

OperGraz



La Damnation de Faust

Hector Berlioz





La Damnation de Faust

Fausts Verdammnis

Hector Berlioz

Légende dramatique in vier Teilen (1846/1893)
Text vom Komponisten und Almire Gandonnière
nach *Faust I* (1808) von Johann Wolfgang von Goethe
in der Übersetzung von Gérard de Nerval

In französischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Premiere: 26. September 2026



BAR



A SZERELMI
VALÓSÁG
AZ ÁLLAM CSAK EGY MESE!



Besetzung

Musikalische Leitung Johannes Braun (Sep: 26., 30., Okt: 2., 8., 14., Nov: 1.)

Stefan Birnhuber (Nov: 14., 22., Dez: 13.)

Inszenierung Lorenzo Fioroni

Choreographie Louis Stiens

Bühne Sebastian Hannak

Kostüme Katharina Gault

Licht Sebastian Alphons

Video Christian Weißenberger

Dramaturgie Katharina John

Chöre Johannes Köhler

Singschul' Andrea Fournier

Faust Pavel Petrov

Méphistophélès Nikita Ivasechko

Marguerite Anna Brull

Brander Fangyong Liang

Himmlisches Kind Nadja Dybova | Marit Schrank

Oriel Richard Jähnig

Sandrine (Tänzerin) Helen Clare Kinney

Fausts Double/Regisseur Joshua Tapley

Tänzerinnen Susanna Rechberger, Selina Guerentz, Alina Fedorova

Live-Kamera Gernot Göllles | Alexander Pint

Grazer Philharmoniker

Chor der Oper Graz

Philharmonia Chor Wien

Singschul' der Oper Graz

Statisterie der Oper Graz

Aufführungsdauer: ca. 2 Stunden, keine Pause

Aufführungsmaterial: ALKOR-EDITION Kassel GmbH

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung strikt untersagt.

Gemäß Urheberrecht ist eine Zuwiderhandlung strafbar. Bitte schalten Sie Ihr Mobiltelefon aus!

Wir bedanken uns bei Christian Kober, Burgflorist e. U., für die »Toi-toi-toi!«-Rosen.

Einführungen jeweils 30 Minuten vor Vorstellungsbeginn im Galeriefoyer

Nachklang – das Publikumsgespräch mit Beteiligten der Produktion
am 2. Oktober 2026 im Anschluss an die Vorstellung im Café Stolz



Studienleitung Günter Fruhmann
Musikalische Einstudierung und Assistenz Stefan Birnhuber, Naor Shani
Einstudierung Philharmonia Chor Wien Thomas Böttcher, Walter Zeh
Regieassistent und Abendspielleitung Florian Kutej
Bühnenbildassistent Hanna Sophie Stejskal
Kostümassistent Lena Felberbauer, Julia Kötritsch
Beleuchtungsrepetition Hooman Khalatbari
Inspizienz Borut Marter
Soufflage Carolina Iulia Astanei
Übertitelredaktion Christin Hagemann
Übertitelinspizienz Johanna Niedermair | Clara Nithack

Leitung Technisches Produktionsbüro Martin Lipp-Toccafondi **Technisches Produktionsleitung**
 Sebastian Weiss **Leitung Kostüm** Silke Fischer **Koordination Kostüm** Elisabeth Perteneder
Leitung Bühnentechnik Hannes Peindl, Gerald Trummer, Marc Philipp Maier **Bühnenmeister**
 Hannes Peindl, Christoph Gradwohl, Marc Philipp Maier **Waffenmeister** Thomas Egger
Leitung Beleuchtung und Video Sebastian Alphons **Beleuchtungsmeister** Thomas Widihofer
Videotechnik Philipp Fleischer **Leitung Ton** Christian Komp **Tontechnik** Ronja Kummer, Peter Zotter
Leitung Ankleiderinnen Eva Sandra Peindl-Spelec **Leitung Maske** Stephanie Klock
Leitung Requisite Christian Langs **Vorstand Schlosserei** Alfred Pilich
Vorstand Schnürboden David Zierler **Leitung Statisterie** Florin Ailenei

Herstellung des Bühnenbilds und der Kostüme:
 art+event/Theaterservice Graz, Bühnenbild- & Kostümwerkstatt

OperGraz

Für Eilige

Einfache Sprache

La Damnation de Faust ist ein Musik-Theater-Stück von Hector Berlioz. Es stammt aus dem Jahr 1846. Berlioz nennt es eine »dramatische Legende«. Das Stück ist keine normale Oper. Manchmal klingt es auch wie ein Chor-Stück oder eine Sinfonie.

Die Musik ist sehr unterschiedlich. Sie kann ruhig und schön sein, aber auch dunkel, laut und bedrohlich. Die Geschichte erinnert an Goethes *Faust I*, ist aber nicht genau gleich. Faust ist einsam, traurig und unzufrieden. Méphistophélès verspricht ihm neue Erlebnisse und starke Gefühle. Faust folgt ihm. Dabei gerät er immer mehr in Gefahr. Am Ende kommt Faust in die Hölle. Marguerite wird gerettet.

Regisseur Lorenzo Fioroni zeigt die Geschichte auf einem öffentlichen Platz. Der Platz steht für das »Alte Europa« und könnte überall sein. Dort sieht man viele Bilder und Zeichen aus unserer Kultur.

Heute bekommen wir jeden Tag sehr viele Bilder und Informationen. Fast alles ist jederzeit verfügbar. Trotzdem fühlen sich viele Menschen allein und leer.

Auch Faust fühlt sich verloren. Er sucht Nähe, starke Gefühle und einen Platz in der Gesellschaft. Méphistophélès verspricht ihm Spaß, Ordnung und Aufregung. Dafür gibt Faust seine eigene Fähigkeit, Erlebnisse zu beurteilen, auf: Er kann immer schlechter erkennen, was richtig und was falsch ist.

Die Aufführung zeigt auch die Macht des Theaters. Theater kann starke Bilder und Gefühle erzeugen. Etwas kann echt wirken, obwohl es nur Schein ist. Marguerite ist Sängerin und Verführerin. Sie zeigt, wie schön Theater sein kann – aber auch, wie sehr dieser schöne Schein täuschen kann.

Am Ende geht es um Verführung und Selbstverlust. Es geht auch um die Frage: Können wir schwierige Dinge aushalten, ohne sofort einfache Antworten zu suchen?





Standardsprache

Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* sprengt die Grenzen zwischen Oper, Oratorium und sinfonischem Klangrausch. Seine 1846 entstandene »dramatische Legende« folgt Goethes *Faust*-Stoff nicht als geradlinige Erzählung, sondern als schillernde Folge von Bildern, Stimmungen und abrupten Ortswechseln: himmlische Melodien, dämonische Chöre, martialische Märsche und orchestrale Farbexplosionen führen durch Einsamkeit, Verführung, Rausch und Verdammnis. Während Faust dem Abgrund entgegenstürzt, findet Marguerite Erlösung; Méphistophélès wird zum funkelnden Motor einer Reise, auf der sich Wirklichkeit und Halluzination zunehmend vermischen.

Regisseur Lorenzo Fioroni greift diese offene, phantastische Form auf und verlegt die Handlung auf einen anonymen öffentlichen Platz im »Alten Europa«. Dieser Ort wird zum Spiegel einer überreizten Welt, in der kulturelle Bilder, Narrative und Zeichen allgegenwärtig, verfügbar und scheinbar eindeutig lesbar sind – und doch kaum noch etwas wirklich berührt. Faust ist hier kein unermüdlicher Erkenntnisucher, sondern ein erschöpfter, melancholischer Mensch, der den Bezug zu sich selbst und seiner Umgebung verloren hat. Auf der Suche nach Intensität und Zugehörigkeit gerät er in den Bann Méphistophélès', dessen Verheißung von Ordnung und Rausch einen hohen Preis fordert: den Verlust der eigenen Urteilsfähigkeit.

