RESIDENZ THEATER

FAUST I

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Nr. 129

FAUST I

Eine Tragödie
von Johann Wolfgang von Goethe

Digitale Ausgabe in Auszügen.
Das vollständige Programmheft in Druckversion können Sie für 2,50 € an der Theaterkasse und in den Foyers erwerben.

Die Audioeinführung und vieles mehr zum Stück finden Sie in unserer digitalen RESI WELT.

Eine Koproduktion des Residenztheaters mit den Salzburger Festspielen

Premiere Salzburger Festspiele am 25. Juli 2026 auf der Perner-Insel

Münchner Premiere am 6. November 2026 im Residenztheater

Faust Steven Scharf
Mephistopheles Valery Tscheplanowa
Margarete Anna Drexler
Junger Faust Johannes Nussbaum
Valentin Max Rothbart

Regie und Bühne Ulrich Rasche
Komposition und Tondesign Alfred Brooks
Kostüme Annika Lu
Video Florian Seufert
Licht Gerrit Jurda
Körperarbeit Yannik Stöbener
Dramaturgie Yvonne Gebauer, Constanze Kargl

Mitarbeit Regie David Moser
Mitarbeit Bühne Lukas Kötz
Mitarbeit Tondesign Jan Leitner

Regieassistenz Roman Groß Kostümassistenz Leonie Schöning Dramaturgieassistenz Sophia Lutz Regiepraktikum Paul Barrera Strittmatter Inspizienz Désirée Neumann, Wolfgang Strauß Soufflage Andrea Löll

Studiomusiker*innen
Cello und Stimme Emma Barnaby Posaune, Euphonium Hilary Jeffery Trompete, Flügelhorn Germán Gabriel García Viola und Stimme Aisling Marnane Bagpipes, Hurdy-Gurdy Joseph Summers Klarinette Felix Hofmann Percussion Lorenzo Setti Synthesizer Alfred Brooks

RESIDENZTHEATER MÜNCHEN
Bühnenmeister Maximilian Gassner Beleuchtungsmeister*innen Martin Feichtner, Thomas Keller, Verena Mayr Stellwerk Goran Budimir, Thomas Friedl, Oliver Gnaiger, Thorsten Scholz Konstruktion Paul Demmelhuber Ton Marius Juds, Dominic von Nordheim Video Jörg Faßbender, Lilli Finnigan, Christoph Heinold, Victoria Seth, Valerie Weikert Requisite Susanne Roidl Maske Lena Bader, Paula Bitaroczky Garderobe Anna-Regina Schreiber, Jörg Upmann

Technischer Direktor Andreas Grundhoff Kostümdirektorin Enke Burghardt Technischer Leiter Residenztheater Felix Eschweiler Dekorationswerkstätten Michael Brousek Ausstattung Lisa Käppler Beleuchtung Gerrit Jurda Video Jonas Alsleben Ton Nikolaus Knabl Requisite Anna Wiesler Rüstmeister Peter Jannach, Robert Stoiber Mitarbeit Kostümdirektion Anna Gillis Damenschneiderei Gabriele Behne, Petra Noack Herrenschneiderei Mira Hartner, Adisa Ferré Maske Isabella Krämer Garderobe Cornelia Faltenbacher Schreinerei Dominik Boss Schlosserei Josef Fried Malersaal Katja Markel Tapezierwerkstatt Martin Meyer Maschinentechnische Abteilung N.N. Transport Dominik Korb Bühnenreinigung Concetta Lecce

SALZBURGER FESTSPIELE
Technischer Direktor Andreas Zechner Leitung Ausstattung und Dekorationswerkstätten Sandrina Schwarz Bühnentechnische Planung und Konstruktion Stefan Oberreiter Technische Leitung Peter Blaselbauer, Michael Pesendorfer Bühnentechnische Leitung Manfred Jirak Bühnentechnik Hans-Peter Strubreiter, Georg Fuchs Beleuchtung Thomas Gleixner, Lea Romm, Harald Reiss Akustik Joerg Mayr, Gerhard Rosner, Christian Handl Videotechnik Peter Venus, Eduardo Triviño-Cely, Kevin Blackistone Elektrotechnik Johann Mühlecker Requisite Melissa Mercurio Übertitel Jakob Gerber (Panthea) Produktionsleitung Sarah Daisy Ellersdorfer, Nina Vedova

