

## Buhnen

### Tragödie und Bühne im allerletzten *Faust*

*BUHNEf. lehnwort aus nd. bünef. (aus ineinander  
verflochtener reisigbündeln, brettern oder steinen gebauter)  
ins wasser ragender uferschutzdamm  
(Grimm'sches Wörterbuch)*

»Ist fortzusetzen« – mit dieser Wendung endet die letzte Vorabveröffentlichung aus dem *Faust II*, die 1828 erscheint (FA 7/1, 796). Ein Jahr zuvor hat Goethe bereits den Helena-Akt in Druck gegeben. Die letzten Szenen des fünften Akts mit den Bergschluchten und der Himmelfahrt des Helden sind zu diesem Zeitpunkt auch schon abgeschlossen beziehungsweise konzipiert. Um den zweiten Teil der *Faust*-Tragödie zum Abschluss zu bringen, müssen also noch der Rest des ersten Aktes, die Akte 2 und 4 sowie die ersten drei Szenen des fünften Aktes: »Offene Gegend«, »Palast« und »Tiefe Nacht«, geschrieben werden. Erst im Jahre 1831, und das heißt: ganz zum Schluss entstehen also der vierte Akt und die erste Hälfte des fünften Akts.<sup>1</sup> Diese Passagen sind aber nicht einfach nur deshalb von Interesse, weil es sich um die letzten handelt, die Goethe schreibt. Vielmehr wird in diesem allerletzten *Faust* – wie ich im Folgenden zeigen werde – das theatral ausgetragen, was sich in den abschließenden zwei Worten der finalen Vorabveröffentlichung zu Lebzeiten andeutet. Dieser Einbruch eines Extradiegetischen wird dabei zu einem Einbruch der Backstage ins Off. So spielt sich auf der imaginären Bühne des vierten und der ersten Hälfte des fünften Akts eine ganz besondere Art von Tragödie ab. Faust phantasiert rund um die Bühne ein Off. Sobald er das, was er dort zu sehen vermeint, jedoch zu greifen und ins On zu ziehen versucht, verschwindet es. Nach diesem »außerordentlichen Substanz-

---

1 In der älteren Forschung wurde der Übergang vom dritten zum vierten Akt als Wendung vom Ästhetischen zum Ethisch-Sozialen gewertet. In welche Widersprüche man sich mit einer solchen These verstrickt, haben bereits Klett und dann Emrich gezeigt. Siehe Ada M. Klett: Der Streit um *Faust II* seit 1900, Jena 1939; und Wilhelm Emrich: Die Symbolik von *Faust II*. Sinn und Vorformen, Frankfurt a.M./Bonn 1957, 362–366. Auch heute noch kann der vierte Akt als »das große Schmerzenskind« der *Faust*-Forschung angesehen werden. Ebd., S. 363.

verlust«<sup>2</sup> bleibt die bloße Infrastruktur von Backstage und Orchestergraben übrig. Der Entzauberung des Off dient eine Reihe von Mauerschauszenen, in deren Verlauf sich die Bühne schließlich dramenimaginär in eine versinkende Bühne auflöst. Doch zunächst zum Einbruch der Backstage.

## 1. Der Einbruch der Backstage ins Off

Wenn Goethe nach Vers 6036 die Worte »Ist fortzusetzen« drucken lässt, dann ist das ganz sicher kein Cliffhanger. Nach der eindrücklichen Probe mephistophelischer Elementarkünste auf der Bühne der Mummenschanz ist Faust gerade zum kaiserlichen *maitre de plaisir* erhoben worden. Damit scheint eine Episode ihren Abschluss zu finden; was als Nächstes folgt, deutet sich noch keineswegs an. In diesen zwei Worten passiert also nichts, das mit Spannung zu tun hätte, aber auch nicht mit Vorstellungen von Anschlussfähigkeit. Vielmehr dringt in den dramatischen Text eine fremde Ebene ein. Narratologisch gesprochen könnte man sagen, die Diegese wird von einer Extradiegese unterbrochen. Die Worte »Ist fortzusetzen« sind nämlich weder eine Figurenrede noch eine Regieanweisung, sondern auf der Ebene von Autor und Publikum angesiedelt. Über die dramatische Handlung hinweg kommuniziert der Autor hier gleichsam mit seiner Leserschaft. Und dennoch könnte die Wendung auch als eine Art Bühnenanweisung gelesen werden. Was sich nämlich im Einbruch des Schreib- und Leseprozesses in die dramatische Welt ankündigt, ist ein Einbruch der Backstage ins Off.

