

BALLETT
ZÜRICH



BEGLEITMATERIALIEN
FÜR DEN UNTERRICHT

Inhalt

Besetzung Faust - Das Ballett	4	Der Komponist Milko Lazar	25
Vorbemerkungen	5	Lebenslauf Milko Lazar	27
Portrait Ballett Zürich	6	Kostüme von Leo Kulaš	28
Einführung	6	Ideen für den Unterricht	30
Handlung	8	Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen	30
Vom Wunderheiler zu Goethes Drama	10	Hexeneinmaleins	32
Johann Georg Faust (ca. 1480-1541)	10	Forever young	33
Das Volksbuch	11	Non-verbale Kommunikation	35
Die Entstehungsgeschichte von Goethes Faust	12	Kleines Tanzlexikon	36
Rezeption	13	Fachausdrücke aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne	
Personen des Dramas	14	Merkblatt	40
Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)	16	Zum Vorstellungsbesuch im Opernhaus Zürich	
Geist, der stets verneint	17	Literatur, Musik, Links und Quellenangaben	41
Faust als Ballett - ein Blick zurück		Das Ballett Zürich aus der ganzen Welt	44
Mit Spontaneität und Ironie	20		
Lebenslauf von Edward Clug	23		
Jan Casier als Faust und William Moore als Mephisto	24		

Faust - Das Ballett

Ballett in zwei Akten von Edward Clug
mit Musik von Milko Lazar

Nach *Faust. Der Tragödie erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe

Premiere: 28. April 2018

Choreografie und Inszenierung	Edward Clug
Musik	Milko Lazar
Musikalische Leitung	Mikhail Agrest
Bühnenbild	Marko Japelj
Kostüme	Leo Kulaš
Lichtgestaltung	Martin Gebhardt
Video-Design	Tieni Burkhalter
Dramaturgie	Edward Clug und Michael Küster

1. Besetzung

Faust	Jan Casier
Mephisto	William Moore
Gretchen	Michelle Willems
Marta	Victorina Kapitonova
Sybil / Helena	Elena Vostrotina
Engel	Giulia Tonelli
Valentin	Alexander Jones
Wagner	Christopher Parker

2. Besetzung

Faust	Matthew Knight
Mephisto	Daniel Mulligan
Gretchen	Giulia Tonelli
Marta	Anna Khamzina
Sybil / Helena	Francesca Dell'Aria
Engel	Meiri Maeda
Valentin	Tars Vandebeek
Wagner	Mark Geilings

Ballett Zürich
Junior Ballett

Philharmonia Zürich

Ballettmeister	Eva Dewaele, Daniel Otrevel
Korrepetitoren	Christophe Barwinek, Luigi Largo

Vorbemerkungen

Die Legende vom Gelehrten Faust, dem Teufel Mephisto und dem unschuldig verführten Gretchen gehört zu den wirkungsmächtigsten Stoffen der Dramenliteratur. Der Choreograf Edward Clug hat sich für ein neues Ballett Goethes Version des Faust-Stoffes angenommen. Im Zentrum der Handlung steht der von ewigem Erkenntnisdrang getriebene, zweifelnde, selbstsüchtige Intellektuelle Faust. Er scheitert bei seinem Versuch zu ergründen, *was die Welt im Innersten zusammenhält*.

Edward Clug versteht den Protagonisten Faust als überaus moderne Figur und Sinnbild für die menschliche Vermessenheit unserer Zeit und stellt ihn in den Mittelpunkt des Geschehens. Die Reise von Faust und Mephisto durch verschiedene Welten, ihren Besuch in der Hexenküche und bei der Walpurgisnacht sind wie gemacht für den Tanz ebenso wie die dramatische Liebesgeschichte und das traurige Schicksal von Gretchen. Einmal mehr arbeitet er dabei mit Milko Lazar zusammen, einem der renommiertesten slowenischen Komponisten, der für *Faust - Das Ballett* eine neue Musik komponiert hat.

Die vorliegenden Begleitmaterialien zu *Faust - Das Ballett* richten sich an Lehrpersonen der Oberstufe, die mit ihren Schülerinnen und Schülern eine Vorstellung des Balletts besuchen und diese vor- oder nachbereiten möchten.

In diesen Materialien finden Sie Hintergrundinformationen zur Erzählung und zu *Faust - Das Ballett*. Ausserdem erhalten Sie Anregungen zur Vor- und Nachbereitung des Ballettbesuches für den Unterricht.

Wenn Sie Fragen zu diesen Materialien oder zu *Faust - Das Ballett* haben oder wenn Sie uns Ihre Kritik und Anmerkungen mitteilen möchten, können Sie sich gerne mit mir in Verbindung setzen. Ich freue mich auf Ihre Rückmeldungen und wünsche Ihnen und Ihren Schülerinnen und Schülern einen anregenden Besuch im Opernhaus Zürich!

Kontakt:

Bettina Holzhausen
Ballettvermittlung | Tanzpädagogik
Mail: bettina.holzhausen@opernhaus.ch
Tel. 044 259 58 26

www.opernhaus.ch

Portrait Ballett Zürich

Die grösste professionelle Ballettcompagnie der Schweiz wird seit 2012/13 von Christian Spuck geleitet. Beheimatet am Opernhaus Zürich, bestreitet das 36 Tänzerinnen und Tänzer umfassende Ensemble mit seinen Produktionen nicht nur einen wesentlichen Teil des Opernhaus-Spielplans, sondern wird regelmässig auch auf internationalen Gastspielen gefeiert.

Hervorgegangen aus dem einstigen Ballett des Stadttheaters Zürich, wurde die Compagnie von ihren Direktoren Nicholas Beriozoff, Patricia Neary, Uwe Scholz und Bernd Bienert geprägt. Der Schweizer Choreograf Heinz Spoerli, Ballettdirektor von 1996 bis 2012, etablierte die Compagnie innerhalb weniger Jahre unter den führenden europäischen Ballettformationen.

Unter Leitung des deutschen Choreografen Christian Spuck pflegt die Compagnie die gewachsenen Traditionen des Ensembles und setzt neue künstlerische Akzente. Mit neuen choreografischen Mitteln wird die traditionsreiche Form des Handlungsballetts weiterentwickelt. Ausserdem widmen sich die Tänzerinnen und Tänzer dem zeitgenössisch-abstrakten Tanz. International renommierte Choreografen wie William Forsythe, Paul Lightfoot, Sol León, Douglas Lee, Martin Schläpfer, Jiří Kylián, Wayne McGregor, Marco Goecke und Mats Ek arbeiten in Zürich und garantieren eine stilistische Vielfalt des choreografischen Repertoires. Künstlerische Eigenverantwortung übernehmen die Mitglieder des Ensembles in der Reihe «Junge Choreografen».

Als Einrichtung zur Förderung des tänzerischen Nachwuchses wurde 2001 das Junior Ballett ins Leben gerufen. Vierzehn junge Tänzerinnen und Tänzer aus aller Welt erhalten hier die Möglichkeit des betreuten Übergangs vom Ende ihrer Berufsausbildung bis zum Eintritt ins volle Berufsleben.

Begleitet werden die Vorstellungen des Balletts Zürich von einem umfassenden Rahmenprogramm mit Einführungsmatineen vor den Ballettpremieren, Stück-Einführungen vor den Vorstellungen, regelmässig stattfindenden Ballettgesprächen und einer Vielzahl spezieller Kinder-, Jugend- und Schulprojekte.

Einführung

Die Legende vom Gelehrten Faust, dem Teufel Mephisto und dem unschuldig verführten Gretchen gehört zu den wirkungsmächtigsten Stoffen der Dramenliteratur. Zurückgehend auf ein Volksbuch aus dem 16. Jahrhundert und von Johann Wolfgang von Goethe zu einem Hauptwerk der abendländischen Dichtkunst geformt, hat die Faust-Geschichte unzählige Künstler zu Bearbeitungen und Adaptionen inspiriert.

Für eine Uraufführung des Balletts Zürich nimmt sich nun der Choreograf Edward Clug Goethes Version des Faust-Stoffes an, in deren Zentrum der von ewigem Erkenntnisdrang getriebene, zweifelnde, selbstsüchtige Intellektuelle Faust steht. Er scheitert bei seinem Versuch zu ergründen, was die Welt im Innersten zusammenhält. Faust als überaus moderne Figur und Sinnbild für die menschliche Hybris unserer Zeit steht auch für Edward Clug im Mittelpunkt, doch interessieren ihn Gretchens Opfergeschichte oder das Höllengemälde der Walpurgisnacht.

Wer sich als Choreograf mit Faust einer Ikone der Weltliteratur stellt, braucht Mut, künstlerisches Vermögen und tänzerische Erzählfantasie. Dass der Chef des Slowenischen Nationalballetts in Maribor über all das verfügt, hat er in Zürich zuletzt in seiner gefeierten Neudeutung von Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* bewiesen. Gemeinsam mit Bühnenbildner Marko Japelj und Kostümbildner Leo Kulaš wird Edward Clug Faust als abendfüllendes Handlungsballett auf die Bühne bringen. Einmal mehr arbeitet er dabei mit Milko Lazar zusammen, einem der renommiertesten slowenischen Komponisten. Die musikalische Leitung der Uraufführung hat der junge russische Dirigent Mikhail Agrest.



Handlung

Erster Teil

Nacht

Doktor Heinrich Faust ist ein umfassend gelehrter Wissenschaftler. Alles Wissen dieser Welt hat er sich angeeignet. Doch es will ihm nicht gelingen, in die tiefsten Sphären vorzudringen und zu ergründen, was *die Welt im Innersten zusammenhält*. Trübe Gedanken in Gestalt dunkler Engel und ihres Anführers bemächtigen sich seiner. Faust beschliesst, sich das Leben zu nehmen. Eine himmlische Erscheinung kann ihn jedoch davon abhalten.

Faust und die Studenten

Fausts Assistent Wagner führt ihn zurück zu seinen Studenten, die ihn bewundern und verehren. Doch diese Berühmtheit bedeutet Faust nichts. Vergeblich versucht er weiter, das Geheimnis des Lebens zu ergründen. Ein eigenartiger Student scheint ihm dabei helfen zu können...

Strasse

Mephistos erster Versuch, sich Faust zu nähern, schlägt fehl.

Ostern

Im ausgelassenen Rausch der Osterfeierlichkeiten und einer Auferstehungsprozession kann Faust seine verzweifte Situation für eine Zeitlang vergessen. In Gestalt eines schwarzen Pudels verschafft sich Mephisto Zutritt zu Fausts Zimmer.

Der Vertrag

In Fausts angeregten Dialog mit Mephisto drängt sich das unerwartete Bild eines Mädchens. Mephisto bietet Faust einen Vertrag an. Er verheisst ihm nicht nur einen Ausweg aus seiner Unzufriedenheit als Weltsucher, sondern verspricht Faust alles, was er sich in glühendstem Verlangen erträumt. Der Preis ist Fausts Seele. Der Vertrag wird mit dem Blut Fausts unterzeichnet. Gemeinsam brechen Faust und Mephisto in die Welt auf.

Hexenküche

Am Anfang ihrer gemeinsamen Reise steht der Besuch bei einer alten Freundin Mephistos. In ihrer Hexenküche wird Faust eine zweite Jugend geschenkt.

Erwachen

Mephisto ist überwältigt von Fausts Verwandlung. Faust entdeckt sein neues Ich. Die Reise wird fortgesetzt. Faust begegnet Gretchen: *Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen Arm und Geleit ihr anzutragen?*



Zweiter Teil

Gretchens Zimmer

In Gretchens Abwesenheit führt Mephisto Faust in ihr Zimmer. Faust erträumt sich die Zweisamkeit mit dem begehrten Mädchen. Bei ihrer Rückkehr findet Gretchen einen kostbaren Schmuck, den sie als das Geschenk eines Verehrers deutet. Dennoch entschliesst sie sich, den Schmuck der Kirche zu überlassen. Marthe Schwerdtlein, Gretchens Nachbarin, überzeugt sie jedoch, ein zweites, noch kostbareres Geschenk zu behalten. Ausserdem überbringt sie die Einladung zu einem Stelldichein mit einem geheimnisvollen Gentleman.

Marthes Garten

Marthe Schwerdtlein hat in ihrem Garten ein Treffen von Faust und Gretchen arrangiert. Während Marthe selbst von Mephisto umgarnt wird, kommen sich Faust und Gretchen näher. Gretchen ist der mysteriöse Begleiter Fausts unheimlich. Mephisto ist das bewusst. Mit einem unvergesslichen Moment der Zweisamkeit für die beiden Verliebten will er Gretchens Bedenken zerstreuen: *Verweile doch, du bist so schön!*

Valentin

Gretchens Bruder Valentin, ein Soldat, kehrt aus dem Krieg zurück. Er hat von Gretchens Verhältnis mit Faust erfahren und will die verlorene Ehre seiner Schwester rächen. Er fordert Faust zum Duell. Mit Mephistos Hilfe gewinnt Faust den Kampf. Valentin stirbt und verflucht Gretchen.

Wasser

Nach dem Fluch ihres Bruders ist Gretchen am Boden zerstört. Sie bittet um heiligen Beistand. In ihrer Verzweiflung weiss sie keinen Ausweg, als das von Faust empfangene Kind zu ertränken.

Walpurgisnacht

Mephisto will Faust von seinen Gedanken an Gretchen ablenken und besucht mit ihm die Walpurgisnacht. Faust und Mephisto tanzen im Getümmel lüsterner Kreaturen. Als Faust Bilder vor sich sieht, die auf Gretchens Hinrichtung verweisen, verlangt er von Mephisto, ihm bei der Befreiung Gretchens zu helfen.

Kerker

Faust dringt in den Kerker ein, in dem Gretchen auf ihre Hinrichtung wartet. Er will sie zur Flucht überreden, doch Gretchen entscheidet, sich der gerechten Strafe zu stellen. Sie legt ihr Schicksal in Gottes Hand: *Gericht Gottes! Dir hab ich mich übergeben!*



Vom Wunderheiler zu Goethes Drama

Johann Georg Faust (ca. 1480-1541)

Johann Georg Faust wurde um 1480 wahrscheinlich in Knittlingen (Süddeutschland) geboren und starb um 1541 in Staufen im Breisgau. Faust war ein wandernder Wunderheiler, Alchemist, Magier, Astrologe und Wahrsager. Sein Leben gilt als historische Vorlage der in vielen literarischen und musikalischen Werken verarbeiteten *Faust*-Sage.

Johann Georg Faust lebte in einer Zeit im Umbruch. Er war ein Zeitgenosse von Martin Luther und anderen Reformatoren, die durch ihr Wirken als Theologen und Prediger entscheidend zu den tiefgreifenden Veränderungen der im christlichen Glauben verwurzelten Gesellschaft und Kultur des Spätmittelalters beitrugen. Gleichzeitig veränderten technische Erfindungen wie den Buchdruck den Zugang zu Wissen und Informationen. Es war auch die Zeit der Entdecker und Seefahrer: 1492 ging Christoph Columbus auf den heutigen Bahamas an Land und Vasco da Gama umsegelte 1497 das Kap der Guten Hoffnung.

Die einfachen Leute wussten nicht viel, waren aber neugierig auf alles, was nicht aus der Kirche kam. Der Glaube an Hexen, Zauberer und übernatürliche Kräfte war weit verbreitet. Und dementsprechend gab es viele fahrende Wunderheiler und Wahrsager, die von Marktplatz zu Marktplatz zogen, Geschichten erzählten, Kranke heilten, Wundermittel verkauften, die Zukunft voraus sagten oder aus den Sternen lasen. Sie waren halb Gaukler, halb Gelehrte, aber vor allem mussten sie gute Schauspieler sein, um die Menschen in ihren Bann zu ziehen. Zu Fausts Zeit gab es viele Wunderverkäufer; er aber war wohl der beeindruckendste unter ihnen, denn sogar Bischöfe, Adelige und Wissenschaftler suchten seinen Rat und man erzählte schon zu seinen Lebzeiten allerlei Geschichten über ihn.

Er ist ein Landstreicher, leerer Schwätzer und betrügerischer Strolch, würdig ausgepeitscht zu werden, damit er nicht ferner mehr öffentlich verabscheuungswürdige und der heiligen Kirche feindliche Dinge zu lehren wage.

