



Vera HÖLTSCHI

Wenn es Faust fast die Sprache verschlägt: Methodologische Überlegungen zu Adaptionen von Goethes *Faust* an der Grenze zwischen Literatur und Tanz

Abstrakt

Traditionellerweise heißt es, dass das Ballett eindeutig einem Medienwechsel von der Literatur zum Tanz unterlag. Zwischen Wortsprache und Körpersprache ist demnach klar zu unterscheiden, doch die unscharfe Grenze zwischen den beiden Medien und ihren Ausdrucksmodi hebt die Bezeichnung Literaturballett hervor. Zwei Faustballette nach Goethe werden im Folgenden betrachtet und mit dem Prätext verglichen, um der Frage nach der sich verschiebenden Grenze zwischen Literatur und Tanz nachzugehen. Das Ballett vermittelt nicht (mehr) stumm. Kann Goethes Faust in dem Medium sonst von anderen Versionen getrennt werden und wie aktualisiert es ihn? Der von ihm beibehaltene oder hinzugefügte Text kann interpretiert werden. Anhand der allelopoietischen Transformationstheorie kann der Literaturwissenschaftler das Aufeinandertreffen von Neuem und Altem terminologisch erfassen bzw. den Mehrwert der Adaption erkennen.

Abstract

Traditionally, a form of translation, a change of medium from literature to dance, is said to take place in ballet, but the latter one sometimes incorporates text and willingly distances itself from the source which inspired it. The distinction between verbal and body language is not always clear, when one recognises passages from the pretext on stage. Therefore, a ballet performance can be perceived as a hybrid object. Two literary ballets based on Goethe's *Faust* will be analysed and compared in order to address this boundary between dance and literature, namely Xin Peng Wang's *Faust I - Gewissen*¹ (Dortmund, 2016) and Edward Clug's *Faust - Das Ballett* (Zurich, 2018), which are both based on *Faust I*. As the ballet is no longer silent, it is questionable whether one would recognise Goethe's *Faust* in the medium if it were otherwise and how it is updated. The retained or added text can be interpreted by the literature researcher who can also use the programme to analyse the adaptation. The literary scholar has to find a different methodology and theory from that of dance studies to justify his or her intervention on this field because he or she may not master its tools. The terminology of the theory of allelopoietic transformation that can be applied to many different fields within humanities is relevant in this respect. It can be used to address both the old and new character of adaptations and to recognise their added value going beyond intertextuality in favor of a more dynamic approach that also takes into account a real interaction between art works.

¹ Gewissen = conscience

To quote this article:

Vera HÖLTSCHI, “Wenn es Faust fast die Sprache verschlägt: Methodologische Überlegungen zu Adaptionen von Goethes *Faust* an der Grenze zwischen Literatur und Tanz”, *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 28, “*Unlimited?* Enjeux et défis méthodologiques posés par l’analyse en littérature.”, ed. Maxime THIRY, Lena CRUCITTI, Besa HASHANI, Matthieu SERGIER, July 2023, 90-106.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

CHIEF EDITORS

Liesbeth FRANÇOIS (University of Cambridge – KU Leuven)
Anke GILLEIR (KU Leuven)

EDITORIAL BOARD

Ben DE BRUYN (UCL)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Raphaël INGELBIEN (KU Leuven)
Valérie LEYH (Université de Namur)
Katrien LIEVOIS (Universiteit Antwerpen)
David MARTENS (KU Leuven)

Chiara NANNICINI (Facultés Universitaires Saint-Louis)
Hubert ROLAND (FNRS - UCL)
Matthieu SERGIER (Facultés Universitaires Saint-Louis)
Beatrijs VANACKER (KU Leuven)
Lieke VAN DEINSEN (KU Leuven)

EDITORIAL ASSISTANTS

Amélie JAKES (KU Leuven - FWO)
Carolin LOYENS (KU Leuven - FWO)

SCIENTIFIC COMMITTEE

Sascha BRU (KU Leuven)
Geneviève FABRY (UCL)
Agnès GUIDERDONI (FNRS - UCL)
Nadia LIE (KU Leuven)
Michel LISSE (FNRS - UCL)
Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Ingo BERENSMeyer (LMU München)
Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)
Faith BINCKES (Worcester College, Oxford)

Franca BRUERA (Università di Torino)
Christian CHELEBOURG (Université de Nancy II)
Edoardo COSTADURA (Friedrich-Schiller-Universität -Jena)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)
Isabelle KRZYWKOWSKI (Université de Grenoble)
François LECERCLE (Paris IV - Sorbonne)
Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
Christina MORIN (University of Limerick)
Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

WENN ES FAUST FAST DIE SPRACHE VERSCHLÄGT: METHODOLOGISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU ADAPTIONEN VON GOETHES *FAUST* AN DER GRENZE ZWISCHEN LITERATUR UND TANZ

Einleitung

Der Fauststoff wurde in der deutschsprachigen und auch europäischen Literatur bekanntlich oft wiederaufgenommen. Seine Motive sind also zeitlos und aktuell bzw. aktualisierungsfähig. Immer wieder bieten sich neue Fassungen an, die dem Zeitgeist entsprechen und über das Zeitgeschehen reflektieren, so zum Beispiel Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) mit seiner Kritik am Dritten Reich. Dieser Roman bezieht sich u.a. auf den Klassiker Goethes *Faust I* (1808), der selbst schon aus anderen Quellen schöpfte.² Der wortgewaltige Text Goethes regte auch das Ballett an, eine Tatsache, die erstaunen mag: Wie soll dieser vermittelt werden?

In den letzten Jahren gab es mehrere vermeintlich wortlose Ballette, die Goethes *Faust I* rezipieren. „Wenn es Faust die Sprache verschlägt“³ meldete z.B. die Neue Zürcher Zeitung in Bezug auf *Faust – Das Ballett* von Edward Clug (2018), das ich im Folgenden behandeln werde. Gerade an den im Ballett übriggebliebenen Textstellen, werde ich zeigen, wie der Stoff transformiert wird. Sowohl Goethes *Faust*, die Programmhefte und Aufnahmen der Ballette als auch Interviews mit den Choreographen werden verwendet, um die Handlungsstränge und den Text des Originals und der Adaptionen miteinander zu vergleichen.

Bisher beschäftigen sich erst wenige LiteraturwissenschaftlerInnen mit Ballettadaptionen⁴ der Literatur, wohl aber mit anderen Medien wie etwa Literaturverfilmungen.⁵ Die Tatsache, dass der Tanz normalerweise stumm vermittelt und deshalb Ballette nicht als Texte verstanden wurden, obwohl zuweilen von einer Tanzsprache gesprochen wird, mag der Hauptgrund dafür sein. Eine Änderung in dieser Hinsicht ist aber wünschenswert angesichts der Forschungsergebnisse von Iris Julia Bührle, die für eine Auseinandersetzung mit den Balletten vielversprechend sind, und dies nicht nur aus tanzwissenschaftlicher Perspektive: In ihrer Dissertation über Ballettadaptionen begründete sie den

² Siehe Eva Bauer Lucca: *Versteckte Spuren. Eine intertextuelle Annäherung an Thomas Manns Roman Doktor Faustus*. Wiesbaden 2001. / Jochen Schmidt: *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen - Werk - Wirkung*. 3. Aufl. München 2011.