Aktuell erfreut sich die Untersuchung des Off einer gewissen Konjunktur. Hierbei ist neben den bedeutenden Arbeiten von Juliane Vogel auch ein kurzer Text von Bettine Menke maßgeblich geworden.<sup>3</sup> Mit diesem Begriff ist der dramatisch imaginierte Raum hinter und rund um die Bühne gemeint: derjenige Teil der Dramenwelt, aus dem die Figuren auftreten und in den sie wieder abtreten. Wenn das Off also die dramenimmanent suggerierte Umwelt

---

2 Die Wendung geht zurück auf Kurt May: *Faust II. Teil*. In der Sprachform gedeutet, Berlin 1936, S. 215. Sie ist dort kritisch gemeint. Hier soll der theatrale und dramatische Eigenwert solcher Verarmung in den Blick gebracht werden.

3 Der kurze Text von Menke wurde als Einleitung zu einer Sektion eines von Juliane Vogel mitherausgegebenen Bandes publiziert. Siehe Bettine Menke: *On/Off*, in: Juliane Vogel, Christopher Wild (Hrsg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 180–188. Der Bezug von On und Off ist auch zentral für Vogels Studie über den Auftritt. Siehe Juliane Vogel: *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn 2018. Darin findet sich auch ein umfangreiches Kapitel zum *Faust*.

des On der Bühnenimagination meint, so ist die Backstage der tatsächliche Raum hinter und rund um die Bühne, dort, wo die Garderobe und die Maske sind, die Requisiten und Bühnenbilder aufbewahrt werden. Der Begriff sollte aber genauso weit gefasst werden wie der des Off, sodass zur Backstage auch noch die Infrastruktur rund um die Bühne gehört: die Zugänge an den Seiten und etwa auch der Orchestergraben vor ihr. Entscheidend ist nämlich nicht die tatsächliche Lage. Ausschlaggebend ist vielmehr, dass die Backstage gerade nicht den Phantasieraum meint, aus dem die Bühnenfiguren auftreten und in den sie wieder abtreten, sondern den wirklichen Raum, in dem Schauspieler\*innen in Rollen schlüpfen und die nötigen Kostüme und Requisiten vorfinden und in dem die Musiker\*innen Platz nehmen. Das Verhältnis von Off und Backstage ist also dem von Diegese und Extradiegese analog und verweist zudem auf die Spannung von Drama und Theater.<sup>4</sup>

Von Beginn an steht der *Faust* in einem ausdrücklichen Bezug zu seiner theatralen Infrastruktur. Im »Vorspiel auf dem Theater« wird die Backstage verdoppelt. Drei Schauspieler\*innen treten aus der Backstage auf die Bühne. Dort schlüpfen sie in die Rollen von Direktor, Theaterdichter und Lustiger Person, um eine Szene aufzuführen, deren Off wiederum als eine Backstage zu imaginieren ist. Schon diese metatheatrale Szene bereitet die abschließende Entlarvung des Off diskret vor. Und je länger die Tragödie währt, desto deutlicher wird es, wer hier über die Backstage verfügt. Spätestens mit der Veröffentlichung des Helena-Akts tritt vollends zutage, dass es Mephistopheles ist, der die Regie über die Ereignisse auf der Bühne übernommen hat, mithin auch die Illusionen produziert, wie es hinter den Kulissen aussehen soll. Als Phorkyas verkleidet, leitet er die Intrige an, die Helena Faust zuführt. Damit an seiner dramatischen Grenzposition keine Zweifel aufkommen, lässt Goethe ihn am Ende des Aktes ans Proszenium treten und »*Maske und Schleier zurück[lehnen] [...], um, in so fern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu comentiren.*« (MA 18.1, vor V. 10.039) Damit tritt Mephisto nicht nur aus der Welt des dramatisch Imaginären in die reelle Welt des Publikums,<sup>5</sup> sondern erweist sich auch als der Meister der theatralen Infrastruktur.

4 Siehe zu dieser Unterscheidung etwa Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004. Tragödientheoretisch fruchtbar gemacht wird die Unterscheidung in Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013, S. 15–32.

