



# MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Wenn Klassiker tanzen  
Zu Möglichkeiten und Grenzen tänzerischer Literaturadaptionen

verfasst von | submitted by

Marie-Sarah Drugowitsch B.A. BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree  
programme code as it appears on the  
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree  
programme as it appears on the student  
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

emer. Univ.-Prof. Dr. Aage Hansen-Löve

## Inhaltsverzeichnis

|        |                                                                                  |    |
|--------|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.     | Einleitung .....                                                                 | 1  |
| 2.     | Beziehung zwischen Literatur und Ballett .....                                   | 4  |
| 2.1.   | Tanznotationen .....                                                             | 4  |
| 2.2.   | Historischer Hintergrund: Ballettlibretti .....                                  | 5  |
| 2.3.   | Theorie des Ballettlibrettos .....                                               | 7  |
| 2.4.   | Das Problem der Nonverbalität .....                                              | 8  |
| 2.5.   | Handlungsballett.....                                                            | 9  |
| 2.6.   | Literaturballett .....                                                           | 13 |
| 3.     | Theoretische Grundlagen .....                                                    | 15 |
| 3.1.   | Linda Hutcheon, <i>A Theory of Adaptation</i> .....                              | 15 |
| 3.2.   | (Tanz-)Semiotik.....                                                             | 16 |
| 3.3.   | Intermedialität .....                                                            | 20 |
| 4.     | <i>Die Kameliendame</i> .....                                                    | 24 |
| 4.1.   | Alexandre Dumas der Jüngere, <i>La dame aux camélias</i> (1848).....             | 25 |
| 4.2.   | John Neumeier, <i>Die Kameliendame</i> (1978) .....                              | 32 |
| 4.2.1. | Musik und Ausstattung.....                                                       | 32 |
| 4.2.2. | Aufbau .....                                                                     | 34 |
| 4.2.3. | Adaptionen und Charaktere .....                                                  | 35 |
| 4.2.4. | Schriftstücke – Metareferenzialität: die Parallele zu <i>Manon Lescaut</i> ..... | 37 |
| 4.2.5. | Choreografie .....                                                               | 41 |
| 4.2.6. | Nicht durch Tanz Darstellbares .....                                             | 44 |
| 4.2.7. | Vergleich mit Frederick Ashton, <i>Marguerite et Armand</i> (1962) .....         | 45 |
| 4.3.   | Fazit .....                                                                      | 45 |
| 5.     | <i>Anna Karenina</i> .....                                                       | 46 |
| 5.1.   | Lew Tolstoi, <i>Anna Karenina</i> (1878) .....                                   | 48 |

|        |                                                        |     |
|--------|--------------------------------------------------------|-----|
| 5.2.   | Christian Spuck, <i>Anna Karenina</i> (2014) .....     | 52  |
| 5.2.1. | Charaktere .....                                       | 53  |
| 5.2.2. | Aufbau .....                                           | 53  |
| 5.2.3. | Musik und Ausstattung .....                            | 56  |
| 5.2.4. | Choreografie .....                                     | 58  |
| 5.3.   | John Neumeier, <i>Anna Karenina</i> (2017) .....       | 60  |
| 5.3.1. | Aufbau .....                                           | 61  |
| 5.3.2. | Charaktere und Choreografie .....                      | 65  |
| 5.3.3. | Musik und Ausstattung .....                            | 67  |
| 5.3.4. | Traumthematik .....                                    | 69  |
| 5.4.   | Fazit: Spucks und Neumeiers <i>Anna Karenina</i> ..... | 70  |
| 6.     | <i>Madame Bovary</i> .....                             | 72  |
| 6.1    | Gustave Flaubert, <i>Madame Bovary</i> (1857) .....    | 72  |
| 6.2    | Christian Spuck, <i>Bovary</i> (2023) .....            | 79  |
| 6.2.1  | Aufbau .....                                           | 80  |
| 6.2.2  | Musik und Text .....                                   | 82  |
| 6.2.3  | Ausstattung .....                                      | 84  |
| 6.2.4  | Realismus .....                                        | 86  |
| 6.2.5  | Adaptionen und Charaktere .....                        | 86  |
| 6.2.6  | Choreografie .....                                     | 90  |
| 6.3    | Fazit: Vergleich mit <i>Anna Karenina</i> .....        | 93  |
| 7.     | Conclusio .....                                        | 94  |
|        | Literaturverzeichnis .....                             | 99  |
|        | Abstract .....                                         | 106 |

## 1. Einleitung

Anhand ausgewählter Ballettstücke der zeitgenössischen Choreografen John Neumeier und Christian Spuck, die je auf einem Roman basieren, gilt es zu zeigen, wo die Chancen und Grenzen der tänzerischen Umsetzung einer literarischen Vorlage liegen. Es sollen die Möglichkeiten der künstlerischen Adaption und Übertragung von Literatur in ein nonverbales Medium analysiert werden. Dabei ist die Frage zentral, ob im Ballett in erster Linie komplexe Motive, Narrative und Figurenkonstellationen aus den verbalen Prätexten übernommen werden können. Was passiert, wenn das Medium Text in ein anderes, den Tanz, übersetzt wird?

Dem Ballett wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung im Vergleich zu anderen Bühnenkünsten wie Drama oder Oper nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dies mag auch mit der „Flüchtigkeit“ des Tanzes zusammenhängen. Aufführungen sind, wenn überhaupt, meist nur in Videomitschnitten, schriftlichen Notizen, Rezensionen oder in seltenen Fällen Notationen überliefert. Letztere können zudem häufig nur von Experten gelesen werden. Das Problem der Dokumentation der Tanzkunst hängt vor allem mit der Nonverbalität zusammen. Damit geht auch das Ausbleiben schriftlicher Dokumentation einher, die bereits genannten Notationen ausgenommen.<sup>1</sup>

Literatur steht mit dem Ballett seit dem Aufkommen des sogenannten Handlungsballetts in enger Verbindung.<sup>2</sup> Die Weiterführung dieser Tradition erkennt Iris Julia Bührlé in ihrer maßgeblichen Publikation *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaption literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis heute* im Literaturballett. Dieser Begriff soll der vorliegenden Untersuchung als Grundlage dienen.<sup>3</sup> Bührlé konstatiert, dass sich die Beziehung zwischen Ballett und Literatur bereits im 17. Jahrhundert etabliert, beispielsweise in den Libretti Molières für das französische Comédies-Ballet. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts spielen zum Beispiel Jean-George Noverres *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) für das Handlungsballett eine wichtige Rolle und beeinflussen somit die Entwicklung des Literaturballetts im 20. Jahrhundert.<sup>4</sup> Im 18. und 19. Jahrhundert wird zumeist noch ein Libretto als eine Art Zwischenschritt verfasst, bevor die Übertragung der literarischen Vorlage ins Ballett erfolgt. Im 20. Jahrhundert ist hingegen die Tendenz zu erkennen, dass Choreograf:innen freier mit der Romanvorlage umgehen und direkt nach der Primärliteratur

---

<sup>1</sup> Vgl. Bührlé, Iris Julia: *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaption literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis heute*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 13.

<sup>2</sup> Vgl. Schneider, Katja/Kieser, Klaus: *Reclam Ballettführer*. Stuttgart: Reclam 2009, S. 21ff.

<sup>3</sup> Vgl. Bührlé: *Literatur und Tanz*, S. 173ff.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 17.

operieren.<sup>5</sup> Bühler vertritt die These, der hier weitgehend gefolgt wird, dass sich Mitte des 20. Jahrhunderts ein neues Ballettgenre konstituiert, das Literaturballett, welches eine spezifische Form des abendfüllenden Handlungsballetts vertritt und explizit nach literarischen Vorlagen geschaffen wird. Die Terminologie entlehnt sie der Musikwissenschaft, dem Begriff der „Literaturoper“ nach Edgar Istel und Carl Dahlhaus.<sup>6</sup> In Bezug auf das Literaturballett erfolgt ein Fokus auf Deutschland, England und Frankreich, da laut Bühler dort die wichtigsten Choreografen, etwa John Cranko, Kenneth MacMillan und Roland Petit, tätig sind, die maßgeblich zur Etablierung der Gattung beigetragen haben und als Vorläufer der hier im Fokus stehenden Choreografen John Neumeier und Christian Spuck gelten können.<sup>7</sup> Es sind vor allem Institutionen wie die Pariser Oper, das Royal Ballet in London, aber auch die Opernhäuser in Stuttgart und Hamburg, welche als Zentren für Choreograf:innen fungieren, die Ballettstücke mit literarischen Vorlagen schaffen.<sup>8</sup>

In den zwei einführenden Kapiteln wird sowohl auf den historischen Hintergrund als auch auf die methodischen Grundlagen verwiesen. Zunächst erfolgt ein tanzhistorischer Überblick, wobei der Fokus auf der Entstehung des Literaturballetts, auf Tanznotationen, Ballettlibretti und der Beziehung zum klassischen Handlungsballett liegt. Es folgt die terminologische und methodologische Bestimmung der Begriffe Intermedialität und Semiotik. Als theoretische Grundlage dienen Texte von Rajewsky,<sup>9</sup> Wirth,<sup>10</sup> Wolf,<sup>11</sup> Berndt/Tonger-Erk,<sup>12</sup> Boenisch,<sup>13</sup> Fischer-Lichte,<sup>14</sup> Pfandl-Buchegger/Rottensteiner<sup>15</sup> und Hutcheon.<sup>16</sup> Wegen der großen Nähe zu anderen Kunstformen wie Drama, Oper und Film, bietet sich Tanz für eine semiotische und intermediale Untersuchung an. Tanz ist immer eine Kombination diverser medialer Formen,

---

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>6</sup> Vgl. Istel, Edgar: Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuches nebst einer dramaturgischen Analyse des Librettos von Figaros Hochzeit. Berlin: Schuster und Loeffler 1914; sowie Dahlhaus, Carl: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München: Musikverlag Katzbichler 1983.

<sup>7</sup> Vgl. Bühler: Literatur und Tanz, S. 14.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 17f.

<sup>9</sup> Vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen: Francke 2002.

<sup>10</sup> Vgl. Wirth, Uwe: Intermedialität. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 254–264.

<sup>11</sup> Vgl. Wolf, Werner: Selected Essays on Intermediality. Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Boston: Brill 2017.

<sup>12</sup> Vgl. Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Schmidt 2013.

<sup>13</sup> Vgl. Boenisch, Peter: Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik. In: Methoden der Tanzwissenschaft, 32, 2015, S. 35–52.

<sup>14</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralen Zeichen. Tübingen: Narr 1998.

<sup>15</sup> Vgl. Pfandl-Buchegger, Ingrid/Rottensteiner, Gudrun: Intermedialitätsforschung und Tanz. Ein Schritt zum ‘danse a deux’. In: AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 32.2, 2009, S. 241–268.

<sup>16</sup> Vgl. Hutcheon, Linda: A theory of adaptation. New York: Routledge 2006.

eine Verbindung von Bewegungen im Raum, theatraler Äußerungen, Gestik, Mimik und Musik.<sup>17</sup>

Der Hauptteil befasst sich mit der Analyse ausgewählter Ballettstücke. Im Zentrum stehen John Neumeiers Inszenierung von *Die Kameliendame* (1978), die auf dem gleichnamigen Roman von Alexandre Dumas dem Jüngeren basiert; zwei Fassungen von *Anna Karenina* durch Spuck (2014) und Neumeier (2017) in Anlehnung an Lew Tolstoi; sowie *Bovary* (2023) choreografiert von Spuck nach Gustave Flauberts *Madame Bovary*.<sup>18</sup> Diese Prätexte erweisen sich aus komparatistischer Sicht auf inhaltlicher und thematischer Ebene als gut miteinander vergleichbar. So können etwa die choreografischen Umsetzungen der *Kameliendame*, *Anna Karenina* und *Madame Bovary* miteinander in Verbindung gesetzt werden.

In den jeweiligen Kapiteln zu den einzelnen Stücken wird zunächst auf die literarische Vorlage eingegangen, um auf Aspekte der Romane hinzuweisen, die entweder nicht im Ballett umgesetzt werden können oder für die spätere Analyse der Ballette relevant erscheinen. Auf dieser Basis erfolgt die nähere Auseinandersetzung mit den Literaturballetten. Wichtige Schwerpunkte bilden Dramaturgie und Aufbau, Erzählstruktur, Charaktere, visuelle und auditive Umsetzung, Choreografie sowie die Übernahme von (Leit-)Motiven. Einzig Bühler widmet der *Kameliendame* ein Kapitel, sonst liegen keine umfassenden Studien zu den anderen hier behandelten Balletten, *Anna Karenina* und *Bovary*, vor. Als Sekundärliteratur dienen Programmhefte, in denen oft Texte der Choreografen wie auch von Musik- und Literaturwissenschaftler:innen publiziert sind.

Es sei auch darauf verwiesen, dass bewusst kein rezeptionsästhetischer Ansatz gewählt wurde und demnach Rezensionen der jeweiligen Ballettstücke keinen Eingang in die vorliegende Arbeit finden. Das Ziel liegt vielmehr darin, durch eigene Lektüre und Inszenierungsanalyse im Abgleich des Prätextes mit der tänzerischen Umsetzung sowie der Verbindung mit der theoretischen Basis einen Erkenntnisgewinn zu erlangen.

Alle adaptierten Romane wurden bereits in andere Medien, vor allem den Film, übertragen. Es handelt sich um kanonisierte Romane, die der Epoche des Realismus zugeordnet werden können und dem europäischen Publikum geläufig sind. Eine intensive Auseinandersetzung mit den Texten für das Verständnis des Balletts ist also nicht erforderlich. Es kommt zu einer Reduktion der Handlungsstränge, der Charaktere sowie der Komplexität.

---

<sup>17</sup> Vgl. Pfandl-Buchegger/Rottensteiner: Intermedialitätsforschung und Tanz; S. 242.

<sup>18</sup> Da nicht alle Aufnahmen der Ballettstücke öffentlich zugänglich sind, sondern freundlicherweise von den jeweiligen Theatern zur Verfügung gestellt wurden, finden sich in den Analysekapiteln keine Angaben der Minuten-Belege.

Es wird festzustellen sein, ob sich die intermediale Analyse sowie der Begriff der Tanzsemiotik dazu eignen, die Umwandlung einer literarischen Vorlage in ein getanztes Bühnenstück zu beschreiben und differenziert zu betrachten. Darüber hinaus erfolgt eine Systematisierung des Umganges mit literarischen Texten in den jeweiligen Ballettstücken, um die umfassende Frage nach der Wahl bestimmter Romanvorlagen zu beantworten, da nicht alle literarischen Prätexte für eine tänzerische Umsetzung geeignet scheinen.

## **2. Beziehung zwischen Literatur und Ballett**

Ein kurzer Überblick der Beziehung zwischen Ballett und Literatur erscheint sinnvoll, da die gegenseitige Beeinflussung von Tanz und Text kein modernes Phänomen ist, sondern bis zu den Anfängen des Balletts zurückverfolgt werden kann.<sup>19</sup> In Frankreich unter Ludwig XIV. etabliert sich der Tanz bereits als angesehene und mehr oder weniger eigenständige Kunstform. Autoren wie Molière und Lully verfassen Texte als Vorlage für Chorografien.<sup>20</sup> Dennoch wird in der Folge bei der Erörterung des historischen Hintergrundes im 18. Jahrhundert begonnen, da zu dieser Zeit der Grundstein für die Entwicklung des klassischen Balletts gelegt wird, was wiederum Voraussetzung für das hier im Vordergrund des Interesses stehende Literaturballett ist. Es wird vor allem auf Ballettlibretti, Notationen und dem Problem der Nonverbalität im Tanz eingegangen, um dann die Geschichte des Handlungsballetts sowie Charakteristika des Literaturballetts näher zu schildern.

### **2.1. Tanznotationen**

Im Hinblick auf die Terminologie ist festzuhalten, dass bis ins späte 18. Jahrhundert Notation als Choreografie bezeichnet wird. Dieser Begriff hat sich jedoch verändert. Unter Choreografie versteht man heute die von Tänzer:innen ausgeführten Bewegungsfolgen, während die Notation, also die Niederschrift, als Choreologie bezeichnet wird.<sup>21</sup>

Tanznotationen, also Zeichensysteme für Bewegungen, existieren bereits seit dem 15. Jahrhundert. Erst ab 1700 gelingt es mit der Feuillet-Beauchamp-Notation ein umfassendes System zur Niederschrift von Tanzbewegungen zu entwickeln, welches von Pierre Beauchamp und Raoul Feuillet in *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* festgehalten wird. Die Notation basiert auf den Bodenmustern, die die Tänzer:innen durch ihre Bewegungen schaffen. Dieses System wird wegen seiner

---

<sup>19</sup> Vgl. Schneider/Kieser: Reclam Ballettführer, S. 21ff.

<sup>20</sup> Vgl. Schoenfeldt, Susanne: Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zu Geschichte des choreographierten Tanzes. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 1997, S. 72ff.

<sup>21</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 26; o. A.: Choreografie. Im Duden finden sich unter Choreografie beide Definitionen: Duden, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Choreografie> (08.04.2024).

Ungenauigkeit stark kritisiert und kann sich daher nicht durchsetzen. Erst im 19. Jahrhundert wurden in Frankreich zwei weitere maßgebliche Modelle zur Niederschrift von Tanz entwickelt: einerseits Arthur Saint-Léons *Stenochoreographie* (1852), die auf Strichmännchen basiert und Bein- und Armbewegungen darstellt, andererseits Wladimir Stepanows System in *Alphabet des mouvements du corps humain* (1892), in dem Bewegungen in Notenlinien eingetragen und so auch Bodenmuster festgehalten werden können. Die letzten, teils bis heute noch verwendete Versuche von Notationen können auf Rudolf von Laban zurückgeführt werden. In seiner als Labannotation bezeichneten *Kinetographie* von 1928 geht er von der Grundannahme aus, alle menschlichen Bewegungen in einem Ikosaeder (einer Form, die sich aus zwanzig gleichseitigen Dreiecken zusammensetzt) fassen zu können. Diese Idee wird von Rudolf und Joan Benesh in *An introduction to Benesh dance notation* 1956 wieder aufgegriffen und weiterentwickelt. Ihr System besteht aus Strichen und Symbolen, welches ermöglicht, Körperhaltung, Richtungen, Zeit und weitere Einzelheiten niederzuschreiben. Die Benesh-Notation wird bis heute von Vertretern des Literaturballetts, etwa Choreografen wie Cranko und MacMillan, verwendet.<sup>22</sup> Seit dem Aufkommen von Filmaufzeichnungen und fortschreitender Digitalisierung sind Choreograf:innen, Tänzer:innen und Forscher:innen nicht mehr auf Notationen angewiesen, um Stücke rekonstruieren zu können. Ältere Ballette sind kaum in vollständiger Notation dokumentiert, meist werden nur fragmentarische Niederschriften oder Partituren gefunden. Auch wenn diese existieren, werden sie häufig unterschiedlich gelesen und ausgelegt.<sup>23</sup>

## **2.2. Historischer Hintergrund: Ballettlibretti**

Ballettlibretti sind in der Literaturwissenschaft ein weitgehend unbeachtetes Feld, obwohl sie seit dem 18. Jahrhundert als Text zentraler Bestandteil der Entstehung von Ballettstücken sind. Auch wenn die meisten Ballettlibrettist:innen keine bekannten Autor:innen sind, widmen sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder bekannte Schriftsteller dem Verfassen von Ballettlibretti, so Heinrich Heine, Hugo von Hofmannsthal, Jean Cocteau und Bertolt Brecht.<sup>24</sup> Ballettlibretti, früher häufig als „programmes“ bezeichnet, haben ihre Blüte im 18. Jahrhundert und umfassen neben der Handlung des Stückes auch allgemeine künstlerische Überlegungen. In den „programmes“ kommt es ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch zum Streit zwischen dem Franzosen Jean-George Noverre und dem Italiener Gasparo Angiolini, die beide

---

<sup>22</sup> Vgl. Drewes, Henner: Notation. In: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber: Laaber 2016, S. 419–425; sowie Schneider/Kieser: Reclam Ballettführer, S. 24ff.

<sup>23</sup> Vgl. Bühre: Literatur und Tanz, S. 26.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S. 33ff.

als Tänzer, Choreografen und Theoretiker tätig sind. Angiolini hält Noverres Ballette in ihrer Handlung für zu komplex, ohne das zugehörige Libretto zu verstehen. Er bemängelt auch den Bruch der drei Einheiten von Aristoteles, worauf Noverre kontert, der Tanz folge anderen Gesetzmäßigkeiten.<sup>25</sup> Ballette basieren auf mythologischen Stoffen, aber auch zeitgenössische Komödien werden tänzerisch inszeniert, wobei ein allgemeines Interesse an zwischenmenschlichen Konflikten zu erkennen ist.<sup>26</sup> Anfang des 19. Jahrhunderts besteht nach wie vor eine inhaltliche Komplexität der Ballettstücke und der zugehörigen Libretti. Dies ist laut Bühle darauf zurückzuführen, dass sich das Ballett als eine Art Übersetzung des zugrunde liegenden literarischen Textes, des Librettos, versteht. Maßstab für den Erfolg eines Ballettstückes ist nicht die Inszenierung an sich, sondern vielmehr die Kohärenz mit dem dazugehörigen Text.<sup>27</sup>

Seit der Entstehung des romantischen Balletts Mitte des 19. Jahrhunderts, gefördert durch den französischen Schriftsteller Théophile Gautier, kommt es zu einer stärkeren Betonung des Unaussprechlichen im Tanz. Auf der Grundlage von Heinrich Heines *Elementargeister* (1837) verfasst er das Libretto zu *Giselle* (1841). Er legt ein stärkeres Gewicht auf die Ausdrucksmöglichkeit der Körpersprache, die vom Text wegführt. Die Libretti und ihre konkrete Umsetzung auf der Bühne verlieren an Bedeutung. Damit geht eine Vereinfachung der Handlung einher.<sup>28</sup> Diese Tendenz wird von Neuerern wie Michel Fokine, der zunächst als Tänzer in Russland arbeitet und dann zwischen 1909 und 1914 für die Ballet Russes Stücke wie *Les Sylphides*, *Der Feuervogel* und *Josephs Legende* choreografiert und sich für die Erschließung der Handlung allein durch die Bewegung ausspricht, wieder aufgenommen. Dadurch büßen die Geschichten, die auf der Bühne gezeigt werden können, an Komplexität ein. Mit der Reduktion der narrativen Elemente geht jedoch auch eine neue Entwicklung im Ballett einher, hin zur Abstraktion und Schaffung von handlungslosen Balletten, die den Weg zum modernen Tanz bereitet.<sup>29</sup>

Einen letzten Aufschwung erfährt das Ballettlibretto Anfang des 20. Jahrhunderts noch unter den vom russischen Kunstmäzen Sergei Djagilew 1909 gegründeten Ballets Russes. Berühmte Autoren wie Hofmannsthal, Paul Claudel und William Butler Yeats schreiben für die Compagnie und propagieren das Credo der Ballets Russes, aus Tanz eine Art Gesamtkunstwerk

---

<sup>25</sup> Vgl. Carones, Laura: Noverre and Angiolini: Polemical Letters. In: *Dance research*, 5, 1987, S. 42–54; sowie Bühle: *Literatur und Tanz*, S. 38f.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>27</sup> Vgl. ebd.

<sup>28</sup> Vgl. Sorell, Walter: *Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1985, S. 205ff.; sowie Bühle: *Literatur und Tanz*, S. 40.

<sup>29</sup> Vgl. Leichtenhan, Rudolf: *Ballett und Tanz. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes*. München: Nymphenburger 2000, S. 106ff.

zu schaffen.<sup>30</sup> Im 20. Jahrhundert existieren somit zwei entgegengesetzte Strömungen in Bezug auf die literarische Basis. Choreografen wie Petit oder Angelin Preljocaj, aber auch der hier untersuchte Christian Spuck setzen heute nach wie vor Libretti ein, während vor allem in Amerika Neoklassiker wie George Balanchine vollkommen auf Handlungen verzichten und ihre Kreationen ausschließlich auf Tanz und Musik sowie stark minimierte Bühnenbilder und Kostüme gründen.<sup>31</sup>

Für das Literaturballett spielt das Verfassen von Ballettlibretti heute meist eine untergeordnete Rolle. Dennoch scheint die Entwicklung für die hier vorliegende Untersuchung relevant, da auf diese Weise die historischen Hintergründe der Beziehung von Literatur und Ballett aufgezeigt werden können. Dies wird möglicherweise als Voraussetzung für die spätere Auseinandersetzung von (mehr oder weniger) zeitgenössischen Choreograf:innen mit literarischen Vorlagen gesehen.<sup>32</sup>

### 2.3. Theorie des Ballettlibrettos

Hélène Laplace-Claverie erkennt in ihrer Publikation *Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théopbile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)* für die Umwandlung eines Textes in ein Ballettlibretto folgende drei Tendenzen, die auch von Bühle für das Literaturballett übernommen werden: Vereinfachung („simplification“), Entschärfung („édulcoration“) und das Prinzip der Choreografie („principe de choréographie“).<sup>33</sup> In Bezug auf die Vereinfachung ist zu konstatieren, dass die Haupthandlung des Prätextes häufig gekürzt und etwaige Nebenhandlungen völlig gestrichen werden. Damit einhergehend richtet sich der Fokus auf die Protagonist:innen. Die Nebenrollen und -figuren entfallen oft vollständig. Aber nicht nur Handlung und Dramatis Personae erfahren eine Reduktion, sondern auch die Charaktere werden oft auf „darstellbare“ Eigenschaften reduziert. Diese Tendenz kann vor allem in Handlungsballetten des 19. Jahrhunderts (*Coppélia*, *Dornröschen*) erkannt werden. Hier findet häufig eine Stereotypisierung beispielsweise des Bösewichts oder des Prinzen zugunsten einer gesteigerten Verständlichkeit statt. Das Literaturballett des 20. Jahrhunderts führt diese Entwicklung teilweise fort, findet jedoch auch Wege, um Charaktere trotz des Ausbleibens der Sprachlichkeit komplex darzustellen.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. Woitas, Monika: Ballets Russes. In: Hartmann/Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon, S. 59–61.

<sup>31</sup> Vgl. Bühle: Literatur und Tanz, S. 35.

<sup>32</sup> Vgl. ebd.

<sup>33</sup> Vgl. Laplace-Claverie, Hélène: *Écrire pour la danse. Les livres de ballet de Théopbile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)*. Paris: Champion 2001, S. 147–168; sowie Bühle: Literatur und Tanz, S. 46ff.

<sup>34</sup> Vgl. Laplace-Claverie: *Écrire pour la danse*, S. 147–168.

Eine Entschärfung, die von Laplace-Clavierie für das Ballettlibretto als Eigenschaft genannt wird, hängt mehr mit historischen Gegebenheiten, wie gesellschaftlichen Konventionen, als mit den Darstellungsgrenzen des Tanzes an sich zusammen. So eignet sich der Tanz wegen der Betonung der Körperlichkeit gut für die Repräsentation von erotischen oder gewalttätigen Szenen, was im Ballett des 19. Jahrhunderts weniger präsent ist, für die Stücke des 20. Jahrhunderts aber sehr wohl postuliert werden kann.<sup>35</sup> Unter dem Choreografieprinzip oder Prinzip der Choreografie versteht man die Wahl des literarischen Prätextes. Sowohl Librettisten als auch Choreografen waren und sind oft darauf bedacht, ein Ausgangswerk zu wählen, das sich für die Umsetzung in ein tänzerisches Bühnenstück eignet. Zur Zeit der Etablierung des Handlungsballetts finden sich vor allem mythologische Themen und Märchen, weil diese meist in einer Phantasiewelt angesiedelt sind und mit der Artifizialität des Balletts korrespondieren.<sup>36</sup> Vor diesem Problem stehen auch heute Choreograf:innen des Literaturballetts. Sie fühlen sich dazu verleitet, zumindest einmal im Laufe des Ballettabends den Tanz in einen „natürlichen Raum“, also Bälle oder Feste, einzubetten. Inwiefern die Vereinfachung, Entschärfung und das Prinzip der Choreografie auf die hier zu analysierenden Literaturballette ungeachtet der textlichen Vorlage des dazugehörigen Librettos zutreffen, gilt es in der Folge zu klären.

#### **2.4. Das Problem der Nonverbalität**

Das Ballett steht wegen des Ausbleibens der Sprache bei der Repräsentation auf der Bühne vor einem Darstellungsproblem. Komplexe Handlungsverläufe, philosophische oder politische Diskurse können kaum tänzerisch gezeigt werden. Liebesszenen, Kampfszenen und andere physische Begebenheiten eignen sich jedoch ausgezeichnet für eine choreografische Umsetzung. Durch die Nonverbalität steht das Ballett auch vor dem Problem, wie Zeit dargestellt werden kann. So wie in der Oper kann die Zeit im Ballett schwerer gerafft, dafür leichter gedehnt werden, was dazu führt, dass ganze Kapitel oder Episoden der literarischen Vorlage übersprungen und andere, die sich für eine tänzerische Umsetzung besonders eignen, vor allem Liebesszene, gedehnt werden.

Pro- und Analepsen sind im Ballett nur sehr schwer darstellbar, wobei es durchaus Choreografien gibt, die vergangene Ereignisse durch Rückblenden, Visions- oder Traumszenen präsentieren. Das gilt es vor allem in Neumeiers *Kameliendame*, aber auch *Anna Karenina* zu zeigen.<sup>37</sup> Die Bühnentechnik, die das schnelle Wechseln von Bühnenbildern gewährleistet, ermöglicht auch im Ballett Schauplatzwechsel. Da abendfüllende Handlungsballette meist von

---

<sup>35</sup> Vgl. ebd.

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

<sup>37</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 42.

ein bis zwei Pausen unterbrochen werden, sind den im Stück repräsentierten Örtlichkeiten keine engen Grenzen gesetzt.<sup>38</sup> Obwohl es bei der Übertragung eines literarischen Stoffes ins Ballett meist zu Kürzungen oder Streichungen von Handlungssträngen kommt, werden des Öfteren auch Passagen hinzugefügt, andere inhaltliche Gewichtungen vorgenommen oder neue Charaktere erfunden. Das Einfügen neuer Figuren bezieht sich nicht immer auf explizite Charaktere, sondern auf die Schaffung von Ensembleszenen, wobei das Corps de Ballet laut Bühler oft eine „kommentierende Funktion“ einnimmt.<sup>39</sup>

## 2.5. Handlungsballett

Noverre gilt mit seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* aus dem Jahr 1760 und dem damit verbundenen Begriff des „ballet en action“ oder „ballet d'action“ als Wegbereiter des Handlungsballetts. Er will mit seinen Schriften den Tanz als eigenständige Kunst über das reine Divertissement hinaus etablieren und als eigenes Zeichensystem verstanden wissen. Noverres Stücke werden zwar immer noch zwischen den Akten oder am Ende von Opern aufgeführt, haben also auch Einlagencharakter wie ihre Vorgänger, die „Intermezzi“ oder „Balletti“ im höfischen Kontext. Sie zeichnen sich dennoch, unabhängig von dem gezeigten Opernstück, durch eigenständige Themen und Handlungen aus.<sup>40</sup> Während Noverre in den 1770er-Jahren noch bestrebt ist, komplexe literarische Prätexte auf der Bühne tänzerisch darzustellen, setzen sich wenige Jahre darauf die *Opéras comiques* und Stücke des Boulevardtheaters durch, die auch die Ballettlibretti beeinflussen und so die „Ballet-pantomime“ die tragischen und anspruchsvollen Stücke Noverres verdrängen. Darüber hinaus sind auch Darstellungen des bürgerlichen und bäuerlichen Milieus im alltäglichen Umfeld erfolgreich, beispielsweise in *La Fille mal gardée* (1789).<sup>41</sup>

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht das romantische Ballett. Paradigmatisch ist der Fokus auf der Ballerina als zentralem Ausgangspunkt jedes Stückes, wie beispielsweise in Filippo Taglioni's *La Sylphide* 1832. Die idealisierte Frauenfigur soll den Anschein vermitteln, in den Spitzenschuhen als Fee oder Traumgestalt förmlich über die Bühne zu schweben. Die Handlung bleibt zugunsten der Darstellung von märchenhaften, verführerischen Ballerinen relativ reduziert. Dennoch wird in *Giselle* 1841 mit dem Libretto von Gautier, das auf Heines *Elementargeister* rekurriert, mit der Choreografie von Jules Perrot und Jean Coralli der Weg zur Entwicklung der abendfüllenden Handlungsballette des in Russland tätigen Franzosen

---

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 44.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 43ff.

<sup>40</sup> Vgl. Schoenfeldt: *Choreographie*, S. 45ff.; S. 89ff.

<sup>41</sup> Vgl. Bühler: *Literatur und Tanz*, S. 88ff.; sowie Leichtenhan: *Ballett und Tanz*, S. 72f.

Marius Petipa geebnet, vor allem in Hinblick auf den Aufbau und eine erhöhte Komplexität der Handlung.<sup>42</sup>

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind in Frankreich kaum noch Ballette, die einen literarischen Prätext haben, zu finden. Sie basieren auf Fabeln, Gedichten, Erzählungen oder einaktigen Dramen und haben für die Ballettgeschichte heute kaum mehr Bedeutung, da sie weder innovativ waren noch kanonisiert wurden. Der neue Mittelpunkt des Balletts wird Russland, wo Petipa zwischen 1847 und 1904 tätig ist.<sup>43</sup> Das russische Ballett, bereits seit dem 18. Jahrhundert am Zarenhof integriert, erlangt nach Niedergang der Hochblüte des romantischen Balletts in Frankreich eine neue Relevanz. Petipa schafft dort die bis heute noch an renommierten Opernhäusern gespielten abendfüllenden Handlungsballette, die im kollektiven Gedächtnis den Inbegriff von Ballett an sich darstellen. Dazu zählen vor allem Tschaikowskis Trias *Schwanensee*, *Nussknacker* und *Dornröschen*, aber auch *Don Quichote*, *La Bayadère* und *Le Corsaire*. Petipas Stücke unterscheiden sich jedoch stark von der Konzeption des Handlungsballetts, wie sie Noverre propagiert. Obwohl ihm oft literarische Werke als Vorlage dienen, verfolgt er nicht das Ziel, diese genau auf der Bühne wiederzugeben, vielmehr fungieren sie nur als stoffliche Anleihen. Handlung an sich spielt in seinen Stücken eine geringe Rolle. Diese wird vor allem durch Pantomime wiedergegeben, die eigentlichen Tanzeinlagen, vor allem Variationen und Pas de deux, sind relativ isoliert.<sup>44</sup> Vielleicht ist dies der Grund, warum Petipas Stücke von führenden Vertretern des Literaturballetts, wie Cranko, Neumeier und MacMillan, immer wieder neu adaptiert werden und eine für heute adäquat wirkende, erzählerische Form gesucht wird.<sup>45</sup>

Um die Jahrhundertwende werden vor allem durch Djagilews 1909 gegründete Ballets Russes neue Entwicklungen herbeigeführt. Für die Compagnie steht die Schaffung eines Gesamtkunstwerkes im Vordergrund. So sind nicht nur Tänzer:innen und Choreograf:innen, sondern auch berühmte bildende Künstler wie Pablo Picasso, Natalja Sergejewna Gontscharowa und ihr Mann Michail Fjodorowitsch Larionow, Komponisten und Schriftsteller (Cocteau mit *Le dieu bleu* und *Parade*, Hofmannsthal mit *Josephslegende*) an der Entwicklung neuer Werke beteiligt.<sup>46</sup> Als wichtiger Neuerer um 1900 im russischen und europäischen Raum des Balletts gilt Michel Fokine, der die Dramaturgie der „alten“ Handlungsballette,

---

<sup>42</sup> Vgl. Schoenfeldt: Choreographie, S. 217.

Hier wäre es auch interessant nach der umgekehrten Beeinflussung von Tanz und Literatur zu fragen, beispielsweise der Reliterarisierung von Ballettszenen und Tänzer:innen in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 249ff.