Abt Johannes Trithemius aus Würzburg über Faust 1507

Faust muss ständig unterwegs gewesen sein, erstellte Horoskope, verschrieb Praktiken, sagte die Zukunft auf alle erdenklichen Weisen voraus, zelebrierte Wunderheilungen, beschwor Geister und beschäftigte sich intensiv mit Alchemie. Manchmal führte er auch zur reinen Unterhaltung Zauberkunststücke vor und verstand es mittels Hypnose und Massensuggestion die Massen in seinen Bann zu ziehen. Wo er all diese Fertigkeiten gelernt hatte? – unterwegs! Faust muss sein ganzes Erwachsenenleben unterwegs gewesen sein und hat durch schnelle Auffassungsgabe und Findigkeit unterschiedlichste Techniken und Tricks der Zauberei, Wahrsagerei und Wunderheilung

Hieronymus Bosch:
Der Gaukler, 1502



Pieter Bruegel d. Ä.,
Druck Philipp Galle:
Der Alchemist, 1558

gelernt, wo immer er Gelegenheit dazu fand.

2010 wird bei Ausgrabungen in Wittenberg eine grosse Menge Glasscherben gefunden und auf 1520-1540 datiert. Bei den Scherben handelt es sich um die Überreste einer Alchemisten Werkstatt. Ob es sich dabei gar um das Laboratorium des berühmten Dr. Faustus handeln könnte, ist noch nicht bewiesen, aber da ist immerhin ein Satz des Wittenberger Reformators Melanchthon (1497-1560), der nahelegt, dass Faust 1525 bis 1532 in Wittenberg gelebt hat

Ich habe einen gekennet / mit namen Faustus von Kundling. Derselbige Faustus ist zu Wittenberg ent-rungen / als der fromme vnd löbliche Fürst Hertzog Johannes hette befehl getan / das man jn fangen sollte.

Philipp Melanchthon in Johannes Manlius: *Locorum Communium Collectanea*, Basel 1563

1540 oder 41 soll Faust in Staufen im Breisgau bei alchemistischen Experimenten zur Herstellung von Gold durch eine Explosion den Tod gefunden haben:

Die Studenten hörten ein greulich Pfeifen und Zischen, als ob das Haus voller Schlangen, Nattern und anderer schädlicher Würme wäre. Indem gebet D. Fausti Thür auf in der Stuben, der hub an, um Hülf und Mordio zu schreien, aber kaum mit halber Stimme. Bald hernach höret man ihn nicht mehr. [...] Sie sahen aber keinen Faustum mehr und nichts dann die Stuben voller Blut gesprützt, das Hirn klebte an der Wand, weil ihn der Teufel von einer Wand zur anderen geschlagen hatte.

Johann Spies: *Historia von D. Johann Fausten*, 1584

Das Volksbuch

Diese schaurige Beschreibung von Fausts Tod findet sich in der *Historia von D. Johann Fausten, dem weytbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* 1584 vom Buchdrucker Johann Spies veröffentlicht.

In den Jahrzehnten nach Fausts Tod wurden die Geschichten über ihn immer fantastischer. Die Leute waren sich sicher, dass Faust einen Pakt mit dem Teufel geschlossen haben musste, denn nur so hatte er sein ganzes Wissen und seine übernatürlichen Fähigkeiten erlangen können. Dieser hatte ihn schliesslich mit lautem Knall und viel Rauch zu sich geholt.

In der *Historia von D. Johann Fausten*, ist der historische Faust vor lauter sagenhaften Zutaten kaum noch zu erkennen. Dieses erste *Faust*-Buch, auch als *Volksbuch* bekannt, weil es so oft gedruckt wurde, war ein richtiger Bestseller und wurde zwischen 1588 und 1611 ins Englische, Niederländische, Französische und Tschechische übersetzt. Spies will seine Leser zu einem gottesfürchtigen Leben anhalten. Sie sollten sich von Aberglauben und Zauberei fernhalten und allem Teufelszeug abschwören. Dabei ist Faust mit dem Teufel im Bunde keine Grenzen gesetzt; alle Wünsche werden ihm erfüllt, die ganze Welt liegt ihm zu Füßen. Faust tut, was die meisten sich noch nicht einmal zu träumen wagten. Das hatte den Leuten so gefallen, dass sie darüber fast das böse Ende vergassen.

Um 1594, brachte der englische Theaterdichter Christopher Marlowe *The tragical history of the life and death of Doctor Faustus* in London auf die Bühne. Inspiration des Stücks war die englische Übersetzung des *Volksbuchs*, das Christopher Marlowe zu einem abwechslungsreichen und unterhaltenden Drama verarbeitete. Marlowes Faust ist ein skrupelloser und genussstüchtiger Renaissance-Mensch, der weder Hölle noch Teufel fürchtet. Das Publikum war begeistert und das Stück wurde ein Riesenerfolg.

Marlowes Drama wurde um 1600 von englischen Schauspielergruppen nach Deutschland gebracht und von deutschen Wanderbühnen übernommen. In der folgenden Zeit wurde das Stück



Illustration aus Christopher Marlowe:
The tragical history of the life and death of Doctor Faustus
Holzdruck 1631

allerdings immer mehr auf komische Elemente reduziert. Faust wurde zu einer komischen Figur, vergleichbar mit dem Kasperl der Stegreifkomödie. Zwischen Witzfigur und dämonischem Unge-
tüm bewegen sich die Faustfiguren der zahlreichen Bühnenfassungen des Stoffs im 17. und 18.
Jahrhundert. Oft dienen sie als Vorwand zu einem Zirkus-Spektakel zwischen Puppenspiel, Dres-
sur, Ballett und Feuerwerk. Mitte des 18. Jahrhunderts hat Johann Wolfgang von Goethe als Kind
eine solche *Faust*-Version Marlowescher Prägung im Puppentheater gesehen.

Die Entstehungsgeschichte von Goethes Faust

Faust war also seit Erscheinen des *Volksbuches* 1587 ein bekannter und vielfach bearbeiteter litera-
rischer Stoff. Goethe beschäftigte sich mehr als 70 Lebensjahre mit dem *Faust*-Stoff. Schon als Kind
hat dieser die *Faust*-Sage als Puppenspiel erlebt und machte schliesslich 1832, wenige Wochen vor
seinem Tod, noch letzte Korrekturen am zweiten Teil der Tragödie.

*An Faust gehe ich ganz zuletzt, wenn ich alles Andre hinter mir habe. Um das Stück zu vollenden,
wird' ich mich sonderbar zusammennehmen müssen. Ich muss ei-
nen magischen Kreis um mich ziehen.*

Johann Wolfgang von Goethe: Tagebuch Rom, 8. Dezember 1787

Goethe begann die Arbeit an seinem *Faust* um 1770, an-
geregert durch den Prozess gegen die Kindesmörderin Susanna
Margaretha Brandt und ihre Hinrichtung 1772 in Frankfurt.
In dieser ersten, *Urfaust* genannten Fassung, steht die Liebes-
tragödie um Gretchen im Vordergrund. Aus dem *Urfaust* ent-
wickelte Goethe die Fassung *Faust, ein Fragment*, die 1788
vollendet war und 1790 gedruckt wurde. Neben der Liebestra-
gödie um Gretchen bekommt in dieser Fassung die Figur des
zweifelnden und scheiternden Wissenschaftlers immer mehr
Kontur.

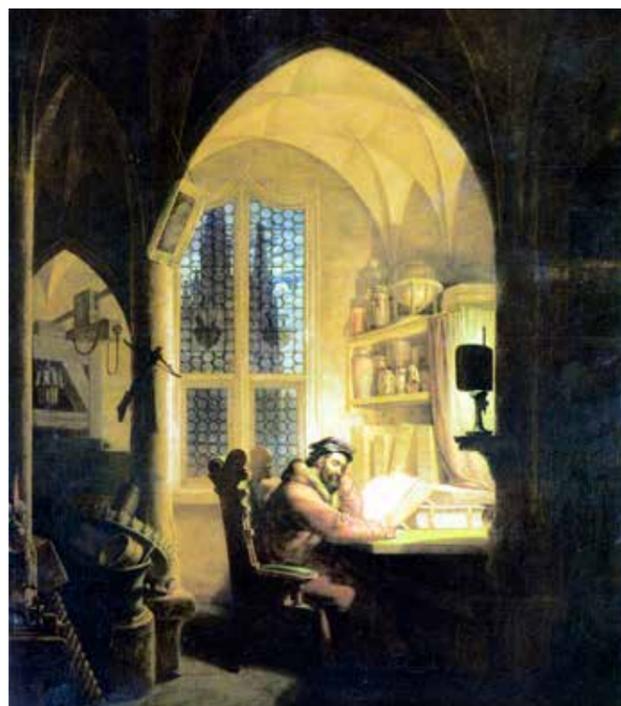
1797 fügte Goethe dem Fragment die einleitenden Sze-
nen Zueignung, Vorspiel auf dem Theater und Prolog im Him-
mel hinzu. Die endgültige Fassung der bereits im *Urfaust* und
im *Fragment* enthaltenen Szenen sowie die Ausführung der
Walpurgisnacht erfolgten bis 1806. Das Werk ging als *Faust.
Eine Tragödie* 1808 in den Druck. Aus der Geschichte um ein
unglücklich gemachtes Mädchen und einen verzweifelten Wis-
senschaftler war ein Menschheitsdrama zwischen Himmel und
Hölle geworden. Goethe hat von seinem 21. bis 57. Lebens-

jahr am ersten Teil des *Faust* gearbeitet. Die drei Fassungen dokumentieren neben der inhaltlichen
Erweiterung auch eine bedeutende stilistische Entwicklung.

Schon während der Arbeit an *Faust I* hatte Goethe Entwürfe und Szenen zum *Faust II* ange-
legt, obwohl er selbst nicht daran glaubte, dieses Projekt verwirklichen zu können. Im Herbst 1831
vollendete er die Reinschrift von *Faust II* und schrieb erleichtert in sein Tagebuch:

*Das Hauptgeschäft zustande gebracht. [...] und es ist jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich
noch etwa tue.*

Johann Wolfgang von Goethe: Tagebuch, Weimar, 22.7.1831



Georg Friedrich Kersting:
Faust im Studierzimmer, 1829

Rezeption

*Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem <Faust> zu verkörpern gesucht. Als ob ich das
selber wüsste und aussprechen könnte! Vom Himmel durch die Welt zur Hölle – das wäre zur Not et-
was; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung. Und ferner, dass der Teufel die Wette ver-
liert und dass ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Bes-
seren aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein
wirksamer, manches erklärender, guter Gedanke, aber es ist kei-
ne Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Szene im besonde-
ren zugrunde liege.*

Goethe im Gespräch mit Eckermann am 25. Januar 1827

Goethes Tragödie hat *Faust* zur mythischen Reflexionsfigur des
modernen Individuums gemacht: eines Individuums, das alle
traditionellen Bindungen und Grenzen zur unbedingten Erfül-
lung des eigenen Willens sprengt und dabei eine Spur der Ver-
wüstung hinter sich lässt. Der Status des Goethe-Dramas als
deutscher Nationalklassiker hat dem *Faust*-Mythos eine kultur-
politische Dimension verliehen, die aufgrund der Komplexität
und Mehrdeutigkeit der Goetheschen Dramenfigur zum inter-
pretatorischen Streitfall geworden ist.

Das Deutungsspektrum reicht von der Heroisierung des
nach dem Absoluten strebenden deutschen Nationalcharakters
bis zur kritischen Diagnose und Anklage des masslosen modernen Individualismus und seines zer-
störerischen Potenzials. Goethes *Faust* bietet damit den Musterfall für die ideologische Inanspruch-
nahme und zugleich für das anhaltende kritische Reflexionsangebot literarischer Mythen. Seit zwei
Jahrhunderten arbeiten sich alle weiteren künstlerischen Gestaltungen dieser Figur sowie eine viel-
stimmige, lebhaft Interpretationsdebatte daran ab. Aus der eindeutigen religionsdidaktischen Ab-
schreckungsgestalt des Hochmütigen ist durch Goethes Fassung eine ambivalente Figur des mass-
losen Individuums geworden, die als nationaler Klassiker zugleich als Repräsentant der Deutschen
Verwendung fand.

Wenngleich Goethes *Faust* im Zeitalter der Ideologien vielfach instrumentalisiert und für welt-
anschauliche Programme missbraucht wurde, haben sich seine Faszinationskraft und sein Reflexi-
onspotential bis in die jüngste Vergangenheit nicht verbraucht. Im Gegenteil: Nachdem mit dem
Zusammenbruch der globalen Systemkonkurrenz auch ideologisch determinierte Deutungsmus-
ter in den Hintergrund getreten sind, eröffnet Goethes Drama erstaunlich aktuelle Perspektiven.
Faust wird längst nicht mehr als viriler Tatmensch wahrgenommen, dessen Heroentum in eine bes-
sere Welt zu führen verspricht.

Vielmehr verkörpert er für seine heutigen Rezipienten all jene Gefahren und Konflikte, mit
denen sich das moderne Subjekt seit zwei Jahrhunderten auseinandersetzen muss. *Faust* erweist
sich – vor allem mit Blick auf *Der Tragödie zweiter Teil* – als Repräsentant einer von Beginn an krisen-
haften Moderne: Er tritt uns als Wissenschaftler entgegen, der die ethischen Folgen seiner re-
volutionären und bis zur künstlichen Zeugung des Menschen reichenden Forschungen nicht mehr
zu kontrollieren vermag. Er offenbart sich als Radikalreformer, der die gesellschaftliche Ordnung
umzubauen beabsichtigt und dabei auf totalitäre Methoden zurückgreift. Er präsentiert sich als
Unternehmer, dem die Rast- und Ruhelosigkeit zur zweiten Natur, mithin das Verweilen im Au-
genblick zum Albtraum geworden ist; nicht zuletzt begegnet uns Faust als Sinnsuchender, der die
Liebe religiös überhöht und seine Geliebte dennoch zur Ware degradiert. Seitdem Goethes Epo-
chendrama nicht mehr als Kampfplatz konkurrierender Weltanschauungen missbraucht wird, tref-
fen uns seine genuin modernekritischen Fragen mit voller Wucht: Faust ist unser Zeitgenosse, des-
sen Zerrissenheit wir selbst empfinden.



Personen des Dramas

Doktor Heinrich Faust

Im ersten Teil des Dramas von Goethe ist Doktor Heinrich Faust ein Wissenschaftler, der sich vom Leben betrogen fühlt, denn seine Gier nach mehr Erkenntnis und sein Drängen nach Erfahrung werden nicht erfüllt. Er wünscht sich: *dass ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält.* (Verse 380-81) Tief deprimiert und lebensmüde, schliesst er mit Mephisto einen Pakt. Mephisto verspricht ihm: *Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehen.* (Vers 1674).

Das Böse lauert also eigentlich in Faust selbst. Seine Unzufriedenheit und Unfähigkeit, das Leben anzunehmen, sondern grüblerisch, melancholisch sich vor der Welt zu verschliessen, macht ihn für Mephisto zu einer leichten Beute. Durch Hexenzauber wird Faust um dreissig Jahre verjüngt. Sexuelle Begierde und erotische Fantasien beflügeln Faust und er verliebt sich in ein vorbeigehendes Mädchen - Gretchen. Er gewinnt Gretchens Vertrauen und ihr Herz, zerstört ihre Familie, schwängert sie und verlässt sie dann. Fausts entfesselte Sinnlichkeit findet ihren Ausdruck in der Walpurgisnacht-Orgie. Doch plötzlich erschrickt und ernüchert ihn die Erinnerung an sein Tun. Er sucht Gretchen im Gefängnis auf und will sie zur Flucht überreden. Sie erkennt ihn jedoch nicht mehr. Er lässt sie im Kerker zurück und verschwindet mit Mephisto.

Mephisto

Mephisto sagt über sich selbst er sei *die Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.* (Verse 1335-36) Damit ist er der Gegenspieler Gottes und tatsächlich wettet Mephisto mit Gott darum, dass er Faust auf seine Seite ziehen und ihn zu Schlechtigkeit verführen kann. Er macht sich nun daran Faust nach allen Regeln der Kunst zu verführen und hat offensichtlich grossen Spass daran. Er darf zerstören, obszön und gewalttätig sein: *Ich bin der Geist der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles was entsteht / Ist werth daß es zu Grunde geht; / Drum besser wär's daß nichts entstünde. / So ist denn alles was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz das Böse nennt, / Mein eigentliches Element.* (Verse 1338-1344)

In *Faust I* erscheint Mephisto als erstes in Form eines schwarzen Pudels und verfolgt Faust bis in sein Studierzimmer.

Als er sich Faust dann zu erkennen gibt, sagt dieser den oft zitierten Satz: *Dies ist also des Pudels Kern.* Losgelöst vom Drama wird der Satz benutzt, wenn sich hinter der dem Äusseren einer Sache oder eines Wesen etwas ganz anderes verbirgt.

