbau der Antwort, dass Vergil daran gelegen ist, dass Dante alles genau versteht. Er geht nämlich strukturiert vor und liefert sukzessive neue Informationen, sodass der

¹⁹⁵ Singleton weist außerdem darauf hin, dass die Beantwortung der Frage ohne eine erneute Nachfrage von Seiten Dantes erfolgt, wodurch die Art Vergils zusätzlich „cortese“ erscheint: „Virgil’s courtesy at this point is evidenced by his answering Dante’s questions of vss. 72-75 without again being asked.“ (SINGLETON, Charles Southward [1971]: *Dante Alighieri: The divine comedy*, Bd. 1,2: Inferno, Commentary, Princeton, N.J., S. 56).

Rezipient sie nach und nach aufnehmen kann. Konkret beschreibt er zunächst die erste Seele *vage* durch ihre gesellschaftliche Position („*fu imperadrice*“, *Inf. V*, 54) und beantwortet in erster Linie die Frage nach der bestraften Sünde, nämlich der Wollust („*vizio di lussuria*“, *Inf. V*, 55). Erst später legt Vergil den Schwerpunkt auf die präzise Benennung der Seele und erklärt ausführlich, um wen es sich eigentlich handelt („*Ell' è Semiramìs, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa*“, *Inf. V*, 58-59). Doch damit nicht genug, stellt Vergil noch mehrere andere Seelen vor, die sich unter den Wollüstigen befinden (vgl. *Inf. V*, 61-67). Durch die Vielzahl an Beispielen kann Vergil letztlich sicherstellen, dass Dante lebhaft und langanhaltende Eindrücke gewinnen kann. Ähnlich auf der dritten Terrasse des Purgatorio. Dante will auch hier wissen, auf was er trifft bzw. genauer, was er hört: „*Quei sono spirti, maestro, ch' i' odo?*“ (*Purg. XVI*, 22). Der „*maestro*“ klärt ihn aufs Neue bereitwillig darüber auf, dass es sich um die Zornigen handelt: „*Tu vero apprendi, / e d' iracundia van solvendo il nodo*“ (*Purg. XVI*, 23-24). Diese Antwort ist zwar sehr knapp bemessen, was die Länge und Ausführlichkeit betrifft. Trotzdem zeigt Vergil mit diesen Worten sein Wohlwollen gegenüber Dante, da er ihn ausdrücklich für seine Mutmaßung, es müssten Seelen sein, lobt („*Tu vero apprendi*“). Eine der sicher eindrucklichsten Szenen eines Frage-Antwort-Dialogs zwischen Dante und Vergil findet sich ein kleines Stück höher am Purgatorio: der Dialog zum Thema *amore*. Zunächst möchte Dante nur erfahren, welche Sünde in diesem Bereich des Purgatorio abgeübt wird, woraufhin Vergil erklärt, dass es sich um die Trägheit handelt (vgl. *Purg. XVII*, 82-87). Da ihre Wanderung an dieser Stelle aufgrund der Nacht zwangsweise unterbrochen ist, nutzt Vergil die Zeit und fährt in seinen Ausführungen fort, ihm ist dabei besonders daran gelegen, dass Dante intellektuellen Nutzen aus dem Gespräch zieht: „*Ma perché più aperto intendi ancora, / volgi la mente a me, e prenderai / alcun buon frutto di nostra dimora*“ (*Purg. XVII*, 88-90). Es folgt ein ausführlicher ‚sermone‘, in dem Vergil zum einen die *amore*-Theorie entwickelt, zum anderen die Anordnung der Bestrafungen des *Purgatorio* darlegt (vgl. *Purg. XVII*, 91-139). Allein die Länge der Ausführungen zeugt davon, dass Vergil darauf bedacht ist, dass Dante genau versteht, ebenso wie die sukzessive und wohl strukturierte Entwicklung der Argumentation. Außerdem bezieht der *maestro* seinen Zuhörer immer wieder mit ein, sodass Dante stets aufmerksam ist und sein Interesse aufrechterhalten bleibt. Zu diesem Zweck benutzt Vergil Phrasen wie „*e tu 'l sai*“ (*Purg. XVII*, 93), „*Quinci comprender puoi*“ (*Purg. XVII*, 103), „*or vo' che tu de l' altro intende*“ (*Purg. XVII*, 125) oder „*ma come tripartito si ragiona, / tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi*“ (*Purg. XVII*, 138-139).

Mit dieser letzten Einbeziehung zeigt Vergil letztlich auch seine Wertschätzung Dante gegenüber. Er traut seinem *figliuolo* nämlich zu, dass er es selbst vermag, weiter zu denken und den Grund der Dreiteilung der Buße zu erkennen. Dante möchte zwar gerne noch mehr von seinem *guida* erfahren, doch scheut er sich aus Respekt zunächst davor, Vergil mit weiteren Fragen zu belästigen (vgl. *Purg.* XVIII, 3-6). Vergil durchschaut ihn aber und ermuntert ihn, ruhig zu sprechen. Daraufhin bezeugt Dante nochmals seinen Respekt und bedankt sich zunächst für die erhellenden Ausführungen („Maestro, il mio veder s'avviva / sì nel tuo lume“, *Purg.* XVIII, 10-11). Erst danach bittet er um tiefergehende Erklärungen zum Thema *amore*, welche Vergil ihm auch bereitwillig liefert (vgl. *Purg.* XVIII, V. 13-39). Auf's Neue bedankt sich Dante („Le tue parole e 'l mio seguace ingegno [...] m'hanno amor scoperto“, *Purg.* XVIII, 40-41) und möchte weitere Zweifel diskutieren. Vergil geht auf diese Zweifel zwar ein, gesteht aber auch, dass er Dante nicht alles erklären können, denn er ist auf den Bereich der Vernunft beschränkt. Das Restliche könne nur Beatrice erläutern (vgl. *Purg.* XVIII, 46-75). Vergil erfüllt hier also durchaus seine Rolle, als wissender *maestro* und Lehrer. Trotzdem gibt er sich nicht überheblich oder distanziert, sondern er gesteht Dante offen, dass auch er nicht alle Fragen beantworten kann.

Dante nutzt die Form der Frage aber nicht nur dazu, um in der Rolle des wissbegierigen Schülers Erklärungen und Antworten zu erbitten. Mithilfe von Fragen drückt er gelegentlich auch Zweifel und Ängste in Bezug auf die Jenseitsreise aus. So gleich zu Beginn, als beide in den Limbus hinabsteigen und Dante die Blässe in Vergils Gesicht bemerkt: „Come verrò, se tu paventi / che suoli al mio dubbiare esser conforto?“ (*Inf.* IV, 17-18). Einerseits bringt Dante hier seine Bedenken und seine Besorgnis zum Ausdruck. Gleichzeitig macht er aber klar, dass er in Vergil einen zuverlässigen Begleiter sieht. Allein die Form der Frage impliziert, dass Vergil eine Antwort parat haben wird, also auch für sein eigenes Erbleichen eine Erklärung liefern kann. Außerdem unterstreicht Dante, dass Vergil für ihn bisher immer Sicherheit und Klarheit verkörpert hat („che suoli al mio dubbiare esser conforto“).

Ähnlich verhält es sich im achten Höllenkreis, im fünften Graben. Dort bezweifelt Dante, dass es eine gute Idee ist, sich vom Dämon Malacoda begleiten zu lassen:

Omè, maestro, che è quel ch'i' veggio? [...] deh, senza scorta andianci soli, / se tu sa' ir; ch'i' per me non la cheggio. / Se tu se' sì accorto come suoli, / non vedi tu ch'e' digrignan li denti / e con le ciglia ne minaccian duoli? (*Inf.* XXI, 127-132).

Die Angst und das Misstrauen gegenüber den Dämonen sind hier offenkundig. Gleichzeitig bemüht sich Dante trotz allem, Vergil gegenüber Respekt zu wahren. Die Ansprache „maestro“ zeigt bereits eine gewisse Ehrfurcht an (vgl. Kap. 5.2). Deutlicher zeigt sich die Achtung Dantes aber darin, dass er unmissverständlich die alleinige Gesellschaft Vergils wünscht („andianci soli“) sowie darin, dass er Vergil unter normalen Umständen für äußerst aufmerksam hält („Se tu se’ sì accorto come suoli“). Trotzdem ist ein auch ein gewisser Zweifel an Vergil in dieser Situation nicht zu überhören, denn Dante fragt sich, ob sein *guida* an dieser Stelle den Weg allein wohl kennt („se tu sa’ ir“).¹⁹⁶ Vergil hört indes insbesondere die Zweifel und die Angst und versucht, seinen *figliuol* zu beruhigen (vgl. *Inf.* XXI, 133-135).

Während Dante derart im Verlauf der Jenseitsreise viele Fragen an seinen *maestro* richtet, stellt Vergil im Vergleich dazu nur selten Fragen. Vielmehr ist es sogar so, dass Vergil des Öfteren Fragen seines *figliuol* bereits vorwegnimmt, bevor dieser sie überhaupt äußert. Ein Beispiel hierfür findet sich wieder zu Beginn der Höllenreise, im Limbus. Dante hat noch gar nicht danach gefragt, wer die Seelen seien, auf die sie treffen, als Vergil ihn anspricht: „Tu non dimandi / che spiriti son questi che tu vedi? / Or vo’ che sappi, innanzi che più andi, / ch’ei non peccaro“ (*Inf.* IV, 31-34). Einerseits erkennt Vergil hier das Nichtwissen Dantes und geht darauf von sich aus, sozusagen ‚proaktiv‘, ein. Andererseits profiliert er sich auch als *guida*, der genau auf die Aspekte aufmerksam macht, die er für beachtenswert hält („Or vo’ che sappi“).

Den identischen Ausdruck („Or vo’ che sappi“) benutzt Vergil auf dem Weg vorbei am Minotaurus, hinunter in den siebten Höllenkreis. Dante ist noch ganz in Gedanken („Io gia pensando“, *Inf.* XII, 31), als Vergil auf das Nachdenken seines *figliuol* eingeht:

Tu pensi / forse a questa ruina, ch’è guardata / da quell’ ira bestial, ch’i’ ora spensi. / **Or vo’ che sappi** che l’altra fiata / ch’i’ discesi qua giù nel basso inferno, / questa roccia non era ancor cascata. (*Inf.* XII, 31-36, Hervorhebung von SR).

Vergil reagiert auf das nachdenkliche Schweigen Dantes und nimmt seine Frage vorweg. Dabei lenkt er wieder Dantes Aufmerksamkeit auf genau das, was ihm selbst als wichtig erscheint. Zusätzlich legitimiert er noch seine Rolle als *guida*, indem er auf seine erste

¹⁹⁶ Ähnlich interpretiert Chiavacci Leonardi die Stelle: „c’è una sfumatura di dubbio, come nel *se* successivo, che compie il quadro psicologico dei due personaggi“ (CHIAVACCI LEONARDI [1991-1997], Kommentar zu *Inf.* XXI, 129, Format. i. Orig.). Auf die vielbesprochene *comicità* der Szenenfolge in den Canti XXI-XXIII soll an dieser Stelle explizit nicht eingegangen werden. (vgl. zur *comicità* SAVIOTTI, Federico [2014]: „Dante, i diavoli e l’ira di Virgilio“, in: *Carte Romanze*, Bd. 2, 1, S. 211–253. sowie vgl. KLEINHENZ, Christopher [1989]: „Deceivers deceived: devilish doubletalk in "Inferno" 21-23“, in: *Quaderni d’Italianistica*, Bd. 10, 1-2, S. 133–156, hier: S. 138).

‚Höllenfahrt‘ verweist. Dante kann sich also auf Vergil verlassen, dieser kennt schließlich den Weg.

Ein weiteres Beispiel für die vorweggenommene Frage findet sich kurz vor der Odysseus-Szene im *Inferno*, im achten Graben des achten Höllenkreises. Bevor Dante überhaupt fragt, macht Vergil ihn darauf aufmerksam, dass sich im Feuer Seelen befinden: „Dentro dai fuochi son li spirti; / catun si fascia di quel ch’elli è inceso“ (*Inf.* XXVI, 47-48). Dante reagiert respektvoll („Maestro mio [...] per udiri / son io più certo“, *Inf.* XXVI, 49-50), merkt aber vorsichtig an, dass er diese Tatsache bereits selbst vermutet hat und dass ihm die Frage nach dem Namen der Seelen bereits auf der Zunge gelegen hat (vgl. *Inf.* XVI, 50-54). Die Namen, nämlich Odysseus und Diomedes, verrät Vergil bereitwillig, ebenso wie ihre Sünde, die des Betrugs in Form des trojanischen Pferds (vgl. *Inf.* XVI, V. 55-63).

Wenn Vergil nun doch selbst eine Frage formuliert, dann tut er dies in der Regel nicht mit der Absicht, eine konkrete Information oder eine Erklärung von Dante zu bekommen. Vielmehr sind die Fragen oft als eine Kritik bzw. ein Tadel Dante gegenüber zu verstehen. So im vierten Graben des *Malebolge*, als sie die Strafe der Wahrsager und Magier zu Gesicht bekommen. Dante empfindet Mitleid mit den Seelen und Vergil tadelt ihn aufs Schärfste: „Ancor se’ tu de li altri sciocchi? / Qui vive la pietà quand’ è ben morta; / chi è più scellerato che colui / che al giudicio divin passion comporta?“ (*Inf.* XX, 27-30). Hier erwartet Vergil natürlich keine Antwort von Dante auf die Fragen, sondern sie dienen als Form der strengen Rüge. Vergil sieht sich hier über Dante, sein Tadel zeugt von einem empörten, aber auch leicht herablassenden Ton. Gleichzeitig zeigt sich in der Schärfe Vergils aber auch, welche hohe Erwartungen er in seinen *figliuol* setzt. Mit „Ancor“ wird deutlich, dass er von Dante anderes erwartet hat, nämlich dass er schon weiter in seiner Erkenntnis wäre. Auch die äußerst scharfe Form der Rüge ist ein Hinweis darauf, dass Vergil im Grunde maßlos enttäuscht ist, weil er Dante für einen besseren ‚Schüler‘ gehalten hat.

Eine ebensolche Kritik, wenn auch deutlich weniger scharf, übt Vergil am Purgatorio-Berg. Dante ist Objekt des Erstaunens unter den Seelen aufgrund der Tatsache, dass er noch lebendig ist. Er wendet den Blick zu den rufenden Seelen und wird dadurch langsamer im Gehen. Daraufhin ermahnt ihn Vergil: „Perché l’animo tuo tanto s’impiglia [...] che l’andare allenti? / che ti fa ciò che quivi si pispiglia?“ (*Purg.* V, 10-12). Auch hier erwartet Vergil im Grunde keine Antwort von Dante, sondern er bringt mithilfe der Frage einen unmissverständlichen Tadel zum Ausdruck, auf den Dante wiederum

reumütig reagiert und schnelleren Schrittes weitergeht (vgl. *Purg.* V, 19). Auf den Punkt gebracht kann man festhalten: Vergil mahnt und Dante folgt.