<sup>44</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 209f.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>46</sup> Vgl. Niehaus, Max: Ballett. Passau: Passavia 1954, S. 99ff.

Realitätsferne sowie die Divertissements und Variationen, die ausschließlich der technischen Repräsentation der Tänzer:innen und der Handlung dienen, kritisiert. Von ihm stammt auch die Forderung, die pantomimischen Passagen aus den Balletten zu entfernen. Stattdessen sollte das physische Spiel der Körper so expressiv sein, dass es Handlung und Emotionen verständlich macht. Fokines Ideen nähern sich jenen Charakteristika des Literaturballetts an. Alle Gesten und Schritte sollen der Handlung zuträglich sein und nicht isoliert im Stück stehen. Dennoch setzt er sich nicht mit literarisch komplexen Stoffen auseinander. Seine Forderungen nach einer einheitlicheren Ballettdramaturgie gehen mit einer Vereinfachung der Handlung einher. Stücke wie *Feuervogel* oder *Petruschka* sind durch Volkssagen oder Märchen, zumeist Einakter, angeregt.<sup>47</sup>

Ab Mitte des 20. Jahrhunderts etabliert sich im deutsch- und englischsprachigen Raum fast zeitgleich das Literaturballett. Da in der folgenden Untersuchung zwei Choreografen, die vor allem in Deutschland und der Schweiz tätig sind, im Vordergrund stehen, sei auch auf deren englischsprachige Vorgänger, die in Verbindung mit dem Royal Ballet stehen, verwiesen. Frederick Ashton schafft hauptsächlich symphonische, handlungslose Ballette in abstrakter, amerikanischer Tradition, widmet sich jedoch wiederholt auch literarischen Prätexten. Diese Stücke zeichnen sich durch eine starke Reduktion der Vorlage aus, wobei die Interpretation und konkrete Umsetzung des literarischen Stoffes nicht im Vordergrund steht. Ashton spielt im Zusammenhang mit Neumeiers *Kameliendame* eine wichtige Rolle, da er 1963, also vor ihm, das Ballett *Marguerite et Armand* geschaffen hat. Weitere Stücke, die auf literarischen Vorlagen basieren, sind einige Shakespeare-Ballette sowie *A Month in the Country* (1976) nach Turgenew.<sup>48</sup>

Ein weiterer wichtiger Vertreter des Literaturballetts ist der Schotte MacMillan, der zwischen 1970 und 1977 Direktor des Royal Balletts in London und danach bis 1992 Hauschoreograf war. *Manon*, *Romeo und Julia* und *Onegin* finden sich bis heute auf den Spielplänen großer Opernhäuser. Er vertritt die spezifischen Charakteristika, die auch in späteren Literaturballetten zu finden sind. Seine Stücke sind abendfüllend, folgen der literarischen Vorlage relativ genau, auch wenn es, wie bei Literaturballetten üblich, immer zu einer Reduktion kommt, wobei auch er den Fokus meist auf die Psychologisierung der Charaktere, insbesondere der Protagonisten, legt und die Handlung durch expressives Spiel der Tänzer:innen im Verlauf des Stückes kontinuierlich fortsetzt.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Vgl. Woitas, Monika: Fokine, Michel. In: Hartmann/Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon, S. 225–226.

<sup>48</sup> Vgl. Leichtenhan: Ballett und Tanz, S. 162ff.

<sup>49</sup> Vgl. ebd.

Einer der wohl wichtigsten Vertreter, der mit der Tradition des Literaturballetts eng verbunden ist und diese in Deutschland, insbesondere Stuttgart, weiterentwickelt, ist Cranko. Er schafft vor allem abendfüllende Handlungsballette nach Shakespeare (*Romeo und Julia* 1962, *Der Widerspenstigen Zähmung* 1969) und *Onegin* 1965 nach Pushkin.<sup>50</sup> Crankos choreografisches Prinzip basiert auf der (fast) kompletten Streichung von Divertissements, Bewegungen in den Soli, Pas de deux, aber auch Corps-de-Ballet-Szenen, die immer dramaturgisch motiviert sind, wodurch schauspielerische Elemente in den Tanz miteinfließen. Dies umfasst nicht nur das mimische Spiel, sondern den gesamten physischen Ausdruck, da die Handlung stetig fortgesetzt werden soll.<sup>51</sup> Neumeier schafft seine ersten Kreationen in den 1960er-Jahren noch unter Cranko und kann als sein Schüler bezeichnet werden. Er folgt ihm in der Konzeption der Literaturballette nach, prägt jedoch sehr schnell einen eigenen Stil aus, auf welchen auch in der Analyse seiner beiden Stücke näher eingegangen wird.<sup>52</sup>

Spuck, der in Stuttgart seine Ausbildung erhält und von 2001 bis 2012 Teil des Ensembles und Hauschoreograf des Stuttgarter Balletts ist, steht ebenfalls in enger Verbindung mit Crankos Literaturballetten. Er ist einer der wenigen, jüngeren zeitgenössischen Choreografen, die sich primär der Schaffung von Balletten nach literarischer Vorlage mit abendfüllender Konzeption verschreiben. Neben den hier behandelten Stücken sind beispielsweise *Woyzeck* 2011, *Der Sandmann* 2006 oder *Orlando* 2021 zu erwähnen. Spuck ist einige Jahre Chef des Züricher Balletts, bevor er in der Saison 2023/24 mit dem Debutstück *Bovary* die Leitung des Berliner Staatsballetts übernimmt.<sup>53</sup>

Das Literaturballett wird von diversen Entwicklungen der Ballettgeschichte und verschiedenen nationalen Traditionen, wie dem englischen oder russischen Ballett, geprägt. Tänzer:innen, Choreograf:innen und Ballettmeister:innen agieren meist international, daher kann keine klare geografische beziehungsweise nationale Eingrenzung der verschiedenen Phänomene erfolgen. Auch Entwicklungen des modernen, abstrakten Tanzes, der vor allem unter George Balanchine in Amerika Anfang des 20. Jahrhunderts dominiert, sind in der vornehmlich europäischen Tradition des Handlungs- und Literaturballetts zu erkennen.<sup>54</sup> Inwiefern die Tendenzen des abstrakten, symphonischen Balletts in die Praxis der Choreografen von Literaturballetten einfließen, gilt es in den jeweiligen Analysen der Stücke zu überprüfen.

---

<sup>50</sup> Vgl. Rothkamm, Jörg: Cranko, John. In: Hartmann/Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon, S. 168–169.

<sup>51</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 240f.

<sup>52</sup> Vgl. Rothkamm, Jörg: Neumeier, John. In: Hartmann/Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon, S. 409–411.

<sup>53</sup> Vgl. o.A: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023, S. 41.

<sup>54</sup> Vgl. Leichtenhan: Ballett und Tanz, S. 129ff.

## 2.6. Literaturballett

In Anlehnung an Bührlers Definition des Literaturballetts werden auch im Folgenden die Fragen im Zentrum stehen, welche Charakteristika der literarische Prätext haben muss, um für die Umsetzung in ein Ballett infrage zu kommen, und ob es Adaptionen gibt, die zwangsläufig mit dem Medienwechsel einhergehen.<sup>55</sup>

Insbesondere im 20. und 21. Jahrhundert entwickeln Choreograf:innen immer öfter dramaturgische Ansätze, um literarische Vorlagen in das Medium des Tanzes zu transformieren. Die heutigen Konzepte unterscheiden sich von jenen des 18. und 19. Jahrhunderts, da es sich in jener Zeit vor allem um Auftragswerke handelt. Der Choreograf war von Komponisten, Librettisten<sup>56</sup> und Bühnenbildnern abhängig, während heute ästhetische und dramaturgische Konzepte fast im Alleingang erarbeitet werden.<sup>57</sup> Theoretisch scheint so beinahe jedes literarische Werk für eine Umsetzung infrage zu kommen. Tatsächlich zeigt die praktische Umsetzung durch Choreograf:innen, dass die Stoffwahl dennoch begrenzt ist. Manche Vorlagen scheinen sich nicht für die Umsetzung auf der Bühne zu eignen. So gibt es zwar zahlreiche Inszenierungen von Shakespeares *Romeo und Julia*, bei der Adaption von *Hamlet* hingegen kaum erfolgreiche Beispiele.<sup>58</sup> Ganz allgemein kann festgehalten werden, dass sich Liebesbeziehungen besonders gut für die tänzerische Darstellung eignen, während politische, philosophische oder theologische Themen kaum in ein nonverbales Medium umgesetzt werden können.<sup>59</sup>

Ein Grund, warum ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Ballette mit literarischen Vorlagen meist auf älteren und nur selten auf modernen sowie postmodernen Romanen basieren, ist darin zu sehen, dass für das Ballett eine klar verständliche, leicht darstellbare Geschichte als Basis fungieren muss. Oft stammen die literarischen Prätexte aus dem 19. Jahrhundert und stehen der Epoche des Realismus nahe. Darüber hinaus existieren häufig bereits Opern- oder Filmadaptionen. Diese können einerseits für manche Ballette als zusätzliche Inspirationsquelle dienen, andererseits ist zu vermuten, dass der bereits erfolgte Medienwechsel sowohl für die Choreograf:innen als auch die Rezipient:innen zu einer leichteren Zugänglichkeit und Verständlichkeit führt.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Bührlers: Literatur und Tanz, S. 190.

<sup>56</sup> Das Verfassen von Ballettlibretti stellt schon immer eine Herausforderung dar. Es wird beklagt, dass im Gegensatz zu Opernlibretti letztendlich in der Bühnenfassung nichts vom Text zu erkennen ist, was unter anderem auch der französische Schriftsteller Théophile Gautier 1839 feststellt. Vgl. ebd., S. 203f.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 190.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S. 190f. Zur Shakespeare-Rezeption im Tanz vgl. Jahrmärker, Manuela: Shakespeare, William. In: Hartmann/Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon, S. 560–562.

<sup>59</sup> Vgl. Bührlers: Literatur und Tanz, S. 192.

<sup>60</sup> Vgl. ebd., S. 192f.

Bührle stellt fest, dass ab dem 20. Jahrhundert ein stärkeres Interesse an realistischen Themen besteht, wie bereits im Kapitel zur Geschichte des Handlungsballetts angesprochen. Damit einher geht der Fokus auf die Protagonisten und es kommt häufig zu einer intensiveren Psychologisierung der Charaktere.<sup>61</sup> Bührle weist auf folgende Charakteristika des Literaturballetts hin. Es werde häufig ohne Libretto gearbeitet oder dieses nicht wie zuvor separat von einem Librettisten verfasst, was im Falle Spucks nicht zutrifft, da er dafür mit Claus Spahn zusammenarbeitet. Dennoch operieren die Choreograf:innen eng an der Romanvorlage. Zur Konstitution des Stückes dienen nicht nur Choreografie (Mimik, Gestik und Schrittfolgen), sondern auch Musik und Inszenierung (Bühnenbild, Kostüme, Licht). Der Tanz befreit sich vollständig vom Divertissement, fast alle Bewegungen fungieren als Bedeutungsträger und dienen der Narration. Die Handlung wird auch während der Pas de deux und Soli fortgesetzt. Pantomimische Elemente fallen häufig weg, es kann eine Annäherung an das Schauspiel, vor allem in Bezug auf Mimik und Gestik, konstatiert werden. Der Fokus wird auf die Protagonist:innen und deren erhöhte Individualisierung und Psychologisierung gelegt. Die Entwicklung der Charaktere durchläuft zumeist das gesamte Stück, was auch in einem den einzelnen Figuren eigenen Tanzstil oder bestimmten Bewegungen, die ausschließlich einem Charakter zukommen, verdeutlicht wird. Eine Annäherung an den Film wird oft durch einen flüssigen Übergang der Szenen geschaffen, der von einer kohärenten, durchgängigen Dramaturgie gefördert wird.<sup>62</sup>

Das Literaturballett kann als eine Abspaltung beziehungsweise Weiterentwicklung des traditionellen Handlungsballetts gesehen werden. Bei dem Genre des Literaturballetts handelt es sich nicht um einen Bruch oder eine radikale Neuentwicklung, sondern um einen neuen Zugang zu bereits existierenden Ansätzen.<sup>63</sup> Im Gegensatz zur Literaturoper, bei der ein direkter Vergleich zum Prätext möglich ist, muss bei der Analyse eines Literaturballetts auf den unmittelbaren Abgleich mit der schriftlichen Quelle verzichtet werden.<sup>64</sup> Die Bezeichnung Literaturballett findet sich zwar in Rezensionen, Kritiken oder der einschlägigen Fachliteratur, basiert jedoch noch nicht auf einer klaren, einheitlichen, allgemein anerkannten Definition und wird in Enzyklopädien sowie Tanzlexika oder Überblicks- und Einführungswerken kaum erwähnt.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 193f.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 202f.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., S. 194f.

<sup>64</sup> Vgl. ebd., S. 202.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 194f.

### 3. Theoretische Grundlagen

#### 3.1. Linda Hutcheon, A Theory of Adaptation

In der Forschungsliteratur gibt es nur wenige einschlägige Studien, die sich mit dem Medienwechsel von Literatur zu Tanz und Ballett befassen, daher wird kein Forschungsüberblick zu Adaptionen in andere Medien gegeben. Man könnte vor allem auf Theorien zu Literaturverfilmungen zurückgreifen, hier wird jedoch ausschließlich auf die wichtigsten Aspekte des Standardwerkes von Linda Hutcheon *A Theory of Adaptation* eingegangen, in dem sie allgemeine Fragen nach dem Was (Formen), Wer, Warum, Wie (rezeptionsbezogen) und dem Kontext des Wo und Wann stellt. Diese Fragen erscheinen auch für die vorliegende Arbeit relevant. Ihre Allgemeingültigkeit sowie Übertragbarkeit auf das Literaturballett soll in Betracht gezogen werden.<sup>66</sup>

Hutcheon stellt fest, dass Adaptionen heute allgegenwärtig sind, wobei es sich bei der gegenseitigen Beeinflussung der Künste um kein neuartiges Phänomen handelt. Sie wählt einen allgemeinen, von den Medien unabhängigen Zugang zu diesem Thema, wobei auf die oft fälschliche Annahme hingewiesen wird, dass Medienwechsel immer das Ziel einer möglichst originalgetreuen Umsetzung verfolgen würden. Hutcheon macht auf die Problematik des qualitativen Hierarchisierens von Medien aufmerksam und auch darauf, dass Umwandlung in andere Medien von vornherein bereits als minderwertig oder zweitklassig angesehen werden.<sup>67</sup>

Auch wenn in der Untersuchung nicht explizit auf die Rezipienten eingegangen werden soll, ist doch festzuhalten, dass sich Adaptionen laut Hutcheon einer großen Beliebtheit erfreuen, da sie Bekanntes mit Neuem kombinieren. Das könnte auch ein Grund für die Wahl kanonisierter literarischer Werke sein und ebenfalls auf die Literaturballette zutreffen. Die Wirkung eines Werkes hängt jedoch auch vom Wissen und den Kenntnissen der Rezipient:innen ab.<sup>68</sup>

Ökonomische Faktoren spielen ebenfalls eine Rolle, da bei der Adaption eines bereits einmal erfolgreichen Werkes in ein anderes Medium eine gewisse Erfolgsgarantie gegeben scheint.<sup>69</sup>

Ein weiterer Grund, warum manche Prätexte besonders häufig für die Umwandlung in andere Medien herangezogen werden, wird als „Cultural Capital“ bezeichnet, da auf diese Weise „Klassiker“ beziehungsweise „kanonisierte Werke“ – Hutcheon nennt Dante, Shakespeare und Tolstois *Anna Karenina* – für die Gegenwart relevant gemacht werden, um diese weiterhin im

---

<sup>66</sup> Vgl. Hutcheon: A theory of adaptation.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 2f.

<sup>68</sup> Vgl. ebd., S. 4.

<sup>69</sup> Vgl. ebd., S. 4.

kulturellen Gedächtnis zu verankern. Aber auch politische und persönliche Gründe können eine Rolle für die Auswahl spielen.<sup>70</sup>

Vor allem im Hinblick auf Hutcheons Ausführungen zu Reduktionen bei der Adaption, nicht nur in Bezug auf Handlungen, sondern auch Charaktere,<sup>71</sup> können Überschneidungen mit den Postulaten Laplace-Claveries zum Ballettlibretto erkannt werden. Für Hutcheon handelt es sich bei Adaptionen um Wiederholungen, nicht um Kopien. Sie unterscheidet auch streng den Übersetzungsbegriff von jenem der Umwandlung in ein anderes Medium, Adaptionen umfassen dabei immer eine (Wieder-)Interpretation und (Re-)Kreierung.<sup>72</sup> Durch die Umwandlung in ein anderes Medium werden existierende „Geschichten“ neu aufgegriffen, wiederholt und umgedeutet, und dennoch bleibt ihr ursprünglicher Gehalt erkennbar.<sup>73</sup>

### 3.2. (Tanz-)Semiotik

Die Verbindung zwischen Tanz und Sprache wird im theoretischen Rahmen der Tanzsemiotik beleuchtet. Es wird angenommen, dass Tanz und Sprache analoge semiotische Systeme teilen. Der Tanz entwickelt ein eigenständiges Zeichensystem, das durch Choreografien zu einer Einheit verschmilzt. Diese Formensprache der Bewegung und des Ausdrucks vermittelt soziale, ästhetische und erzählerische Botschaften, ohne auf die verbale Sprache zurückzugreifen.<sup>74</sup> Medientypen werden als Zeichensysteme, die medienspezifische Codes vermitteln, betrachtet. Diese sind eng mit semiotischen Systemen, die ihre Interpretation ermöglichen, verbunden. Sinn und Bedeutung ergeben sich aus dem jeweiligen medialen Kontext.<sup>75</sup>

Peter Boenisch entwickelt sein Konzept der Tanz-Semiotik in Anlehnung an Erika Fischer-Lichtes Semiotik des Theaters (Lehre von theatralen Zeichen),<sup>76</sup> welche es ermöglicht, das Theater als System zu analysieren, das imstande ist, Bedeutungen zu generieren. Dabei geht die deutschsprachige wie auch englischsprachige Forschung meist von den von Charles Peirce geprägten und durch Charles Morris aufgenommenen Zeichenbegriffen aus.

Peirce unterscheidet zwischen Signal bzw. Zeichen – Interpretant (Signifikant) und Gegenstand, dem Referent. In der Theatersemiotik können Zeichen als „Zeichen von Zeichen“ verstanden werden, sie sind polyfunktional, da sie als theatrale Zeichen unterschiedliche Funktionen und Bedeutungen aufweisen können. Für die Theatersemiotik ist der Begriff des

---

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 91f.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 10f.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 177.

<sup>74</sup> Vgl. Pfandl-Buchegger/Rottensteiner: Intermedialitätsforschung und Tanz, S. 241.

<sup>75</sup> Vgl. Müller, Jürgen E.: Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art. In: montage/AV, 3.2, 1994, S. 119–138; S. 131f.

<sup>76</sup> Vgl. Boenisch: Tanz als Körper-Zeichen, S. 36.

Kodes, der auch auf das klassische Ballett übertragbar ist, essenziell. Er ist inhärent mit dem jeweiligen kulturellen System verbunden und es wird vorausgesetzt, dass er Produzenten wie auch Rezipienten geläufig ist, um so als Garant für ein gemeinsames Verständnis zu fungieren. Es muss aber keineswegs dieselbe Bedeutung generiert werden, da eine wichtige Annahme der semiotischen Aufführungsanalyse ist, es müsse vieldeutige Interpretationen geben.<sup>77</sup> Fischer-Lichte unterscheidet zwischen sprachlichen Zeichen, bei denen sie zwischen linguistischen und paralinguistischen differenziert, sowie kinesischen Zeichen, die sie in mimische, gestische und proxemische (jene, die Körperbewegungen involvieren) unterteilt, wobei für das Ballett nur die nonverbalen Zeichen, Gesichts- und Körperbewegungen eine Rolle spielen.<sup>78</sup> Eine weitere Differenzierung, die sie vornimmt und die ebenfalls für das Ballett relevant scheint, ist die „Erscheinung des Schauspielers (in dem Fall der Tänzer:innen) als Zeichen“, die auf Basis von Maske, Frisur und Kostüm analysiert werden kann. Für den Tanz sind dabei vor allem die Kostüme bedeutend, da die Gestaltung von Masken und Frisuren durch die Konventionen des Balletts stark begrenzt sind und die Bewegungsfreiheit des Körpers nicht einschränken dürfen.<sup>79</sup>

Wie auch für Theateranalysen spielt die Raumkonstitution im Ballett, die in Analogie zu Fischer-Lichte auch als Zeichen des Raumes interpretiert werden kann, im Hinblick auf Bühnenraum, Dekoraktion, Requisiten und Licht eine zentrale Rolle. Im Ballett findet jedoch eine Reduktion im Vergleich zum Sprechtheater statt, da große Teile des Raumes für die Begegnungen der Tänzer:innen frei gehalten werden müssen.<sup>80</sup> Nonverbale, akustische Zeichen sind in Form von Musik und Geräuschen zu finden, wobei diese durch die Medienkombination im Ballett von größerer Bedeutung als im Theater sind, da die Musik kein interpretatorischer Zusatz, sondern Voraussetzung für die Gattung des Ballettes, ist.<sup>81</sup> In den einzelnen Analysen der Stücke wird immer wieder auf Fischer-Lichte verwiesen, da das Ballett in Analogie zum Theater als ästhetisches System verstanden wird, welches auf die Mobilität von theatralischen Zeichen baut, die unterschiedliche Funktionen übernehmen und so auch diverse Bedeutungen konstituieren können.<sup>82</sup>

Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk wiederum differenzieren zwischen verschiedenen Arten von Zeichen, darunter schriftlichen, lautlichen, filmischen und bildlichen.<sup>83</sup> Der Begriff des

---

<sup>77</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 321–325.

<sup>78</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 25–93; S. 47.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 94–131.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 132–160.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 161–179.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 180ff.

<sup>83</sup> Vgl. Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität; S. 157ff.

tänzerischen Zeichens wird damit gleichgesetzt und unter dem Konzept der Tanzsemiotik betrachtet, das sich an der Theatersemiotik orientiert.<sup>84</sup> Dabei steht die Analyse von Körperzeichen, die dem Betrachter eine Verständigungsbasis bieten, insbesondere durch die Betonung der theatralen Inszenierungsanalyse im Mittelpunkt.<sup>85</sup> Der Körper dient als grundlegendes Werkzeug der Theater- und Tanzsemiotik, wobei Theater und Tanz als Mittler zwischen den kreierten Zeichen, den Choreograf:innen und dem Publikum fungieren. Bei diesem Konzept geht es nicht um eine festgelegte Interpretation eines Stückes, sondern vielmehr um einen offenen Prozess der Bedeutungsgenerierung. Theater- und Tanzsemiotik sind eng mit der Konstruktion und Setzung durch die Choreografie oder Inszenierung verbunden, da diese bestimmen, wie Zeichen interpretiert und verstanden werden können.<sup>86</sup> Verschiedene Elemente wie Bühnenbild, Kostüme, Gestik, Mimik, Lichtgestaltung und Musik vereinen Tanz und Theater zu einem Gesamtkunstwerk.<sup>87</sup> Im Tanz entfällt der Aspekt der verbalen Äußerung, aber bei der semiotischen Analyse des Theaters werden auch nonverbale Zeichen berücksichtigt, was einen nahtlosen Übergang zwischen Theater- und Tanzsemiotik ermöglicht. Im Ballett, durch die Medienkombination mit der Musik, hat diese einen wichtigeren Stellenwert als im Sprechtheater, dennoch dient die Musik auch im Ballett häufig nur als Begleitung und kann somit als untergeordnetes Medium bezeichnet werden. Nur in einzelnen zu klärenden Fällen, kommt es zu einer Korrelation von Bewegungsmotiven durch Tanz und Rhythmus, Melodik oder Motivik der Musik.

Fischer-Lichte stellt fest, dass Rezeption und Performanz im Tanztheater ebenfalls zusammenfallen, was eine unmittelbare Präsenz und eine Koexistenz von Rezeption und Produktion ermöglicht.<sup>88</sup> Es ist wichtig, die bereits erwähnte Klassifizierung des Tanzes als flüchtige Kunst zu berücksichtigen, da die Erinnerung und Verbreitung des Tanzes eng mit seiner Institutionalisierung verbunden ist. Nach einer Aufführung ist der Tanz nicht mehr in der Gegenwart präsent. Im Gegensatz dazu sind andere Kunstformen, wie bildende Kunst und Literatur, statischer Natur. Der Tanz definiert sich in jeder Aufführung neu und ermöglicht dadurch verschiedene Interpretationen durch die Tänzer:innen.<sup>89</sup>

Für die Semiotik des Tanzes ist entscheidend, dass im Gegensatz zu anderen künstlerischen Formen nicht nur Abstraktes, sondern auch Konkretes erzählerisch dargestellt werden kann. Im

---

<sup>84</sup> Vgl. Boenisch: Tanz als Körper-Zeichen, S. 35–52.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 36–37.

<sup>87</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 173.

<sup>88</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 14–15.

<sup>89</sup> Vgl. Odenthal, Johannes: Das Jahrhundert des Tanzes. Ein Reader = The century of dance. A Reader. Berlin: Alexander 2019, S. 4ff.

Ballett können Inhalte in ihrer Kausalität in einer nachgeordneten Abfolge behandelt werden, was wiederum zeigt, wie nahe die Erzählstrategie des klassischen Balletts der Literatur kommt. Die Vermittlungsfunktion wird im Tanz jedoch nicht von sprachlichen Zeichen, sondern von körperlichen übernommen und durch auditive unterstützt. Auf diese Weise wird eine Kombination visueller und haptischer Zeichen gebildet.<sup>90</sup> In der Tanzsemiotik geht man davon aus, dass eine Art Grammatik des Tanzes, die ein Regelsystem für das Schrittvokabular festlegt, existiert.<sup>91</sup> Pfandl-Buchegger und Rottensteiner erkennen im semiotischen System des Tanzes Parallelen zum System der Sprache. Sie verwenden dabei die von Pierce geprägten Begriffe und unterscheiden zwischen ikonischen (Nachahmung von Bewegungen und Handlungen) und symbolischen Zeichen, etwa kreis- oder kettenförmige Bewegungen, die als harmonisch oder für die Ewigkeit stehend interpretiert werden. Wenn Tanz als politischer oder sozialer Indikator fungiert, kann er auch als Index verstanden werden. Aufgrund der Nähe des Tanzes zur Sprache legitimieren die Autoren einen Vergleich von Text und Choreografie. Bewegungen werden in Analogie zu Phonemen, einzelne Schritte, die Pas, werden mit Lexemen verglichen, der zurückgelegte Weg im Raum korrespondiert mit der Syntax. Diese Argumentation ermöglicht es, Text und Choreografie als gleichwertig zu betrachten, da sie auf einem kompatiblen semiotischen System basieren und sowohl dem Tanz als auch der Literatur Interpretationsspielräume eröffnen.<sup>92</sup>

Als problematisch stellt sich der Rekurs auf Pfandl-Buchegger und Rottensteiner heraus, da sie anhand des Menuetts im 17. und 18. Jahrhundert an europäischen Fürstenhöfen argumentieren. Nicht alle Kriterien können somit auf das klassische Ballett des späten 20. und 21. Jahrhunderts übertragen werden. So spielen etwa Wege im Raum in der Konzeption der zeitgenössischen Choreografien für deren Bedeutungsebene keine Rolle. Dennoch basiert das klassische Ballett im Hinblick auf die Möglichkeit der Schrittfolgen auf einem strengen Formenvokabular, das mit einer existierenden Grammatik vergleichbar ist. Dies gilt auch für das Verständnis der Choreografie als Text. Bei deren Entwicklung wird oft auf eine Literaturvorlage zurückgegriffen. Sie entsteht aus einem Klassifikationsprozess, in dem einzelne Elemente zu einem Gesamtsystem von Relationen zusammengesetzt werden.<sup>93</sup>

Obwohl der Tanz auf einer semiotischen Basis untersucht werden kann, wird bei der choreografischen Umsetzung eines literarischen Textes nicht von einer direkten Übersetzung ausgegangen. Der Wechsel von einem Medium in ein anderes erfordert immer Interpretation

---

<sup>90</sup> Vgl. Pfandl-Buchegger/Rottensteiner: Intermedialitätsforschung und Tanz, S. 243.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., S. 254.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 253ff.

<sup>93</sup> Vgl. ebd., S. 256.

und Anpassung.<sup>94</sup> Daher weist Fischer-Lichte darauf hin, dass bei der theatralen Umsetzung eines literarischen Textes ein Wechsel im Zeichensystem stattfindet, ähnlich wie beim Ballett mit einer literarischen Vorlage.<sup>95</sup> Abschließend kann festgehalten werden, dass Tanz in Bezug auf die Tanzsemiotik und die allgemeine Beziehung zwischen Tanz und Literatur eine Art Gegenpol zu verbalen Medien bildet. Er funktioniert ausschließlich auf nonverbaler Ebene, wobei Emotionen externalisiert und sichtbar repräsentiert werden. Tanz ermöglicht somit einen unmittelbaren, im Moment erkennbaren visuellen Zugang zu Emotionen.<sup>96</sup> In der Folge wird mithilfe des Konzeptes der Tanzsemiotik untersucht, wie das Ballett Bedeutungen generiert und literarische Vorlagen in das tänzerische System transformiert werden.

### 3.3. Intermedialität

Eine Untersuchung der Intermedialität erfordert zunächst eine Klärung des Begriffes „Medium“ sowie eine Unterscheidung zwischen Multi- und Transmedialität. Marshall McLuhan sieht das Medium und die übermittelte Botschaft als durch ihre gemeinsame Interaktion verbunden.<sup>97</sup> Niklas Luhmann geht noch weiter und behauptet, dass sich jedes Medium durch seine eigene Differenz und unterschiedliche Verkörperungsmöglichkeit auszeichnet.<sup>98</sup> Daher sind Medien für verschiedene Formen und Umwandlungen, die durch ihre individuelle Differenz geprägt sind, geeignet.<sup>99</sup> Für Werner Wolf wiederum wird ein Medium als „ein konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsmittel verstanden, durch das ein Zeichensystem (oder mehrere) in bestimmten Kanälen übertragen wird“.<sup>100</sup> In der Literaturwissenschaft gibt es im Allgemeinen zwei Ansätze, die Annahme eines umfassenden Medienbegriffes auf der einen und eine engere Definition auf der anderen Seite. Wolf erweitert den Medienbegriff über seine rein technische Dimension hinaus, um ihn für die Literaturwissenschaft fruchtbar zu machen.<sup>101</sup> Bezüglich des Begriffes der Intermedialität ist festzuhalten, dass sich noch keine einheitliche Definition in der Forschung herausgebildet hat. Verschiedene Wissenschaftler interpretieren und verwenden ihn auf unterschiedliche Weise.<sup>102</sup> Der für diese Untersuchung relevante Intermedialitätsbegriff orientiert sich vor allem an den Theorien von Irina O. Rajewsky und

---

<sup>94</sup> Vgl. Bühle: Literatur und Tanz, S. 178.

<sup>95</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 35.

<sup>96</sup> Vgl. Pfandl-Buchegger/Rottensteiner: Intermedialitätsforschung und Tanz, S. 265f.

<sup>97</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: Understanding Media. Dresden: Verlag der Kunst 1994, S. 84.

<sup>98</sup> Vgl. Luhmann, Niklas: Die Form der Schrift. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Schrift. München: Fink 1993, S. 349–366; S. 354.

<sup>99</sup> Vgl. Wirth: Intermedialität, S. 257.

<sup>100</sup> Vgl. Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 21, 1996, S. 85–116; S. 87.

<sup>101</sup> Vgl. Wolf: Selected Essays on Intermediality, S. 65.

<sup>102</sup> Vgl. ebd., S. 68f.

Werner Wolf. Grundsätzlich ist Intermedialität von Transmedialität und Multimedialität zu unterscheiden. Transmedialität bezeichnet medienübergreifende Phänomene, in denen bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen den Medien erkennbar sind, wobei es nicht um Inhalte, sondern um Verfahren geht, also nicht wie die Intermedialität den Transferprozess umfasst.<sup>103</sup> Multimedialität, in der mehrere Medien nebeneinander im gleichen Objekt vertreten sind, bedeutet, dass diverse Medieninhalte (Text, Bild, Ton) innerhalb eines Mediums vorhanden sein und miteinander kombiniert werden können.<sup>104</sup> Die Begriffe der Trans-, Multi- und Intermedialität schließen sich gegenseitig nicht aus, sondern sind als unterschiedliche Betrachtungsmöglichkeiten medialer Erscheinungen zu erkennen.<sup>105</sup> Theater kann als ultimative Form der multimedialen Darstellung betrachtet werden. Es hat die Fähigkeit, eine Vielzahl von Einzelmedien zu integrieren, ohne dabei seine eigenen spezifischen Merkmale zu verlieren. Dies ist teilweise auf die performativen Aspekte dieser Kunstform, die gut mit dem Tanz verglichen werden können, zurückzuführen. Theater, aber auch der Tanz, trotz des Wegfallens der Sprache, bieten eine solide Grundlage für Intermedialität. Sie können als eine Art „Hypermedien“ betrachtet werden, die in der Lage sind, Beziehungen zu nahezu allen Medien aufzubauen.<sup>106</sup>

Intermedialität ist ein relativ junger Begriff, der erstmals von dem Slawisten Aage Hansen-Löve verwendet wurde, sie befasst sich mit den Beziehungen verschiedener Künste zueinander. Der Begriff entsteht in Anlehnung an die von Julia Kristeva geprägten Intertextualität, die sie als „Transposition eines Zeichensystems in ein anderes“ definiert.<sup>107</sup>

Intermedialität beschreibt das Zusammenspiel verschiedener Medien in Hinblick auf die Wechselbeziehungen zwischen zwei oder mehreren Künsten, wobei beispielsweise mediale Unterschiede in der Darstellung vergleichbarer Motive, Handlungen oder Themen in Betracht gezogen werden können.<sup>108</sup> Geht man von einer an der Medientheorie orientierten Poetologie aus, ist jeder mediale Ausdruck durch seine spezifische Inszenierung und die damit verbundenen Bedingungen definiert. Dabei sollte nicht nur die einfache Übertragung von einem

---

<sup>103</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 12f.

<sup>104</sup> Vgl. Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In: Stefan Bläske/Kay Kirchmann/Jens Ruchatz/Henri Schoenmakers (Hg.): Theater und Medien/Theatre and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: Transcript 2015, S. 125–132; S. 126ff.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 125ff.

<sup>106</sup> Vgl. ebd., S. 127.

<sup>107</sup> Vgl. Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 1978, S. 69.

Kristeva geht davon aus, dass sich alle Texte in der einen oder anderen Form aufeinander beziehen und demnach als netzartiges Geflecht verstanden werden können. Diese Auffassung unterscheidet sich von den Post-Strukturalisten, welche davon ausgehen, dass es dadurch keine auktoriale Identität mehr gibt, was jedoch für die vorliegende Untersuchung nicht von Relevanz ist.

<sup>108</sup> Vgl. Wirth: Intermedialität, S. 254.