Margarethe (Gretchen)

Margarethe, genannt Gretchen, ist ein junges, unschuldiges Mädchen. Sie ist streng erzogen worden und lebt mit ihrer Mutter allein. Ihr Bruder Valentin ist als Soldat in fremde Länder gezogen. Gretchen hilft ihrer Mutter bei der Arbeit im Haushalt und geht häufig in die Kirche. Sie glaubt an Gott und dass er gut zu den Gerechten ist. Aufgrund ihrer Gutmütigkeit fällt sie auf Fausts Avancen herein und

gerät so ebenfalls in das Spiel zwischen Gott und Mephisto.

In Gretchen schlummert aber auch eine Sehnsucht nach einem freieren und unbeschwerteren Leben. Sie lässt sich auf Fausts Avancen ein, wissend um die für sie entstehende Gefahr. Fausts Begleiter gegenüber ist sie immer misstrauisch. Sie scheint die von Mephisto ausgehende destruktive Kraft zu spüren. Am Ende des Dramas akzeptiert sie alles Geschehene, die Erfahrung der Liebe und die damit zusammenhängende Schuld. Sie ist die wahre Liebende des Dramas.

Bekannt ist auch die sogenannten Gretchenfrage. In der Szene *Marthens Garten* stellt Gretchen Faust die Frage, ob er ein gläubiger Christ sei: *Nun sag, wie hast du's mit der Religion?* (Vers 3415). Faust antwortet auf diese Frage ausweichend: *Lass das, mein Kind! Du fühlst, ich bin dir gut; (...)* (Vers 3418). Dieses Ausweichen vor einer klaren Positionierung für oder gegen die Religion spiegelt nicht nur das Gesicht der aufklärerischen Zeit, sondern ist auch ein Hinweis auf den Pakt mit dem Teufel, den Faust eingegangen ist. «Gretchenfrage» bezeichnet darum eine direkte, an den Kern eines Problems gehende Frage, die die Absichten und die Gesinnung des Gefragten aufdecken soll. Sie ist dem Gefragten meistens unangenehm, da sie ihn zu einem Bekenntnis bewegen soll, das er bisher nicht abgegeben hat.

Gretchen am Spinnrad,
sich nach Faust sehndend
(Ausschnitt):

*Meine Rub' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.*

*Wo ich ihn nicht hab',
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.*

*Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Meiner armer Sinn
Ist mir zerstückt.*

*Meine Rub' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.*

*Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.*

*Sein hoher Gang,
Sein edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt*

10



Gustaf Gründgens als Mephisto, 1958©Ullstein Bild

11



Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Johann Wolfgang von Goethe wurde am 28. August 1749 in der freien Reichstadt Frankfurt am Main in einer gutbürgerlichen Familie geboren. Einige Jahre besuchte Goethe die Schule und erhielt dann Hausunterricht vom Vater, der sich zur Ruhe gesetzt hatte. Ersten Kontakt mit der Literatur hatte Goethe bereits mit vier Jahren, als er zuhause kleine Theaterstücke einstudierte. Angeregt von der umfangreichen Bibliothek des Vaters ersann Goethe ausserdem eigene Erzählungen und Fantasiegeschichten.

Für sein Studium der Rechtswissenschaften zog er nach Leipzig, wo er Kontakt zur Künstlerszene (unter anderem im Auerbachs Keller) suchte und verschiedene Techniken wie das Holzschnitzen oder das Radieren erlernte. Eine lebensbedrohliche Erkrankung zwang ihn, nach Frankfurt zurückzukehren. Auf Grund der Erfahrung, nur knapp dem Tod entronnen zu sein, beschäftigte er sich intensiv mit mystischen und alchemistischen Schriften, eine Lektüre, auf die er später im *Faust* zurückgreifen sollte.

Nach seiner langsamen Genesung setzte Goethe 1770 in Strassburg sein Studium fort. Dort begann er, auch angeregt durch seine Freundschaft mit Johann Gottfried Herder, intensiv zu schreiben. Herder, Goethe und andere jungen Schriftsteller distanzieren sich von poetischen Regeln und Formen, betonten die schöpferische Freiheit und stellten den Gefühlsausdruck in den Mittelpunkt. Erst einige Jahre später fasste man diese Strömung als «Sturm und Drang».

Nach Abschluss des Studiums war er in Wetzlar und Frankfurt als Advokat tätig und setzte gleichzeitig seine schriftstellerische Tätigkeit fort.

Mit dem Drama *Götz von Berlichingen* gelang Goethe 1771 ein erster Erfolg, mit dem Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* wurde er 1774 über Nacht berühmt. In dieser produktiven Zeit begann er auch mit der Arbeit an *Faust*. Als junger Jurist in Frankfurt hatte er 1771 den Prozess gegen die Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt aufmerksam verfolgt. Er hat die Prozessakten studiert und wahrscheinlich auch die öffentliche Hinrichtung von Margaretha Brandt im Januar 1772 miterlebt. Er liess Abschriften der Prozessakten anfertigen und war von der Geschichte so tief beeindruckt, dass die Tragödie um die Kindsmörderin Gretchen ein zentrales Motiv seines *Faust* wurde.

Auf Einladung des Herzogs Carl August reiste Goethe nach Weimar, wo er ab 1775 als Freund und Minister des Herzogs hohe politische und administrative Ämter bekleidete. Trotz seiner diversen offiziellen Aufgaben, fand er auch hier immer Zeit, um sich mit Literatur und Naturwissenschaften zu befassen. Es entstanden u.a. die Gedichte *Der Erlkönig* und *Das Göttliche*. Nach zehn Jahren in Weimar fand Goethe sich in einer Lebenskrise wieder, die er durch eine Reise nach Italien überwinden suchte. Dort fand er endlich die Musse, wieder an *Faust* zu arbeiten.

1788 kehrte Goethe nach Weimar zurück, wo er mit Christiane Vulpius zusammen kam und Friedrich Schiller kennen lernte. Die intensive Zusammenarbeit und Freundschaft mit Schiller beförderte eine neue literarische Produktivität. Es begann die Weimarer Klassik, die allerdings im Jahre 1805 mit dem Tod Schillers endete. In Schriften von Goethe und Schiller zeigten sie den Kampf zwischen Gefühl und Vernunft und zutiefst innerlich zerrissene Hauptcharaktere. Diesen Zwiespalt zwischen der Vernunft und dem Unbändigen der Natur sehen wir auch in der Tragödie des *Faust*. 1806 beendete Goethe schliesslich den ersten Teil von *Faust*. Erst im Jahr 1825 begann er mit der Arbeit am zweiten Teil, wobei er kaum noch selber schrieb, sondern nur noch diktierte. Johann Wolfgang von Goethe starb am 22. März 1832 82-jährig in seinem Haus in Weimar.

Goethes literarisches Werk umfasst alle Gattungen. Daneben entstanden autobiografische, kunst- und literatur-theoretische sowie naturwissenschaftliche Schriften.



Joseph Karl Stieler:
Portrait J.W. von Goethe mit 79,
1828

Geist, der stets verneint

Faust als Ballett - ein Blick zurück

Im Staub der Archive schlummert bekanntlich manches, was niemand sich träumen lässt. Das liegt in der Natur der Sache, gilt aber für den Tanz – einmal mehr, schon wieder, noch immer – in ganz besonderer Weise. Wenn sich jetzt Edward Clug, Chef des Slowenischen Nationalballetts, mit dem Ballett Zürich an Goethes *Faust, der Tragödie erster Teil*, wagt, mag man das für irrwitzig, vermessenen, leicht grössenwahnsinnig halten. Aber eine Sichtung der historischen Ablage zeigt: Clug bleibt schlicht traditionstreu.

Dabei ist der dramaturgisch verfluchte *Faust* aufs Erste gesehen alles andere als ein erfolgversprechender Tanzkandidat. Wieso also ausgerechnet dieses Drama, das Kernsubstanzen der europäischen Geistes-, Sozial- und Zivilisationsgeschichte (samt allerlei Derivaten) personalisiert und im Dreischritt von Faust zu Mephisto zu Gretchen über die Abgründe der abendländischen Philosophie irrlichtert? Faust, der religiöse Demut und hoffärtigen Erkenntnishaftung gegen- und ineinander schiebt, der am Beispiel eines Mädchens, eines Mannes die Mechanismen sexueller und seelischer Verführung erkundet? Wie soll sich das alles schlüssig an die Umriss der Ballettbühne schmiegen?

Die Theoretiker des Fachs haben vor, während und nach der Goethe-Zeit dazu eine recht klare Auffassung vertreten: Alles, was auch nur ein Quäntchen Metaphysik, Abstraktion, Vergeistigtes enthält, kommt als Sujet nicht in Frage. Die Körperkunst des Tanzes reagiert geradezu allergisch auf gedankliche Gravitationsfelder, sie scheitert an allem, was sich nicht sofort und ohne Umschweife ins Herz des Zuschauers bohrt. Gefühllichkeit galt dem aufgeklärten Diskurs des 18. Jahrhunderts als erkenntnisleitende Maxime, als empathische und läuternde Mission der moralischen Anstalt namens Theater. Heutzutage aber lässt sich hinter den hehren Worten ein Phänomen ausmachen, dem die Gegenwart in geradezu exzessiver Manier frönt. Rasch «Gefühllichkeit» durch «Emotionalisierung» ersetzt – und schon sind wir im 21. Jahrhundert gelandet, mitten im reibungslos funktionierenden Räderwerk des Affekt-Kults, der sich bis in die kleinsten Kapillaren der Gesellschaft, in Nachrichtenkanäle und Social Media-Zonen verbreitet hat.

So bewahrheitet sich eben die mephistophelische Devise: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie.» Was auf den Faust gemünzt bedeutet: Mögen die Daumen der Tanzgelehrten sich auch entschieden gen Erdboden senken, wenn die Rede auf seine Ballett-Tauglichkeit kommt – die Praktiker schert das keinen Deut, und zwar seit zweihundert Jahren. Noch erstaunlicher ist die Tatsache, dass nahezu alle Choreografen, die sich – auf Goethes Spuren – den *Faust*-Mythos anverwandelt haben, an anderer Stelle Epochales leisteten. Zwar ist keiner aus der illustren Schar für seine *Faust*-Inszenierung bejubelt worden, aber als Gründerväter der Romantik und Neoromantik, als Neuerer oder Wahrer der akademischen Linie haben sie Tanzgeschichte geschrieben.

Den Anfang macht Jean Coralli, Ballettmeister des Théâtre de La Porte Saint-Martin, wo im Oktober 1828 die erste französische Fassung über die Bühne geht, die auf Gérard de Nerval's kurz zuvor veröffentlichter Übersetzung des Goethe-Originals beruht. Mehrere Literaten haben das Drama für sein Debüt bearbeitet, federführend Charles Nodier, der später als Bibliothekar in die Dienste der Opéra eintreten und seinen Namen in die Annalen des Tanzes einschreiben wird: als Autor der Vorlage von *La Sylphide*, einer tragenden Säule des Ballett-Repertoires. 1828 verantwort-



Marius Petipa als Faust
1867

tet Jean Coralli die Mise-en-scène, verziert sie aber nur mit randständigen Tanzornamenten. Deren Ausführung vertraut er jedoch einem ausgesprochen renommierten Ballerino an: Joseph Mazilier, der eine gewisse Mademoiselle Florentine auf der Bühne hofiert. Dennoch wird der Abend ein maues Ereignis, weil «statt einer schrecklichen Tragödie, statt eines interessanten Dramas oder einer philosophischen Komödie nur ein Zauberstück mit viel Gepolter» zu sehen ist, wie ein Kritiker notiert.

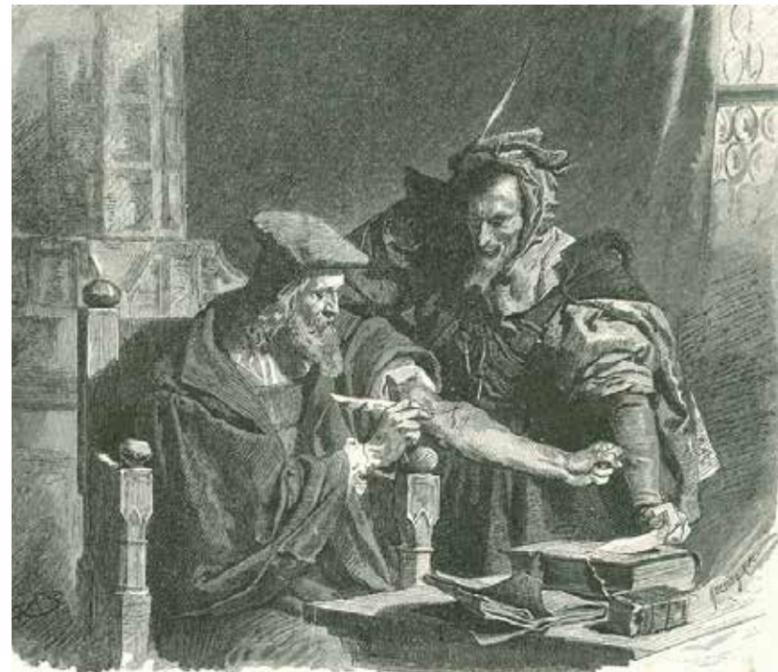
Das tut der Tatsache keinen Abbruch, dass auch Nodiers Mitstreiter Berühmtheit erlangen, und zwar ebenfalls in Diensten der Opéra. Dort übernimmt Joseph Mazilier 1832 zur Premiere von *La Sylphide* nicht nur die männliche Hauptrolle, sondern er setzt – angefangen mit *Le Diable Amoureux* (1840) – mehrfach getanzte Mephisto-Fabeln in Szene. Jean Coralli wiederum wechselt 1830 als leitender Maître de ballet ebenfalls an die Oper und ist unter anderem für die Ausgestaltung des zweiten grossen Romantik-Knüllers mitverantwortlich – für *Giselle*, das er 1842

gemeinsam mit einem Nachwuchstalents namens Jules Perrot aus der Tanztaufe hebt. Perrot seinerseits...

Dazu gleich mehr, festzuhalten bleibt vorerst: Der *Faust* ist allem Anschein nach kein ausgemacht tanzdienliches Sujet, aber er liefert Motive, die das Romantische Ballett à la *Giselle* infiltrieren. Die menschliche Zerrissenheit zwischen Geist und Fleisch, Kultur und Natur, Tugend und Sündhaftigkeit, Himmel und Hölle, Erkenntnisfieber und frommer Genügsamkeit – diese faustischen Gegensätzlichkeiten lösen auch das romantische Kammerflimmern aus, das die Tanzbühne ab 1831 erfasst, nachdem Giacomo Meyerbeers Oper *Robert Le Diable* (!) zur Mitternachtsstunde tanzende Nonnen aus den Gräbern fahren lässt – Vorfahrinnen jener Elementarwesen, die von *La Sylphide* bis *Schwanensee* durch die Tanzkunst geistern. Mit akademischen Studierstuben, Kathederexistenzen

und skeptischer Klügelei ist im Ballett kein Staat zu machen, wohl aber mit Liebesfantasien (Faust und Gretchen), weinseligen Festivitäten (Auerbachs Keller), illusionistischem Hokuspokus (Explosion dortselbst), hexenhaften Maskeraden (Walpurgisnacht), Duellen im Morgengrauen (Faust und Gretchens Bruder Valentin) sowie einer Frau, die sich selbst um der Liebe willen opfert und darüber dem Wahnsinn anheim fällt (Gretchen – alias Giselle). Episoden aus diesem Formenkreis erzählt fast jedes französische Tanz-Opus der postnapoleonischen Ära. Genau wie Schuld, Unschuld, Verrat eine Trias bilden, die das vormoderne Ballettschaffen dominiert.

Faust also hat Konjunktur bei den Choreografen des 19. Jahrhunderts, ja ein bedeutender Vertreter des Fachs ist gar der Meinung, dass diese urdeutsche Geschichte und ihre Charaktere nirgendwo besser aufgehoben sind als im Tanz. So schreibt der Däne August Bournonville im Rückblick auf seine eigene, 1832 am Königlichen Theater in Kopenhagen herausgebrachte Fassung, dass Gretchens «Versuchung und Verführung, ihr Leiden und ihre Rettung sich meiner Ansicht nach besser für eine feine, plastische Bearbeitung eignen als für Deklamation und Gesang.» Auch «Fausts Tiraden» nähmen sich auf dem Papier erheblich besser aus denn aus dem Mund eines Schauspielers, wo sie nur noch «verächtlich und ermüdend» wirkten. Bournonville, der selbst zunächst die Titelpartie übernahm, in späteren Jahren jedoch als Terror-Mephisto sogar dem Philosophen Sören Kierkegaard Angst und Schrecken einjagte – Bournonville also nahm zwar für sich in Anspruch, eine ideale Umsetzung vorgelegt zu haben. Doch viel öfter gespielt und nachgespielt wurde die Version, die Jean Corallis junger Kollege Jules Perrot 1848 für die Mailänder Scala choreografierte. Perrot, der mit *Giselle* und *Ondine* in den frühen 1840er-Jahren den Durchbruch schaffte, studierte seinen *Faust* erst in Wien und 1854 auch in St. Petersburg ein, das sich langsam aufschwang, Paris den Rang der Welthauptstadt des Tanzes streitig zu machen. Als Faust trat dabei ein Mann



Franz Simm: Faust und Mephisto
Deutsche Verlags-Anstalt 1899

14

aus der Kulissee, der selbst zum Meisterwerk-Macher des Zarenreiches schlechthin werden sollte: Marius Petipa, Genius des neoromantischen Balletts.