³ Lilo Weber: Wenn es Faust die Sprache verschlägt. In: NZZ, 27.04.2018, Feuilleton 23.

⁴ Andreas Meier: *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*. Frankfurt am Main 1990.

⁵ Osman Durrani: *Filmed Faustus. Carboard Cutouts or Blueprints of the Soul?* In: Christiane Schönfeldt und Hermann Rasche (Hgg.), *Processes of Transposition. German Literature and Film*. Amsterdam 2007: S. 27-38.

Terminus des Literaturballetts, der bereits auf die Nähe zwischen den Disziplinen hindeutet.⁶

Das Literaturballett

Laut Bührlle entstand gegen Mitte des 20. Jahrhunderts in Europa eine neue Form des Handlungsballetts, die sich durch einen neuen tänzerischen Erzählstil und eine neue Art des Umgangs mit der literarischen Quelle auszeichnete: das Literaturballett.⁷ Bührlles Definition dieses Genres lautet wie folgt:

Ein Literaturballett ist ein Ballett meist ohne vorher verfasstes Libretto, das hauptsächlich mit den Mitteln der Choreographie (in die neben tänzerischen Bewegungen auch schauspielerische Elemente wie Mimik und Gestik integriert sind) sowie durch Musik und Inszenierung (Bühnenbild, Kostüme, Beleuchtung) die Handlung eines literarischen Werkes darstellt und interpretiert. Die literarische Vorlage dient nicht nur als Stofflieferant, um Gelegenheiten für Tanz zu schaffen, sondern rückt in das Zentrum des choreographischen Interesses. Die einzelnen Bewegungen sind nicht nur dekorativ, sondern haben auch eine dramaturgische Bedeutung. Alle beteiligten Elemente tragen zur Erklärung und Interpretation des Geschehens bei. Im Literaturballett wird die Handlung kontinuierlich fortgeführt, auch innerhalb eines Pas de deux oder einer Variation. Es wird also nicht mehr zwischen pantomimischen narrativen und getanzten handlungslosen Elementen unterschieden.⁸

Die Übertragung eines Dramentextes auf die Bühne erfordert einen Wechsel des Zeichensystems sowie die Umsetzung eines literarischen Texts fürs Ballett.⁹

Bührlle stützt sich für ihre Ballettanalysen auf die Ähnlichkeit mit dem Theater: „In der Theatervorstellung ist der Text nur eines von mehreren bedeutungstragenden Zeichen neben anderen Elementen wie Bühnenbild, Kostümen, Mimik und Gestik der Schauspieler, Licht und Musik. All diese Elemente nehmen auch im Tanz eine sehr wichtige Funktion ein.“¹⁰ Die verschiedenen Medien, die im Ballett zusammenwirken, sind dabei oft so angelegt, dass sie sich gegenseitig zum Ausdruck des Inhalts potenzieren.¹¹ Während sich Bührlle mit den verschiedenen Ebenen des Balletts beschäftigt, versuche ich mich auf den in der Adaption aus der Vorlage übriggebliebenen Text zu beschränken. Bührlle, die die Narrativität des Tanzes betonte, berücksichtigte ihrerseits nur Ballette, die keinen gesprochenen oder gesungenen Text enthalten; manche enthielten jedoch Aufschriften auf Plakaten/Gebäuden oder eine geringe Anzahl an

⁶ Vgl. Iris Julia Bührlle: *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaption literarischer Werke in Deutschland und Frankfurt vom 18. Jahrhundert bis heute*. Würzburg 2014.

⁷ Vgl. Bührlle, S. 194.

⁸ Ebd., S. 202.

⁹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Band 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1998, S. 15.

¹⁰ Bührlle, S. 173.

¹¹ Vgl. ebd., S. 207.

gesungenen Worten oder Silben.¹² Dies zeugt schon von einer Textualität des Tanzes.¹³

Der interdisziplinäre Forschungsbereich Tanz und Literatur lässt den ForschernInnen jedoch nur wenig Freiraum: Bisher ist es üblich, dass sich LiteraturwissenschaftlerInnen mit dem „Tanz in der Literatur“ beschäftigen, womit die Tanzwissenschaft in diesem Fall ausgeschlossen bleibt. Obwohl Sabine Narloch anerkennt, dass der intermediale Austausch mit der Literatur für den Tanz konstitutiv ist, und umgekehrt,¹⁴ behauptet die Literaturwissenschaftlerin, dass weder das Zusammenspiel von Literatur und Tanz noch das Umsetzen von Literatur in Tanz, sondern nur der Tanz in der Literatur ein geeignetes Objekt für LiteraturwissenschaftlerInnen sei.¹⁵ Sie sind zwar nicht vertraut mit der Bewegungsanalyse oder mit anderen Methoden der Tanzwissenschaft, aber sie werfen möglicherweise einen anderen bzw. neuen Blick auf die Ballette, der die Komplexität des literarischen Ausgangswerkes berücksichtigt.

Oftmals beruht die Handlung des Balletts auf einem literarischen Text, der für die Bühne angepasst wird/wurde. Das Verhältnis von Literatur und Tanz war laut Gabriele Brandstetter klar im Ballett – auch noch im Handlungsballett des 20. Jahrhunderts –, in dem eine Geschichte erzählt wird, denn das gedruckte Libretto – der Text, der dem Ballett als Grundlage dient – und die getanzte Handlung bestanden nebeneinander.¹⁶ Die heutigen Libretti/Szenarien sind nicht mehr zum Lesen konzipiert, denn sie sind u. a. mit musikalischen Anmerkungen versehen und deshalb auch urheberrechtlich geschützt. Auch der Literaturwissenschaftler muss sich folglich mit der Ballettaufführung auseinandersetzen, interessiert er sich für diese Adaptionen. Geht man von der These Brandstetters aus, die auch nicht apodiktisch gemeint ist, lässt sich folgern, dass das Verhältnis zwischen Literatur und Tanz zugleich komplexer wird und neu bestimmt werden muss, wenn sich die Ballette nicht mehr unbedingt auf ein Libretto stützen. Die Intermedialität sollte deshalb neu definiert werden; auch LiteraturwissenschaftlerInnen sind in der Lage dazu, diesbezüglich einen Beitrag zu leisten.