Medium in ein anderes betrachtet werden, sondern vielmehr die Verbindung unterschiedlicher Medien zueinander. Intermediale Beziehungen fungieren daher in der Wechselwirkung verschiedener Künste wie Sprache, Tanz und Musik.<sup>109</sup> Wirth definiert den Begriff der Intermedialität als „intermediales Beziehungsgefüge“, welches den „Kontakt zwischen verschiedenen „Medien““ oder die „Wechselwirkung zwischen Medien“ herstellt, und erkennt das „getrennte Vorkommen der verkoppelten Medien“ als entscheidend an.<sup>110</sup>

Rajewsky unterscheidet verschiedene Arten der Intermedialität: Medienwechsel, Medienkombination und intermediale Bezüge. Medienwechsel meint die Transformation eines medialen Produktes beziehungsweise eines medienspezifischen Inhaltes, Stoffes oder Motives in ein anderes. Dabei ist allein das Medium, in das die Umwandlung stattfindet, materiell präsent, wie zum Beispiel beim Literaturballett. Medienkombination bezeichnet einmalige oder kontinuierliche Kombinationen von zwei oder mehreren im Werk materiell präsenten Medien. Das Zusammenspiel mehrerer Medien in einem Werk trifft auf das Ballett oder die Oper zu, aber auch auf Fotoromane oder Graphic-Novels.<sup>111</sup> Unter intermedialen Bezügen versteht man die Thematisierung oder Anlehnung eines medialen Produktes an ein anderes, wobei nur das Hauptmedium materiell präsent ist. Ein Medium kann sich auf ein anderes beziehen, dieses aber nur mit seinen eigenen Mitteln ausdrücken.<sup>112</sup> Das intermedial integrierte Zeichensystem ist dabei stets nur auf ein anderes bezogen oder versucht es zu imitieren, was Rajewsky als „Als-ob Charakter“ bezeichnet.<sup>113</sup> Wenn das Medium jedoch auf sich selbst zurückgreift, wird es selbstreferenziell. Darüber hinaus ist es bei der Kategorie der intermedialen Bezüge möglich, Einzelreferenzen, die sich auf einzelne Elemente eines Mediums beschränken, oder Systemreferenzen, welche auf die Beziehung zwischen den verschiedenen Medien und deren Struktur anspielen, zu schaffen. Explizite Systemerwähnungen können beispielweise im Ballett aufgrund des Wegfallens der Sprache gar nicht getroffen werden.<sup>114</sup>

Wolf beschreibt das Überschreiten medialer Grenzen und das Herstellen von Bezügen zwischen verschiedenen Medien, die sich nicht auf ein einzelnes Zeichensystem beziehen, sondern zwischen Werken existieren, als werkübergreifende Intermedialität. Diese Form teilt sich in zwei Unterkategorien, zum einen handelt es sich bei der von ihm in Rekurs auf Rajewsky

---

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 255.

<sup>110</sup> Ebd., S. 254–264.

<sup>111</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 15ff.

Rajewskys Begriff der Intramedialität, der sich auf Phänomene, die nur ein Medium umfassen, beschränkt, spielt für die Untersuchung keine Rolle, soll der Vollständigkeit halber jedoch hier erwähnt werden, da die zu analysierenden Phänomene, beispielweise ein Ballett im Ballett, immer auf einen Prätext verweisen, was auch mit Theorien zur Metareferenzialität in Verbindung gebracht werden kann. Vgl. ebd., S. 12.

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S. 16ff.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>114</sup> Vgl. ebd., S. 78ff.

bezeichneten Transmedialität um übergreifende inhaltliche oder formale Konzepte, die in verschiedenen Medien auftreten können, wie etwa eine empfindsame Ästhetik oder Mythen, die zweite Unterkategorie ist die intermediale Transposition, die beispielsweise in der Literaturverfilmung und demnach auch im Literaturballett zu finden ist, dabei muss ein generischer Zusammenhang zwischen den Werken in verschiedenen Medien erkennbar sein.<sup>115</sup> Werkinterne Intermedialität hingegen findet sich innerhalb eines Werkes oder Zeichensystems durch die Einbeziehung mehrerer Medien, die zur Bedeutungskonstitution beiträgt. Dabei ist zu beachten, dass ein schmaler Grat zwischen der reinen Vermischung von Medien und der Verschmelzung bis zur Hybridität besteht.<sup>116</sup> Die Unterkategorien, von Wolf als Plurimedialität bezeichnet, umfassen die Einbeziehung von mindestens zwei Medien in ein Werk und stellen eine Medienkombination beziehungsweise Medienmischung dar.<sup>117</sup> Intermediale Referenzen sind entweder Systemreferenzen, die sich auf das Fremdmedium im Allgemeinen beziehen, oder intermediale Einzelreferenzen, die auf einen Teil des Werkes Bezug nehmen und wiederum in expliziter Form (intermediale Thematisierung) oder impliziter (intermediale Imitation) auftreten können.<sup>118</sup>

Allgemein erscheint es bei der Untersuchung von zwei Kunstformen, die durch Intermedialität verbunden sind, wichtig, die Unterschiede zwischen den verschiedenen medialen Ausdrucksformen zu berücksichtigen. Die Zeichensysteme werden jeweils auf ihre eigene Weise konfiguriert, wodurch sie als Mediensysteme auftreten, die sich gegenseitig produktiv ergänzen. Intermediale Ästhetik beschäftigt sich mit den diversen Verbindungen, die zwischen den Medien entstehen und ineinander übergehen.<sup>119</sup> Intermediale Beziehungen unterscheiden sich von einem bloßen Nebeneinander verschiedener Medien (Multimedialität), da sie eine Integration und gemeinsame Konzeption aufweisen.<sup>120</sup>

In Folge sollen vor allem die von Rajewsky und Wolf vorgenommenen Überlegungen und Klassifikationen zur Intermedialität auf die zu analysierenden Ballette übertragen werden, wobei es festzuhalten gilt, inwiefern sich diese für die Analyse der Übertragung des Mediums Text auf den Tanz anwenden lassen und als fruchtbar erweisen. Zusammenfassend lässt sich feststellen: Das Literaturballett ist als solches bei Rajewsky als Medienwechsel und bei Wolf der werkübergreifenden Intermedialität, insbesondere der Unterkategorie der intermedialen

---

<sup>115</sup> Vgl. Wolf: *Selected Essays on Intermediality*, S. 70f.

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S. 71f.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 72f.

<sup>118</sup> Vgl. ebd., 74ff.

<sup>119</sup> Vgl. Wirth: *Intermedialität*, S. 257.

<sup>120</sup> Vgl. ebd., S. 262f.

Transposition, zuzuordnen. Auf dies wird in Folge terminologisch nicht mehr verwiesen. Die Analysekatoren der Dramaturgie, Charaktere und Übernahme von Motiven, die auf die jeweiligen Ballettstücke angewandt werden, sind durch den Medienwechsel bedingt.<sup>121</sup>

Ballett ist eine Kunstform, die mit Medienkombinationen operiert, dazu zählt vor allem der Einsatz von Musik, der hier nur kurz gestreift wird. Es bedürfte einer musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung für das genaue Zusammenspiel von Musik und Tanz im Literaturballett. Im Fall des Balletts kann auch allgemein von einer Plurimedialität, Medienkombination beziehungsweise Medienmischung (Verschmelzung) gesprochen werden.<sup>122</sup> Die Anwendung von Rajewskis Kategorie der intermedialen Bezüge stellt sich in der Übertragung auf das Ballett als kompliziert dar, allgemein verabsäumt sie näher auf non-verbale Medien einzugehen. Systemreferenzen können im Tanz durch das Ausbleiben der Sprache nur schwer vollzogen werden. So finden sich auch kaum Versuche, durch Tanz ein anderes semiotisches System zu imitieren. Einzelreferenzen, die Thematisierung eines Romans oder einer Oper im Ballett mit eigenen medialen Mitteln, lassen sich jedoch sehr wohl postulieren. Dies gilt es in den Einzelanalysen zu zeigen (*Kameliendame* – *Manon Lescaut*; *Anna Karenina* – *Eugen Onegin*), wobei im Ballett die Tendenz zur Metareferenzialität erkannt werden kann.<sup>123</sup>

#### 4. Die Kameliendame

Die Adaptionsgeschichte des Romans *La dame aux camélias* von Alexandre Dumas dem Jüngeren, der im Revolutionsjahr 1848 erstmals veröffentlicht wird, zeigt, dass sich der Text für die Umwandlung in andere Medien anbietet. Dumas schreibt den Roman innerhalb weniger Wochen in ein Theaterstück um. Es folgt 1853 die Adaption durch Giuseppe Verdi in der Oper *La Traviata*. Im 20. Jahrhundert entstehen mehrere Filmversionen (1936 von George Cukor mit Greta Garbo in der Hauptrolle, 1980/81 von Mauro Bolognini mit Isabelle Huppert als Alphonsine Plessis). Auch vor Neumeier schafften bereits mehrere Choreograf:innen Ballette zu diesem Prätext. Die älteste Tanzversion der *Kameliendame* ist 1857 unter *Rita Gauthier* dokumentiert, jedoch bis auf den Titel nicht weiter erfasst. Eine der Wegbegleiterinnen des Modern Dance, Rosalia Chladek, schafft 1943 mit *Ein romantisches Liebesschicksal* zur Musik von Chopin einen ebenfalls von Dumas inspirierten Solozyklus.<sup>124</sup> Weitere Adaptionen stammen von Ashton (das Ballett *Marguerite et Armand* von 1962, das in Folge als Vergleich

---

<sup>121</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 157; sowie Wolf: Selected Essays on Intermediality, S. 77.

<sup>122</sup> Vgl. ebd., S. 68ff.

<sup>123</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 157.

<sup>124</sup> Vgl. Koegler, Horst: *Die Kameliendame* und das Ballett. In: *Die Kameliendame*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2018, S. 44–50, S. 44f.; sowie Felten, Hans: Ungeliebte Kameliendame. Zu Alexandre Dumas fils. *La dame aux camélias*. In: Hans-Joachim Lope (Hg.): Aufsätze zur Literaturgeschichte in Frankreich, Belgien und Spanien. Frankfurt a. M./Wien: Lang 1985, S. 13–27, S. 13.

herangezogen werden soll), Aurel Milloss (*La Dama delle camelie*, 1945), John Tara (*Kameliendame*, 1946), Antony Tudor (*Lady of the camellias* für das New York City Ballet, 1951) und Tatjana Gsovsky (*Kameliendame*, 1957).<sup>125</sup> Der berühmte Choreograf Maurice Bejart inszeniert 1973 Verdis *La Traviata*.<sup>126</sup>

Dies zeigt, dass sich die *Kameliendame* auch mehr als 150 Jahre nach ihrem Erscheinen in den Adaptionen großer Popularität erfreut und viele Versuche der tänzerischen Umsetzung des Stoffes verzeichnet werden können.<sup>127</sup> Ein Grund dafür lässt sich in der relativ leichten Verständlichkeit der im Roman geschilderten Geschichte finden. Sie basiert vornehmlich auf der Liebesbeziehung der Protagonisten Armand und Marguerite, die sich im Ballett leicht darstellen lässt. Für die gesellschaftskritische Komponente des Romans ist der Tanz jedoch nur wenig geeignet.<sup>128</sup> Im Folgenden wird zunächst näher auf den Roman als Prätext und Primärliteratur eingegangen, um danach einen Vergleich mit dem Ballett ziehen zu können.

#### **4.1. Alexandre Dumas der Jüngere, *La dame aux camélias* (1848)**

In seinem Roman verarbeitet Dumas autobiografische Elemente, denn auch er unterhält für zwei Monate eine Beziehung zu einer Kurtisane, Alphonsine Plessis, bekannt als Marie Duplessis, welche 1847 mit dreiundzwanzig Jahren verstirbt.<sup>129</sup> Eine weitere biografische Parallele zu Marie ist ihre Förderung durch einen Grafen, was sie zu einer privilegierten Kurtisane macht. Dumas begegnet ihr zusammen mit seinem Freund Eugène Déjazet im Theater. Er trennt sich von Marie, da er durch ihren luxuriösen Lebensstil Schulden macht und sie auch weiterhin Beziehungen zu anderen Männern unterhält. Dumas hinterlässt einen bekannt gewordenen Abschiedsbrief, bevor er eine Reise nach Spanien und Nordafrika antritt. Er kommt erst nach ihrem Tod zur Versteigerung in ihre Pariser Wohnung, was den Beginn der *Kameliendame* markiert. Auch die Szene am Friedhof, die Umbettung der Leiche, entspricht realen Ereignissen.<sup>130</sup> Realitätsnähe, aber gleichsam auch das Spiel mit der Grenze zur Fiktion werden durch genaue Zeit- und Ortsangaben geschaffen, die wiederum Parallelen zu Dumas biografischem Hintergrund vermuten lassen. Marie Duplessis wohnt am Boulevard de la Madeleine und stirbt am 3. Februar 1847. Marguerites Wohnung befindet sich in der Rue d'Antin, in geografischer Nähe zum Boulevard de la Madeleine. Sie erliegt im Roman am 20.

---

<sup>125</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 337; sowie Meßner, Michaela: *Die Kameliendame*. Nachwort. München: dtv 2023, S. 251–264, S. 263f.

<sup>126</sup> Vgl. Koegler: *Die Kameliendame* und das Ballett, S. 44f.

<sup>127</sup> Vgl. ebd.

<sup>128</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 337f.

<sup>129</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 339; sowie Meßner: *Die Kameliendame*. Nachwort, S. 253; sowie o.A.: *Die Kameliendame*. Programmheft. Hamburg: Hartung Druck & Media 2018, S. 30f.

<sup>130</sup> Vgl. Meßner: *Die Kameliendame*. Nachwort, S. 254; sowie o.A.: *Die Kameliendame*. Programmheft, S. 30f.

Februar 1847 ihrer Krankheit.<sup>131</sup> In den 1911 publizierten *Memoire* von Judith Bernat, einer Schauspielerin, die mit Marie Duplessis bekannt war, wird von Mariess Wunsch nach einer bürgerlichen Liebe berichtet, was Dumas auch in sein Werk integriert. Dennoch ist *Die Kameliendame* nicht als realistisch zu betrachten, die Welt der Kurtisanen und das Pariser Bürgertum werden fiktionalisiert und vor allem die Protagonistin idealisiert.<sup>132</sup>

Der Roman kann, wenn man epochale Klassifikationen bemühen will, in die Periode zwischen Romantik und Realismus eingeordnet werden. Die immer wieder angesprochenen Schriftstücke dienen als „Beleg“ der Authentizität der erzählten Geschichte und tragen zu ihrer Realitätsnähe bei.<sup>133</sup> Beispielsweise nimmt Dumas explizit auf die *Historie du Chevaliers Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731) von Antoine Francois Prévost Bezug, was auch für das Ballett eine große Rolle spielt. Er scheut nicht davor zurück, die Lebensbedingungen der Kurtisanen zu behandeln und geht sowohl dem Schicksal der Charaktere als auch soziokulturellen Hintergründen nach.<sup>134</sup> Während Manon, die an ihrer Lebensweise nichts ändern will, viel eher den Typus einer Femme Fatale repräsentiert scheint Marguerite bestrebt, ihrer Situation zu entkommen. Die Liebe zu Armand wirkt vor allem gegen Ende des Romans aufrichtig.<sup>135</sup> Nicht nur thematisch, sondern auch in Bezug auf die Reaktionen der Rezipienten können Parallelen zu *Manon Lescaut* gezogen werden. Die Schilderung der Sphäre der Kurtisanen wird hundert Jahre später nach wie vor als Skandal wahrgenommen.<sup>136</sup>

Die Tradition der Darstellung von selbstlosen Kurtisanen in der Literatur geht weit zurück, wenn man an Maria Magdalena in der Bibel denkt. Im 19. Jahrhundert erlebt dieses Thema eine Blütezeit. Es wird unter anderem von Victor Hugo im Theaterstück *Marion Delore* (1831) und in Honoré de Balzacs *Glanz und Elend der Kurtisanen* von 1847 behandelt.<sup>137</sup> Auch in der zeitgenössischen Psychologie, etwa in *Psychologie de la femme entretenue*, befasst man sich mit diesem Thema.<sup>138</sup> Der Boom der Literatur über Kurtisanen hängt vor allem mit den gesellschaftlichen Verhältnissen Anfang bis Mitte des 19. Jahrhundert zusammen. Sie sind ein wesentlicher Bestandteil des Alltagslebens. So wird in der *Kameliendame* Marguerites Konflikt zwischen der Suche nach Liebe, finanzieller Abhängigkeit und dem Blick der Gesellschaft auf ihr Metier dargestellt. Ein Ausweg wird jedoch im Roman nicht, beziehungsweise nur in der

---

<sup>131</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 343.

<sup>132</sup> Vgl. Felten: Ungeliebte Kameliendame, S. 21f.

<sup>133</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 341ff.

<sup>134</sup> Vgl. ebd.; sowie Schöpflin, Karin: Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Frankfurt a. M./Wien: Lang 1993, S. 664.

<sup>135</sup> Vgl. Meßner: *Die Kameliendame*. Nachwort, S. 257f.

<sup>136</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 339.

<sup>137</sup> Vgl. Meßner: *Die Kameliendame*. Nachwort, S. 257; sowie o. A.: *Die Kameliendame*. Programmheft, S. 30.

<sup>138</sup> Vgl. Felten: Ungeliebte Kameliendame, S. 19f.

Erlösung durch Marguerites Tod gefunden. Auf diese Weise werden die ausgewiesenen gesellschaftlichen Verhältnisse und bürgerlichen Moralvorstellungen geschildert, aber nicht angeklagt, was auch Kritiker von Dumas, etwa die Brüder Goncourt und Émile Zola, betonen. Armand, schwer getroffen vom Tod seiner Geliebten, kehrt zurück in seine bürgerlichen Verhältnisse, bestrebt, die alte Ehre der Familie wieder aufzubauen. Das Intermezzo scheint wenig Wirkung gehabt zu haben.<sup>139</sup> Auch Flaubert kritisiert Dumas für seine moralisierenden Tendenzen.<sup>140</sup>

Das Thema ist kein neues, dennoch vermag der Roman bis heute seine Leser zu berühren. Im Bürgertum der damaligen Zeit erfreut er sich großer Beliebtheit, er trifft den Geschmack der Massen, ohne dabei einen Skandal zu evozieren, da sich Marguerite aus dem Leben Armands zurückzieht, um die „bürgerliche Familienidylle“ zu erhalten.<sup>141</sup> Die Konzeption der Protagonisten erweckt Sympathien beim Leser, so ist Marguerite durchaus imstande, Mitleid hervorzurufen, genau so wenig wird Armand am Ende als böser Liebhaber ausgewiesen. Meßner vermutet als Grund für die Popularität des Romans, dass für jeden etwas geboten werde, „Frivolität“ aufgrund der Schilderung der Pariser Halbwelt, „Morbidity“ vertreten durch die „Modekrankheit“ der Schwindsucht, „Schauerromantik“ vor allem in der Friedhofszone (die im Ballett wegfällt) und letztendlich die Bestätigung der bürgerlichen Moral, wobei nicht mit den Lesererwartungen gebrochen wird, da eine Vermählung mit der Kurtisane ausbleibt und so das Sittenbild aufrechterhalten wird.<sup>142</sup> Neuschäfer, der eine rezeptionsästhetische Analyse des Textes vornimmt, argumentiert, Dumas vertrete die Interessen des Bürgertums, vor allem in den Charakteren Armands und seines Vaters. Dies gelinge dem Autor auch durch die Erzählstrategie der „doppelten Rückblende“, es erfülle sowohl die „Unterhaltungs-“ (erotische Beziehung zu einer Kurtisane) als auch die „Ordnungsbedürfnisse“ (kein Bruch mit bürgerlichen Moralvorstellungen) des Publikums.<sup>143</sup> Felten weist darüber hinaus darauf hin, dass das von Dumas propagierte Familienbild nicht nur auf die Schicht des Bürgertums, sondern auch auf die damalige Arbeiterklasse zutrifft und demnach das Identifikationspotenzial für den Rezipientenkreis erhöht.<sup>144</sup>

Die Verhältnisse der Pariser Halbwelt werden kritisch beleuchtet. Er stellt die Protagonistin Marguerite als fast ideale Frau dar, die aufgrund ihrer unglücklichen Verhältnisse zum

---

<sup>139</sup> Vgl. Meßner: *Die Kameliendame*. Nachwort, S. 258f.

<sup>140</sup> Vgl. ebd., S. 260.

<sup>141</sup> Vgl. Felten: *Ungeliebte Kameliendame*, S. 13f.

<sup>142</sup> Vgl. Meßner: *Die Kameliendame*. Nachwort, S. 262.

<sup>143</sup> Neuschäfer, Hans-Jörg: Mit Rücksicht auf das Publikum. Probleme der Kommunikation und Herstellung von Konsens in der Unterhaltungsliteratur, dargestellt am Beispiel der „Kameliendame“. In: *Poetica*, 4, 1971, S. 478–514.

<sup>144</sup> Vgl. Felten: *Ungeliebte Kameliendame*, S. 23f.

Kurtisanentum gezwungen scheint und sich im Laufe des Romans „fast“ als tugendhaft herausstellt.<sup>145</sup> Dumas will Kurtisanen nicht rehabilitieren, er zeigt jedoch soziale Missstände auf, die manche Mädchen in Paris in diese Verhältnisse treiben, und weist darauf hin, welchen Blick die Gesellschaft auf sie hat. Trotz dieser sozialkritischen Tendenzen siegt im Roman am Ende das Patriarchat, vertreten durch Armands Vater, Monsieur Duval.<sup>146</sup> Er ist ein durchtriebener Charakter und vertritt eine Doppelmoral, um Marguerite zu überzeugen, seinen Sohn zu verlassen. Seine Reaktion ihr gegenüber ist nicht abschätzig, aber er sieht das Wohl seines Sohnes und seiner Familie gefährdet und ist als Vertreter der bürgerlichen Moral gezwungen, die Beziehung der Kurtisane zu seinem Sohn zu unterbinden. Es sind ihm alle Mittel recht, so auch die von ihm inszenierte Intrige. Sein Charakter dient den damaligen Lesern als Identifikationsfigur und ist entgegen heutiger Wahrnehmung nicht negativ konnotiert.<sup>147</sup>

Das Mitleid mit den Kurtisanen wird immer wieder betont. Auch die Möglichkeit der Rettung durch einen Ehemann oder die Geburt eines Kindes wird erwähnt, dennoch demonstriert der Roman genau dieses Scheitern und zeigt die Ausweglosigkeit aus der Prostitution. Obwohl gesellschaftliche Missstände angesprochen und auch die Gründe, die die Frauen zum Verkauf ihres Körpers zwingen, beleuchtet werden, wird keine Änderung der herrschenden Verhältnisse gefordert. Die Schuld der Kurtisanen steht den Tugenden des Bürgertums gegenüber. Die häufigen Rechtfertigungsversuche des Erzählers für die Niederschrift der Geschichte offenbaren, dass es sich bei Dumas' Auseinandersetzung mit dem Thema durchaus um etwas Gewagtes handelt:<sup>148</sup>

Was ich erzählen muß, ist schrecklich – doch ich tue es nicht aus Lust an der Immoralität, ich berichte nur eine wahre Begebenheit, die ich vielleicht lieber verschweigen sollte, würde ich nicht glauben, daß man von Zeit zu Zeit die Qualen dieser Geschöpfe ans Licht bringen muß, die verdammt werden, ohne daß man sie versteht, die verachtet werden, ohne daß man sein Urteil abwägt [...].<sup>149</sup>

Die Erzählperspektive des Romans ist diffizil und wird als solche im Ballett nicht übernommen. Es wird von einem Ich-Erzähler berichtet, einem namenlosen jungen Mann, welcher der noblen Pariser Gesellschaft angehört. Er unterhält eine persönliche Beziehung zum Protagonisten Armand Duval, dem er bei der Versteigerung in Marguerites Wohnung zum ersten Mal begegnet und der ihm im Laufe des Romans sukzessive seine „Liebesgeschichte“ erzählt. Der Ich-Erzähler wird nicht müde zu betonen, er sei in die Handlung nicht involviert und widme sich ausschließlich der Wiedergabe der „Wahrheit“, der Schilderung der tragischen Beziehung

---

<sup>145</sup> Vgl. Bührle: Literatur und Tanz, S. 339.

<sup>146</sup> Vgl. ebd., S. 339ff.

<sup>147</sup> Vgl. ebd., S. 357ff.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., S. 359.

<sup>149</sup> Dumas, Alexandre: *Die Kameliendame*. München: dtv 2023 [1848], S. 9.

von Armand und Marguerite.<sup>150</sup> Der Erzähler fungiert als Teil einer Art Rahmenhandlung, die im Ballett wegfällt. Die meisten Passagen des Romans werden als Rückblick erzählt, Armand schildert dem Erzähler die Ereignisse in Retrospektive. Am Ende wechselt die Erzählperspektive zu Marguerite, da nun dem Leser Ausschnitte aus Briefen und ihrem Tagebuch zugänglich gemacht werden, was Neumeier für sein Ballett übernimmt, indem er Armand am Rande der Bühne in ihrem Tagebuch lesen lässt.<sup>151</sup> Obwohl sich der Erzähler im Verlauf des Romans überwiegend zurückhält und vor allem als Authentizitätsgarant fungiert, fließen seine Bemerkungen ein. Diese können als gesellschaftskritisch bezeichnet werden, da trotz ihres Daseins als Prostituierte durchaus Mitleid mit Marguerite zu erkennen ist. Diese Tendenz entfällt unter anderem durch die Streichung der Figur des Erzählers im Ballett.<sup>152</sup>

Im Roman spannt sich die erzählte Zeit über längere Perioden. Während die Rahmenhandlung, die Begegnung des Erzählers mit Armand, einige Wochen umfasst, erstreckt sich die Binnenhandlung, die Beziehung von Armand und Marguerite, über mehrere Jahre. Zwischen ihrer ersten Begegnung und der eigentlichen Kontaktaufnahme, dem Beginn ihrer Liebesbeziehung, liegen zwei Jahre. Die Beziehung dauert mehrere Monate – „In den sechs Monaten, die er Sie nun kennt [...]“<sup>153</sup> – und endet im Herbst, bis Marguerite im Februar des kommenden Jahres ihrer Krankheit erliegt.<sup>154</sup>

Ein Grund, warum Dumas den Roman so schnell in ein Bühnenstück umschreiben konnte, ist seine ausgeprägte theatrale Gestaltung. Zahlreiche Passagen bestehen aus Dialogen, die an Theaterszenen erinnern.<sup>155</sup> Darüber hinaus spielt das Theater als sozialer Ort eine bedeutende Rolle. Es ist ein bevorzugter Aufenthaltsort Marguerites, und tatsächlich finden dort auch wichtige Begegnungen mit Armand statt. Kurz vor ihrem Tod besucht sie erneut eine Vorstellung. Obwohl das Theater zentraler Schauplatz des Romans ist, wird nie beschrieben, was sich auf der Bühne abspielt. Es fungiert als Ort, an dem das gesellschaftliche Geschehen stattfindet, der Zuschauerraum wird zur Bühne. Armand beobachtet das Kommen und Gehen in Marguerites Loge, anstatt die Vorstellung zu verfolgen. Sie agiert wie eine Schauspielerin:<sup>156</sup>

Glücklicherweise wurde jetzt der Vorhang hochgezogen, und mein Freund verstummte. Welches Stück an diesem Abend gegeben wurde, wäre mir unmöglich zu sagen. Ich kann mich nur noch entsinnen, daß ich von Zeit zu Zeit den Blick zu ihrer Loge erhob, aus der ich mich so brüsk entfernt hatte, und daß Besucher dort alle Augenblicke wechselten.<sup>157</sup>

---

<sup>150</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 343.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., S. 344.

<sup>152</sup> Vgl. ebd., S. 345.

<sup>153</sup> Dumas: *Die Kameliendame*, S. 229.

<sup>154</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 345f.

<sup>155</sup> Vgl. ebd., S. 346.

<sup>156</sup> Vgl. ebd., S. 346f.

<sup>157</sup> Dumas: *Die Kameliendame*, S. 61f.

In Dumas' gleichnamigem Theaterstück ist die Struktur des Romans verändert: Die Rahmenhandlung ist wie auch im Ballett gestrichen. Er operiert mit einem fünftaktigen Aufbau (1. Akt: Beginn, mit einem Liebesgeständnis während des Abendessens bei Marguerite, 2. Akt: Liebesbeziehung und Eifersucht, 3. Akt: Aufenthalt am Land, 4. Akt: Unstimmigkeiten zwischen Marguerite und Armand unter Einmischung von Olympia, 5. Akt: Tod Marguerites in den Armen Armands, im Roman stirbt sie allein und verlassen).<sup>158</sup> Im Gegensatz zum Roman wird im Theaterstück chronologisch erzählt und auch das Ende wird modifiziert, Marguerite stirbt in den Armen Armands.<sup>159</sup> Für das Theater und das bürgerliche Publikum adaptiert Dumas einige Aspekte des Prätextes. Das Theater als Begegnungsort wird aufgrund der schweren Darstellbarkeit als Theater im Theater nicht gezeigt; die Leiche Marguerites wird, wie im Ballett nicht exhumiert, die Friedhofszenen entfallen, auch die Affäre Olympias und Armands wird nicht explizit dargestellt. Dumas streicht einige Szenen und entschärft die Charaktere, um das Stück weniger gesellschaftskritisch wirken zu lassen. Indem Marguerite in Armands Armen stirbt, ihm verzeiht und ihm nahelegt, eine andere zu heiraten, bleibt die bürgerliche Moral gewahrt. Das Stück unterliegt mehrmals der Zensur, Dumas muss Teile umschreiben und deutlich abschwächen, bis es 1852 aufgeführt werden darf.<sup>160</sup>

Bührle postuliert, die Protagonisten des Romans besäßen „Gegenfiguren“, welche sich in einer vergleichbaren Position befänden und gemeinsame Charaktereigenschaften aufwiesen. Dies trifft vor allem auf Marguerite zu. Es werden häufig Vergleiche zu anderen Figuren gezogen, wie beispielsweise zur verstorbenen Tochter des Herzogs. Marguerite wird jedoch auch mit ihren Leidensgenossinnen, den Kurtisanen Prudence und Olympia, verglichen, die im Gegensatz zu ihr ausschließlich negativ konnotiert sind und Emotionslosigkeit, Eitelkeit, Geldgier und fehlende Moral der Kurtisanen repräsentieren.

Eine weitere wichtige Identifikationsfigur, der im Ballett eine bedeutendere Rolle als im Roman zukommt, ist Manon Lescaut. Marguerite liest nicht nur selbst den Roman von Prévost, auch andere Charaktere stellen immer wieder Vergleiche mit ihr und der Protagonistin des Romans Manon an. Selbst der Erzähler nimmt Bezug auf sie, als er betont, er bedauere, dass Marguerite nicht in den Armen ihres Liebhabers sterben konnte, so wie es Manon tat. Armand wird mit ihren anderen Liebhabern, in gewisser Hinsicht seinen Konkurrenten, wie dem Grafen G., verglichen. Dies ist auch beim Herzog und Armands Vater, die das im Patriarchat verhaftete Bürgertum vertreten, möglich. Ihnen gegenüber steht der Erzähler, welcher sein Pendant im

---

<sup>158</sup> Vgl. Dumas, Alexandre: *Die Kameliendame*. Schauspiel in fünf Akten. Stuttgart: Reclam 1974 [1848].

<sup>159</sup> Vgl. Meßner: *Die Kameliendame*. Nachwort, S. 253ff.; sowie Felten: *Ungeliebte Kameliendame*, S. 16.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 13; sowie Bührle: *Literatur und Tanz*, S. 339.

Gärtner (der im Ballett nicht vorkommt) findet. Diese beiden spüren wahres Mitleid und Zuneigung für Marguerite, ohne sich ihrer in irgendeiner Weise zu bemächtigen.<sup>161</sup>

Armand ist ein sensibler Charakter, der dennoch, vor allem am Anfang seiner Beziehung zu Marguerite, in seinen bürgerlichen Moralvorstellungen gefangen ist. Zu Beginn ist Marguerite diejenige, die die Bedingungen für die Beziehung aufstellt. Die Machtverhältnisse kehren sich jedoch am Ende des Romans um. Armand wird immer dominanter und behandelt Marguerite letztendlich fast grausam, indem er sie mit Olympia eifersüchtig machen will. Somit ist er keineswegs moralisch überlegen, sondern sucht sie mit ihren eigenen Mitteln zu bekämpfen.<sup>162</sup> Marguerite macht im Roman die größte Entwicklung durch, einerseits auf psychischer, andererseits auf physischer Ebene. Anfangs kann sie, trotz ihrer Krankheit, den Schein in der Gesellschaft wahren. Mit der Liebe zu Armand ist auch ihre Gesundheit stabiler. Als sie von ihm jedoch verlassen wird, ereilt sie der Tod. Sie wird von Anfang an als starker Charakter gezeichnet, entscheidet über ihre Liebhaber, lebt in relativer Unabhängigkeit und gibt Armand anfangs die Bedingungen ihrer Beziehung vor. Diese Autonomie, Bestimmtheit und Kontrolle nehmen ab, als sie beginnt, wahre Gefühle für ihn zu entwickeln. Trotz ihres Daseins als Kurtisane wird Marguerite immer wieder als unschuldig und rein beschrieben, vor allem äußerlich.<sup>163</sup> Auch am Ende wird betont: „Sie hat wie eine Sünderin gelebt, doch sie wird als Christin sterben.“<sup>164</sup> Der Unterschied zu den anderen Kurtisanen betonen sowohl der Erzähler als auch Armand, was darauf schließen lässt, dass es Dumas nicht um die Rehabilitierung von Prostituierten im Allgemeinen, sondern um den spezifischen Charakter und die Situation im Einzelfall geht.<sup>165</sup>

Roland Barthes vertritt die Ansicht: „Nun ist der zentrale Mythos der Kameliendame in Wirklichkeit nicht die Liebe, sondern die Anerkennung. Marguerite liebt, um sich Anerkennung zu verschaffen [...]“.“<sup>166</sup> Sie begegne Armand mit Leidenschaft, da sie anfangs überrascht ist, von diesem „anerkannt“ zu werden. Schließlich wird sie auch der Bitte Monsieur Duvals nachkommen, seinen Sohn zu verlassen, um die Anerkennung der Pariser Bourgeoisie zu bekommen, der sie nicht angehört und nie angehören wird. Ihr Tod ist der Beweis für die Unmöglichkeit dieses Wunsches. Dumas’ Roman hat nichts Revolutionäres, da die davor bestehende Ordnung nur kurzfristig gestört wird.<sup>167</sup>

---

<sup>161</sup> Vgl. ebd., S. 349f.

<sup>162</sup> Vgl. ebd., S. 354f.

<sup>163</sup> Vgl. ebd., S. 351ff.

<sup>164</sup> Dumas: *Die Kameliendame*, S. 264.

<sup>165</sup> Vgl. Bührlé: *Literatur und Tanz*, S. 353f.

<sup>166</sup> Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp 2010 [1957], S. 234–237; S. 234.

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 234–237.

Bei der Analyse muss die zeitliche Differenz zwischen dem Entstehen des Romans und des Balletts bedacht werden. So ist die Relevanz und skandalöse Wirkung des Themas der Kurtisanen zur Zeit Neumeiers nicht mehr gegeben. Die Entwicklungen in der Ballettgeschichte machen es dem Choreografen möglich, den Stoff auf die Bühne zu bringen. Zur Zeit des Erscheinens der *Kameliendame* als Roman und Theaterstück dominiert das romantische Ballett mit Darstellungen von übernatürlichen, märchenhaften Wesen, etwa in *La Sylphide* oder *Giselle*. Erotische Sujets finden erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts Eingang ins klassische Ballett.<sup>168</sup> Dieses ist beim Erscheinen der *Kameliendame* 1848 noch in romantischen Traditionen verhaftet, in denen ein idealisiertes, übermenschliches, feen- oder elfenhaftes Frauenbild vermittelt wird, das mit jenem der Kurtisanen nichts gemein hat. Während andere Kunstformen, wie bildende Kunst, Literatur und Oper, zu jener Zeit bereits von der Gesellschaftskritik der Epoche des Realismus und Naturalismus geprägt sind, geht diese Entwicklung am Ballett beinahe unmerklich vorbei.<sup>169</sup>

#### **4.2. John Neumeier, *Die Kameliendame* (1978)**

Die *Kameliendame* zählt zu den frühen Ballette John Neumeiers, die er nach einer literarischen Vorlage kreiert, wobei er dieser relativ getreu folgt. Der Kritiker Horst Kogler geht so weit, das Ballett als „choreografischen Roman“ zu bezeichnen.<sup>170</sup> Zum Theaterstück und zu Verdis Oper *La Traviata* muss festgehalten werden, dass sich Neumeier explizit nicht an den bereits existierenden Bühnenversionen orientiert, sondern vor allem mit dem Roman arbeitet. Er äußert sich zur Idee der Kreation des Stückes: „Die Form des ganzen Romans, die Vielschichtigkeit der indirekten Erzählweise, seine poetische Kraft, die fragmentarische Art der Rückschau haben mich zu dem Ballett inspiriert.“<sup>171</sup>

##### **4.2.1. Musik und Ausstattung**

Die Musik ist eine Kombination verschiedener Kompositionen Chopins, denen jedoch keine tiefere Deutungsebene zukommt, sie wird gemeinsam mit dem Dirigenten Gerhard Merkson erarbeitet.<sup>172</sup> Hier handelt es sich offensichtlich um eine Medienkombination nach Rajewski, wobei die Musik in der *Kameliendame* keine weitere Deutungsdimension zulässt, sondern eher die Choreografie anregt und unterstützt.<sup>173</sup> Nach Fischer-Lichte nimmt Chopins Musik in

---

<sup>168</sup> Vgl. Bührle: Literatur und Tanz, S. 359.