Gemeinsam mit dem Bühnenbildner Sebastian Hannak macht Fioroni das Theater selbst zur Zaubermaschine und befragt dessen Macht über Bilder, Affekte und Wahrheiten. Marguerite erscheint als Sängerin und Verführerin, die den trügerischen Schein des Spektakels zugleich erzeugt und offenlegt. Zwischen Revue, Roadmovie und Höllenfahrt wird Berlioz' *Damnation* zu einem großen Bildersturm: zu einer Reise durch Verlockung und Selbstverlust – und durch die Herausforderung, Widersprüche und Komplexität auszuhalten.



For those in a hurry

Hector Berlioz's *La Damnation de Faust* blurs the boundaries between opera, oratorio and symphonic soundscapes. Composed in 1846, his »dramatic legend« does not follow Goethe's *Faust I* narrative as a linear story, but rather as a dazzling sequence of images, moods and abrupt shifts in setting: heavenly melodies, demonic choruses, martial marches and orchestral explosions of colour lead the listener through loneliness, seduction, intoxication and damnation. Whilst Faust hurtles towards the abyss, Marguerite finds redemption; Méphistophélès becomes the sparkling driving force behind a journey in which reality and hallucination increasingly blur.

Lorenzo Fioroni takes up this open, fantastical form and transposes the action to an anonymous public square in »Old Europe«. This place becomes a mirror of an overstimulated world in which cultural images, narratives and symbols are ubiquitous, readily available and seemingly unambiguous – and yet hardly anything truly moves us anymore. Here, Faust is not a tireless seeker of knowledge, but an exhausted, melancholic man who has lost touch with himself and his surroundings. In his search for intensity and a sense of belonging, he falls under the spell of Méphistophélès, whose promise of order and ecstasy demands a high price: the loss of his own judgement. Together with set designer Sebastian

Hannak, Fioroni transforms the theatre itself into a machine of magic and questions its power over images, emotions and truths. Marguerite appears as a singer and seductress who simultaneously creates and exposes the deceptive façade of the spectacle. Somewhere between a revue, a road movie and a descent into hell, Berlioz's *Damnation* becomes a grand iconoclasm: a journey through temptation and the loss of self – and through the challenge of enduring contradictions and complexity.



Per chi ha fretta

La Damnation de Faust di Hector Berlioz fa saltare i confini tra opera, oratorio e vortice sinfonico. La sua «leggenda drammatica», composta nel 1846, non segue la trama del *Faust I* di Goethe come un racconto lineare, ma come una successione iridescente di immagini, atmosfere e bruschi cambi di scena: melodie celestiali, cori demoniaci, marce marziali ed esplosioni di colori orchestrali ci accompagnano attraverso un percorso di solitudine, seduzione, ebbrezza e dannazione. Mentre Faust precipita verso l'abisso, Marguerite trova la redenzione; Mefistofele diventa il motore scintillante di un viaggio in cui realtà e allucinazione si confondono sempre più.



Lorenzo Fioroni riprende questa forma aperta e fantastica e trasferisce l'azione in un'anonima piazza pubblica della «Vecchia Europa». Questo luogo diventa lo specchio di un mondo sovrastimolato, in cui immagini culturali, narrazioni e simboli sono onnipresenti, accessibili e apparentemente di univoca lettura – eppure non riesce quasi più a toccare davvero nulla. Qui Faust non è un instancabile cercatore di conoscenza, bensì un uomo esausto e malinconico che ha perso il contatto con sé stesso e con ciò che lo circonda. Alla ricerca di intensità e appartenenza, cade sotto l'incantesimo di Mefistofele, la cui promessa di ordine ed ebbrezza si paga a caro prezzo: la perdita del proprio giudizio.

Insieme allo scenografo Sebastian Hannak, Fioroni trasforma il teatro stesso in una macchina magica e ne mette in discussione il potere su immagini, emozioni e verità. Marguerite appare come cantante e seduttrice, che allo stesso tempo crea e svela l'apparenza ingannevole dello spettacolo. Tra varietà, road movie e viaggio infernale, la «Damnation» di Berlioz si trasforma in un impressionante turbine di immagini: un viaggio attraverso la tentazione e la perdita di sé – e attraverso la sfida di reggere contraddizioni e complessità.

Za bitve

Faustovo pogubljenje Hectorja Berlioza (*La Damnation de Faust*) presega meje med opero, oratorijem in simfoničnim zvočnim vrtincem. Njegova »dramatična legenda«, ki je nastala leta 1846, Goethejevi zgodbi o *Faustu* ne sledi kot linearni pripovedi, temveč jo razvija v razgibanem zaporedju podob, razpoloženj in nenadnih menjav prizorišč: nebeške melodije, demonski zbori, bojevit marši in orkestralne eksplozije barv nas vodijo skozi osamljenost, zapeljevanje, omamo in pogubljenje. Medtem ko drvi Faust proti breznu, najde Margareta odrešitev; Mefisto pa postane bleščeča gonilna sila potovanja, na katerem se resničnost in halucinacija vse bolj prepletata.

Lorenzo Fioroni se navezuje na to odprto, fantastično obliko in dogajanje prestavi na anonimen javni trg v »Stari Evropi«. Ta prostor postane zrcalo prenasičenega sveta, v katerem so kulturne podobe, narativi in znaki vseprisotni, vselej dostopni in na videz enoznačno berljivi – pa vendar se ta svet komajda še česa zares dotakne. Faust tukaj ni neutrudni iskalec spoznanja, temveč izčrpan, melanholičen človek, ki je izgubil stik s samim seboj in svojim okoljem. V iskanju intenzivnosti doživljanja in občutka pripadnosti pade pod vpliv Mefista, čigar obljuba reda in omame terja visoko ceno: izgubo lastne presoje.

Skupaj s scenografom Sebastianom Hannakom spremeni Fioroni gledališče v čarobni stroj ter preizkuša njegovo moč ustvarjanja podob, čustvenih učinkov in navideznih resnic. Margareta nastopa kot pevka in zapeljivka, ki hkrati ustvarja in razkriva varljivi videz spektakla. Med revijo, road moviejem in potjo v pekel se Berliozovo *Faustovo pogubljenje* spremeni v mogočen vihar podob: v potovanje med skušnjavo in izgubo samega sebe – ter v izziv, kako vzdržati protislovja in kompleksnost.







Die Handlung

Der Wandergelehrte Faust unternimmt alchemistische Experimente. Es kommt zu einer Explosion. Faust ist schwer verwundet. Er deliriert.



Erster Teil

In einer ungarischen Ebene. Faust sehnt sich nach Frieden und Resonanz. Voller Freude nimmt er den Frühlingsbeginn wahr. Die bäuerliche Bevölkerung singt vermeintlich fröhliche Lieder, denn auch Kriegsgeräusche sind zu vernehmen. Faust beneidet die Menschen um ihre Freude, an der er nicht teilhaben kann. Auch dem Freiheitskampf der Ungarn steht er gleichgültig gegenüber.

Zweiter Teil

Im Norden Deutschlands. Faust ist des Lebens überdrüssig. Ostergesänge erinnern ihn an den ungebrochenen Glauben seiner Kindheit und hindern ihn am Selbstmord. Méphistophélès erscheint und verspricht ihm die Erfüllung all seiner Wünsche. Er führt ihn nach Leipzig zu einem studentischen Trinkgelage in Auerbachs Keller. Brander singt das Lied von der vergifteten Ratte und ihrem grausamen Tod. Méphistophélès revanchiert sich mit dem »Lied vom Floh«. Faust fühlt sich von der Rohheit der Studenten abgestoßen. Er will den Ort so schnell wie möglich verlassen.

Méphistophélès singt Faust in den Schlaf. Gnome und Sylphen lenken Fausts Traum zu einer Frau. Ihr Name ist Marguerite. Die Geister tanzen. Faust verlangt, Marguerite zu sehen. Méphistophélès will dafür alle Vorkehrungen treffen. In der nächtlichen Stadt suchen Soldaten und Studenten singend nach Mädchen und Streit.