5 Wegen dieser Grenzposition durchbricht Mephistopheles regelmäßig die vierte Wand, um *ad spectatores* zu sprechen. Allein im vierten Akt geschieht das viermal (siehe MA 18.1, V. 10.210f., 10.327–10.330, 10.554–10.564 und 10.734–10.741). Im fünften Akt sprechen alle Figuren praktisch nur noch *ad spectatores*, jedenfalls kaum mehr, wie Max Kommerell schon bemerkte,

Zuvor hat Phorkyas dem Chor vom angeblichen Off berichtet. Dort seien »Höhlen« und »Grotten« und »Lauben«, in denen man sich »hier- und dort-hin[wenden]« könne (MA 18.1, V. 9.586–9.591). Ungläubig antwortet der Chor erst: »Wie, da drinnen?« (MA 18.1, V. 9.589), bevor er fortfährt: »Thust du doch als ob da drinne ganze Weltenräume wären« (MA 18.1, V. 9.594). »Allerdings, ihr Unerfahrenen!«, so Phorkyas, »das sind unerforschte Tiefen: / Saal an Sälen, Hof an Höfen« (MA 18.1, V. 9.596). Dass sie nun nicht mehr von »Grotten«, sondern von »Sälen« spricht, bereitet die Entleerung des Off vor, die mit dem Schritt ins Proszenium vollendet wird. In dem Moment, in dem sich Phorkyas als Mephisto entpuppt, ist auch ihre Suggestion unendlicher Räume als bloßer (theatraler) Trug entlarvt. Mehr ist von ihm aber auch nicht zu erwarten: Als Meister der Infrastruktur ist er auch nur Meister der Simulation.

Dafür steht auch die Rolle, die ihm Goethe im ersten Akt beim ersten Auftritt der Helena zudenken wird, welcher auch erst nach der Veröffentlichung des Helena-Akts und des Vorabdrucks der ersten Hälfte des ersten Akts entsteht. Dort taucht Mephisto plötzlich im Souffleurkasten auf. Man hat es also wieder mit einer Verdoppelung der Backstage zu tun. Das Off, aus dem Mephistopheles auftritt, ist als Theaterinfrastruktur zu imaginieren. Der allerletzte *Faust* überführt solche desillusionierenden Einbrüche des Theaters in die Dramenwelt – die ein Pendant in der Wendung »Ist fortzusetzen« finden – in eine besondere Dramaturgie, die die »schwankenden Gestalten«, von denen bereits die »Zueignung« zum *Faust* spricht, in einem Theaterraum verortet, der die blanke Backstage hinter dem Off bloßlegt. Dabei spielt die Mauerschau die Schlüsselrolle.

## 2. Zur Mauerschau-Dramaturgie des allerletzten *Faust*

Gleich im Anschluss an die Wendung »Ist fortzusetzen« wird klar, dass sich hinter den Kulissen etwas zugetragen hat, das selbst nicht auf die Bühne gekommen ist: Der Kaiser hat den ersten, ungedeckten Geldschein unterschrieben, der auch schon vervielfältigt wurde und dessen Kopien massenhaft im ganzen Reich zirkulieren. Ein solches Auseinanderdriften von On und Off ist aus der Tragödiengeschichte wohlbekannt. In seiner Habilitationsschrift hat Claude Haas aufgezeigt, wie schon bei Racine auf der Bühne Klassizismus

---

zueinander. Siehe Max Kommerell: *Faust und die Sorge*, in: ders.: *Geist und Buchstabe der Dichtung*, 6., ergänzte Aufl., Frankfurt a.M. 1991, S. 75–III, hier S. 103.

inszeniert wird, während hinter der Bühne ein *failing state* lauert.<sup>6</sup> Diesen Topos greift Goethe hier und zu Beginn des vierten Akts noch einmal auf. Inzwischen ist das Reich, trotz oder gerade wegen des Assignaten-Unwesens, völlig in »Anarchie« (MA 18.1, V. 10.261) zerfallen. Ein Gegenkaiser wurde gewählt, der das Reich in einen Bürgerkrieg gestürzt hat und dem alten Kaiser nun mit der Entscheidungsschlacht droht.