Vorstände der Bühnentechnik und Dekorationswerkstätten Medientechnik Johannes Grünauer Akustik Edwin Pfanzagl-Cardone Elektrotechnik Günter Graf Mechatronik und Hydraulik Stefan Oberreiter Requisite Anita Aichinger Tischler Anton Golser Schlosser Erich Ritsch Tapezierer Thomas Hertl Malsaal und Bildhauer Horst Junger

Direktor Kostüm, Maske und Garderobe Jan Meier Produktionsleitung Kostüm und Maske Laura Nowka Produktionsassistenz Josepha Bassewitz Betriebsbüro Kostüm und Maske Verena Kössner, Christina König Kostümanfertigung Kostüm und Schnitt Ina Kromphardt Damen- und Herrenschneiderei Gabriele Gröbel und Team Hutmacherei Susan Pieper und Team Maske Silke Klosa, Sybille Ridder, Brigitte Kopriva und Team Künstlergarderobe Denise Duijts, Susanne Wechselberger und Team

Dekoration, Kostüm und Maske wurden in den Werkstätten der Salzburger Festspiele hergestellt. Die für das Residenztheater angepasste Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

MEPHISTOPHELES

Hör auf mit deinem Gram zu spielen,
Der, wie ein Geier, dir am Leben frisst;
Die schlechteste Gesellschaft lässt dich fühlen,
Dass du ein Mensch mit Menschen bist.
Doch willst du, mit mir vereint,
Deine Schritte durchs Leben nehmen,
So will ich mich gern bequemen
Dein zu sein, auf der Stelle.
Ich bin dein Geselle,
Und, mach ich dir's recht,
Bin ich dein Diener, bin dein Knecht!

Johann Wolfgang von Goethe, »Faust I«

»ES GIBT KEINE AUSSENWELT. ALLES IST FAUST.«

REGISSEUR ULRICH RASCHE IM GESPRÄCH

Yvonne Gebauer: Wie hat die Arbeit an »Faust« begonnen? Gab es eine Frage oder einen Gedanken, von dem aus sich deine Lesart des Stoffes entwickelt hat?

Ulrich Rasche: **Am Anfang stand weniger eine fertige Interpretation als die Suche nach einer Konstellation. Sehr früh interessierte mich die Vorstellung von Mephisto als einer Figur des Widerspruchs und der permanenten Infragestellung. Daraus ergaben sich erste Überlegungen zur Besetzung und zu den Beziehungen zwischen den Figuren.**
Parallel dazu begann die intensive Beschäftigung mit dem Text. Es waren zunächst weniger die großen metaphysischen Fragen als die psychologischen Strukturen, die ich zu verstehen versuchte: Was geschieht, wenn ein Mensch die Fähigkeit verliert, widersprüchliche Anteile seiner selbst zusammenzuhalten? Aus dieser Perspektive ordnete sich der Stoff neu: Faust war nicht mehr nur ein Gelehrter oder Suchender, sondern eine Figur, die an ihren eigenen Spaltungen leidet. Viele Figuren ließen sich plötzlich als unterschiedliche Kräfte innerhalb desselben Bewusstseins lesen: als Wünsche, Ängste, Projektionen oder verdrängte Anteile. Daraus entwickelte sich der Ausgangspunkt der Inszenierung: Was geschieht mit einem Menschen, der unaufhörlich nach Erweiterung strebt und dabei den Kontakt zu seinen eigenen inneren Anteilen verliert?

Welche Fragen haben dich hauptsächlich beschäftigt?

Mich interessierte das Prinzip der »zwei Seelen in meiner Brust« – allerdings nicht als romantische Metapher, sondern als psychologische Struktur. Bei Goethe ist diese Spaltung zwischen Faust und Mephisto angelegt. Wir treiben sie weiter:

Auch die Verjüngung, die bei Goethe an Faust selbst geschieht, spalten wir in zwei Körper auf – den alten und den jungen Faust. Die Figuren erscheinen wie unterschiedliche Anteile einer Persönlichkeit, die nicht mehr zu einem Ganzen finden. Gretchen wiederum lässt sich als die verdrängte Seite des Faust lesen – als die Fähigkeit zu Bindung und Beziehung, die Faust verloren oder zugunsten seines rastlosen Erkenntnisstrebens aufgegeben hat. Ein modernes Verständnis begreift das Subjekt nicht als harmonisches Ganzes, sondern als ein fragiles System, in dem verschiedene, oft gegenläufige Anteile nebeneinanderstehen. Das Pathologische beginnt nicht mit der Vielheit, sondern mit ihrer Leugnung. Fausts Problem ist nicht, dass er gespalten ist, sondern dass er die Spaltung nicht erträgt: Er negiert und verdrängt die Anteile, die ihm widersprechen, und gerade dadurch kehren sie als eigenständige, feindliche Gestalten zurück.

Welche Rolle spielt der Korridor in dieser Figurenkonstellation?

Im Lauf unserer Vorbereitungszeit habe ich mich erneut mit Korridor-Installationen aus der bildenden Kunst beschäftigt, die mit Fragmentierung, Wiederholung und der Aufspaltung des Subjekts arbeiten. Themen, die auch für unsere Lesart des Faust zentral sind. Solche Arbeiten werfen den Körper durch räumliche Isolation und Videoüberwachung auf sich selbst zurück – Selbstbeobachtung wird zur psychischen Konfrontation. Die Versuchsanordnung zwingt das Subjekt dazu, sich dem eigenen Bild und den eigenen inneren Prozessen auszusetzen. Dieses Prinzip der erzwungenen Selbstbegegnung erschien mir eine sehr geeignete räumliche Übersetzung von Fausts Spaltung. Der Korridor wurde für mich zu einem Ort, an dem es kein Ausweichen mehr gibt, zu einem Raum, in dem das Verdrängte zurückkehrt und Faust mit sich selbst konfrontiert wird.

Was interessiert dich an der Figur des Faust?

Mich hat gereizt, Faust als Figur zu lesen, die an der Entwertung der eigenen Erkenntnisse zerbricht. Die Frage war: Warum verachtet ein Mensch, der sein Leben der Erkenntnis

gewidmet hat, plötzlich sein eigenes Wissen? Warum erscheint ihm das, wonach er so lange gestrebt hat, wertlos? Je länger wir uns mit dem Stoff beschäftigt haben, desto weniger schien mir das ein historisches Phänomen zu sein. Vielmehr begegnet uns hier eine Erfahrung, die erstaunlich gegenwärtig ist. Faust hat Wissen, Erfolg und gesellschaftliche Anerkennung akkumuliert, kann daraus aber keinen Sinn mehr beziehen. Die Dinge, die er erreicht hat, berühren ihn nicht mehr.

Faust leidet nicht daran, zu wenig gesehen oder verstanden zu haben, sondern daran, zu viel gesehen, verstanden und erreicht zu haben. Aus dieser Erfahrung heraus richtet sich seine Sehnsucht nicht mehr auf Erkenntnis, sondern auf Intensität. Die Verjüngung erscheint wie das Versprechen eines unmittelbaren Lebens, das nicht mehr durch Wissen, Reflexion und Selbstbeobachtung vermittelt ist. Doch genau dieses Versprechen erweist sich als Illusion.

Das bildet sich auch in der Sprache Goethes ab, die oft als klassisch, harmonisch oder abgeschlossen wahrgenommen wird. Liest man sie genauer, entdeckt man jedoch eine permanente Bewegung voller Brüche, Widersprüche und abrupter Perspektivwechsel. Für uns wurden die Verse deshalb weniger zu einem literarischen Monument als zum Ausdruck eines Bewusstseins, das unaufhörlich zwischen Größenfantasie und Selbstverachtung, Erkenntnisdrang und Erschöpfung, Sehnsucht und Zerstörung oszilliert. Darin liegt für mich ihre Modernität.

»Faust erscheint als Prototyp eines Menschen, der immer weiter optimiert, immer mehr Erfahrungen sammelt und dennoch keinen Zugang zu sich selbst findet.«

Worin besteht diese Modernität?