Dritter Teil

Zapfenstreich. Faust ist allein in den Räumen Marguerites. Méphistophélès verspricht Faust jetzt eine Zusammenkunft mit ihr. Marguerite tritt ein. Auch ihr ist Faust im Traum erschienen. In Gedanken versunken singt sie das Lied vom »König von Thule«. Méphistophélès ruft zum Tanz. Marguerite entdeckt Faust. Sie hat auf ihn gewartet. Sie gestehen einander ihre Liebe.

Die Nachbarn sind durch die Serenade von Méphistophélès alarmiert. Sie spotten und drohen. Méphistophélès drängt Faust zur Flucht. Faust verspricht, am folgenden Tag wiederzukommen.

Vierter Teil

Marguerite verzehrt sich vergeblich nach Faust. Als er schließlich erscheint, erkennt er sie nicht mehr wieder. Stattdessen ruft er die Natur an, von der allein er sich Erneuerung verspricht. Méphistophélès eröffnet Faust, Marguerite für deren Mutter einen Schlaftrunk gegeben zu haben. Nun ist sie wegen Mordes an ihrer Mutter zum Tode verurteilt worden und wartet auf ihre Hinrichtung.

Faust verlangt von Méphistophélès, Marguerite zu retten. Er übergibt ihm dafür seine Seele. Beide jagen durch eine apokalyptische Landschaft auf einen Abgrund zu. Dämonen und Verdammte feiern in höllischem Kauderwelsch. Faust stürzt in die Hölle. Marguerite geht einen anderen Weg: Sie wird in den Himmel entrückt.



Legende der Einsamkeit

Berlioz' »La Damnation de Faust«

von Katharina John

Es gibt Werke, die nicht bloß zwischen den Gattungen stehen, sondern ihnen mit demonstrativer Lust entgleiten.

Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* ist ein solches Werk: weder Oper noch Oratorium, weder Sinfonie noch Kantate – und gerade deshalb eines der aufschlussreichsten Dokumente musikalischer Romantik. Was Berlioz aus Goethes Stoff macht, ist keine Vertonung im Sinne einer musikalischen Interpretation entlang eines vorliegenden dramatischen Werkes, sondern eine kühne Aneignung: eine Phantasmagorie aus Weltschmerz, Halluzination, Klangrausch und metaphysischem Sturz. Um zu verstehen, warum dieses Werk so radikal ausfällt, lohnt der Blick zunächst auf den Komponisten selbst – denn seine ästhetische Haltung erklärt, warum er sich überhaupt an einen derart übermächtigen Stoff wagte.



Ein Komponist, der Gattungen sprengt

»Wer meine Werke gut aufführen will, muss fühlen wie ich. Er braucht extreme Präzision, unwiderstehliche Verve, kontrolliertes Feuer, träumerische Sensibilität und eine fast morbide Melancholie.« Dieser Satz aus Berlioz' Memoiren ist mehr als ein Interpretationsideal – er ist Programm. Seine Musik verlangt mehr noch als technische Bewältigung innere Verwandtschaft. Sie will existenziell durchlebt, nicht bloß reproduziert werden. Konsequenterweise entzieht sich Berlioz' Werk jeder einfachen Systematik: *Harold en Italie* changiert zwischen Sinfonie und Solokonzert, *Roméo et Juliette* nennt sich »dramatische Sinfonie«, und *La Damnation de Faust* firmierte je nach Anlass als »deskriptive Sinfonie«, »konzertante Oper« oder »dramatische Legende«.



Berlioz denkt eben nicht von der Gattung her, sondern vom Ausdruck – ein Prinzip, das ihn geradezu prädestiniert für einen Stoff, der selbst keine Gattungsgrenzen kennt.

Dieser Stoff – Goethes *Faust I* – ist freilich kein beliebiges literarisches Material, sondern ein Text von eigentümlicher, geradezu herausfordernder Geschichte.

Ein Stoff im Umbruch der Zeiten

Als Goethe in den frühen 1770er-Jahren seinen *Urfaust* über den frühneuzeitlichen »Teufelspaktierer«, Alchemisten und Wahrsager Johann Georg Faust (um 1480–1541) verfasst, ist die Welt noch vergleichsweise geordnet. Bis *Der Tragödie erster Teil* 1808 erscheint, hat sich die Lage radikal verändert: Die Französische Revolution ist Geschichte, Napoleon steht auf dem Gipfel seiner Macht, die Eisenbahn ist erfunden – die wissenschaftlich-technische Moderne bricht an. Diese Umwälzung wird Goethe später in *Faust II* nachvollziehen, wo sein Held rastlos die Natur zu beherrschen sucht, dabei über noch mehr Leichen geht als im ersten Teil – und dennoch am Ende, weil er »immer strebend sich bemüht«, von Engeln erlöst wird. Genau diese Zerrissenheit, dieses Drama der anbrechenden Moderne, trägt auch Berlioz' *Faust* in sich – wenn auch mit einem entscheidend anderen Ausgang, wie sich zeigen wird.

Der historische Kern des *Faust*-Stoffs ist ebenso vielschichtig wie legendenumwoben. Hinter der späteren Chiffre des grenzenlos Wissbegierigen steht vermutlich Johann Georg Faust, ein umherziehender Astrologe, Alchemist, Magier und Wahrsager, der um 1540/41 in oder bei Staufen im Breisgau starb. Schon die Urteile über ihn schwanken: Für die einen war er ein gelehrter Wundermann, für andere ein betrügerischer Scharlatan.

Sein Tod wurde bald von einer spektakulären Legende überlagert. Einer späteren Überlieferung zufolge soll Faust bei einem alchemistischen Experiment im Gasthaus zum Löwen durch eine Explosion ums Leben gekommen sein; sein entstellter Leichnam erschien den Deutern als sichtbares Zeichen eines teuflischen Eingreifens. So wurde aus dem Ende eines umstrittenen Wandergelehrten die Urerzählung vom Menschen, den der Teufel geholt hat – lange bevor Goethe diesen Stoff zu seinem großen dramatischen Weltgedicht ausformte.

Warum ausgerechnet ein Franzose?

Gerade die kanonische Stellung von Goethes *Faust* als deutschem Bildungs- und Identifikationstext erschwerte eine musikalische Gesamthaneignung – und eröffnete Berlioz paradoxerweise gerade deshalb eine Chance. Goethes Text ist von Klangräumen durchzogen:

Chöre, Lieder, Glockengeläut, liturgische Momente, Engelsgesänge, Hexenszenen – Hinweise darauf, wie sehr dieser Text auch akustisch denkt. Vertonungen des *Faust*-Stoffs gab es einige, eine deutschsprachige Opernfassung von Goethes *Faust I*, die sich im 19. Jahrhundert dauerhaft als kanonisches Repertoirewerk durchgesetzt hätte, entstand jedoch nicht. Fürst Anton Heinrich Radziwiłł kam mit seinen *Compositionen zu Goethes Faust* einer Gesamtdarstellung besonders nahe, schuf jedoch keine Oper im engeren Sinn, sondern eine weitgespannte Verbindung aus Musik, gesprochenem Text und Melodram. Schubert konzentrierte sich auf lyrische Augenblicke wie Gretchens *Spinnradlied*, Liszt entwarf in seiner *Faust-Symphonie* Charakterbilder von Faust, Gretchen und Mephistopheles, und Mahler machte die Schlussszene aus *Faust II* zum zweiten Teil seiner Achten Sinfonie. Robert Schumann unternahm mit seinen *Szenen aus Goethes Faust* eine weit umfassendere musikalische Auseinandersetzung, schuf jedoch bewusst keine Oper, sondern eine Folge musikdramatischer Tableaus. Man könnte darin weniger eine Sprachgrenze als einen nationalen Respektabstand erkennen.

Selbst Goethe traute den Komponisten seiner Zeit den Zugriff kaum zu. Er bezweifelte, dass sie das »Abstoßende, Widerwärtige und Furchtbare« seiner Tragödie angemessen erfassen könnten; sein Satz, »Mozart hätte den *Faust* komponieren müssen«, ist ästhetisches Programm, keine Randnotiz.