<sup>169</sup> Vgl. Koegler: *Die Kameliendame*, S. 44.

Zum Realismusproblem des Tanzes siehe auch: Schoenfeldt, Susanne: Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zu Geschichte des choreographierten Tanzes. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 1997, S. 264ff.

<sup>170</sup> Vgl. Bührle: Literatur und Tanz, S. 360.

<sup>171</sup> Zit. nach ebd., S. 361.

<sup>172</sup> Vgl. ebd., S. 360f.; sowie o. A.: *Die Kameliendame*. Programmheft, S. 36.

<sup>173</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 19; 157.

gewissen Szenen, vor allem den „Liebes Pas de deux“, eine indexikalische Funktion ein, da sie metonymisch auf den Gefühlsausdruck verweist, wobei Fischer-Lichte nicht auf die Frage eingeht, wie sich dieser konstituiert, sondern nur auf kulturelle Konventionen der abendländischen Musikgeschichte dieser Interpretation verweist.<sup>174</sup> Neumeier hat bereits einen Plan der Umsetzung des Romans in ein Ballett, bevor er über die Konzeption der Musik nachzudenken beginnt, was typisch für Literaturballette ist.<sup>175</sup>

Das schlicht gehaltene Bühnenbild wird von Jürgen Rose gestaltet.<sup>176</sup> Sein und Neumeiers Ziel ist es, sich dabei auf das Wesentliche zu konzentrieren, wobei die Möglichkeit gewährleistet sein soll, vom Äußeren – den gesellschaftlichen Gegebenheiten – unmittelbar auf das Innere – die emotionale Verfassung der Protagonist:innen – zu schließen. Das Bühnenbild ist eher funktional, wenig prunkvoll und im Dienst der Dramaturgie gestaltet, um schnelle Szenenwechsel zu ermöglichen. So wie die Anzahl der Charaktere und Handlungsstränge werden auch die Schauplätze reduziert.<sup>177</sup> Es existieren die folgenden Bühnenbilder, die sich immer wieder abwechseln: Marguerites Wohnung, das Theater, ein undefinierter Ballsaal, das Land, Armands Wohnung und die Champs-Élysées.<sup>178</sup>

Gegenstände, die sich im Roman finden, werden als Requisiten auf der Bühne eingesetzt. Marguerite führt im Theater ein Opernglas und einen Kamelienstrauß mit sich so wie es im Roman erwähnt wird:

Marguerite fehlte bei keiner Premiere und verbrachte ihre Abende im Theater oder auf Bällen. Wurde ein neues Stück gespielt, so konnte man sich sicher sein, sie unter den Zuschauern zu finden, wobei sie stets drei Dinge bei sich trug, die die Brüstung ihrer Loge einnahmen: ihr Opernglas, eine Tüte mit Süßigkeiten und einen Strauß Kamelien.<sup>179</sup>

Auch die Schnitte der Kostüme sind der historischen Epoche des Romans angepasst.<sup>180</sup> Sie orientieren sich an den Beschreibungen des Prätextes. Marguerite trägt etwa auf dem Land einen Strohhut und ein weißes Kleid, was mit dieser Passage aus dem Roman in Verbindung gebracht werden kann: „Marguerite trug ein weißes Kleid, sie lehnte in meinen Armen, und am Abend würde sie mir unterm Sternenhimmel die gleichen Worte zuflüstern wie vergangene Nacht [...]“.<sup>181</sup> Wenn sie sich auf den Weg zu Armand macht, wird sie in schwarzem Mantel und Schleier gezeigt: „Sie war ganz in Schwarz gekleidet und trug einen Schleier. Ihr Gesicht

---

<sup>174</sup> Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, S. 169.

<sup>175</sup> Vgl. Bührlé: *Literatur und Tanz*, S. 360f.; sowie Neumeier, John: *Filmische Überlegungen*. Aus meinem Notizbuch. In: *Die Kameliendame*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2018, S. 34–37; S. 36.

<sup>176</sup> Vgl. Bührlé: *Literatur und Tanz*, S. 361.

<sup>177</sup> Vgl. Neumeier: *Filmische Überlegungen*, S. 37.

<sup>178</sup> Vgl. Bührlé: *Literatur und Tanz*, S. 363.

<sup>179</sup> Dumas: *Die Kameliendame*, S. 15.

<sup>180</sup> Vgl. Neumeier: *Filmische Überlegungen*, S. 37.

<sup>181</sup> Dumas: *Die Kameliendame*, S. 153.

war hinter den Spitzen kaum zu erkennen.“<sup>182</sup> Bei ihrem letzten Theaterbesuch im Vaudeville trägt sie ein rotes Kleid und ist auffällig geschminkt, um ihren schlechten Gesundheitszustand zu verdecken: „Julie hatte mir Rouge aufgetragen, sonst hätte ich wohl wie eine Leiche ausgesehen.“<sup>183</sup> Auch ihre weiße und schwarze Kleidung steht mit der im Roman vorherrschenden Farbsymbolik in Verbindung. Andere Kurtisanen, insbesondere Prudence mit roter Perücke, tragen im Kontrast zu Marguerite immer grelle, farbige Kleider.<sup>184</sup> Kostüm, Frisur und Maske orientieren sich demnach eng am Prätext und dienen vor allem der Visualisierung der gesellschaftlichen Stellung der Charaktere.<sup>185</sup>

#### 4.2.2. Aufbau

Der Prolog des Balletts zeigt, so wie im Roman, die Auktion in Marguerites Wohnung. Im ersten Akt findet die Begegnung der beiden Protagonisten im Theater, das Abendessen bei Marguerite sowie der Ball statt. Der zweite Akt wird vom Landleben dominiert. Dort trägt sich auch die Unterredung von Marguerite mit Monsieur Duval und die daraus resultierende Trennung von Armand zu. Der dritte und letzte Akt des Balletts zeigt die letztmalige Begegnung der beiden, Marguerites alleinigen Theaterbesuch und ihren Tod.<sup>186</sup> Neumeier lässt das Stück als eine Art Rückblick Armands auf seine Beziehung mit Marguerite Revue passieren. Bühler äußert die Vermutung, Armand erzählt seinem Vater die Geschichte in Retrospektive, womit das auf der Bühne Gezeigte als eine Art Binnenhandlung fungiert. Dieses Argument sieht sie durch den Fakt gestützt, dass Neumeier in neueren Inszenierungen den Vater während des gesamten Balletts auf einen Stuhl am Rande der Bühne platziert und ihn somit zum impliziten Zuschauer werden lässt.<sup>187</sup> Grundsätzlich setzt das Ballett die Kenntnis des Prätextes beim Publikum nicht voraus, die Handlung kann auch ohne die Lektüre verstanden werden, wobei jedoch einige Aspekte, wie der Bezug auf Manon Lescaut, ohne die Beschäftigung mit dem Roman, nicht verständlich sind.

Im Programmheft heißt es, dass das Ballett eine Serie von Erinnerungen wiedergibt, was repräsentativ für die unterschiedlichen Erzählperspektiven des Romans stehen soll.<sup>188</sup> Die im Ballett dargestellte Zeit kann in Bezug auf die Handlungsfolge nicht klar nachvollzogen werden. In Anlehnung an den Roman müsste sich die Beziehung von Armand und Marguerite

---

<sup>182</sup> Ebd., S. 219.

<sup>183</sup> Ebd., S. 234.

<sup>184</sup> Vgl. Bühler: Literatur und Tanz, S. 380f.

<sup>185</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 120.

<sup>186</sup> Vgl. Bühler: Literatur und Tanz, S. 361.

<sup>187</sup> Vgl. ebd., S. 364.

<sup>188</sup> Vgl. o. A.: *Die Kameliendame*. Programmheft, S. 4.

analog über einige Monate erstrecken.<sup>189</sup> Grundsätzlich folgt Neumeier der Aufteilung Dumas' in Rahmen- und Binnenhandlung, wobei der Erzähler als Figur nicht existent ist. Dennoch übernimmt Neumeier als Prolog die Szene in der Wohnung Marguerites, in der der Erzähler auf Armand trifft. Er fehlt im Ballett, weil eine nonverbale Kunstform nur wenig von einer Erzählerfigur, die nicht sprechen kann bzw. die nicht spricht profitiert, wobei es durchaus Versuche Neumeiers gibt, dies umzusetzen. In seiner *Kleinen Meerjungfrau* erscheint „Der Dichter“ als außenstehende Figur, die das Geschehen tänzerisch kommentiert.<sup>190</sup>

Das Ballett beginnt nach Marguerites Ableben mit der Versteigerung in ihrer Wohnung. Die Szene ist sehr eng am Roman orientiert, da die gepackten Kisten und die Tücher über den Möbeln an die von Dumas evozierte Atmosphäre erinnern. Das Plakat am linken Rand der Bühne weist explizit auf die Auktion hin. Auch das vom Erzähler erwähnte Porträt Marguerites platziert Neumeier prominent am Sofa in der Mitte der Bühne. Im Roman heißt es: „Sie besaß ein wundervolles Portrait, das Vilad von ihr angefertigt hatte, der einzige, dessen Stift sie darzustellen vermochte.“<sup>191</sup>

Darüber hinaus zeigt er auch die Kurtisanen und Damen der Pariser Gesellschaft, die von Dumas so eindringlich mit ihrer Schaulust bei der Besichtigung der Wohnung der Verstorbenen beschrieben werden. Neumeier nutzt die Gelegenheit, um anders als im Roman im Prolog einen Großteil der Charaktere auftreten zu lassen. So sind Nanine, Armands Vater, der Herzog, Graf N., Prudence und Olympia anwesend. Diese reagieren jeweils ihrem Charakter entsprechend auf das Porträt Marguerites. Während der Herzog betrübt erscheint, gibt Prudence vor, Mitgefühl zu haben, sie wirkt aber eher ungerührt. Anders als im Roman wird nicht mit der Begegnung des Erzählers mit Armand begonnen, sondern dieser stürmt in die leere Wohnung, sieht das Auktionsplakat, bricht in Tränen aus und erinnert sich, während er von seinem Vater getröstet wird, an seine Beziehung zur Kurtisane.<sup>192</sup> Die bisher beschriebene Eingangsszene könnte auch der Prolog eines Theaterstückes oder Filmes sein, da bis dahin nur mimisches Spiel dominiert. Es wird nicht getanzt und auch die Musik bleibt aus.<sup>193</sup>

#### 4.2.3. Adaptionen und Charaktere

Neben Streichungen und Adaptionen positioniert Neumeier auch einige Gegebenheiten zeitlich anders als sie im Roman geschildert werden. So wird das Gespräch von Marguerite mit Armands Vater nicht am Ende behandelt, sondern mitten im Stück, wahrscheinlich um die

---

<sup>189</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 365.

<sup>190</sup> Vgl. ebd., S. 363.

<sup>191</sup> Dumas: *Die Kameliendame*, S. 14.

<sup>192</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 363f.

<sup>193</sup> Vgl. ebd., S. 364.

Nachvollziehbarkeit für das Publikum zu gewährleisten.<sup>194</sup> Eine wichtige Änderung betrifft die Ballszene, die nach der letzten gemeinsamen Nacht von Armand und Marguerite stattfindet. Hier wird nicht nur der Tanz an seinem „natürlichen“ Ort positioniert, es gibt auch die Gelegenheit für große Corps-de-Ballet-Szenen, die das Zusammenkommen der zentralen Charaktere im selben Raum gewährleisten.<sup>195</sup> Neumeier nutzt dies, um mehrere Szenen, die im Roman in anderen Abschnitten platziert sind, zusammenzufügen. Der Ball wird zum Ort, an dem der Streit Marguerites und Olympias kulminiert und im Ballett durch eine Ohrfeige physisch dargestellt wird. Marguerite ist durch Armands Geste, als er ihr Geld zusteckt, gekränkt, im Roman wird es ihr zugesandt. Der Ball stellt im Ballett die letzte Szene des Aufeinandertreffens der beiden Liebenden dar.<sup>196</sup>

Wie für das Literaturballett typisch streicht Neumeier einige im Roman existierende Figuren und Ereignisse. Dies geht mit den im Theorieteil behandelten Thesen Laplace-Clavierie zum Ballettlibretto einher, da es zu einer Vereinfachung, sowohl auf Basis der Figuren als auch der Örtlichkeiten (die ohnehin im Prätext ebenfalls begrenzt sind) und Handlungen, kommt.<sup>197</sup>

Die Begegnungen von Armand und Marguerite erfolgen nicht in zweijährigem Abstand in der Opéra-Comique und danach im Théâtre de Variétés, sondern sind auf ein Treffen im Theater verkürzt.<sup>198</sup> Typisch für das klassische Ballett ist hier der Auftritt Marguerites. Sie betritt die Bühne erst, umgeben von ihren Verehren, als alle anderen Charaktere eingeführt sind.<sup>199</sup> Die Anzahl der Dramatis Personae wird ebenfalls im Vergleich zum Roman gekürzt. Nanine, Marguerites Hausmädchen und Julie Duprat sind eine Figur. Auch Marguerites Liebhaber werden nicht nach dem Vorbild des Romans übernommen, der Herzog ist deutlich jünger, ähnelt in seiner Konzeption dem Grafen N., Marguerite kehrt jedoch nach der Trennung von Armand zum Herzog und nicht zum Grafen zurück, weitere Verehrer werden nicht explizit besetzt.<sup>200</sup> Im Ballett ist der Herzog Marguerites Liebhaber, seine Motivation, sie aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit seiner Tochter zu unterstützen, entfällt im Ballett aus Zeitmangel und Darstellungsdefizit, da es durchaus kompliziert wäre eine Analogie zu Marguerite und der ihr ähnlich sehenden Tochter des Herzogs tänzerisch darzustellen, da diese bereits verstorben ist, als der Herzog Marguerite kennenlernt. Man hätte dies nur in einer weiteren Art Traumszene bzw. Rückblende darstellen können. Auch Prudence ist eine noch jüngere, aktive Kurtisane, da

---

<sup>194</sup> Vgl. ebd., S. 361f.

<sup>195</sup> Vgl. ebd., S. 362.

<sup>196</sup> Vgl. ebd.

<sup>197</sup> Vgl. Laplace-Clavierie: *Écrire pour la danse*, S. 147–168.

<sup>198</sup> Vgl. Schöpflin: *Theater im Theater*, S. 664.

<sup>199</sup> Vgl. Bührlé: *Literatur und Tanz*, S. 367.

<sup>200</sup> Vgl. ebd., S. 362.

es kaum ältere Tänzerinnen gibt, die diese Rolle übernehmen könnten. Zwischen ihr und Gaston entfaltet sich während des Balletts ebenfalls eine Beziehung.<sup>201</sup> Der Friedhof wird wie schon im Theaterstück als Schauplatz gestrichen. Obwohl Friedhöfe im Ballett wie in *Giselle* eine beliebte Kulisse sind, gäbe es im Falle der *Kameliendame* bei der Szene der Leichenumbettung durchaus Probleme. Armands kurze Aufenthalte auf dem Land sowie Unterredungen mit Schwester und Vater werden ausgelassen, da so Zeit und Schauplätze gespart werden und das Stück dennoch kaum an Kohärenz und Inhalt verliert.<sup>202</sup>

#### 4.2.4. Schriftstücke – Metareferenzialität: die Parallele zu *Manon Lescaut*

Problematisch für das Ballett stellt sich die Dominanz der Schriftstücke im Roman heraus. Die Briefe, die vor allem am Ende ohne die Vermittlung durch den Erzähler wiedergegeben werden, sind physisch als Requisiten präsent, was wiederum als eine Art Medienkombination verstanden werden kann.<sup>203</sup> Hier ist vor allem der Abschiedsbrief von Marguerite an Armand sowie dessen Brief inklusive Geldscheine, die er ihr im Ballett am Ball überreicht, von Bedeutung. Die Inhalte der Schriftstücke erschließen sich zumeist aus der Handlung, so auch der Abschiedsbrief Marguerites, der Armand noch während seines Aufenthaltes auf dem Land ereilt. Die Lektüre mündet in ein verzweifelt Solo, an dessen Ende er die von Marguerite zurückgelassene Kleidung an sich drückt.<sup>204</sup> Auch das Tagebuch, das er von Nanine überreicht bekommt, macht ihm die letzten Tage Marguerites erst verständlich. Während Marguerites Theaterbesuch und ihr Tod tänzerisch dargestellt wird, sitzt Armand lesend am Rand der Bühne.<sup>205</sup>

Wohl am produktivsten verwirklicht Neumeier den im Prätext erwähnten Roman *Manon Lescaut*, indem er ihn zum gezeigten Bühnenstück des Theaters im Theater macht.<sup>206</sup> Er nimmt den Roman im Roman als Ausgangspunkt der eigentlichen Erzählung. Armand schenkt Marguerite *Manon Lescaut* und versucht das Buch nach ihrem Ableben bei der Versteigerung wieder zu erstehen, was dazu führt, dass er dem Erzähler der Geschichte begegnet und so den Roman überhaupt erst möglich macht.<sup>207</sup> Darüber hinaus finden sich im Laufe der Erzählung immer wieder Anspielungen auf *Manon Lescaut*. Armands Vater äußert über die Beziehung seines Sohnes: „Durch jede Manon kann man zu einem Des Grieux werden [...]“. <sup>208</sup> Marguerite

---

<sup>201</sup> Vgl. ebd., S. 370.

<sup>202</sup> Vgl. ebd., S. 362.

<sup>203</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 19; S. 157.

<sup>204</sup> Vgl. Bühle: Literatur und Tanz, S. 366f.

<sup>205</sup> Vgl. ebd., S. 366f.

<sup>206</sup> Vgl. ebd., S. 365.

<sup>207</sup> Vgl. Neumeier: Filmische Überlegungen, S. 36f.

<sup>208</sup> Dumas: *Die Kameliendame*, S. 186.

hingegen ist an anderer Stelle der Überzeugung: „[...] wenn eine Frau liebe, dann könne sie nicht so handeln wie Manon.“<sup>209</sup>

Armands erste Erinnerung an Marguerite ist ihre Begegnung im Theater, hier inszeniert Neumeier ein Ballett im Ballett. Die Pariser Gesellschaft wird, wie für das gehobene Bürgertum üblich, bei ihrem Theaterbesuch gezeigt. Armand, begleitet von seinem Freund Gaston, lernt Marguerite bei der Vorstellung von *Manon Lescaut* kennen. Im Gegensatz zum Roman wird deutlich auf das gezeigte Stück Bezug genommen. Es ist in Form eines Balletts im Ballett dargestellt, auch Marguerite und Armand haben nicht nur Augen füreinander, sondern zeigen Interesse an der Vorstellung. Das geht so weit, dass sie sich in das Stück im Stück hineinimaginieren und Teil der Vorstellung werden, vor allem Marguerite.<sup>210</sup> Das Figurenpaar dient den eigentlichen Protagonisten Marguerite und Armand als Identifikationsvorlage, sie erscheinen im Laufe des Ballettabends immer wieder und nehmen eine kommentierende Funktion ein. Die Grenze zwischen den Darstellern des Balletts im Ballett und des Balletts erster Ordnung beginnt jedoch schnell zu verschwimmen. Bereits während der ersten Vorstellung tritt Marguerite in das Bühnengeschehen ein, ohne dass das implizite Publikum dies bemerken würde, und wird Teil des Balletts im Ballett. Auch nach Ende der Vorstellung, als die beiden Solisten für die Verbeugung vor den gefallen Vorhang treten, werden sie den zwei Protagonisten in einem Moment des Stillstands gegenübergestellt, womit der Vergleich von Des Grieux mit Armand und Manon mit Marguerite visualisiert wird. Die Tänzer:innen des Balletts im Ballett tauchen in der Folge immer wieder in Träumen und Visionen der Protagonisten auf, so zum Beispiel in einer Vision Armands nach dem Theaterabend, in der seine und die Bewegungen Des Grieux' parallel, teilweise gespiegelt ausgeführt werden, was ihr geteiltes und vergleichbares Schicksal im Hinblick auf die unerfüllbare Liebe zu einer Kurtisane verdeutlicht. Auch Manon erscheint und wird somit zum Sinnbild Marguerites.

Im zweiten Akt tritt sie erneut auf, nun jedoch in einer Vision Marguerites während des Gesprächs mit Armands Vater. Manon repräsentiert in diesem Fall das lasterhafte Leben der Kurtisanen und scheint Marguerite in ihr altes Leben zurückholen zu wollen. Auch deren Liebhaber, einschließlich des Herzogs, tauchen in der Szene wieder auf. Manon steht für die negativ konnotierte Pariser Halbwelt, während Marguerite bereits den Ausweg in ein moralisches Leben sucht und dennoch von ihrer Vergangenheit in Gestalt Manons eingeholt wird. Durch die Einführung dieser Figur gelingt es Neumeier, Marguerites Gespaltenheit zwischen den zwei Welten Tugend und Laster sowie ihre innere Konstitution zu visualisieren.

---

<sup>209</sup> Ebd., S. 163.

<sup>210</sup> Vgl. Schöpflin: Theater im Theater, S. 665.

Manon tritt zu dem Zeitpunkt auf, als Marguerite entscheidet, Armand zu verlassen. Dies kann auch in Verbindung zu folgender Textstelle im Roman gesehen werden: „*Manon Lescaut* lag aufgeschlagen auf dem Tisch. Es schien mir, als seien die Seiten hier und da von Tränen benetzt worden.“<sup>211</sup>

Im dritten Akt findet der zweite Theaterbesuch Marguerites statt. Sie wohnt erneut einer Vorstellung von *Manon Lescaut* bei, um Armand dort zu suchen. Neumeier bleibt in seiner Konzeption dieser Szene eng am Roman. Marguerite tritt in einem roten Kleid auf und richtet ihren Blick auf die Stelle, an der sie Armand zum ersten Mal gesehen hat: „Ich nahm die Loge, in der ich Ihnen unser erstes Rendezvous gab. Ich ließ den Platz, auf dem Sie damals gesessen haben, nicht aus dem Blick. Gestern saß dort irgend so ein grober Flegel, der lauthals über alle die schlechten Witze der Schauspieler lachte.“<sup>212</sup> Da dies im Ballett für die Zuschauer:innen schwer erkennbar wäre, platziert Neumeier einen Tänzer, der Armand stark ähnelt, mit dem Rücken zum Publikum an dessen Stelle. Marguerite hält ihn fälschlicherweise für Armand und berührt ihn. Als sie jedoch merkt, dass es sich nicht um ihren Liebhaber handelt, sinkt sie erschöpft auf einen Stuhl. Im Ballett im Ballett werden nun Szenen kurz vor Manons Tod gezeigt. Beide Protagonistinnen sind schwer krank. In der letzten Vision Manons werden ihr Tod und jener Marguerites parallel geführt. Neumeier scheint diese Passage des Romans zu übernehmen:

Gewiss, *Manon Lescaut* ist eine bewegende Geschichte; und sie ist mir auch bereits bis in alle Einzelheiten vertraut. Und doch muß ich jedes Mal, wenn mir dieses liebenswerte Buch in die Hände fällt, es aufschlagen und zum hundertsten Mal das Schicksal der Heldin des Abbé Prévost durchleiden. Nun ist die Heldin auch so wahr gezeichnet, daß es mir nahezu scheint, ich hätte sie gekannt. Jetzt aber bekam durch den Vergleich zwischen ihr und Marguerite die Lektüre des Buches wieder einen ganz unerwarteten Reiz, und meine Nachsicht gegen das Mädchen, dessen Nachlaß ich diesen Band verdanke, schlug in Mitleid, fast Liebe um.<sup>213</sup>

Während Manon in den Armen ihres Liebhabers stirbt, erliegt Marguerite allein ihrer Krankheit, ohne Beisein Armands.<sup>214</sup> Neumeier selbst bezeichnet sein Verfahren als „Spiel im Spiel“. Er argumentiert, die Einführung der Manon-Handlung habe ihm die Möglichkeit zu einer durchgängigen Dramaturgie geboten, welche zulasse, mehr „tiefe Dimensionen“ in die Charaktere einzubringen. Da es im Ballett fast unmöglich erscheint, Pro- und Analepsen deutlich zu markieren, fügt er die Charaktere Manon und Des Grieux ein, die repräsentativ für Gedanken, Zweifel und Hoffnungen stehen sollen, als eine Art „Spiegel“ der eigentlichen Protagonisten. Genau deshalb taucht Manon immer an zentralen Wendepunkten des Stückes

---

<sup>211</sup> Dumas: *Die Kameliendame*, S. 197f.

<sup>212</sup> Ebd., S. 243f.

<sup>213</sup> Ebd., S. 22f.

<sup>214</sup> Vgl. Schöpflin: *Theater im Theater*, S. 664ff.

auf und so endet das Ballett mit einem Pas de trois, in dem Marguerite förmlich mit Manon und Des Grieux (für Armand stehend) verschmilzt.<sup>215</sup>

Im Zusammenhang mit dem Ballett im Ballett und in Anlehnung an das Theater im und auf dem Theater sei auf die Theorie der Metareferenz verwiesen. Dabei handelt es sich um ein transmediales Phänomen, das in die Tanz-Forschung kaum Eingang gefunden hat, von einem Aufsatz Pfandl-Buchegggers und Rottensteiners in Bezug auf den höfischen Tanz des 17. Jahrhunderts abgesehen.<sup>216</sup> Schöpflin befasst sich mit Metareferenzen im Theater. Sie geht auf Neumeiers *Kameliendame* ein und weist dabei die fingierte Theatersituation einschließlich des impliziten Bühnenpublikums in stark reduzierter Zahl als Metareferenz aus, wenn das Ballett *Manon Lescaut* im Ballett (erster Ordnung) aufgeführt wird.<sup>217</sup> Theoretische Ansätze zur Metareferenzialität in unterschiedlichen Medien können auch bei Wolf gefunden werden, der bereits eingangs im Hinblick auf die Intermedialität erwähnt wurde. Er schlägt folgende Binnendifferenzierungen vor: implizite – explizite, intra- – extrakompositionelle, fictio – fictum bezogene, kritisch – nichtkritische Metareferenzialität. Auf *Die Kameliendame* scheinen ausschließlich implizite Metareferenzen zuzutreffen, da diese keine intertextuellen Verweise haben (ein möglicher Bezug auf das Ballett *Manon* von MacMillan wäre durchaus möglich gewesen), sondern nur stückintern sind. Es ist auch die Kategorie der nichtkritischen Metareferenz übertragbar, da bis auf die Überzeichnung der Rokokokostüme der *Manon-Lescaut*-Vorstellung keine ironischen Tendenzen im Ballett postuliert werden können.<sup>218</sup> Allgemein sind im Hinblick auf die Metareferenzialität in der *Kameliendame* Metalepsen festzustellen, also das Absteigen der Protagonisten Marguerite und Armand in die Handlung von *Manon Lescaut*. Dabei dient die Metareferenz primär der intensiveren Charakterisierung und Psychologisierung. Sobald die Rahmung des Theaters im Theater verlassen wird, verschwimmen die Grenzen zwischen Imagination und Realität auf beiden Figurenebenen (Marguerite – Armand, Manon – Des Grieux) immer mehr.

---

<sup>215</sup> Vgl. Neumeier: Filmische Überlegungen, S. 37; sowie Schöpflin: Theater im Theater, S. 664ff.

<sup>216</sup> Vgl. Pfandl-Buchegger, Ingrid/Rottensteiner, Gudrun: Metareferentiality in Early Dance. The Jacobean Antimasque. In: Wolf, Werner et al. (Hg.): Metareference across Media. Amsterdam: Rodopi 2009, S. 469–498.

<sup>217</sup> Vgl. Schöpflin: Theater im Theater, S. 664–667.

<sup>218</sup> Vgl. Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine et al. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 25–64; sowie Wolf, Werner: Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: Wolf, Werner et al. (Hg.): Metareference across Media. Amsterdam: Rodopi 2009, S. 1–85.

#### 4.2.5. Choreografie

In der *Kameliendame* können filmähnliche Elemente wie bruchlose Szenenwechsel und das Verschwimmen diverser Zeit- und Realitätsebenen (Visionen und Träume, vor allem in Gestalt des bereits erwähnten Balletts im Ballett) konstatiert werden.<sup>219</sup> Neumeier argumentiert, Dumas wende aufgrund der Perspektivenwechsel eine Art „cinéastisches Prinzip“ an. Sein Ziel sei es, dieses Verfahren in abgewandelter Form im Ballett zu übernehmen, indem ein fließender Wechsel zwischen den Bildern, Erinnerungen und Gedanken stattfindet. Dies erreicht er durch die bereits erwähnte Spiegelung des Hauptpaares mit Manon und Des Grieux. Neumeier macht aus dem Ballett 1987 auch eine Filmversion, da das „Überblendungsprinzip“, das im Bühnenstück angewandt wird, im filmischen Medium noch effizienter eingesetzt werden kann.<sup>220</sup> Im Hinblick auf die filmähnlichen Übergänge im Ballett ist von einem intermedialen Bezug zu sprechen, der jedoch nichts mit der literarischen Vorlage zu tun hat, sondern hier das Ballett seine Verfahren einem anderen Medium, eben jenem des Filmes, verdankt.<sup>221</sup>

Vom Roman übernimmt Neumeier offensichtlich die dialoghafte Struktur. Bühler bezeichnet „die Pas de deux als stumme Dialoge“<sup>222</sup> und zieht hier drei Szenen, dem ersten und letzten Pas de deux Armands und Marguerites sowie das Gespräch von Marguerite mit Monsieur Duval, als Vergleich heran.<sup>223</sup> Der Pas de deux, die Unterredung von Armands Vater und Marguerite, scheint für die Darstellung durch Tanz auf den ersten Blick nicht geeignet, auch der gesellschaftliche Unterschied zwischen ihnen ist nur schwer visualisierbar. Genau so ist die Unterhaltung über die Schwester und die Familienehre nonverbal kaum darstellbar. Selbst wenn Bühler für eine vergleichbare dialoghafte Struktur des Romans und des Pas de deux plädiert, muss sie dennoch eingestehen, dass die raffinierte Argumentationsstrategie von Monsieur Duval, mit der er Marguerite letztendlich überzeugt, seinen Sohn zu verlassen, im Ballett nicht realisierbar ist. Es wird den Zuschauer:innen nur visualisiert, repräsentiert durch einen Brief, den sie Armand zukommen lässt, dass sie dem Wunsch des Vaters nachgibt.<sup>224</sup>

Neumeiers Stil zeichnet sich durch eine durchgängige Dramaturgie aus, diverse Charaktere sind von einer ihnen eigenen Bewegungssprache geprägt. Nach Bühler kommt Marguerite ein „privater“ und „öffentlicher“ Stil zu, welcher auf symbolischer Ebene zu interpretieren ist. Wenn sie in Gesellschaft ist, etwa in den Theater- und Ballszenen, zeichnet sich ihre

---

<sup>219</sup> Vgl. Bühler: Literatur und Tanz, S. 375.

<sup>220</sup> Vgl. Neumeier, John: *Die Kameliendame*. Stimmungen durch die Bewegungssprache des Corps de Ballet. In: *Die Kameliendame*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2018, S. 38–43; S. 38f.

<sup>221</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 157.

<sup>222</sup> Vgl. Bühler: Literatur und Tanz, S. 375.

<sup>223</sup> Vgl. ebd., S. 375.

<sup>224</sup> Vgl. ebd., S. 375f.

Choreografie durch fließende, elegante Bewegungen aus. Fühlt sie sich unbeobachtet, ist sie allein oder mit Armand gemeinsam auf der Bühne, nehmen nicht nur ihre Krankheitsanfälle zu, sondern ihre Bewegungen wirken abgehackter und nervöser.<sup>225</sup> Der Zusammenhang zwischen Marguerites psychischem und physischem Zustand, wie er auch im Roman geschildert wird, erfährt im Ballett ebenfalls eine Visualisierung. Sie leidet immer wieder an Hustenanfällen, fällt in Ohnmacht, kann sich kaum auf den Beinen halten. Dies wird vor allem am Schluss kurz vor ihrem Tod durch weißes, helles Makeup verdeutlicht.<sup>226</sup> Mimik, Gestik und Bewegungen sind miteinander verquickt und auf einer indexikalischen Ebene werden die Symptome der Krankheit nachgeahmt.

Marguerites Schwindsucht ist sowohl im Roman als auch im Ballett ein wichtiges Thema. Diese Krankheit war im 19. Jahrhundert weit verbreitet, ihr eigen ist aber auch eine romantische Komponente. Sie führt zu einem langsamen, optisch klar erkennbaren Verfall des Körpers und einem ausweglosen Tod. Genau deshalb ist Marguerite über Armands Liebesavancen so überrascht, da dieser über ihren Zustand Bescheid weiß und dennoch mit ihr zusammen sein möchte. Sie wirkt anfangs sprachlos und weiß nicht, wie sie mit der Situation umgehen soll. Dies wird im ersten Pas de deux klar, da Armands Zuneigung und seine Versuche, sie für sich zu gewinnen, nicht abnehmen. Ihre Pas de deux werden immer vertrauter. Als Marguerite am Schluss stark geschwächt ist und letztlich der Krankheit erliegt, ist ebenfalls die schauspielerische Fähigkeit der Solistin gefordert, da sie nun nicht, wie im Ballett üblich, die „schöne“ Ballerina verkörpert, sondern eine Person, die von Krankheit gezeichnet ist und der der Tod ins Gesicht geschrieben steht.<sup>227</sup>

Vor allem im ersten Pas de deux, zeichnet sich Armands Bewegungssprache durch Gesten der Unterwerfung aus, die mit seiner Haltung im Roman vergleichbar sind. Die Zuschauer:innen merken, dass Armand von Marguerite angetan ist, während sie noch zurückhaltend agiert. Als sie ihm einen Platz neben sich auf dem Sofa anbietet, wirft er sich dramatisch vor ihr auf die Knie. Im Laufe des Pas de deux geschieht dies das Öfteren, Marguerite blickt auf ihn herab oder wird gehoben, was ihre Dominanz am Anfang der Beziehung verdeutlicht. Die choreografische Umsetzung der Liebesbeziehung wird einerseits mit ikonischen Zeichen, auf Basis der Gestik, gestaltet, beispielsweise wenn Zuneigungen ausgetauscht werden, andererseits aber auch auf symbolischer Ebene, wenn man die Hebungen als Dominanz und die Bewegungen auf dem Boden als Unterwürfigkeit interpretiert.

---

<sup>225</sup> Vgl. ebd., S. 376f.

<sup>226</sup> Vgl. ebd., S. 370.

<sup>227</sup> Vgl. Neumeier: *Die Kameliendame*, S. 42.