Da das Literaturballett einen hybriden Charakter aufweist, gibt es keinen Grund die eine oder andere Disziplin ganz auszuschließen, denn dies würde dem Gegenstand nicht gerecht werden. Die ForscherInnen würden sich auch nicht im Weg stehen, da sie grundsätzlich vor unterschiedlichen Aufgaben stehen: Der Tanzwissenschaftler beschäftigt sich mit der Frage, was die Adaption für den Tanz bedeutet, und der Literaturwissenschaftler mit dem, was sie für den Text bedeutet. Wenn die Literatur den Tanz beeinflusst, gilt dies auch umgekehrt.

¹² Vgl. Bührle., S. 18.

¹³ Siehe ebenso: Katja Schneider: *Tanz und Text. Zu Figurationen von Bewegung und Schrift*. München 2016.

¹⁴ Vgl. Sabine Narloch: *Text und Tanz. Literarische Intermedialität in der Dichtung der Młoda Polska*. Frankfurt a. M. 2006, S. 31.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 23 f.

¹⁶ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Step-Text. Interferenzen von Tanz und Literatur*. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 216 (2015): S. 381-392, hier S. 381-382.

Die allelopoietische Transformationstheorie als Methode

Die allelopoietische Transformationstheorie,¹⁷ die keiner Einzeldisziplin zugeordnet werden kann, bietet meines Erachtens das methodologische Arsenal, das es dem Literaturwissenschaftler ermöglichen kann, die Literaturballette und deren Adaptionsverfahren zu untersuchen. Sie bietet nämlich ein Instrumentarium für alle kulturellen Wandlungsprozesse an. Dazu gehören u. a. die Montage/Assemblage, die z. B. auch Thomas Mann für seinen Faust verwendete.¹⁸

Eine für die Erforschung von Adaptationen vielversprechende Theorie ist die Allelopoiese, die im Berliner Sonderforschungsbereich „Transformation der Antike“ von Sozial- und GeisteswissenschaftlerInnen der Humboldt-Universität entwickelt wurde. Dieser SFB beansprucht nämlich, ein generalisierbares Modell für die Erforschung historischen Wandels anzubieten, das ein methodisches Angebot für die Disziplinen der Philosophischen Fakultäten und darüber hinaus darstellt.¹⁹ Die allelopoietische Transformation ist eine These, die ursprünglich für die Aneignung der Antike untersucht wurde, aber inzwischen allgemein für kulturelle Wandlungsprozesse akzeptiert und angewendet wird.²⁰ Die historische Transformationsforschung versteht die Vergangenheit als offenen Prozess: Die Vergangenheit wird erst im Effekt ihrer Transformation gebildet, verändert oder zerstört; Kulturen sind also keine fixen Gegebenheiten. Der Begriff der Allelopoiese bezeichnet dabei die Wechselwirkung von Referenzbereich und Aufnahmebereich.²¹

Die Ballette (re-)konstruieren und transformieren Goethes Faust und werfen so ein neues Licht darauf. Die Transformationstheorie stellt ein vielseitiges Instrumentarium zur Beschreibung und Analyse solcher Phänomene kulturellen Wandels bereit. Transformationen lassen sich durch drei grundsätzliche Modi der Inklusion, Exklusion, Rekombination kultureller Inhalte bestimmen. Transformationen sind auch unterschiedlich motiviert (Kanonisierung, Ablehnung, ...). Es können verschiedene parallel verlaufende Transformationsprozesse wie die Fokussierung/Ausblendung, die Montage/Assemblage, oder die Umdeutung/Inversion miteinander interagieren, sich gegenseitig verstärken oder abschwächen.²²

¹⁷ Wenn ein Stoff wiederaufgenommen wird, spricht man von Transformation. Die Allelopoiese fügt eine Dimension hinzu, indem sie sagt, dass sowohl der Stoff als auch die künftigen Produktionen dadurch verändert werden.

¹⁸ Vgl. Hartmut Böhme: Einladung zur Transformation. In: Ders. / Lutz Bergemann / Martin Dönike et al. (Hgg.), Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. München 2011: S. 7-37.

¹⁹ Vgl. Böhme, S. 7 f.

²⁰ Siehe DFG, SFB 644: Transformationen der Antike, 2017, <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5486176/ergebnisse?context=projekt&task=showDetail&id=5486176&selectedSubTab=2&> (zuletzt eingesehen am 29.06.2021)

²¹ Vgl. Böhme, S. 9.

²² Vgl. Lutz Bergemann / Martin Dönike / Albert Schirrmeister (u.a.): Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. In: Ders. / Ders. / Hartmut Böhme (u.a.) (Hgg.), Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels. München 2011: S. 39-56, hier S. 47 ff.

Goethes *Faust* als Literaturballett

Das erste Faustballett nach Goethe schaffte es 1832 auf die Tanzbühne und seitdem gab es verschiedene Ballettadaptionen, die auch in bereits publizierten Doktorarbeiten thematisiert wurden.²³ Meier²⁴ hat 1990 den Ballettlibretti in seinem ausführlichen Werk über Faustoperlibretti ein Kapitel gewidmet. Angesichts der Entstehung neuer Ballette, welche unter Bühnles Begriff des Literaturballetts gefasst werden können, ist wieder eine Forschungslücke entstanden.

Die Treue zum bzw. die Distanzierung vom Prätext (Goethes *Faust*) als auch die Machbarkeit der Umgestaltung werden im Vergleich zu den früheren Arbeiten nur beurteilt, um die vorgenommenen Änderungen positiv zu deuten, die für die Aktualität des Werkes sorgen. Die Vermittlung des Inhaltes von Goethes *Faust* in den Balletten verläuft nicht nur über das Medium Tanz, sondern auch mithilfe von Text des Prätextes. Was aus diesem gemacht wird, ist potenziell interessant für dessen Interpretation.

Der chinesische Choreograph Xin Peng Wang, dessen Ballett *Faust I – Gewissen!* 2016 in Dortmund Premiere hatte, und der Rumäne Edward Clug, dessen Ballett *Faust – Das Ballett* 2018 in Zürich uraufgeführt wurde, orientierten sich für ihre Adaptionen von *Faust I* in ihrer Szenenabfolge stark an Goethes Dramentext(en),²⁵ auch wenn es insgesamt weniger Szenen gibt, wie allein schon aus den Programmheften hervorgeht. Diese beiden Ballette²⁶ gehören zu den jüngsten abendfüllenden Balletten, die auf Goethes *Faust I* beruhen. Sie können unter dem Aspekt der interkulturellen Rezeption untersucht werden.