Vergil äußert mit seinen Fragen jedoch nicht nur Kritik, sondern er zeigt mit ihnen auch eine affektive Verbundenheit mit Dante. Ein Beispiel hierfür ist das Gespräch mit Farinata im sechsten Höllenkreis, in welchem Farinata das Exil Dantes voraussagt. Dante ist sichtlich bewegt von der Prophezeiung und denkt intensiv darüber nach (vgl. *Inf.* X, 121-123). Schließlich fragt Vergil: „Perché se’ tu sì smarrito?“ (*Inf.* X, 125). Er erkennt also die Unruhe seines *figliuol* und geht darauf ein, woraufhin Dante ihm seine Sorgen klagt (vgl. *Inf.* X, 126). Dadurch, dass er sich die Besorgnis seines *figliuol* geduldig anhört, signalisiert Vergil, dass er sich um ihn in geradezu väterlicher Manier sorgt. Ähnlich am Purgatorio-Berg: Nach seinem Traum von einer stotternden Frau sowie einer heiligen Frau, die Vergils Namen ruft, ist Dante in tiefe Gedanken versunken (vgl. *Purg.* XIX, V. 40-41). Der zu Boden gerichtete, nachdenkliche Blick seines *figliuol* erregt Vergils Aufmerksamkeit und er fragt: „Che hai che pur inver’ la terra guati?“ (*Purg.* XIX, 52). Der *guida* ermutigt Dante, seine Sorgen mit ihm zu teilen, was dieser hierauf auch tut, und Vergil deutet im Anschluss die Allegorie des Traumes (vgl. *Purg.* XIX, 55-63). Auch an dieser Stelle zeigt Vergil durch seine Frage seine fürsorgliche und väterliche Einstellung gegenüber Dante.

An diesem Punkt kann man mit Blick auf die *Divina Commedia* zusammenfassen, dass sich in den Fragen der beiden Figuren auch ihre Einstellung zueinander widerspiegelt. Dante nimmt deutlich die Rolle eines Schülers ein, der wissbegierig viele Fragen stellt, im Vertrauen, dass der *maestro* eine Antwort kennt. Und selbst in den wenigen Fällen, in denen Dante Fragen nutzt, um Zweifel zu äußern, lässt er kaum den nötigen Respekt vor seinem *guida* vermissen. Vergil wiederum geht in der Regel ausführlich auf die Fragen Dantes ein und erläutert zielführend und geduldig, was der *figliuol* wissen möchte, auch wenn er ihn manchmal auf einen späteren Zeitpunkt vertrösten muss. Selbst stellt Vergil zwar deutlich weniger Fragen als Dante, trotzdem sagen sie etwas über seine Beziehung zu Dante aus. Er sieht sich selbst einerseits in der Rolle des *maestro*, der nicht nur belehrt, sondern, wenn nötig, auch tadelt und ermahnt. Andererseits geht er auf die Gemütslage seines *figliuol* ein und zeigt sich empathisch, wenn er nach dem Grund für die meist bedrückte Stimmung Dantes fragt.

Auch im *Faust* lassen sich einige Stellen finden, an denen es zu Fragen zwischen Faust und Mephistopheles im hier eingeschränkten Sinne kommt, auch wenn bereits auf den ersten Blick auffällt, dass diese deutlich seltener als in der *Commedia* vorkommen. Die ersten dieser Fragen finden sich bereits in der Begegnungsszene *Studierzimmer I*. Dort ist es Faust, der den gerade erschienenen Mephisto nach seiner Identität befragt, ja geradezu verhört. Die kurzen aufeinanderfolgenden Fragen signalisieren, dass Faust sich in der überlegenen Position sieht. Mephisto spielt indes mit und liefert weit ausholende Antworten, wobei er aber die Fragen Fausts nicht direkt beantwortet, sondern in verhüllenden Phrasen spricht (vgl. *Faust I*, 1327-1358 sowie Kap. 5.1).

Diese Form der kurz gehaltenen Fragen findet sich auch im weiteren Verlauf der Tragödie immer wieder. Faust stellt sie vor allem dann, wenn er von Mephisto Informationen über das weitere Vorgehen erfahren will. So fragt er bereits bei den Verhandlungen zum Teufelspakt: „Und was soll ich dagegen dir erfüllen?“ (*Faust I*, 1649). Mephistopheles antwortet hier wie bei der ersten Begegnung nicht direkt auf die Frage, sondern er will Faust vom Thema der Gegenleistung ablenken, indem er ihn darauf verweist, dass dieses Thema erst viel später relevant sein werde (vgl. *Faust I*, 1650).

Auch nachdem der Pakt geschlossen ist, verlässt sich Faust auf Mephisto. Nach dem Zwischenspiel mit Mephistopheles und dem Schüler tritt Faust wieder auf und will von seinem Paktpartner wissen: „Wohin soll es nun gehn?“ (*Faust I*, 2051), kurz darauf „Wie kommen wir denn aus dem Haus? / Wo hast du Pferde, Knecht und Wagen?“ (*Faust I*, 2063-2064). Faust signalisiert mit diesen Fragen, dass er von Mephisto erwartet, einen Plan präsentieren zu können. Er selbst will sich nicht um das weitere Geschehen kümmern, sondern dies soll Mephistos Sorge sein. Dafür spricht einerseits die Kürze der Fragen, andererseits auch die Direktheit. Faust macht sich nicht die Mühe, eine lange Ansprache oder eine Begründung seines Interesses zu formulieren, sondern er stellt unvermittelt die Frage nach dem weiteren Vorgehen. Mephisto wiederum antwortet zwar mit längeren Ausführungen, doch liefern sie bei Weitem keine insgesamt klare Antwort. Am Ende steht die Frage Fausts weiter im Raum, die Antwort bleibt im Nebel und vage. (vgl. *Faust I*, 2051-2054 sowie 2065-2072).

Auch später in Bezug auf die Verführung Margaretes stellt Faust Fragen zum Fortschritt der ‚Unternehmung‘. So will er von Mephisto wissen, was los sei, als dieser sich darüber aufregt, dass der erste Schmuck von der Mutter Gretes der Kirche übergeben wurde: „Was hast? Was kneipt dich denn so sehr?“ (*Faust I*, 2807). Hier geht es Faust nicht wirklich um das Befinden Mephistos, sondern sein Interesse liegt ganz in der Verführung

Margaretes, und er verlangt von Mephistopheles Rechenschaft, was passiert sei. Dieser berichtet voller Wut in großer Ausführlichkeit und erstaunlich konkret von dem Vorfall (vgl. *Faust I*, 2813-2840), woraufhin Faust nochmals nachhakt: „Und Gretchen?“ (*Faust I*, 2849). Spätestens an dieser Stelle ist offenkundig, dass Fausts Interesse ausschließlich in der Verführung Margaretes besteht.

In dieselbe Richtung gehen die Fragen „Wie ist’s? Will’s fördern? Will’s bald gehn?“ (*Faust I*, V, 3025), die Faust stellt, nachdem Mephisto allein bei Margarete und Marthe vorgesprochen hat. Wieder zeigt sich Faust in der dominanten Rolle, er wähnt sich über dem Teufel und verlangt Auskunft. Mephistopheles dagegen antwortet und liefert den gewünschten Lagebericht, er spielt also mit und lässt Faust glauben, dass er tatsächlich ihm zu Diensten stehe.

Ähnliche Situationen finden sich auch im zweiten Teil der Tragödie. In der Szene *Finstere Galerie*, als Faust und Mephisto über die Beschwörung von Helena und Paris für den Kaiser diskutieren und Mephisto die Lösung in Form der Mütter präsentiert, will Faust wissen „Wohin der Weg?“ (*Faust II*, 6222). Später als er den Schlüssel zu den Müttern in der Hand hält, will er in ähnlicher Weise erfahren „Und nun was jetzt?“ (*Faust II*, 6303). In beiden Fällen zeigt sich aufs Neue, wie sehr sich Faust auf Mephistopheles verlässt, er erwartet Lösungen und Pläne für das weitere Vorgehen. Dies ist an dieser Stelle umso eindrucksvoller, da es ja gerade Faust selbst war, der sich in die missliche Lage manövriert hat, dem Kaiser die antiken Gestalten hervorzaubern zu müssen (vgl. *Faust II*, 6181-6188). Jetzt wälzt er die Verantwortung ab und verlangt von Mephisto eine Lösung – die knapp formulierten, fordernden Fragen spiegeln dies in dieser Szene deutlich wider.

Eine vergleichbare Situation findet sich später im *Hochgebirg*: Kriegerische Fanfaren ertönen im Hintergrund und Mephisto will Faust dazu drängen, in den Krieg einzugreifen. Dieser will wissen: „Und kurz und gut, was soll’s? Erkläre dich.“ (*Faust II*, 10241), woraufhin Mephisto seine Pläne ausbreitet. An dieser Stelle wird die gebieterische Einstellung Fausts dem Teufel gegenüber besonders deutlich, denn er kombiniert die Frage mit einem direkt angeschlossenen Befehl („Erkläre dich“). Damit unterstreicht er unmissverständlich seine Wahrnehmung, in der übergeordneten Position zu sein.

Faust nutzt Fragen aber nicht nur zum Zweck, nach dem weiteren Vorgehen zur Erfüllung seiner Wünsche zu fragen, sondern er drückt damit gelegentlich auch Spott aus. Auch diese Art der Fragen findet sich bereits bei der ersten Interaktion wieder, als Mephisto sich wieder entfernen möchte, dies aber wegen des Pentagramms an der Türschwelle

nicht kann. Fausts Reaktion ist unmissverständlich: „Das Pentagramma macht dir Pein? / Ei sage mir, du Sohn der Hölle, / Wenn das dich bannt, wie kamst du denn herein? / Wie ward ein solcher Geist betrogen?“ (*Faust I*, V. 1396-1399). Zwar ist nicht zu leugnen, dass Faust als Magier und Doktor auch ein gewisses Interesse an der Faktenlage hat, immerhin beantwortet Mephisto die Fragen auch direkt im Anschluss. Trotzdem schwingt ein unüberhörbarer Spott mit. Dies wird insbesondere bei der zweiten Frage deutlich. Faust hält Mephisto vor, dass er ja immerhin auch problemlos in die Stube hereingekommen sei, und fragt sich, wo das Problem liege. Neben dem Inhalt der Frage liefert insbesondere die Modalpartikel „denn“ ein starkes Indiz für den spöttischen Unterton.

In der *Hexenküche* folgen weitere Fragen, die durchaus als verspottend zu lesen sind. Gleich zu Beginn der Szene stellt Faust eine Vielzahl an Fragen:

Versprichst du mir, ich soll genesen / In diesem Wust von Raserei? / Verlang' ich Rat von einem alten Weibe? / Und schafft die Sudelköcherei / Wohl dreißig Jahre mir vom Leibe? [...] Hat die Natur und hat ein edler Geist / Nicht irgendeinen Balsam ausgefunden? (*Faust I*, 2338-2346).

Hier erkennt man eine klare Steigerung des Spotts und der Verachtung. Während in der ersten Frage durchaus noch der reine Zweifel überwiegen mag, so mischt sich ab der zweiten ein spöttischer Unterton unter. Faust zieht die Idee Mephistos, die Lösung bei einer alten Hexe zu suchen, ins Lächerliche, die Formulierung „von einem alten Weibe“ ist schon ein erstes Indiz. Das Wort „Sudelköcherei“ lässt am Hohn Fausts kaum mehr einen Zweifel.¹⁹⁷ Und auch die letzte Frage enthält einen nicht zu vernachlässigenden spöttisch-verächtlichen Ton, denn Faust fragt sich, ob Mephisto nichts Besseres als die Hexenküche zu bieten habe, er scheint die Kompetenzen Mephistos bissig in Frage zu stellen. Auch die Reaktion Mephistos liefert einen weiteren Hinweis darauf, dass es sich an dieser Stelle um Spott handelt, denn er reagiert in eben dem gleichen verhöhnenden Modus. Auf die Frage, ob es denn kein besseres Mittel zur Verjüngung gebe, entgegnet er Faust, er solle sich körperlich ertüchtigen, „In einem ganz beschränkten Kreise“ leben (*Faust I*, 2356), „mit dem Vieh als Vieh“ (*Faust I*, 2358). Der beißende Spott in Mephistos Antwort wird allein schon durch die drastische Wortwahl deutlich, doch spätestens das hyperbolische Fazit lässt keinen Zweifel am bitteren Hohn der Worte: „Das

¹⁹⁷ Vgl. dazu die Erklärung Gaiers für „Sudelköcherei“: „Kochen mit schmutzigen Geräten und aus unsauberen Zutaten“ (GAIER [2002], S. 79). Die negative Bedeutung des Worts passt letztlich zu Fausts verächtlich-höhnischer Einstellung.

ist das beste Mittel, glaub, / Auf achtzig Jahr dich zu verjüngen!“ (*Faust I*, 2360-2361). Somit zeigt sich hier, ausgehend von den Fragen Fausts, das spöttische, sich hochschaukelnde Wechselspiel zwischen ihm und Mephisto.

Wiederum findet sich auch im zweiten Teil der Tragödie der Spott Fausts in Frageform. Auf dem *Hochgebirg*, als Faust von seinen großen Ideen berichtet (vgl. *Faust II*, 10181-10188) und Mephisto zu erstem Spott ansetzt (vgl. *Faust II*, 10189-10191), entgegnet Faust empört und verächtlich: „Was weißt du, was der Mensch begehrt? / Dein widrig Wesen, bitter, scharf, / Was weiß es, was der Mensch bedarf?“ (*Faust II*, 10193-10195). Wenig später, als die beiden bereits das Kriegsgeschehen im Tal beobachten und Mephistopheles zum Eingreifen auffordert, wandelt sich die Verachtung Fausts in direktes Verspotten: „Was kann da zu erwarten sein? / Trug! Zauberblendwerk! Hohler Schein.“ (*Faust II*, 10299-10300). Allein besehen, könnte die Stelle auch als Frage nach dem weiteren Vorgehen gelesen werden. Doch die Antwort, die sich Faust selbst gibt („Trug! Zauberblendwerk! Hohler Schein.“), offenbart, dass er die Angelegenheit sehr skeptisch sieht und Mephistos Einfall von oben herab abkanzelt.

Auch Mephistopheles formuliert Fragen gegenüber Faust, doch verlangt er von ihm so gut wie nie tatsächliche Informationen. Er stellt vielmehr rhetorische Fragen, auf die er im Grunde gar keine Antworten erwartet, bei einigen dieser Fragen schwingt gar Spott mit. In der Szene *Finstere Galerie*, nachdem Faust den Schlüssel zu den Müttern entgegengenommen hat und der Schlüssel zu wachsen beginnt, merkt Mephisto mit leicht spöttischem Unterton an: „Merkst du nun bald, was man an ihm besitzt?“ (*Faust II*, 6262). Der Hohn wird dadurch noch deutlicher, weil er als Reaktion auf Fausts verächtliche Entgegnung beim ersten Anblick des Schlüssels zu verstehen ist, Faust verlachte den Schlüssel: „Das kleine Ding!“ (*Faust II*, 6259). In diesem Kontext wird klar, dass die rhetorische Frage Mephistos als verhöhnende Retourkutsche zu lesen ist.