Vor diesem Hintergrund wirkt es doppelt kühn, dass ausgerechnet ein Franzose den großen Zugriff wagte – und noch dazu einer, der den Stoff nicht als deutsches Nationalheiligtum, sondern als europäische Parabel behandelte.

Auf den Vorwurf deutscher Kritiker, seine Ungarnszene komme bei Goethe gar nicht vor, reagierte Berlioz mit Schärfe: »Als wenn es keinen anderen *Faust* als den von Goethe gäbe. Patriotismus! Fetischismus! Kretinismus!« Diese Distanzierung von jeder philologischen Werktreue ist der Schlüssel zu seinem gesamten Umgang mit dem Stoff – und sie beginnt bereits Jahrzehnte vor der eigentlichen *Damnation*.

Der erste Zugriff und die lange Wartezeit

Berlioz' Begegnung mit *Faust* datiert auf das Jahr 1828 – bezeichnenderweise auf jenes Jahr, in dem ihn auch Beethovens Sinfonien bei den Konzerten des Pariser Conservatoire überwältigten. In der Gleichzeitigkeit beider Erfahrungen gewann sein ästhetisches Ideal einer Musik Kontur, die dramatische Vision und psychologische Zuspitzung in sinfonischer Form entfaltet.

Den unmittelbaren kompositorischen Anstoß aber gab Gérard de Nervals französische Prosaübersetzung von Goethes *Faust I*. Das Buch, erinnerte er sich später, habe ihn vom ersten Augenblick an gefesselt: Er las es »bei Tisch, im Theater, auf der Straße, überall«. In den Jahren 1828/29 entstanden daraus die *Huit scènes de Faust*, 1829 veröffentlicht: eine lockere Szenenfolge aus neun Nummern, die Berlioz zu acht Teilen bündelte. Sie greift lyrische und balladenhafte Passagen ebenso auf wie zentrale dramatische Situationen.

Das Werk war zugleich ein kühner Versuch, sich dem deutschen Dichterstürzen selbst zu nähern. Auf Anregung Ferdinand Hillers ließ Berlioz ein Exemplar der Partitur an Goethe schicken. Doch Carl Friedrich Zelter, Goethes enger Freund und musikalischer Berater, reagierte vernichtend und tat die Musik als »Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeyen« ab. Die erhoffte Anerkennung aus Weimar blieb aus.

Erst gut anderthalb Jahrzehnte später nahm Berlioz den Stoff wieder auf. Dazwischen lagen die italienisch geprägten Werke der 1830er-Jahre – *Harold en Italie*, *Benvenuto Cellini* und *Roméo et Juliette* – ebenso wie die *Grande Messe des morts* und *Les Nuits d'été*. Während einer Konzertreise durch Österreich, Ungarn, Böhmen und Schlesien in den Jahren 1845/46 gewann das alte Projekt neue Gestalt. Berlioz schrieb, wo es ihm möglich war: im Wagen, in der Eisenbahn, auf Dampfschiffen und zwischen den Verpflichtungen seiner Tournee.

Auch das Libretto entstand schichtweise. Nervals Übersetzung blieb der wichtigste Ausgangspunkt; Almire Gandonnière lieferte auf Berlioz' Vorgaben einige zusätzliche Szenen. Den überwiegenden Teil des Textes verfasste der Komponist jedoch selbst, weil das vorhandene Material für sein wachsendes Vorhaben bei weitem nicht ausreichte. Im Herbst 1846 war die Partitur abgeschlossen. Die konzertante Uraufführung am 6. Dezember 1846 in der Pariser Opéra-Comique blieb ohne Publikumserfolg. Berlioz sprach später von einer seiner schmerzlichsten Enttäuschungen: Ein heute kanonisches Werk traf zunächst auf taube Ohren.

Ein Selbstporträt im fremden Stoff



Was die Partitur trägt, ist kein bloßes Kaleidoskop schöner Bilder, sondern eine gespiegelte Selbsterfahrung: desillusionierter Idealismus, die Neigung zu einer nie erfüllbaren Liebe, Rastlosigkeit und Entfremdung. Das im Zentrum stehende *Mal de l'isolement* – die Krankheit der Vereinsamung – geht auf einen konkreten biografischen Moment zurück: einen frühen, erschütternden Melancholiefall des jungen Berlioz in den Feldern seiner Heimatstadt La Côte-Saint-André, während er den fernen Stimmen eines Bittgangs (Gebetsprozession) zuhörte. Genau dieser Gesang kehrt in der Höllenfahrt wieder. Nicht weniger autobiografisch ist die eigens hinzugefügte *Osterhymne* mit ihrer Erinnerung an den Kinderglauben. Faust wird dadurch nicht einfach zu Berlioz' Doppelgänger. Aber Berlioz macht aus ihm eine Figur, in der sich eigene Obsessionen und Erinnerungen musikalisch aussprechen können. Konsequenterweise gibt es für diesen Faust – anders als bei Goethe – keine Erlösung: Er steht dem Abgrund von Anfang an näher, und Méphistophélès, sein Schatten und Versucher, hat ihn fest in der Hand.

Im Vorwort zur Partitur von 1854 verteidigt Berlioz diese radikale Umdeutung unumwunden: Weder Goethes Idee noch dessen Gesamtplan seien für ihn verbindlich. In Goethes Dichtung werde Faust gerettet, bei ihm aber verdammt. Er habe nur jene Szenen übernommen, die seinem musikalischen Plan entsprachen.



FAUST
the original







Die Ungarnszene mit dem *Rákóczi-Marsch*, einem musikalischen Symbol ungarischen Patriotismus, ist das plakativste Beispiel dieser Freiheit: Berlioz versetzt Faust dorthin, weil er das populäre Marschthema unbedingt einbauen wollte.

Eine Welt in Flammen, ein *Faust* der Moderne

Die scheinbar beliebige Verlegung nach Ungarn gewinnt ihre tiefere Logik erst im Zusammenhang einer durchgehenden Bildsprache. Vom brennenden Punsch in Auerbachs Keller über die »ardente flamme« der Liebe in Marguerites Romanze bis zum finalen Höllenritt zieht sich das Bild einer Welt, deren Ordnung an jeder Stelle in Brand geraten scheint, durch das ganze Werk. Selbst die romantischen Gegenentwürfe – die Sehnsucht nach Naturentgrenzung, die Treuebeschwörung im *Lied vom König von Thule* – erhalten vor diesem Hintergrund etwas Brüchiges und Abgelebtes.

Militärisches und Marschartiges durchzieht die Partitur als bedrohliche Gegenwart. Der *Rákóczi-Marsch*, Soldatenchöre und vorüberziehende Kolonnen setzen immer wieder Bilder kollektiver Bewegung gegen Fausts radikale Vereinzelung. Der romantische Individualist findet in dieser Welt keinen Ort mehr. Was ihn umgibt, ist Masse, Lärm, Geschwindigkeit und Zerstreuung; was er sucht, ist eine Intensität, die diese Welt nicht gewähren kann. Im »Pandämonium« der Höllenfahrt

steigert Berlioz diese Erfahrung bis ins Groteske: Ein erfundenes, lautmalerisch verdichtetes Idiom der Verdammten, dröhnende Chöre und eine entfesselte Orchesterbewegung machen die Hölle zur Klangmaschine.