Clug verriet, dass er sich für Goethes Faustversion entschied, weil das Werk bereits beim Publikum bekannt sein sollte: „Eine Geschichte, die mit Tanz erzählt werden soll, muss bereits im Gedächtnis der Zuschauer verwurzelt sein. Nur so kann man sie neu erzählen.“²⁷ Diese Aussage ist interessant mit Bezug auf die Transformationstheorie. Der Choreograph setzt nämlich auf bereits bekannte, im Gedächtnis vorhandene Stoffe, die durch die Transformation neu und anders erlebt werden können. Der mit Wang arbeitende Dramaturg Christian Baier schrieb in Bezug auf den im Rahmen meiner Dissertation angefertigten Fragenkatalog (2018), dass eine Ballettproduktion, die stoffliches Grundwissen voraussetzt, konzeptionell verfehlt sei, denn es sei die Aufgabe der Verantwortlichen, eine für sich selbst sprechende Präsentationsform für den jeweiligen Stoff zu finden, aber er gab auch zu, dass der Faustkenner bestimmte ikonographische Bezugnahmen und szenische Anspielungen rascher erschließen würde. Wer *Faust* bereits kennt, ist also klar im Vorteil, um die Handlung der Ballette nachvollziehen zu können. Nicht ohne Grund boten beide Produktionen den Zuschauern eine Einleitung an. Bildung und

²³ Gerhard Stumme: *Faust als Pantomime und Ballett*. Leipzig 1942. / Roland Lillie: *Der Faust auf der Tanzbühne. Das Faustthema in Pantomime und Ballett*. (Phil. Dissertation, Berlin 1967) München 1968.

²⁴ Meier.

²⁵ Die Figur der Helena in Clugs Ballett deutet auf *Faust II*.

²⁶ Am 27.05.17 und am 21.05.18 gesehen.

²⁷ Zitiert nach Weber.

Vorwissen des Publikums steigern den Kulturgenuss: Das Wiedererkennen und das Erkennen der Erneuerung rufen den ästhetischen Genuss umso mehr hervor.

In den Antworten auf meinen Fragenkatalog erklärte der Dramaturg Michael Küster (2019) bezüglich des Mehrwertes der Adaption, dass das Ballett Clugs eine neue Perspektive auf den Klassiker bringe, der in unmittelbarer und in größerer Emotionalität erlebt werden könne. Baier sagte ähnlich, der Tanz könne – oft rascher und subkutaner als die Literatur – Gefühle im Zuschauer evozieren und ein Kopfkino in Gang bringen. Dies sei auch seine Verantwortung gegenüber der Literatur, auf die er Bezug nimmt.

Xin Peng Wangs *Faust I – Gewissen!*

Wang und sein Dramaturg Christian Baier haben schon verschiedene kaum tanzbare Texte, wie beispielsweise den *Zauberberg* von Thomas Mann für das Ballett adaptiert; sie haben auch den zweiten Teil des *Faust* inszeniert. Sie sprechen von einer Wiederbelebung des Handlungsballetts, haben sich aber längst die Bezeichnung Literaturballett verdient, indem sie solche klassischen Texte für das Ballett adaptieren, denn dies tun sie keineswegs nur oberflächlich.

Auf der Basis des aufgezeichneten Handlungsverlaufs im Programmheft²⁸ von Wangs *Faust I* können zwei Szenen namentlich erkannt werden, und zwar „Prolog im Himmel“ und „Walpurgisnacht“. Der Szenentitel „Pakt“ verweist zurecht auf die Studierzimmerszene, aber zugleich denkt man bei der Lektüre des Resümees an die Nachtszene. „Magie“ entspricht der „Hexenküche“ im Original. „Full of Life“ erinnert an „Auerbachs Keller in Leipzig“, „Begehren“ an „Straße“, weil die Begegnung mit Margarethe im Programmheft erwähnt wird. „Schuld“ betrifft das Treffen mit Gretchen, das in „Marthens Garten“ vereinbart wird. Danach gibt es einen Sprung zur „Walpurgisnacht“. „Reue“ bezieht sich auf das Ende der Walpurgisnacht: Faust muss an Gretchen denken. „Der Weg“ bezieht sich auf „Kerker“. Nur der Hinrichtungsplatz kommt in der Vorlage vor, während es bei Wang eine Hinrichtung gibt, der Faust auch beiwohnt. Deshalb flieht der alte Faust am Ende nicht mit Mephisto. Dies hat mit dem rechten Weg zu tun, der thematisiert wird und den Titel rechtfertigt; Faust wird positiver geschildert, sein Gewissen hat ihm diesen Weg gezeigt (ihn bekehrt).

²⁸ Siehe Programmheft: Faust I. Ballett von Xin Peng Wang. Szenario von Christian Baier: Wien/Berlin 2015, S. 4 und 5.

Wang

Prolog im Himmel

Erster Teil: Wissen

1. Der Pakt
2. Magie
3. Full of Life
4. Begehren

Zweiter Teil: Gewissen

5. Schuld
6. Walpurgisnacht
7. Reue
8. Der Weg

Bei der Adaption ist die Fokussierung/Ausblendung²⁹ ein gängiges Verfahren: Sie stellt eine „Transformation [dar], bei der das Interesse des Transformationsagenten auf ein bestimmtes Objekt konzentriert ist, während andere Gegenstände oder Sachverhalte im Umkreis dieses Objekts vernachlässigt oder ausgeblendet werden.“³⁰ Das Ballett stimmt im Wesentlichen mit dem Wichtigsten im Text überein, auch wenn es zum Teil anders gewichtet wird. Bei der Interpretation setzen Choreographen häufig neue Akzente, zum Beispiel indem sie eine Thematik mehr in den Vordergrund rücken.³¹ Der Untertitel „Gewissen“ von Wang deutet daraufhin. Der Akzent wird vom Ende her weniger auf das Wissen als auf die Emotionen gesetzt. Letztlich ist die Gewissensnot stärker als die Wissbegier, denn der alte Faust geht „nach der Steinigung“ Hand in Hand mit Gretchen fort.

Von Montage/Assemblage kann man sprechen, weil die Chronologie von Goethes *Faust* nicht unbedingt erhalten bleibt. So wird zum Beispiel die Nachtszene teilweise in den „Prolog im Himmel“ integriert, indem der Faustmonolog die Wette zwischen Gott und Mephisto unterbricht. Die Montage/Assemblage ist insgesamt relevant; sie wird wie folgt definiert: „Transformation, die unterschiedliche Elemente aus dem Referenzbereich isoliert übernimmt und diese zu Elementen anderer Bereiche, aber auch miteinander in Beziehung setzt. Dieses Zusammenspiel erzeugt neue Bedeutungsdimensionen.“³² Davon zeugen z. B. die neue

²⁹ Die Begriffe werden gekoppelt, weil sie in der Regel zusammen in Erscheinung treten: Das eine bedingt sozusagen das andere.

³⁰ Bergemann et al., S. 50.

³¹ Vgl. Bürhle, S. 207.

³² Bergemann et al., S. 51.

Szenenaufteilung und das sich zum Teil von Goethe distanzierende Resümee, die vor allem das geänderte Ende mit sich bringen.