Genau wie in der Romanvorlage weist Marguerite Armands Avancen zuerst zurück und spielt mit ihm. Die Beziehung der beiden entfaltet sich im Zeitraffer schneller als im Roman. Im Laufe des Pas de deux glaubt Marguerite nicht, dass Armand es ernst mit ihr meint. Sie entzieht sich mehrmals seinen Avancen, verfällt ihm aber dennoch. Dies wird durch die Stelle markiert, als sie den vor ihr auf dem Boden liegenden Armand zärtlich streichelt. Von dem Moment an ist die Bewegungssprache des Paares von starker Zuneigung und Zärtlichkeit geprägt. Das verstärkt sich im Pas de deux während des Aufenthalts auf dem Land und kulminiert in einem harmonischen Bewegungsstil.<sup>228</sup>

Die Bewegungssprache Armands ist nicht so vielschichtig wie jene Marguerites. Dennoch kann auch hier im Laufe des Balletts eine Stiländerung konstatiert werden. Grundsätzlich zeichnen sich Armands Bewegungen durch große Emotionalität, sei es Liebe oder Eifersucht, vor allem in seinem Solo im zweiten Akt, aus. Im ersten Akt dominiert seine Unterwürfigkeit, im zweiten Pas de deux kehren sich die Machtverhältnisse um, Marguerite ist bereits sehr geschwächt, sie wird von Armand geführt und getragen.<sup>229</sup> Die Analyse der Pas de deux sowie insbesondere der Bewegungssprache Marguerites und Armands zeigt, dass auch im Ballett durch die Choreografie Botschaften vermittelt werden und der Tanz erzählerische Qualitäten annimmt.<sup>230</sup> Neumeier setzt durchaus als ikonisch, symbolisch und indexikalisch zu interpretierende Zeichen, vertreten durch Mimik, Gestik und der Bewegung im Raum ein, dennoch bleiben Passagen dem klassischen Ballettvokabular verhaftet und können nicht durchgängig auf (konventioneller) semiotischer Basis gedeutet werden.

Die *Kameliendame* unterscheidet sich von der Tradition des Handlungsballetts nicht nur durch die bereits erwähnten filmähnlichen Elemente, sondern auch durch den kompletten Verzicht auf Pantomimen. Vor allem die erste Szene, die theater- bzw. filmähnlich wirkt, ist hier signifikant: Es wird noch nicht getanzt, sondern nur gespielt, stumm, aber ohne stark affektierte Ballettpantomime. Der Übergang zum Tanz erfolgt mit dem Erklängen des auf der Bühne platzierten Klavieres. Der Tanz dominiert das Corps de Ballet wird von Neumeier nicht statisch eingesetzt, sondern ist während der Bälle, auf dem Land oder den Champs-Élysées in ständiger Bewegung. Neumeier verlässt die Konvention des Handlungsballetts bewusst, es gibt keine Szenen in denen ein oder mehrere Tänzer:innen, wie in der Tradition der Divertissements, im Zentrum der Bühne stehen, während die anderen wie Statisten am Rand bzw. im Halbkreis um das Geschehen herum als Zuschauer:innen platziert werden ohne zu partizipieren. Dennoch lassen sich die Corps de Ballet-Szenen nicht unbedingt auf semiotischer Basis analysieren, da

---

<sup>228</sup> Vgl. Bührlé: Literatur und Tanz, S. 378.

<sup>229</sup> Vgl. ebd., S. 379.

<sup>230</sup> Vgl. Pfandl-Buchegger/Rottensteiner: Intermedialitätsforschung und Tanz, S. 241–268.

hier stärker als in den Pas de deux oder schauspielerischen Sequenzen, den Regeln des klassischen Tanzes gefolgt wird und den einzelnen Bewegungen, außerhalb ihres ästhetischen Zweckes keine weiteren Bedeutungsebenen zukommen. Ein Beispiel für eine symbolische Interpretation der Bewegungsfolgen ist die Szene auf dem Land. Sie unterscheidet sich in ihrer Leichtigkeit, markiert durch viele Sprünge und Drehungen, von jenen Passagen in der Stadt. Neumeier beschreibt die Rolle des Corps de Ballets in der *Kameliendame*: „[...] ich benutze es, um etwa die gesellschaftliche Ebene in Paris durch eine bestimmte laszive Art der Bewegung darzustellen in einem Ball in Blau, in Rot, in Gold.“<sup>231</sup>

#### 4.2.6. Nicht durch Tanz Darstellbares

Das Ballett büßt im Vergleich zum Prätext und durch die zeitliche Differenz von mehr als hundert Jahren, zwischen Veröffentlichung des Romans und der Premiere, die gesellschaftskritische Tendenz ein. Die Thematik der Kurtisanen scheint heute nicht mehr relevant. Darüber hinaus ist es schwer, Moralvorstellungen sowie soziale und finanzielle Debatten auf der Bühne nonverbal zu visualisieren. Der Realismus, welcher Dumas' Roman, auch durch die geschaffene Authentizitätsfiktion in Bezug auf die darin verarbeiteten Schriftstücke, schafft, die Legitimierungsversuche und Wahrheitsbezeugungen des Erzählers, werden im Ballett zugunsten einer stärkeren romantischen Komponente, die die Liebesbeziehung der Protagonisten betrifft, zurückgedrängt. Nicht nur die emotionalen und stark körperlichen Pas de deux tragen dazu bei, sondern auch die Darstellungsweise der Charaktere im Ballett. So wirkt Marguerite im Gegensatz zum Roman, in dem sie anfangs durchaus als ambivalenter Charakter zwischen Luxus und Liebe beschrieben wird, moralisch beinahe unantastbar. Von ihrem Dasein als Kurtisane wird nur wenig auf der Bühne gezeigt. Auch Armands Charakter wirkt entschärft, er ist im Ballett weniger eifersüchtig und besitzergreifend. Neumeier streicht den Fakt, dass Armand zu spielen beginnt, um Marguerite weiterhin ein luxuriöses Leben bieten zu können. Geld wird allgemein im Ballett kaum thematisiert, bis auf die Szene mit den Scheinen. Obwohl Neumeier die Parallele zu *Manon Lescaut* betont, verkürzt er diese nur auf die Liebesbeziehung der beiden. Des Grieux macht ebenfalls aufgrund seiner Beziehung zu Manon Schulden, das spart Neumeier jedoch aus. MacMillan hingegen, der ein Ballett zu *Manon* kreiert, zeigt diese Komponente sehr wohl, was erkennen lässt, dass die gesellschaftlichen bzw. monetären Verhältnisse im Tanz durchaus darstellbar wären.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Vgl. Neumeier: *Die Kameliendame*, S. 40f.

<sup>232</sup> Vgl. Bührlé: *Literatur und Tanz*, S. 373f.

#### 4.2.7. Vergleich mit Frederick Ashton, *Marguerite et Armand* (1962)

Frederick Ashtons Choreografie von *Marguerite et Armand* (1962) für das Royal Ballet ist ebenfalls von Dumas' *Kameliendame* inspiriert. Im Gegensatz zu Neumeier, welcher deutlich vom Roman ausgeht, können bei Ashton auch Parallelen zu *La Traviata* erkannt werden. Er konzentriert sich weniger auf die Psychologisierung der Charaktere. In beiden Balletten jedoch entfallen sozialkritische Komponenten. Ashton schafft das Stück für die damals berühmten Tänzer:innen Margot Fonteyn und Rudolf Nurejew und legt daher den Fokus auf technische Aspekte. Die in Retrospektive gestaltete Erzählsituation, ist eine Anlehnung an die Romanvorlage, wobei sich in seinem Ballett Marguerite, die bereits im Sterben liegt, an ihre Beziehung zu Armand erinnert und nicht wie bei Neumeier das Ballett mit Armand in der verlassenen Wohnung Marguerites beginnt. Bis auf Marguerite, deren Krankheit am Ende des Stückes deutlich wird, machen die Charaktere bei Ashton kaum eine Entwicklung durch. Auch während der Pas de deux scheint die Handlung, in Tradition älterer Handlungsballette, zugunsten der technischen Repräsentation nicht im Vordergrund zu stehen. Das Stück nimmt keine erzählerischen und dialoghaften Qualitäten an. Für Armands Vater gibt es ausschließlich pantomimische Passagen, um die Handlung einigermaßen verständlich zu machen. Da der Fokus eher auf den Solisten liegt und die Dramaturgie nur lose am Roman orientiert ist, kann die Handlung nur in Zügen erahnt werden und steht somit nicht im Vordergrund des künstlerischen Interesses. Die *Kameliendame* dient Ashton ausschließlich als Inspiration, um tragische Liebes-Pas-de-deux zu choreografieren, von einem „vertanzten Roman“, wie bei Neumeier, kann nicht die Rede sein.<sup>233</sup> Dennoch ist auch Neumeiers *Kameliendame* als eine Art Auftragswerk zu bezeichnen, da er der Bitte der Primaballerina Marcia Haydée nachkommt, nach ihrer Übernahme des Stuttgarter Balletts ein Stück für die Kompanie und sie selbst in der Hauptrolle zu schaffen.<sup>234</sup>

#### 4.3. Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich Neumeier eng am Roman orientiert. Dennoch kann nicht von einer reinen Übersetzung in das Medium Tanz gesprochen werden. Das Thema der Kurtisanen wird durch die zeitliche Distanz in den Hintergrund gedrängt, dafür wird die Liebesbeziehung der beiden Protagonisten verstärkt. Durch den Fokus auf die Emotionen von Marguerite und Armand soll Identifikationspotenzial für das Publikum geschaffen werden, gleichzeitig fällt Neumeier teilweise in für das Ballett bekannte Stereotypen zurück, wodurch das Stück die gesellschaftskritische Komponente des Romans einbüßt. Obwohl viele

---

<sup>233</sup> Vgl. Koegler: *Die Kameliendame* und das Ballett, S. 47.

<sup>234</sup> Vgl. Neumeier: Filmische Überlegungen, S. 36.

Nebenfiguren, wie Prudence, Gaston, Olympia, der Herzog, Graf. N. und Monsieur Duval, aus dem Roman übernommen werden, tragen diese nur wenig zur Handlung bei. Sie dienen der Charakterisierung und Psychologisierung der Protagonisten. Laplace-Claveries Thesen der Vereinfachung, Entschärfung und das Prinzip der Choreografie, die von Bühler auf das Literaturballett übertragen werden, sind auch auf *Die Kameliendame* anwendbar. Die Entschärfung kann beispielsweise in der Streichung der Szenen am Friedhof erkannt werden.<sup>235</sup> Zur Psychologisierung der Protagonisten trägt die Parallelhandlung als Ballett im Ballett von Manon und Des Grieux bei, die im Zusammenhang mit der Theorie der Metareferenz in Verbindung gebracht und analysiert wurde. Die zahlreichen Corps-de-Ballet-Szenen mit der Darstellung der noblen Pariser Gesellschaft im Roman bieten Neumeier auch die Möglichkeit für opulente Gruppentänze, sei es auf dem Land oder auf Bällen. Obwohl es bei der Adaption des Romans in ein Ballett zu Reduktionen der Handlung, der Charaktere und des kritischen Potenzials kommt, gelingt es ihm vor allem durch die Erweiterung beziehungsweise Vertiefung um *Manon Lescaut*, dem Ballett eine neuartige Komponente hinzuzufügen. Abgesehen von der Umsetzung des literarischen Prätextes sind ballettgeschichtliche Neuerungen bedeutsam, die er als Nachfolger Crankos vollzieht, denn die Pas de deux und Soli sind in der *Kameliendame* immer von erzählendem Charakter und stehen selten für die reine Repräsentation des tänzerischen Könnens. Dies trägt dazu bei, dass sich die Dramaturgie bruchlos durch den Abend zieht und eine für das Ballett durchaus komplexe Vorlage wie die *Kameliendame* verständlich inszeniert wird.<sup>236</sup> Neumeier kritisiert an der Theaterversion, wie auch der Oper Verdis, dass die Handlung zu komprimiert sei. Durch seine Ballettadaption gelingt es ihm, in einem anderen Medium neue Dimensionen in das Stück einfließen zu lassen, auch auf nonverbaler Ebene.<sup>237</sup> Horst Koegler stellt in Bezug auf die *Kameliendame* fest, das Stück zeichne sich durch die „[...] Komplexität [von] Neumeiers Dramaturgie, dieser ständige Wechsel zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Realität und Fiktion“, aus.<sup>238</sup>

## 5. Anna Karenina

*Anna Karenina*, *Madame Bovary* und das hier aus Mangel an einer qualitativ hochwertigen Ballettadaption nicht behandelte Werk *Effi Briest* von Fontane zählen zu den großen Ehebruchromanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie alle verzeichnen keinen glücklichen Ausgang. Allen Hauptheldinnen ist eines gemeinsam, der Ausweg in den Tod. Die Romane greifen die bürgerlichen Moralvorstellungen sowie das Konzept von Familie und Ehe

<sup>235</sup> Vgl. Laplace-Claverie: *Écrire pour la danse*, S. 147–168.

<sup>236</sup> Vgl. Bühler: *Literatur und Tanz*, S. 385f.

<sup>237</sup> Vgl. Neumeier: *Die Kameliendame*, S. 42.

<sup>238</sup> Vgl. Koegler: *Die Kameliendame* und das Ballett, S. 48.

auf und fragen danach, was Liebe bedeutet. Weder *Madame Bovary* noch *Anna Karenina* stehen als „Plädoyer“ für den Ehebruch. Vinken postuliert: „Der Ehebruch dient hier vielmehr dazu, das fatale Fehlgehen eines verfehlt liebenden Herzens zu illustrieren.“ In Flauberts *Madame Bovary* existiere keine wahre Liebe, es handele sich um einen „Desillusionsroman“. Im Gegensatz dazu gebe *Anna Karenina* wegen ihrer für Wronski empfundenen Leidenschaft alles auf.<sup>239</sup> Matz hingegen meint, es handle sich bei *Anna Karenina* nicht um einen Liebesroman. Ein Fehler vieler intermedialer Adaptionen bestehe darin, diesen als solchen zu interpretieren, es sei eher ein Roman über die Einsamkeit des Menschen. Anna habe für Wronski alles aufgegeben, sei in der Folge von Verlustängsten geplagt und ahne, dass am Ende der Tod stehen muss.<sup>240</sup> Doch ist es auch ein Roman, der sich mit Fragen nach Glück und Unglück, nach Erfolg und Scheitern im Leben befasst.<sup>241</sup> Umsetzungen des literarischen Prätextes in ein anderes Medium werden erst dann interessant, wenn sie nicht nur einen Aspekt des Romans treffen, sondern dem Stoff etwas hinzufügen. Ob dies in den Ballettadaptionen der Fall ist, gilt es zu analysieren.<sup>242</sup>

Es gibt zahlreiche Übertragungen von *Anna Karenina* in andere Medien, darunter auch viele Filme (der wohl bekannteste wurde unter der Regie von Clarence Brown 1935 mit Greta Garbo als Anna Karenina gedreht, die neueste Version von Joe Wright 2012 ist mit Keira Knightley besetzt), eine Oper 1914 von Hubay, Kelloggs Musical 1992, mehrere Theaterversionen und einige Ballettstücke (Plissezkaja 1972, Eifman 2005, Vanaev 2006, Kohler 2006, Ulrich 2010). Im Folgenden werden zwei verschiedene Ballettversionen von *Anna Karenina* analysiert, Christian Spucks Fassung von 2014 und John Neumeiers Adaption von 2017. Zunächst wird auf zentrale Aspekte des Prätextes eingegangen, dann werden die Ballettstücke zuerst einzeln betrachtet, um anschließend zu zeigen, inwiefern sich die Strategien der beiden Choreografen mit dem Umgang desselben Textes gleichen und wie sie sich unterscheiden. Dies dient dazu, die diversen Möglichkeiten des Mediums Tanz als Umsetzung textlicher Quellen zu veranschaulichen.

---

<sup>239</sup> Vgl. Vinken, Barbara: Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 32–39; S. 32.

<sup>240</sup> Vgl. Matz, Wolfgang: Mythos Anna. Lew Tolstois *Anna Karenina* gilt als einer der grössten Romane der Literaturgeschichte. Was fasziniert uns so an diesem Stoff? Ein Gespräch mit Wolfgang Matz. In: Opernhaus Zürich, URL: [https://www.opernhaus.ch/spielplan/kalendarium/anna\\_karenina/](https://www.opernhaus.ch/spielplan/kalendarium/anna_karenina/) (21.2.2024).

<sup>241</sup> Vgl. Matz, Wolfgang: Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 136f.

<sup>242</sup> Vgl. Matz: Mythos Anna.

### 5.1. Lew Tolstoi, *Anna Karenina* (1878)

Tolstoi verfasst *Anna Karenina* nach der Beendigung von *Krieg und Frieden*, aber mit größerem zeitlichem Abstand. Das Verfassen seines erneut monumentalen Romans dauert, wie bei Flauberts Arbeit an *Madame Bovary*, mehr als fünf Jahre. Er arbeitet gleichzeitig auch am *Neuen Alphabet* und weiteren Lehrbüchern.<sup>243</sup> In *Anna Karenina* verfolgt Tolstoi den Plan, die russische Gesellschaft jener Epoche, verknüpft mit einem leicht zugänglichen Stoff der Gegenwart, darzustellen.<sup>244</sup> Der Roman wird zunächst in Fortsetzungen publiziert. Als der erste Teil, vierzehn Kapitel umfassend, 1875 in der Jänner-Ausgabe des *Russki westnik* erscheint, hat Tolstoi seinen Roman noch nicht beendet.<sup>245</sup> Im Mai 1877 soll der Epilog abgedruckt werden. Dieser spielt 1876 und nimmt die damalige politische Lage, die Eskalation am Balkan, vorweg. Russland erklärt kurz darauf der Türkei den Krieg. Der Redakteur, der dem Slawischen Komitee angehört, fordert Tolstoi zu Änderungen auf, welche dieser nicht vornimmt. Somit wird anstatt des letzten Teiles nur die Notiz abgedruckt: der Roman sei eigentlich mit Anna Kareninas Tod zu Ende.<sup>246</sup> Erst im Jahr darauf, 1878, erscheint die vollständige Buchausgabe, die drei Bände umfasst.<sup>247</sup> Diese lange Schaffensphase beeinflusst die Entwicklung der Charaktere. Es gibt immer wieder neue Fassungen, die Figuren werden zunehmend realistischer gezeichnet.<sup>248</sup>

Zur Inspiration für *Anna Karenina* äußert sich Tolstojs Frau am 24.2.1870:

Gestern Abend sagte er zu mir, er sehe den Typus einer Frau vor sich, verheiratet, aus der höchsten Gesellschaft, die aber sich selbst verloren habe. Er sagte, es sei seine Aufgabe, diese Frau nur erbarmenswert und nicht schuldig darzustellen, und sobald er diesen Typus vor sich gesehen habe, hätten alle Personen und männliche Typen, die er schon vorhergesehen hatte, ihren Platz gefunden und sich um diese Frau gruppiert.<sup>249</sup>

Während bei Dumas Autobiografisches in den Roman miteinfließt, wird auch bei Tolstojs *Anna Karenina* immer wieder versucht, Bezüge zu Personen oder Ereignissen aus seinem Leben herzustellen. Obwohl von einer solchen Inspiration ausgegangen werden kann, wäre es verfehlt, im Hinblick auf den Roman biografische Interpretationen zu bemühen.<sup>250</sup>

Die Rezensionen des Romans fallen gut aus, Tolstoi ist ein in Russland bereits gefeierter Autor. Vor allem die „Charakterzeichnung“ wird gelobt. Ein Kritiker folgert, nur Tolstoi gelinge es,

---

<sup>243</sup> Vgl. Tietze, Rosemarie: *Anna Karenina*. Nachwort. In: Tolstoi, Lew: *Anna Karenina*. München: Hanser 2009 [1878], S. 1268–1284.

<sup>244</sup> Vgl. Zelinsky, Bodo: *Anna Karenina*. In: Bodo Zelinsky (Hg.): *Russische Literatur in Einzelinterpretationen*. 2, Der russische Roman. Köln/Wien: Böhlau 2007, S. 224–249; S. 224.

<sup>245</sup> Vgl. Tietze: *Anna Karenina*. Nachwort, S. 1275; sowie Zelinsky: *Anna Karenina*, S. 226f.

<sup>246</sup> Vgl. ebd., S. 227.

<sup>247</sup> Vgl. Tietze: *Anna Karenina*. Nachwort, S. 1278.

<sup>248</sup> Vgl. ebd., S. 1270f.

<sup>249</sup> Zit. nach Matz: *Die Kunst des Ehebruchs*, S. 155.

<sup>250</sup> Vgl. Tietze: *Anna Karenina*. Nachwort, S. 1269.

„so tief in die Geheimfächer der menschlichen Seele“ vorzudringen. Es existieren jedoch auch Gegenstimmen, die den Roman als „Salonkunst“ bezeichnen, da er sich nur mit Alltäglichkeiten auseinandersetze und gesellschaftspolitischen Positionen nicht gerecht werde. Dem entgegen stehen Äußerungen wie die eines Kritikers, der in *Anna Karenina* eine „Enzyklopädie des russischen Lebens“ sieht und auch den Gegenwartsbezug des Romans anerkennt.<sup>251</sup> *Anna Karenina* behandelt Themen wie die „Frauenfrage“, die zu dieser Zeit in der russischen Gesellschaft diskutiert werden. Es geht dabei vornehmlich um die Bildung der Frau sowie ihre rechtliche Stellung, vor allem, was Scheidungen betrifft. Ein Scheidungsrecht als solches existiert, noch nicht, das ist eine Angelegenheit der Kirche, doch Ehen werden selten geschieden. Frauen stehen unter gesellschaftlichem Zwang, eine Ehe zu schließen, ein außereheliches Zusammenleben ist verpönt, für schlechte Verhältnisse in der Ehe ist der einzige Ausweg manchmal der Selbstmord. In Tolstois unmittelbarer Nachbarschaft gibt es einen solchen Fall. Anna Pirogowa wirft sich, wie seine Protagonistin Anna Karenina, 1872 in Jassenki vor einen Zug.<sup>252</sup> Zu dieser Zeit ist die Selbstmordrate in Russland aus verschiedenen Gründen sehr hoch, die Presse spricht von einer „Selbstmordmanie“.<sup>253</sup>

Die erste deutsche Übersetzung wird 1885 publiziert, es folgen zahlreiche weitere. Rosemarie Tietze stellt im Nachwort zu ihrer Übersetzung von *Anna Karenina* fest, Makrostrukturen des Romans, die auf der Handlung basieren, seien leicht zu übernehmen, Mikrostrukturen, vor allem die Sprache, allerdings nur schwer tradierbar.<sup>254</sup> Dieses Postulat kann ebenfalls für die Übersetzung in ein anderes Medium, den Tanz, geltend gemacht werden. Tolstois Sprache zeichnet sich in *Anna Karenina* vor allem durch ihre Klarheit und den Einsatz von Wiederholungen aus. Nabokov meint, man könne mit der Lektüre „nicht aufhören“.<sup>255</sup> Ein großer Teil des Romans wird von einem Erzähler geschildert, der jedoch passagenweise zu verschwinden scheint. Eine Ausnahme stellt das letzte Kapitel des siebten Buches dar, hier werden Annas Gedanken als Vorläufer des Bewusstseinsstromes wiedergegeben.<sup>256</sup> Der Roman oszilliert zwischen Bemerkungen des auktorialen Erzählers und Einschätzungen beziehungsweise Standpunkten der jeweiligen Charaktere. Die Stellung des allwissenden Erzählers wird durch „multiple viewpoints“ in Frage gestellt.<sup>257</sup> Es existieren sprachliche Eigenheiten, Tolstoi setzt, wenn er das Umfeld Karenins schildert, bewusst bürokratische

---

<sup>251</sup> Vgl. ebd., S. 1270; S. 1275f.

<sup>252</sup> Vgl. ebd., S. 1270; S. 1276f.; sowie Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 155f.

<sup>253</sup> Vgl. Tietze: *Anna Karenina*. Nachwort, S. 1270; S. 1277f.

<sup>254</sup> Vgl. ebd., S. 1270; S. 1280f.

<sup>255</sup> Vgl. ebd., S. 1270; S. 1282.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., S. 1270; S. 1283.

<sup>257</sup> Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: Schwangere Musen – Rebellen Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov. Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 423.

Redewendungen ein, was häufig in Übersetzungen nicht beachtet wird und auch im Ballett keinen Eingang finden kann.<sup>258</sup>

In *Anna Karenina* geht es nicht nur um die Geschichte der Protagonistin, sondern um die Schicksale dreier Familien und Ehen, repräsentiert durch divergierende Lebens- und Liebesmodelle. Die Annäherung zwischen Kitty und Lewin erfolgt nur langsam, sie entwickeln sich jedoch zur zufriedensten Familie des Romans, die ihr Glück auf dem Land findet. Dolly, die mit Annas Bruder Oblonski verheiratet ist, wird von ihm betrogen, akzeptiert aber ihr Schicksal und ist treue Ehefrau und liebende Mutter. Anna führt eine pragmatische, aus Vernunft geschlossene Ehe, die mit dem Auftreten Wronskis ins Wanken gerät.<sup>259</sup> Ihr Bruder bemerkt: „Du hast ohne Liebe geheiratet oder ohne die Liebe zu kennen.“<sup>260</sup> Obwohl die Hälfte des Romans nicht von der Titelfigur Anna handelt, ist sie dennoch der dominierende Charakter.<sup>261</sup> Tolstoi geht von einer Dichotomie Stadt – Land aus, Kitty und Lewin finden ihr Glück zurückgezogen auf ihrem Landgut, Annas und Wronskis Affäre findet primär in der städtischen, mondänen Adelsgesellschaft statt.<sup>262</sup> Im Roman werden die Geschichten der Familien nicht nur parallel geführt, sondern überlagern sich. Während Anna ihre Familie zerstört, gelingt es Lewin und Kitty, eine Familie zu schaffen. Deren Beständigkeit wird jedoch durch Annas Scheitern relativiert.<sup>263</sup>

Im Folgenden sollen einige Szenen und Motive des Romans, die für die Ballettstücke von Bedeutung sind, analysiert werden. Annas Auftritt während der Ballszene zu Beginn des Romans, als sie Wronski näherkommt und Kitty damit in Verzweiflung treibt, zeigt sie als schöne, einnehmende, vom Leben erfüllte Frau.<sup>264</sup>

Sie trug nicht Lila, wie Kitty es unbedingt gewollt hatte, sondern ein schwarzes, tief ausgeschnittenes Samtkleid, das ihre wie aus altem Elfenbein gedrechselten, vollen Schultern und den Busen freilegte und die rundlichen Arme mit den dünnen, winzigen Händen. Das Kleid war gänzlich mit venezianischer Gipsure besetzt. [...] Ihre Frisur war unauffällig.<sup>265</sup>

Annas Toilette spielt im gesamten Roman eine wichtige Rolle, sie weiß sich zu präsentieren und wirkt dabei immer natürlich. Die Bedeutung ihres schwarzen Kleides beim Ball wird von Kitty kommentiert:<sup>266</sup>

Jetzt aber, da sie sie in Schwarz sah, merkte sie, dass sie ihren betörenden Reiz noch nicht begriffen hatte. Sie sah sie jetzt auf vollkommen neue, für sie selbst überraschende Weise. Jetzt begriff sie, dass Anna nicht in Lila hatte kommen können und dass ihr Reiz eben darin

---

<sup>258</sup> Vgl. Tietze: *Anna Karenina*. Nachwort, S. 1270; S. 1283.

<sup>259</sup> Vgl. Vinken: *Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft*, S. 33f.; sowie Matz: *Die Kunst des Ehebruchs*, S. 141.

<sup>260</sup> Tolstoi, Lew: *Anna Karenina*. München: Hanser 2009 [1878], S. 647.

<sup>261</sup> Vgl. Matz: *Mythos Anna*; sowie Matz: *Die Kunst des Ehebruchs*, S. 147f.

<sup>262</sup> Vgl. Vinken: *Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft*, S. 33; sowie Zelinsky: *Anna Karenina*, S. 248f.

<sup>263</sup> Vgl. Matz: *Die Kunst des Ehebruchs*, S. 149f.

<sup>264</sup> Vgl. Vinken: *Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft*, S. 36.

<sup>265</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 123f.

<sup>266</sup> Vgl. Vinken: *Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft*, S. 36.

bestand, dass sie stets aus ihrer Toilette heraustrat, dass die Toilette an ihr niemals sichtbar war. Auch das schwarze Kleid mit den üppigen Spitzen war an ihr nicht sichtbar; es war nur ein Rahmen, und sichtbar war allein sie, Anna, schlicht, natürlich, elegant und zugleich fröhlich und lebhaft.<sup>267</sup>

Wronski verfällt Anna beim Ball sofort: „Sie wusste das ebenso sicher, wie wenn er ihr gesagt hätte, er sei hier um da zu sein, wo sie ist.“<sup>268</sup> Es wird auch bereits der unglückliche Ausgang der sich anbahnenden Liaison angedeutet: „In seinem Blick lag nichts als Ergebenheit und Furcht. ‚Ich möchte nicht verletzen‘, schien sein Blick jedesmal zu sagen, ‚sondern möchte mich retten und weiß nicht wie.“<sup>269</sup> Annas Liebe zu Wronski hat aber auch etwas Narzisstisches. Sie steht zwischen ihrem Ehemann, ihrem Sohn und ihrem Liebhaber. In Tolstois Wortwitz wird sie im Kindbettfieber beide Männer mit Alexej rufen. Darüber hinaus ereilen Anna immer wieder Träume, in denen beide auftauchen.<sup>270</sup>

Die von Kitty im vorangegangenen Zitat bemerkte „Lebhaftigkeit“ zeichnet Annas Charakter aus. Ihre „leichten, entschiedenen Schritte und schnellen, anmutigen Bewegungen“ verliert sie im Umgang mit ihrem Mann. Dies kann für die Unterdrückung, die der konservative Karenin auf seine Frau ausübt, gesehen werden. Anna will Leidenschaft, kann sie aber für ihren Mann nicht empfinden: „Sie wissen nicht, wie er acht Jahre lang mein Leben unterdrückt hat, alles erstickt, was an Lebendigem in mir war. Wie er kein einziges Mal darüber nachgedacht hat, dass ich eine lebendige Frau bin, die Liebe braucht.“<sup>271</sup> Von ihrem Ehemann, der korrekt und diszipliniert erscheint, nicht aber sprühend vor Energie, wird Anna als funktionierendes und gleichsam ansehnliches Glied seines Privatlebens gesehen. Als sie trotz ihrer starken emotionalen Bindung an den Sohn aus diesem Familiengefüge ausbricht, wird sie zur Zerstörerin der Familie und ihrer selbst.<sup>272</sup> Annas Zerrissenheit resultiert daraus, ein Zusammenleben mit Wronski ohne ihren Sohn kann sie nicht erfüllen. Ein Leben mit ihrem Ehemann ebenso wenig.<sup>273</sup> Wronski trägt ohne Zweifel eine Mitschuld an Annas Selbstmord. Auch den Tod seines Pferdes Frou-Frou hat er verschuldet, ohne dies intendiert zu haben. In Annas und Wronskis erster Nacht wird diese Deutung bereits nahegelegt:<sup>274</sup>

„Mein Gott! Vergib mir! Sagte sie aufschluchzend und presste seine Hände gegen ihre Brust. [...] Blickte sie ihn an, empfand sie körperlich ihre Demütigung und konnte nichts weiter

---

<sup>267</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 124.

<sup>268</sup> Ebd., S. 159.

<sup>269</sup> Ebd., S. 127.

<sup>270</sup> Vgl. Vinken: *Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft*, S. 38.

Auch in *Madame Bovary* wird Emma immer wieder mit Pferden in Verbindung gebracht. Vgl. Hansen-Löve: *Schwangere Musen – Rebellische Helden*, S. 213.

<sup>271</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 443.

<sup>272</sup> Vgl. Zelinsky: *Entartete Leidenschaft*, S. 54.

<sup>273</sup> Vgl. Vinken: *Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft*, S. 37.

<sup>274</sup> Vgl. ebd., S. 38.

sagen. Er hingegen empfand, was ein Mörder empfinden muss, wenn er den Leib sieht, dem er das Leben genommen hat.“<sup>275</sup>

Den Rahmen des Romans bildet, in Hinblick auf die Beziehung Annas und Wronskis die Eisenbahn. Ihre erste Begegnung findet am Bahnsteig statt, und Anna geht in den Tod, indem sie sich vor einen Zug wirft.<sup>276</sup> Am Ende ist sie nicht viel mehr als eine Maitresse, versucht Wronski an sich zu binden und ist von seiner Liebe, in wilder Ehe lebend, abhängig. Die russische Oberschicht, der sie einst angehörte, will nichts mehr mit ihr zu tun haben.<sup>277</sup> Als sie die Liaison mit Wronski eingeht, ist sie sich dieser Abhängigkeit bereits bewusst: „Alles ist beendet, ich habe nur noch dich, denk daran.“<sup>278</sup> Zelinsky folgert treffend: „Spätestens in der Ausweglosigkeit des Selbstmordes enthüllt sich Anna nicht nur als Schuldige, sondern auch als Opfer.“ Sie kann den Konventionen der Gesellschaft nicht entkommen. Es sind aber nicht die Männer oder die Gesellschaft, an der sie zugrunde geht, sondern sie selbst.<sup>279</sup> In den Kapiteln des siebten Buches folgen die Leser:innen Anna während ihrer letzten Stunden, das Drama um ihren Selbstmord wird nach Innen verlegt, was ihn noch dramatischer wirken lässt.<sup>280</sup> Dies kann nonverbal im Medium Tanz nicht so übernommen werden. Dennoch gelingt es in beiden Stücken, Annas Ableben und die Psychologisierung ihres Charakters nicht minder dramatisch darzustellen.

## 5.2. Christian Spuck, *Anna Karenina* (2014)

Christian Spucks Stück nach Tolstojs Roman hat 2014 in Zürich Premiere. 2017 folgt eine zweite Fassung am Bayrischen Staatsballett in München, mit deren Aufnahme im Folgenden gearbeitet werden soll.<sup>281</sup> Seine Motivation, ein Stück zu *Anna Karenina* zu schaffen, ist seine Faszination durch die Verfilmung mit Sophie Marceau in der Hauptrolle.<sup>282</sup> Er beklagt die mangelnde Qualität diverser Ballettversionen, da diese den Fokus meist nur auf das „Eifersuchtsdrama“ legen, während er sich zum Ziel gesetzt hat, mehr aus dem Stoff für das Medium Tanz herauszuarbeiten. Dennoch ist er nicht bestrebt, eine einfache Nacherzählung des Romans zu bieten, da dies auch bei einem Umfang mehr als 1000 Seiten in einem eine Stunde und 40 Minuten dauernden Ballett nicht möglich ist. Der Vorteil besteht jedoch darin, Gefühle direkt auf die Bühne zu bringen, ein „Gesellschaftspanorama des zaristischen Russlands“, wie

---

<sup>275</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 227f.

<sup>276</sup> Vgl. Vinken: *Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft*, S. 38.

<sup>277</sup> Vgl. ebd.

<sup>278</sup> Vgl. Zelinsky: *Entartete Leidenschaft*, S. 57.

<sup>279</sup> Vgl. ebd.

<sup>280</sup> Vgl. Zelinsky: *Anna Karenina*, S. 237.

<sup>281</sup> Vgl. o. A: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 3.