Faust ist kein Gelehrter des 18. Jahrhunderts, sondern erscheint als Prototyp eines Menschen, der immer weiter optimiert, immer mehr Erfahrungen sammelt und dennoch keinen Zugang zu sich selbst findet. Die permanente Steigerung ersetzt

die Fähigkeit zur Bindung. Aus jedem erreichten Ziel entsteht sofort ein neues Begehren. Goethe bringt diese Struktur in einem Satz von verblüffender Aktualität auf den Punkt:»So tauml ich von Begierde zu Genuss,/Und im Genuss verschmacht ich nach Begierde.« In unserer Fassung legen wir diesen Satz dem jungen Faust in den Mund – der Figur, die dieses rastlose Begehren verkörpert.

Goethe hat 1825 in einem Brief an Zelter selbst dafür ein Wort gefunden: »veloziferisch« – eine dämonische Beschleunigung, die keine Dauer, keine Reifung und keine Vertiefung mehr zulässt. Die Menschen werden von Ereignissen, Informationen und neuen Reizen fortgerissen und verlieren die Fähigkeit, bei einer Erfahrung zu verweilen.

Was dabei verdrängt werden muss – die Angst vor Leere, das Gefühl des Scheiterns und der Selbsthass –, spaltet sich ab und kehrt als Mephisto zurück, als die zynische, verneinende Instanz, die er psychisch nicht integrieren kann. In unserer Lesart ist Mephisto deshalb nicht einfach der Teufel oder ein äußerer Verführer, sondern ein abgespaltener Teil von Faust selbst. Er spricht das aus, was Faust nicht wissen will und verkörpert jene destruktiven Kräfte, die entstehen, wenn Widersprüche nicht ausgehalten, sondern abgespalten werden.

Wenn man »Faust« heute liest, drängt sich vielen zunächst eine andere Perspektive auf: die Geschichte eines älteren Mannes, der die Zuneigung eines sehr jungen Mädchens gewinnt, sie instrumentalisiert und letztlich zerstört. Wie gehst du damit um?

Man kann den Text heute nicht lesen, ohne diese Gewaltverhältnisse wahrzunehmen. Man darf sie nicht relativieren: Zwischen Faust und Gretchen besteht ein enormes Machtgefälle – sozial, intellektuell, biografisch und nicht zuletzt durch die patriarchale Ordnung, in der sich diese Begegnung vollzieht. Die Folgen dieser Begegnung trägt am Ende nicht Faust, sondern Gretchen.

Die MeToo-Debatte hat den Blick auf Machtverhältnisse verändert. Sie hat sichtbar gemacht, wie Frauen in kulturellen Erzählungen weniger als eigenständige Subjekte erscheinen

denn als Projektionsflächen männlicher Wünsche. Goethe selbst hat bereits etwas von dieser Gewalt sichtbar gemacht: Faust interessiert sich nicht für Gretchen als Person, sondern für das, was sie für ihn verkörpert. Sie soll ihm etwas zurückgeben, das er verloren zu haben glaubt: Jugend, Unmittelbarkeit und die Fähigkeit zur Bindung.
Faust sucht in ihr die Heilung eines Mangels, den er in sich trägt. Gerade darin liegt für mich die eigentliche Gewalt. Die Frage ist: Bin ich überhaupt in der Lage, dem Anderen als Anderem zu begegnen? Oder benutze ich den Anderen, um etwas in mir selbst zu reparieren? Faust kann das nicht. Er sieht nicht Gretchen, sondern sein eigenes Begehren. Er löscht sie gewissermaßen aus. Und genau deshalb zerstört er das, was er zu lieben glaubt.
Hier liegt der heikelste Punkt unseres Konzepts, der mir sehr bewusst ist: Wenn alle Figuren Abspaltungen Fausts sind, läuft man Gefahr, Gretchen ein zweites Mal auszulöschen – sie nun auch als Theaterfigur zu einem bloßen Teil des Mannes zu machen. Das wäre fatal. Deshalb ist für uns entscheidend, dass Gretchen als Fausts Projektion beginnt – sie trägt zu Anfang seinen Code, seinen Anzug –, sich aber im Lauf des Abends daraus löst. Sie bekommt einen eigenen Körper, eine eigene Sprache, ein eigenes Ende. Die Auslöschung, die wir zeigen, ist Fausts Tat, nicht unsere These. Der Abend behauptet nicht »alles ist Faust« – er zeigt einen Mann, der das glaubt, und führt vor, was dieser Glaube anrichtet. Dass am Ende Gretchen übrig bleibt und nicht Faust, ist die Korrektur, die die Inszenierung an ihrem eigenen Ausgangspunkt vornimmt.