Vor dieser Kulisse entfaltet sich eine handlungsarme Oper der Moderne. Ihr eigentlicher Motor ist fast eher die spöttische Intelligenz Méphistophélès' als Faust selbst. Méphistophélès erscheint als moderne Figur der Souveränität: beweglich, ironisch, stets einen Schritt voraus – eine Wirkung, die maßgeblich aus seiner Instrumentierung entsteht, wie sich später zeigen wird. Berlioz' Faust reagiert auf diese Welt bald kraftlos und lethargisch, bald mit dem vollen sinnlichen Nachdruck der Romantik. »Süß ist es«, heißt es einmal, »in der Tiefe der Einsamkeit zu leben, fern vom menschlichen Kampf und fern von den Massen.« Er bewegt sich durch ungarische Ebene, Bauernhochzeit, Osterspaziergang und Marguerites Stadt nicht als alchemistischer Erkenntnisucher wie bei Goethe, sondern als ein von der Welt überforderter Sinnsucher. Die Spannung zwischen Individualität und Masse, Natursehnsucht und sozialer Wirklichkeit, Wunschbild und Erfahrung bleibt unaufgelöst. Der Romanist Hermann Hofer fasst diese Leere zugespitzt als Bild eines »unfähigen, isolierten, impotenten« Fausts. Entscheidend ist weniger die psychoanalytische Diagnose als ihre musikalisch-dramatische Konsequenz: Gerade



weil Faust keine eigene Perspektive auf die Welt gewinnt, kann Méphistophélès seine Sehnsucht in Verführung verwandeln. Diese Deutung wirft ein neues Licht auf die vier Teile des Werks: Ungarn, Fausts Studierzimmer mit Auerbachs Keller und dem Elbufer, Marguerites Zimmer und schließlich die metaphysische Reise durch Wildnis, Höllenritt und Verklärung. Es sind Stationen nicht nur einer äußeren Bewegung, sondern einer inneren Erosion. Berlioz selbst bezeichnete die *Damnation* als eine Oper ohne Bühnenbild und Kostüme: eine »imaginäre Oper« für die Bühne der Fantasie. Tempo, Schauplatz und dramaturgische Logik folgen nicht den Bedingungen eines Theaters, sondern einer Einbildungskraft, die im Gedankenflug von Szene zu Szene springt.

Ein anderer Faust, ein anderer Mephisto, eine andere Margarete

Diese innere statt äußere Logik erklärt auch, warum Berlioz seine Hauptfiguren grundlegend anders zeichnet als Goethe. Sein Faust ist kein Gelehrter und metaphysischer Forscher, sondern ein romantischer Künstler – ein zerrissenes Genie, dem der Zugang zum zwischenmenschlichen Leben abhandengekommen ist. Auch die übrigen Figuren folgen nicht Goethes Anlage: Méphistophélès ist nicht bloß Verneiner und Kommentator, sondern eine vitale, brillante Gestalt, deren Macht nicht allein in Verführung besteht, sondern darin, dass er Fausts innere Bilder organisiert, verstärkt und gegen ihn wendet. Selbst sein zärtliches, doppelbödiges Wiegenlied für den schlafenden Faust macht diese Ambivalenz hörbar:

Es beruhigt und bedroht zugleich. Marguerite schließlich ist bei Berlioz weniger eine dramatisch handelnde Figur als eine ferne Projektionsfläche von Begehren und Erinnerung. Ihre Tragik entsteht nicht aus der Verurteilung als Kindsmörderin, sondern aus der Schuld um den tödlichen Schlaftrunk für die Mutter. Damit verschiebt sich der Akzent: Marguerite wird weniger zur sozialen Außenseiterin als zur verletzlichen, von Fausts Begehren und Méphistophélès Intrige zerstörten Figur. Bezeichnenderweise kommt die Liebesgeschichte zwischen ihr und Faust kaum real zustande. Nach der ersten Begegnung sehen sie einander nicht wieder. Was im dritten Teil geschieht, ist vor allem eine von Méphistophélès gesteuerte Verführung durch Imagination – Vision statt Erfüllung.

Klangfarbe als Charakterzeichnung

Dass sich Faust, Méphistophélès und Marguerite so klar voneinander unterscheiden lassen, liegt nicht nur an Gesangslinien und Harmonik, sondern maßgeblich an Berlioz' Umgang mit dem Orchester. Kaum ein Komponist seiner Zeit hat Klangfarbe so konsequent als Träger von Charakter und Bedeutung eingesetzt; in seiner späteren Instrumentationslehre reflektierte er diese Kunst systematisch. In der *Damnation* wird jede Hauptfigur gleichsam hörbar, bevor sie singt.

Faust gehört den ernstesten Streichern: dichte, häufig modal gefärbte Akkorde, stolz aufstrebende Phrasen, die ebenso rasch wieder in sich zusammensinken.

Diese Klangsprache bildet seine haltlose Sehnsucht ab. Marguerite dagegen ist den zurückhaltenden Holzbläsern zugeordnet. Flöten und Klarinetten zeichnen ihre schlicht aufstrebenden Themen; in ihrer großen Romanze »D'amour l'ardente flamme« verleiht das obligate Englischhorn der Melodie eine spröde, melancholische Färbung. Gerade der Verzicht auf prunkvolle Klangentfaltung macht ihre Verletzlichkeit hörbar.

Méphistophélès bildet dazu das akustische Gegenprogramm: verminderte Akkorde, trockenes, fast höhnisches Pizzicato der tiefen Streicher und die Posaune als sein charakteristisches Instrument. Der Posaunenklang war seit Mozarts *Don Giovanni* besonders eng mit dem Übernatürlichen und Unheilvollen verbunden. Wenn Méphistophélès zum ersten Mal erscheint, markieren drei explosive Orchesterakkorde mit einem Aufblitzen von Becken und Piccoloflöte seinen Eintritt wie einen grellen Theatereffekt – kalkuliert plakativ und ganz im Sinn einer Figur, die ihre eigene Inszenierung beherrscht.

Besonders kühn wird die Orchestrierung dort, wo Berlioz die Grenzen der Tonalität selbst hörbar macht. In der Szene der Irrlichter, in der Méphistophélès Faust mit Liebeszauber umgarnt, spielen Holzbläser und Hörner im Unisono acht der zwölf Töne der chromatischen Skala. Der Klang gibt damit jedes eindeutige Tonartgefühl preis: Für Goethes »Geist, der stets verneint«, wird musikalisch jeder feste Grund suspendiert.

Ganz anders das Ballett der Sylphen: Erste Violinen, Flöten, Klarinetten und Harfen tragen einen sanft beschleunigenden Walzer. Das nahezu schwerelose Kolorit gibt Fausts Traumbild jene trügerische Schönheit, die Méphistophélès' Welt so gefährlich macht. Auch die großen Chor- und Massenszenen sind scharf voneinander abgesetzt. Der *Rákóczi-Marsch* lebt von akzentuiertem Blech und Schlagwerk; sie geben ihm martialische Unerbittlichkeit. Die abschließende Himmelsszene öffnet dagegen mit hohen Streicherlagen, Harfen und Kinderstimmen einen fast körperlosen Klangraum. Der Kontrast zum dröhnenden Kauderwelsch der Höllenchöre im »Pandämonium« könnte kaum größer sein. In dieser orchestralen Beweglichkeit zwischen Zartheit und Brutalität, Transparenz und Wucht liegt ein wesentlicher Grund für die anhaltende Wirkung der Partitur: Sie erzählt nicht nur durch Worte und Melodien, sondern in entscheidendem Maß auch durch ihre Klanggestaltung.

Ein Pakt ohne Erlösung

Konsequent folgt aus dieser Konstellation der Schluss. Anders als bei Goethe tritt der Pakt erst am Ende ein: Faust unterzeichnet, um Marguerite vor der Hinrichtung zu retten. Die entscheidende Verkehrung liegt darin, dass nicht Größenwahn, Wissensdurst oder metaphysische Hybris in die Verdammnis führen, sondern der verzweifelte Versuch, Marguerite zu retten – eine Geste, die zu spät kommt. Méphistophélès täuscht Faust und reißt ihn in den Abgrund; daraus gewinnt das Ende seine grausame Ironie.

Marguerites Seele dagegen wird erlöst und himmelwärts getragen. In den letzten Minuten öffnet das Werk seine gesamte metaphysische Vertikale: Verdammnis und Verklärung stehen im grellstmöglichen Kontrast nebeneinander. Faust erfährt keine rettende Synthese, keine Versöhnung von Erkenntnis und Liebe. Seine Sehnsucht bleibt unerfüllt.