<sup>282</sup> Wobei kaum Anlehnungen des Balletts an den Film erkennbar sind, Spuck operiert vielmehr direkt nach dem Prätext.

es Tolstoi schafft, kann hingegen im Tanz nicht geboten werden. Spuck meint: „Die Stärke unserer Erzählform liegt im konzentrierten Blick auf Figuren und Situationen. Tanz eröffnet die Möglichkeit, die einzelnen Figuren in ihrer ganzen emotionalen Vielfalt und Widersprüchlichkeit plastisch hervortreten zu lassen.“<sup>283</sup>

### 5.2.1. Charaktere

Die drei zentralen Handlungsstränge und deren Protagonisten, die Oblonskis, vertreten durch Stiwa und Dolly; die Karenins, Alexej, Anna und ihr Sohn Serjoscha; die Lewins, Konstantin Lewin und Kitty; sowie die Wronskis, Alexej Wronski und seine Mutter, die Gräfin, werden beibehalten. Auch Nebenfiguren wie die Fürstin Betsy Twerskaja, Lidija Iwanowna und Prinzessin Sorokina werden besetzt.<sup>284</sup> Anna ist die zentrale Figur. Es wechseln vor allem im ersten Akt Szenen Annas mit Szenen aus dem Leben Lewins. Nach dessen Hochzeit mit Kitty wird dieser Handlungsstrang im Ballett nicht mehr verfolgt und der Fokus wird auf Annas Verzweiflung gelegt, bis hin zu ihrem Selbstmord, mit dem das Stück endet. Obwohl Lewin im Ballett ähnlich wie im Roman als zweitwichtigster Charakter nach Anna stilisiert wird, erfährt die Geschichte Kittys eine starke Kürzung. Auch ihr Aufenthalt im Sanatorium bleibt unerwähnt. Kitty und Lewin dienen im Ballett sowie im Roman als „Gegenentwurf zu Anna und Wronski.“ Ihr Zusammenfinden ist ein langer Prozess der vorsichtigen Annäherung, im Gegensatz zu Anna und Wronski, die in kurzer Zeit ihrer Leidenschaft erliegen. Die Nebenhandlungen, die Annas Mann und Wronski betreffen, werden gestrichen. Spuck geht nur auf jene Aspekte ein, die unmittelbar mit Anna in Verbindung stehen.<sup>285</sup> Dollys und Stiwass Geschichte ist stark gekürzt. Bei Spuck wehrt sich Dolly im Gegensatz zur Romanvorlage viel vehementer gegen das häufige Fremdgehen ihres Mannes.<sup>286</sup> Hier können bedingt durch den Medienwechsel wiederum die Reduktionen, die Laplace-Clavierie und Bührlé postulieren, als zutreffend bezeichnet werden, was nicht nur auf die Charaktere, sondern wie im Folgenden gezeigt wird auch auf die Handlung zutrifft.<sup>287</sup>

### 5.2.2. Aufbau

Der Aufbau orientiert sich eng am Roman. Zu Reduktionen muss es bei einem so umfassenden Prätext zwangsläufig kommen, dennoch werden Schauplätze und zentrale Handlungsstränge

---

<sup>283</sup> Spuck, Christian: Eine eigene ästhetische Dimension abringen. Ein Gespräch mit Christian Spuck über seine Annäherung an *Anna Karenina*. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 26–29; S. 26f.

<sup>284</sup> Vgl. o. A.: Personen. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 18–19.

<sup>285</sup> Vgl. Spuck: Eine eigene ästhetische Dimension abringen, S. 28.

<sup>286</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>287</sup> Laplace-Clavierie: *Écrire pour la danse*, S. 147–168; sowie Bührlé: *Literatur und Tanz*, S. 46ff.

relativ genau übernommen. Im Gegensatz zu *Bovary* greift Spuck bei *Anna Karenina* fast alle Schlüsselszenen des Romans mit nur wenig Abweichungen auf.

Der Prolog fungiert, ähnlich wie in seiner Inszenierung der *Bovary*, als Exposition. Alle Protagonist:innen werden, wie in einem Tableau vivant, präsentiert. Die jeweiligen Familien interagieren miteinander, der Verlauf der Handlung und ihre Beziehungen zueinander werden angedeutet. Eine fahrende Eisenbahn ist zu hören und führt somit auch im Ballett das Motiv des Zuges ein.

Der Übergang zur ersten Szene des ersten Aktes, in der Stiwa Oblonski seine Frau Dolly mit den Hausmädchen hintergeht, ist fließend. Die darauffolgende Szene zeigt Annas Ankunft am Bahnhof. Dort begegnet sie, genauso wie in der Romanvorlage, Wronski. Ähnlich wie in Neumeiers *Kameliendame* gibt es in den Anfangspassagen des Balletts keinen Tanz, sondern nur schauspielerische Auftritte. Der eigentliche tänzerische Teil setzt mit dem Ball ein. Dieser bietet nicht nur die Möglichkeit für groß angelegte Corps-de-Ballet-Szenen, sondern zeigt auch den Tanz an seinem „natürlichen“ Ort. Anders als im Roman wird Lewin hier Kitty einen Heiratsantrag machen, den sie jedoch ablehnt. Dem Prätext entspricht Wronskis Aufmerksamkeit für Anna während des Balls. Kitty muss ihre Hoffnung auf seinen Antrag aufgeben. Ein weiterer Annäherungsversuch Wronskis, der im Roman während der Zugfahrt stattfindet, wird durch einen kurzen Pas de deux mit Anna, untermalt mit Geräuschen eines fahrenden Zuges und der Ankunft am Bahnhof, wo ihr Mann und Sohn auf sie warten, gezeigt. Darauf folgt ein Bruch, Lewin, der wegen Kittys Zurückweisung verzweifelt ist, zieht sich auf sein Landgut zurück, was durch ein Solo verdeutlicht wird. Eine weitere groß angelegte Ensemble-Szene bietet der Salon Betsys. Zunächst wird die Fürstin umringt von einer Schar Verehrern gezeigt und dann die Petersburger Gesellschaft durch das Corps de Ballet verkörpert. In dieser Szene kulminieren die Beziehungen der einzelnen Charaktere, Dolly streitet sich mit Stiwa, Anna und Wronski kommen sich näher. Als ihr Mann sie abholt und sie ablehnt mitzukommen, wird auch der Gesellschaft, die sich anbahnende Beziehung bewusst:

Das wird langsam unschicklich flüsterte eine Dame [...]. Nach einer halben Stunde trat Alexej Alexandrowitsch zu seiner Frau und schlug ihr vor, gemeinsam nach Hause zu fahren; doch sie antwortete, ohne ihn anzublicken, sie bleibe noch zum Souper. Alexej Alexandrowitsch verabschiedete sich und ging.<sup>288</sup>

Nach dem Salon wird durch einen Liebes-Pas-de-deux von Anna und Wronski deren erste gemeinsame Nacht choreografiert. Am Ende kommt es zur eingangs zitierten Stelle des Romans, als Anna erkennt, was sie getan hat und dass es nun kein Zurück mehr gibt. Dies erfolgt nicht durch den Tanz, sondern schauspielerisch. Ihre Verzweiflung legt nahe, dass sie

---

<sup>288</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 214ff.

sich wie im Prätext bereits ihrer Schuld und ihres bevorstehenden Todes bewusst ist. Das Pferderennen trägt sich ebenfalls zu, wie es im Roman geschildert wird. Was im Ballett nicht übernommen werden kann, ist Tolstois Erzählperspektive, der das Geschehen zunächst aus den Augen des Reiters Wronski und dann nochmals aus der Sicht der Zuschauerin Anna schildert.<sup>289</sup> Ihre starke Reaktion auf den Sturz Wronskis, durch ein Video auf der Rückwand der Kulisse verdeutlicht, dient Karenin als Beweis für ihren Ehebruch. Die Auseinandersetzung der beiden erfolgt nicht in der Kutsche, wie im Roman, sondern wird in einem Pas de deux, in welchem Karenin brutal und aggressiv agiert, dargestellt. Das Kapitel, in welchem Lewin mit den Bauern am Land Heu mäht, wird ebenfalls tänzerisch umgesetzt. Die Tanzsprache im ländlichen Bereich ist dem Modern Dance entlehnt. Lewin hebt sich als Großgrundbesitzer nur durch ein etwas abgeändertes Kostüm von der Masse der Bauern ab, nicht aber durch die mit der Gruppe ausgeführten Bewegungen. Als Kitty erscheint, wird die allmähliche Annäherung der beiden in dem Pas de deux gezeigt, den sie zunächst parallel und ohne physischen Kontakt tanzen. In der letzten Szene des ersten Aktes liegt Anna nach der Geburt ihrer Tochter beinahe im Sterben. Karenin kümmert sich um sie und scheint ihr zu vergeben. Es folgt ein Pas de trois der beiden mit Wronski. Diese Passage erinnert an den immer wiederkehrenden Traum Annas, einer *Ménage-à-trois*:

Sie träumte, die beiden seien Zusammen ihre Männer, und beide überschütteten sie mit Liebkosungen. Alexej Alexandrowitsch weinte, während er ihr die Hände küsste, und sagte: Wie gut das jetzt ist! Und Alexeji Wronski war auch da, und er war ebenfalls ihr Mann. Und verwundert, dass ihr das früher unmöglich vorgekommen war, erklärte sie ihnen lachend, so sei es viel einfacher und nun seien sie beide zufrieden und glücklich.<sup>290</sup>

Wronski ist verzweifelt bei dem Gedanken, Anna könnte zu ihrem Mann zurückkehren. Es folgt ein Solo und sein Selbstmordversuch mit einer Pistole. Diese Stelle ist genau in der Mitte des Romans angesiedelt und stellt auch im Ballett die Klimax dar.

Der zweite Akt öffnet mit dem Aufenthalt Wronskis und Annas in Italien, wobei die Örtlichkeit nicht ausgemacht werden kann, sondern nur vermittelt wird, dass sie sich in einem ländlichen Umfeld abseits der gewohnten Gesellschaft befinden. Annas Sehnsucht nach ihrem Sohn ist durch die im Hintergrund auftauchenden Darsteller:innen Karenin, Serjoscha und Lidija Iwanowna visualisiert. Ein darauffolgender Pas de deux von Dolly und Stiwa zeigt, dass die beiden sich arrangiert haben. Ihre Kinder, denen im Roman große Bedeutung zukommt, sind im Ballett nicht präsent. Die Hochzeit Kittys und Lewins würde wiederum die Gelegenheit bieten, Tanz in seinem natürlichen Umfeld zu zeigen. Die Szene wird jedoch nur von einem langen Pas de deux der frisch Vermählten und wenigen Hochzeitsgästen, die mehr als Statisten

---

<sup>289</sup> Vgl. Zelinsky: *Anna Karenina*, S. 235.

<sup>290</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 229.

fungieren, dominiert. Dies vermittelt den Eindruck von Einfachheit, in der die beiden auf dem Land leben. Die Probleme vor der Hochzeit – Lewin kommt zu spät, Kitty fürchtet, dass er nicht erscheint, Lewin ist eifersüchtig auf Wronski – werden im Ballett ausgespart. Die beiden erscheinen als glückliches Paar ohne Komplikationen. Sie werden idealisierter und weniger realistisch geschildert als bei Tolstoi. Eine weitere zentrale Stelle des Romans, die von Spuck übernommen wird, ist das Erscheinen Annas in ihrem alten Zuhause am Geburtstag ihres Sohnes. Hier misst Tolstoi der Entwicklung des Jungen und seinem Aufwachsen beim Vater große Bedeutung bei. Im Ballett fällt dieser Handlungsstrang jedoch weg. Serjoscha wird mit einer Spielzeugeisenbahn gezeigt, wodurch das Zugmotiv auch visuell erneut im Ballett eingesetzt wird. Ein Solo und eine Pas de deux mit ihrem Mann verdeutlichen Annas Verzweiflung, sie bleibt am Boden liegend zurück. Weder ihr Briefwechsel mit Lidija Iwanowna mit der Bitte, ihren Sohn sehen zu dürfen, noch die Tatsache, dass sich ihr Mann dem Glauben zuwendet, und das ständige Ringen um eine Scheidung werden im Ballett dargestellt.

Ein weiteres Solo zeigt Annas Einsamkeit und ihre schlechte psychische Verfassung, bedingt durch den Zweifel an Wronskis Treue. Dies wird im Ballett durch einen Auftritt der Gesellschaft im Hintergrund gezeigt, der Anna einst angehörte, aus der sie nun aber als Ehebrecherin ausgestoßen ist, sowie durch einen Pas de deux Wronskis mit einer anderen Frau, Prinzessin Sorokina, und dem Auftritt seiner Mutter, die immer gegen die Verbindung ihres Sohnes mit Anna war. Im Roman erstreckt sich das Scheitern der Beziehung von Anna und Wronski über einige Kapitel, im Ballett wird Annas alleiniger und einziger Theaterbesuch und ihr gemeinsamer Aufenthalt am Land nur angedeutet. Sie verliert sich nun immer mehr in Wahnvorstellungen und im Opiumrausch. Ihr Sohn erscheint ihr ein letztes Mal. Anna tanzt einsam ein Solo, das ihre Verzweiflung zum Ausdruck bringt, bevor sie ihren Mantel nimmt und vor den Zug springt, der in einer Videoaufnahme im Hintergrund sichtbar ist.<sup>291</sup>

### 5.2.3. Musik und Ausstattung

Spuck meint, die Nonverbalität des Mediums Tanz mit der Musikwahl begegnen zu können. Wie später auch bei *Madame Bovary* arbeitet er vor allem mit französischen Musikern und ist bestrebt, durch die Wahl des russischen Komponisten Rachmaninow einen Bezug zu Tolstoi herzustellen. Zusätzlich setzt er Musik des Polen Witold Lutoslawski ein, der von ihm als Gegenpol zu Rachmaninow gesehen wird. Spuck wählt bewusst Musikstücke, die zuvor kaum im Ballett zum Einsatz gekommen und noch nicht durch andere Interpretationen oder

---

<sup>291</sup> Vgl. o. A.: Handlung. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 20–25.

Assoziationen vorbelastet sind, um sie so als „Folie für den Stoff“<sup>292</sup> einzubringen. Der „lineare[n] und traditionelle[n] Erzählweise“ Rachmaninows, der der Epoche der Spätromantik zugerechnet wird, setzt Spuck die avantgardistischen Kompositionen Lutoslawskis als Kontrast entgegen. Dies soll auditiv den Bruch „zwischen einer hierarchisierten Struktur gesellschaftlicher Umgangsformen und dem unkontrollierbaren Terrain unerwarteter emotionaler Ereignisse“ repräsentieren.<sup>293</sup>

Das von Jörg Zielinski gestaltete Bühnenbild ist sehr einfach und wegen seiner verschiebbaren Elemente funktional. Es besteht aus einer schwarzen Rückwand, auf der zeitweise Videoausschnitte zu sehen sind. Für die Landszenen werden helle Landschaftsdarstellungen vorgeschoben, die auf die Dichotomie von Stadt und Land hinweisen und auch für den Roman entscheidend sind. Das gesamte Stück über wird der ansonsten groß und leer wirkende Raum von Birkenstämmen gerahmt. Darüber hinaus besteht das Bühnenbild aus einigen mobilen Elementen, darunter Podesten, die dazu dienen, den Bahnsteig und die Tribüne beim Pferderennen darzustellen. Interieurszenen werden häufig durch Stühle, die auf der Bühne platziert sind, sowie zwei Kronleuchter markiert. Spuck bezeichnet das Bühnenbild als Entwurf eines Ballsaals, „in dem die wechselnden Orte hauptsächlich über die Kostüme des Corps de Ballet erzählt werden.“<sup>294</sup> In Bezug auf die Schauplätze im Roman, die Großstädte Moskau, St. Petersburg und die Landgüter, geht es Spuck weniger um die getreue Nacherzählung als um das Empfinden der Figuren in den jeweiligen Situationen. Auch dies ermöglicht das minimalistische Bühnenbild.<sup>295</sup> Das Motiv des Zuges wird im Ballett in abstrakter und reduzierter Form übernommen und zieht sich in Form von Tonspuren (als Maschinengeräusch) und Videoaufnahmen der Modelleisenbahn (Requisit), mit der Serjoscha spielt, durch das gesamte Stück.<sup>296</sup>

Schauplätze und Stimmungen werden nicht unmittelbar durch das sterile und dunkle Bühnenbild visualisiert, sondern primär durch die von Emma Ryott entworfenen Kostüme. *Anna Karenina* demonstriert deutlich die Zeit des Romans. Die Schnitte der Kleider orientieren sich an der Mode des zaristischen Russlands der 1870er-Jahre. „Die Kostüme sind nicht als wörtliche, realistische Übertragung der damaligen Mode auf die Bühne des 21. Jahrhunderts zu

---

<sup>292</sup> Vgl. Spuck: Eine eigene ästhetische Dimension abringen, S. 27.

<sup>293</sup> Vgl. Naliwajek, Katarzyna: Ein unendliches Labyrinth. Zum Verhältnis von Musik und Choreographie in Christians Spucks *Anna Karenina*. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 42–47.

<sup>294</sup> Spuck: Eine eigene ästhetische Dimension abringen, S. 29.

<sup>295</sup> Vgl. ebd., S. 28ff.

<sup>296</sup> Vgl. ebd., S. 29; sowie Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 164.

verstehen. Die Kunst steckt hier im Detail.“<sup>297</sup> Die Kostüme bieten für ein Ballett keinen angemessenen Bewegungsspielraum. Sie sind jedoch wichtig für die Charakterisierung der jeweiligen Figuren. Während die Frauen aufwendig geschnittene, historische Kostüme aus prunkvollen Stoffen tragen, sind die Männer zumeist in einen schwarzen Frack gekleidet. Die Farben bleiben gedeckt, nur Kitty und Lewin heben sich durch hellere Töne von den anderen ab. Kittys Kostümwechsel visualisiert ihre Entwicklung im Laufe des Stückes. Sie trägt bei ihrer Geburtstagsfeier ein blassblaues Prinzessinnenkleid ohne Ärmel aus leichtem Stoff. Dies ändert sich, als sie heiratet und zu Lewin aufs Land zieht. Von da an trägt sie lange Ärmel, schwere Stoffe ohne Spitze oder Stickereien in kräftigerem Blau. Wronski ist wie im Roman bis auf den Aufenthalt in Italien immer in Uniform. Die Kleider Annas orientieren sich eng an der literarischen Beschreibung im Prätext. Wie in dem Kapitel, das den Ball schildert, erscheint sie auch im Ballett in schwarzem Kleid mit aufwendiger, aber natürlich wirkender Toilette. Im Ballett tritt Anna in Betsys Salon in Rot auf. Ryott äußert dazu: „Durch den Wechsel von Schwarz zu Rot deutet Anna an, dass sie nun offen für die Liebe ist.“ Betsys pinkfarbenes Kleid repräsentiert ihre Stellung im Mittelpunkt der Gesellschaft, den Status, der ihr auch im Roman zukommt. Dolly trägt ein Kleid in Grau-, Braun- und Blautönen, was ihre Stellung als „ergebene Ehefrau“, „zurückhaltend und unscheinbar“, verdeutlicht und in Kontrast zu den mondänen Damen der russischen Adelsgesellschaft steht.<sup>298</sup> Was Tolstoi mit Realismus und Liebe zum Detail beschreibt, wird im Hinblick auf die Kostüme im Ballett umgesetzt. Somit erscheint es möglich, die Entwicklung und den Charakter der Protagonisten auch durch ihre Garderobe zu visualisieren.

#### 5.2.4. Choreografie

Obwohl das Stück von klassischem Ballettvokabular dominiert wird, ist es zusätzlich durch starke schauspielerische Qualitäten geprägt. Spuck stellt dazu fest: „Die Ballettsprache darf sich nicht selbst genug sein, sie muss eine Geschichte erzählen und Charaktere entwerfen. Ich muss bis ins letzte Detail verstehen, welche Figuren die Tänzer:innen verkörpern und was sie zum Ausdruck bringen möchten.“<sup>299</sup> Hier geht er, wie Pfandl-Buchegger und Rottensteiner konstatieren, von der erzählerischen Qualität des Tanzes aus.<sup>300</sup> Dies wird vor allem am Charakter Lewins illustriert. Seine Choreografie, wenn er sich am Land aufhält, besteht aus einer an den Modern Dance angelehnten Bewegungssprache, die im Kontrast zum dominanten,

---

<sup>297</sup> o. A. Mehr als nur hübsche Kleider. In: Staatsoper München, URL: <https://www.staatsoper.de/editorial/detail/mehr-als-nur-huebsche-kleider> (22.2.2024).

<sup>298</sup> Vgl. Ebd.

<sup>299</sup> Vgl. Spuck: Eine eigene ästhetische Dimension abringen, S. 28.

<sup>300</sup> Vgl. Pfandl-Buchegger/Rottensteiner: Intermedialitätsforschung und Tanz, S. 243.

klassischen Ballettvokabular der vornehmen Gesellschaft steht. Dadurch gelingt es Spuck zu verdeutlichen, dass Lewin bei Bällen und im Salonmilieu der Stadt ein Fremdkörper und Außenseiter ist und erst im ländlichen Umfeld zu seiner tänzerischen Identität findet.<sup>301</sup> Gleichzeitig sind seine dem Modern Dance entnommenen Bewegungen identisch mit der Fortschrittlichkeit, die seinem Charakter entspricht. Die Bauern- und Landwirtschaftsreformen, für die er sich im Roman einsetzt, können im Ballett nonverbal nicht dargestellt werden. Dies wird durch seine unkonventionelle Bewegungssprache, die sich deutlich vom Rest der Tänzer:innen beziehungsweise des Balletts abhebt, auf symbolischer Ebene verdeutlicht. In der Szene, in der Lewin und die Landarbeiter mähen, existieren auch ikonische Verweise in der Choreografie. Das Mähen wird von den Tänzern durch ihre Armbewegungen imitiert. Auch das Biegen der Arme verweist visuell auf die Form der Sichel. In dieser Szene und Lewins Schrittvokabular mit der Nähe zum Boden (wenige Sprünge) wird auf die Verbundenheit zur Erde und seine Bodenständigkeit verwiesen.

Während sich Anna und Karenin anfangs distanziert gegenüberstehen, werden Karenins Bewegungen zunehmend aggressiver. Im Kontrast dazu wirken Annas und Wronskis Pas de deux schwungvoll, stürmisch und leidenschaftlich. Schon im ersten Duett während des Balles wirken sie vertraut. Dennoch wird Annas anfängliche Zurückhaltung durch Bewegungen symbolisiert, die sich immer wieder von Wronski abwenden beziehungsweise sich von ihm losreißen. In ihrer ersten Nacht fällt Anna immer wieder in Wronskis Arme, er fängt sie auf, was ihre Hingabe visualisiert.

Am Beispiel des Pas de trois zwischen Anna, ihrem Mann und Wronski, als sie nach der Geburt ihres zweiten Kindes fast im Sterben liegt, ist zu erkennen, dass sie ihre Schwäche durch die Art der Ausführung ihrer Bewegungen verdeutlicht. Dies geschieht mit schauspielerischer Intensität und ist auch auf mimetischer Ebene interpretierbar, jedoch mit der Schrittfolge nicht so sehr verbunden, dass diese auch in einer anderen Szenen des Balletts denkbar wäre, wenn sie mit einer divergierenden Dynamik ausgeführt würde.

Annas Besuch bei ihrem Sohn ist von räumlicher Distanz geprägt. Sie berührt ihren Sohn nicht, er steht zwischen ihrem Mann und Gräfin Lydia, Anna richtet ihre Bewegungen nach ihm und nicht nach dem Publikum aus, was ihre ungestillte Sehnsucht visualisiert. Im folgenden Pas de deux mit ihrem Mann wird der Streit durch Gestik und Mimik, aber auch auf der Ebene der Schrittfolgen vorgeführt. Karenin hebt und dreht sie immer wieder ohne ihr Zutun und zeigt so seine Dominanz in dieser Situation.

---

<sup>301</sup> Vgl. Spuck: Eine eigene ästhetische Dimension abringen, S. 29.

Eine Psychologisierung Annas entwickelt sich vor allem in den letzten Szenen des zweiten Aktes. Hier profitiert das Ballett (wie auch das Theater) von simultanen Darstellungen der Ereignisse. Annas Gedanken werden, wie auch in Spucks *Bovary*, durch Tänzer:innen, die die russische Adelsgesellschaft repräsentieren und den immer wieder in ihrer Imagination auftauchenden Sohn Serjoscha veranschaulicht. Obwohl zahlreiche Aspekte, etwa Gesellschaftskritik und philosophische Überlegungen, durch den Wechsel in ein nonverbales Medium verloren gehen, kann dem durch die Möglichkeit zur Simultanität im Tanz begegnet werden, wodurch sich neue künstlerische Spielräume eröffnen.

Die Annäherung Kittys und Lewins erfolgt wie im Prätext nur langsam. Dies wird tänzerisch gezeigt, indem die ersten wirklichen Berührungen in einem Pas de deux erst bei Kittys Besuch auf dem Land erfolgen. Ihre Tanzsprache ist zwar von Zärtlichkeiten geprägt, aber nicht so leidenschaftlich wie die Annas und Wronskis. Ein Beispiel für ein ikonisches Zeichen in Kittys und Lewins Auftritten ist sein Antrag zu Beginn des Stückes. Er wird mehrmals im Stillstand vor ihr auf den Knien gezeigt, während sie ablehnende Posen ihm gegenüber einnimmt. Der Antrag wird allein durch Gestik, fast pantomimisch und ohne tänzerische Elemente, dargestellt. Auch das Verhältnis von Dolly zu Stiwa wird klar visualisiert. Sie rügt ihn wiederholt wegen seiner Affären und versucht sich – mehr als im Roman – von ihm loszusagen. Dolly hat in den Pas de deux mit ihrem Mann oft geballte Fäuste oder streckt ihm ihre Arme und Hände vorwurfsvoll entgegen. Diese Gestik ist für die Charakterisierung ihrer Rolle zentral.

Ganz allgemein operiert Spuck häufiger mit stark ausgeprägter Gestik als Neumeier. In den Corps-de-Ballet-Szenen hingegen können ähnlich wie bei diesem sowohl die Bewegungen als auch Mimik und Gestik nur schwer tanzsemiotisch gedeutet werden. Eine ikonische Nachahmung findet sich beim Pferderennen, wo die Tänzer:innen mit ihren Händen Ferngläser imitieren und das Renngeschehen beobachten. Weitere Szenen im Salon und auf dem Ball dienen wiederum der Verortung des Tanzes in seinem natürlichen Raum, sowie der technischen Repräsentation.

### **5.3. John Neumeier, *Anna Karenina* (2017)**

John Neumeiers *Anna Karenina* feiert drei Jahre nach Spucks Inszenierung 2017 an der Hamburgischen Staatsoper Premiere. Es handelt sich um eine Coproduktion mit dem Bolschoi-Ballett und dem National Ballet of Canada. Im Gegensatz zu Spuck arbeitet Neumeier frei nach dem literarischen Prätext, was der Untertitel „inspiriert von Leo Tolstoi“ andeutet. Die signifikanteste Änderung ist das Versetzen der Handlung in die Gegenwart. Es ist das einzige in dieser Untersuchung analysierte Stück, das auf diese Weise mit der literarischen Quelle

verfährt.<sup>302</sup> Die Verlagerung in die Gegenwart rechtfertigt Neumeier damit, dass Tolstoi in *Anna Karenina* auch die aktuellen politischen Ereignisse und Diskussionen behandelt hat. Im Ballett soll ein Bild der heutigen Gesellschaft geschaffen werden, aber die Grundgedanken des Romans, zwischenmenschliche Beziehungen und Einsamkeit, sollen erhalten bleiben.<sup>303</sup> Während die gegenwärtige Zeit im Ballett klar erkennbar ist, legt Neumeier keinen Wert auf die Verortung des Geschehens. So spielt das Ballett nicht in Russland, sondern könnte in jeder westlichen Kultur, Europa oder Nordamerika, angesiedelt sein.

Auch Neumeier lässt sich nicht nur vom Roman, sondern von diversen Filmadaptionen, insbesondere jener mit Greta Garbo, Vivien Leigh und Keira Knightly in den Hauptrollen, für seine Stoffwahl inspirieren.<sup>304</sup> Er steht vor Beginn der Arbeit an dem Ballett vor dem Problem der Vielzahl an Figuren sowie der Zeitspanne, die sich über mehrere Jahre erstreckt und äußert sich zu seiner Inszenierung:

Auf gar keinen Fall möchte ich den Anschein erwecken, ich könnte den gesamten Roman vertanzen. Vielmehr nehme ich einige Grundgedanken und Figuren des Romans. Denke sie in unsere Zeit weiter und versuche, daraus etwas Glaubwürdiges mit den Konstellationen der Figuren und ihren Beziehungen zu entwickeln. Es bedeutet, dass ich sehr streng auswählen muss, vieles nur antasten kann.<sup>305</sup>

Ein essenzieller Unterschied zwischen dem Roman und dem Ballett ist die zeitliche Begrenzung einer Vorstellung auf einen Abend, in seinem Fall rund drei Stunden, sowie der Aufmerksamkeitsspanne des Publikums.<sup>306</sup> Der Fokus seines Stückes liegt nicht auf den von Tolstoi komplex gestalteten Familien-, sondern den divergierenden Beziehungsverhältnissen. Es werden Gefühle und Gedanken der Protagonisten visualisiert, vor allem der Traum ist ein wiederkehrendes Motiv. Besonderer Erwähnung verdient Neumeiers Zuständigkeit für das Bühnenbild, für Licht und Kostüme. Normalerweise werden diese Aufgaben von Fachkräften übernommen.

### 5.3.1. Aufbau

Das Ballett gliedert sich, vergleichbar mit jenem Spucks, in zwei Akte. Alexej Karenin ist Politiker. Die erste Szene zeigt ihn, begleitet von seiner Frau und ihrem Sohn Serjoscha, unter

---

<sup>302</sup> Vgl. Neumeier, John: Inspiriert von Leo Tolstoi. John Neumeier im Gespräch mit Jörn Rieckhoff über die bevorstehende Uraufführung seines Balletts *Anna Karenina*. In: *Anna Karenina*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2017, S. 12–56.

<sup>303</sup> Vgl. ebd., S. 55.

<sup>304</sup> Vgl. ebd., S. 13. Aber auch hier lassen sich ähnlich wie bei Spuck weniger Parallelen zu den Filmen erkennen, vor allem dadurch bedingt, dass diese der historischen Epoche des Romans treu bleiben. Ein Vergleich, der mit der Verfilmung Joe Wrights angestellt werden kann, ist der theatrale Charakter, der dem Film inhärent ist. Er arbeitet mit stark choreografischen Elementen und lässt auch Anklänge an die Metareferenzialität erkennen, denn der Film wird durch den Beginn im Theater gerahmt.

<sup>305</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>306</sup> Vgl. ebd., S. 36.

tosendem Applaus beim Wahlkampf. Die Übergänge zwischen den oft sehr kurz gehaltenen Szenen sind fließend und bruchlos; wie bei der *Kameliendame* nähern sich die Übergänge im Ballett dem Medium Film an. So kann ein intermedialer Bezug, der wiederum nicht mit der literarischen Vorlage einhergeht, konstatiert werden.<sup>307</sup> Der Wahlkampf wird beispielsweise durch ein Intermezzo, das Wronski beim Lacrosse-Training zeigt, unterbrochen. Bereits in den Anfangspassagen werden fast alle wichtigen Charaktere des Stückes eingeführt. Annas Einsamkeit und das Verhältnis zu ihrem Mann, der sie nur als „schönes Objekt an seiner Seite“ sieht, werden nach ihrer Heimkehr vom Wahlkampf visualisiert. Die beiden tanzen ein Duett, bei dem es kaum zu Berührungen oder Zärtlichkeiten kommt. Annas Bewegungssprache und ihr mimisches Spiel sind in den Anfangsszenen mit ihrem Mann sehr artifiziell, sie haben nichts Natürliches, sondern wirken aufgesetzt. Wie in der Romanvorlage macht sich Anna auf den Weg zu ihrer Schwägerin Dolly, um zwischen ihr und ihrem Mann zu vermitteln. Am Bahnhof trifft Anna erstmals auf Wronski. Dieser ist Lacrosse-Spieler und nicht wie im Roman Offizier. Anders als Spuck übernimmt Neumeier hier den Unfall des Bahnarbeiters, der als schlechtes Omen für die Beziehung der beiden gedeutet werden kann. Die folgende Szene zeigt die Auseinandersetzung zwischen Dolly und Stiwa, nachdem diese ihn mit dem Kindermädchen überrascht hat. Sie ist bereits im Begriff, ihre Familie zu verlassen, wird jedoch durch ihre Kinder und die eintreffende Anna davon abgehalten. Es folgt ein bruchloser Übergang zu einem Solo Lewins, das ihn am Land zeigt. Daraufhin tritt Kitty auf, die im Ballett mit Wronski verlobt ist. Während beider Verlobungsfeier begegnet Anna Wronski erneut, wobei sie wie in der Romanvorlage und auch bei Spuck ein schwarzes Kleid trägt.

Es folgt ein Duett der beiden, welches durch Kitty sowie den als Traumgestalt auftretenden verstorbenen Bahnarbeiter immer wieder unterbrochen wird und nahtlos in ein Pas de deux zwischen Anna und ihrem Sohn übergeht. Das Verhältnis Serjoscha wird im Ballett physisch dargestellt, um es auch nonverbal zu verdeutlichen. Es folgt die erste Nacht von Anna und Wronski. Ihre Beziehung wird im Laufe eines Lacrosse-Spieles offenbar, dem die Familie Karenin beiwohnt und bei dem Anna sehr heftig auf einen Unfall Wronskis reagiert. Im Roman geschieht dies während eines Pferderennens, das Neumeier als Schlüsselstelle wertet. Seine Adaption rechtfertigt er: „Dieser Sport [Lacrosse] ist in wichtigen Punkten mit Tolstois Pferderennen vergleichbar, und doch ist auf der Ballettbühne etwas völlig anderes zu sehen [...]“.<sup>308</sup> Kitty hat in der Folge einen Nervenzusammenbruch und wird in ein Sanatorium eingeliefert, wo Lewin sie besucht. Neumeier übernimmt also Kittys Kränklichkeit, die Spuck

---

<sup>307</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 157.

<sup>308</sup> Vgl. Neumeier: Inspiriert von Leo Tolstoi, S. 29ff.

vollkommen ausspart, verfremdet jedoch die Geschichte, indem es Lewin ist, der wieder Kontakt zu Kitty sucht. Im Ballett findet kein Heiratsantrag (weder Lewins erster noch der zweite) statt, dennoch heiraten sie kurz darauf. Im Gegensatz zu Spuck nutzt Neumeier auch die Gelegenheit, Stiwas Fehlritte mit Tänzerinnen des Bolschoi-Theaters, wie in der Romanvorlage, auf der Bühne umzusetzen. Ähnlich wie bei Spuck wehrt sich Dolly im Ballett mehr gegen ihren Mann. Beinahe verlässt sie ihre Familie, wird jedoch von ihren Kindern überzeugt zu bleiben:

Immer noch redete sie davon, sie würde von ihm wegziehen, spürte aber, dass es unmöglich war; es war deshalb unmöglich, weil sie sich nicht abgewöhnen konnte, ihn für ihren Mann zu halten und ihn zu lieben. Außerdem spürte sie, dass ihre fünf Kinder, wenn sie es schon hier in ihrem Haus kaum schaffte, sich um sie zu kümmern, es dort, wohin sie mit ihnen umziehen würde, noch schlechter hätten.<sup>309</sup>

Anna liegt, wie im Roman und in Spucks Version, sterbend im Kindbett, nachdem sie Wronskis Tochter zur Welt gebracht hat. Auch hier kommt es zum Pas de trois Annas, ihres Mannes und Wronskis. Eine Versöhnung gelingt nicht, Anna und Wronski reisen nach Italien. Der kurze Auftritt von Annas Sohn, mit einer Spielzeugeisenbahn in der Hand, verdeutlicht den Zwiespalt zwischen ihrer Familie und ihrem Liebhaber. Hier wird auch bei Neumeier die Schnittstelle zum zweiten Akt angesetzt, wobei der Selbstmordversuch Wronskis ausgespart wird. Möglicherweise soll dadurch die Person Annas noch stärker dramatisiert werden. Die Auseinandersetzung zwischen ihr, Karenin und Wronski wird durch Lewins und Kittys Hochzeit unterbrochen. Anders als Spuck, der Lewins Verspätung ignoriert, zeigt ihn Neumeier, wie er in Gummistiefeln auf die Bühne läuft und sich schnell umzieht.