Auch von den Figuren treten nur die wichtigsten auf, im Programm werden nur Hauptfiguren aufgezählt. Dazu gehören: der alte Faust; der junge Faust; Mephisto; Margarethe; Marthe Schwertlein; vier Wissenschaften; drei Teufel; Schachfiguren, Gesellschaft, Dämonen; Engel.³³ „Martha“³⁴ Schwertlein ist die Tante Margarethes und nicht die Nachbarin. Margarethe lebt bei ihr; diese sei auf Anstand sehr bedacht.³⁵ Es wurden also die Mutter und die Nachbarin zu einer Figur verschmolzen, da die Tante letztlich auch einen giftigen Schlaftrunk bekommt. In dieser Hinsicht findet eine Assimilation statt, also eine „Transformation, die Elemente des Referenzbereichs in die Zusammenhänge der Aufnahmekultur integriert und sie miteinander verbindet.“ Sie ist „als eine Form der Verschmelzung zu verstehen, so dass ein assimiliertes Referenzobjekt schließlich nur noch als Anspielung oder, im Extremfall, gar nicht mehr erkennbar ist.“³⁶

Transformation geschieht aber auch durch Aktualisierung in Wangs *Faust I*. So spielt sich bei ihm die Walpurgisnacht nicht traditionell wie bei Goethe auf dem Blocksberg, sondern in einer Disco ab, mit der Nacht, Erotik, Tanz und Verführung in Zusammenhang gebracht werden können – die Hexenverfolgung ist nicht mehr aktuell. Der Transformationsprozess, der hier zu beobachten ist, ist die Appropriation: „Transformation, die einen Referenzbestand aus seinem ursprünglichen Kontext herauslöst und in die Aufnahmekultur eingliedert, ihn [...] dabei aber weitgehend erhält.“³⁷ Die Aktualisierung begründet diese Transformation: Ein besonderes Anliegen des modernen literarischen Balletts ist, dass sich der Zuschauer mit den dargestellten Figuren identifizieren könne, so Bühle.³⁸

Aktualisiert wird das Werk auch an anderer Stelle, indem es in unsere Zeit versetzt wird: Titel bzw. Nachrichten defilieren zuweilen in verschiedenen Sprachen wie „Fifty people were killed and dozens more injured on Sunday in coordinated bombings near a Shia Muslim shrine in Damascus as Syrian government and [...]“.³⁹ Ein solcher Wort-Tanz⁴⁰ wird durch das Einsetzen neuer Medien – in dem Falle durch einen Projektor – ermöglicht. Zu dieser Aktualisierung gehört ebenfalls Nicole Streckers Beobachtung, dass Gretchen am Ende „sharia-gerecht“⁴¹ gesteinigt wird.⁴²

³³ Siehe Programmheft zu Wang, S. 3.

³⁴ Im Programmheft steht bei der Besetzung „Marthe“.

³⁵ Siehe Programmheft zu Wang, S. 4.

³⁶ Bergemann et al., S. 48.

³⁷ Ebd., S. 48.

³⁸ Vgl. Bühle, S. 193.

³⁹ Zitiert nach einer Privataufnahme, zu der mir im Rahmen meiner Forschung ein Zugang verschafft wurde.

⁴⁰ Hier: sich bewegende Wörter.

⁴¹ Normalerweise „Sharia-gerecht“

⁴² Nicole Strecker: Dortmund. Xin Peng Wang. «Faust I – Gewissen». In: Tanz-Heft (2016), S. 38. (Kritik)

Text auf der Bühne tritt auch implizit auf. So wird ein wichtiges Zitat aus der Nachtszene eingeschoben bzw. mit Requisiten angedeutet oder symbolisiert: Vermittelt und in Erinnerung gerufen wird der bekannte Faustmonolog (Gelehrtenmonolog V. 354-385), der die Krise des Wissenschaftlers zum Ausdruck bringt, anhand von Symbolen – der Philosophie (Schlaufe), Juristerei/Rechtswissenschaft (Waage), Medizin (Hermesstab) und Theologie (Buch/Bibel).

Aus dem *Prolog im Himmel* weitgehend übernommene, explizite Zitate sind hingegen zu Beginn des Balletts zu erkennen. Der Teufel wird von einer Off-Stimme angesprochen: „Mephisto! Hast du mir weiter nichts zu sagen? Kommst du nur immer anzuklagen? Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?“⁴³ Der Allmächtige spricht den Teufel weiter an:

Kennst du den Faust, den Doktor, meinen Knecht? Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, so werd ich ihn bald in die Klarheit führen. Es irrt der Mensch solange er strebt. So sei er dir denn überlassen. Zieh seinen Geist von seinem Urquell ab und führ ihn, kannst du ihn erfassen, auf deinem Wege mit hinab und steh beschämt, wenn du bekennen musst: ein guter Mensch in seinem dunklen Drang ist sich des rechten Weges wohl bewusst.⁴⁴

Die gesprochenen Passagen könnte man als Einkapselung wahrnehmen, als „Transformation, bei der das Objekt unverändert tradiert und als geschlossenes Ganzes in den Aufnahmebereich integriert wird, ohne dass es vollständig in ihm aufgeht.“⁴⁵ Wenn das Ballett die Aufmerksamkeit auf wichtige Textstellen lenkt, vereinfacht es das Verständnis, denn die wichtigsten Informationen wurden schon sortiert. Weitere Leserschichten können sich so mit dem Text auseinandersetzen.

Zuweilen hat der Zuschauer einen Blick von oben auf die Bühne dank eines Spiegels, der als Decke fungiert. Somit wird dem Publikum eine spiegelverkehrte Katharsis ermöglicht, indem es mit dem Guten, den Worten des Herrn bzw. der Off-Stimme assoziiert wird. Die entmaterialisierte Stimme wird so verkörpert und der Zuschauer umso mehr in der Aufführung involviert.⁴⁶ Die Macht liegt bei uns Menschen, selbst wenn der Teufel sich nach dieser sehnt; auch der Gottesglaube (die Gottesfurcht) nimmt ab.⁴⁷ Eine andere Interpretationsmöglichkeit wäre, dass uns der Spiegel vorgehalten wird, Faust also eigentlich als Gegenbeispiel fungiert, der aber doch am Ende die richtige Entscheidung trifft: Eine Spur Hoffnung gibt es also für alle.

Bei der Walpurgisnacht ist Rammsteins Lied „Ich will“ (2001) zu hören, das dem Ballett einen modernen Schliff verleiht. Mephisto fungiert als Performer dieses teuflischen Begehrens, wodurch zugleich Fausts Unzufriedenheit betont wird, denn er scheint abwesend/passiv im Vergleich zu Mephisto, der einen wilden Tanz

⁴³ Zitiert nach der Privataufnahme.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Bergemann et al., S. 49.