Um seine Lage zu bestimmen, greift der herausgeforderte Kaiser auf ein Goethe'sches Schlüsselwort zurück: das »Schwanken«. »Die Menge schwankt im ungewissen Geist« (MA 18.1, V. 10.381), sagt er über seine (untreuen) Untertanen. »Schwanken« ist, wie Eva Geulen gezeigt hat, ein Grenzbegriff der Morphologie, »der unterhalb der Schwelle begrifflicher oder auch nur quasi-begrifflicher Konsistenz« liegt und die »Unterscheidung von schwankendem Objekt« einerseits und »schwankendem Beobachter« andererseits unterläuft.<sup>7</sup> Dass der Kaiser im vierten Akt dieses Wort wählt, wird durch die vorangehende Dramaturgie vorbereitet. Im Helena-Akt wurde nämlich nicht nur das Ensemble auftretender Figuren, sondern auch der gesamte Bühnenraum von einem solchen Schwanken ergriffen. Das hat schon Max Kommerell ebenso zutreffend wie lakonisch bemerkt: »Der Boden schwankt«.<sup>8</sup>

Was im Helena-Akt als Schwanken auf die imaginäre Bühne kam, zeigt sich im vierten Akt abseits der Bühne, denn der Kaiser sieht die schwankende Menge nur in einer Mauerschau. Die Verschiebung von der Bühne lässt das Schwanken auf die Spannung von Off und Backstage ausgreifen, sodass die Aushebelung dieser Differenz im allerletzten *Faust* immer mehr als Ausdruck eines solchen Schwankens zu verstehen ist. Mit anderen Worten: Es beginnt der Raum um die Bühne zwischen Off und Backstage zu schwanken. Der Kaiser ist alsbald desillusioniert. Zwar kann er die Schlacht mithilfe von Mephistos Machinationen für sich entscheiden, doch durchschaut er den trügerischen Schein, den er abseits der Bühne sieht. Als er erkennen muss, dass alles Gaukelwerk ist, verlässt er mit seiner Entourage die Bühne. So erblickt nur noch Faust, welche Effekte Mephistopheles' Bühnenzauber zu erzielen vermag. Oder vielmehr: Er glaubt, solche Effekte zu erblicken. Mephisto dagegen nimmt nichts davon wahr. Offensichtlich *ad spectatores* gewandt, sagt er:

6 Siehe das Racine-Kapitel und vor allem die *Britannicus*-Lektüre in Claude Haas: *Der König, sein Held und ihr Drama. Politik und Poetik der klassischen Tragödie*, Göttingen 2024, S. 107–155.

7 Eva Geulen: *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin 2016, S. 66.

8 Max Kommerell: *Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form*, in: ders.: *Geist und Buchstabe der Dichtung* (Anm. 5), S. 7–74, hier S. 58.

»Nur Menschen Augen lassen sich betrügen« (MA 18.1, V. 10.735). Denn auch das Publikum sieht »nichts von diesen Wasserlügen« (MA 18.1, V. 10.734), weil diese nur indirekt durch eine Mauerschau auf die Bühne kommen. So wird das, was im Off vor sich gehen soll, als eine bloße optische Täuschung entlarvt. Faust erblickt hier etwas, das es schlicht nicht gibt.

Die spezifische Mauerschaustrategie des allerletzten *Faust* steht in einem markanten Kontrast zum opulenten Auftrittsgeschehen der ersten beiden Akte, wo sich ganze Scharen heterogener, insbesondere weiblicher Figuren auf der Bühne tummeln.<sup>9</sup> Gegen eine solche leibliche Präsenz hebt sich die Darstellungsart des vierten und der ersten Szenen des fünften Aktes ab. In der entscheidenden Phase der Kaiserschlacht stehen Faust und Mephisto alleine auf der Bühne. Es ist aber wichtig zu sehen, dass damit nicht nur das On verarmt, sondern auch das Off. Schon wenn der Kaiser das Gaukelwerk durchschaut, wird fraglich, ob um das On der Bühne herum überhaupt ein Off ist – oder doch nur das *factum brutum* der Backstage. Das markiert Goethes Distanz etwa zu Racine. Während Goethe die Möglichkeit ins Spiel bringt, dass es jenseits der Bühne nur noch Infrastruktur und keinen Imaginationsraum gibt, wird bei Racine die Illusion niemals gebrochen; abseits der Bühne gibt es bei ihm nur das Off. Im *Faust* deutet sich eine Entlarvung dieses Off bereits im Übergang vom zweiten zum dritten Akt an. Emergieren die Figuren des Meerfestes aus den Kulissen wie aus einem unendlich produktiven Element, so bleiben die »Weltenräume« (MA 18.1, V. 9.594) hinter der Bühne des Helena-Akts, wie oben gezeigt, ein trockenes Versichern des als Phorkyas verkleideten Mephistopheles.