Ebenso spöttisch gibt sich Mephisto in der Szene *Hochgebirg*, in der schon Faust, wie zuvor beschrieben, höhnische Fragen stellt. Auch der Teufel lässt sich hier nicht lumpen und meint: „Errät man wohl, wornach du strebstest? / Es war gewiß erhaben kühn. / Der du dem Mond um so viel näher schwebtest, / Dich zog wohl deine Sucht dahin?“ (*Faust II*, 10177-10180) und kurz darauf: „Und also willst du Ruhm verdienen?“ (*Faust II*, 10185). An beiden Stellen wird klar, dass Mephisto sein Gegenüber verlacht. Dies wird umso deutlicher, wenn man wie Gaier, das Wort „Sucht“ als „Mondsucht“ deutet und

somit eine Verbindung zum Schlafwandeln, herstellt, also einen Zustand fehlenden Bewusstseins und fehlender Kontrolle.¹⁹⁸

Viel häufiger als das Verspotten ist jedoch der Fall, in dem Mephisto rhetorische Fragen nutzt, um Faust zu manipulieren und in eine bestimmte Richtung zu drängen. Eine eindrückliche Stelle, die diese Art der Beeinflussung vorführt, ist die Szene *Strasse*, nachdem Mephisto bei Margarete und Marthe vorgesprochen hat. Faust ist anfänglich noch skeptisch, da er lügen und vorgeben soll, den Tod Herrn Schwerdtleins bezeugen zu können. Doch Mephisto will Faust überreden und nutzt dazu geschickt rhetorische Fragen, um sein Gegenüber in seinem Standpunkt zu verunsichern (vgl. *Faust I*, 3041-3046 sowie Kap. 5.3). Mephisto sieht in Faust einen Menschen, den er ausnutzen und den er gezielt beeinflussen kann. Damit unterstellt er ihm im Umkehrschluss auch Schwäche sowie Unsicherheit in seinem Standpunkt, denn andernfalls wären rhetorische Fragen nicht ausreichend, um Faust zu überreden.

Ein weiteres Beispiel für solche manipulativen rhetorischen Fragen findet sich in der *Wald und Höhle*-Szene. Dort fragt Mephisto, als Faust ihn wegschicken will, provokativ:

Wie hättest du, armer Erdensohn, / Dein Leben ohne mich geführt? [...] Was hast du da in Höhlen, Felsenritzen / Dich wie ein Schuhu zu versitzen? / Was schlurfst aus dumpfem Moos und triefendem Gestein, / Wie eine Kröte, Nahrung ein? (*Faust I*, 3266-3275).

Diese Fragen sind bewusst herausfordernd und beleidigend, denn Mephisto versucht Faust aus der Reserve zu locken, um ihn wieder in diejenigen Bahnen zu lenken, die für ihn, Mephisto, von Vorteil sind. Und bekanntlich schafft es der Teufel am Ende der Szene, Faust zu verführen.

Auch kurz vor dem Ende des ersten Teils der Tragödie, in *Trüber Tag. Feld* versucht Mephistopheles, die Angelegenheit zu seinen Gunsten zu wenden, indem er manipulative Fragen stellt. Er will Faust von dem Vorhaben abbringen, Margarete aus dem Kerker zu retten und fragt:

Wer war's, der sie ins Verderben stürzte? Ich oder du? [...] Greifst du nach dem Donner? [...] Und die Gefahr, der du dich aussetzest? [...] Habe ich alle Macht im Himmel und auf Erden? (*Faust I*, TTF S.138, 19-34).

Die gehäuften Fragen, die Mephistopheles in kürzester Zeit vorbringt, sollen Faust verunsichern und das Vorhaben zur Rettung Gretes unterminieren. Der Teufel setzt wieder auf seine eigenen Redekünste und auf die Willensschwäche seines Gegenübers.

¹⁹⁸ Vgl. GAIER (2002), S. 237.

Doch trotz dieses Aufgebots an rhetorischer Finesse, gelingt es Mephisto an dieser Stelle nicht mehr, Faust zu überzeugen.

Ähnliches vollzieht sich im zweiten Teil der Tragödie. In der bereits mehrfach besprochenen Szene *Finstere Galerie*, will Faust zu den Müttern hinabsteigen. Als Faust erschauert, drängt ihn Mephistopheles manipulativ, voranzuschreiten. Dazu nutzt er unter anderem erneut rhetorische Fragen: „Bist du beschränkt, daß neues Wort dich stört? / Willst du nur hören, was du schon gehört? / Dich störe nichts, wie es auch weiter klinge, / Schon längst gewohnt der wunderbarsten Dinge.“ (*Faust II*, 6267-6270). Auch an dieser Stelle erwartet Mephisto keine Antwort auf seine Frage. Er möchte vielmehr den schauernden Faust dazu bewegen, seine Zweifel abzulegen, und ihn anstacheln, das Projekt auch in die Tat umzusetzen.

Selbst im letzten Akt bleibt sich Mephisto seiner manipulativen Art treu. Faust beklagt sich dort darüber, dass Philemon und Baucis seine Pläne der Landgewinnung für Millionen behindern. Daraufhin fragt Mephisto: „Was willst du dich denn hier genießen? / Mußt du nicht längst kolonisieren?“ (*Faust II*, 11273-11274). Einerseits klingt natürlich auch hier wieder ein gewisser Spott an, weil Faust sich ziert und nicht entschieden gegen Philemon und Baucis handelt. Aber gleichzeitig steckt in diesen Fragen auch eine manipulative Komponente, die mittels der direkten Provokation, zum Handeln verleiten will. Dass es sich wirklich um eine Manipulation handelt, wird deutlich, wenn man die Reaktion Fausts mit einbezieht: Er hat die Frage selbst als eine indirekte Aufforderung verstanden und ordnet Mephisto an, das Problem aus der Welt zu schaffen (vgl. *Faust II*, 11275-11277).

Letztlich bleibt zu bemerken, dass im *Faust* zwar weniger Fragen zwischen Faust und Mephistopheles vorkommen, als es in der *Commedia* zwischen Dante und Vergil der Fall war. Trotzdem spielen Fragen eine wichtige Rolle in der Kommunikation zwischen Faust und Mephistopheles. Faust nutzt Fragen, um seine Überlegenheit zu demonstrieren. Er fragt immer wieder seinen ‚Diener‘ Mephisto nach dem weiteren Vorgehen und nach dem Stand der Dinge. Sein Interesse gilt lediglich seinen eigenen Wünschen und der Erfüllung derselben. Außerdem verpackt Faust Spott und Verachtung in Frageform und signalisiert auch damit, dass er sich überlegen fühlt. Doch auch Mephisto sieht sich selbst als überlegen an. In diesem Sinne baut er rhetorische Fragen in seine Beiträge ein, um Faust zu verspotten. Daneben nutzt er Fragen auch als rhetorisches Instrument, um Faust zu manipulieren und zu verführen. Dahinter steht die Überzeugung, dass er mit Faust im Grunde machen kann, was er will, er sieht Faust in als eine ‚Marionette‘, die er lenken

kann, auch wenn Mephisto nicht immer mit seinen Manipulationsversuchen erfolgreich ist.

5.5 Sprechen in einer Gruppe

Nachdem im Vorigen einzelne Arten der Kommunikation analysiert wurden, die sich direkt zwischen Vergil und Dante sowie zwischen Mephistopheles und Faust abspielen, soll an dieser Stelle noch eine weitere spezielle Form der Dialogsituation betrachtet werden, nämlich die Interaktion der jeweils beiden Figuren in Gruppensituationen. Dabei soll aber weiterhin der Fokus auf der verbalen sowie nonverbalen Interaktion zwischen Vergil und Dante bzw. Mephistopheles und Faust liegen, d.h. alle Beobachtungen werden auf das Verhältnis zwischen jeweils diesen beiden Figuren zurückgeführt. Die Interaktion mit den anderen Figuren der jeweiligen Szene soll entsprechend als Kontext gesehen werden.

Mit diesen Prämissen im Hinterkopf fällt im Falle der *Divina Commedia* auf, dass sich Dante in Gruppensituationen sehr häufig nicht direkt am Gespräch beteiligt und stattdessen Vergil das Wort überlässt. Beispiele dafür finden sich zahlreiche. Ein erstes ist die Szene am Ufer des Acheronte, als die beiden auf Caron treffen. Caron ist es, der das Gespräch initiiert, er fordert Dante auf, sich von den Toten zu entfernen (vgl. *Inf.* III, 84-89). Dieser reagiert darauf jedoch nicht und Caron wiederholt sich und präzisiert seine Aufforderung, dass ein Lebender einen anderen Weg zu wählen habe (vgl. *Inf.* III, 91-93). Doch wieder reagiert Dante nicht. Stattdessen ergreift Vergil das Wort und verweist Caron auf den göttlichen Willen, durch den Dante lebendig durch das Jenseits reist: „Caron, non ti crucciare: / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare“ (*Inf.* III, 94-96). Durch sein Schweigen zeigt Dante gegenüber seinem *maestro*, dass er lieber ihm das Feld überlässt und sich darauf verlässt, dass sein *guida* die Situation kontrollieren wird. Dante offenbart Unsicherheit, was zu tun bzw. wie zu reagieren sei. Auf diese Unsicherheit reagiert Vergil, ohne ein Wort zu Dante zu sagen: Er ergreift die Führung im Gespräch, er präsentiert sich im wahrsten Sinne des Wortes als *guida*, der die Verantwortung für das weitere Vorwärtkommen übernimmt.

Eine ähnliche Situation findet sich in der Szene mit dem Kentauren Chirón. Als die Kentauren Nesso, Chirón und Folo auftauchen, fordert Nesso, dass sich Vergil und Dante erklären, wer sie seien (vgl. *Inf.* XII, 61-63). Auf die bedrohlich anmutende Aufforderung reagiert sogleich Vergil und erklärt, dass er nur mit Chirón sprechen werde (vgl. *Inf.* XII,

Divina Commedia

64-66). Der Grund dafür, dass Vergil hier direkt das Wort ergreift, liegt darin, dass er die Kentauren kennt. Das zeigt sich einerseits darin, dass er den Namen Chiróns nennt (vgl. *Inf.* XII, 65). Andererseits wendet sich Vergil kurz später an Dante und erläutert ihm, wer die einzelnen Kentauren sind (vgl. *Inf.* XII, 67-75). Er signalisiert Dante damit, dass er sich auskennt, dass auf ihn Verlass ist, und dass es eine gute Idee ist, ihm das Wort zu überlassen. Er zeigt sich Dante gegenüber aber auch als ‚Lehrer‘, der ihm darlegt, was zu sehen ist, und der ihn auf das Wichtige aufmerksam macht. Dazu passt auch die leichte Berührung („Poi mi tentò“, *Inf.* XII, 67), mit der Vergil die Aufmerksamkeit seines *figliuol* sicherstellt.¹⁹⁹ Die führende Rolle in der Interaktion mit Chirón behält Vergil auch im Folgenden, als der Kentaur sich wundert, dass Dante den Boden und die Umgebung berührt, was Tote schließlich nicht können (vgl. *Inf.* XII, 80-82). Wieder ist es Vergil, der die Erklärung liefert und ausführlich darlegt, wie es sein kann, dass ein Lebender im Jenseits unterwegs ist und was seine eigene Aufgabe diesbezüglich ist (vgl. *Inf.* XII, 85-96). Außerdem bittet er Chirón in diesem Zusammenhang darum, dass einer der Kentauren ihnen bei der Überquerung des Flusses Flegetonte hilft, da dieser aus kochendem Blut besteht und für Dante tödlich wäre. Nesso übernimmt die Aufgabe und macht auf dem Weg auf einzelne Seelen aufmerksam. Als Nesso vom Watermord Opizzo da Estis berichtet, wendet sich Dante ungläubig an Vergil, welcher ihn darauf hinweist, dass er Nesso ruhig Gehör schenken und glauben solle („Questi ti sia or primo, e io secondo“, *Inf.* XII, V. 114). An dieser Stelle der Ungläubigkeit dem Kentauren gegenüber zeigt Dante, dass er sich vollkommen auf Vergil verlässt. Hat er schon im Vorfeld Vergil das Feld im Gespräch mit den Kentauren überlassen, so will er hier von Vergil die Informationen Nessos bestätigt wissen. Vergil ist also für Dante Bezugsperson, ihm vertraut er, auf ihn verlässt er sich.

Später im *Purgatorio* gibt es ebenso Szenen, in denen Vergil die Führung in Gesprächen mit anderen Figuren komplett übernimmt und Dante schweigend beiwohnt. Bereits zu Beginn bei der Begegnung mit Catone, spricht ausschließlich Vergil und legt ausführlich den Grund für ihre Präsenz dar. (vgl. *Purg.* I, 52-84). Ja, noch mehr: Er gibt Dante an dieser Stelle ganz klare Anweisungen, wie er sich Catone gegenüber zu verhalten hat: „Lo duca mio allor mi diè di piglio, / e con parole e con mani e con cenni / reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio“ (*Purg.* I, 49-51). Vergil sorgt somit dafür, dass Dante eine ehrfurchtsvolle Haltung Catone gegenüber einnimmt. Er demonstriert damit wiederum

¹⁹⁹ In diesem Sinne interpretiert auch Chiavacci Leonardi den Teilsatz (vgl. CHIAVACCI LEONARDI [1991-1997], Kommentar zu *Inf.* XII, 67).

seine höhere Stellung gegenüber Dante, er weiß genau, was zu tun ist, und gibt dem *figliuolo* Anweisungen, wie er sich zu verhalten hat.

Diese Rollenverteilung findet sich genauso in einer der zentralen Begegnungen des *Purgatorio*, dem Aufeinandertreffen mit der Seele des antiken Autors Stazio, wieder. Stazio erblickt die beiden auf der fünften Terrasse des Purgatorio und macht sie auf sich aufmerksam, woraufhin es Vergil ist, der den Gruß erwidert (vgl. *Purg.* XXI, 13-15). Auch im weiteren Verlauf sprechen nur die Seelen der beiden antiken Autoren miteinander, Vergil erklärt so aufs Neue, warum Dante im Jenseits unterwegs ist, und geht ebenfalls aufs Neue auf seine eigene Aufgabe ein – ohne aber an dieser Stelle seinen Namen oder Hinweise auf seine konkrete Identität zu nennen (vgl. *Purg.* XXI, 22-33). Kurze Zeit später ist es wieder Vergil, der Stazio darum bittet, sich vorzustellen, denn bis zu diesem Punkt, ist den beiden Jenseitsreisenden noch nicht klar, mit wem sie es genau zu tun haben (vgl. *Purg.* XXI, 76-81). Stazio kommt dieser Bitte nach und betont, wie sehr er doch den Poeten Vergil verehere (vgl. *Purg.* XXI, 82-102). Nachdem Dante die ganze Zeit über Vergil den Vortritt gelassen und sich respektvoll zurückgehalten hat, kann er an dieser Stelle eine Reaktion seinerseits nicht unterdrücken. Er kann nicht anders als schmunzeln, als er von Stazios Verehrung für Vergil hört, ohne dass dieser auch nur ahnt, dass er doch genau seinem verehrten Vorbild gegenübersteht: „Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca“ (*Purg.* XXI, 109). Stazio wundert sich über diese Reaktion und bittet um eine Erklärung (vgl. *Purg.* XXI, V. 112-114). Dante fühlt sich in dieser Situation äußerst unwohl, denn einerseits möchte Stazio eine Erklärung von ihm, andererseits hat Vergil ihm bereits nonverbal unmissverständlich klar gemacht, dass er nichts sagen soll („Volser Virgilio a me queste parole / con viso che, tacendo, disse ‘Taci’“, *Purg.* XXI, 103-104). Erst als sein *maestro* ihm die Erlaubnis zu sprechen gibt, wagt es Dante, Stazio zu offenbaren, dass er gerade vor seinem verehrten Vergil steht (vgl. *Purg.* XXI, 118-129). Dieser zeigt sich so in der Szene mit Stazio wieder in der übergeordneten, führenden Rolle in der Beziehung zu Dante: Zunächst schweigt Dante und lässt seinem *guida* den Vortritt. Erst als Vergil es ihm gestattet, wendet er sich direkt an Stazio. Dieses Verhalten zeugt erneut von dem großen Respekt, den Dante Vergil gegenüber hegt.