⁴⁶ Vgl. Streckers Kritik. Sie schreibt: „Da wird der Zuschauer zum Gott, der von oben aufs menschliche Tanztreiben blickt.“

⁴⁷ Ausnahmen gibt es aber: Die Angehörigen des Islamischen Staates glauben, dass sie für Gott das Gute oder das Richtige tun. (Siehe Zitat, das auf einen Bombenangriff verweist)

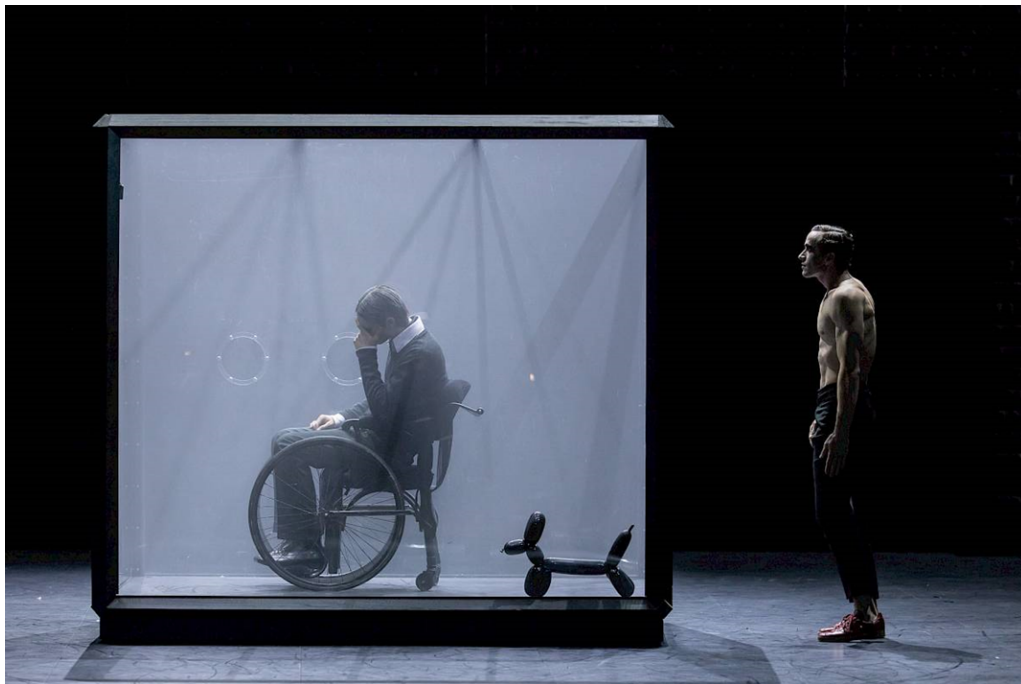
aufführt. Ein im Prätext des Balletts enthaltenes Motiv wird so in den Vordergrund gestellt. Gesungen werden die Gedanken des Teufels: „Ich will eure Blicke spüren [...]“, „Jeden Herzschlag kontrollieren“, „Ich will eure Stimmen hören“, die teilweise auf Goethes Text verweisen. Als Faust den Erdgeist ruft, antwortet dieser: „Du flehst eratmend, mich zu schauen, / Meine Stimme zu hören, mein Antlitz zu sehen“ (V. 486-487). Demnach gibt es einen Perspektivenwechsel im Ballett: Im Lied wird jene des Teufels wiedergegeben, also sein Begehren nach Macht artikuliert, während im Dramentext die Rolle Fausts in den Vordergrund geschoben wird. Die Umdeutung/Inversion, die hier zu erkennen ist, ist eine „Transformation, die Elemente der Referenzkultur als solche erkennbar bleiben lässt, zugleich aber semantische Verschiebungen erzeugt.“⁴⁸ Betont wird in dieser das Interesse des Teufels an dem Deal. Das Ballett entlarvt sein wahres Gesicht, während er sich im Dramentext oft verstellt.

Edward Clugs *Faust – Das Ballett*

Der aus Rumänien stammende Choreograph genießt ein internationales Renommee. „Das Wort muss Bewegung werden“, lautet sein choreographisches Prinzip: „Ich habe Goethes Text Seite für Seite auf jene Szenen hin befragt, die buchstäblich in Tanzszenen übersetzt werden können, wie beispielsweise der Osterspaziergang [...].“⁴⁹ Ein großer Inkubator mit dem Christus, symbolisiert durch einen Schauspieler samt einer Lorbeerkrone, spielt tatsächlich auf die Auferstehung an und verdeutlicht, dass Ostern ist. Im Original nähert sich Mephisto auch kurz danach in der Form eines Pudels. Die Beibehaltung des Inkubators entspricht etwa trotz Raffung dem dortigen Ablauf:

⁴⁸ Bergemann et al., S. 53.

⁴⁹ Zitiert nach Weber.



Gregory Batardon: https://www.opernhaus.ch/en/spielplan/calendar/faust-120/season_11232/

Der alte Faust soll auch wiederbelebt bzw. verjüngt werden, von Mephisto durch die Liebe motiviert, schlicht Gretchen:



Gregory Batardon: https://www.opernhaus.ch/en/spielplan/calendar/faust-120/season_11232/

Das Thema der Auferstehung ist auch vorhanden, als Faust versucht einen Toten zu reanimieren, eine Handlung, die im Prätext zwar nicht als solche vorkommt, aber die mit den existentiellen Fragen, die Faust beschäftigen, verknüpft werden kann.

Wer sich die Szenenabfolge bei Clug anschaut, erkennt, dass hier mit der ersten Szene der Tragödie begonnen wird – die reflexive und abstrakte Einleitung wird übersprungen. „Faust und die Studenten“ evoziert „Studierzimmer“, aber die Handlung aus „Vor dem Tor“ ist auch zu erkennen, da Faust bewundert wird.⁵⁰ „Strasse“ entspricht der Szene „Straße“, hat aber inhaltlich nicht viel damit zu tun: Es geht hier um Mephistos ersten Annäherungsversuch, also um die Verführung Fausts durch Mephisto und nicht jene Fausts – unter Mephistos Einfluss – von Gretchen. „Ostern“ lässt an „Nacht“ und „Vor dem Tor“ denken, aber es spielt sich eher „Auerbachs Keller in Leipzig“ ab (laut Programmheft); Mephisto rückt erneut in den Vordergrund. „Der Vertrag“ deutet auf den Pakt (bzw. die Wette) hin, der in „Studierzimmer“ abgeschlossen wird. Die Hexenküchenszene bleibt erhalten, während „Erwachen“ mit „Straße“ übereinstimmt. Wie im Original folgt der Gelehrtentragödie eine Gretchentragödie, selbst wenn verschiedene Aspekte neu miteinander kombiniert werden. „Gretchens Zimmer“ fusioniert „Abend“ bis „Straße“, „Marthes Garten“ entspricht nicht nur „Marthens Garten“, sondern auch „Garten“. „Valentin“ entspricht „Nacht/Straße vor Gretchens Türe“. „Wasser“ weist auf den Kindsmord hin, von dem der Leser bei Goethe erst im Nachhinein in „Trüber Tag, Feld“ erfährt. Die Walpurgisnachtszene und die Kerkerszene werden hingegen als zentral betrachtet und dürfen nicht fehlen.