Im Roman und bei Spuck leben Anna und Wronski dem Anschein nach in Italien, harmonisch miteinander, Anna sehnt sich jedoch zunehmend nach ihrem Sohn. Auch der verstorbene Bahnarbeiter tritt als schlechtes Omen erneut auf. Anna kehrt wie bei Tolstoi am Geburtstag ihres Sohnes zu diesem zurück. Karenin hat sich währenddessen Lydia Iwanowna, im Ballett seine Pressesprecherin, genähert und trennt Anna von ihrem Kind. Lewin und Kitty leben eine glückliche Beziehung am Land, man sieht sie mit ihrem ersten Kind. Diese Szene orientiert sich an der Mähscene des Romans und wird auch bei Spuck in Tanz übersetzt. Lewin scheint mit der Welt im Einklang zu sein.<sup>310</sup>

Je länger Lewin mähte, desto öfter spürte er die Minuten der Entrückung, wobei nicht mehr die Arme die Sense schwingen, sondern die Sense den seiner selbst bewussten, lebensvollen Körper hinter sich herzog und wie durch Zauberei, ohne Gedanken daran, die Arbeit sich von allein machte, richtig und sorgfältig. Das waren die wohligen Minuten.<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 21.

<sup>310</sup> Vgl. Matz: *Die Kunst des Ehebruchs*, S. 162.

<sup>311</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 383.

Die Beziehung von Kitty und Lewin wird nicht idealisiert, sondern als „normales“ Eheleben gezeigt, zu dem auch gelegentliche Auseinandersetzungen gehören. Das Verhältnis von Anna zu Wronski verschlechtert sich dagegen zusehends. Im Gegensatz zu Spuck, der den Theaterbesuch Annas nur noch andeutet, übernimmt Neumeier diesen. Während im Roman nicht erwähnt wird, welches Stück im Theater gespielt wird, stellt Neumeier auf der impliziten Theaterbühne *Eugen Onegin* als Ballett im Ballett dar. Die Szene zeigt zu Beginn Wronski zusammen mit Prinzessin Sorokina und Annas unwillkommenen Auftritt. Sie wird von der Gesellschaft ausgeschlossen, nur Dolly scheint noch Empathie für sie zu empfinden. Ähnlich wie in der *Kameliendame* wird während des Theaters im Theater bzw. Balletts im Ballett der Charakter Annas mit der Protagonistin der Oper, Tatjana, die ein Duett gemeinsam tanzen, gleichgesetzt. Auf diese Weise wird die Parallele der Schicksale verdeutlicht. Hier operiert Neumeier mit einer Art Metareferenz, welche nicht wie bei Dumas durch den Roman angeregt wurde. Die Parallelen zu Pushkins *Versroman* und Tolstoi führt er im Ballett neu ein. Sie dienen aber wiederum der verstärkten Psychologisierung der Protagonistin und lassen durch das Verschmelzen des Balletts erster Ordnung und des Balletts im Ballett Annas schlechten psychischen Zustand erahnen.

Einige Szenen, ein Solo Annas, ein Pas de deux mit Wronski in Bahnarbeitertracht und die Darsteller des gesamten Stückes, die ihre Gedanken visualisieren, sind nun zu sehen, was als eine Art Bewusstseinsstrom Annas interpretiert werden kann und ebenfalls an Tolstois Roman erinnert. Neumeier lässt Anna bei ihrem Selbstmord durch eine Falltür auf der Bühne verschwinden, während die Modelleisenbahn, eine Requisite, im Vordergrund umfällt. Dies ist jedoch noch nicht das Finale. Es folgt ein Solo Lewins. Serjoscha tritt auf und versucht den umgestürzten Zug aufzustellen, wobei Lewin ihm hilft. Annas Mann erscheint im Hintergrund, und Wronski blickt in den Schacht der Falltür.

Im Gegensatz zu Spuck, der sein Ballett mit Annas Tod, dem Tod der Protagonistin, enden lässt, greift Neumeier die Weiterentwicklung der Charaktere, vor allem Lewins auf, wenn auch aus Zeitmangel nur ansatzweise. Er verdeutlicht, dass das Leben auf dem Land, in der Stadt und im Theater auch nach Annas Tod weitergeht.<sup>312</sup>

Dieses neue Gefühl hat mich nicht verändert, nicht beglückt, nicht plötzlich erleuchtet, wie ich es erträumt hatte – genauso wie das Gefühl für meinen Sohn. Auch da gab es keine Überraschung. Und der Glaube – nicht Glaube, ich weiß nicht, was das ist – jedenfalls ist dieses Gefühl genauso unmerklich und durch Leiden in mich gekommen und hat sich in der Seele festgesetzt.<sup>313</sup>

---

<sup>312</sup> Vgl. o. A.: Zum Inhalt. In: *Anna Karenina*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2017, S. 6–8.

<sup>313</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 1226f.

Lewin äußert in den letzten Kapiteln trotz seines vermeintlich glücklichen Familienlebens Selbstmordgedanken, womit Tolstoi den optimistisch wirkenden Schluss relativiert, indem er der Existenz von allgemeinem Glück eine Absage erteilt und auch das Eheglück Kittys und Lewins infrage stellt.<sup>314</sup> Dies ist im Ballett schwer darstellbar, dennoch gelingt es Neumeier im Gegensatz zu Spuck, den Fokus letztendlich auf Lewin auszurichten.

### 5.3.2. Charaktere und Choreografie

Die von Neumeier gewählte Bewegungssprache ist sehr modern. Einzelnen Charakteren kommt je ein eigenes tänzerisches Vokabular zu. Im Gegensatz zur Inszenierung von Spuck hebt Neumeier die Bedeutung der Kinder hervor, die im Roman zahlreich vorkommen und den Zusammenhalt der Familie verdeutlichen, indem er die Elev:innen der Ballettschule Hamburg als Darsteller:innen einsetzt.<sup>315</sup> Neumeier kritisiert, dass im Film und anderen Ballettadaptionen Dollys Charakter oft vernachlässigt werde. Sie ist die idealisierte russische Frau, die sich für die Familie aufopfert und gleichzeitig die einzige, die Annas Empfindungen nachvollziehen kann. Ihr Mann Stiwa darf sich alles erlauben, solange er dabei unentdeckt bleibt. Seine Fehlritte bereut er nur, wenn sie bekannt werden, nicht wegen eines schlechten Gewissens. Es stellt sich die Frage, was einem Mann und was einer Frau erlaubt ist.

Im Folgenden werden vor allem Lewins Charakter sowie Annas Beziehung zu ihrem Mann, aber auch zu Wronski analysiert. Hier kann vor allem im Hinblick auf die Figurencharakterisierung durch den Tanz auf die Tanzsemiotik verwiesen werden.<sup>316</sup> Lewin ist im Ballett kaum als so komplexer Charakter wie in der Romanvorlage darstellbar, obwohl Neumeier seinen Handlungsstrang neben Anna akzentuiert. Philosophische Überlegungen können nonverbal schwer gezeigt werden.<sup>317</sup> Dennoch versucht Neumeier im Ballett, die Parallelstellung von Anna und Lewin herauszuarbeiten. Nicht nur seine Bewegungssprache, sondern auch die Musik von Cat Stevens, die seine Auftritte begleitet, dienen dazu, Lewins Spiritualität sowie die Verbundenheit mit der Natur und dem Leben auf dem Land auszudrücken. Neumeier lässt ihn bei Kittys Feier erstmals mit einem Solo auftreten, als sich Dolly und Stiwa streiten. Hier werden wichtige Leit motive seines Tanzvokabulars, die sich durch das gesamte Stück ziehen, etabliert. Dazu gehört die Bewegung Lewins, die dem Schlittschuhlaufen entlehnt ist. Neumeier spielt damit auf die Szene von Lewin mit Kitty auf dem Eis im Roman an. Die Szene kann als Lewins Motivation verstanden werden, in die Stadt

---

<sup>314</sup> Vgl. Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 164.

<sup>315</sup> Vgl. Neumeier: Inspiriert von Leo Tolstoi, S. 50.

<sup>316</sup> Vgl. Boenisch: Tanz als Körper-Zeichen, S. 35–52; sowie Pfandl-Buchegger/Rottensteiner: Intermedialitätsforschung und Tanz, S. 241–268.

<sup>317</sup> Vgl. Neumeier: Inspiriert von Leo Tolstoi, S. 49.

zu reisen. Während des Festes wird von Neumeier ähnlich wie von Spuck vorgeführt, wie unwohl sich Lewin in der Moskauer Gesellschaft fühlt. Der Unterschied zwischen ihm und den anderen Tänzern sowie seine Verbundenheit mit dem Landleben und der Natur werden dadurch gezeigt, dass er des Öfteren barfuß tanzt (wie in Spucks *Bovary* werden die Ballettschuhe oder deren Fehlen zum Bedeutungsträger). Der bereits erwähnte Besuch Lewins bei Kitty im Sanatorium weicht stark von der Romanvorlage ab, da sie sich im Roman erst nach Kittys Rückkehr nach Russland wieder treffen. Im Sanatorium wiederholt er Bewegungen seines ersten Solos. Sie können als tänzerisches Leitmotiv, das immer wiederkehrt, interpretiert werden. Er versucht Kitty aus der Ferne zu umarmen und zu trösten, indem er ein Herz auf den Boden zeichnet, etwas Unsichtbares vorsichtig aufhebt und an die Brust drückt, ein ikonisches Zeichen, das auf seine Empfindungen verweist. Im Gegensatz zu Spuck, der den Charakter Lewins vom Roman übernimmt, wird die Beziehung zwischen Lewin und Kitty bei Neumeier komplexer und trotz der erwähnten Abweichungen dem Roman ähnlicher geschildert. Seine Zweifel werden durch stetiges Kommen und Gehen tänzerisch zum Ausdruck gebracht, auch vor der Mähscene wird ein Streit der beiden im alltäglichen Umfeld visualisiert. Neumeier zeigt Lewin, im Gegensatz zu Spuck, weniger idealisiert. So werden Streitigkeiten und Versöhnungen gezeigt und wie bei Tolstoi das nicht immer romantische Eheleben;<sup>318</sup> ebenso ist Lewin am Ende des Stückes die zentrale Figur. Das letzte Solo kann als choreografische Umsetzung seiner Überlegungen zu Glück, Unzufriedenheit und Glauben interpretiert werden.<sup>319</sup> Im Ballett ist es nicht möglich die Grundfragen der Menschheit nach dem Woher, Warum und Wie, mit denen sich Lewin beschäftigt, sowie die Antworten, die er in Philosophie und Religion zu finden sucht, darzustellen oder auch nur anzuschneiden. Das Gleiche gilt für seine Erkenntnis, der Sinn des Lebens liege in der Verwirklichung des Guten.<sup>320</sup>

Die Beziehung von Anna und Karenin wird in die Gegenwart versetzt. Er zieht als Politiker im Wahlkampf das öffentliche Interesse auf sich. Das macht Annas Affäre mit Wronski noch komplizierter, da auch Karenins gesellschaftliches Ansehen darunter leidet. Dies wiegt im Ballett schwerer als der Vertrauensbruch im Allgemeinen.<sup>321</sup> Der Fokus liegt dennoch auf der Verbindung von Anna und Wronski. Die folgende Analyse von drei Pas de deux soll die Veränderung ihrer Beziehung verdeutlichen. Nach ihrer Begegnung am Bahnsteig findet ein erster Pas de deux der beiden statt. Es wird jedoch nicht deutlich, welche Passage davon in der „Realität“ und welche in der Imagination Annas spielt. Zunächst tanzt sie ein Solo, Wronski

---

<sup>318</sup> Vgl. Zelinsky: *Anna Karenina*, S. 239.

<sup>319</sup> Vgl. Khokhlova, Daria: The Character of Levin in the Ballet *Anna Karenina* Choreographed by John Neumeier. *Anna Karenina: The Peculiarities of Choreographic Interpretation*. In: *Philosophy and Culture*, 6, 2021, S. 1–14.

<sup>320</sup> Vgl. Zelinsky: *Anna Karenina*, S. 240.

<sup>321</sup> Vgl. Neumeier: *Inspiziert von Leo Tolstoi*, S. 55.

taucht immer wieder aus einer der beiden Türen auf, um dann wieder zu verschwinden. Anfangs gibt es noch keinen physischen Kontakt. In diesem Duett wird das Symbol der Stühle aufgegriffen, während des Tanzes werden diese immer wieder neu angeordnet, wodurch die Unordnung, die Wronski in Annas Leben bringt, symbolisiert wird. Am Ende des Pas de deux liegen alle Stühle umgeworfen am Boden. Weitere Charaktere tauchen auf, einerseits erscheint Kitty, andererseits der verunglückte Bahnarbeiter, der in Interaktion mit den beiden tritt und den schlechten Ausgang ihrer Beziehung andeutet. Der zweite Pas de deux visualisiert Annas und Wronskis erste gemeinsame Nacht, auch hier wird nicht klar, was Traum und Wirklichkeit ist. Anna ist sich der Konsequenzen ihrer Tat bewusst, was auch bei Spuck verdeutlicht wird. Der letzte Pas de deux ist jener in Italien, wiederum eine Parallele zu Spucks Inszenierung. Anna und Wronski werden an einem langen Tisch sitzend gezeigt, was die aufkommende Distanz zwischen ihnen symbolisiert, während sie glauben, zusammengefunden zu haben. Anna vermisst ihren Sohn, was Neumeier zeigt, indem er ihn auf der Hinterbühne erscheinen lässt. Auch der Charakter der Prinzessin Sorokina wird bereits in dieser Szene eingeführt. Sie steht stellvertretend für die zunehmende Sorge Annas, Wronski könnte ihr untreu werden. Auch der verstorbene Bahnarbeiter, der Muschik,<sup>322</sup> der den negativen Ausgang der Beziehung verdeutlicht und als schwarzer Schatten über Anna und Wronski steht, taucht wieder auf. Im dritten und letzten Duett der zwei Protagonisten verdeutlicht Neumeier den Anfang vom Ende ihrer Beziehung, beide haben Zweifel und Anna ahnt ihr Schicksal voraus.<sup>323</sup>

Allgemein lässt sich festhalten, dass nicht nur Bewegungssprache, sondern vielmehr Requisiten wie Stühle und Tisch, aber auch die im Hintergrund auftretenden Charaktere wie der Muschik, Annas Sohn oder Prinzessin Sorokina in Bewegung oder auch statisch zu Bedeutungsträgern werden.

### 5.3.3. Musik und Ausstattung

Durch Teile seiner Musikwahl schafft Neumeier Anklänge an die Zeitebene des Romans, indem er Musik von Tschaikowski, der auch persönlich mit Tolstoi bekannt war, verwendet. Dazu kommen Kompositionen von Alfred Schnittke für die Darstellung von Streit oder um Spannung aufzubauen sowie für die Traumszenen. Einen Bruch und Kontrast zur klassischen Musik stellen die Songs von Cat Stevens dar, die für einige Szenen mit Lewin eingesetzt werden. Hier

---

<sup>322</sup> Die Bezeichnung der Figur des verstorbenen Bahnarbeiters, des alten Mannes, der Anna und Wronski in ihren Träumen begleitet, als „Muschik“, erscheint nicht in allen Übersetzungen, so auch nicht in der von Tietze, die die einfache Übersetzung Bauer verwendet, mit welcher hier gearbeitet wird. Dennoch wird dieser Begriff in Rekurs auf Neumeier übernommen.

<sup>323</sup> Vgl. Khokhlova, Daria: Duets by Anna Karenina and Alexey Wronsky in the ballet by J. Neumeier's *Anna Karenina*: features of the author's interpretation of the images of the main characters. In: *Philosophy and Culture*, 3, 2022, S. 9–22.

erkennt Neumeier Parallelen in Cat Stevens und Lewins Charakter, vor allem was die Naturliebe und Gläubigkeit betrifft.<sup>324</sup> Anders als bei Spucks Inszenierung von *Anna Karenina*, aber vergleichbar mit dessen *Bovary*, erhält die Musik eine kommentierende Funktion und dient vor allem im Falle Lewins zur Figurencharakterisierung, womit die Medienkombination Tanz und Musik durchaus fruchtbar gemacht wird.<sup>325</sup>

Annas Garderobe kommt wie auch im Roman eine besondere Bedeutung zu. Ihre Kleider sind die einzigen, die nicht von Neumeier, sondern in Zusammenarbeit mit dem Designer der Modemarke AKRIS gestaltet werden. Durch die Verlagerung der Handlung in die Gegenwart sind die Kostüme nicht wie bei der *Kameliendame* dem prunkvollen Ausstattungsballett der Mode der 1870er-Jahre entnommen, sondern modern und schlicht dem heutigen Stil angepasst.<sup>326</sup>

Das Bühnenbild zeichnet sich durch mehrere bewegliche Elemente, rechteckige Blöcke und drehbare Wände aus, die auf einer Seite weiß gestrichen, auf der andern hölzern sind, und so einen schnellen Szenen- und Ortswechsel gewährleistet, der vor allem im ersten Akt häufig erfolgt. Die Wände verfügen über zwei Türen, die ein stetiges Kommen und Gehen, leichte Auf- und Abgänge der Tänzer:innen sowie deren Präsenz in den Türrahmen ermöglichen. Das einzige statische Bühnenelement ist eine Spielzeugeisenbahn, die am vorderen Bühnenrand entlangfährt. Das gesamte Bühnenbild wirkt modern und steril. Nur in Lewins Szenen bilden ein Heuhaufen und ein Traktor in Echtgröße einen Kontrast. So wird nicht nur musikalisch durch Cat Stevens, sondern auch visuell die Dichotomie Stadt – Land sowie die Betonung Lewins als „isolierter Charakter“ hervorgehoben. Dem sonst einfachen Bühnenbild steht auch das Kinderzimmer Serjoschas gegenüber, das am ehesten die im Roman vermittelte Atmosphäre wiedergibt und eine familiäre Idylle suggeriert.

Neumeier arbeitet stark mit der Symbolik von Requisiten. So stehen neben den Türen auch die Stühle, die im Laufe des Stückes immer wieder umgestoßen und aufgestellt werden, repräsentativ für familiäre Beziehungen. Am Ende stellt beispielsweise Kitty die Stühle wieder auf, um zu zeigen, dass sie mit Lewin eine „stabile“ Familie gegründet hat. Auch der Sack des Muschiks kann als Repräsentation von Annas Sünden interpretiert werden.<sup>327</sup> Die Stühle und der Sack als Requisiten sind somit von symbolischer Bedeutung.<sup>328</sup>

---

<sup>324</sup> Vgl. Neumeier: Inspiriert von Leo Tolstoi, S. 50.

<sup>325</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 19; 157.

<sup>326</sup> Vgl. Neumeier: Inspiriert von Leo Tolstoi, S. 52.

<sup>327</sup> Vgl. Khokhlova, Daria: Scenography of John Neumeier's Ballet *Anna Karenina*. Artistic Aspects of the Authorial Interpretation of the Literary Source. In: *Man and Culture*, 4, 2021, S. 47–58.

<sup>328</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 154f.

#### 5.3.4. Traumthematik

Neumeier misst den Träumen Annas, die von Tolstoi beschrieben werden, in seinem Ballett eine große Bedeutung zu. So gelingt es ihm, „Handlungselemente, die eher mit dem Unterbewussten der Figuren korrespondieren“, zu akzentuieren.<sup>329</sup> Auf diese Weise setzt er in seiner Inszenierung den Medienwechsel besonders produktiv um, vor allem im Hinblick auf die Übernahme und Akzentuierung von Motiven der Romanvorlage wie des Zugmotivs, aber vor allem der schicksalsdeutenden Figur des verunglückten Bahnarbeiters.<sup>330</sup>

Die zentrale Figur der Träume ist eben dieser Muschik, ein Arbeiter vom Land. Als Anna und Wronski sich erstmals am Bahnhof begegnen, tritt dieser Bahnarbeiter auf, bleibt jedoch bis zu seinem Unfall von den beiden Protagonisten unbemerkt, steht danach aber als böses Omen für ihre Beziehung. Im Roman heißt es: „Hat sich vor den Zug gestürzt! Wurde totgefahren! [...] Ein Wächter, [...], hatte einen Rückwärts rangierenden Zug nicht gehört und war überfahren worden.“<sup>331</sup>

Anna träumt bereits vor der Begegnung mit Wronski von einem Muschik, der mit Eisen arbeitet. Dies und der Sack, den er trägt, werden immer wieder auch als spezifisch Freud'sche Symbolik gedeutet.

„Ja, einen Traum“, sagte sie. „Schon seit langem habe ich diesen Traum.“ [...] „Und dieses Etwas, dreht sich um, und ich sehe, es ist ein Kerl, klein, mit zerzaustem Bart, grauenhaft. Ich möchte davonlaufen, aber er beugt sich über einen Sack und kramt darin mit den Händen ...“ [...]. Und Wronski, in Erinnerung an seinen Traum, spürte, wie eben solches Entsetzen seine Seele erfüllte. „Er kramt darin und murmelt dazu auf Französisch [...]“<sup>332</sup>

Der Muschik spricht in den Träumen nicht russisch, sondern französisch, eine für die höhere Gesellschaft gängige Sprache, was seinem Stand als Bauer jedoch nicht entspricht. Sein Charakter bleibt im Roman wie im Ballett ein Mysterium. Neben Anna träumt auch Wronski von diesem Mann. In der zitierten Stelle ereilt der Traum die beiden fast zeitgleich, sonst erscheint Anna das „alte[n] Männlein mit zottigem Bart“ kurz vor ihrem Selbstmord im 26. und 31. Kapitel des siebten Buches.<sup>333</sup> Der Muschik könnte auch als Gewissen oder Schuldgefühl interpretiert werden.<sup>334</sup> Bei Tolstoi spielt das Unbewusste, das auf zukünftige Ereignisse verweist, eine große Rolle. So sieht ihn Anna während ihres letzten Ganges zum Bahnhof: „Der hat etwas Bekanntes, dieser scheußliche Kerl, überlegte Anna. Und als ihr der Traum einfiel,

---

<sup>329</sup> Vgl. Neumeier: *Inspiziert von Leo Tolstoi*, S. 19.

<sup>330</sup> Vgl. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 19; 157.

<sup>331</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 102.

<sup>332</sup> Ebd., S. 548.

<sup>333</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 1129.

<sup>334</sup> Vgl. Neumeier: *Inspiziert von Leo Tolstoi*, S. 20ff.; sowie Zelinsky: *Anna Karenina*, S. 232ff.

wich sie zitternd vor Angst zur gegenüberliegenden Tür.“<sup>335</sup> Es handelt sich um genau jenen verstorbenen Bahnarbeiter, der auch in Neumeiers Stück das Unheil verkörpert:

Da fiel ihr plötzlich der überfahrene Mann vom Tag ihrer ersten Begegnung mit Wronski ein und sie wusste, was sie zu tun hatte. Raschen, leichten Schrittes stieg sie die Stufen hinab, die vom Wasserkarn zu den Geleisen führten, und blieb vor dem dicht an ihr vorbeifahrenden Zug stehen.<sup>336</sup>

Die Repräsentation der Traumsphäre im Ballett begründet Neumeier mit der Artifizialität des Tanzes, da das Ballett im Gegensatz zum Schauspiel, das durch die Verwendung der Sprache dem Alltag näher steht, immer unnatürlich bei der Wiedergabe realistischer Inhalte wirkt. Wenn ein Roman des Realismus wie jener Tolstois in ein vollkommen künstliches Medium, den Tanz, umgesetzt wird, liegt es nahe, den Fokus auf eine „übernatürliche“ Dimension zu legen. Neumeier stellt fest: „Tanz und Ballett sind nicht die Realität; die Realität sind die Gefühle, die diese Bewegungen inspirieren. Die Thematik des Traumes ist daher ein bindendes poetisches Element innerhalb meines Werkes.“<sup>337</sup> Er nutzt in den traumartigen Szenen seines Stückes den Vorteil des Balletts, unterschiedliche Wahrnehmungsebenen simultan darstellen oder überlagern zu können.<sup>338</sup> Durch die Fokussierung auf die Figur des Muschik, den Bahnarbeiter, in den Träumen Annas und Wronskis, zeigt sich, dass Laplace-Claveries Postulat der Vereinfachung durchaus nicht auf alle Aspekte der Ballettadaptionen anwendbar ist, da Neumeier hier einen Akzent auf einen Figur- und Handlungsstrang legt, der im Roman zwar von Bedeutung ist, aber für das Verständnis der Haupthandlung nicht signifikant erscheint.<sup>339</sup>

#### **5.4. Fazit: Spucks und Neumeiers *Anna Karenina***

Obwohl Neumeier die Handlung in die Gegenwart verlegt, lassen sich doch zahlreiche Parallelen zu Spucks Inszenierung erkennen. Beide übernehmen fast die gleichen Szenen und Charaktere des Prätextes: Stiwa, der seine Frau Dolly betrügt, die Begegnung am Bahnsteig von Anna und Wronski, Annas und Wronskis Annäherung zum Leidwesen Kittys sowie Lewins erste Annäherungsversuche an sie; Wronskis Unfall während des Pferderennens beziehungsweise Lacrosse-Spieles, Annas Kindbettfieber und den Pas de trois mit beiden Männern, den Aufenthalt in Italien mit Wronski, Lewins Hochzeit mit Kitty sowie die Mähscene, Annas zunehmende Verwirrung und ihren Selbstmord. Dies zeigt, dass es im Literaturballett immer zu einer Vereinfachung kommt, meist durch eine Reduktion von Nebenhandlungen zugunsten der Haupthandlung.

---

<sup>335</sup> Tolstoi: *Anna Karenina*, S. 1148.

<sup>336</sup> Ebd., S. 1152.

<sup>337</sup> Vgl. Neumeier: Inspiriert von Leo Tolstoi, S. 27.

<sup>338</sup> Vgl. ebd., S. 39.

<sup>339</sup> Vgl. Laplace-Claverie: *Écrire pour la danse*, S. 147–168.

Die Analyse des Aufbaus der einzelnen Ballettstücke sowie die hier nochmals zusammengefassten Szenen machen deutlich, dass der Fokus im Ballett immer auf Ausschnitte des Prätextes gelegt wird, die einerseits ein durchgängiges Narrativ ermöglichen und andererseits beim Tanz wegen seiner physischen Qualität leicht darstellbar erscheinen. Liebes- und Streitszenen werden in langen Pas de deux wiedergegeben, während philosophische oder gesellschaftstheoretische Überlegungen, die bei Tolstoi durchaus von großer Relevanz sind, kaum Eingang in das nonverbale Medium finden können. Auf Basis der choreografischen Analyse scheint interessant, dass Lewins Bewegungssprache sowohl bei Spuck als auch bei Neumeier durch die Anlehnung an den Modern Dance stark mit dem klassischen Ballettvokabular der anderen Charaktere kontrastiert. So gelingt es im Ballett sowohl die Stadt-Land-Dichotomie wie im Prätext zu visualisieren als auch die Position Lewins von der restlichen russischen Adelsgesellschaft abzuheben und ihn als einen der wichtigsten Charaktere neben der Titelfigur Anna darzustellen.

In beiden Ballettstücken wird auch das von Tolstoi angelegte Motiv des Zuges aufgenommen, bei Neumeier durch Modelleisenbahnen und bei Spuck zusätzlich durch Tonspur und Filmaufnahmen. Der Bahnhof dient als Rahmung des Anfangs und des Ende von Annas und Wronskis Beziehung. Die Eisenbahn, als Motiv in der russischen Literatur weit verbreitet und für die Moderne stehend, hat darüber hinaus auch biografischen Bezug zu Tolstoi, dem dieses Transportmittel seit dessen Aufkommen verhasst war.<sup>340</sup> Neumeier gelingt es im Gegensatz zu Spuck, ein weiteres Motiv beziehungsweise einen Nebencharakter ins Ballett zu integrieren, der Bahnarbeiter verunglückt bei der ersten Begegnung Annas und Wronskis, was später als schlechtes Omen gedeutet wird und beiden auch in ihren Träumen erscheint. Im Ballett taucht er in ihren Pas de deux immer wieder auf, was zu einer für Neumeier typischen Verschmelzung der Traum- und Realitätsebenen führt. Allgemein zeigt die vergleichende Analyse zweier Ballette, die auf demselben Prätext basieren, dass dem Tanz als Medium durchaus Grenzen in der Umsetzung von literarischen Texten gesetzt sind. Dies wird durch ähnliche Verfahren der beiden Choreografen belegt. Es wäre auch möglich, die künstlerische Eigenart von Spuck und Neumeier genauer zu untersuchen, so spielen bei Neumeier Metareferenzen sowohl in der *Kameliendame* (*Manon Lescaut*) als auch bei *Anna Karenina* (*Eugen Onegin*) eine zentrale Rolle, während Spuck mit seinen sehr eng am klassischen Handlungsballett orientierten Inszenierungen näher am Prätext bleibt, ohne Abschweifungen, neuere Interpretationen oder Fokussierungen, was es in der Folge im Kapitel zu seiner *Bovary* im Mittelpunkt steht.

---

<sup>340</sup> Vgl. Hansen-Löve: *Schwangere Musen – Rebellenhelden*, S. 412f.

## 6. Madame Bovary

[...] die andauernde Kraft von Flauberts Werk [liegt] in der unerschöpflichen Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten und Lesarten. Ist *Madame Bovary* ein Roman über die exaltierte Mittelmäßigkeit einer Landarztgattin in der Provinz? Oder über eine Frau, die für ihr Lebensverlangen keine Grenzen gelten lassen will? Wer *Madame Bovary* liest, wird darüber selbst jedes Mal neu entscheiden.<sup>341</sup>

Der Stoff dieses Romans ist heute noch immer aktuell. Wie auch bei der *Kameliendame* und *Anna Karenina* existieren unzählige intermediale Adaptionen, wie Comics, Filme und Bühnenversionen.<sup>342</sup> Auch namhafte Autoren wie Jean-Paul Sartre mit seiner Studie *Der Idiot der Familie* oder Jean Améry über *Charles Bovary, Landarzt* werden durch *Madame Bovary* angeregt. Guy de Maupassant und Heinrich Mann zählen ebenfalls zu Flauberts Bewunderern.<sup>343</sup> Zahlreiche Bearbeitungen heben immer neue Aspekte hervor, entwickeln den Stoff weiter und schreiben ihn fort oder gar neu.<sup>344</sup>

Im Kontrast zu den hier behandelten Romanen *Kameliendame* und *Anna Karenina* handelt es sich bei *Madame Bovary* um einen Text, von dem es wenige Adaptionen für die Kunstform Tanz gibt, außer einer Inszenierung von Helen Pickett, die 2023 am National Ballet of Canada uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zu Neumeier, der ohne Dramaturgen bzw. Librettisten auskommt, arbeitet Spuck wie bei *Anna Karenina* mit Claus Spahn zusammen, der ein Libretto verfasst. Aus datenschutzrechtlichen Gründen konnte dies vom Berliner Staatsballett für diese Untersuchung nicht zur Verfügung gestellt werden. So muss zwar ein direkter Vergleich zwischen Roman, Libretto und Ballett ausbleiben, die Analyse des Balletts erscheint dennoch allein im Abgleich mit dem Roman ertragreich. Zunächst wird wie in den vorherigen Kapiteln auf den Prätext eingegangen, um auf dieser Basis das Ballettstück genauer zu untersuchen.

### 6.1 Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857)

Flaubert schreibt seinen ersten Roman *Madame Bovary*, wobei er bereits vorher literarisch tätig gewesen ist, innerhalb von fünf Jahren.<sup>345</sup> Wie Dumas *La dame aux camélias* verfasst er *Madame Bovary* im Umbruch zwischen Realismus und Romantik. Der Roman bricht mit den Traumvorstellungen und Sehnsüchten, die die Romantik propagiert.<sup>346</sup> Er kann gar als „Kampfschrift“ oder „Kampfansage“ gegen die Romantik gelesen werden.<sup>347</sup> Den Realismus

---

<sup>341</sup> Edl, Elisabeth: *Madame Bovary*. Nachwort. In: Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. München: Hanser 2012 [1856], S. 575–639; S. 639.

<sup>342</sup> Vgl. Vinken, Barbara: Interview. Eine sehr schwarze Sicht der Dinge. In: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023, S. 36–38; S. 38.

<sup>343</sup> Vgl. Edl: *Madame Bovary*. Nachwort, S. 638f.; sowie Roloff, Volker: Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. *Mœurs de province*, In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon*. Berlin: Springer 2020, S. 1–4; S. 3.

<sup>344</sup> Vgl. Vinken: Interview, S. 38.

<sup>345</sup> Vgl. Edl: *Madame Bovary*. Nachwort, S. 577.

<sup>346</sup> Vgl. ebd., S. 578.

<sup>347</sup> Vgl. Matz: *Die Kunst des Ehebruchs*, S. 124.

erreicht Flaubert durch die „gegenwartsnahe“ Konzeption seiner Figuren.<sup>348</sup> Es dominieren Alltäglichkeiten und trivial anmutende Themen. Die Charaktere werden in ihrem natürlichen Umfeld, wenig glanzvoll oder gar idealisiert, beschrieben. Zum Realismus tragen Details wie die genauen Schilderungen der Örtlichkeiten bei.<sup>349</sup> Die Schauplätze sind dem „ennui“ des ländlichen, provinziellen Alltags angepasst, werden auf Yonville, Rouen (insbesondere die Kutsche), die Apotheke, das Lion d’Or sowie Emmas Haus (vor allem ihr Zimmer) eingegrenzt und stehen repräsentativ für das „enge Bewusstsein“ der Protagonistin.<sup>350</sup> Das Thema der Ehebruchsdarstellungen, das mit einer gewissen Erotik einhergeht, ist den Leser:innen zu Flauberts Zeit durchaus geläufig. Als Neuerung gilt die Verlagerung in ein bürgerliches Umfeld, in dessen Zentrum der Aufstieg einer eher gewöhnlichen Gattin eines Landarztes steht.<sup>351</sup> Emma, welche mit den Konventionen des bürgerlichen Lebens in Konflikt gerät, ist jedoch keine emanzipierte Frau, sondern vielmehr Opfer ihrer eigenen Imagination und repräsentiert die „Trivialität einer falsch verstandenen Gefühlsromantik“.<sup>352</sup>

Kurz vor Drucklegung des Romans wendet sich Flaubert am 30.3.1857 in einem Brief an Leroyer de Chantepie:

Von diesem ursprünglichen Plan habe ich die ganze Umgebung beibehalten (ziemlich schwarze Landschaften und Figuren), die Farbe also. Bloß um die Geschichte verständlicher zu machen, und auch unterhaltsamer, im guten Sinn des Wortes, habe ich eine menschlichere Heldin erfunden, eine Frau, wie man sie öfter sieht.<sup>353</sup>

Flaubert holt sich Inspirationen, auch für Erzählungen, die vorher entstehen, wie *Passion et vertu*, aus der *Gazette des tribunaux*, einer Gerichtszeitung (die auch für Stendhals Roman *Rot und Schwarz* als Quelle fungiert). So wird in der Zeitschrift von einer Frau aus gutem Hause namens Mazza berichtet, welche nach einer Liaison ihre Kinder, den Ehemann und anschließend sich selbst vergiftet, eine Parallele zum Gifftod Emmas.<sup>354</sup> Weitere Erzählungen, die *Mémoires d’un fou* (1838), sowie Entwürfe zur *Éducation sentimentale* (1842/43), die autobiografische Tendenzen haben und denen Flauberts eigene Liebesaffären zugrunde liegen, können als Vorläufer von *Madame Bovary* gesehen werden.<sup>355</sup>

Bezüglich des Romans konsultiert Flaubert Maxime Du Camp und Louis Bouilhet, die ihm raten, ein „bodenständiges Sujet“ aus dem bürgerlichen Leben zu wählen. Eine Parallele zu einer wahren Begebenheit kann auch bei der „provinziellen Tragödie des Ehepaars Delamare“

---

<sup>348</sup> Vgl. Edl: *Madame Bovary*. Nachwort, S. 576.

<sup>349</sup> Vgl. ebd. S. 600.

<sup>350</sup> Vgl. Roloff: Flaubert, S. 2.

<sup>351</sup> Vgl. Edl: *Madame Bovary*. Nachwort, S. 579.

<sup>352</sup> Vgl. Roloff: Flaubert, S. 2.