Der Kontrast wird umso merklicher, als der vierte Akt diese Entlarvung des Off in ein Bühnengeschehen überführt. Die Dramaturgie wendet sich hier gleichsam nach vorne, vor das Proszenium, das aus der Perspektive der dramatischen Aufführung ebenso zum Off gehört wie der Raum hinter und zur Seite der Bühne. Der Akt beginnt mit einer erhabenen Mauerschau. Das signalisieren schon Fausts erste Verse: »Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß, / Betret' ich wohlbedächtig dieser Gipfel Saum« (MA 18.1, V. 10.039f.). Vom Hochgebirge aus sehen Faust und Mephisto sodann auch hinunter ins Reich, und dabei »zieht« Fausts »Auge« imaginär sogar bis hinaus »aufs hohe Meer« (MA 18.1, V. 10.198). Da er aber hervortritt – in

---

9 Für die Geschichte der weiblichen Scharen von der Antike bis in die Moderne siehe Hanna Sohns: Nymphen, Musen, Sirenen ... Anmerkungen zu einer Geschichte weiblicher Scharen (Proust, Alkman), in: Vera Bachmann, Johanna-Charlotte Horst (Hrsg.): Weibliche Kollektive, Paderborn 2023, S. 63–77.



Sonst waren's Ritter, König, Kaiser,  
Jetzt sind's nichts als leere Schneckenhäuser.  
(MA 18.1, V. 10.547–10.560)

In der Requisite finden sich tatsächlich Säle voller Waffen, die außer Gebrauch gekommen sind und nur noch für Theateraufführungen genutzt werden. Diese will Mephistopheles ›ringsum ausgeräumt‹ haben. Doch da kein Auftritt der von ihm bezeichneten Bewaffneten folgt, hat man es auf der Bühne auch (wenn überhaupt) wirklich nur mit ›leeren Schneckenhäusern‹ zu tun. Damit kommt aber die wirkliche Mauer hinter der Bühne in den Blick: die Mauer zur Backstage. Und die Macht dieser Backstage wird in die Schlacht um den Orchestergraben geworfen, wo eine Leere eine andere besiegt.

Diese Mauerschau-Dramaturgie, die das Off entlarvt, erreicht ihren Höhepunkt in den ersten drei Szenen des fünften Akts, welche Goethe unmittelbar vor dem Abschluss des vierten Akts fertigstellt. Der Wanderer, der anfangs in die »Offene Gegend« tritt, die Philemon und Baucis bewohnen, erwartet jenseits der »Düne« (MA 18.1, vor V. 11.079) – und damit auch jenseits der sich auf ›Düne‹ reimenden ›Bühne‹ – »das gränzenlose Meer« (MA 18.1, V. 11.076). Aber auch er »schreitet vorwärts« (MA 18.1, vor V. 11.079) und schaut mithin in den Orchestergraben. Der Anblick dieses Jenseits im Diesseits verschlägt dem Wanderer die Sprache. Kein einziges Wort mehr kommt aus seinem Mund. Aus einer dramatischen Figurenrede ist die Mauerschau hier also zu einer bloßen, sprachlosen Schau geworden. Und dass Philemon und Baucis danach zwei sich gegenseitig ausschließende Bilder dessen zeichnen, was er dort erblickt hat, steigert nicht nur die Unzuverlässigkeit, was dort zu sehen ist. Vielmehr fragt sich erneut, ob da überhaupt etwas zu sehen sein kann. Philemon erblickt dort als Effekt der mephistophelischen Machenschaften »ein paradiesisch Bild« (MA 18.1, V. 11.086). Dieses Imaginäre wird von Baucis mit dem Hinweis auf nächtliche Arbeiten entlarvt, die dem Blick entzogen waren, die aber die Infrastruktur der blühenden Landschaften bereitet haben, die Philemon sieht – oder vielmehr zu sehen vermeint. So erklärt Baucis: »Stand ein Damm den andern Tag.« (MA 18.1, V. 11.126) Anders als ihr Mann spürt Baucis also, dass die Bilder im Off nur Gaukelwerk sind und dass selbst noch dieser Damm eine bloße Simulation von Mephisto darstellt.