Die Genealogie der *Faust*-Bearbeiter lässt sich unschwer fortschreiben, über die Jahrhundertwende hinweg, zu eminenten und exzellenten Choreografen, die ihre Kunst unermüdlich vorantrieben. So Mikhail Fokine, Frederick Ashton, Roland Petit, Maurice Béjart – mit einem wesentlichen Unterschied zu früheren Adaptionen: Neuere Varianten beziehen sich fast ausnahmslos auf Franz Liszts *Mephisto-Walzer*, die ihrerseits Nikolaus Lenaus biedermeyerlich verinnerlichten *Faust* musikalisch paraphrasieren – gewissermassen das Gegenmodell zu Goethes grandios gelangweiltem Narzissten und Weltenfahrer. Weitere Bearbeitungen stammen von George Balanchine, der den *Faust*-Mythos gleich mehrfach verpackte, zuletzt 1975 mit *Walpurgisnacht*. Den grössten Skandal machte Werner Egks 1948 von Marcel Luipart einigermassen freizügig gestalteter *Abraxas*, der das Tanzpoem *Der Doktor Faust* aus der Feder Heinrich Heines ins Bühnenportal der Bayerischen Staatsoper einpasste – sehr zum Verdruss der katholischen Kulturelite des Freistaats. Der vorerst letzte Versuch eines namhaften Choreografen, dem komplizierten *Faust*-Anspruch gerecht zu werden, nimmt Franz Liszts *Faust-Sinfonie* als Sprungbrett. Jean-Christophe Maillot stemmte 2007 eine klassische Dreiecks-Liaison auf die Unterwasserbühne des Grimaldi Forums Monaco: Mephisto als ewiger Erzengel des Bösen, Faust als Sterblicher mit Ambitionen auf göttliche Horizonte, schliesslich Gretchen als Inkarnation des geflügelten Worts – «Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.»

Wieviel *Faust* also verträgt der Tanz? Rein empirisch betrachtet: eine ganze Menge. Das gilt heute vielleicht sogar mehr denn je. Längst stösst unser positivistisches Weltbild an Grenzen, ist das Primat des Materiellen erschöpft, die Attraktion des Konsums verblasst. Zumindest in den Gesellschaften des Westens. Mephisto hat sich als Zerstörer in unserem Inneren eingenistet. Die Zerrissenheit, ja Spaltung, die Faust an sich beobachtet – «Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust» –, sie ist zum Charakteristikum des modernen Menschen geworden. Das Streben nach Wissen um jeden Preis geht Hand in Hand mit der Erkenntnis, dass der Optimierungs- und Machbarkeitswahn immer mehr Risikoschwelgen niederwalzt. Was die Frage provoziert: Wie hoch ist er wirklich, der Preis unserer Allmachtsfantasien? Und wie gehen wir um mit dem Gegenprinzip, mit der Sehnsucht nach Ganzheit, nach der Einheit von physischem und metaphysischem Erleben?

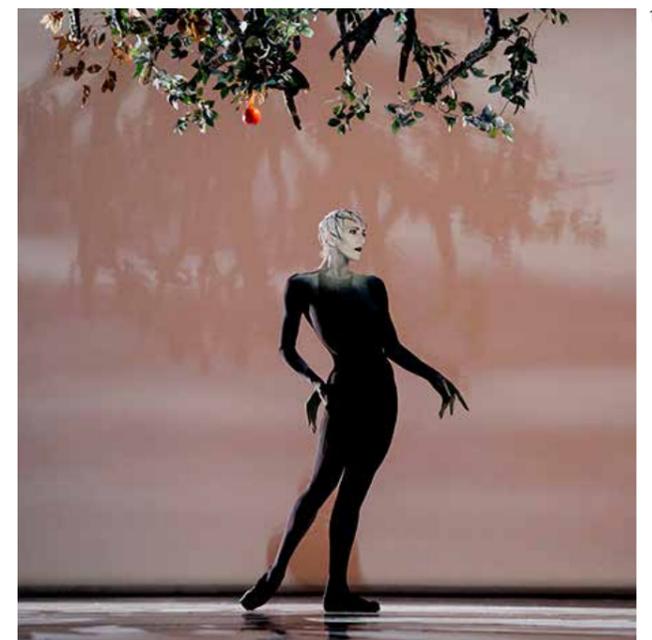
Die Tanz-Theoretiker des 18., 19., und frühen 20. Jahrhunderts bestritten energisch, dass derlei knifflige Überlegungen in Terpsichores Reich bebildert werden können. Wir aber haben erfahren, dass grosse Kunst mehr ist als die schiere Addition sinnlicher und sinnstiftender Elemente, dass ihre wahre Substanz jenseits dessen liegt, was unser Verstand erfasst. Warum sollte das nicht auch für die Tanzkunst gelten? *Faust* ist in dieser Hinsicht – allererste Wahl!

Text Dorion Weickmann, MAG 58



Abraxas 1948
von Werner Egk und Marcel Luipart

15



Faust
Jean-Christophe Maillot, 2007
©Alice Blangero

16

Mit Spontaneität und Ironie

Der Choreograf Edward Clug erzählt, wie man dem legendären «Faust»-Text auch ohne Worte auf die Spur kommen kann.

Edward, gerade erst hat das Ballett Zürich noch einmal deine Choreografie von Strawinskys *Sacre du printemps* getanzt. Nun choreografierst du mit *Faust* dein erstes Handlungsballett für das Ballett Zürich. Warum ausgerechnet mit dieser Compagnie?

In der Vergangenheit hat es nicht an Versuchen gemangelt, *Faust* für das Ballett zu erschliessen. Die Vorlage ist derart komplex, dass sie zu immer neuen Deutungsversuchen einlädt. Goethe ganz ohne Worte auf die Bühne bringen zu wollen, bleibt jedoch eine ständige Herausforderung. Literarische Werke habe ich in der Vergangenheit zwar schon mehrfach für den Tanz adaptiert. Goethes *Faust*Stoff ist jedoch gerade im deutschen Sprach und Kulturraum ein literarischer Mythos mit einer ungebrochenen Ausstrahlung auf sämtliche Kunstgattungen. Deshalb ist dieses Projekt für mich etwas ganz Besonderes. Da ist es wichtig, mit vertrauten Partnern zu arbeiten, und zu denen gehört inzwischen das Ballett Zürich. In den vergangenen fünf Jahren durfte ich mitverfolgen, wie die Compagnie zu einer starken Identität gefunden hat. Sie ist zu einem sehr vielseitigen Ensemble gereift, das in den unterschiedlichsten Stilen überzeugt. Gerade habe ich das noch einmal selbst erlebt, als ich meine Choreografie von *Le Sacre du printemps* mit zwei Besetzungen für die Wiederaufnahme des Balletts einstudiert habe. Das fand ich auch mit Blick auf *Faust* sehr inspirierend.



Wie nähert du dich einem so bedeutungs- und rezeptionsbehafteten Stoff wie *Faust*?

Schon bevor ich Choreograf geworden bin, konnte ich in meiner Heimat Maribor viel Theatererfahrung sammeln. Vor zwanzig Jahren habe ich mit dem grossen slowenischen Regisseur und

Theatermacher Tomas Pandur gearbeitet. Seit den frühen Neunziger Jahren erregte er mit seinen bildgewaltigen, ästhetisch anspruchsvollen KlassikerInszenierungen internationales Aufsehen. Allein Goethes *Faust* hat er dreimal inszeniert. Ihm verdanke ich viele meiner ersten *Faust*-Erfahrungen. Prägend für mich war ausserdem die Lektüre von Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita*, der die Motive der Handlung in das Moskau der Stalinzeit verlegt. Eine dritte wichtige Erfahrung auf dem Weg zu *Faust* war Ibsens *Peer Gynt*, den ich vor drei Jahren mit meiner Compagnie in Maribor auf die Bühne gebracht habe. Bereits dort stellte sich eine Frage, die mich hier in Zürich erneut beschäftigt: Wie kann ich eine Geschichte in Tanzsprache übersetzen, ohne dabei einfach nur narrativ zu sein? Ich möchte eine theatrale Sprache finden, die aus der genuinen Welt des Tanzes kommt und eine andere Zuschauerperspektive ermöglicht als die altbekannten grossen Handlungsballette. Der *Faust*Stoff begleitete Goethe beinahe ein Leben lang. Die Legenden um Leben, Charakter und Schicksal von Johann Faust waren seit Erscheinen des «Volksbuchs» im Jahr 1587 ein bekannter und vielfach bearbeiteter literarischer Stoff. Diese Historia von D. Johann Fausten, aber auch Christopher Marlowes *Tragische Historie vom Doktor Faustus* haben Goethe inspiriert und zur weiteren Auseinandersetzung angeregt. Mit seiner zweiteiligen Tragödie hat er ein universelles, zeitloses Drama geschaffen, das ganz dezidiert nach dem Sinn des Lebens fragt. Beim Lesen fasziniert mich immer wieder, dass Goethes Text trotz seiner philosophischen Dimension auch von einer gewissen poetischen Märchenhaftigkeit lebt, die unsere Vorstellungskraft in Gang setzt und unsere Phantasie beflügelt. Gerade in diesem Aspekt liegt für mich grosses Potenzial für den Tanz und jene Art von Ritualität, die für ein Ballett unverzichtbar ist.

Zum *Faust* entstanden seit seinem Erscheinen unzählige Interpretationen, die von vorherrschenden politischen und wissenschaftlichen Denkrichtungen ihrer Zeit beeinflusst sind und sich oft widersprechen. Man sah in ihm nicht nur den grüblerischen, ewigen Erkenntnissucher, sondern stilisierte ihn auch zum genialen Tatmenschen, der immer wieder auch von totalitären Systemen vereinnahmt wurde. Worauf gründest du deine Lesart?

Der *Faust*-Stoff ist von einer derartigen Universalität, dass sich jeder darin wiederfinden kann. *Faust* erzählt für mich die Geschichte der ewigen Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse. Obwohl ich deutsche Wurzeln habe, vermeide ich es, mir den schweren Rucksack der deutschen *Faust*Rezeption auf die Schultern zu laden. Wie bei all meinen Projekten gehe ich vielmehr instinktiv an die Thematik heran, ohne dabei die Komplexität

des Stoffes zu unterschätzen. Im Wesentlichen folgen wir in unserer Ballettproduktion der Handlung von Goethes *Faust I*. Bei der Erarbeitung der Choreografie setze ich jedoch auf Spontaneität. Spontan entstehen oft die besten Ideen. Im Dialog mit den Tänzern ergeben sich in den einzelnen Szenen oft völlig unerwartete choreografische Lösungen und ironische Brechungen.



Bei Goethe firmiert *Faust* als Tragödie. Was ist es für dich?

Mit dem Blick auf die Pathosmomente des Stücks ist das sicher eine zutreffende Einordnung. Mich erinnert die Ansammlung dieser vielen ganz unterschiedlichen Szenen jedoch mehr an die Stilmischungen, wie wir sie aus dem Elisabethanischen Theater Shakespeares kennen. Im Stück ist es vor allem Mephisto, der von Beginn an das Tragische mit dem Komischen bricht und insbesondere durch seinen Redestil sowie durch die von ihm inszenierten Handlungen die erhabene Sphäre unterläuft. Diese Stilmischung, die das Stück durchzieht, kann man auch für das Ballett nutzbar machen. Fast jeder ist hierzulande mit der Geschichte vertraut. Deshalb ist es wichtig, Vorhersehbarkeit zu vermeiden und erfinderisch zu sein. Und es gilt, den Tänzern in ihren Rollen Glaubwürdigkeit zu verleihen, so dass die Person des Tänzers im besten Fall hinter der Rolle verschwindet.

Goethes *Faust* ist wortgewaltig in seiner Sprache. Viele Zitate aus dem Drama sind so populär geworden, dass sie als geflügelte Worte Eingang in den Sprachalltag gefunden haben. Wie kann das Ballett, das ohne Sprache auskommen muss, dieses Defizit aufwiegen?

Ich empfinde das nicht so. Es kommt auf die Stärke der theatrale Ebene an. In den Proben versuche ich, die theatrale Sprache mit unserer Sprache als Tänzer, mit Tanz und Bewegung, zu vermischen. Durch den Tanz bekommt das Ganze ohnehin eine andere Art Emotionalität. Auch ohne Worte wird das Publikum also *Faust* sehen. Es wird sich vom Geschehen auf der Bühne inspirieren lassen und die Verbindungen zu seiner eigenen Lesart des Dramas knüpfen. Mit den Tänzern kreierte ich eine eigene *Faust*Welt, in der die Geschichte in ungewohnter Umgebung neu erfunden wird.

***Faust* behandelt die grossen Themen des Menschseins: Liebe, Religion, Wissenschaft ... Was sind die Konsequenzen für**

die choreografische Sprache und das Tanzvokabular?

Das ist eine wichtige Frage, die ich mir jetzt im kreativen Prozess immer aufs Neue stelle. Ich versuche da sehr organisiert heranzugehen und situative Kontexte für bestimmte Bewegungsabläufe und Schrittfolgen zu finden. Diese Verbindung ist ein wesentlicher Teil des choreografischen Erzählens. Die Geschichte ergibt sich nicht zwingend aus einer Bewegung. Sie ergibt sich aus dem Kontext oder aus der Situation, in der sie passiert. Ein Aspekt dabei ist die Kommunikation mit dem Publikum, das ich als Dialogpartner unbedingt brauche. Wenn zum Beispiel in einem abstrakten Ballett ein schwarzer Pudel auftaucht, verbindet man damit nicht zwingend etwas. Ein schwarzer Pudel in einem *Faust*Ballett macht ihn jedoch sofort zu jener Inkarnation Mephistos, der in dieser Gestalt in Fausts Studierzimmer schlüpfte. Ganz, wie der Zuschauer es aus der Lektüre des Dramas kennt. Diese Bezüge, Symbole und Konnotationen fliessen in die choreografische Sprache ein.



Goethe verschränkt in *Faust* die Gelehrtentragödie mit der Gretchentragödie. Die Geschichte des verzweifelt und vergeblich nach Erkenntnis strebenden Mannes wird verbunden mit der Geschichte der verführten Frau, die an den Folgen der Verführung zerbricht. Viele *Faust*-Bearbeitungen fokussieren sich jedoch vor allem auf das Dreiecksverhältnis von Gretchen, Faust und Mephisto. Wie gehst du damit um? Beim Choreografieren folge ich im Wesentlichen der Handlung des Dramas. Natürlich hat man im Vorfeld ein plausibles Szenarium entwickelt. In den Proben erlebe ich dann aber oft, dass sich Akzente verschieben und vielleicht ein Detail, das mir vorher nebensächlich erschien, zu ganz neuer Bedeutung kommt. Ein wesentliches Element meiner Herangehensweise ist eine spielerische Ironie, mit der ich mich vermeintlichen Schlüssel-szenen und big moments nähere und die dadurch in einem anderen Licht erscheinen. Das erfordert eine ausgefeilte Arbeit am Detail, damit der Zuschauer später seine eigenen Verbindungen zwischen Drama und Tanz knüpfen kann. Gerade der erste Teil von Goethes *Faust* beinhaltet viele Szenen, mit denen ich mich als Zuschauer direkt identifizieren kann und die mich emotional erreichen. Für meine Lesart war aber auch der zweite Teil

von *Faust* wichtig. Die universelle Perspektive der sogenannten «grossen Welt» mit den Szenen am Kaiserhof und im klassischen Griechenland schlägt einen anderen, philosophischeren Ton an, als wir ihn aus der «kleinen Welt» von *Faust* kennen. Hier liegt auch die Chance, etwas von der Spiritualität einzufangen, die Goethes Text durchzieht. Diese Atmosphäre versuche ich, für einige Szenen – wie das einleitende Engelbild – zu nutzen. Als Choreograf kann ich jedoch nicht sagen: Ich möchte jetzt etwas Spirituelles kreieren. Das kann sich bestenfalls einstellen und hängt natürlich auch vom darstellerischen Potenzial der Tänzer ab.