Vom Missverständnis zur Anerkennung

Dass ein derart eigensinniges Werk zunächst auf Unverständnis stieß, überrascht kaum. Es war zu wenig Oper für Opernfreund:innen, zu theatralisch für das Oratorium, zu frei im Umgang mit Goethe für philologische Erwartungen. Erst Raoul Gunsbourgs erste szenische Produktion von 1893 in Monte Carlo gab dem Werk eine nachhaltige Bühnenexistenz. Die Aufführung vom 18. Februar 1893 erwies sich als wegweisend; nach ihr wurde die *Damnation* in Monte Carlo und an anderen europäischen Bühnen häufiger gespielt als manche der eigentlichen Opern Berlioz'. Die Bedeutung des Werkes für die Gegenwart liegt nicht im Teufelspakt, sondern in der Einsamkeit ihrer Figuren. Sie leben in einer Welt voller Reize, Stimmen, Bilder und Bewegungen – und finden doch keinen Weg zueinander. Faust ist von allem umgeben, was ihn aus der Isolation führen könnte: Natur, Kunst, Erotik, Religion, die berauschende Energie der Masse. Nichts erreicht ihn dauerhaft. Was Berlioz zeigt, ist eine moderne Form der Vereinsamung: nicht das Fehlen von Welt, sondern ihr Zuviel.

Aus dieser Überforderung erwächst die Sehnsucht nach Vereinfachung. Méphistophélès ist deshalb nicht bloß der Verführer zum Bösen; er ist der große Vereinfacher. Er bietet Faust klare Bilder statt widersprüchlicher Erfahrung, unmittelbare Erfüllung statt geduldiger Beziehung, den schnellen Ausweg statt des Aushaltens von Ungewissheit. Der Pakt erscheint so auch als Flucht vor der Zumutung, in einer komplexen Welt selbst urteilen und Verantwortung übernehmen zu müssen.

Darin liegt die beunruhigende Gegenwart des Werks. Wo Menschen sich vereinzelt, überfordert oder übersehen fühlen, gewinnen einfache Antworten und autoritäre Gewissheiten gefährliche Macht. Berlioz entwirft keine politische Theorie. Doch seine *Damnation* zeigt mit großer Genauigkeit, wie Entfremdung das Bedürfnis nach einer Instanz wecken kann, die die Welt erklärt und beherrschbar erscheinen lässt. Sie dramatisiert das Scheitern des romantischen Traums – und wird im fremden Stoff zugleich zum Selbstporträt ihres Komponisten: riskant, eigensinnig, groß.









Wenn die Zaubermaschine sich selbst befragt

von Katharina John

Oper und Teufelspakt: eine strukturelle Verwandtschaft

Die Oper ist die totalste aller Kunstmaschinen: Sie verfügt über alles – Musik, Sprache, Bild, Licht, Körper, Zeit. Diese totale Verfügbarkeit ist ihre Stärke. Aber wer über alles verfügt, riskiert, im Übermaß bildlicher, akustischer und sinnlicher Erfahrungen an Deutungs-schärfe einzubüßen. Doch die Erschöpfung des Zaubers ist kein Defekt der Oper, sondern eine Diagnose unserer Zeit. Bilder, Effekte und Überwältigung sind längst keine Ausnahme mehr, sondern ein Dauerzustand, der hemmungslos auf uns einwirkt.

Lorenzo Fioronis Inszenierung von Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* macht genau dieses Dilemma zum Thema. Berlioz' schillernde und gewaltige dramatische Legende entwirft eine Welt greller, extremer Panoramen, deren Elemente sich nicht zu einem kohärenten Bild fügen. Auch die vermeintlich uns vertraute Figur des Faust entpuppt sich als allenfalls Namensgleicher. Statt Orientierung zu schaffen, verstärkt sie die Verwirrung, denn mit Goethes aufklärerischem Zweifler hat dieser Melancholiker nichts mehr gemein.

Zusammen mit seinem Bühnenbildner Sebastian Hannak, Kostümbildnerin Katharina Gault, Videodesigner Christian Weißenberger und Choreograph Louis Stiens entwirft Fioroni eine Welt, in der die kulturellen Symbole des »Alten Europa« allgegenwärtig sind, alle Medien verfügbar, alle Deutungen abrufbar und sämtliche Erzählebenen in einem einzigen Kosmos nebeneinander geschichtet. In einer Raumbühne, in der Bühne und Zuschauerraum ineinander übergehen, wird die Grenze zwischen Spielenden und Betrachtenden durchlässig. Im Duktus einer Revue und wie in einem unvorhersehbaren Roadmovie durchqueren Faust und Méphistophélès diesen Kosmos. Die Zaubermaschine Theater dreht sich weiter: Sie bringt das Bekannte in Bewegung, ohne ihm eine neue Ordnung zu geben. Gerade daraus entstehen naive, komische, verwirrende, surreale und komplexe Bilder.

Die gesellschaftlichen Orientierungsmuster, die einst Halt versprochen, erscheinen nur noch als heruntergekommene Zitate. Fioronis Szene bevölkern Figuren, die sich an Rollen, Stile und Lebensentwürfe klammern,

ohne dadurch ein Verhältnis zu der unübersichtlich gewordenen Welt zu gewinnen. Das daraus entstehende Panorama ist geprägt von anarchischen Lebensformen. Bedeutung entsteht gerade im unbefangenen Spiel mit jenen Stereotypen, die Theater und Zuschauende immer wieder selbst hervorbringen. Nicht ihre bloße Wiederholung, sondern die humorvolle Distanz zu ihnen eröffnet einen Blick nach vorn.

Wirklichkeit und Spiel sind im Theater nie sauber voneinander zu trennen. »Die ganze Welt ist Bühne«, heißt es bei Shakespeare: Was auf der Bühne geschieht, kann in die Wirklichkeit ausstrahlen – und umgekehrt wird die Wirklichkeit selbst zum Spiel. In dieser Durchlässigkeit liegt ein besonderer Reiz, aber auch eine Gefahr.

Das Verhältnis von Mensch und Teufel ist daher nicht bloß das Sujet einer *Faust*-Oper. Oper und *Faust*-Stoff verbindet von Anfang an eine strukturelle Komplizenschaft: Beide sind Orte der Verführung und der gefährlichen Grenzüberschreitung; beide stehen im Verdacht, mehr zu versprechen, als sie einlösen können. Der Teufelspakt ist für die Oper deshalb kein zufälliger Stoff. Er spiegelt ihre eigene Logik in einer Geschichte: Das Versprechen grenzenloser Erfüllung erweist sich im entscheidenden Augenblick als Trugbild oder Falle.



Kirchliche wie staatliche Autoritäten fürchteten immer wieder die Macht der Musik: Sie könne überwältigen, die Sinne verführen und die Sittlichkeit gefährden. Besonders misstrauisch betrachtete man kunstvolle, sinnlich aufgeladene oder theatral wirkende Formen des Musizierens. Puritanische Strömungen etwa lehnten Instrumente und mehrstimmige Chormusik im Gottesdienst ganz ab.

Die Oper steigerte dieses Misstrauen, indem sie das Vergnügen an Stimmen und Instrumenten mit aufwendigen Bühnenbildern, Kostümen und szenischer Illusion verband. Gerade das Zusammenspiel von Ohr und Auge konnte als Verführung der Sinne gelten – und damit als Gefahr für die Moral. Das Musiktheater blieb deshalb für kirchliche Autoritäten ein Gegenstand wiederkehrender Beobachtung, Kritik und Zensur.

In Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* (1846) verdichtet sich diese Konstellation: Seine Komposition entfaltet sich aus dem Gegeneinander sakraler und diabolischer Klänge, von Himmel und Hölle – und macht damit hörbar, was die Oper immer schon war: ein Spiel auf der Grenze zwischen Erhebung und Verführung, zwischen religiöser Ekstase und sinnlichem Rausch.