Was bedeutet Gretchen innerhalb deiner Lesart – und woher kommt es, dass gerade sie Widersprüche aushalten kann, an denen Faust zerbricht?

Gretchen ist nicht nur das Opfer Fausts. Sie verkörpert den Anteil in ihm, der zu Beziehung, Vertrauen und wirklicher Begegnung fähig ist. Während Faust die Welt erfahren, erkennen und überschreiten will, sucht Gretchen das konkrete Gegenüber. Der Anteil des Selbst, der dem rastlosen Streben widerspricht, wird nicht integriert, sondern abgespalten und nach

außen verlagert. Ihre Zerstörung ist deshalb nicht nur die Zerstörung eines Menschen, sondern auch die Vernichtung einer Möglichkeit seines eigenen Daseins.

Dabei geht es nicht darum, dass Gretchen keine Widersprüche hätte. Sie hat sie genauso – Begehren und Scham, Glaube und Zweifel, Sehnsucht und Schuld. In der Religionsszene glaubt sie und zweifelt zugleich; beim Schmuck begehrt sie und weiß zur selben Zeit, dass etwas daran nicht stimmt. Der Unterschied zu Faust ist nicht, dass sie reiner oder einfacher wäre. Der Unterschied ist, dass sie diese Gegensätze nebeneinanderstehen lassen kann, ohne einen davon abzuspalten.

Für mich ist der Kern der Lesart, dass Gretchen nichts werden will. Fausts Unfähigkeit kommt aus seinem Steigerungszwang. Er muss immer mehr werden – und in dieser Logik ist jeder Widerspruch eine Bedrohung des Projekts, das er aus sich selbst macht. Gretchen steht außerhalb dieser Logik. Sie lebt im Konkreten – in der Sorge, in der Bindung, in der Arbeit. In diesem Sinn sind ihre psychische Gesundheit und ihre Verweigerung der Optimierungslogik dieselbe Sache, von zwei Seiten gesehen. Das bildet sich bis ins Kostüm ab: Sie ist die Einzige, die den Anzug ablegen kann.

Aber – und das ist mir wichtig, damit daraus kein Klischee wird, nicht die bodenständige Frau, die den überdrehten Mann heilen soll – Gretchen bleibt nicht integriert. Sie zerbricht am Ende doch. Nicht an einem inneren Defekt, sondern an dem, was von außen auf sie einstürzt: die Schwangerschaft, der Fluch des Bruders, der Tod des Kindes, die soziale Vernichtung. Noch im Dom ist sie ganz bei sich – sie spricht sich selbst an, hält ihr unschuldiges Früher und ihr schuldiges Jetzt in einem Bewusstsein zusammen und erträgt diesen Schmerz als ihren eigenen. Das ist keine Spaltung, das ist ein Mensch, der sich zu sich selbst verhält. Erst im Kerker zerbricht das: Das Kindslied, die Mutter, die sie auf dem Stein sitzen sieht – da hält sie die Widersprüche nicht mehr aus. Faust tut sich seine Zerstörung selbst an. Gretchen wird sie angetan. Beide enden fragmentiert, aber das eine ist Pathologie, das andere ist Gewalt. Genau da treffen sich die psychologische und die politische Ebene der Arbeit.

In deinen Inszenierungen folgt die äußere Bewegung häufig einer inneren. Korrespondiert Fausts rastlose Suchbewegung besonders stark mit deiner Ästhetik?