20



Im traditionellen Handlungsballett wird das fehlende Wort nicht selten durch Pantomime ersetzt. Wie entgehst du dieser Gefahr?

Für mich sind die Protagonisten in einem Handlungsballett mehr Schauspieler als Tänzer. Das Ballett Zürich ist durch seinen Erfahrungsschatz aus Christian Spucks Produktionen wirklich prädestiniert für diese neuerliche Herausforderung. Bevor es jedoch an die darstellerische Feinarbeit geht, muss ich mit den Tänzern das Fundament an Bewegungen und Schritten erarbeiten. Das ist ein zeitaufwendiger Prozess, aber er ist unerlässlich, um dann in den unmittelbaren Dialog mit Goethe und dem Stück einzutauchen, die Choreografie mit der jeweiligen Szene und der Musik zu verbinden und sie in den Gesamtfluss der Aufführung zu integrieren.

Die Musik zu deinem Ballett hat der slowenische Komponist Milko Lazar geschrieben, dem du seit vielen Jahren verbunden bist.

Am Anfang unserer Zusammenarbeit nannte ich Milko einige Szenenblöcke, die ich aus dem Drama für das Ballett benutzen wollte, und bat ihn um musikalische Vorschläge. Bei den ersten Demos hatte ich jedoch das Gefühl, dass er sich vor dem Hintergrund des Themas als Komponist zu sehr zurücknimmt. Es war mir zu viel *Faust*, zu wenig Milko. Das war ein Schlüsselmoment für unsere Arbeit. Musik, Geschichte und Choreografie sollten nicht versuchen, das Gleiche zu erzählen. Musik soll mich zwar zum Choreografieren inspirieren, indem sie die Atmosphäre einer bestimmten Szene einfängt. Sie soll mich aber nicht nar-

rativ in eine bestimmte Richtung drängen. Milkos Musik ist nie eindimensional, sie ist sehr strukturiert und kennt immer mehrere Ebenen. In ihrer ausschreitenden Dynamik ist die Rastlosigkeit von Fausts Reise durch die «kleine Welt» sehr eindrücklich eingefangen. Gleichzeitig besitzt sie die für Szenen wie Ostern oder die Hexenküche unverzichtbare Ritualhaftigkeit. Andererseits widersetzt sie sich auch bestimmten Erwartungen, wenn etwa die geradezu nach dem grossen Pinsel rufende Walpurgisnacht zu den Klängen eines Cembalos initiiert wird.

Auch bei Bühnenbild und Kostümen arbeitest du mit bewährten Partnern, dem Bühnenbildner Marko Japelj und dem Kostümbildner Leo Kulaš, zusammen. Wie muss man sich diese Zusammenarbeit vorstellen?

Beide haben sich schon in anderen Inszenierungen mit *Faust* auseinandergesetzt. Dank ihrer Erfahrungen haben sie eine sehr klare Vorstellung von den szenischen Anforderungen, die das Stück stellt, es ist jedoch für beide die erste Tanzproduktion. Bei den gemeinsamen Überlegungen zu *Faust* waren wir uns schnell darüber einig, dass auch ein unkonventionelles Setting bei aller visuellen Attraktivität nicht nur vielseitig praktikabel sein, sondern eine natürlichorganische Verbindung zur Choreografie gewährleisten muss.

Was kann ein Stoff wie *Faust* am Beginn des 21. Jahrhunderts bedeuten?

Da kommen wir zur schon erwähnten Universalität dieses Textes zurück, den jede Zeit und auch jedes politische System für sich ausdeuten kann. Natürlich lässt sich *Faust* heute als Parabel lesen auf die beschleunigte und globalisierte Welt, in der die Umwelt ausgebeutet wird, die Menschen ihr Glück im Konsum suchen, immer schneller unzufrieden sind und unaufhörlich auf die Zukunft spekulieren. Aber wenn ich über Faust und Gretchen nachdenke, sehe ich niemanden ausser den beiden und finde in ihrer Begegnung bei aller Tragik auch ein grosses Hoffnungspotenzial.

Gespräch: Michael Küster, aus MAG 58, April 2018

Lebenslauf von Edward Clug

Edward Clug vollendete seine Ballettausbildung 1991 an der Nationalen Ballettschule in Cluj-Napoca (Rumänien). Im selben Jahr wurde er als Solist an das Slowenische Nationaltheater (SNG) in Maribor engagiert. 2003 wurde er am selben Theater Ballettdirektor und führte die Compagnie auf neue, unverkennbare Wege. In den vergangenen fünfzehn Jahren zog Edward Clug mit seinem unverwechselbaren choreografischen Stil die Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums auf sich. Gleichzeitig gelang es ihm, das Mariborer Ensemble mit Gastspielen in ganz Europa, Asien, den USA und Kanada in der internationalen Tanzszene zu etablieren. Seit mehreren Jahren ist Edward Clug dem Stuttgarter Ballett und dem Ballett Zürich verbunden. In Zürich waren seine Choreografien *Le Sacre du printemps*, *Hill Harper's Dream* und *Chamber Minds* zu sehen. Ausserdem entwickelte sich eine enge Beziehung zum Nederlands Dans Theater, mit dem er mehrere Projekte beim NDT 2 und NDT 1 realisierte. Neue Stücke entstanden ferner für das Royal Ballet of Flanders, das Ballett der Wiener Staatsoper, das Nationalballett Lis-

21



sabon, das Kroatische Nationalballett, das Rumänische Nationalballett Bukarest, die Bitef Dance Company, das Ukrainische Nationalballett Kiew, das Staatsballett Nowosibirsk, die Station Zuid Company, Graz Tanz, das Ballett des Theaters am Gärtnerplatz München, das Hessische Staatsballett Wiesbaden, das Ballett Augsburg, das Aalto Ballett Essen, das Ballett Dortmund und das West Australian Ballet.

Edward Clug erhielt zahlreiche nationale und internationale Preise. Für *Quattro* wurde er 2010 in Moskau für den Kunstpreis «Goldene Maske» nominiert. Ausserdem wurde er mit den höchsten slowenischen Kulturpreisen, dem Preis der Prešern Foundation (2005) und der Glazer Charter (2008), ausgezeichnet. 2017 wurde seine Choreografie *Handman* (NDT 2) für den «Benois de la Danse» nominiert. Neben *Faust – Das Ballett* in Zürich wird er 2018 *Petruschka* am Moskauer Bolschoitheater choreografieren.

Jan Casier als Faust und William Moore als Mephisto

Jan Casier und William Moore berichten über die Probenarbeit mit Edward Clug und die Herausforderungen, welche die Rollen Faust und Mephisto mit sich bringen.

Jan Casier / Faust

Die Rolle des *Faust* muss ich mir völlig neu erarbeiten. Mit jeder Probe wird mir klarer, mit was für einem komplexen Charakter ich es hier zu tun habe. Der Goethe-Text liegt deshalb immer in Reichweite. Als Darsteller fordert mich besonders der Anfang, wenn wir Faust als verzweifelten und desillusionierten Wissenschaftler erleben, der den einzigen Ausweg im Selbstmord zu sehen meint und sich schliesslich auf den Pakt mit Mephisto einlässt. In der jetzigen Phase meines Lebens sind vergleichbare Situationen für mich ziemlich weit weg.

Edward Clug überrascht mich immer wieder mit seinem Humor. Er geht sehr theatralisch an *Faust* heran. Immer wieder unterläuft er bestimmte Erwartungen, bei ihm darf man wirklich auf alles gefasst sein. Begeistert bin ich vor allem darüber, wie er Faust und Mephisto auch choreografisch als ein ganz starkes Männer-Duo etabliert.

William Moore / Mephisto

Vor ein paar Jahren habe ich in Deutschland den Faust-Preis bekommen. Insofern wirkt es für mich fast wie Vorsehung, dass ich mich jetzt als Tänzer mit Goethes Drama beschäftigen darf. Der schillernde Charakter Mephistos ist natürlich ein echtes Geschenk, weil er neben den schauspielerischen Herausforderungen auch jede Menge tänzerisches Potenzial in sich birgt.

Ich bin bei jeder Probe überrascht, was Edward Clug da an komischen und sarkastischen Elementen zutage fördert. Ich mag die Art, wie Edward den Charakter ganz aus der Bewegung entwickelt. Mit Jan Casier habe ich einen tollen Partner als Faust. Wir sind eng befreundet und haben grosses Vertrauen ineinander. Für unsere gemeinsamen Szenen, die oft von grosser körperlicher Nähe leben, ist das eine gute Voraussetzung. Eine athletische Herausforderung ist unser Rollstuhl-Duett in einer Glasbox. Das ist echt verrückt und macht uns beiden riesigen Spass.

Der Komponist Milko Lazar

Milko Lazar gehört zu den angesehensten Komponisten Sloweniens. Mit dem Choreografen Edward Clug verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit, für dessen «Faust» er jetzt die Musik geschrieben hat.

Er muss es sein, der gedrungene Typ mit Wollkappe auf dem Kopf, wie ein Streetworker wirkend inmitten all der Leute, die Fluggäste abholen. Er passt in keins der hier vertretenen Kollektive. Und woran Milko Lazar mich so schnell erkennt? Vielleicht sehe ich ja exakt so aus wie ein Journalist, der für einen Abend nach Ljubljana fliegt. Es ist das erste Mal, dass ein Komponist persönlich mich abholt zum Interview. Nicht, dass andere Tonssetzer ungastlich wären, aber slowenische Gastfreundschaft ist ein Kapitel für sich. Der Mann ist extra zum Flughafen gefahren, obwohl er wirklich mehr als genug zu tun hat, und bugsiert uns direkt in die karfreitäglich brodelnde Altstadt am Fluss. Es sieht da aus, als wäre man in Österreich, nur mediterraner, mal verwinkelt, mal grosszügig.

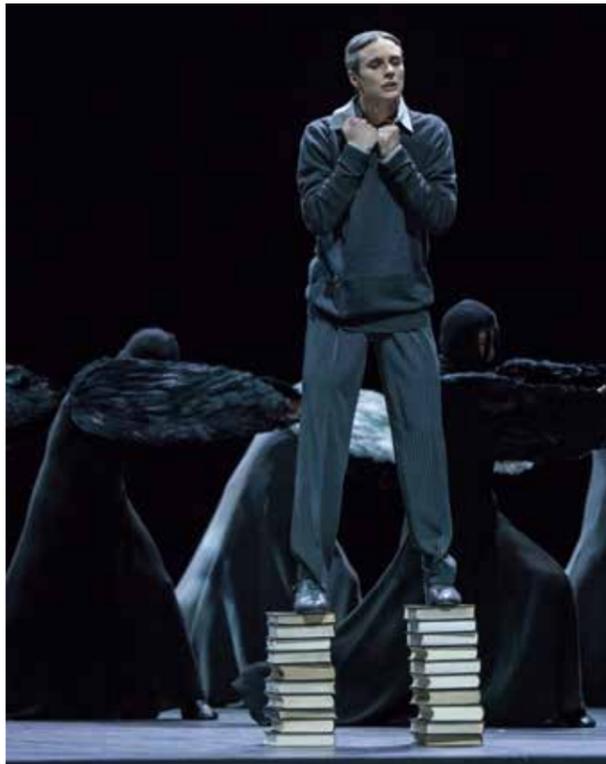
Da wohnt Milko Lazar, mit seiner Frau, die Kindertheater mit Marionetten macht, wofür er auch komponiert, und der zehnjährigen Tochter. Auf der Fahrt haben wir schon über das Zürcher *Faust*-Ballett gesprochen, über den Weg von ersten Ideen bis hin zu Goethes *Faust I* in 24 Szenen, «aber nicht narrativ, nicht die exakte Story. Manchmal nah an der Geschichte, manchmal eine eigene Richtung». Komponiert mit Software von Sibelius und dem NotePerformer, der den Orchesterklang so ex-

trem realistisch simuliert, dass Choreograf Edward Clug schon damit proben kann. Wobei der von den ersten Skizzen «nur Teile» gut fand, wie Milko Lazar erzählt, lachend im Rückblick auf gar nicht wenige Diskussionen. «Er ist sehr willensstark, wie ich auch ...»

Das Bier kommt in kultiger Packpapierhülle auf den Tisch, draussen in einem der vielen Cafés an der Uferpromenade, wo es von Studenten und Ostertouristen wimmelt – auch hier könnte Goethes Faust in moderner Version beginnen. Wie er in so eine Komposition einsteigt? «Zuerst muss ich die Atmosphäre finden, dann suche ich nach dem Klang, den ich hören will.» Da ist er aber auch ganz pragmatisch. «Ich nehme das klassische Orchester, wie es ist, nicht mit sechs Fagotten oder solchen Extras, das wäre nicht ökonomisch und nicht fair. Ich war lange selbst in einem Orchester, ich weiss, wie es ist, wenn man mit einer verrückten Idee ankommt.» Exotisch ist diesmal nur das Cembalo, flämisch, zweimanualig, ganz leicht verstärkt, modern gestimmt: «Das ist neo-neo-barock mit ein paar Ostinati, eine sehr interessante Farbe.»

Und damit ist er eigentlich schon ganz bei sich selbst. Denn Milko Lazar hat zwar jahrelang als Jazzsaxophonist in der Big

22



24

23



24

25

Band von Radio Slovenia gespielt und auch für sie geschrieben, mittendrin aber auch Cembalo studiert, bei Ton Koopmans Schüler Patrick Ayrton in Den Haag. «Das hat meinen Horizont erweitert, und über das Cembalo bin ich auch zum Komponieren gekommen. Erst mit dreissig fing ich an, für kleine Ensembles und dann auch für Orchester zu schreiben. Als Komponist bin ich spät dran!» Er lacht schallend mit seiner herben Cowboystimme – dieser Spätstarter hadert nicht mit seinem Werdegang. Aber wie kommt einer dazu, Jazzsaxophon und Barockcembalo – von Froberger über Bach und Scarlatti bis zu Rameau – mit gleicher Leidenschaft zu spielen?

Milkos Eltern in Maribor, wo er 1965 zur Welt kam, waren Amateurmusiker, sein Vater ein Wirtschaftswissenschaftler. «Er spielte Akkordeon und Zither, meine Mutter sang und spielte Gitarre. Traurige Lieder über Liebe und Leben, wie sie von Zagreb bis Belgrad in den Kellerlokalen gesungen wurden, das sind meine frühesten Erinnerungen. Mit sechs Jahren bekam ich ein Klavier. Mein Vater setzte sich dran und spielte los, das werde ich nie vergessen. Er hatte seit Jahren kein Klavier mehr angerührt und spielte Arpeggios rauf und runter, ein Naturtalent, und ich dachte, aha, so einfach ist das!» Das Klavier war ein Wiener Flügel der Firma Ehrbar von 1895, zwei Meter zwanzig lang mit lederbezogenen Hämmern, «ich habe also schon auf einem historischen Instrument angefangen».

Milko war neugierig und stopfte Papier zwischen die Saiten, um den Klang zu verändern, und nachdem er so, ohne je von John Cage gehört zu haben, das präparierte Klavier neu erfunden hatte, bastelte er sich, mit Hilfe von zwei Kassettenrekordern, auch noch minimal music. «Ich hatte grosses Interesse an Klängen, so kam ich auch zum Cembalo.» Doch vorher begeisterte seine grosse Schwester ihn für Pink Floyd, dazu kam Jazz. Mit siebzehn zog er nach Graz und studierte Klavier, Jazzklavier und Saxophon – «das ausdrucksstärkste aller Holzblasinstrumente». 1986 ging er in die Big Band in Ljubljana, zehn Jahre später als Cembalostudent nach Den Haag. Da entdeckte er durch Patrick Ayrton «die totale Freiheit des Ausdrucks bei zugleich sehr strengen Regeln».

Diese Disziplin habe ihn dazu gebracht, seine Improvisationen am Cembalo zu notieren. Es folgte Musik, in der all seine Quellen zusammenkamen, mal für Streichtrio, mal für Saxophonquartett, vieles für zwei Klaviere, von ihm und Bojan Gorišek gespielt, einem Experten für Satie, Ives, Crumb, Philipp Glass. Es sind oft motorische, witzige, klare Stücke irgendwo zwischen Arvo Pärt und Steve Reich, und in einem Cembalokonzert scheint sich Bach, den er verehrt, mit Rachmaninow zu treffen. Auch der kosmopolitane, aufmüpfige Geist von Ljubljana klingt oft an. «Es gibt hier eine Kultur von radikal anderen Herangehensweisen», meint Milko Lazar. «Ljubljana ist ein guter Ort, um zwischen die Dinge zu gehen. Ich fühle hier Kontakt mit der ganzen Welt.»