Der Umstand, dass Dante erst dann spricht, wenn Vergil ihm die Erlaubnis dazu gegeben hat, findet sich ebenfalls an anderen Stellen. So im neunten Graben des achten Höllenkreises: Dort treffen die beiden diejenigen Seelen, die Zwietracht säten und mit der ewigen Krätze bestraft sind. Zunächst übernimmt Vergil die Führung und fragt, ob sich ein Italiener unter den Seelen befinde (vgl. *Inf.* XXIX, 85-90). Nachdem sich zwei Seelen

offenbart haben und Vergil auf deren Frage, wer sie denn seien, geantwortet hat, überlässt er Dante das Wort: „Di a lor ciò che tu vuoi“ (*Inf.* XXIX, 101). Dabei gibt er sich freundlich und wohlwollend, er stellt sich genau neben Dante („Lo buon maestro a me tutto s'accolse“, *Inf.* XXIX, 100). Erst daraufhin spricht Dante zu den verurteilten Seelen. Dies spiegelt wider, dass Dante sich der Führung Vergils völlig anvertraut und auf Anweisungen wartet, was er tun soll und auch wann er was sagen soll.

Ähnlich gestaltet sich die Szene im siebten Höllenkreis bei den Selbstmördern. Als Dante darüber erschrickt, dass er Wehklagen hört, aber nicht erkennen kann, woher sie kommen, fordert Vergil ihn dazu auf, einen Zweig von dem Baum, vor dem sie stehen, abzubrechen. Dies tut Dante folgsam, er vertraut auf die Anweisungen seines *guida* (vgl. *Inf.* XIII, 22-32). Daraufhin gibt sich der Baum als verurteilte Seele zu erkennen und Dante erschrickt umso mehr (vgl. *Inf.* XII, 33-45). Wieder übernimmt Vergil die Führung und fordert die Seele auf, sich zu erkennen zu geben, was diese auch tut und klar wird, dass es sich um Pier della Vigna handelt (vgl. *Inf.* XIII, 52-78). Am Ende der Ausführungen wendet sich Vergil schließlich an seinen *figliuol* und fordert ihn auf nun seinerseits Fragen an Pier della Vigna zu stellen: „Da ch'el si tace [...] non perder l'ora; / ma parla, e chiedi a lui, se più ti piace“ (*Inf.* XIII, 79-81). An dieser Stelle folgt Dante jedoch bezeichnenderweise nicht der Aufforderung Vergils, sondern bittet ihn, an seiner Stelle eine Frage vorzubringen, von der er glaubt, dass sie für Dante interessant sein könnte: „Domandal tu ancora / di quel che credi ch'a me satisfaccia; / ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora“ (*Inf.* XIII, 82-84). Dante ist überwältigt von seinen Gefühlen, er ist schockiert von dem, was er gerade von Pier della Vigna gehört hat. Umso mehr vertraut er der Führung Vergils: Er ist sicher, dass sein *guida* die Lage unter Kontrolle hat und imstande ist, diejenigen Fragen zu stellen, die von Bedeutung sind.

In gleicher Weise finden sich im *Purgatorio* Szenen, in denen erst Vergil seinem *figliuol* die Erlaubnis gibt, bevor dieser zu sprechen beginnt. Die Begegnung mit Marco Lombardo auf der dritten Terrasse des Purgatorio-Bergs ist ein Beispiel dafür. Lombardo spricht die beiden unvermittelt an und will wissen, wer Dante sei, da er als Lebender am Purgatorio unterwegs ist (vgl. *Purg.* XVI, 25-27). Dante antwortet nicht direkt, sondern Vergil wendet sich zunächst an seinen *figliuol*: „Rispondi, / e domanda se quinci si va sùe“ (*Purg.* XVI, 29-30), woraufhin Dante folgsam tut, wie es ihm aufgetragen wurde (vgl. *Purg.* XVI, 31-33).

Natürlich gibt es daneben zahlreiche Stellen, an denen Dante mit den Seelen spricht, ohne auf eine Erlaubnis Vergils zu warten. Doch handelt es sich dabei meistens um Reaktionen,

das heißt, die Seele hat das Gespräch begonnen und Dante reagiert nur darauf. Beispiele für diese Konstellation sind unter anderem die Begegnung mit Ciaccio im Inferno (vgl. *Inf.* VI, 38-99), mit Brunetto Latini (vgl. *Inf.* XV, 22-120), mit Casella (vgl. *Purg.* II, 85-111) oder mit Guido Guinizelli (vgl. *Purg.* XXVI). Nur äußerst selten ist es Dante, der das Gespräch initiiert, wie im neunten Höllenkreis im Falle der Conti di Mangona (vgl. *Inf.* XXXII, 41-69) oder Ugolinis (vgl. *Inf.* XXXII, 133-139). Und auch in diesen Situationen, in denen Dante den aktiven Part übernimmt, schwingt immer die Zustimmung Vergils mit. Dies wird insbesondere durch eine kontrastive Stelle deutlich, an der Vergil ein Gespräch nicht gutheißt: Im neunten Graben des *Malebolge*, glaubt Dante, einen Verwandten gesehen zu haben und wäre gerne stehen geblieben (vgl. *Inf.* XXIX, 13-21). Vergil klärt ihn auf, dass es sich um Geri del Bello handelt, ermahnt Dante aber, dass er nicht mehr weiter an ihn denken solle (vgl. *Inf.* XXIX, 22-30). Vergil gibt in dieser Situation klar zu verstehen, dass er ein Stehenbleiben nicht duldet, umso weniger ein Gespräch mit Geri del Bello. Ähnlich ist es in der *Ulisse*-Szene. Vergil missbilligt zwar nicht das Gespräch an sich, gibt aber Dante klar zu verstehen, dass er schweigen und seinem *guida* das Sprechen überlassen soll: „La tua preghiera è degna / di molta loda, e io però l’acetto; / ma fa che la tua lingua si sostegna. / Lascia parlare a me [...]“ (*Inf.* XXVI, 70-73). Vergil zeigt Dante hier klar und ohne Umschweife die Bedingungen für das Gespräch auf.

Ein anderer Punkt, der dafür spricht, dass Vergil sich einschaltet, sobald er ein Gespräch nicht billigt, ist die Tatsache, dass er des Öfteren ein Gespräch zwischen Dante und einer Seele beendet. So im Inferno, im sechsten Höllenkreis: Dante unterhält sich mit Farinata degli Uberti und Cavalcante dei Cavalcanti, nachdem Vergil ihn dazu ermuntert hat (vgl. *Inf.* X, 39). Am Ende ist es aber wiederum Vergil, der dazu auffordert, die Unterhaltung zu beenden: „E già ’l maestro mio mi richiamava“ (*Inf.* X, 115). In gleicher Weise beendet Vergil die Interaktion im Falle von Alessio Interminei und Taide, wenn er feststellt: „E quinci sian le nostre viste sazie“ (*Inf.* XVIII, 136). Und auch am *Purgatorio* interveniert Vergil, wenn er der Meinung ist, das Gespräch zwischen Dante und einer Seele beenden zu müssen, wie im Fall Belaquas. Noch im Antipurgatorio trifft Dante auf Belaqua, einen alten Freund, und unterhält sich mit diesem. Schließlich macht Vergil aber das Ende der Unterhaltung deutlich: „E già il poeta innanzi mi saliva, / e dicea: « Vienne omai; vedi ch’è tocco / meridïan dal sole, e a la riva / cuopre la notte già col piè Morrocco »“ (*Purg.* IV, 136-139). Indem Vergil während seines Rufens schon losgeht, unterstreicht er die Aufforderung zum Beenden des Gesprächs und zum Aufbrechen zusätzlich nonverbal.

Somit kann man in Bezug auf die Gruppendialoge festhalten, dass Vergil den klar aktiveren Part übernimmt. Dahinter steckt das Signal an Dante, dass er sich zurückhalten und seinem *guida* vertrauen solle. Dies tut Dante auch, er ordnet sich Vergil unter und lässt ihn meist allein sprechen, während er selbst stiller Zuhörer bleibt. Damit signalisiert er Vergil einerseits Vertrauen, aber auch Respekt. Den gleichen Effekt hat es, wenn Dante erst nach einer Aufforderung mit den Seelen spricht. Vergil positioniert sich indes nicht nur als *guida*, sondern auch als Souverän in Bezug auf die Gespräche, die Dante führen darf oder soll: Sobald er es für richtig hält, beendet er Gespräche zwischen Dante und den Seelen oder verhindert gänzlich die Kontaktaufnahme, wie im Falle Geri del Bellos.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass die Gruppengespräche im *Faust* ähnlich verlaufen. Immerhin bleibt Faust oft im Hintergrund und überlässt Mephistopheles das Sprechen. So in *Auerbachs Keller*, wo er sich auf einen Gruß der Gesellschaft zu Beginn beschränkt (vgl. *Faust I*, 2183). Danach übernimmt komplett Mephistopheles das Geschehen, nur der Teufel interagiert mit den Anwesenden im Keller, Faust bleibt passiv. Doch wäre es zu kurz gedacht, würde man hier auf die gleiche Konstellation schließen wie in der *Commedia*. Faust hält sich nämlich nicht aus Respekt oder Vertrauen zurück, sondern er sieht sich gegenüber Mephistopheles als derjenige, der seine Wünsche äußert und dann dabei zusieht, wie der Teufel sie erfüllt. Klares Indiz trotz der fehlenden Beiträge Fausts ist das Ende der Szene *Auerbachs Keller*. Nachdem Mephisto die Trinkenden verzaubert hat, spricht Faust seinen Wunsch aus: „Ich hätte Lust, nun abzufahren“ (*Faust I*, 2296). Er hat genug von der Veranstaltung und macht dies deutlich. Faust ist es also, der das Gespräch und die Situation aus dem Hintergrund heraus beobachtet und zugleich die wichtigen Entscheidungen trifft.

Ähnlich verhält es sich in der *Hexenküche*, in der die Verjüngung stattfinden soll. Bereits im ersten Teil der Szene überlässt Faust Mephisto die Interaktion mit den Dienern der Hexe (vgl. *Faust I*, 2378-2464). Während Mephisto mit den Tieren beschäftigt ist, interessiert sich Faust für ganz andere Dinge, denn in einem Spiegel erscheint ihm eine Frauengestalt,²⁰⁰ von der er sich völlig betören lässt. Er ist ob des überwältigenden Eindrucks durch das geisterhafte Bild schon versucht, den Besuch in der Hexenküche abubrechen („Entfernen wir uns nur geschwind!“, *Faust I*, 2462), als die Hexe erscheint.

²⁰⁰ Arens legt in seinem Kommentar überzeugend dar, dass es sich bei der Frauengestalt nicht um Helena handeln kann und noch weniger um Maragrete. Stattdessen verweist er auf die Möglichkeit, dass im Spiegel eine liegende Venus dargestellt ist (vgl. ARENS [1982], S. 238–239).

Auch mit dieser spricht im Folgenden allein Mephistopheles. Einerseits schwingt hier natürlich mit, dass Mephisto sich mit Hexen bestens auskennt (vgl. *Faust I*, 2516-2517), doch gleichzeitig spielt es eine zentrale Rolle, dass sich Mephisto hier um die Erfüllung des Wunsches nach Verjüngung kümmern soll. Dies wird deutlich in den Reaktionen Fausts angesichts dessen, was die Hexe fabriziert. Als sie mit ihren Ritualen angefangen hat und sie Faust bedeutet, näher zu treten, will er von Mephisto wissen: „Nein, sage mir, was soll das werden? / Das tolle Zeug, die rasenden Gebärden, / Der abgeschmackteste Betrug, / Sind mir bekannt, verhaßt genug.“ (*Faust I*, 2532-2535). Faust äußert klar seine Zweifel an dem Unterfangen und möchte Rechenschaft, inwiefern die Aktionen seinem Wunsch nach Verjüngung dienlich sein sollen. Mephisto beschwichtigt und lässt Faust näher zur Hexe treten. Aber auch danach sind die Zweifel Fausts nicht beseitigt, er meint: „Mich dünkt, die Alte spricht im Fieber!“ (*Faust I*, 2553). Wieder schwingt in der Äußerung der Skepsis die Erwartung mit, dass Mephistopheles Sorge dafür tragen soll, dass auch wirklich alles nach Plan verläuft. Dieser bleibt seiner Linie treu und versichert, dass alles so seine verdrehte Richtigkeit habe (vgl. *Faust I*, 2554-2566). Erst zum Schluss greift Mephisto schließlich ein und beendet das Wüten der Hexe: „Genug, genug, o treffliche Sibylle! / Gib deinen Trank herbei, und fülle / Die Schale rasch bis an den Rand hinan“ (*Faust I*, 2577-2579). An diesem Punkt wird zweierlei deutlich. Einerseits kommt Mephisto dem Wunsch Fausts nach Verjüngung in der Hexenküche nach und kümmert sich darum, dass alles reibungslos abläuft, er fügt sich seiner Rolle als vermeintlicher ‚Diener‘. Doch gleichzeitig behält er die Zügel in der Hand, er ist es, der letztlich bestimmt, wann die Hexe mit ihren Beschwörungen aufhören soll. Erst bei der dritten zweifelnden Äußerung Fausts (vgl. *Faust I*, 2573-2576) entscheidet sich Mephisto dazu, dem Spuk ein Ende zu bereiten.

Während der *Walpurgisnacht* bleibt es bei dieser Rollenverteilung. Faust folgt Mephisto, lässt sich von diesem in die magische Gesellschaft einführen. Er zeigt eine klare Erwartungshaltung, denn er fragt ihn „Willst du dich nun, um uns hier einzuführen, / Als Zaubrer oder Teufel produzieren?“ (*Faust I*, 4060-4061). Mephisto soll seine Aufgabe erfüllen und Faust will lediglich im Bilde darüber sein, wie der Teufel das zu bewerkstelligen sucht. Auch im restlichen Verlauf der *Walpurgisnacht* schiebt Faust häufig Mephisto vor, überlässt ihm die Initiative und den Großteil der Redebeiträge.