Clug

Erster Teil:

Nacht

Faust und die Studenten

Strasse

Ostern

Der Vertrag

Hexenküche

Erwachen

Zweiter Teil:

Gretchens Zimmer

Marthes Garten

Valentin

⁵⁰ Siehe Programmheft von Edward Clug: Faust – Das Ballett. München 2018, S. 4.

Wasser

Walpurgisnacht

Kerker

Zu den Figuren gehören Faust; Mephisto; Gretchen; Marthe Schwerdtlein, Gretchens Nachbarin; Hexe / Helena von Troja; Ein Engel; Valentin, Gretchens Bruder; Wagner, Fausts Assistent; Jesus-Vision; Engel; Studenten; Meerkatzen; Soldaten; Gretchen-Doubles; Schweine; Nachtfalter; Schnecken; Satyr; Götter der Unterwelt. Mehr Figurentypen als bei Wang treten hier auf. Die Meerkatzen spielen eine Nebenrolle bei Goethe, werden aber dennoch aufgenommen. Im Gegensatz dazu rückt der Kindsmord Gretchens im Vergleich zum Prätext mit den Doubles in den Vordergrund. Die ursprünglich implizite Passage wird mit mehr Emotionen vermittelt bzw. verbunden: Der Zuschauer erlebt den tragischen Moment mit, während er im Text Goethes erst im Nachhinein und beiläufig davon erfuh.

Clug erklärt seine Motivation, ein neues Faustballett zu gestalten, wie folgt: „Die Vorlage ist derart komplex, dass sie zu immer neuen Deutungsversuchen einlädt. Goethe ganz ohne Worte auf die Bühne bringen zu wollen ist jedoch eine ständige Herausforderung.“⁵¹ In jeder künstlerischen Aneignung/Verarbeitung wird der existierende Stoff neu verarbeitet und neu gedeutet. Schon die im Programmheft vorhandenen Verschiebungen deuten aber auf eine alternative Geschichte hin, eine sich zwischen den Zeilen abspielende Variante davon. Clug schafft es tatsächlich ein Ballett fast ohne Worte⁵² vorzuschlagen, wobei ohne die in den Köpfen der Zuschauer präsente Vorlage die Bedeutung teilweise verloren ginge. Indem sie übersetzt und alludiert wird, spielt der Text Goethes eine wesentliche Rolle – mit diesem wird gespielt.

Die im Prätext nur implizit stattfindende, am Ende der Szene „Marthens Garten“ erwähnte, von Faust und Gretchen miteinander verbrachte Nacht, wird im Ballett aufgenommen. Mephisto schiebt ein Bett auf die Bühne, lädt Faust ein, sich mit Gretchen, die er schon im Arm hält, hinzulegen. Der Teufel schnipst mit den Fingern, als sich das Paar anschaut: Faust und Gretchen verweilen in einer Pose, die ihre Vereinigung suggeriert. Das Thema der Sexualität wird offener thematisiert, da die Liebesnacht deutlicher erscheint als im Ausgangstext, in dem sie nur vereinbart wird. Dass Faust und Gretchen Geschlechtsverkehr hatten, wird dem Leser bei Goethe vor allem durch ihre Schwangerschaft offenbar. Das Ballett greift also eine Lücke im Sinne von vielen Literaturballetten auf, in denen es nicht nur um die reine tänzerische Darstellung einer Handlung, sondern auch um die Visualisierung der versteckten Schichten einer literarischen Quelle geht.⁵³

⁵¹ Programmheft: Gespräch mit Michael Küster, S. 22.

⁵² Anders als bei Wang gibt es beinahe keinen expliziten Text auf der Bühne.

⁵³ Vgl. Bühle, S. 206.



Gregory Batardon: https://www.opernhaus.ch/en/spielplan/calendar/faust-120/season_11232/

Im Tanz gelten selbst lange Posen auch als Bewegungen; der Tanz selbst verweist in Clugs Ballett auf ein bekanntes Zitat aus Goethes Text. Im Programmheft wird auf das Zitat «Verweile doch, du bist so schön!» verwiesen, das auf der Bühne nicht jedem Zuschauer in den Sinn kommen wird. Auch jenem, der den Text nicht kennt, ist bewusst, dass die Liebe in der Lage ist, die Zeit still stehen zu lassen bzw. dem Menschen dieses Gefühl zu vermitteln. Das Zitat tritt im Kontext der Beziehung zwischen Faust und Gretchen auf und nicht in jenem der allgemeineren Wette zwischen Mephisto und Faust. Der Akzent wird somit auf die Erotik gelegt, die letztlich das ist, was der Teufel dem unbefriedigten Faust eher verschaffen kann als das, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, also eine Antwort auf die existentielle Sinn- und Wissensfrage. Insofern orientiert das Ballett den Leser/Zuschauer.

Es ertönt gleichzeitig auch das Lied „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“ im Hintergrund, das Marlene Dietrich im Film *Der blaue Engel* (1930) gesungen hat. Die Unschuld und Naivität, die traditionell mit Gretchen assoziiert werden, rücken in den Hintergrund, denn das Lied enthält auch eine andere Note, und zwar jene der *femme fatale*. Man erkennt also Goethes Version, aber zugleich die Modernität des Vorschlages, der auf aktuelle Themen wie Gleichberechtigung und Emanzipation anspielt. Das Ballett wirft die Frage auf, ob es für Gretchen nicht einen anderen Weg gibt als den Kindsmord bzw. eine Alternative zur Opferrolle oder suggeriert dies sogar durch die Aktualisierung im Lied. Mephisto hat auf dem Foto die Macht über beide Figuren, die dem Betrachter wie Marionetten vorkommen.

Die Walpurgisnacht fehlt auch nicht bei Clug, sie wird dort kreativ „übersetzt“. Bei Goethe werden verschiedene Tiere erwähnt, von denen einige im Ballett wiederzufinden sind, und die im Rahmen der erotischen Szene nicht unbedeutend sind. So sagte Mephistopheles: „Ich wünschte mir den allerderbsten Bock.“ (V. 3841) Es kommen aber auch viele andere Tiere vor:

[...]
Kauz und Kiebitz und der Häher,
Sind sie alle wach geblieben?
Sind das Molche durchs Gesträuche?
Lange Beine, dicke Bäuche!
Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
Winden sich aus Fels und Sande,
[...] Und die Mäuse,
Tausendfärbig, scharenweise
Durch das Moos und durch die Heide!
Und die Funkenwürmer fliegen
Mit gedrängten Schwärmezügen
Zum verwirrenden Geleite. (VV. 3890-3964)
[...]
„Ein tüchtig Schwein und Mutter drauf,“
„Siehst du die Schnecke da? Sie kommt herangekrochen,“ (V. 4066)