Die Inszenierung begreift Faust als Bewusstseinsstrom, als psychischen Trip – Faust ist im Rausch, und was wir sehen, ist sein fragmentiertes Innenleben. Diese Rastlosigkeit entspricht meiner Ästhetik der andauernden Bewegung, aber hier anders als in früheren Produktionen mit großen Ensembles. Ich habe keinen Chor, sondern fünf Darsteller*innen, deren individuellen Rhythmus ich in eine gemeinsame Choreografie übersetzen will. Es geht nicht um die Bewegungsrichtung eines Kollektivs, sondern um ein Individuum und seine vier Abspaltungen.
Dass Faust im Rausch ist, ist keine bloße Behauptung, sondern in der Fassung verankert. Schon der Ausgangspunkt ist verändert: Bei Goethe wird der lebensmüde Faust durch den Osterchor vom Gift zurückgehalten – die Welt greift rettend von außen ein. Bei uns gibt es dieses rettende Außen nicht mehr. Faust trinkt tatsächlich und bleibt in einem berauschten Zwischenzustand – weder zurückgeholt ins Leben noch hinüber. Das permanente Kreisen auf der Drehscheibe folgt der inneren Unruhe. Faust befindet sich in einem Zustand permanenter Selbstbeobachtung. Die Bühne wird zum geschlossenen System seines Bewusstseins. Aus Fausts Perspektive gibt es keine Außenwelt mehr – alles, was ihm begegnet, ist nur noch er selbst. Genau das ist seine Krankheit, nicht unsere Behauptung über die Welt. Die Drehbühne ist dabei nicht nur ein räumliches Mittel, sondern ein Bild für die Struktur des Stücks selbst: ein Kreisen. Faust bewegt sich immer wieder durch die gleichen psychischen Konstellationen. In diesem Sinn ist seine Reise keine Entwicklung, sondern eine Wiederholung. Sie führt nicht in die Welt hinaus, sondern immer tiefer in das Labyrinth des eigenen Bewusstseins.

Welche Referenzen stehen für dich im Hintergrund dieser Arbeit – bildnerisch, filmisch oder theoretisch?

David Lynch – dessen Videoästhetik psychische Brüche sichtbar macht: das Rauschen, die Bildstörung, der Blackout als Moment, in dem etwas Verdrängtes hervorbricht. Bei Lynch

wird das Medium Video selbst zum Symptom. Mich interessiert die permanente Unsicherheit darüber, was Erinnerung, Projektion, Wunschbild oder Realität ist. Figuren begegnen ihren eigenen Abspaltungen, ohne sie als solche erkennen zu können. Diese Logik hat unsere Faust-Lesart stark beeinflusst.
Eine weitere wichtige Referenz ist Steve McQueens Film »Shame«. Hier interessiert mich vor allem die Kreatürlichkeit des einsamen Körpers vor der anonymen Kulisse der Großstadt: der erfolgreiche Mann in seiner leeren Wohnung, der sich mit Sex betäubt. Zentral ist dort das Scheitern an der Beziehung zu seiner Schwester. Sie bietet ihm eine Form von Bindung an, die ihn aus seiner narzisstischen Isolation herausholen könnte, doch er ist unfähig, sie anzunehmen. Empathie bleibt ihm verschlossen – die Fähigkeit, das andere als anderes überhaupt mitzufühlen – und mehr noch die Agape, die hingebende, nicht begehrende Liebe, die nichts für sich zurückwill. Beides ist ihm unmöglich, weil sein Begehren ausschließlich um das eigene Defizit kreist. Darin erkenne ich eine starke Parallele zu Faust. Gretchen bietet ihm eine Möglichkeit zur Integration, einen Kontakt zum anderen. Doch er kann sie letztlich nur als Projektionsfläche seines Begehrens begreifen, nicht als eigenständiges Subjekt. Auch visuell interessieren mich deshalb Räume der Isolation und der Wiederholung. Die Bilder sollen nicht eine äußere Welt illustrieren, sondern die Landschaft eines Bewusstseins sichtbar machen, das sich immer weiter um sich selbst dreht.

»Die Rotation dient der psychischen Desorientierung.«

Wie funktioniert die Bühne für das »System Faust«?

Im Zentrum steht ein Korridor, der Nukleus des Bühnengeschehens. Durch die Loslösung der Wände wird der Gang dynamisch: Die Wände drehen, heben und senken sich, leuchten in psychedelischen Farben, entmaterialisieren sich und fügen sich wieder zu einem engführenden Gang zusammen. Raumerfahrung wird psychische Erfahrung – der Raum ist Ausdruck von Fausts fragmentiertem Bewusstsein.