Deutlich später, in der Szene *Lustgarten*, im zweiten Teil der Tragödie, in dem Faust und Mephistopheles dem Kaiser das Papiergeld präsentieren, hält sich Faust ebenfalls auffällig zurück. Mephisto dominiert über weite Strecken das Gruppengespräch und

versucht, das Geschehen nach seinen Vorstellungen zu lenken. Als Faust schließlich doch zu einem längeren Gesprächsbeitrag ansetzt und Gefahr läuft, vom Konkreten ins Ideale abzudriften, fällt ihm der Teufel ins Wort (vgl. *Faust II*, 6111-6130).²⁰¹ Somit zeigt Mephisto auch an dieser Stelle, dass es letzten Endes er ist, der die Situation kontrolliert. Dazu schneidet er Faust schon mal das Wort ab.

Dieses Eingreifen wird auch kurze Zeit später im *Rittersaal* deutlich. Zwar sind in dieser Szene Mephisto und Faust nicht direkt zusammen auf der Bühne, denn Mephisto befindet sich zunächst im „Souffleurloche“ (*Faust II*, Regieanweisung nach 6398), um dem Astrologen einzusagen, während Faust auf der offenen Bühne Helena und Paris für den Kaiser heraufbeschwört. Faust agiert also im ersten Moment unabhängig und selbständig. Doch als er der Erscheinung Helenas verfällt und sie für sich erobern möchte, sieht sich Mephisto gezwungen, direkt einzuschreiten: „So faßt Euch doch und fallt nicht aus der Rolle!“ (*Faust II*, 6501). Wenig später, als Faust auf den Kuss zwischen Helena und Paris mit Entsetzen reagiert, versucht der Teufel nochmals, Faust zur Vernunft zu bringen: „Ruhig! still! / Laß das Gespenst doch machen, was es will.“ (*Faust II*, 6514-6515). Mephisto will also, dass alles nach Plan läuft, er will die Kontrolle über die Situation, aber vor allem über Faust behalten. Als dieser schließlich nach einer Explosion bewusstlos zu Boden sinkt, sieht sich Mephisto gar genötigt, ihn zu ‚retten‘ und ihn zurück in sein Studierzimmer zu bringen – immerhin benötigt Mephisto Faust noch für seine eigenen Ziele.²⁰²

Anders *Auf dem Vorgebirg*: Dort trachten Faust und Mephisto gemeinsam danach, den Kaiser zu manipulieren. Zunächst präsentiert Faust allein dem Kaiser die „drei Gewaltigen“ und versucht ihn davon zu überzeugen, ins Kriegsgeschehen eingreifen zu dürfen (vgl. *Faust II*, 10423-10546). Erst danach tritt Mephisto auf. Gemeinsam mit Faust liefert er in wechselnden Redebeiträgen einen teichoskopischen Bericht des Kriegsgeschehens. Schließlich kommen zwei Raben Mephistos, die „ein schwer Verhängnis“ verkünden (*Faust II*, 10679), woraufhin letztlich der Kaiser Faust und Mephisto alles Weitere überlässt (vgl. *Faust II*, 10705-10706). Doch nicht nur die sich ergänzenden Gesprächsbeiträge zeugen davon, dass Faust und Mephisto hier an einem Strang ziehen. Als der Kaiser sich wundert, dass so viel Seltsames geschieht und wissen

²⁰¹ Vgl. TRUNZ, Erich (1998): „Anmerkungen“, in: HA, Bd. 3, München, S. 505–755, hier: S. 605, der die Stelle ähnlich interpretiert: „Faust spricht nur wenige Sätze [...], wobei er vom realen Projekt ins Ideale geht, so daß Mephistopheles ihm rasch ins Wort fällt“.

²⁰² Vgl. hierzu den Kommentar von Trunz zum Beginn des zweiten Aktes des *Faust II*: „Will Mephistopheles sein Werk weiterführen, so muß Faust leben.“ (ebd., S. 616).

will, wer dafür verantwortlich ist, antwortet Mephisto: „Wem als dem Meister, jenem hohen, / Der dein Geschick im Busen trägt?“ (*Faust II*, 10606-10607). Dies ist ein direkter Bezug auf eine vorige Äußerung Fausts, als dieser noch allein mit dem Kaiser war. Gegen Anfang der Szene hat der Kaiser gefragt, was geschehe, woraufhin Faust geantwortet hat: „Der Nekromant von Norcia, der Sabiner, / Ist dein getreuer, ehrenhafter Diener.“ (*Faust II*, V. 10439-10440). Faust gibt hier seine Identität nicht preis und verweist auf den „Nekromant von Norcia“. Auf diesen bezieht sich in gleicher Weise Mephisto, wenn er von „dem Meister, jenem hohen“ spricht.²⁰³ Mephisto war nicht anwesend, als Faust dem Kaiser vom Nekromanten berichtet hat, folglich müssen sich die beiden vorher abgestimmt haben. Auch gegen Ende zeigt sich ein Detail, dass für die koordinierte Zusammenarbeit zwischen Faust und Mephistopheles spricht. Als die Raben erscheinen, ist der Kaiser sehr misstrauisch, geradezu erschrocken (vgl. *Faust II*, 10667-10669). Faust reagiert darauf und beschwichtigt den Kaiser, dass die Raben Mephistos nichts Böses zu bedeuten haben:

Von Tauben hast du ja vernommen, / Die aus den fernsten Landen kommen / Zu ihres Nestes Brut und Kost. / Hier ist's mit wichtigen Unterschieden: / Die Taubenpost bedient den Frieden, / Der Krieg befiehlt die Rabenpost. (*Faust II*, 10673-10678).

Hier wird ein weiteres Mal deutlich, wie sich Faust und Mephisto gegenseitig unterstützen, um den Kaiser zu manipulieren: Ihr abgekartetes Spiel, ihr gemeinsames Ziel, eint die beiden und sie kooperieren, bilden eine ‚Zweckgemeinschaft‘.

Dies ist es auch, was man letztlich in Bezug auf die Gruppengespräche im *Faust* konstatieren kann: Beide Figuren sind an ihren eigenen Zielen interessiert. Faust lässt dabei Mephisto für sich arbeiten, lässt ihn agieren, während er Zuschauer bleibt. Mephisto hingegen fügt sich zwar in diese Rolle ein, doch behält er die Kontrolle und greift immer dann ein, wenn etwas nicht wie geplant verläuft, so wie im *Lustgarten* oder im *Rittersaal*. Doch können Faust und Mephisto auch ein erstaunlich funktionierendes Gespann bilden, nämlich dann, wenn sich ihre Ziele überschneiden und beide die gleichen oder sehr ähnliche Interessen verfolgen, so im Falle *Auf dem Vorgebirg*.

²⁰³ Vgl. TRUNZ (1998), S. 704–705.

5.6 Letzte Interaktion

Abschließend soll die letzte direkte Begegnung zwischen Dante und Vergil sowie zwischen Faust und Mephistopheles im Hinblick auf die Gestaltung der Dialogkommunikation untersucht werden. Da beide Figurenpaare über eine lange Erzählzeit hinweg zusammen auftreten, erlaubt die Analyse der abschließenden Interaktion, Erkenntnisse darüber zu gewinnen, wie sich jeweils die Beziehung der Figuren zueinander am Ende dieser langen Zeit darstellt.

In der *Divina Commedia* findet die letzte direkte Interaktion zwischen Dante und Vergil auf dem Purgatorio statt, auf der siebten Terrasse, vor dem *Paradiso terrestre*. Nachdem Dante in der Nacht einen symbolhaften Traum hatte und am Morgen wieder aufgewacht ist, sieht er Vergil und Stazio bereits auf den Beinen. Sofort richtet Vergil das Wort an seinen *figliuol*: „Quel dolce pome che per tanti rami / cercando va la cura de' mortali, / oggi porrà in pace le tue fami.“ (*Purg.* XXVII, 115-117). Er macht also darauf aufmerksam, dass das Ziel ihrer Reise ganz nah ist, Dantes „fami“ werden bald gestillt sein.²⁰⁴ Diese Worte sind aber weit mehr als eine bloße Vorankündigung des baldigen Endes der gemeinsamen Reise. Vielmehr sind diese Worte des *guida* eine Ermutigung, eine letzte Motivation und ein Lob, dass Dante die lange Jenseitsreise bis zu diesem Punkt durchgestanden hat. Es spiegelt sich durchaus Respekt und Anerkennung in den ersten Sätzen Vergils wider. Dante reagiert darauf freudig, gerade wie ein Schüler, der von seinem bewunderten Lehrer aufs Äußerste gelobt wurde. Wir erfahren nämlich, wie Dante die Worte seines *guida* wahrnimmt: „e mai non furo stenne / che fosser di piacere a queste iguali“ (*Purg.* XXVII, 119-120).

Divina Commedia

Die Poeten nehmen ihren Weg wieder auf und, als sie am höchsten Punkt des Purgatorio angekommen sind, richtet Vergil seinen Blick auf Dante (vgl. *Purg.* XXVII, 126), um sich von seinem *figliuol* zu verabschieden. Der intensive Blick erzeugt eine intensive Nähe zwischen den beiden, außerdem nimmt er bereits das vorweg, was der *maestro* in seinen folgenden Worten noch genauer darlegen wird: Dante und Vergil begegnen sich nun, am Ende ihrer gemeinsamen Reise, auf Augenhöhe.

Seine letzten Sätze, die er an Dante richtet, beginnt Vergil mit einer Zusammenfassung der bisherigen Reise (vgl. *Purg.* XXVII, 127-128). Damit ruft er in Erinnerung, was sie

²⁰⁴ Vgl. CHIAVACCI LEONARDI (1991-1997), Kommentar zu *Purg.* XXVII, 115 und 117 zur Bedeutung von „Quel dolce pome“ und „fami“.

gemeinsam durchstanden haben, erzeugt also weiter emotionale Verbundenheit. Gleichzeitig macht Vergil seinen *figliuol* darauf aufmerksam, dass sie nun den Punkt erreicht haben, an dem er nicht mehr *guida* sein wird, ja nicht mehr sein kann, denn: „se’ venuto in parte / dov’ io per me più oltre non discerno“ (*Purg.* XXVII, 128-129). Vergil als personifizierte *ratio* hat Dante all das gezeigt, was er ihm zeigen konnte. Bald wird Beatrice als Personifikation der *fede* dort anknüpfen, wo Vergil aufgehört hat und allein die *fede* wird weitere Erkenntnisse beschereen können.

Dadurch dass Vergil die Endlichkeit seiner eigenen Möglichkeiten eingesteht, zeigt er sich Dante sehr nah. Er stellt seine eigenen Regungen vollkommen hintan, um Dantes Bestimmung nicht im Weg zu stehen.²⁰⁵ Doch damit nicht genug: Vergil geht noch einen Schritt weiter und erklärt Dante, dass er keinen *guida* mehr braucht, es genügt, wenn er seinem eigenen „piacere“ folgt (*Purg.* XXVII, 131). Deswegen soll Dante auch nicht mehr auf Vergils Anweisungen und Ratschläge warten („Non aspettar mio dir più né mio cenno“, *Purg.* XXVII, 139), Vergil erklärt Dante für „libero“ (*Purg.* XXVII, 140), also letztlich für eigenständig, für selbständig. Dies kulminiert im letzten Vers des Canto: „per ch’io te sopra te corono e mitrio“ (*Purg.* XXVII, 142). Diese Worte sind voller Anerkennung und Wohlwollen, der *maestro* ist zufrieden und auch stolz, was sein *figliuol* erreicht, auch wenn sicherlich Wehmut über den Abschied mitschwingt,²⁰⁶ da Vergil bald in den Limbus zurückkehren muss, nachdem er seine Aufgabe erfüllt hat.

Wie wichtig diese Anerkennung durch seinen *maestro* für Dante ist, erkennt man allein an der quantitativen Verteilung der Interaktion. Fast der gesamte Abschied ist fokussiert auf die Worte und den Blick Vergils, nur kurz erhalten wir Einsicht in das, was die Worte des *guida* in Dante auslösen, nämlich ganz am Anfang, als Vergil das Ziel der Reise verkündet (vgl. *Purg.* XXVII, 119-120). Der Rest der abschließenden Terzinen konzentriert sich auf Vergil, wodurch die Wichtigkeit seiner Figur nochmals unterstrichen wird.

²⁰⁵ Chiavacci Leonardi spricht an dieser Stelle ebenfalls von Vergils Grenzen: „Virgilio riconosce, come fin dal primo discorso alla sua entrata in scena [...], il suo preciso limite“ (ebd., Kommentar zu *Purg.* XXVII, 129). Zu Vergils persönlichen Regungen merkt Chiavacci Leonardi an: „Con umiltà e melanconia egli [Virgilio] ha più volte riconosciuto questa insormontabile barriera. Ma in questo discorso supremo, che per tanti tratti ricorda il primo, non vi è nulla che cede al sentimento personale.“ (ebd.).

²⁰⁶ Auch wenn man eine gewisse Kühle im Abschied herausliest, die wohl dem hierarchischen Gefälle zwischen Vergil und Dante geschuldet ist, so kann man dennoch kaum den insgesamt wehmütigen Charakter des Abschieds leugnen. So auch Trucchi mit Bezug auf das Eingeständnis der eigenen Grenzen durch Vergil in *Purg.* XXVII, 127-129: „Malinconica riflessione che rende patetico questo addio, apparentemente freddo, ma non senza affetto e dolore.“ (TRUCCHI [1936], Kommentar zu *Purg.* XXVII, 127-129).

Erst deutlich später gibt es noch einen weiteren Hinweis von Seiten Dantes, wie wichtig sein *guida* für ihn war und weiterhin ist. Nachdem Beatrice erschienen und Vergil wortlos verschwunden ist, will sich Dante nochmals an seinen *maestro* wenden, da er vom Anblick Beatrices überwältigt ist. Er vergleicht sich dabei mit einem kleinen Kind, das zu seiner Mutter läuft, damit sie es beschützt und tröstet (vgl. *Purg.* XXX, 43-45). Doch Vergil ist bereits verschwunden und Dante bricht darüber in Tränen aus (vgl. *Purg.* XXX, 52-54). Auch wenn es sich hier nicht um eine direkte Interaktion zwischen Dante und Vergil handelt, so zeigt diese Szene nochmals eindrücklich und auf den Punkt gebracht, wie eng das Verhältnis zwischen den beiden ist. Vergil ist für Dante sicherlich *guida* und *maestro*, ein Vorbild. Doch er ist noch mehr, es besteht eine emotionale Bindung wie im Verhältnis zwischen Kind und Eltern. Diese Verbindung bleibt bestehen, auch wenn Dante nun aus der Führung Vergils herausgelöst und selbständig ist.