Dieser Damm steht, wie abschließend gezeigt werden soll, im Zusammenhang mit Fausts Projekt, sich am Meer einen neuen, eigenen Boden – mithin auch eine ureigene Bühne – zu schaffen. Fausts absoluter Wille, in den Abgrund zu schauen, der dem Wanderer die Sprache verschlagen hat, wird im Fortgang des fünften Akts als tragische Verblendung ausgestellt.



### 3. Buhnen. Fausts tragischer Bühnenentzug

Faust will sich am Meer eine Bühne bauen, die ihm und den Figuren rund um ihn herum den festen Stand ermöglichen soll, den der schwankende klassische Boden nicht bereiten konnte. Das allumfassende Schwanken, das Subjekt und Objekt gleichermaßen einbegreift, ließ Fausts Griff nach Helena damals ins Leere gehen. Bereits beim Anblick des Helena-Bilds im ersten Akt geht er davon aus, es mit beständigen »Wirklichkeiten« (MA 18.1, V. 6.553) einer »gegründet[en], dauerhaft[en]« Welt (MA 18.1, V. 6.492) zu tun zu haben. Ausgerechnet in der *mise en abyme* einer Bühne auf der Bühne erhofft sich Faust daher, nicht nur »Fuß« zu »fass[en]«, sondern einen »festen Strand« erreicht zu haben (MA 18.1, V. 6.552f.).<sup>10</sup> Eine solch beständige Wirklichkeit bietet ihm aber nicht einmal die leibhaftige Helena des dritten Akts. Denn sie tritt nicht nur zu Beginn »trunken von den Gewoges regsamem / Geschaukel« (MA 18.1, V. 8.490–8.491) auf, sondern ist durchweg als Figur konzipiert, in die mehrere, sich gegenseitig ausschließende Identitäten eingehen. Weil nicht einmal sie selbst sich wiederzuerkennen vermag, verliert sie das Bewusstsein und fällt dem Chor in die Arme (MA 18.1, V. 8.881). Und ganz zuletzt löst sie sich in eine metonymische Reihe auf: »War ich das alles? Bin ich's? Werd ich's künftig seyn [...]?« (MA 18.1, V. 8.839)

Auf das Scheitern seiner Helena-Pläne reagiert Faust, indem er sich von der Gestalt zum Raum ihrer Gestaltung wendet. Ganz folgerichtig tritt er dafür in einen elementaren Streit mit dem notorisch schwankenden und amorphen Wasser selbst. Für ihn, wie im Übrigen auch für Mephistopheles, stellen die Gezeiten einen sterilen Zyklus leerer Wiederholung dar. Zu Beginn des vierten Akts sagt Faust über die Welle: »Sie schleicht heran, an aber tausend Enden / Unfruchtbar selbst Unfruchtbarkeit zu spenden« (MA 18.1, V. 10.212f.).<sup>11</sup> Wohl auch deshalb war Faust beim Meerfest am Ende der klassischen Walpurgisnacht längst im Hades – oder vielmehr in der Backstage? – verschwunden. Den elementaren Streit mit dem Meer versteht Faust als »ein Großes« (MA 18.1, V. 10.134). Er ist aber auch – und als Antikenkenner könnte er das wissen – von alters her als Hybris eines Despoten kodiert. Schon in den *Persern*, der wohl ältesten erhaltenen griechischen Tragödie, wird Großkönig Xerxes dafür bestraft, dass er den Hellespont überbrückt,

10 In der Haupthandschrift des *Faust* und in der Ausgabe letzter Hand steht »Stand«. Siehe dazu MA 18.1, 789.

11 Darauf macht schon Emrich aufmerksam. Vgl. Emrich: Die Symbolik von *Faust II* (Anm. 1), S. 367.

mithin das Meer zu Land gemacht hat. Mit diesen seinen ›Machinationen‹ (im griechischen Text steht *mêchanai*)<sup>12</sup> maßt sich der sterbliche Potentat an, Poseidon und die übrigen Götter zu überwältigen (*kratêsein*): »thnêtos ôn de theôn te pantôn ôiet' ouk eubouliai, / kai Poseidônos kratêsein«.<sup>13</sup> Bei Goethe wird diese tragische Verstrickung durch Mephistos Feststellung: »Wir sind die Leute Großes zu erreichen« (MA 18.1, V. 10.126), angedeutet, die Fausts Rede von seinem ›großen‹ Plan unmittelbar vorangeht. Im weiteren Verlauf des vierten und fünften Akts wird Fausts Landgewinnungsprojekt immer mehr zu einer Frage von Off und Theaterinfrastruktur.