Die Rotation dient der psychischen Desorientierung: Es gibt kein Außen mehr, keinen festen Punkt, keine Flucht. Nur Faust betritt diesen Raum. Dort »gebiert« er die anderen Figuren – sie erscheinen zunächst als Video-Bild im Monitor, dann materialisieren sie sich als physische Körper. Der Korridor wird so zu einem Ort der Manifestation: dem Ort, an dem das Verdrängte Gestalt annimmt und dem Bewusstsein als scheinbar eigenständige Wirklichkeit gegenübertritt. Auch Gretchen entsteht so aus Faust – aber sie ist die einzige Figur, die diese Herkunft später durchbricht und sich aus seinem System löst.
Es gibt vier solcher Geburtsmomente. Zuerst Mephisto, der zynische, verneinende Anteil, der sich abspaltet. Die zweite Geburt bringt den jungen Faust und Gretchen gleichzeitig hervor, als Paar – denn Begehren und begehrtes Objekt sind nicht voneinander zu trennen. Die dritte Geburt ist Valentin – Fausts moralischer Selbsthass, die Schuld, die er nicht bei sich, sondern bei Gretchen sucht. Sie bricht in dem Moment hervor, in dem diese Schuld unerträglich wird. Im Straßenkampf tötet Faust ihn, von Mephisto dazu verleitet – und danach verschwindet Valentin. Die abgespaltene Schuld lässt sich nicht zum Schweigen bringen, indem man sie umbringt. Die Walpurgisnacht ist keine Geburt mehr, sondern die Eskalation dessen, was bereits angelegt ist.
Die Phiole verbindet diese Geburten und macht die Logik des Abends an einem einzigen Gegenstand sichtbar: Es ist dasselbe Fläschchen vom Anfang – das Gift, das Faust zum Selbstmord ansetzt, zögernd, und nur halb hinunterbringt; die andere Hälfte speit er aus. Später zieht Mephisto genau diese Phiole aus Fausts Jacke und reicht sie ihm erneut, in geringerer Dosis. Dieselbe tödliche Substanz, die ihn umbringen sollte, wird jetzt zum Verjüngungs- und Rauschmittel – bei uns ersetzt dieser Moment die Hexenküche. »Bald Helenen in jedem Weibe«, sagt Mephisto, und Faust sieht fortan in jeder Frau nur noch sein eigenes Begehren. Mich interessiert daran, dass Tod und Verjüngung dieselbe Substanz sind, nur anders dosiert. Der Versuch, dem Leben zu entkommen, und der Versuch, es noch einmal zu intensivieren, sind nicht zwei verschiedene Wege – es ist einer. Beide führen in die Selbstzerstörung. Und bezeichnend

ist, dass nicht Faust die Dosis findet, sondern Mephisto sie ihm verabreicht: Der abgespaltene Anteil übernimmt die Kontrolle über den Rausch, der die weiteren Abspaltungen hervorbringt. Die Spaltung treibt die Spaltung an.

Verdrängung, Projektion und Externalisierung erscheinen in deiner Lesart auch als gesellschaftliche Struktur. Wo liegt für dich die politische Dimension des Stoffes?

Verdrängung erzeugt Gewalt. Die Unfähigkeit, Widersprüche in sich selbst zu integrieren, führt zur Externalisierung. Das ist nicht nur eine psychologische, sondern auch eine gesellschaftliche Struktur. Nicht nur Individuen, auch Kollektive sind von Abspaltungen geprägt, von verdrängter Geschichte, ungelösten Konflikten und aggressiven Kompensationsmechanismen. Was man an sich selbst nicht anerkennen kann, wird im Außen gesucht und dort zum Problem erklärt.

Mich interessiert daran die politische Dimension. Wir leben in einer Gesellschaft, die ihre inneren Widersprüche häufig externalisiert: auf Migrant*innen, auf Minderheiten, auf konstruierte Feindbilder. Was die Faschismusforschung von Adorno bis Theweleit beschrieben hat, ist ja gerade, dass die Gewalt nach außen nicht am Anfang steht. Faust ist kein Faschist – aber er zeigt die psychische Grundbewegung, aus der heraus das Eigene, Unerträgliche zum Feind im Außen gemacht wird. In diesem Sinn ist Faust für mich der Prototyp einer Struktur, die bis in unsere Gegenwart hinein wirksam ist.