Teil I: Die Erschöpfung des »Alten Europa«

Schauplatz der Inszenierung ist ein öffentlicher, anonymer Platz in einer beliebigen Stadt des »Alten Europa«. Dieses Europa ist hier kein vergangener Kontinent, sondern ein Zustand. Es produziert pausenlos Bilder, Narrative, Spektakel und Schocks – und vermag doch nicht mehr zu berühren. Gewalt, Katastrophe und Demütigung zirkulieren so unablässig, dass das Extreme zur Routine wird. Die Betäubung ist das eigentliche Symptom.

In diesem Zustand tritt Faust auf. Nicht als strebender Held, nicht als tragischer Übermütiger, sondern als beschädigte Figur. Er ist nicht böse, er ist leer. Die Fähigkeit, sich erschüttern zu lassen, ist ihm abhandengekommen, noch bevor die Geschichte beginnt. Er ist Symptom dieser Erschöpfung, nicht ihre Ursache. In Berlioz' *Faust* erscheint damit eine Figur, die uns heute unheimlich vertraut vorkommt: zerrissen zwischen Empfindungslosigkeit und exzessiver Sehnsucht, zwischen Haltlosigkeit und dem Verlangen nach Halt. Wo Goethe den tätigen, trotz aller Irrwege auf Erkenntnis gerichteten Menschen entwirft, rückt Berlioz dessen Erschöpfung und Vereinsamung ins Zentrum. Faust ist der moderne Mensch nicht als Projekt, sondern als Ruine.

Aus dieser Leere erwächst die Versuchung der Einfachheit: die Sehnsucht nach einer scheinbar vitalen Volkstümlichkeit, die auch für Faust dort gefährlich wird, wo sie sich in die Vorstellung eines homogenen Volkes verwandelt. Zugehörigkeit wird dann um den Preis des Ausschlusses erkaufte,

Übersicht um den Preis der Komplexität. An die Stelle eigener Urteile treten klare Feindbilder und das Versprechen einer widerspruchsfreien Erklärung der Welt.

Die szenischen Bilder sind so heterogen wie das Werk selbst. Ihre Bedeutung bleibt bewusst in der Schwebe. Bestätigen sie diese Verheißungen, oder legen sie ihre Gewalt offen? Die Inszenierung gibt keine beruhigende Antwort. Gleichschaltung beginnt nicht erst mit Zwang. Sie beginnt dort, wo Müdigkeit das eigene Urteil entwapfnet und Einfachheit wie Erlösung klingt.

Teil II: Komplizenschaft und verlorener Mythos

Faust ist versehrt. Seine Aggression wendet sich nach innen und gegen ihn selbst. Er erlebt sich weder an eine Ordnung noch an ein Gegenüber gebunden; aus dieser Haltlosigkeit entsteht eine zerstörerische Form der Selbstbeziehung. Auch der sentimentale Blick zurück auf eine vermeintlich glückliche Vergangenheit gehört zu dieser Struktur. Das Bild eines »Guten alten Europa« liefert die Versatzstücke: Klänge, Landschaften, Mythen, Erinnerungsbilder. Der »deutsche Wald« erscheint nicht als Natur, sondern als ideologisch aufgeladene Projektionsfläche – verbraucht, überformt, längst Kulisse. Weil kein Mythos mehr trägt, bleibt nur das Zitieren seiner Trümmer.





Die Traumbegegnung zwischen Faust und Marguerite wird zum Theater auf dem Theater: zu einem Bild, das die Oper als Form beim Wort nimmt. Méphistophélès lässt Marguerite zunächst als Traumgestalt erscheinen; Faust begehrt nicht eine Person, sondern ein von anderer Hand erzeugtes Bild. Oper erscheint dabei als Kunstform, die klare Affekte, klare Zuordnungen und moralische Horizonte verspricht. Gerade dieses Versprechen kann manipulativ werden: Es bedient die Sehnsucht nach Unschuld und Eindeutigkeit, ohne sie einlösen zu können. Strukturell entspricht das dem Angebot des Teufelspakts: Erfüllung gegen Unterwerfung, Intensität gegen Kontrolle.

Teil III: Das falsche Theater und die Frage nach der Oper

In Fioronis Inszenierung ist Marguerite nicht, was sie zu sein scheint. Sie erscheint zugleich als »Mutter«, Prostituierte und Opernsängerin. In ihr verdichten sich die Mechanismen der Verführung. Indem sie Faust manipuliert, führt sie die Logik des Spektakels vor: Es erzeugt Bedürfnisse, die es selbst nicht stillen kann.

Das Theater ist falsch – nicht weil es lügt, sondern weil es die Unübersichtlichkeit der Welt in beherrschbare Bilder, klare Affekte und scheinbar eindeutige Wahrheiten verwandelt. Seine Macht besteht darin, Komplexität zu ordnen, zuzuspitzen und diese Ordnung als Wahrheit auszugeben.

Damit stellt sich die Frage nach der Oper selbst. Was vermag eine Opernaufführung heute zu leisten? Macht sie komplexe Wirklichkeit erfahrbar – oder täuscht sie ihre Zugänglichkeit nur vor? Die Grazer Inszenierung beantwortet diese Frage durch eine Geste: Sie zeigt die Oper als Zaubermaschine und legt zugleich die Bedingungen dieses Zaubers offen. Man sieht, wie eine Aufführung entsteht, wie Illusionen gebaut und wieder abgebaut werden.

Oper und Aufführung fallen dabei nicht zusammen. Die Oper ist die Form, die Aufführung ihr jeweiliges Ereignis: konkret, vergänglich und abhängig von den Körpern, Blicken und Erwartungen derjenigen, die an ihr beteiligt sind. Bild, Aufführung und Wirklichkeit durchdringen einander, ohne eins zu werden. Das ist nicht Selbstreflexivität als Kunstgriff, sondern eine Haltung des Sehens und Wissens: Wir sind mittendrin – und wissen, dass wir mittendrin sind.



Teil IV: Die uneinlösbare Sehnsucht und der offene Ausgang

Faust ist am Ende allein. Nicht dramatisch, sondern konstitutiv: eine Figur der Stadt, der Metropole, der anonymen Gleichzeitigkeit. Er ruft die Natur an – und die Natur antwortet nicht, weil sie längst Projektion ist. Die Lieder treten aus der Handlung heraus und kommentieren sie. Sie geben sich naiv, idyllisch, volkstümlich; in Wahrheit legen sie die Kälte dessen frei, was geschieht. Das Sentimentale wird scharf.

Die Höllenfahrt vollzieht sich durch das Orchester. Die Inszenierung liest die Hölle als Orchestermaschine: als jenen gigantischen Berlioz'schen Apparat, den Zeitgenoss:innen als monströs karikierten. Sie hatten recht – und verstanden doch nicht, worin seine Größe liegt. Das Orchester fährt in die Tiefe. Es erzeugt Bewegung, Wind, Pferdehufe, Schreie und den Sog des Abgrunds. Die Musik selbst wird zur dramatischen Kraft, die Faust fortreibt.

Der Himmel antwortet mit einem Gegenbild. Harfen, hohe Stimmen und Kinderchor öffnen einen entkörperlichten Raum der Verklärung. Doch auch dieses Glücksbild bleibt ambivalent: Es kann als Erinnerung an eine verlorene musikalische Kindheit erscheinen, als künstliche Feier oder als naive Flugphantasie. Die Bilder und Zeiten durchdringen einander; weder Hölle noch Himmel bieten einen festen Ort.

Und doch lässt sich die Oper nicht denunzieren. Die Musik ist da. Sie lässt sich nicht bis zur Auflösung ironisieren, nicht durch Reflexivität entwerten. Sie klingt, auch wenn alle Zeichen erschöpft sind. Das ist ihre unbequeme Stärke – und der Widerspruch, den die Inszenierung austrägt: Die Oper befragt sich als Zaubermaschine und kann sich doch ihrer eigenen Macht nicht entziehen, die sie selbst in Frage stellt.