Durch sein Projekt erfüllt Faust das tragische Heldentum, wie es sich noch der alte Goethe denkt. 1827, also im Jahr der Veröffentlichung des Helena-Akts, erscheint in *Über Kunst und Altertum* eine »Nachlese zu Aristoteles' Poetik«. Darin geht es vor allem um die »Konstruktion der Tragödie« (MA 13.1, 342); kurz skizziert werden aber auch Goethes Vorstellungen zum tragischen Helden. Dieser sei, so heißt es dort, »ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann«, der sich »durch dämonische Konstitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins, gerade bei der Großheit seines Charakters« wie auch »durch immerfort übereilte Tatausübung« auszeichne (MA 13.1, 341). Was hier mit Blick auf Ödipus gesagt ist, kann mit ebenso viel Recht auch von Faust gelten, nicht zuletzt, weil sein letztes großes Projekt eine ›übereilte Tatausübung‹ zur Folge haben wird, die ihn zum ›halbschuldigen Verbrecher‹ macht.

Weil er sein Neulandprojekt nicht, wie der Wanderer, in den Blick bekommen kann, neidet Faust Philemon und Baucis ihre »Offene Gegend«. Dort soll ein »Luginsland« errichtet werden, »[u]m ins Unendliche zu schau« (MA 18.1, V. 11.344f.) und damit, wie Faust schon früher sagt:

Zu sehn was alles ich gethan,  
Zu überschaun mit einem Blick  
Des Menschegeistes Meisterstück  
(MA 18.1, V. 11.246–11.248).

Deshalb befiehlt er Mephistopheles und seinen Schergen in einer durchaus missverständlichen Wendung: »So geht und schafft sie mir zur Seite!« (MA 18.1, V. 11.275) Obwohl er damit nicht sagen will, dass Philemon und Baucis ermordet werden sollen, muss er anschließend dem Brand ihrer Hütte, in

12 Aischylos: Die Perser, in: ders.: Tragödien, übers. von Oskar Werner, hrsg. von Bernhard Zimmermann, 7., überarbeitete Aufl., Mannheim 2011, S. 6–77, V. 722.

13 Ebd., V. 749f.: »Er – ein Mensch – die Götter alle glaubt' er voller Unverstand, / Selbst Poseidon zu beherrschen«.

dem sie umkommen, vom Balkon aus zusehen – also selbst das noch in einer Mauerschau. So erkennt Faust eine ›übereilte Tatausübung‹, macht aber die Ausführenden dafür verantwortlich: »Geboten schnell, zu schnell gethan!« (MA 18.1, V. 11.382) Diese letzte Übereilung wird nun aber umgehend dadurch bestraft, dass Faust von der Allegorie der Sorge geblendet wird.

David Wellbery hat kürzlich in Erinnerung gerufen, wie wichtig der *Oedipus tyrannos* als Prätext für den ersten Teil des *Faust* gewesen ist.<sup>14</sup> Auch in der »Nachlese zu Aristoteles' Poetik« geht es Goethe um Ödipus. Die faustische Blendung jedoch unterscheidet sich merklich von derjenigen dieses geradezu klassischen tragischen Helden. Denn bei Faust entspringt sie keiner Anagnorisis. Anders als Ödipus erkennt er sein ›halbschuldiges Verbrechen‹ bis zuletzt nicht. Deshalb kommt die Blendung von außen und wird nicht wie bei Sophokles selbst herbeigeführt. Nur folgerichtig ist es so denn auch, dass Faust anschließend einfach weitermacht wie bisher:

Die Nacht scheint tiefer tief hineinzudringen  
Allein im Innern leuchtet helles Licht;  
Was ich gedacht ich eil es zu vollbringen  
(MA 18.1, V. 11.499–11.501).