Es geht mir nicht darum, dem Publikum eine Botschaft zu vermitteln. Theater ist für mich ein Ort der Erfahrung. Im besten Fall entsteht ein Moment der Irritation, in dem vertraute Gewissheiten unsicher werden. Vielleicht erkennt man etwas von Faust in sich selbst – in den eigenen Sehnsüchten, Kränkungen oder Mechanismen der Verdrängung. Vielleicht erkennt man aber auch etwas über gesellschaftliche Dynamiken, die unsere Gegenwart bestimmen. Wenn das Publikum diese Mechanismen erkennt, dann hat die Inszenierung ihre politische Funktion erfüllt. Nicht weil sie Antworten liefert, sondern weil sie einen Raum öffnet, in dem die Fragen wieder gestellt werden können.

MARGARETE

Es tut mir lang schon weh,
Dass ich dich in der Gesellschaft seh.
Der Mensch, den du da bei dir hast,
Ist mir in tiefer innrer Seele verhasst;
Es hat mir in meinem Leben
So nichts einen Stich ins Herz gegeben,
Als des Menschen widrig Gesicht.
Seine Gegenwart bewegt mir das Blut.
Ich bin sonst allen Menschen gut;
Aber, wie ich mich sehne dich zu schauen,
Hab ich vor dem Menschen ein heimlich Grauen,
Und halt ihn für einen Schelm dazu!
Gott verzeih' mir's, wenn ich ihm Unrecht tu!
Es steht ihm an der Stirn geschrieben,
Dass er nicht mag eine Seele lieben.
Mir wird's so wohl in deinem Arm,
So frei, so hingegeben warm,
Und seine Gegenwart schnürt mir das Innre zu.

Johann Wolfgang von Goethe, »Faust I«

ULRICH RASCHE

Der Regisseur und Bühnenbildner wurde 1969 in der Nähe von Wuppertal geboren. Er studierte Kunstgeschichte und Komparatistik und war Stipendiat an Robert Wilsons Watermill Center in New York. Ulrich Rasche arbeitet regelmäßig an den bedeutendsten Bühnen im deutschsprachigen Raum. Seine Inszenierungen von Schillers »Die Räuber« (Residenztheater, 2017), Büchners »Woyzeck« (Theater Basel, 2018), »Das große Heft« nach Ágota Kristóf (Staatsschauspiel Dresden, 2019) und Lessings »Nathan der Weise« (Salzburger Festspiele, 2023) wurden zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Zuletzt inszenierte er Goethes »Iphigenie auf Tauris« am Akademietheater Wien (2024), Becketts »Warten auf Godot« am Schauspielhaus Bochum (2024) sowie Kleists »Prinz Friedrich von Homburg« am Düsseldorfer Schauspielhaus (2026). Einen speziellen Schwerpunkt seiner Arbeit bilden Stücke aus der griechischen Antike wie »Sieben gegen Theben/Antigone« von Aischylos/Sophokles (Schauspiel Frankfurt, 2017), Aischylos' »Die Perser« (Salzburger Festspiele, 2018), Euripides' »Die Bakchen« am Burgtheater Wien (2019), Sophokles' »Oedipus« am Deutschen Theater Berlin (2021), Aischylos' »Agamemnon« in einer Koproduktion des Residenztheater mit dem Athens Epidaurus Festival (2022) sowie Sophokles' »Antigone« (Athens Epidaurus Festival, 2025). Sein Debüt als Opernregisseur gab er 2022 mit »Elektra« am Grand Théâtre de Genève. 2023 inszenierte er an der Staatsoper Stuttgart Bachs »Johannes-Passion« und 2025 Gaetano Donizettis »Maria Stuarda« bei den Salzburger Festspielen. Neben den mehrfachen Einladungen zum Berliner Theatertreffen erhielt Ulrich Rasche unter anderem 2013 den Kunstpreis Berlin der Akademie der Künste. Für seine Inszenierung »Die Räuber« wurde er 2017 von der Zeitschrift Theater heute zum »Bühnenbildner des Jahres« gewählt und erhielt den Nestroy-Preis für die »Beste Aufführung im deutschsprachigen Raum«. Seit 2022 ist er Mitglied der Sektion Darstellende Kunst der Akademie der Künste Berlin.

FAUST

Das Drüben kann mich wenig kümmern,
Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
Die andre mag darnach entstehn.

Johann Wolfgang von Goethe, »Faust I«

SCHÖNE
VORSTELLUNG

THEATER RESIDENZ

Spielzeit 26/27