Am Ende steht keine Entscheidung, sondern eine Zumutung: die Komplexität auszuhalten oder die eigene Perspektive so weit zu verengen, dass sie keine Komplexität mehr wahrnehmen muss. Vielleicht sind beide Bewegungen zugleich möglich. Es gibt keinen letzten Grund, auf dem man sicher stehen könnte – aber die Musik zwingt dazu, die Unsicherheit nicht vorschnell in eine einfache Antwort zu verwandeln.





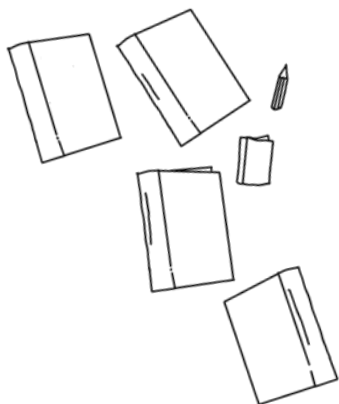
Übrigens ...

Am 7. März des Jahres 1831 präsentiert das Pariser Théâtre-Italien mit *Fausto* die erste Opernbearbeitung des Goethe'schen Stoffes für eine französische Bühne. Einige Jahre später werden Hector Berlioz (1846) und Charles Gounod (1859) eigene Interpretationen des Stoffes schaffen und damit die Musiktheaterbühnen erobern, *Fausto* jedoch gerät nach der Uraufführung und zwei Folgevorstellungen für knapp 200 Jahre in Vergessenheit. Dabei konnte die Premiere der italienischsprachigen Opera semiseria 1831 durchaus als Erfolg verbucht werden, Rossini und Meyerbeer hoben gar »die Originalität von Klang und Melodie und die wahre dramatische Kraft« des Stückes hervor, und in der Zeitung war zu lesen: »Das Publikum applaudierte enthusiastisch. Und das in einem Theater, in dem Mozart aufgeführt wird. Das sagt alles.«

Der Verfasser des neuen Werkes trat am Premierenabend nicht öffentlich auf, auch sein Name war im Vorfeld der Premiere weitestgehend anonym gehalten worden, doch im Publikum hatte sich bereits herumgesprochen, wer sich hinter der Neukomposition und dem dazugehörigen Libretto verbarg: die erst 26-jährige Louise Bertin. Eine Polio-Erkrankung im Kindesalter und daraus resultierende Lähmungserscheinungen hatten dafür gesorgt, dass für Bertin das für Frauen der damaligen Zeit unumgängliche Dasein als Mutter und Ehefrau nicht in Frage kam. In einer Zeit, in der das Komponieren (und die dazugehörige Ausbildung) ausschließlich Männern vorbehalten war, gelang es Bertin stattdessen, eine Karriere als Komponistin zu verfolgen und eigene Werke an den großen Häusern der französischen Hauptstadt aufzuführen.

Als Tochter eines einflussreichen Publizisten hatte die junge Frau schon früh Kontakt zu bedeutenden Künstler:innen ihrer Zeit, darunter Gioachino Rossini, Victor Hugo und Hector Berlioz, der sie gar als eine der »intelligentesten und fähigsten Frauen unserer Zeit« beschrieb und ihr seine Liedersammlung *Les nuits d'été* widmete. Nachdem 1831 Bertins *Fausto* (dessen Titelrolle ursprünglich für eine Mezzosopranistin geschrieben worden war!) über die Bühne gegangen war, präsentierte die junge Komponistin 1836 an der Opéra Garnier *La Esmeralda*, basierend auf dem *Glöckner von Notre-Dame* Victor Hugos, der für die Vertonung seines Romans Bertin ihren männlichen Kollegen Meyerbeer und Rossini vorgezogen und höchstpersönlich das Libretto angefertigt hatte. Aufgrund ihrer körperlichen Behinderung konnte Bertin nicht selbst die musikalische Leitung von Proben und Uraufführung übernehmen und trat diese an Berlioz ab.

Trotz einer bejubelten Uraufführung sollte *La Esmeralda* das Ende von Bertins Karriere herbeiführen, wurde doch öffentlich angezweifelt, dass eine Frau ein derartiges Werk verfassen könne. Man bezichtigte Bertin des Plagiats an Berlioz (der die Unterstellungen vehement abwies), Bertin wird nie wieder als Komponistin öffentlich in Erscheinung treten. Mit ihrem Namen fällt auch *Fausto* der Vergessenheit anheim, das Notenmaterial dieser ersten *Faust*-Oper eines:r französischen Komponist:in gilt knapp 200 Jahre als verschollen, bis sie vor wenigen Jahren in der Bibliothèque Nationale de Paris wiederentdeckt wird und seitdem von der verheißungsvollen Komponistin Bertin zu zeugen weiß. Fast 200 Jahre nach seiner Uraufführung und zum vierten Mal überhaupt wird *Fausto* schließlich im Jahr 2024 szenisch am Aalto-Theater Essen auf die Bühne gebracht – und vom Fachmagazin »Opernwelt« zur »Wiederentdeckung des Jahres« gekürt.



Impressum

OperGraz

Opernhaus Graz GmbH
Kaiser-Josef-Platz 10, 8010 Graz
Tel +43 316 8008
oper@oper-graz.com
www.oper-graz.com

Ein Unternehmen der

bühnen graz

Für den **einen** Moment.

Medieninhaber und Herausgeber: Opernhaus Graz GmbH
Geschäftsführender Intendant Ulrich Lenz

Redaktion: Katharina John

Programmtexte: Der Artikel über Louise Bertins erste französische *Faust*-Oper, unter dem Titel *Fausto*, stammt von Laura Bruckner. Alle anderen Texte sind Originalbeiträge von Katharina John für dieses Programmheft.

[Für Eilige-Übersetzungen von Joe Monaghan (Englisch), Mattia Scassellati (Italienisch), Andreja Pignar Tomanič (Slowenisch). Die Übertragung in Einfache Sprache wurde geprüft durch das inklusive Redaktionsteam von LebensGroß.]

Fotos: Werner Kmetitsch

U2 (Inserat Steiermärkische Sparkasse): Pavel Petrov | S. 4/5: Chor der Oper Graz, Philharmonia Chor Wien, Statisterie der Oper Graz, Helen Clare Kinney, Grazer Philharmoniker | S. 10: Pavel Petrov S. 14/15: Nikita Ivasechko, Chor der Oper Graz, Johannes Braun, Grazer Philharmoniker | S. 22/23: Anna Brull, Nikita Ivasechko | S. 28/29: Nikita Ivasechko, Anna Brull, Joshua Tapley, Chor der Oper Graz, Philharmonia Chor Wien, Statisterie der Oper Graz, Grazer Philharmoniker | S. 30: Pavel Petrov S. 34/35: Pavel Petrov, Nikita Ivasechko, Chor der Oper Graz, Philharmonia Chor Wien, Statisterie der Oper Graz. | S. 38/39: Nikita Ivasechko, Chor der Oper Graz, Philharmonia Chor Wien, Statisterie der Oper Graz.

Ermäßigung auf Tickets (inkl. Begleitperson) für Ö1 Club-Mitglieder und Ö1 intro-Mitglieder.
Ausnahmen: Abos, Gastspiele, Premieren, Neujahrskonzert, Silvestervorstellung, Sonderveranstaltungen.

Gestaltungskonzept: Jung von Matt Donau GmbH
Illustrationen: Eva Pils
Layout: Vanessa Lenka Katyi-Narr
Stand: 25.09.2026
Irrtümer und Änderungen vorbehalten

LebensGroß



Ö1 CLUB



www.art-event.com



Meister:innen hinter den Kulissen

Herstellung Bühnenbild und Kostümbild für
„La Damnation de Faust“, Oper Graz 2026/27
Bühne: Sebastian Hannak, Kostüme: Katharina Gault,
Inszenierung: Lorenzo Fioroni

Aus Liebe zu Würstel & Oper



**Die Stimme
der Region.
Seit 1904.**



OperGraz
oper-graz.com