In einem völlig anderen Licht erscheint die letzte Interaktion zwischen Faust und Mephistopheles. In *Großer Vorhof des Palasts* sind bereits die Lemuren unter der Aufsicht und den Befehlen Mephistos zu Gange. Ihre Aufgabe ist es, ein Grab auszuheben: „Der Längste lege längelang sich hin, / Ihr andern lüftet ringsumher den Rasen; / Wie man's für unsre Väter tat, / Vertieft ein längliches Quadrat!“ (*Faust II*, 11525-11528). Kurz darauf erscheint der erblindete Faust und erfreut sich über den Klang der Schaufeln, im Glauben, es handele sich um die Arbeiten an seinem Dammprojekt (vgl. *Faust II*, 11539-11543). Während Faust sich in Vorfreude über seine Landgewinnung wiegt, offenbart Mephisto halblaut sein wahres Gesicht, er verlacht die Pläne zum Damm und weist auf ihre Nichtigkeit hin (vgl. *Faust II*, 11544-11550). Dass er dies aber nicht direkt zu Faust sagt, verdeutlicht, dass Mephistopheles auch am Ende noch sein doppeltes Spiel spielt. Er gibt sich Faust gegenüber unterwürfig, doch hinter vorgehaltener Hand offenbart er, dass er im Grunde nur im eigenen Interesse handelt und seine eigenen Ziele verfolgt.

Die gespielte Unterwürfigkeit wird sogleich erneut sichtbar, als Faust seinen „Aufseher!“ ruft und Mephistopheles mit einem übertrieben soldatischen „Hier!“ antwortet (*Faust II*, 11551). Faust wähnt sich weiterhin in der bestimmenden Rolle und diktiert Mephisto, was er zu tun habe:

Wie es auch möglich sei, / Arbeiter schaffe Meng' auf Menge, / Ermuntere durch Genuß und Strenge, / Bezahle, locke, presse bei! / Mit jedem Tage will ich Nachricht haben, / Wie sich verlängert der unternommene Graben. (*Faust II*, 11551-11556).

Faust

Faust gibt Befehle und delegiert die Aufgaben, bleibt in der Position des Übergeordneten, des Kontrollierenden, wenn er stets über den Fortschritt des Projekts auf dem Laufenden gehalten werden will (vgl. auch Kap. 5.3).

Aufs Neue zeigt Mephisto halblaut sein wahres Gesicht, indem er Faust auf bitterste Weise verhöhnt: „Man spricht, wie man mir Nachricht gab, / Von keinem Graben, doch vom Grab“ (*Faust II*, 11557-11558). Durch das Wortspiel bestehend aus „Graben“ und „Grab“ tritt der Spott über den alten und blinden Faust nur deutlicher hervor. In einer Art „Kalauer“²⁰⁷ macht sich Mephisto über Faust lustig und kehrt die Verhältnisse um: Der Teufel ist über die wahren Vorgänge im Bilde ist, sieht sich über dem unwissenden Faust und verlacht darüber hinaus noch dessen Naivität.

Faust gibt sich unterdessen seinen Visionen zu seinem Menschheitsprojekt und dem Vorgefühl ewiger Unsterblichkeit durch die Landgewinnung hin („Es kann dir Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Äonen untergehn“, *Faust II*, 11583-11584). In diesem Hochgefühl äußert er auch den verhängnisvollen Ausspruch „Genieß’ ich jetzt den höchsten Augenblick“ (*Faust II*, 11586) und stirbt.

Als Faust tot ist, kann Mephisto zwar nicht mehr direkt mit ihm interagieren, doch trotzdem liefert die Reaktion auf den Tod Fausts weitere Indizien, wie der Teufel die Beziehung zu seinem Paktpartner eigentlich sieht. Noch im Anblick des leblosen Körpers verlacht er ihn, wenn er spöttisch feststellt: „Den letzten, schlechten, leeren Augenblick, / Der Arme wünscht ihn festzuhalten.“ (*Faust II*, 11589-11590). Die Geringschätzung Faust gegenüber wird noch deutlicher, als Mephisto kaltschnäuzig kommentiert „der Greis hier liegt im Sand“ (*Faust II*, 11592). Zur Verachtung gesellt sich noch der Triumph, denn Mephisto wähnt sich als Sieger, Faust war für ihn nur ein Projekt, das es zu beenden galt. Dies wird deutlich, als er kurz zusammenfasst „es ist vollbracht“ (*Faust II*, 11594). Mephistopheles sieht sich triumphierend am Ziel seiner Bemühungen, er hat über Faust gesiegt und sieht auf ihn herab, während dieser tot im Sand liegt.²⁰⁸

Somit bleibt auch für die letzte Interaktion zwischen Faust und Mephistopheles festzuhalten, dass sich Faust bis zu seinem Tode für den Überlegenen hält und Mephisto gebieterische Anweisungen gibt. Dieser gibt sich zwar unterwürfig, solange Faust noch lebt, zeigt aber bereits halblaut, wie er wirklich zu ihm steht: Er hält ihn für naiv und sieht sich selbst seinem Paktpartner bei Weitem überlegen. Als Faust schließlich tot ist, gibt es

²⁰⁷ GAIER (2002), S. 272.

²⁰⁸ Dass am Ende in der Szene *Grablegung* der Teufel selbst betrogen wird und gerade nicht als Sieger hervorgeht, soll hier nicht weiter diskutiert werden. Vgl. ebd., S. 278.

für Mephistopheles keinen Grund mehr, das doppelte Spiel weiter zu spielen: Er lässt die Masken fallen und zeigt offen seine Verachtung und Geringschätzung für Faust, den er wie ein Objekt betrachtet, das den persönlichen Interessen des Teufels dient.

6 Zusammenfassung und Interpretation der Ergebnisse: Gemeinsamkeit im Unterschiedlichen

Im Laufe der vorigen Analyse der Dialogsituationen zwischen Dante und Vergil in der *Divina Commedia* sowie Faust und Mephistopheles im *Faust* konnten klare Tendenzen in Bezug auf die Beziehungsebene der Kommunikation herausgearbeitet werden, die an dieser Stelle abschließend rekapituliert und zusammengefasst werden sollen.

Bei der Untersuchung der Kommunikation zwischen Dante und Vergil kristallisierte sich eine sehr deutliche Rollenverteilung heraus, die in ein hierarchisches Verhältnis zwischen den beiden Figuren mündet. Vergil steht über Dante, der sich im Gegenzug klar unterordnet. Dies wird schon bei der ersten Begegnung klar, wenn Dante voller Verzweiflung Vergil um Beistand bittet und dieser ruhig und besonnen auf Dante eingeht. Sowohl bei den Ansprachen als auch bei Aufforderungen sowie Fragen setzt sich diese Beziehung fort. Dante sieht zu Vergil auf, zollt ihm Respekt, vertraut auf ihn und verlässt sich auf die Führung seines *guida*. Vergil wiederum signalisiert, dass er sich seiner Rolle und Aufgabe bewusst ist, kommt seiner Funktion als *guida* nach, fungiert aber auch als *maestro*, der seinen *figliuol* voranbringen möchte. Auch in den Gruppengesprächen konnte eine solche Beziehungsstruktur nachgewiesen werden, wenn Vergil den meist aktiven Part übernimmt und Dante in der Regel respektvoll im Hintergrund bleibt.

Doch neben dieser funktionellen Ebene als *guida* bzw. *maestro* und *guidato* bzw. *Schüler* konnte eine weitere Ebene herausgearbeitet werden. Dante und Vergil sehen nämlich beide ihre Beziehung als eine enge, eine persönliche an und kommunizieren dies auch. Wenn Vergil wohlwollend auf Bitten seines *figliuol* eingeht sowie immer wieder empathisch nach dem Gemütszustand Dantes fragt, macht er klar, dass er sich sorgt und um ihn kümmert. Dante wiederum zeigt in seinen Gesprächsbeiträgen nicht ausschließlich Respekt und Bewunderung. Es schwingt auch eine persönliche Ebene mit, die am deutlichsten gegen Ende des *Purgatorio* hervortritt, als Vergil schon gar nicht mehr da ist: Dantes Ausbruch in Tränen ob des verschwundenen Vergil macht deutlich, dass dieser nicht nur *maestro* ist, sondern in die Nähe einer Vaterfigur rückt.

Für den *Faust* konnte demgegenüber eine Beziehungsstruktur herausgearbeitet werden, die weit entfernt ist von einer Harmonie und einem Einverständnis der beiden Figuren im Sinne der *Divina Commedia*. Direkt sichtbar und direkt kommuniziert ist dabei die Einstellung Fausts gegenüber Mephistopheles. Er sieht im Teufel einen Diener, dem er seine Wünsche aufträgt und dem er mitunter harsche Befehle gibt. Auch wenn die beiden

in Gruppen agieren, ist es meist so, dass Faust die Rolle des wenig beteiligten Beobachters einnimmt. Dies tut er aber nicht aus Respekt, sondern um in der Manier eines Auftraggebers dabei zuzusehen, wie Mephisto seine Arbeit macht. Faust sieht sich also in der führenden, dominanten Position und hat für Mephisto nur Spott und Verachtung übrig. Dieses Überlegenheitsgefühl behält er bis zum Ende bei, noch kurz vor seinem Tod gibt er dem Teufel im gebieterischen Tonfall Befehle.

Mephistopheles auf der anderen Seite spielt ein doppeltes Spiel. Einerseits lässt er Faust im Glauben, dass er den Teufel kontrollieren könnte, dass dieser ihm voll und ganz zu Diensten stünde. In den meisten Gesprächssituationen mimt Mephisto den ergebenen Diener, der für seinen Herrn arbeitet. Andererseits schwingt bereits in der herausgekehrten Unterwürfigkeit ein ironischer Unterton mit, der sie in ihr genaues Gegenteil verkehrt. Damit zeigt Mephisto sein wahres Gesicht, er offenbart, wie er die Beziehung zwischen sich und Faust in Wirklichkeit sieht. Er hat für Faust nämlich auch nur Spott und Verachtung übrig, sieht ihn im Grunde nur als Spielball seiner eigenen Interessen an. Er manipuliert Faust nach Strich und Faden, während dieser das doppelte Spiel des Teufels nicht erkennt oder nicht erkennen will und sich manipulieren lässt. Am deutlichsten tritt die verächtliche Einstellung Mephistos in gelegentlichen ‚Ausbrüchen‘ zu Tage, so wie in der Szene *Wald und Höhle*. Aber auch in halblauten Beiträgen, die in Richtung des Publikums gewandt sind, offenbart Mephistopheles seine wahre Natur, die er schließlich ganz unverblümt nach dem Tode Fausts nach außen kehrt, als der Teufel das Ziel seiner Interessen vermeintlich erreicht hat.

An dieser Stelle könnte man zu dem Schluss gelangen, dass *Divina Commedia* und *Faust* sich grundlegend voneinander unterscheiden. Auf der einen Seite steht das klar geordnete Verhältnis zwischen Dante und Vergil, das aber auch eine intensive persönliche Komponente beinhaltet. Auf der anderen Seite gründet sich das Verhältnis zwischen Faust und Mephisto auf gegenseitiger Verachtung und dem bloßen Erreichen persönlicher Interessen. Dazu schreckt vor allem Mephistopheles vor nichts zurück, egal ob es sich um Manipulation handelt oder um das scharadenhafte Schauspiel des ergebenen Dieners. Letztlich könnte man sogar so weit gehen und mit Rückgriff auf Martin Buber (vgl. Kap. 4.2) das Verhältnis zwischen Dante und Vergil überwiegend als *Ich-Du*-Beziehung charakterisieren, in der beide Partner aufeinander eingehen und sich dies gegenseitig klar signalisieren und kommunizieren. Entsprechend könnte man die Beziehung zwischen Faust und Mephistopheles größtenteils im Bereich des *Ich-Es* verorten. Das jeweilige Gegenüber ist mehr Objekt, das dem eigenen Zweck dienlich ist.

Divina Commedia und *Faust* sind also unter dem Aspekt der Kommunikation der jeweils zwei zentralen Figuren und ihrer Beziehung zueinander grundverschieden. Doch das ist nur die halbe Wahrheit – es wäre zu kurz gedacht, an diesem offensichtlichen Punkt stehen zu bleiben. Um die Ergebnisse weiter zu differenzieren, lohnt es sich, auf die zu Beginn der Arbeit geäußerte Hypothese zurückzukommen, es könnte eine Verbindung zwischen den Dialogstrukturen in *Commedia* bzw. *Faust* und der Stellung des Menschen zur Zeit Dantes sowie zur Zeit Goethes geben.

Zu Zeiten Dantes – wie bereits in Kapitel 3.1 demonstriert – dominierte eine Weltsicht, die von klaren Strukturen gekennzeichnet war, in der Forschung spricht man auch vom *ordo*-Prinzip. Es gab klare Hierarchien, in die sich der Einzelne einfügte. Zwar wurde die Menschheit als Ganzes als Krone der Schöpfung angesehen, der eine besondere göttliche Gnade zuteil war, doch dem Einzelnen fiel dabei nur eingeschränkte Aufmerksamkeit zu. Außerdem spielte die Religion eine wichtige Rolle und gab klare Leitlinien vor, welche das Leben bestimmten, während im wissenschaftlichen Diskurs die scholastische Denkweise dominierte, die maßgeblich auf *ratio* und *auctoritas* fußte (vgl. Kap. 3.1).

In dieses Bild passt die Beziehung zwischen Dante und Vergil. Zum einen reflektiert die klare, hierarchische Rollenverteilung zwischen den beiden das *ordo*-Prinzip: Sowohl Vergil als auch Dante akzeptieren ihre Rollen und handeln und kommunizieren entsprechend. Dante erweist dabei der Autorität und personifizierten *ratio* Vergil Respekt, ordnet sich als Einzelner in das große Ganze ein. Er akzeptiert den göttlichen Willen, dessen Mittelsmann im *Inferno* und im *Purgatorio* doch Vergil ist. Gleichzeitig spiegelt sich in der Fürsorge und der Nähe zwischen Dante und Vergil auch die göttliche Gnade wider, ebenso wie die emotionale Involviertheit in die übergeordnete Ordnung der göttlichen Liebe.

Im Falle des *Faust* muss man sich vergegenwärtigen, dass zu Zeiten Goethes die Welt bereits mehrere große Umbrüche erlebt hatte. Die Religion hatte ihre dominante Position zugunsten der Vernunft und der Naturwissenschaften eingebüßt. Der Mensch hatte sich aus der Bevormundung der Kirche befreit und verselbständigt.²⁰⁹ Auch dem Individuum und seinen Interessen kam infolgedessen eine immer größere Bedeutung zu. Diese

²⁰⁹ Zwar ‚emanzipiert‘ sich auch Dante von seinem *guida* Vergil im Laufe der *Commedia*, bis Vergil seinen Schüler schließlich krönt (vgl. *Purg.* XXVII, 139-142), doch bleibt hier eine respektvolle Unterordnung von Seiten Dantes durchaus bestehen. Insbesondere im starken Kontrast zur umfassenderen ‚Emanzipierung‘ des Menschen zu Zeiten Goethes erscheint die Position Dantes gegenüber Vergil auch am Ende des *Purgatorio* noch untergeordnet, vor allem in Bezug auf die emotionale Verbundenheit. Die fortdauernde emotionale Abhängigkeit und Unterordnung Dantes zeigt sich deutlich in seinen Tränen, als Vergil verschwunden ist (vgl. *Purg.* XXX, 52-54).

‚Emanzipierung‘ des Menschen bedeutete einerseits eine große Befreiung, andererseits auch eine grundlegende Verunsicherung und einen Orientierungsverlust, denn es fehlte die vorgegebene, nicht zu hinterfragende Ordnung der Welt (vgl. Kap. 3.2).