Damit wird die Anagnorisis aber gleichsam an die Leser\*innen und Zuschauer\*innen delegiert.<sup>15</sup> Wir sollen in diesem Augenblick einsehen, dass Fausts Landbauprojekt ebenso illusorisch bleibt wie alle seine anderen Pläne auch. Die Weltbühne am Meer wird auf die paronomastischen »Buhnen« (MA 18.1, V. 11.545) reduziert, auf denen sie stehen soll. Buhnen sind, wie es im *Grimm'schen Wörterbuch* heißt, Uferschutzdämme, die ins Meer hinausragen und auch aus Holz bestehen können.<sup>16</sup> Damit ist man aber wieder bei der Infrastruktur angekommen, die im »Vorspiel auf dem Theater« aufgebaut wurde: »Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen, / Und jedermann erwartet sich ein Fest« (MA 6.1, 536, V. 39f.), so heißt es dort. Nun tritt zutage,

14 David E. Wellbery: Goethes *Faust I*. Reflexion der tragischen Form, München 2016, S. 11–19. Goethes Rekurs auf Sophokles wird für Wellbery zum Ausgangspunkt einer »werkinternnen Gattungsreflexion«. Ebd., S. 19. Zur Ödipus-Vorlage passt auch, dass der Sumpf das ganze Projekt »[v]erpestet« (MA 18.1, V. 11.560).

15 Hans-Thies Lehmann erhebt die an das Publikum delegierte Anagnorisis zum theatralen Kern der Tragödie schlechthin: »Es ist nun die These zu wagen, daß die Erfahrung der Anagnorisis der eigentliche theatrale Moment, das Herz der tragischen Theatererfahrung durch das Publikum ist.« Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater (Anm. 4), S. 213.

16 Vgl. Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Neubearbeitung, hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Stuttgart 2010, Bd. 5, Sp. 974.

dass die tragische Verblendung des Faust mit dem bloßen Theater-Bau selbst zusammenhängt. Bis zuletzt imaginiert er um die Bühne herum ein Off, das er in die Präsenz der Bühne überführen will. Doch bleibt (ihm) am Ende nur die nackte Bühnenarchitektur. Folglich wird der (Orchester-)»Graben« dann auch noch zum »Grab« (MA 18.1, V. 11.558).

Mit der Wendung »Ist fortzusetzen« bricht ein Fremdes in die Dramenwelt ein, das Goethe im allerletzten *Faust* zu einer Desillusionsdramaturgie ausbaut, in der die Imaginationen des Off mithilfe der Mauerschau entlarvt werden. Vielleicht verweist so auch der »Puppenstand«, in dem sich Faust nach seinem Tod befinden soll (MA 18.1, V. 11.982), nicht auf die Metamorphose in ein höheres Sein, sondern auf den Schein des Puppenspiels. Dass Faust ganz zum Schluss noch an »mächtigen Gliedern« wächst (MA 18.1, V. 12.077), hätte dann womöglich mehr mit einem gliederpuppenartigen Aggregat zu tun, das sich im Raum ausbreitet, als mit einer folgerechten Bemühung, die eine zeitliche Kontinuität zu produzieren vermag.<sup>17</sup> Denn wenn man das »Ist fortzusetzen« tatsächlich, wie ich eingangs vorgeschlagen habe, als Bühnenanweisung lesen wollte, dann stünde dort: Das Off ist ›fort‹, also: ›weg‹ zu setzen. Dazu passt es durchaus, dass nur dem Wanderer der Panoramablick auf Fausts illusorisches Weltbühnenprojekt am Meer eingeräumt wird. Denn diese Figur ist als weitere Metalepse lesbar. Bekanntlich hat sich gerade der junge Goethe gerne als Wanderer bezeichnet und inszeniert. Hier würde der Autor dann eine Art Cameo-Auftritt feiern. Und das würde dem Hang des alten Goethe zur Doppelbödigkeit und Kryptik zusagen – auch und gerade, dass sich der Wanderer über das, was er sieht, in Schweigen hüllt. Dieses Schweigen lässt offen, ob er dort das paradiesische Off von Philemon zu erblicken meint oder nicht doch die Backstage-Machinationen, von denen Baucis halbbewusst spricht. Auf jeden Fall aber inszeniert der allerletzte *Faust* eine Desillusion, die aus der nackten Welt des Theatralen keinen Trost zu schöpfen vermag, sondern darin nur einen Einblick in die entzauberte Welt einer prosaisch gewordenen, mithin auch postdramatischen Moderne gibt.

---

17 Dieses nicht-organisistische Formprinzip wird untersucht in Rabea Kleymann: *Formlose Form. Epistemik und Poetik des Aggregats beim späten Goethe*, Paderborn 2021.