In Ljubljana kam der Choreograf Edward Clug nach einem Konzert zum Komponisten und schlug ein Projekt vor. *Prêt-à-porter* für zwei Klaviere und acht Tänzer war der Beginn ihrer Zusammenarbeit, bald auf internationalem Level, 2012 erstmals für das Ballett Zürich. In seiner Heimat war Lazar inzwischen auch als Orchesterkomponist gefragt. Mit *Deimos & Phobos*

schrub er 2014 ein sechzehnminütiges Stück von grosser Bildkraft und soghafter Entwicklung, gar nicht so «modular» wie viele seiner anderen Stücke. Aus dem «d» der Streicher entwickelt sich – für mich – eine apokalyptische Landschaft, man sieht einen ganzen Film vor sich. «Interessant! Ich wollte nur die simple Geschichte der beiden Marsmonde erzählen», meint er. «Der eine wird irgendwann auf den Mars stürzen, der andere seine Gravitation verlassen.»

Selten habe er nach einer Uraufführung soviel Zuspruch erlebt, von ganz unterschiedlichen Leuten. Das ist ihm besonders wichtig: «Ich versuche als Komponist auch, Menschen zusammenzubringen.» Übrigens wurde die *Marsmondmusik* in Zürich vollendet, «zwischen den Proben zu unserem letzten Ballett. Dauern rief der Dirigent an, Pedro Halffter, und drängelte nach der Partitur!» Solche Umstände scheinen ihn zu inspirieren. Er ist gern auf mehreren Baustellen unterwegs und kann auch beim Komponieren nicht so still sitzen wie jetzt. «Ich stehe auf, bewege mich, ich helfe mir, mit dem Körper all die Klänge zu fühlen ... vielleicht hörte Edward das ja in meiner Musik. Wenn ich für Tänzer schreibe, habe ich die ganze Zeit auch die Bewegung im Kopf.»

Im *Faust* setzt er das modulare Komponieren fort, das ihn seit langem interessiert. «Die Anordnung der Fragmente kann den Hörer jederzeit an einen total anderen Platz katapultieren. Nicht das, womit man rechnet. Wir denken ja auch in Impulsen! Gehen wir noch ein Stück?» Aus dem Restaurant, in das wir vom Café aus gewechselt sind, führt er mich in ein Gässchen auf der anderen Seite des Flusses: «In dem Laden da hat Gustav Mahler immer sein Bier nach der Probe im Theater getrunken!» Mit 21 Jahren kam Mahler als Kapellmeister nach Laibach, damals eine Stadt in der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn. Seine Bar in der Židovska ulica gibt es immer noch, sie heisst «Roža», Blume. Draussen sind alle Plätze besetzt, und das ist für zwei Raucher nicht so toll. Also trinken wir den finalen Wein auf einer beheizten Steinbank am Novi trg, dem Neuen Platz. «Was mir noch wichtig ist», meint er, «ich habe nie nach einer bestimmten Ästhetik gesucht. Es ist immer alles so auf mich zugekommen.»

Text: Volker Hagedorn, MAG 58, April 2018

Lebenslauf Milko Lazar

Milko Lazar ist als Komponist und Multiinstrumentalist (Klavier, Cembalo und Saxofon) sowohl im klassischen wie auch im Jazzbereich tätig. Er studierte Klavier und Saxofon an der Kunstuniversität Graz sowie Cembalo und Barockmusik am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Fünfzehn Jahre war er als Solosaxofonist und Dirigent bei der Radio-Bigband des RTV Slovenia engagiert. Regelmässig komponiert er für die Slowenische Philharmonie und das Slowenische Radio-Sinfonieorchester. Weitere Auftragswerke entstanden für das Staatsorchester Stuttgart, die Augsburger Philharmoniker und die Philharmonia Zürich. Neben Orchesterwerken, Opern, Kammermusik, Vokal- und Jazzkompositionen, Film- und Bühnenmusik komponiert er regelmässig für das Ballett. Seine Werke wurden in ganz Europa, in den USA, China, Russland und Südamerika aufgeführt, u.a. in der New Yorker Carnegie Hall, im Kennedy Center in Washington, am Slowenischen Nationaltheater Ljubljana, am Mikhailovsky-Theater in St. Petersburg, am Opernhaus Zürich und an der Oper Stuttgart. Als Pianist tritt er regelmässig im Klavierduo mit Bojan Gorišek sowie als Cembalist mit seinen eigenen Formationen auf. Seit 2008 verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit mit dem Choreografen Edward Clug. Gemeinsam entstanden bislang 14 Ballette, darunter *Hill Harper's Dream* und *Chamber Minds* für das Ballett Zürich. Milko Lazar wurde mit dem renommiertesten slowenischen Kunstpreis, dem *Prešernov Sklad*, und dem Kunstpreis der Stadt Ljubljana ausgezeichnet.

25



Kostüme von Leo Kulaš

Hexenküche

Mephisto reist mit Faust durch verschiedene Welten. Vom Studierzimmer Fausts geht es zuerst in die Hexenküche, wo ihm unter Deklamation des *Hexeneinmaleins* ein Zauberspruch verabreicht wird, den ihn um 30 Jahre verjüngt. Als Vorlage von Goethes Vorstellung der Hexenküche gilt das Bild Versuchung des Heiligen Jacobus von Pieter Bruegel d. Ä. (Stich: H. Cock) von 1565. Darauf sind unter anderem dem Menschen ähnliche Affen zu sehen, die in der mittelalterlichen Vorstellungen typischerweise Gehilfen von Hexen waren und «Meerkatzen» genannt wurden. Die Hexe steht für den durch Aufklärung und Humanismus überwundenen Glauben an Alchemie und Zauberei.

26



*Du musst verstehn!
Aus Eins mach' Zehn,
Und Zwei lass gehn,
Und Drei mach' gleich,
So bist Du reich.
Verlier' die Vier!
Aus Fünf und Sechs,
So sagt die Hex',
Mach' Sieben und Acht,
So ist's vollbracht:
Und Neun ist Eins,
Und Zehn ist keins.
Das ist das Hexen-
Einmal-Eins!*

(J.W. Goethe: Faust I,
Vers 2540-2552)

27,28



Kostümentwürfe für Hexenküche aus *Faust - Das Ballett* von Leo Kulaš:
Meerkatze (links) und Sybille (die Hexe) (rechts)

Walpurgisnacht

Zur Ablenkung nach Fausts Liebesabenteuer mit dem jungen Gretchen fliegt Mephisto mit ihm Hexentanz der Walpurgisnacht auf den Brocken. Faust und Mephisto vergnügen sich mit Hexen und anderen Fabelwesen bis der Tanzpartnerin Fausts *ein rotes Mäuschen aus dem Mund springt* und ihm *ein blasses, schönes Kind erscheint*, das ihn an Gretchen erinnert und *ein rotes Schnürchen um den Hals trägt* (Symbol für Gretchens bevorstehende Hinrichtung).

In der Nacht auf den 1. Mai findet der Sage nach das Hexentreffen auf dem Blocksberg (Brocken im Harz) statt. Zum Hexensabbath gehört, das Verhöhnern von christlichen Ritualen, Huldigung und Predigt Satans, Tanz und sexuelle Orgien. Neben Hexen sollen sich zur Walpurgisnacht auch allerlei andere Zaubewesen auch auf dem Blocksberg einfinden.



Eugène Delacroix: Faust und Mephisto beim Hexensabbath, Paris, 1828

Hexen im Chor:

*Die Hexen zu dem Brocken ziehn,
Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün.
Dort sammelt sich der große Hauf,
Herr Urian sitzt oben auf.
So geht es über Stein und Stock,
Es farzt die Hexe, es stinkt der Bock.*

(J.W. Goethe: Faust I, Vers 3956-3961)

30-33



Kostümentwürfe für Walpurgisnacht aus *Faust - Das Ballett* von Leo Kulaš:
Faun, Schnecke, Schwein, Motte (von links nach rechts)

Ideen für den Unterricht



Tanzstile, Ausdrucksformen und Bewegungssprachen

Art	Einzelarbeit (1. Teil), Diskussion (2. Teil)
Dauer	ca. 2 x 30 Min.
Fach	Deutsch
Anforderungen	Die Schülerinnen und Schüler haben Zugang zum beiliegenden Bildmaterial
Material	Schreibzeug
Ziel	Beobachten und Unterscheiden unterschiedlicher Tanzstile und Ausdrucksformen mit dem Körper

Schriftliche Arbeit (1. Teil)

Die Schülerinnen und Schüler schauen sich die Bilder auf dem nachfolgenden Arbeitsblatt an und beantworten die folgenden Fragen dazu schriftlich:

1. Kennst du einige oder alle der Tanzstile auf den neun Bildern?

Lösung:

- 1: klassisches Ballett
- 2: Swing / Lindy Hop
- 3: Indischer Tanz / Bharatanatyam
- 4: traditioneller afrikanischer Tanz
- 5: Flamenco
- 6: Zeitgenössischer Tanz
- 7: Breakdance
- 8: Steptanz
- 9: argentinischer Tango

2. Ein Foto ist nur eine Momentaufnahme, aber trotzdem: Wie stellst du dir die Tanzbewegungen des jeweiligen Tanzstils vor? Beschreibe jeden Stil in ein paar Stichworten.

3. Schau die Formen der Körper auf den Fotos genau an (Pose, Spannung, Stimmung des Tänzers/ Tänzerin). Wie unterscheiden sie sich voneinander?

4. Welches Lebensgefühl drücken die einzelnen Tanzstile aus?

Diskussion der Ergebnisse (2. Teil)

Die Schülerinnen und Schüler sollen ihre Antworten auf die vier Fragen austauschen und diskutieren. Je nach Grösse der Klasse in grösseren oder kleineren Gruppen.

Option: Videos diverser Tanzstile

Zeigen Sie den Schülerinnen und Schülern eines der folgenden Videos:

- A-Z of Dance: www.youtube.com/watch?v=UFZxK8edZWA&list=RDUFZxK8edZWA&index=1
- 110 years of Dance: www.youtube.com/watch?v=K8QEvgwZpU

... und für Liebhaber:

- A-Z of African Dance: www.youtube.com/watch?v=LInMiYj6ZVE
- A-Z of Dance at AIDS 2015 (India): www.youtube.com/watch?v=45qwpP-MITQ



Ideen für den Unterricht



Hexeneinmaleins

Art	Gruppenarbeit (3-5 Schüler/innen)
Dauer	ca 30 Min.
Fach	Deutsch, Musik
Material	Text Hexeneinmaleins aus Faust I. (s. unten)
Ziel	Die Schüler/innen inszenieren/choreografieren den Gedichttext

Faust wird von Mephisto zu einer Hexe gebracht, die ihn durch einen Zauberspruch verjüngen soll. Bevor er den Trank bekommt, rezitiert die Hexe einen Zauberspruch - das Hexeneinmaleins:

Vorbereitung 1

Die Schüler/innen sagen das Hexeneinmaleins mehrmals zusammen im Chor auf und versuchen dazu im Rhythmus der Sprache zu klatschen oder an Ort zu gehen.

*Du musst verstehn!
Aus Eins mach' Zehn,
Und Zwei lass gehn,
Und Drei mach' gleich,
So bist Du reich.
Verlier' die Vier!
Aus Fünf und Sechs,
So sagt die Hex',
Mach' Sieben und Acht,
So ist's vollbracht:
Und Neun ist Eins,
Und Zehn ist keins.
Das ist das Hexen-Einmal-Eins!*

(J.W. Goethe: Faust I, Vers 2540-2552)

Gruppenarbeit

In kleinen Gruppen sollen die Schüler/innen das Hexeneinmaleins rhythmisch gestalten.

Mögliches Vorgehen:

- Text durchsprechen und sich in der Gruppe auf einen Sprechrhythmus einigen: Betonungen, Geschwindigkeit, Pausen. Das kann von Singen bis Rap gehen!
- Zauberspruch Zeile für Zeile durchgehen und zum Sprechen einen Klatsch-Stampf-Schnipp-Rhythmus festlegen. Durch die Wiederholung werden sie den Text auch schnell auswendig lernen.
- Text und Rhythmus durch ausgewählte Bewegungselemente ergänzen (Schritte, Gestik, Grimassen etc) und sich auf eine Gruppenformation einigen, die im Ablauf auch ändern kann.

Alle Gruppen präsentieren ihre Version des Zauberspruchs vor der ganzen Klasse.

Option

Die Schüler/innen texten eigene Zaubersprüche.

Ideen für den Unterricht



Forever young

Art	Gruppenarbeit (2 Schüler/innen zusammen)
Dauer	45-90 Min.
Fach	Deutsch, Mensch und Umwelt
Material	Schreibzeug, Computer mit Internetzugang
Ziel	Recherchen und Reflexionen zum Thema ewige jung sein

Mephisto bietet Faust ihm *losgebunden, frei, zu zeigen, was das Leben sei.* (Vers 1542) und verspricht ihm zu geben, *was noch kein Mensch gesehen* (Vers 1674). Als erster Schritt wird der alte Wissenschaftler Faust durch einen Zauberspruch in einen jungen Mann zurück verwandelt.

Aufgabe

Die Schüler/innen sollen im Internet zu verschiedenen neuen technologischen Verfahren recherchieren, die es möglich machen sollen, dass Menschen in Zukunft nicht mehr sterben.

Sie sollen eines dieser Verfahren der Klasse vorstellen und in einem zweiten Teil die Idee des ewigen Lebens kritisch reflektieren:

- Was würde das für die Menschheit bedeuten, wenn nicht mehr sterben würden?
- Was bedeutet das für den Lebenslauf des einzelnen?
- Was würde dann Zeit bedeuten?
- Was würde es für jemanden, der nicht altert bedeuten, wenn jemand durch einen Unfall ums Leben zu kommen?

Recherche

Vorschläge von Artikeln oder Websites:

- Zeit online: Lebenserwartung: Können wir ewig leben? (6. Okt. 2016)
www.zeit.de/wissen/gesundheit/2016-10/alter-lebenserwartung-125-lebensgrenze-ewiges-leben-streit-demografie
- Wikipedia: Artikel über Aubrey de Grey: https://de.wikipedia.org/wiki/Aubrey_de_Grey
- Technology Review: Wollen wir ewig leben? (28. Sept. 2005):
www.heise.de/tr/artikel/Wollen-Sie-ewig-leben-277703.html
- Süddeutsche Zeitung: Altern ist auf jeden Fall ungesund, Interview mit Aubrey de Grey (17. Mai 2010):
www.sueddeutsche.de/wissen/interview-mit-aubrey-de-grey-altern-ist-auf-jeden-fall-ungesund-1.611889
- Wikipedia: Artikel über Kryonik: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kryonik>
- Die Welt: Der Tod, eiskalte Warteschleife vor dem ewigen Leben (18. Sept. 2014):
www.welt.de/wirtschaft/article132377798/Der-Tod-eiskalte-Warteschleife-vor-dem-ewigen-Leben.html
- Süddeutsche Zeitung: Es gibt ein Leben bis zum Tod (17. Mai 2010)
www.sueddeutsche.de/kultur/kuhle-bestattung-es-gibt-ein-leben-bis-zum-tod-1.437398
- Thieme Via Medici: Kann man Menschen einfrieren und wieder auftauen?
www.thieme.de/viamedici/klinik-faecher-sonstige-faecher-1548/a/der-traum-vom-ewigen-leben-21837.htm

Zusammenstellen

Texte: Den/die gelesenen Artikel zusammen fassen bzw. die Technologie, die das menschliche Leben verlängern soll, kurz beschreiben.

Reflexion: Diskussion in der Gruppe zum Beispiel anhand der Liste von Fragen oben. Wichtige Punkte und Meinungen der Diskussion notieren und sortieren.

Präsentation: Art der Präsentation?

Präsentieren

Die Ergebnisse der Gruppenarbeit der ganzen Klasse präsentieren. Es können dazu verschiedene Verfahren gewählt werden: Power Point, schriftliches Festhalten von wichtigen Punkten, die Klasse an der Reflexion aktiv teilhaben lassen, indem wichtige Fragen an die Klasse gestellt werden etc.

Optionen

- Anstelle einer Gruppenarbeit kann diese Aufgabe auch als schriftliche Einzelarbeit durchgeführt werden.
- Das Thema nicht altern, nicht sterben kann auch in der Klasse diskutiert werden.