Wenn man die Kommunikation und die Beziehung zwischen Faust und Mephistopheles vor diesem Hintergrund betrachtet, fällt auf, dass sie in auffällig hohem Maße dem Kontext der Stellung des Menschen entspricht. Faust sieht sich größtenteils emanzipiert von transzendenten Ordnungen. Vielmehr versteht er sich als ein Dominator, als ein Gebieter über das Jenseitige, der dem Teufel einen Pakt abpresst, für sich arbeiten lässt und gleichzeitig nur Verachtung für ihn übrig hat. Es geht einzig und allein um seine persönlichen Interessen, nur das hat Faust im Blick. Gleichzeitig offenbart sich aber auch die Orientierungslosigkeit, die Verunsicherung des Einzelnen in der Figur Fausts, denn er lässt sich von Mephisto manipulieren und verführen. Er glaubt, frei und selbstbestimmt zu sein, doch am Ende lässt er sich immer wieder von Mephisto beeinflussen und lenken. Was bedeutet dies alles nun für den Vergleich von *Divina Commedia* und *Faust*? Sicher ist es richtig zu behaupten, dass beide Werke grundverschieden sind: Die Beziehungsebene der Kommunikation zwischen Dante und Vergil weist kaum Gemeinsamkeiten mit derjenigen zwischen Faust und Mephistopheles auf. Doch gerade in dieser überdeutlichen Unterschiedlichkeit liegt eine frappierende Gemeinsamkeit. Sowohl die *Divina Commedia* als auch der *Faust* reflektieren in den Dialogstrukturen zwischen ihren jeweils beiden zentralen Figuren in Grundzügen die Stellung des Menschen in der Welt.

Im Hinblick auf die Arbeitshypothese könnte man an diesem Punkt – um mit Foucault zu sprechen – festhalten, dass sich *Commedia* und *Faust* dem dominanten *Diskurs* ihrer Zeit in Bezug auf die Stellung des Menschen fügen.²¹⁰ Doch dies stellt nur einen, den augenfälligeren Aspekt dar. Beide Werke unterlaufen nämlich gleichzeitig den vorherrschenden Diskurs und formieren stellenweise einen „contre-discours“.²¹¹ So bleibt

²¹⁰ Zum *Diskurs* im Sinne Foucaults vgl. insbesondere FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses*, Paris.

²¹¹ Foucault führt den Begriff des *contre-discours* in *Les mots et les choses* ein: „Or, tout au long du XIX^e siècle et jusqu’à nous encore – de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud –, la littérature n’a existé dans son autonomie, elle ne s’est détachée de tout autre langage par une coupure profonde qu’en formant une sorte de « contre-discours », et en remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis le XVI^e siècle.“ (ebd., S. 58–59). Foucault bezieht seinen Entwurf des *contre-discours* an dieser Stelle auf das 19. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang ist es zudem wichtig darauf hinzuweisen, dass der Begriff *contre-discours* nicht einheitlich interpretiert wird. So verweist Küpper auf die Fragestellung: „meint das ‚contre‘ eine ‚Transgression‘ der Episteme (kann es das, Foucaultianisch gesehen, meinen) oder meint es einen Einspruch gegen die diskursiven Blindheiten, die sich jede Episteme auferlegen muß, um ihre Transzendental-Prinzipien auf das Niveau der Performativität zu überführen?“ (KÜPPER, Joachim [1995]: „Vergas Antwort auf Zola. Mastro-Don Gesualdo als

Dante zwar hauptsächlich gefügig, erlaubt sich aber trotzdem einzelne eigenständige Vorstöße und Freiheiten. Diese quittiert Vergil oftmals mit Ermahnungen und Tadel und Dante überkommt die Scham. Trotz seiner Verlegenheit infolge der Reaktion seines *guida* zeigen diejenigen – wenn auch vergleichsweise wenigen – Stellen, an denen Dante ‚forsch‘ und selbständig agiert, dass der vorgegebene Diskurs nicht in vollkommener Absolutheit allgemeingültig ist. Zumindest partiell werden im Sinne eines *contre-discours* Alternativen zum vorherrschenden System angedeutet.

Ähnlich stellt sich die Situation im *Faust* dar: Faust sieht sich, wie bereits erwähnt, als Dominator über das Transzendente und verhält sich Mephistopheles gegenüber abschätzig. Indem er sich so selbst zu einem übermächtigen Schöpfergott analog der vermeintlich überkommenen Ordnungen inszeniert, ruft er einen *contre-discours* zur aufgeklärten Perspektive auf. Schon die Tatsache für sich genommen, dass Faust überhaupt die Dienste des jenseitigen Mephistopheles in Anspruch nimmt und den Teufel – zumindest aus seiner eigenen Sicht – bändigt, stellt der aufgeklärten und vernunftgelenkten Weltordnung eine Alternative gegenüber. Mit anderen Worten: Wäre das Transzendente vollkommen obsolet, dürfte Faust sich gar nicht erst damit auseinandersetzen und auf Mephisto einlassen. Aber auch wenn man Mephistopheles nicht mythologisch als ‚Teufel‘ liest, sondern psychologisch als Verkörperung des Triebhaften und Körperlichen²¹² sowie des Willens zu Macht und Selbststeigerung, kann man einen *contre-discours* erkennen. Wenn nämlich das Triebhafte in Gestalt Mephistos versucht, Faust mit rhetorischen Mitteln zu manipulieren und dieser auf die Verlockungen eingeht, so beschreibt dies eine klare Gegentendenz zur Vorstellung des aufgeklärten, vernunftgeleiteten Menschen.

Man kann im Hinblick auf die untersuchten Dialogstrukturen also durchaus von einer Gemeinsamkeit im Unterschiedlichen zwischen *Divina Commedia* und *Faust* sprechen,

Vollendung des naturalistischen Projekts“, in: *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, hg. von Winfried Engler, Tübingen, S. 109–136, hier: 133, Fn 52). Warning wiederum sieht den *contre-discours* als eine grundlegende Eigenschaft von Literatur an, vgl. dazu WARNING, Rainer (1999): „Poetische Konterdiskursivität: Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München, S. 313–345. Dabei geht Warning auch auf Dantes *Commedia* ein, jedoch nicht auf Ebene der Dialogstrukturen (vgl. ebd., S. 325–327). An dieser Stelle soll *contre-discours* in einem eher weiten, wörtlichen Sinne aufgefasst werden, nämlich als dem vorherrschenden Diskurs gegenläufig (‚contre‘).

²¹² Vgl. u.a. SCHMIDT (1999), S. 122–123 für eine psychologisierende Deutung der Gestalt Mephistos und seiner Verbindung zu Faust. Dabei unterstreicht Schmidt insbesondere die „Tendenz Mephistos [...] zur Reduktion alles Geistig-Idealen auf Materiell-Körperliches“ (ebd., S. 122). Als Beleg dafür führt er die Gretchenhandlung an: „Immer wenn sich Faust in seiner Begegnung mit Gretchen zum höheren Gefühl der Liebe erhebt, versucht Mephisto ihn zu desillusionieren, indem er nur krude Sexualität gelten lässt [...]“ (ebd., S. 122).

muss dies aber noch weiter differenzieren: Beide Werke beziehen sich auf der Strukturebene der Dialoge zwischen Dante und Vergil bzw. Faust und Mephistopheles auf den vorherrschenden Diskurs ihrer Zeit in Bezug auf die Stellung des Menschen. Dies tun sie einerseits und zum größten Teil bestätigend, andererseits aber auch subversiv, in Form eines stellenweisen *contre-discours*.

Natürlich wäre es verwegen, an dieser Stelle davon auszugehen, alle Fragen zu *Divina Commedia* und *Faust* wären mit dieser Erkenntnis hinreichend beantwortet. In der langen Tradition der viel diskutierten Vergleiche der beiden Werke wurden zahlreiche unterschiedliche Fragen und Aspekte betrachtet. Die vorliegende Arbeit musste sich indes auf einen sehr eng begrenzten und eng gefassten Teilaspekt in der Analyse beschränken. Zum einen konnten nicht vollständig alle Interaktionen zwischen Dante und Vergil sowie Faust und Mephistopheles untersucht werden. So musste die Untersuchung auf eine handhabbare Menge an Kommunikationssituationen begrenzt werden. Außerdem gibt es einige Dialogstellen, die sich nur schwerlich in eine vorgefasste Kategorie einordnen lassen und deshalb hier nicht berücksichtigt wurden. Darüber hinaus musste sich die vorliegende Arbeit auf die Beziehungsebene in der Kommunikation beschränken. Eine weiterführende Untersuchung unter noch stärkerer und expliziterer Einbeziehung der Selbstoffenbarungs- und Appellebene der Kommunikation könnte noch differenziertere Erkenntnisse zutage fördern.

Gleiches gilt für die Ebene der Kontextualisierung: Auch hier konnte nur ein sehr spezifischer Bereich herausgegriffen werden. Mit der Stellung des Menschen in der Welt wurde zwar ein wichtiger und zentraler Aspekt bearbeitet, doch müssten für ein umfassenderes Bild noch andere Bereiche berücksichtigt werden. Beispiele dafür wären die Konzeption des Göttlichen und der Theologie oder die Rolle und Stellung von Philosophie bzw. Wissenschaft. Auch die Hinzunahme des künstlerischen und politischen Kontextes dürfte weitere vielversprechende Einblicke in das Verhältnis zwischen *Divina Commedia* und *Faust* ermöglichen.

Am Ende bleibt es beim Vergleich von *Divina Commedia* und *Faust* bei einem unabgeschlossenen, nach wie vor aktuellen Thema. Die vorliegende Arbeit konnte indes mithilfe der kommunikativ-pragmatischen Perspektive ein weiteres Mosaiksteinchen zum großen Bild hinzufügen und zeigen, dass auch ein vermeintlicher „luogo comune“ immer noch neue Erkenntnisse bereithält.

7 Literatur

7.1 Dante

ALIGHIERI, Dante (1824): *Die göttliche Komödie des Dante Alighieri*, übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß, Bd. 1: Die Hölle, Halle.

ALIGHIERI, Dante (2003a): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, hg. von Giorgio Petrocchi, Bd. 2, L'Inferno, Florenz = *Inf.*

ALIGHIERI, Dante (2003b): *La Commedia secondo l'antica vulgata*, hg. von Giorgio Petrocchi, Bd. 3, Il Purgatorio, Florenz = *Purg.*

7.2 Goethe

GOETHE, Johann Wolfgang von (1890): „1827, 6. Mai. Mittag bei Goethe“, in: *Anhang an Goethes Werke: Abtheilung für Gespräche: 1827 und 1828*, Bd. 6, hg. von Woldemar Freiherr von Biedermann, Leipzig, S. 131–136.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1987a): „An Cornelia Goethe. Antwort auf den Brief vom 6 Xbr.“, in: *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. Briefe: Frankfurt, Leipzig, Straßburg 1764-1771*, hg. im Auftrage d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Red. Gustav von Loeper (= WA), Bd. IV, 1, München, S. 26–29.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1987b): „Benvenuto Cellini. Erster Theil“, in: *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe*, hg. im Auftrage d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Red. Gustav von Loeper (= WA), Bd. I, 43, München,

GOETHE, Johann Wolfgang von (1987c): „Benvenuto Cellini. Zweiter Theil“, in: *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe*, hg. im Auftrage d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Red. Gustav von Loeper (= WA), Bd. I, 44, München,

GOETHE, Johann Wolfgang von (1987d): „Tagebuch 1779“, in: *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. Tagebücher: 1775-1787*, hg. im Auftrage d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Red. Gustav von Loeper (= WA), Bd. III, 1, München, S. 76–97.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1987e): „Tagebucheintrag 18. September 1797“, in: *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. Tagebücher: 1790-1800*, hg. im Auftrage d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Red. Gustav von Loeper (= WA), Bd. III, 2, München, S. 144–147.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1987f): „Über die Flaxmanischen Werke“, in: *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe*, hg. im Auftrage d. Großherzogin Sophie von Sachsen, Red. Gustav von Loeper (= WA), Bd. I, 47, München, S. 245–246.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1998a): „Dante“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz (= HA), Bd. 12, München, 339-342.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1998b): „Faust. Der Tragödie erster Teil“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz (= HA), Bd. 3, München, S. 20–145 = *Faust I.*

GOETHE, Johann Wolfgang von (1998c): „Faust. Der Tragödie zweiter Teil“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz (= HA), Bd. 3, München, S. 146–364 = *Faust II.*

GOETHE, Johann Wolfgang von (1998d): „Götz von Berlichingen. Aus der ersten Fassung von 1771“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz (= HA), Bd. 4, München, S. 529–547.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1998e): „Im ernsten Beinhaus war’s“, in: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz (= HA), Bd. 1, München, S. 366–367.

7.3 Primärliteratur

BOCCACCIO, Giovanni (1974): „Trattatello in laude di Dante“, in: *Tutte le opere*, Bd. 3, hg. von Vittore Branca, Mailand,

BUBER, Martin (1973a): „Ich und Du“, in: ders.: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, S. 7–136.

BUBER, Martin (1973b): „Zwiesprache“, in: ders.: *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, S. 137–196.

BULGAKOV, Michail (2002): „Мастер и Маргарита (= Master i Margarita)“, in: ders.: *Собрание сочинений в восьми томах (= Söbranie sočinenij v vos'mi tomach)*, Bd. 5, Sankt Petersburg, S. 96–544.

FREUD, Sigmund (1947): „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, hg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, London, Frankfurt am Main, S. 3–12.

HERDER, Johann Gottfried von (1997): „Journal meiner Reise im Jahr 1769“, in: *Werke. In zehn Bänden. Journal meiner Reise im Jahr 1769. Pädagogische Schriften*, Bd. 9,2, hg. von Rainer Wisbert, Frankfurt am Main, S. 9–126.

KANT, Immanuel (1969): „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: *Kant's gesammelte Schriften, Abt. 1*, Bd. 8 (Abhandlungen nach 1781), hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin [u.a], S. 33–42.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1859a): „Philosophie der Kunst“, in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*, Bd. 1,5, Stuttgart, Augsburg, S. 351–736.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1859b): „Ueber Dante in philosophischer Beziehung“, in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*, Bd. 1,5, Stuttgart, Augsburg, S. 152–163.

WEBER, Max (1992): „Wissenschaft als Beruf“, in: *Gesamtausgabe, Abt. I*, Bd. 17, hg. von Wolfgang J. Mommsen, Birgitt Morgenbrod, Horst Baier, Tübingen, S. 71–111.

7.4 Sekundärliteratur

ABEKEN, Bernhard Rudolf (1826): *Beiträge für das Studium der Göttlichen Comedie Dante Alighieri's*, Berlin, Stettin.

ACHTNER, Wolfgang (2008): *Vom Erkennen zum Handeln. Die Dynamisierung von Mensch und Natur im ausgehenden Mittelalter als Voraussetzung für die Entstehung naturwissenschaftlicher Rationalität*, Göttingen.

AERTSEN, Jan A. (1996): „Einleitung: Die Entdeckung des Individuums“, in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hg. von Jan A. Aertsen, Andreas Speer, Berlin, S. IX–XVII.