Diese Tiere sind wichtig in Goethes Text, weil sie mit der (verdrängten) Erotik verbunden sind. Sie verbirgt sich zwar in vielen Details, aber Jochen Schmidt definiert Sexualität als ein eigenes Thema in Goethes *Faust*⁵⁴ und als zentral in der Walpurgisnacht: Mephisto verabredet sich in der Szene „Hexenküche“ mit der Hexe, die Faust einen aphrodisierenden Zaubersantel verabreicht auf die Walpurgisnacht, ein Treffen von Hexen und Teufeln, bei dem es zu einer Sexualorgie kommt. Goethe thematisiere präziser triebhafte Sinnlichkeit. In der Hexenküche und in der Walpurgisnacht reflektiere er die Gefahren einer sich verselbständigenden Triebwelt. Das Hexenmotiv ist in beiden Szenen zentral und die Hexen repräsentieren diese Sphäre triebhafter Sinnlichkeit. Vögel in Anspielung auf das Wort vögeln werden in der Walpurgisnachtszene erwähnt, aufgezählt werden aber auch weitere Tiere, die das „Tierische“ des Anlasses betonen sollen.⁵⁵

Bei Clug treten auch tanzende Schweine auf, dann folgt, wie in einem Defilee, ein Paar mit goldenen Schuhen, der Mann gibt der Frau einen Klaps, er reibt sich

⁵⁴ Vgl. Schmidt, S. 186 ff.

⁵⁵ Vgl. ebd.

an ihrem Bein. Es kommen Schnecken angekrochen, Nachtfalter⁵⁶ auf Spitzenschuhen, ein Satyr⁵⁷ folgt Helena von Troja. Zwei Tierarten wählt Clug also in Anlehnung an Goethes Text, aber er trifft auch eigene Entscheidungen. Danach kommen Mephisto und Faust an den Ort, an dem sich alle versammelt haben, u. a. zum Tanzen. Faust tanzt mit den Schnecken, er wird geküsst, anschließend kommen die Schweine, der Satyr, die Nachtfalter, das Paar mit goldenen Schuhen (Götter der Unterwelt) dran. Es wird mit den Letzteren sogar ein Geschlechtsakt zu dritt simuliert. Mephisto bringt Faust am Ende zu Helena, sie tanzen zu dritt und Faust wird von Helena lange geküsst.

Helena, die es schon in der *Historia* gab, war eine Heidin. Insofern steht sie für Sinnlichkeit und Begierde und gilt zugleich als Schreck für das christlich-mittelalterliche und auch noch für das in der Folge davon geprägte Weltbild der Renaissance und der Frühen Neuzeit. Ihre Erwähnung bei Goethe ist also provozierend.⁵⁸ Insgesamt wird die ausgelassene und erotische Stimmung aus dem Prätext (Goethes *Faust*) anhand der kostümierten Körper und dem Verhalten der Figuren (zueinander) im Ballett verdeutlicht.

Fazit

Tanz und Literatur haben jeweils ihre eigenen Traditionen, Formen und Poetiken, um für Leser/Zuschauer etwas vor Augen zu stellen: Die Literatur tut dies mit dem Material der Sprache, der Tanz (zumeist) mit dem Körper, so Gabriele Brandstetter.⁵⁹ Manchmal wird auch schlicht die Wortsprache verwendet oder die Körpersprache des Balletts greift auf die Wortsprache zurück, wie es die beiden Beispiele zeigten. Der Zuschauer muss in dem Fall die Brücke schlagen zwischen den beiden. Meistens sind es Goethes Worte aus *Faust I*, die bei Wang und Clug vergegenwärtigt werden. In den Adaptionen von Goethes kanonischem Text fallen verschiedene Transformationsprozesse auf: die Montage/Assemblage, die Appropriation, die Umdeutung/Inversion ... Dabei rückt das Thema der Erotik bei Clug in den Vordergrund, während bei Wang die Aktualität des Werk Goethes und der von ihm aufgeworfenen Fragen hervorgehoben werden.

Fest steht, dass der Tanzbereich immer noch und erneut die Aufmerksamkeit der ForscherInnen – auch der LiteraturwissenschaftlerInnen – braucht und verdient hat. Was auf den Bühnen geleistet wird, ist nämlich eine genaue Auseinandersetzung mit dem Werk Goethes. Die Faustliteraturballette sind originell, weil sie in mancher Hinsicht von Goethe abweichen, und „treu“, weil sie als Trivallliteratur⁶⁰ wahrgenommen werden können. Deren Mehrwert liegt darin, dass sie Goethes Text erneuern und popularisieren, damit er verständlich, zeitgenössisch und interessant

⁵⁶ Die Wahl der Nachtfalter ist nicht unbedeutend, denn sie kündigen sozusagen das Ende Fausts an. In Goethes *Faust II* findet man das Bild seiner Seele als Schmetterlingspuppe. Darüber hinaus wird die Nacht allgemein mit der Erotik assoziiert.

⁵⁷ Der Satyr wird in der Mythologie mit einer exzessiven Libido verbunden.

⁵⁸ Vgl. Sabine Doering: Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten. Göttingen 2001, S. 16 f.

⁵⁹ Vgl. Brandstetter, S. 381.

⁶⁰ Sie vermitteln wichtige Passagen aus Goethes Text.

ist. Clug behauptet, dass er das Werk dem Publikum des 21. Jahrhunderts vertrauter machen möchte.⁶¹ Es hat also tatsächlich eine didaktische Funktion. *Faust* kann neu entdeckt werden – etwa sinnlicher – als in der Schule.

Man könnte sowohl bei den stummen (sichtbaren oder auch nicht sichtbaren) als bei den ausgesprochenen Zitaten von Literatur im Tanz sprechen. An verschiedenen Beispielen wurde die Nähe der Ballette zum Prätext festgemacht. Die Intertextualität verortet sich in übernommenen Handlungspartien, Zitaten und der direkten Erwähnung von Goethes *Faust* im Titel, aber die Choreographen des 21. Jahrhunderts haben auch ihren eigenen Umgang mit einem Klassiker der deutschen Literatur gefunden: Lieder Rammsteins und Marlene Dietrichs, die sie mit der deutschen Kultur assoziieren, haben sie zum Beispiel in die Vorlage eingeblendet, da diese Anklänge an Themen von Goethes *Faust* enthalten. Songs wirken natürlicher im Ballett als sonstige Textstellen, aber das Auslassen mancher Passagen aus dem Prätext und die Integrierung von anderen beweisen, dass nicht alles im Tanz ausgedrückt werden kann oder dass er der Unterstützung des Textes bedarf. Abstraktes lässt sich zum Beispiel weniger gut aufnehmen.

Vera HÖLTSCHI (USL-B)

⁶¹ Interview mit Clug von Sulamith Ehrensperger: Ich war überwältigt. In: Tagesanzeiger, 26.04.2018. (<https://www.tagesanzeiger.ch/zueritipp/buehne/ich-war-ueberwaeltigt/story/10768640>)