Ideen für den Unterricht



Non-verbale Kommunikation

Art	ganze Klasse
Dauer	30–45 Min.
Fach	Deutsch, Klassenstunde
Anforderung	Die Schüler/innen kennen die Zusammenfassung von <i>Faust</i>
Ziel	Bewusste Erfahrungen mit nonverbaler Kommunikation machen. Aufzeigen, wie man Körpersprache und Zusammenhänge liest und wie viel Information schon in einer einzigen Haltung sein kann. Die Handlung des Balletts in dieser Form nacherzählen.

Praktische Aufgabe

Die Klasse steht in einem Kreis (evt. zwei Kreise à ca. 10 Schüler/-innen):

- Ein Schüler geht in die Mitte des Kreises und nimmt eine Position/Haltung ein.
- Eine zweite Person kommt dazu und macht eine eigene Position/Haltung, die sich irgendwie auf die der ersten Person bezieht.
- Die erste Person geht weg und eine neue Person kommt hinzu, die eine Position/Haltung im Bezug zur zweiten Position macht.
- usw. bis alle Schüler/-innen mindestens einmal dran war.

Diskussion

- Entstehen Geschichten oder Situationen, die verständlich sind/Assoziationen auslösen?
- Welche verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten gibt es bei einer 2er-Konstellation? Oder anders gesagt, unterscheiden sich die Interpretationen von mehreren Schüler/-innen?
- Versteht man die Haltung/Position einer Person isoliert, ohne Partner, anders als mit Partner?

Wiederholung mit Bezug zu Faust

Wiederholung der praktischen Aufgabe, aber mit Bezug zur Handlung von *Faust*: Die Positionen, die die Schüler/innen machen haben einen Bezug zu Personen und Ereignissen aus der Geschichte.

Weiterentwicklung

In Gruppen von 4–5 Personen:

- Jedes Mitglied einer Gruppe steuert eine Position mit Bezug zu *Faust* zum gemeinsamen «Vokabular» der Gruppe bei.
- Die Gruppe bringt die 4–5 Positionen in eine Reihenfolge. Die Mitglieder der Gruppe kommen in diesem Ablauf min. 2 x mit ihrer Position vor. Versuchen so Teile der Handlung des Balletts zu erzählen.
- Mit der Klasse die einzelnen Darbietungen besprechen.

Kleines Tanzlexikon

Fachausdrücke aus dem Bereich Bühnentanz, Musik und Bühne

Abstrakter Tanz/Ballett	Tanz, der keine Geschichte erzählt. Beispiele: George Balanchine: Seine Werke sind nach eigener Aussage «sichtbar gemachte Musik», Merce Cunningham u.a.m.
Akademischer Tanz	siehe Klassisches Ballett
Aufwärmen	Vor einem Einsatz in Proben oder Aufführungen benötigen die Muskeln und Bänder des tanzenden Körpers eine gute Durchblutung und Erwärmung. Ohne Aufwärmtraining besteht für den Tänzer Verletzungsgefahr.
Ausdruckstanz	auch freier bzw. expressionistischer Tanz, entstand als Gegenbewegung zum klassischen Ballett mit dem beginnenden 20. Jh. Er dient dem individuellen und künstlerischen Darstellen von Gefühlen der tanzenden Personen.
Ballerina/Primaballerina	(ital. Tänzerin) ist eine Solotänzerin. Eine Primaballerina ist die beste und erfahrenste Ballerina einer Kompanie.
Ballett	Drei Bedeutungen: 1. Der in künstlerisch stilisierter Form dargebrachte Bühnentanz des abendländischen Kulturkreises. 2. Das in der oben genannten Form dargebotene Werk. 3. Eine Kompanie, die solche Werke präsentiert. Heute versteht man unter Ballett sehr unterschiedliche Erscheinungsformen des Bühnentanzes, wobei der akademische Ursprung weiterhin durchscheint. Das Wort kommt von italienisch «balletto»: Diminutiv von «ballo», das bedeutet «Tanz»; «ballar» bedeutet «tanzen». An den Höfen Italiens wurden in der Renaissance festliche Aufzüge präsentiert, in denen Zwischenspiele («intermezzi») vorgesehen waren, zumeist als Tanzeinlagen. Ab ca. 1550 bezeichnete man diese Einlagen als «balletti». Aus diesen «balletti» entwickelten sich später die französischen «ballets de cour» (Hofballette).
Ballettdirektor	leitet eine Ballettkompanie. Er trifft alle künstlerischen Entscheidungen und wählt die Tänzer und weitere Mitarbeiter der Kompanie aus.
Ballettmeister	leitet das tägliche Training der Tänzer und assistiert den Choreografen bei der Erarbeitung einer Choreografie. Er übt die Tanzstücke mit den Tänzern und studiert bestehende Choreografien neu ein.
Barre	(franz. Stange) Der erste Teil des Ballett-Trainings findet an der Stange statt. Die Tänzer halten sich mit einer Hand an der Stange, während sie Übungen ausführen. Dadurch werden sie beim Halten des Gleichgewichts unterstützt. Der zweite Teil des Trainings findet dann «au milieu» statt; freistehend in der Mitte des Raumes.
Beleuchtung	Die Beleuchtung, also das «Licht», macht sichtbar, was auf der Bühne vor sich geht. Das «Licht» unterstreicht die Kulissen, den Tanz und die Musik, also die dargestellten Stimmungen und Situationen auf der Bühne, es hebt bestimmte Dinge hervor und lässt andere wiederum in den Hintergrund treten.
Besetzung	Alle mitwirkenden Tänzer einer Choreografie und ihre Rollenzuteilung.

Bewegungsmaterial	Alle Tanzschritte und -kombinationen, die in einem Tanzstück vorkommen. Viele Choreograf/innen sind an der Art ihres Bewegungsmaterials zu erkennen.
Bühne	In einem Theater besteht die Bühne meistens aus verschiedenen Bereichen: Seitenbühne (rechts und links), Vorderbühne, Hinterbühne, Unterbühne und Hauptbühne. Meistens wird nur die Hauptbühne genutzt. Der Zuschauer sieht bei einer Guckkastenbühne (wie im Opernhaus Zürich) nur den relativ kleinen Ausschnitt der gesamten Bühne, der durch die Proszeniumsöffnung einsehbar ist. Die Hauptbühne befindet sich direkt in der Mitte. Die Seiten- und Hinterbühne wird zur Bereitstellung von Dekorationsteilen benutzt. Die Vorderbühne befindet sich vor dem Bühnenportal.
Bühnenbild	Gesamtheit aller Bühnenbauten und Kulissen, auch Dekor genannt.
Bühnenbildner	überlegt sich, wie die Kulisse, Dekorationen und Requisiten für ein Stück aussehen sollen. Dabei richtet er sich nach den Ideen der anderen Künstler, das Bühnenbild entsteht gemeinsam mit dem Choreografen oder dem Regisseur.
Bühnentanz	Tanzvorstellungen mit einer künstlerischen Vision, die vor Zuschauern präsentiert werden.
Charaktertanz	Bühnentanz, der von traditionellen oder folkloristischen Tänzen inspiriert ist. Bsp. Neapolitanischer, ungarischer und spanischer Tanz im 2. Akt von <i>Schwanensee</i> .
Choreograf	ist der kreative Gestalter einer Choreografie. Er ist gleichzeitig Erfinder und Regisseur des Stückes und repräsentiert somit im Vergleich zum Schauspiel gleichermaßen die Rolle von Autor und Regisseur.
Choreografie	(altgr. χορός «Tanz» und γράφειν «schreiben») bezeichnet das Erfinden und Einstudieren von Bewegungen, meist in Zusammenhang mit Tanz. Eine Choreografie wird ebenso wie eine musikalische Komposition als Kunstwerk betrachtet und reicht vom kurzen Solo- oder Showtanz bis zur mehrstündigen Inszenierung eines Tanztheaterstückes mit vielen Personen und komplexer Handlung.
Choreologie	siehe Tanznotation
Corps de ballet	(frz. Körper/Korpus des Balletts) sind die Mitglieder des Ballettensembles, die im Gegensatz zu den Solotänzern in der Regel als große Gruppe auftreten.
Dirigent	Musikalischer Verantwortlicher einer Ballettaufführung mit Orchesterbegleitung. Er interpretiert die Partitur und koordiniert das Orchester (und den Chor).
Dramaturg	Wirkt bei der Entstehung neuer Tanzstücke mit. Er sorgt für die Verständlichkeit des Handlungsablaufs und arbeitet durch Ideen und Vorschläge beratend mit. Er macht Recherchen zum Stoff des Stückes, verfasst Texte für das Programmheft und weitere Publikationen zu den Hintergründen und der Aufführungspraxis des Werkes.
Duett	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer. Wird auch Pas de deux genannt.
Eiserner Vorhang	(Schutzvorhang) ist eine bauliche Brandschutzeinrichtung in Theatern, die das Bühnenhaus vom Zuschauerraum in Form eines feuerundurchlässigen Schutzvorhangs trennt, um eine sichere Flucht der Zuschauer zu gewährleisten und den Übergriff des Feuers in andere Gebäudeteile zu verhindern.
Ensemblestück	Ein Tanzstück oder ein Teil eines Tanzstücks, das für eine Gruppe Tänzer bestimmt ist. Guckkastenbühne Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen.

Guckkastenbühne	Bühnentyp, der durch den Portalrahmen eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Sie hat drei Wände, die «vierte Wand» zum Publikum hin ist offen.
Handlungsballett	Ein Tanzstück, das eine Geschichte erzählt.
Inszenierung	Das gesamte Bühnengeschehen bei einer Tanz-, Theater- oder Opernaufführung.
Interpretation	Interpretation im Tanz, Darstellung einer Handlung oder eines Gefühlsausdrucks. In der Musik und im Tanz ist die Aufführung eines Werkes immer schon eine Interpretation (Tänzer und Musiker nennt man darum auch Interpreten).
Isolationen	Das unabhängige Bewegen einzelner Körperteile.
Klassisches Ballett/ Akademischer Tanz	ist der seit dem 17. Jh. entwickelte und immer mehr perfektionierte Theatertanz, dessen Schritt- und Bewegungsfolgen in der Danse d'école strikt kodifiziert sind und im Exercice zur Vervollkommnung der Technik des Tänzers täglich repetiert werden. Im 17. Jh. und 18. Jh. trugen Paris, im 19. Jh. Mailand und St. Petersburg entscheidend zur Weiterentwicklung des klassischen Balletts bei. Das Hauptmerkmal des klassischen Balletts ist das Ausdrehen der Hüften und Füße. Alle Tanzschritte haben französische Namen.
Klavierauszug	Zusammenfassung einer Orchesterpartitur für Klavier; wird unter anderem zum Erarbeiten und Proben einer Choreografie verwendet.
Kostümdesigner/ Kostümbildner	entwirft in Rücksprache mit dem Choreografen die Kleidung, die die Tänzer während der Vorstellung tragen.
Labannotation	siehe Tanznotation
Lichtdesigner	entwirft und realisiert die Lichtstimmungen für das Stück.
Markieren	Ein Tänzer markiert einen Part, wenn er ihn in der Probe nicht voll austanzt, sondern nur andeutet.
Moderner Tanz	Modern Dance ist eine Variante des Bühnentanzes, die sich seit 1900 in den USA aus Erneuerungsbestrebungen des klassischen Balletts und verschiedener avantgardistischer Strömungen entwickelt hat.
Motiv	Kleinste Sinneinheit in einer tänzerischen oder musikalischen Komposition.
Pantomime	Pantomime ist eine szenische Darbietung durch wortlose Gestik, Mimik und Gebärdenspiel. Die Ballettpantomime erlebt ihren Höhepunkt im 19. Jh.: u. a. in <i>Giselle</i> , <i>La Sylphide</i> , <i>Coppélia</i> , <i>Schwanensee</i> , <i>Dornröschen</i> . Sie diente dazu, konkrete dramatische Inhalte möglichst plausibel zu übermitteln, und verhielt sich zu den Tanznummern etwa wie das Rezitativ zur Arie in der Oper.
Partitur	Zusammenstellung aller Instrumental- und Singstimmen eines Bühnenwerks. In gedruckter Form die Grundlage für die Arbeit des Dirigenten.
Pas	(franz. Schritt). Bedeutet Tanzschritt, wobei immer die Bewegung des ganzen Körpers gemeint ist und nicht nur die Füße. In der Fachsprache des Balletts wird Pas meist in Zusammenhang mit anderen Worten gebraucht. Als Bezeichnung für einen bestimmten Schritt wie in «Pas de bourrée», «Pas de chat» usw., aber auch als Bezeichnung für eine bestimmte Form - wie in «Pas d'action» für eine dramatisch akzentuierte Szene oder um die Anzahl der mitwirkenden Tänzer zu definieren: «Pas de deux», «Pas de trois» etc. Tanzstück oder Teil für zwei, drei usw. Tänzer.

Pas de deux	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für zwei Tänzer, auch Duett genannt.
Proszenium	stammt über das Lateinische (proscenium) vom altgriechischen πρό «pro» (vor) und σκηνή «skene» «pro» (vor) und σκηνή «skene» (Bühnenhaus). Im modernen Theater ist das Proszenium der vordere Teil der Bühne zwischen Vorhang/Portalöffnung und Orchester. In der Proszeniumsöffnung befindet sich im Allgemeinen dergesetzlich wegen des Brandschutzes vorgeschriebene «Eiserne Vorhang».
Requisit	Beweglicher Gegenstand, der zur Ausstattung von Szenen in Theater, Film und Oper dient.
Repertoire	Die verschiedenen Tanzstücke, die von einer Kompanie aufgeführt werden.
Saison/Spielzeit	Zeitraum, in dem ein Theater Aufführungen veranstaltet, meist vom Spätsommer bis zum Frühsommer des Folgejahres.
Solo	Ein Tanzstück oder Teil eines Tanzstücks für einen Tänzer oder Tänzerin.
Spielplan	Verzeichnis aller während einer Spielzeit an einen Theater aufgeführten Werke.
Spitzenschuhe	Spezielle Tanzschuhe, mit denen die Tänzerin auf ihren Zehen stehen kann. Sie haben eine versteifte Schuhspitze (Box), deren Spitze als Standfläche abgeflacht ist, und einer aufrecht stehenden Ledersohle, auch «Wirbelsäule» genannt. Box und Sohle verleihen den nötigen Halt und sorgen dafür, dass die Belastung optimal verteilt wird. In einem Spitzenschuh steckt der Fuss vertikal wie ein Korken im Flaschenhals. Die Schuhe werden mit Bändern um den Knöchel befestigt.
Synchron	Bewegungen, die von mehreren Tänzern zeitgleich und auf exakt die gleiche Weise ausgeführt werden.
Tanz	Tanz ist ein Sammelbegriff für jede Art spielerisch-rhythmischer Körperbewegung, die Musik- oder Geräuschbegleitung interpretiert, begleitet oder auch Teil davon ist. Tanzen bezieht sich allgemein auf Bewegung als Ausdrucksform oder soziale Interaktion. Tanz kann in einem spirituellen Kontext vorkommen oder auf einer Bühne präsentiert werden
Tanznotation	ist die symbolische Repräsentation von Tanzbewegungen. Heute verwendete Notationssysteme sind die Labannotation oder Kinetografie (entwickelt von Rudolf Laban) und die Choreologie oder Benesh Movement Notation (entwickelt von Rudolf und Joan Benesh).
Tanzstile	Hip Hop, Breakdance, Jazztanz, Musicultanz, Ballett, Volkstanz, Gesellschaftstänze, Afrikanischer Tanz, Flamenco, Tango, Salsa, Bauchtanz, Stepptanz, usw.
Tutu	(frz. «Ballettröckchen») ist ein kurzes, aus mehreren Stofflagen (meist Gaze oder Tüll), gefertigtes, gelegentlich auch versteiftes Ballettkostüm. Knöchellang war es das Kostüm der Elfen- und Feengestalten des Romantischen Balletts (ab ca. 1832). Mit der Weiterentwicklung des klassischen Tanzes hat sich auch das Tutu in seiner Form verändert und ist nicht nur traditionelles Kostüm, sondern neben den Spitzenschuhen Symbol der klassischen Tänzerin geworden. Heute unterscheidet man dem choreografischen Stil entsprechend im Wesentlichen zwei Formen: das lange oder so genannte «romantische Tutu» und das kurze so genannte «akademische Tutu».
Wiederaufnahme	Neueinstudierung einer bereits früher erarbeiteten Inszenierung/Choreografie.
Zeitgenössischer Tanz	Unter dem Sammelbegriff zeitgenössischer Tanz versteht man die choreografische Bühnentanzkunst der Gegenwart. Dabei steht der individuelle Stil des Choreografen im Vordergrund.