- AERTSEN, Jan A./SPEER, Andreas (Hgg.) (1996): *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin.
- ARENS, Hans (1982): *Kommentar zu Goethes Faust I*, Heidelberg.
- AUERBACH, Erich (1969): *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin.
- BACHTIN, Michail (1975): „Слово в романе (= Slovo v romane)“, in: ders.: *Вопросы литературы и эстетики (= Voprosy literatury i estetiki)*, Moskau, S. 72–233.
- BACHTIN, Michail (1979): „Das Wort im Roman“, in: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt am Main, S. 154–300.
- BAROLINI, Teodolinda (1992): *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, NJ.
- BAUER, Manuel (2018): *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen - Geschichte - Gegenwart*, Stuttgart.
- BELLER, Manfred (1989): „Giovita Scalvini zwischen Manzoni und Goethe“, in: *Goethe und Manzoni*, Bd. 1, hg. von Werner Ross, Berlin, S. 89–99.
- BERGHOFF, Peter (1997): *Der Tod des politischen Kollektivs*, Berlin.
- BERTRAM, Georg W. (2000): *Philosophie des Sturm und Drang. Eine Konstitution der Moderne*, München.
- BETTEN, Anne (1994): „Analyse literarischer Dialoge“, in: *Handbuch der Dialoganalyse*, hg. von Gerd Fritz, Franz Hundsnurscher, Tübingen, S. 519–544.
- BLUMENBERG, Hans (1965): *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt am Main.
- BLUMENBERG, Hans (1975): *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt am Main.
- BOCKMANN, Jörn/GOLD, Julia (2017): „Kommunikation mit Teufeln und Dämonen. Eine Einleitung“, in: *Turpiloquium. Kommunikation mit Teufeln und Dämonen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Jörn Bockmann, Julia Gold, Würzburg, S. 1–18.
- BRENNER, Peter J. (1981): „„Weltliteratur“. Voraussetzungen eines Begriffs in Goethes Literaturkritik“, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 98, hg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar, S. 25–42.
- BÜHLER, Karl (1934): *Sprachtheorie*, Jena.
- BURCKHARDT, Jacob (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (1991-1997): „Note al testo“, in: *La Divina Commedia. Inferno*, Mailand, zitiert nach Dante Lab, <http://dantelab.dartmouth.edu> [17.05.20].
- CICCARELLI, Andrea (2001): „Dante and the Culture of Risorgimento: Literary, Political or Ideological Icon?“, in: *Making and remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*, hg. von Albert Russell Ascoli, Krystyna von Henneberg, Oxford [u.a.], S. 77–102.
- COMPARETTI, Domenico (2017): *Virgilio nel Medioevo*, Mailand.
- CONRADY, Karl Otto (1994): *Goethe. Leben und Werk*, München.
- COX, Virginia (1992): *The Renaissance dialogue*, Cambridge [u.a.]

- CROCE, Benedetto (1959a): *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Bd. 1, Bari.
- CROCE, Benedetto (1959b): *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Bd. 2, Bari.
- DA IMOLA, Benvenuto Rambaldi (1855): *Commento latino sulla divina commedia di Dante Allighieri*, Bd. 1, ins Italienische übersetzt von Giovanni Tamburini, Imola.
- D'AGOULT, Marie de Flavigny (1911): *Dante und Goethe. Dialoge von Daniel Stern (Marie Gräfin d'Agoult)*, übersetzt von ihrer Enkelin Daniela Thode, Heidelberg.
- DI MASSA, Daniel (2014): „Der göttliche Poet. Romantische Selbstmythologisierung in Goethes Terzinen“, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 131, hg. von Jochen Golz, Albert Meier, Edith Zehm, Göttingen, S. 59–70.
- DILTHEY, Wilhelm (1921): *Gesammelte Schriften. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*, Bd. II, Leipzig [u.a.].
- DOD, Bernard G. (2008): „Aristoteles latinus“, in: *The Cambridge history of later medieval philosophy*, hg. von Norman Kretzmann, Anthony Kenny, Jan Pinborg, Cambridge, S. 45–79.
- EIBL, Karl (2000): *Das monumentale Ich*, Frankfurt am Main [u.a.].
- FINCKH, Ruth (1999): *Minor mundus homo*, Göttingen.
- FISCHER, Kuno (1887): *Goethes Faust nach seiner Entstehung, Idee und Composition*, Bd. 2. neubearb. Aufl., Weimar, Stuttgart.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Les mots et les choses*, Paris.
- FRIEDRICH, Theodor/SCHWEITHAUER, Lothar J. (1959): *Kommentar zu Goethes Faust. Mit einem Faust-Wörterbuch und einer Faust-Bibliographie*, Stuttgart.
- FRITZ, Gerd/HUNDSNURSCHER, Franz (Hgg.) (1994): *Handbuch der Dialoganalyse*, Tübingen.
- GAIER, Ulrich (2002): *Kommentar zu Goethes Faust*, Stuttgart.
- GOL'DENBERG, Arkadij Haimovich (2019): „«Гоголь и Данте» как современная научная проблема (= «Gogol' i Dante» kak sovremennaja naučnaja problema)“, in: *Данте: pro et contra: личность и наследие Данте в оценке русских мыслителей, писателей, исследователей: антология (= Dante: pro et contra Ličnost' i nasledie Dante v ocenke russkich myslitelej, pisatelej, issledovatelej: antologija)*, hg. von Marina Sergeevna Samarina, Igor' Ju Šaub, Sankt Petersburg, S. 547–559.
- GOLDMANN, Lucien (1959): *Le dieu caché. étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris.
- GOBENS, Peter (2011): *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart.
- GRECCHI, Luca (2016): *L'umanesimo della cultura medievale*, Bologna.
- HAUG, Walter (1992): *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*, Darmstadt.

- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. (2001): „Gesprächsanalyse in der Literaturwissenschaft“, in: *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Bd. 2, hg. von Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, Sven F. Sager, Berlin, S. 1640–1655.
- HIRDT, Willi (1994): „Goethe und Dante“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Bd. 68-69, 1, S. 31–80.
- HÖDL, Ludwig (1988): „Philosophische Ethik und Moral-Theologie in der Summa Fr. Thomae“, in: *Thomas von Aquin*, hg. von Albert Zimmermann, Clemens Kopp, Berlin, New York, S. 23–42.
- HOLLANDER, Robert (2000): „Notes to the text“, in: *Dante. The Inferno*, hg. von übersetzt von Robert und Jean Hollander, New York, zitiert nach Dante Lab, <http://dantelab.dartmouth.edu> [18.05.20].
- HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W. (2012): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main.
- HÖSLE, Vittorio (2014): *Dantes Commedia und Goethes Faust*, Basel.
- IMBACH, Ruedi (2016): „Dante als Schüler und Lehrer“, in: *Schüler und Meister*, hg. von Andreas Speer, Thomas Jeschke, Berlin, Boston, S. 61–79.
- JAKOBSON, Roman (1979): „Linguistik und Poetik [1960]“, in: *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main, S. 83–121.
- JUCKER, Andreas H. (2012): „Pragmatics in the history of linguistic thought“, in: *The Cambridge handbook of pragmatics*, hg. von Keith Allan, Katarzyna Jaszczolt, Cambridge, S. 495–512.
- KABLITZ, Andreas (2018a): *Ist die Neuzeit legitim?*, Basel.
- KABLITZ, Andreas (2018b): „Von den Schwierigkeiten der Begründung einer christlichen Poetik und ihrer Überwindung im Werk Dantes“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 48, 1, S. 19–62.
- KLEINHENZ, Christopher (1989): „Deceivers deceived: devilish doubletalk in „Inferno“ 21-23“, in: *Quaderni d’Italianistica*, Bd. 10, 1-2, S. 133–156.
- KOSELLECK, Reinhart (1992): „Volk, Nation, Nationalismus, Masse“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Verw-Z, hg. von Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck, Stuttgart, S. 141–431.
- KRAUSS, Werner (1963): „Über die Konstellation der deutschen Aufklärung“, in: ders.: *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, S. 309–399.
- KRINGS, Hermann (1982): *Ordo*, Hamburg.
- KRISTEVA, Julia (1969): „Le mot, le dialogique et le roman“, in: dies.: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, S. 143–172.
- KUON, Peter (1993): *Lo mio maestro e’l mio autore. Die produktive Rezeption der „Divina Commedia“ in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt am Main.

- KÜPPER, Joachim (1995): „Vergas Antwort auf Zola. Mastro-Don Gesualdo als Vollendung des naturalistischen Projekts“, in: *100 Jahre Rougon-Macquart im Wandel der Rezeptionsgeschichte*, hg. von Winfried Engler, Tübingen, S. 109–136.
- LANCI, Antonio (1970): „maestro“, in: *Enciclopedia dantesca*, Roma, zitiert nach Treccani Enciclopedia Dantesca, http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca [17.05.20].
- LEERSEN, Joep (2018): *National thought in Europe*, Amsterdam.
- LOMBARDO, Giovanni (2013): „La figure du maître dans la Divine Comédie de Dante“, in: *Figures du maître*, hg. von Cristina Noacco, Rennes, S. 97–112.
- LORENZINI, Niva (2011): *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Mailand.
- LÜBBE, Hermann (2004): *Religion nach der Aufklärung*, München.
- LÜTTKE, Mirko (2012): *Die Kränkung des Menschen*, Würzburg.
- MACHÉ, Ulrich (1974): „Studierzimmer I und Geisterchor“, in: *Aufsätze zu Goethes „Faust I“*, hg. von Werner Keller, Darmstadt, S. 369–379.
- MANDELKOW, Karl Robert (1980): *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Bd. 1: 1773-1918*, München.
- MASCIANDARO, Franco (1991): *Dante as dramatist*, Philadelphia.
- MIEDEMA, Nine (2016): „Goethe und das Mittelalter: Hans Sachs, Rom, das Nibelungenlied“, in: *Goethe und...*, Bd. 5, hg. von Manfred Leber, Sikander Singh, Saarbrücken, S. 35–55.
- MINEO, Nicolò (2004): „Lettura del canto VIII dell’Inferno“, in: *L’Alighieri*, 24, S. 53–77.
- MITTNER, Ladislao (1964): *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Turin.
- MORRIS, Charles W. (1971): „Foundations of the Theory of Signs“, in: ders.: *Writings on the General Theory of Signs*, Berlin, S. 13–71.
- NARDI, Bruno (1942): *Dante e la cultura medievale*, Bari.
- OTTO, Regine (Hg.) (1996): *Nationen und Kulturen*, Würzburg.
- PHILIPP, Wolfgang (1957): *Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht*, Göttingen.
- PRANDI, Stefano (1999): *Scritture al crocevia*, Vercelli.
- REA, Roberto (2012): „Psicologia Ed Etica Della ‚Paura‘ Nel Primo Canto Dell’ ‚Inferno‘: La Compunctio Timoris“, in: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, 130, S. 183–206.
- RECKWITZ, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt*, Weilerswist.
- RECKWITZ, Andreas (2008): *Subjekt*, Bielefeld.
- SALSANO, Fernando (1970): „figliuolo“, in: *Enciclopedia dantesca*, Roma, zitiert nach Treccani Enciclopedia Dantesca, http://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca [17.05.20].

- SANCTIS, Francesco de (1951): *Storia della letteratura italiana*, Bd. 2, Neapel.
- SANTAYANA, George (1910): *Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, and Goethe*, Cambridge, Mass.
- SANTOLI, Vittorio (1952): „Prospettive sul Faust“, in: ders.: *Goethe e il Faust. Due Saggi*, Florenz, S. 27–60.
- SAVIOTTI, Federico (2014): „Dante, i diavoli e l’ira di Virgilio“, in: *Carte Romanze*, Bd. 2, 1, S. 211–253.
- SCALVINI, Giovita (1948): „Dai « Materiali Goethiani »“, in: ders.: *Foscolo, Manzoni, Goethe*, Turin, S. 295–423.
- SCHADEWALDT, Wolfgang (1955): „Zur Entstehung der Elfenszene im 2. Teil des Faust“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 29, S. 227–236.
- SCHADEWALDT, Wolfgang (1963): „Goethes Beschäftigung mit der Antike“, in: ders.: *Goestudien*, Zürich [u.a.], S. 23–126.
- SCHIEDER, Theodor (1985): „Typologie und Erscheinungsformen des Nationalstaats“, in: *Nationalismus*, hg. von Heinrich August Winkler, Königstein/Ts., S. 119–137.
- SCHIEDER, Theodor (1991): *Nationalismus und Nationalstaat*, Göttingen.
- SCHMACHTENBERG, Reinhard (1982): *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog*, Berlin.
- SCHMIDT, Jochen (1999): *Goethes Faust, Erster und Zweiter Teil*, München.
- SCHULZ VON THUN, Friedemann (2001): *Miteinander reden 1. Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation*, Reinbek bei Hamburg.
- SINGLETON, Charles Southward (1971): *Dante Alighieri: The divine comedy*, Bd. 1,2: Inferno, Commentary, Princeton, N.J.
- SONNTAG, Michael (1999): *Das Verborgene des Herzens*, Reinbek bei Hamburg.
- SULGER-GEBING, Emil (1907): *Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Berlin.
- TRUCCHI, Ernesto (1936): *Esposizione della Divina Commedia*, Bd. 1: Inferno, zitiert nach Dante Lab, <http://dantelab.dartmouth.edu> [18.05.20], Mailand.
- TRUNZ, Erich (1998): „Anmerkungen“, in: HA, Bd. 3, München, S. 505–755.
- ULLMANN, Walter (1978): *Kurze Geschichte des Papsttums im Mittelalter*, Berlin.
- UNGEHEUER, Gerold (1980): „Gesprächsanalyse an literarischen Texten. Lessing: Der Freigeist“, in: *Literatur und Konversation. Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft*, hg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich, Wiesbaden, S. 43–71.
- VAN DER WAERDEN, B. L. (1987): „The Heliocentric System in Greek, Persian and Hindu Astronomy“, in: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 500 (1), S. 525–545.
- VENTURA, Paolo de (2007): *Dramma e dialogo nella “ Commedia di Dante “*, Neapel.
- VOSSLER, Karl (1907): „Goethes Faust und Dantes göttliche Komödie“, in: ders.: *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, Bd. I, 1. Teil, Heidelberg, S. 1–20.

WAIS, Kurt (1968): „Die Divina Commedia als dichterisches Vorbild im XIX. und XX. Jahrhundert“, in: *Arcadia*, 3, 1, S. 27–47.

WARNING, Rainer (1999): „Poetische Konterdiskursivität: Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: ders.: *Die Phantasie der Realisten*, München, S. 313–345.

WATZLAWICK, Paul (1969): *Menschliche Kommunikation*, Bern [u.a.]

WEIJERS, Olga (1978): „Contribution à l’histoire des termes ‚natura naturans‘ et ‚natura naturata‘ jusqu’à Spinoza“, in: *Vivarium*, Bd. 16, 1, S. 70–80.

7.5 Wörterbücher

BEEKES, R. S. P. (2010): *Etymological dictionary of Greek*, Bd. 2, Leiden [u.a.].

LIDDELL, Henry George/SCOTT, Robert (1889): *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Online via Perseus Project [<http://www.perseus.tufts.edu>]