Merkblatt

Zum Vorstellungsbesuch im Opernhaus Zürich

Wir freuen uns, dass ihr eine Vorstellung im Opernhaus Zürich besucht und euch fürs Musiktheater interessiert. Alle Mitwirkenden werden ihr Bestes geben, um euch eine packende Vorstellung zu präsentieren. Die Oper und das Theater sind Orte der Begegnung zwischen Künstlern und Zuschauern. Die Darbietenden kreieren die Emotionen und die Stimmungen auf der Bühne jeden Abend neu. Die Zuschauer gestalten ihrerseits die Atmosphäre durch ihre aktive Anwesenheit mit und tragen wesentlich zu einer gelungenen Vorstellung bei. Ihr spielt also eine wichtige Rolle; erst durch eure Konzentration, euer Mitdenken und Mitfühlen entsteht eine spannende Aufführung.

Damit sowohl ihr als auch die anderen Zuschauer und die Künstler eine gelungene Vorstellung erleben können, bitten wir euch folgende Regeln einzuhalten:



Die Platzverhältnisse im Zuschauerraum sind eng. Jacken, Schirme, Rucksäcke und Sonstiges dürfen aus feuerpolizeilichen Gründen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden. Das Benutzen der Garderoben ist kostenlos.



Getränke und Esswaren dürfen nicht in den Zuschauerraum mitgenommen werden.



Mobiltelefone und sonstige elektronische Geräte bleiben in der Jackentasche und sind ausgeschaltet. Das Display während der Vorstellung nicht aktivieren.



Bei einem ersten Opernbesuch ist vieles neu, interessant und vielleicht auch ungewohnt. In der Pause und nach der Vorstellung könnt ihr euch gerne darüber austauschen. Gespräche während der Aufführung stören die anderen Zuschauerinnen und Zuschauer.



Die Sängerinnen und Sänger auf der Bühne singen ohne Mikrofon und auch das Orchester ist unverstärkt. Die Akustik im Haus ist so konzipiert, dass alles, was auf der Bühne gesungen und gespielt wird, überall im Zuschauerraum zu hören ist. Genauso verhält es sich auch mit Geräuschen, die im Zuschauerraum produziert werden.



Bitte kommt früh genug ins Opernhaus, damit ihr das spezielle Ambiente im Haus erleben und rechtzeitig eure Plätze einnehmen könnt. Beachtet, dass nach Beginn der Vorstellung bis zur Pause kein Einlass mehr möglich ist.



Natürlich könnt ihr euch kleiden, wie ihr wollt. Seid euch jedoch bewusst, dass ein Opernbesuch für viele Besucherinnen und Besucher ein besonderes Ereignis darstellt und sie dies dementsprechend auch mit ihrer Kleidung unterstreichen.

Wir wünschen euch einen anregenden Abend und hoffen, dass euch die Vorstellung gut gefällt!

Literatur, Musik, Links und Quellenangaben

Literatur

- Johann Wolfgang von Goethe: *Urfaust* (1775)
- Johann Wolfgang von Goethe: *Faust der Tragödie erster Teil*, 12. Band Ausgabe letzter Hand, 1828
- Johann Wolfgang von Goethe: *Faust der Tragödie zweiter Teil*, nachgelassene Werke, 1832
- Christian Dietrich Grabbe: *Don Juan und Faust* (1828)
- Heinrich Heine: *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem* (1851)
- Nikolaus Lenau: *Faust. Ein Gedicht* (Versepos), 1836
- Günther Mahal: *Faust: Die Spuren eines geheimnisvollen Lebens*, Scherz Verlag, 1980
- Thomas Mann: *Doktor Faustus* (1947)
- Christopher Marlowe: *Die tragische Historie vom Doktor Faustus (The Tragical History of Doctor Faustus)*, ca. 1590-1592
- Rüdiger Safranski: *Goethe – Kunstwerk des Lebens*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M., 2015
- Werner Schwab: *Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm.* (1992. Musik: Einstürzende Neubauten)
- Johann Spiess: *Historia von D. Johann Fausten, dem weytbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* (soganntes Volksbuch), 1584

Schauspiel

- *Faust I.* (Uraufführung einer gekürzten Fassung)
Herzogliches Hoftheater Braunschweig, 19. Jan. 1829, Regie: August Klingenmann
- *Faust I. & II.* (Uraufführung)
Hoftheater Weimar, 1876, Regie: Otto Devrient

Auswahl wegweisender Inszenierungen:

- 1909/11: Deutsches Theater Berlin, Regie: Max Reinhardt
- 1932: Preussisches Staatstheater Berlin, Regie: Lothar Mühels, mit Gustaf Gründgens als Mephisto
- 1933: Freilichtaufführung Salzburger Festspiele, Regie: Max Reinhardt, Bühnenbild: Clemens Holzmeister
- 1954: Deutsches Theater Berlin, Regie: Wolfgang Langhoff, mit Kurt Oligmüller und Ernst Busch
- 1956: Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Regie: Gustaf Gründgens, mit Will Quadflieg, Gustav Gründgens, Ella Büchi
- 1977: Staatstheater Stuttgart, Regie: Claus Peymann, Bühnenbild: Achim Freyer
- 2000: EXPO Hannover: Gesamtaufführung *Faust I. & II.*, Regie: Peter Stein, mit Bruno Ganz, Christian Nickel, Johann Adam Oest, Robert Hunger-Bühler und Dorothee Hartinger
- 2009: Burgtheater Wien: Gesamtaufführung *Faust I. & II.*, Regie: Matthias Hartmann

Ballett

- *Faust* (1848): Choreografie: Jules Perrot, bearbeitet von Marius Petipa (1867),
Musik: Giacomo Panizza, Michael Andrew Costa, and Niccolò Bajetti
- *Abraxas* (Faust-Ballett nach Heinrich Heine, 1948): Choreografie: Marcel Luipart, Musik: Werner Egk
- *Notre Faust - Variations on a Theme of Goethe* (1975), Choreografie: Maurice Béjart,
Musik: Johann Sebastian Bach (Messe in B-moll), Argentinische Tangos
- *Faust* (2007), Choreografie: Jean-Christophe Maillot, Musik: Franz Liszt
- *Faust* (2012), Choreografie: Goyo Montero, Musik: Lera Auerbach
- *Faust I – Gewissen!* und *Faust II – Erlösung!* (2016): Choreografie: Xin Peng Wang,

Musik

- Albert Lortzing: Don Juan und Faust. Bühnenmusik zu Grabbes gleichnamigem Drama, 1829
- Conradin Kreutzer: Gesänge aus Goethes „Faust“. 1820
- Franz Schubert: Gretchen am Spinnrade. Lied, 1814
- Robert Schumann: Szenen aus Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester (1844–53)
- Richard Wagner: Eine Faust-Ouvertüre. 1839–40, Neufassung 1855
- Franz Liszt: Eine Faust-Sinfonie. 1854–57, Vier Mephisto-Walzer. 1856–1861
- Alfred Schnittke: Seid nüchtern und wachet ... (Faustkantate, 1982–83)

Oper

- Johann Ignaz Walter: Doktor Faustus 1797
- Louis Spohr: *Faust*. Oper, 1816
- Hector Berlioz: *Huit scènes de Faust*, 1828 und *La damnation de Faust*. Oratorium, 1845–46
- Charles Gounod: *Faust et Marguerite*. Oper, 1859
- Arrigo Boito: *Mefistofele*. Oper, 1868
- Hervé: *Le petit Faust*. Oper, 1869
- Ferruccio Busoni: *Doktor Faust*. 1916–25
- Hermann Reutter: *Doktor Johannes Faust*. Oper, 1936/55
- Alfred Schnittke: *Historia von D. Johann Fausten*. Oper, 1991–94

Film

- *Faust – eine deutsche Volkssage* (1926, Stummfilm)
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, mit Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn
- *Faust* (1960)
Verfilmung der Inszenierung von Gustaf Gründgens am Hamburger Schauspielhaus von 1958.
Regie: Peter Gorski und Gustaf Gründgens, mit Will Quadflieg, Gustaf Gründgens und Ella Büchi
- *Doctor Faustus* (1967)
Regie: Richard Burton, Nevill Coghill, Text: Christopher Marlowe, mit Elizabeth Taylor, Richard Burton, Andreas Teuber
- *Doctor Faustus* (2012) (Globe Theatre on screen)
Regie: Matthew Dunster, Text: Christopher Marlowe, mit Charlotte Broom, Michael Camp, Richard Clews

Websites

Über den Faust-Stoff

- Website mit sehr vielen und detaillierten Informationen zum Faust-Stoff: www.johannfaust.de
- Faust Museum Knittlingen: www.faustmuseum.de

Über Johann Wolfgang von Goethe

- Informationen über Goethe und die Kunst und Kultur der Goethezeit: www.goethezeitportal.de

Über Edward Clug

- Eintrag über Edward Clug auf der Website des Slowenischen Nationaltheaters in Maribor:
www.sng-mb.si/de/ballett-solisten/edward-clug/

Videolinks

Über Ballett allgemein

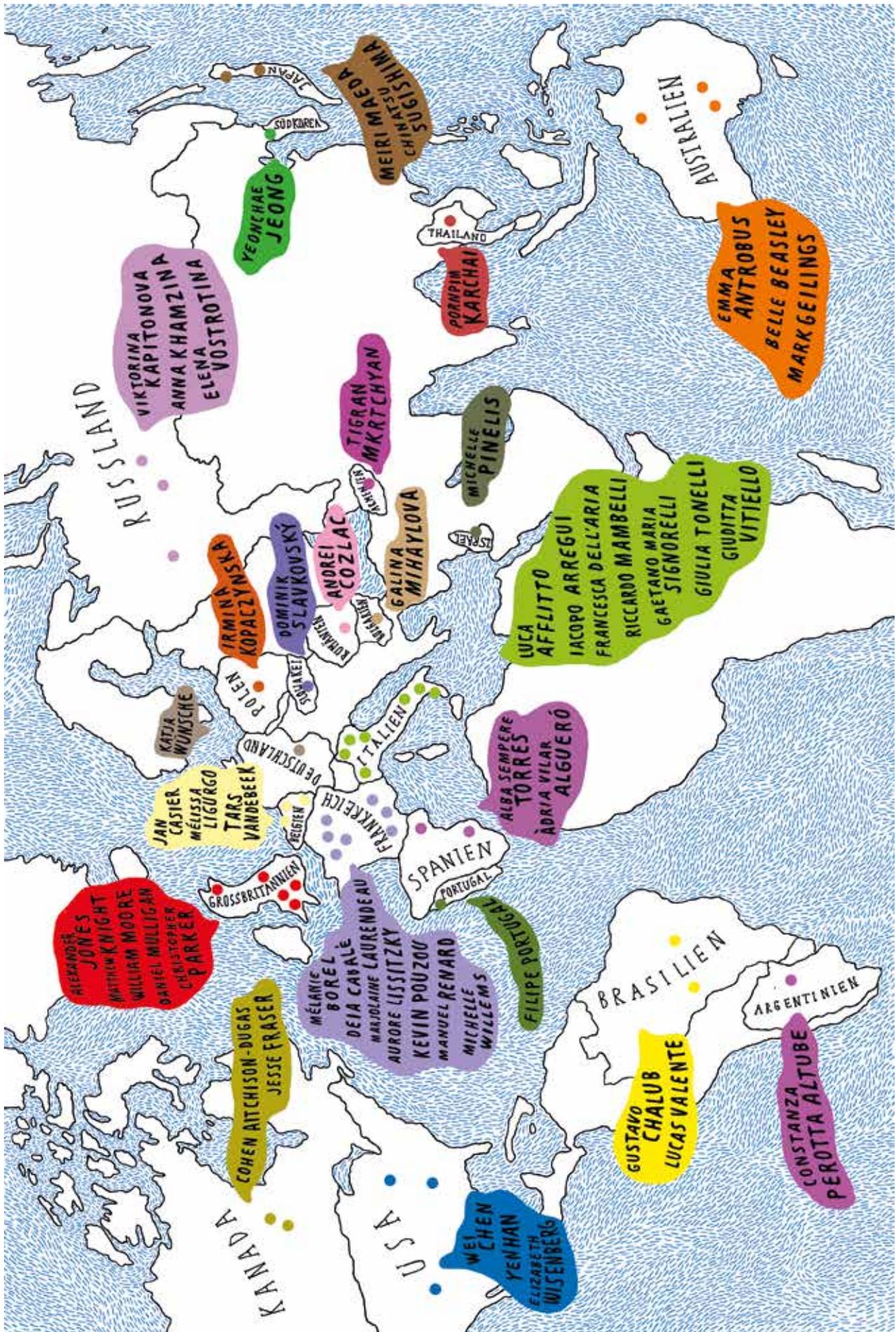
- *Stages – Becoming a professional ballet dancer*, kurzer Dokfilm von Nicole Davidson (2016) (deutsch und englisch):
www.youtube.com/watch?v=gA-9EFiR4eo
- *Video über die Herstellung und Vorbereitung von Spitzenschuhe: What's in a Ballet Shoe?* (englisch):
www.youtube.com/watch?v=RKBTtVTT3qA

Textnachweis

- Johann Wolfgang von Goethe: *Faust der Tragödie erster Teil, Textausgabe mit Kommentar und Materialien*, Reclam XL - Text und Kontext, 2017
- Wolfgang Kröger: *Lektüreschlüssel. Johann Wolfgang Goethe: Faust I*, Reclam
- Rüdiger Safranski: *Goethe – Kunstwerk des Lebens*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M., 2015
- Opernhaus Zürich: *Faust - Das Ballett* (Programmheft), 2018
- Opernhaus Zürich: MAG 58, April 2018
- Wikipedia.org: Stichworte: *Faust-Stoff, Johann Wolfgang von Goethe, Johann Georg Faust, Christopher Marlowe*

Bildnachweis

- 1 Ballett Zürich in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 2 Jan Casier, William Moore, Viktorina Kapitonova, Michelle Willems in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 3 Jan Casier und William Moore in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 4 Jan Casier, Michelle Willems und William Moore in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 5 Hieronymus Bosch: *Der Gaukler*, 1502
- 6 Pieter Bruegel d. Ä., Druck Philipp Galle: *Der Alchemist*, 1558
- 7 Illustration aus Christopher Marlowe: *The tragical history oft he life and death of Doctor Faustus* Holzdruck 1631
- 8 Georg Friedrich Kersting: *Faust im Studierzimmer*, 1829
- 9 Jan Casier in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 10 Gustaf Gründgens als Mephisto, 1958©Ullstein Bild
- 11 Jan Casier und Michelle Willems in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 12 Joseph Karl Stieler: Portrait J.W. von Goethe mit 79, 1828
- 13 Marius Petipa als Faust 1867
- 14 Franz Simm: Faust und Mephisto, Deutsche Verlags-Anstalt Leipzig 1899
- 15 *Abraxas* von Werner Egk und Marcel Luyipart, München 1948
- 16 *Faust* von Jean-Christophe Maillot, Monte Carlo, 2007©Alice Blangero
- 17 Edward Clug während der Proben zu *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 18 Elena Vostrotina und Jan Casier in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 19 Michelle Willems und Viktorina Kapitonova in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 20 Tigran Mkrtchyan in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 21 Portrait Edward Clug
- 22 Jan Casier in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 23 William Moore in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 24 Jan Casier und William Moore in *Faust - Das Ballett* © Gregory Batardon
- 25 Portrait Milko Lazar
- 26 Pieter Bruegel d. Ä.: *Versuchung des Heiligen Jacobus* (Stich: H. Cock) von 1565
- 27/28 Kostümentwürfe für *Faust - Das Ballett* von Leo Kulaš:
- 29 Eugène Delacroix: *Faust und Mephisto beim Hexensabbath*, Paris, 1828
- 30-33 Kostümentwürfe für *Faust - Das Ballett* von Leo Kulaš
- 34 Viktorina Kapitonova und William Moore in *Schwanensee* von Heinz Spoerli © Bettina Stöss
- 35 Swing/Lindy Hop © Life Magazine
- 36 Bharatanatyam-Tänzerin Indien
- 37 Traditioneller afrikanischer Tanz aus Togo
- 38 Flamenco-Tänzerin
- 39 Hofesh Shechter Company in *Political Mother: The Choreographer's Cut* (2011)
- 40 Breakdancer
- 41 Fred Astaire (1935)
- 42 Tangopaar
- 43 Illustration Paula Troxler



Im Ballett Zürich sind Tänzerinnen und Tänzer aus 23 verschiedenen und 5 Kontinenten vertreten.