<sup>353</sup> Zit. nach Edl: *Madame Bovary*. Nachwort, S. 595.

<sup>354</sup> Vgl. Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 117f.

<sup>355</sup> Vgl. ebd., S. 118f.

erkannt werden. Eine Bauerstochter vermählt sich mit einem lokalen, um einige Jahre älteren, verwitweten Sanitätsbeamten, der bei Flauberts Vater in Rouen lernt. Kurz nach der Geburt der ersten Tochter beginnt die frisch verheiratete Frau mehrere Affären, zunächst mit dem Nachbarn, der sich aufgrund von Spielschulden erschießt, dann mit einem Kanzleibeamten. Schließlich vergiftet sich Delphine Delamare 1848, kurz darauf tut es ihr der Ehemann gleich.<sup>356</sup> Inwiefern sich Flaubert tatsächlich auf diese Gegebenheit stützt, kann kaum beurteilt werden. Die Zusammenhänge werden unter anderem von dem Journalisten Georges Dubosc unter dem Titel *La véritable Madame Bovary* im *Journal de Rouen* von 1890 sowie dem Arzt Raoul Brunon in *À propos de Madame Bovary* (1907) stark überspitzt dargestellt. Für fast jeden Charakter des Romans ist ein reales Pendant rekonstruiert worden.<sup>357</sup> Eine genauere biografische Einordnung soll nicht erfolgen, da dies für das Ballett irrelevant ist. Flaubert selbst wehrt sich bereits kurz nach der Publikation seines Romans gegen solche Interpretationen, unter anderem in einem Brief an Emile Cailteaux vom 4.6.1857:

Nein, Monsieur, mir hat kein Vorbild Modell gestanden. Madame Bovary ist reine Erfindung. Alle Figuren dieses Buches sind vollkommen ausgedacht, und Yonville-l'Abbaye selbst ist ein Ort, den es nicht gibt, genausowenig wie die Rieulle [sic!] usw. Was nicht verhindert, dass man hier, in der Normandie, in meinem Roman einen Haufen Anspielungen hat entdecken wollen. [...] ich wollte, ganz im Gegenteil, Typen darstellen.<sup>358</sup>

Selbst wenn es sich bei Yonville-l'Abbaye sowie Tostes um fiktionale Ortsbezeichnungen handelt, kann ein klarer Bezug zur Normandie hergestellt werden. Die Landschaftsschilderungen, die beschriebenen Örtlichkeiten und Häuser sowie manche Städte (insbesondere Rouen) und Dörfer können problemlos lokalisiert werden. Obwohl Flaubert seine unmittelbare Umgebung zum Vorbild nimmt und teilweise konkrete geografische Bezüge, sowie das Lokalkolorit der Normandie verarbeitet, lässt er ganz bewusst einiges undeutlich, um somit den fiktionalen Charakter des Romans aufrechtzuerhalten. Er äußert sich selbst am 14.8.1853 gegenüber Louise Colet: „Meine arme Bovary leidet und weint bestimmt in zwanzig Dörfern Frankreichs gleichzeitig, zu eben dieser Stunde.“<sup>359</sup>

Mit der Mythenbildung um den Roman geht auch Flauberts angebliche Äußerung einher: „Madame Bovary, c'est moi! – D'après moi.“ So lautete die Antwort auf eine Frage der Schriftstellerin Amélie Bosquet, welche Eingang in eine Fußnote der Dissertation René Descharmes', *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857* (1909), gefunden hat und seitdem Programm ist.<sup>360</sup>

---

<sup>356</sup> Vgl. Roloff: Flaubert, S. 1.

<sup>357</sup> Vgl. Edl: *Madame Bovary*. Nachwort, S. 596ff.

<sup>358</sup> Zit. ebd., S. 598f.

<sup>359</sup> Zit. nach Edl: *Madame Bovary*. Nachwort, S. 600.

<sup>360</sup> Vgl. ebd., S. 599.

Edl folgert zutreffend: „Realismus und *l'art pour l'art* – Madame Bovary ist beides und ist beides nicht [...]“.<sup>361</sup> Flaubert verfolgt das Ziel, dem Roman auf ästhetischer Ebene die gleiche Anerkennung wie den Gattungen Lyrik und Drama zukommen zu lassen.<sup>362</sup> Er versucht, die Dialoge möglichst nah an der Alltagssprache der Figuren zu orientieren. Dennoch ist die Sprache des Romans stark konstruiert und kann als „moderne Kunstsprache“ bezeichnet werden.<sup>363</sup> Flaubert hat in seiner Prosa die Figuren der Romanwelt vollkommen im Griff. So bestimmt er das schnelle Ableben von Charles erster Ehefrau und den qualvollen, langsamen Tod Emmas.<sup>364</sup> Durch seinen Stil, der oft mit den Begriffen „impersonalité“, „impasibilité“ und „imparitalité“ bezeichnet wird, gelingt es ihm in aller Sachlichkeit, die Banalität und das einfache Denken des (ländlichen) Bürgertums, trotz des tragischen Schicksals und der stark emotionalen Empfindungswelt Emmas, zu analysieren und schließlich auch zu karikieren. Die Systematik des flaubertschen Stils wird von Saint-Beuve im *Moniteur* mit dem Sezieren eines Toten verglichen: „M. Gustave Flaubert, der Sohn und Bruder ausgezeichneter Ärzte, führt die Feder wie andere das Skalpell.“<sup>365</sup> Flauberts geht es immer um die Deckung von Inhalt und Form seines Schreibens. In einem Brief an George Sand vom 10.3.1873 folgert er: „Die Bemühung um äußere Schönheit, die Sie mir vorwerfen, ist für mich eine Methode.“<sup>366</sup> Zola geht so weit zu behaupten, *Madame Bovary* enthalte „die Formel des modernen Romans“.<sup>367</sup> In *Les romanciers naturalistes* (1895) bezeichnet er *Madame Bovary* als „eine vollständige literarische Umwälzung“ und erkennt darin „den typischen Roman, das definitive Modell des Genres“.<sup>368</sup>

Zur Kanonisierung und Popularität trägt auch der spektakuläre juristische Prozess um die Publikation bei, da eine Klage wegen „Unmoral“ gegen den Autor angestrengt wird.<sup>369</sup> 1856 werden bereits vor der Ersterscheinung als Gesamtwerk Ausschnitte in Fortsetzung in der *Revue de Paris* veröffentlicht. Es kommt immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen Flaubert und den Herausgebern, die Kutschenszene wird sogar gestrichen, da man die Zensurbehörde

---

Anmerkungen Flauberts im Briefwechsel mit Marie-Sophie Leroyer de Chantepie vom 18.3.1857 relativieren diesen Ausspruch jedoch: „Madame Bovary enthält nichts Wahres. Es ist eine vollkommen erfundene Geschichte; ich habe weder von meinen Gefühlen noch von meinem Leben irgendetwas hineingelegt. Die Illusion (wenn es eine gibt) kommt im Gegenteil aus der Unpersönlichkeit des Werkes. Einer von meinen Grundsätzen lautet, dass man nicht über sich selbst schreiben darf.“ Zit. nach ebd., S. 632; sowie Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 131ff.

<sup>361</sup> Edl: *Madame Bovary*, Nachwort, S. 577.

<sup>362</sup> Vgl. ebd.

<sup>363</sup> Vgl. ebd., S. 580.

<sup>364</sup> Vgl. Hansen-Löve.: Schwangere Musen – Rebellische Helden, S. 396.

<sup>365</sup> Zit. nach Roloff: Flaubert, S. 2f.; sowie Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 127.

<sup>366</sup> Zit. nach Edl: *Madame Bovary*, Nachwort, S. 582.

<sup>367</sup> Vgl. ebd., S. 576.

<sup>368</sup> Vgl. ebd.

<sup>369</sup> Vgl. ebd., S. 576f.

fürchtet.<sup>370</sup> Kurz nach der Veröffentlichung von *Madame Bovary* werden Flaubert sowie sein Herausgeber und Drucker wegen „Verstoßes gegen die öffentliche und religiöse Moral sowie gegen die Sittlichkeit“ angeklagt und müssen sich dem Strafgericht stellen. Der Prozess ist gut dokumentiert, jedoch für diese Arbeit nicht weiter relevant. Flaubert gewinnt ihn, ganz im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Baudelaire, der für *Fleurs du Mal* verurteilt wird.<sup>371</sup>

Der Mythos, der im Laufe der Zeit um *Madame Bovary* entsteht, hängt unmittelbar mit der Stellung des Romans zwischen Kunst und Skandal zusammen, wobei er bereits zu seiner Zeit trotz aller Kritik als „Bestseller“ zu bezeichnen ist.<sup>372</sup> Die Rezensionen reichen von starker Kritik bis zu der Behauptung, es handle sich um einen Roman der Weltliteratur.<sup>373</sup> Die erlebte Rede kann als erzählerisches Mittel auf Flauberts *Madame Bovary* zurückgeführt werden. Sein Roman zeichnet sich durch das Oszillieren der subtilen, manchmal pathetisch wirkenden Schilderung von Emmas Emotionen sowie der klaren Distanzierung davon aus und wirkt stellenweise auch ironisch.<sup>374</sup> Flaubert bedient sich eines auktorialen Erzählers; Aussagen aus Emmas Gedanken werden eingebracht, und der Erzähler hält sich mit sarkastisch anmutenden Wertungen, vor allem im Hinblick auf Charles, nicht zurück.<sup>375</sup> Die erzählte Zeit kann nicht exakt bestimmt werden, obschon Flaubert teilweise mit konkreten Datumsangaben arbeitet. Es bleibt offen, wie viele Jahre Emma und Charles tatsächlich miteinander verheiratet sind. Charles lebt vier Jahre, davon vierzehn Monate mit seiner ersten Frau, in Tostes. Emma gibt ihre Mitgift in einem Zeitraum von zwei Jahren aus, vor der Idee des Fluchtversuches mit Rodolphe „leidet“ sie bereits vier Jahre, ihr Verhältnis mit ihm hält zwei Jahre, sie sieht ihn jedoch für drei Jahre nicht wieder. Auch Léon taucht nach drei Jahren wieder in ihrem Leben auf. Es gibt keine konkrete Chronologie, Edl mutmaßt, es handle sich von Emmas Hochzeit bis zu ihrem Tod um eine Dauer von ungefähr acht Jahren. Diese Zeitspanne ist zur Zeit des Bürgerkönigs Louis-Philippe (1830–1848), der im Roman immer wieder Erwähnung findet, einzuordnen.<sup>376</sup>

Der Begriff des „Bovaryismus“, als Motiv der Literatur und „Jahrhundert-Krankheit“, bezeichnet die Flucht aus dem realen Leben in eine von Lektüre beeinflusste, imaginierte Welt.<sup>377</sup> Emma lebt nach dem, was sie liest und eigentlich nur, solange sie liest. Sie wird „zum Textkörper und selber ein Stück Literatur.“ Ihr Selbstmord markiert gleichsam den Beginn des

---

<sup>370</sup> Vgl. Roloff: Flaubert, S. 1–4.

<sup>371</sup> Vgl. ebd., S. 3.

<sup>372</sup> Vgl. Edl: Nachwort, S. 583.

<sup>373</sup> Vgl. ebd., S. 622ff.

<sup>374</sup> Vgl. Roloff: Flaubert, S. 3.

<sup>375</sup> Vgl. Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 128f.

<sup>376</sup> Vgl. Edl: *Madame Bovary*. Nachwort, S. 601f.

<sup>377</sup> Vgl. ebd., S. 575f.; Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 121ff.

Bovaryismus.<sup>378</sup> Das Lektüremotiv beziehungsweise die Rolle der Protagonistin als Leserin kann mit dem historischen Kontext in Verbindung gebracht werden, da sich ab der Empfindsamkeit die Anzahl an weiblichen Leserinnen steigerte.<sup>379</sup> Literatur spielt in Flauberts Roman eine entscheidende Rolle. Emma liest bereits in jungen Jahren, unter anderem Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie*, welches als Buch im Buch erscheint und ihr Verständnis von Liebe prägt. Daraus resultiert die Differenz zwischen der durch die Literatur idealisierten Welt und der Realität.<sup>380</sup> Emma wächst in einem Kloster auf und liebt bereits als junges Mädchen romantische Geschichten. Sie liest immerhin auch George Sand, Victor Hugo, Walter Scott, Honoré de Balzac, Texte mit religiösem Bezug des Abbé Frayssinous oder François-René de Chateaubriand.<sup>381</sup> Wirklichkeit und Fiktion werden von ihr gleichgesetzt und verglichen, was in Enttäuschungen mündet. Dennoch sind es nach Wuthenow nicht die Romane an sich, sondern es ist die Phantasiewelt, in die sich Emma flüchtet und der sie zum Opfer fällt.<sup>382</sup> Ihre Einbildungen beeinflussen auch ihre Gefühlswelt. Es stellt sich heraus, dass sie nicht in ihren Mann, sondern in das Konzept der Liebe und Idealvorstellung der Ehe verliebt ist, wie sie es aus der Lektüre sentimentaler Unterhaltungsromane kennt.<sup>383</sup> In Emmas Charakter gibt es kaum eine Entwicklung. Ihr gelingt es nicht, sich von den Romanvorbildern zu distanzieren. Sie bleibt in den Emotionen und Imaginationen, die ihr die zumeist schlechte Lektüre beschert, verhaftet und kann sie nicht mit ihrer Lebensrealität in Einklang bringen.<sup>384</sup>

Mölk klassifiziert bei der im Roman vorkommenden Literatur vier Unterkategorien: Leseszenen (lesende Figuren und Gespräche über Literatur), Emma als Leserin (inklusive des Einflusses der Lektüre auf ihr Bewusstsein), die Rolle des Erzählers in Bezug auf die behandelte Lektüre, die Parallele zu *Don Quijote* (welche in Bezug auf das Ballett wenig relevant erscheint).<sup>385</sup> Nicht nur Emma wird als Leserin dargestellt, auch Charles, der beinahe ausschließlich medizinische Zeitschriften liest, wird als erster lesender Charakter eingeführt. Beide identifizieren sich mit dem von ihnen Gelesenen. Emma erkennt sich in den romantischen Liebesgeschichten und Charles im Bild erfolgreicher Ärzte wieder. Neben den Protagonisten

---

<sup>378</sup> Vgl. Schwan, Tanja: Stimme der Wissenschaft. Sind wir nicht alle ein bisschen Emma? In: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023, S. 32–35; S. 32f.

<sup>379</sup> Vgl. Vinken: Flaubert. Durchkreuzte Moderne, S. 100.

<sup>380</sup> Vgl. Wuthenow, Ralph-Rainer: Im Buch die Bücher oder der Held als Leser. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt 1980, S. 126ff.

<sup>381</sup> Vgl. Roloff: Flaubert, S. 1; sowie Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 121.

<sup>382</sup> Vgl. Wuthenow: Im Buch die Bücher oder der Held als Leser, S. 126ff.

<sup>383</sup> Vgl. ebd., S. 129.

<sup>384</sup> Vgl. ebd., S. 131.

<sup>385</sup> Vgl. Mölk, Ulrich: Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. Moeurs de province. In: Theodor Wolpers (Hg.): Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1986, S. 217–230.

lesen auch Homais und Léon, während Rodolphe und der Pfarrer nie zu einem Buch greifen.<sup>386</sup> Léon und Emma kommen sich während der gemeinsamen Lektüre einer Modezeitschrift näher. Hier greift Flaubert das seit Dante tradierte Motiv des Sichverliebens während des Lesens (Francesca und Paolo) auf. Darüber hinaus führen mehrere Figuren Gespräche über Literatur. Diese finden jedoch im Medium Tanz keinen Eingang. Charles' Mutter ist der Überzeugung, dass die Lektüre auf Emma einen schlechten Einfluss hat. Auch Homais spricht sich dem Pfarrer gegenüber für den positiven Einfluss schöner Literatur aus, erkennt aber gleichsam die Gefahr schlechter Literatur. Nach Mölk steht dem Lektüremotiv die Nichtlektüre gegenüber. Nicht nur Charles' Mutter, sondern auch der Apotheker sprechen sich für ein Leseverbot aus. Das Motiv der Nichtlektüre ist auch bei Emma, der beständigsten Leserin, zu erkennen, wenn sie am Ende des ersten Teiles vom Gefühl geplagt wird, bereits alles gelesen zu haben und so nicht mehr in die Romanwelten fliehen zu können. Als die Fiktion ihr keine Zuflucht mehr bietet, greift sie zu historischen und philosophischen Texten, die sie jedoch ungelesen zur Seite legt. Kurz vor ihrem Tod benötigt Emma keine Lektüre mehr, um sich in eine imaginierte Welt zurückzuziehen. Das negative Lektüremotiv erreicht somit seinen Höhepunkt.<sup>387</sup>

Welche Art von Literatur Emma wirklich konsumiert, führt in der Forschung immer wieder zu Debatten. So folgert Hans-Jörg Neuschäfer, sie lese ausschließlich Trivallliteratur. Améry hingegen wehrt sich zurecht gegen dieses Postulat, da sich Emma sehr wohl anspruchsvoller Literatur widmet, beispielsweise Scott.<sup>388</sup> Sie ist allerdings keine kritische Leserin. Bereits am Anfang des Romans wird deutlich, dass es ihr nur um das Lesen an sich geht und nicht um Qualität, Epoche oder Genre. Emma sucht die Berausung und die Eskapade, was ihr jede Lektüre zu bieten scheint. Wie auch im Roman wortwörtlich beschrieben, verschlingt Emma Lektüre. Bücher und Zeitschriften scheinen förmlich als Nahrung zu fungieren.<sup>389</sup> Ihr Literaturkonsum kann neben den Luxusgütern, die sie bei Lheureux erwirbt, als frühe Kritik an der Konsumgesellschaft verstanden werden.<sup>390</sup>

Emmas Stimmungen, Gedanken und Wünsche stehen zwar in enger Verbindung mit ihrer Lektüre, dennoch beschränkt sie nicht auf eine rein passive Aktion des Lesens, sondern versucht das von ihr Gelesene in ihr reales Leben und ihre Gefühlswelt zu übertragen.<sup>391</sup> „Und Emma suchte herauszufinden, was man im Leben eigentlich verstand unter den Worten Seligkeit,

---

<sup>386</sup> Vgl. ebd., S. 216ff.

<sup>387</sup> Vgl. ebd., S. 220f.

<sup>388</sup> Vgl. Neuschäfer, Hans-Jörg: Flauberts *Madame Bovary*. In: Lebendige Romania. Festschrift für Hans-Wilhelm Klein. Göppingen, 1976, S. 263–274; sowie Améry, Jean: Charles Bovary, Landarzt. Porträt eines einfachen Mannes. Stuttgart 1978, S. 79.

<sup>389</sup> Vgl. Mölk: Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, S. 222f.

<sup>390</sup> Vgl. Vinken: Interview, S. 37.

<sup>391</sup> Vgl. Mölk: Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, S. 223.

Leidenschaft und Rausch, die ihr so schön erschienen waren in den Büchern.“<sup>392</sup> Im Laufe des Romans wird die Kluft zwischen Emmas Imagination und der Realität immer größer.<sup>393</sup> Ihr Tod durch Arsen steht in Verbindung mit der Literatur, im weiteren Sinne mit dem Buchdruck. Anstatt zu einem Buch, um der Welt zu entfliehen, greift Emma am Ende zu Gift, welches verursacht, dass noch nach ihrem Ableben schwarze Flüssigkeit, in Analogie zur schwarzen Tinte der von ihr konsumierten Lektüre, aus ihrem Mund läuft.<sup>394</sup>

Vinken weist in ihrer Publikation zu Flaubert auf die wichtigsten Themen und Referenzen hin. Da viele davon im Ballett keinen Eingang finden, wird hier nur kurz darauf verwiesen, beispielsweise auf den zur Zeit Flauberts präsenten Religions- und Medizindiskurs.<sup>395</sup> Weder das Lektüremotiv noch die Essensmetaphorik sind im Ballett darstellbar.<sup>396</sup>

## 6.2 Christian Spuck, *Bovary* (2023)

Christian Spucks Uraufführung der *Bovary* ist sein Debut zur Übernahme der künstlerischen Leitung des Berliner Staatsballetts 2023. Zur Stoffwahl führt er aus, er habe eine „starke literarische Vorlage“ gesucht, die „zeitlos klassisch ist“ und auch Themen der Gegenwart umfasst.<sup>397</sup> Spuck erkennt Parallelen von Selbstinszenierungen und Wunschbildern, die die Wirklichkeit ersetzen: „Wir leben Erzählungen vom glücklichen Leben und der Liebe nach.“<sup>398</sup> Er ist bestrebt, ein Erzählballett mit reichlich Möglichkeit zu „großformatigen Szenen“ zu kreieren, um dem Corps de Ballet, dem größten in Deutschland, eine Gelegenheit zu geben, sich zu präsentieren. Gleichzeitig will er aber auch „intime Nahperspektiven auf die Figuren ermöglichen.“<sup>399</sup> Bei *Bovary* handelt es sich nicht augenscheinlich um einen geeigneten Stoff für einen Medienwechsel ins Ballett. Die Frage, ob der Stil Flauberts überhaupt tänzerisch darstellbar ist, scheint gerechtfertigt. Spuck ist jedoch gerade durch das Oszillieren von

---

<sup>392</sup> Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. München: Hanser 2012 [1857], S. 51.

<sup>393</sup> Vgl. Roloff: Flaubert, S. 1f.

<sup>394</sup> Schwan: Stimme der Wissenschaft, S. 35.

Vinken weist darüber hinaus auf die Analogien zwischen Arsen und Zucker im Roman hin, welche beide als Pharmakon fungieren. Dies ist eine Komponente, die ebenfalls im Ballett nicht übernommen wird, da zwar der Selbstmord durch Arsen beibehalten, aber jegliche Anspielung auf Zucker, wie bei Emmas Hochzeitstorte, fehlt. Vinken, Barbara: Arsen/Zucker. In: Barbara Vinken/Cornelia Wild (Hg.): Arsen bis Zucker Flaubert-Wörterbuch. Berlin: Merve Verlag 2010, S. 7–10.

<sup>395</sup> Vgl. Vinken: Flaubert. Durchkreuzte Moderne, S. 80ff.

<sup>396</sup> Flaubert schafft unzählige Bezüge zu antiken Texten, die er gegen die christliche Tradition ausspielt, wie unter anderem zu Arachnes Metamorphose, der Tragödie der Phädra, Didos tragischem Tod, dem Mythos von Amor und Psyche. All dies kann und wird jedoch in der nonverbalen Kunstform des Balletts nicht umgesetzt. Vgl. ebd., S. 84ff; S. 133.

<sup>397</sup> Vgl. Spuck, Christian: Künstlerperspektive. Dass sich bei Emma Bovary immerzu Wunschbilder vor die Wirklichkeit schieben, ist doch etwas, das wir heute alle kennen. In: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023, S. 24–28; S. 25.

<sup>398</sup> Ebd., S. 27f.

<sup>399</sup> Vgl. ebd., S. 25.

Sympathie und Antipathie, mit denen die Leser:innen den Figuren gegenüberstehen, und durch die distanzierte Erzählerhaltung inspiriert.<sup>400</sup>

### 6.2.1 Aufbau

Das Ballett gliedert sich in einen Prolog und zwei Akte. Während der erste aus vier Szenen (Hochzeit, Ball auf Schloss Vaubyessard, Eine schüchterne Liebe, Landwirtschaftsausstellung) besteht, hat der zweite nur drei Bilder (Rausch von Rouen, Rückkehr nach Yonville, Gift/Tod). Es kann eine Dichotomie des ersten und zweiten Teiles erkannt werden. Der erste Akt hat starke erzählerische Qualitäten und konzentriert sich auf das Voranschreiten der Handlung, im zweiten Teil stehen Emmas Gedankenwelt und ihre Phantasien im Vordergrund.

Der Prolog des Balletts nimmt das Ende des Romans vorweg. Er zeigt die Leichenschau Emmas. Von einer Schauspielerin wird ein Zitat aus dem Roman vorgelesen:

Emmas Kopf war nach der rechten Schulter geneigt. Der Winkel ihres Mundes, der offenstand, sah aus wie ein schwarzes Loch im unteren Teil ihres Gesichts; die beiden Daumen waren nach innen zur Handfläche gekrümmt; eine Art weißer Staub lag auf ihren Wimpern, und die Augen verschwanden allmählich in einer schleimigen Blässe, die einem feinen Netz glich, als hätten Spinnen ihre Fäden gezogen. Das Laken war eingesunken von ihren Brüsten bis zu ihren Knien und hob sich dann wieder bei den Zehenspitzen [...]. Sie mussten den Kopf ein wenig anheben, und da schoss ihr ein Schwall schwarzer Flüssigkeit, wie Erbrochenes, aus dem Mund. [...] „Hören Sie den Hund heulen?“ sagte der Apotheker. „Es heißt, sie wittern die Toten.“<sup>401</sup>

Der Beginn fungiert als Exposition, zahlreiche wichtige Charaktere sind auf der Bühne präsent, außer Emma, die durch den zitierten Text eingeführt wird. Charles, der auf einem Stuhl sitzt, und das Dienstmädchen, das neben ihm steht, wirken wie versteinert. Im Hintergrund sind die Bürger Yonvilles platziert, während jene Tänzer:innen, die in der Folge Emmas Gedankenwelt repräsentieren, als einzige tanzen.

Der erste Akt öffnet mit der Hochzeit von Charles und Emma in einem ländlichen Umfeld. Es wird vorgeführt, dass es sich nicht um eine Traumhochzeit handelt. Alles wirkt düster, auch das Brautpaar scheint nicht glücklich:

Emma war in ihrem Inneren zufrieden, denn sie meinte, sie habe es auf Anhieb zu jenem seltenen Ideal bleicher Existenzen gebracht, das mittelmäßige Herzen nie erreichen. [...] Sie verspürte Langeweile, wollte es nicht zugeben, machte aus Gewohnheit weiter, dann aus Eitelkeit, und stellte am Ende überrascht fest, dass ihr Schmerz gelindert war und nicht mehr Schwermut in ihrem Herzen als Falten auf der Stirn.<sup>402</sup>

Im Ballett werden Emmas Enttäuschungen im Alltagsleben von Yonville ersichtlich. Sie beginnt Luxusgegenstände beim Kaufmann und Wucherer Lheureux zu erstehen. Ihr Mann Charles, zufrieden mit seiner jungen Frau, bemerkt nichts von Emmas Gemütszustand.

---

<sup>400</sup>Vgl. ebd., S. 25f.

<sup>401</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 425f.; 428f.

<sup>402</sup> Ebd., S. 57.

Eine Abwechslung zum öden Landleben verspricht die Einladung zu einem Ball auf Schloss Vaubyessar. Hier begegnet Emma der Welt des Luxus und überhaupt anderen Männern. Zurück in Yonville sucht sie nach Abwechslung und findet diese in der Person des Studenten Léon. Die letzte Szene des Aktes ist eine Landwirtschaftsausstellung, wo Emma auf Rodolphe, dessen Geliebte sie wird, trifft. Als dieser das Interesse an ihr verliert, spielt sie erstmals mit dem Gedanken an Selbstmord.<sup>403</sup> Rodolphes Abschiedsbrief wird ihr durch das Dienstmädchen übergeben und ist bis auf das Buch von Lheureux eines der wenigen Schriftstücke, die materiell im Ballett präsent sind. Emmas Verzweiflung und ihre Gedanken werden auf der Bühne, durch Rodolphe, der sich mit einer anderen vergnügt, verkörpert, es ist jedoch der Text, der ihre Selbstmordgedanken verdeutlicht. Ihr Mann Charles wird lächelnd im Profil auf seinem Stuhl sitzend gezeigt, sie liegt verzweifelt am Boden, was er nicht bemerkt:

[...] sie rannte weiter die Treppe empor, keuchend, verzweifelt, benommen, und immer noch dies abscheuliche Blatt Papier in der Hand, das zwischen ihren Fingern klapperte wie ein Stück Blech. Im zweiten Stock blieb sie vor der Dachbodentür stehen, die zu war. [...] Emma drückte gegen die Tür und trat ein. Von den Schieferplatten fiel senkrecht eine drückende Hitze, die an ihre Schläfen hämmerte und ihr den Atem nahm; sie schleppte sich bis zum geschlossenen Mansardenfenster, schob den Riegel zurück, und grelles Licht ergoss sich mit einem Schwall. Auf der anderen Seite, über den Dächern, erstreckte sich das weite Land ins Unendliche. Tief unter ihr lag der leere Dorfplatz [...] Sie blickte verzweifelt um sich und wünschte, die Welt möge einstürzen. Warum machte sie nicht Schluss?<sup>404</sup>

Der zweite Akt beginnt mit dem „Rausch von Rouen“. Die Großstadt steht nicht nur für den Eskapismus, sondern hier trifft Emma wiederum auf Léon, mit dem sie eine Affäre beginnt; auch er wird sich später von ihr trennen. Im Roman sind die Ausflüge nach Rouen durch den Besuch der Oper *Lucia di Lammermoor*, der Emma mit ihrem Mann beiwohnt, geprägt. Im Ballett wird die Stadt zu einem kabarettartigen Babylon. Es wird hier auf die Metareferenzialität der Darstellung eines Theaters im Theater bzw. Ballettes im Ballett verzichtet, obwohl dies von der Romanvorlage her möglich wäre, da der Rahmen für Selbsttäuschung- und -inszenierung gegeben ist. Es erfolgt eine Identifikation Emmas mit dem Bühnengeschehen, da Lucie von Edgar Lagardy ähnlich wie Emma von Rodolphe behandelt wird.<sup>405</sup> Als die Ausflüge in die Stadt und die Beziehung zu Léon enden, muss Emma feststellen, dass sie Schulden angehäuft hat, die sie nicht zurückzahlen kann. Der Gerichtsvollzieher erscheint. Auch die Landbevölkerung ist über Emmas unmoralisches Treiben informiert. Sie wird von der Gesellschaft, der sie nie wirklich angehört hat, ausgeschlossen. Nicht einmal ihr ehemaliger Liebhaber Rodolphe, dem sie erneut ihren Körper anbietet, ist bereit, Emma zu unterstützen. Sie versucht verzweifelt, Geld aufzutreiben. Die Gesellschaft will sie nicht mehr als Bürgerin

---

<sup>403</sup> Vgl. o. A: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023, S. 18–20.

<sup>404</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 268f.

<sup>405</sup> Vgl. Hansen-Löve: *Schwangere Musen – Rebelle Helden*, S. 403f.

und Ehefrau anerkennen, sondern sieht sie als Hure, was im Ballett ähnlich wie im Roman verdeutlicht wird. Emma bietet sich nicht nur Rodolphe, sondern auch Lheureux an, um der Zwangsversteigerung zu entkommen.<sup>406</sup>

Ihren letzten Ausweg erkennt sie im Tod durch Arsen. Charles erfährt als Letzter von ihren Taten, bleibt aber dennoch bis zum Ende an ihrer Seite.<sup>407</sup> Nachdem Emma auf der Bühne das weiße Pulver des Gifts zu sich genommen hat, tanzt sie mit Charles einen tragisch anmutenden letzten Pas de deux, welcher den langen, qualvollen Tod, demonstriert. Er wird von diesem Zitat aus dem Roman begleitet:

[S]ie spürte, wie eisige Kälte ihr von den Füßen hinaufkroch bis ins Herz. „Ah! jetzt fängt es an!“ flüsterte sie. [...] Sie rollte den Kopf sachte hin und her, voll Angst, und riss dabei ständig den Mund auf, als liege ihr etwas Schweres auf der Zunge. „Ihre Zähne klapperten, ihre geweiteten Augen blickten schweifend umher, und auf alle Fragen antwortete sie nur mit Kopfschütteln; zwei-, dreimal lächelte sie sogar.“<sup>408</sup>

Spuck stellt dazu fest: „Ihr Selbstmord kommt mir vor wie eine letzte Selbstinszenierung.“<sup>409</sup> Genau diese Interpretation der spontanen, emotionalen Handlung, die in einem qualvollen Tod endet, präsentiert er in seiner Choreografie.<sup>410</sup> Was im Ballett verlorengelassen ist, ist die Verbindung des Selbstmordes durch Arsen mit den von Emma konsumierten Büchern. Im Roman erbricht sie eine schwarze Flüssigkeit, die mit der Tinte assoziiert ist, auf ihr weißes Brautkleid. Schwarz auf Weiß korrespondiert hier mit dem Geschriebenen auf weißem Papier. Im Ballett erfährt das weiße Pulver keine Umwandlung, lediglich das schwarz gekleidete Corps de Ballet im Hintergrund sowie das Fallen des schwarzen Vorhanges könnten als Anspielungen darauf interpretiert werden.<sup>411</sup> Der Roman endet ähnlich wie *Anna Karenina* nicht mit dem Tod der Protagonistin, das Leben geht weiter. Charles wird in allen Details seines banalen Alltagslebens geschildert und kann nicht einmal Hass für Emmas Liebhaber empfinden, was im Ballett nicht mehr thematisiert wird.<sup>412</sup>

### 6.2.2 Musik und Text

Die Musik zum Ballett besteht aus einer Collage mehrerer Stücke verschiedener Komponisten, darunter György Ligeti, Arvo Pärt, Charles Ives, Klavierkonzerte von Camille Saint-Saëns, und vor allem im zweiten Akt Kompositionen von Thierry Pécouv. Auch ein zeitgenössisches Lied,

---

<sup>406</sup> Vgl. Vinken: Flaubert. Durchkreuzte Moderne, S. 115.

<sup>407</sup> Vgl. o. A.: *Bovary*. Programmheft, S. 18–20.

<sup>408</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 408f.

<sup>409</sup> Spuck: Künstlerperspektive, S. 28.

<sup>410</sup> Vgl. ebd.

<sup>411</sup> Vgl. Wild, Cornelia: Tinte. In: Barbara Vinken/Cornelia Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker Flaubert-Wörterbuch*. Berlin: Merve Verlag 2010, S. 263–267; S. 265.

<sup>412</sup> Vgl. Hansen-Löve: *Schwangere Musen – Rebellische Helden*, S. 406.

*She was* der Künstlerin Camille, ist zu hören, als Emma kurz vor dem Zusammenbruch steht.<sup>413</sup> Spuck betont, er habe bewusst Kompositionen gewählt, die im klassischen Ballett kaum eingesetzt werden, was jedoch auf Ligeti nicht zutrifft (Gegenbeispiele sind *Ligeti Essays* von Karole Armitage sowie Martin Schläpfers *Ramifications*).<sup>414</sup> Vor allem die Musik von Ligeti und Pécou stehen repräsentativ, analog zur Choreografie, für das zersplitterte, abgründige Innenleben der Protagonisten.<sup>415</sup> Spuck arbeitet vornehmlich mit französischen Musikern und stellt so einen geografischen Bezug zu Flaubert her. Hier handelt es sich wiederum um eine Medienkombination. Ähnlich wie bei Neumeiers *Anna Karenina* lässt die Musik eine tiefgehende Deutungsdimension zu und markiert vor allem den Unterschied zwischen dem tatsächlichen Geschehen und Emmas Imagination.

Eine weitere Medienkombination bilden die Zitate, die im Ballett vorgelesen werden.<sup>416</sup> Um Flauberts „Sprachkunst“ Tribut zu zollen, werden Passagen, die den gesamten Ballettabend durchziehen, von der Schauspielerin Marina Frenk gelesen.<sup>417</sup> Die Romanzitate gewährleisten einen Ausblick auf zukünftige oder nachgestellte Szenen und dienen nicht unmittelbar der Illustration des Getanzten. Die Textstellen werden im Ballett Edls Neuübersetzung entnommen und zu den jeweiligen Tanzszenen in Verbindung gesetzt. Spuck fügt 13 Zitate ein, wobei die Chronologie des Romans erhalten bleibt. Eine Ausnahme stellt der bereits besprochene Prolog dar, der den Ausgang des Prätextes am Anfang des Balletts vorwegnimmt. Die Zitate sind stark auf den Charakter Emmas ausgerichtet, wobei sie nicht nur ihre Gedankenwelt, sondern auch Aktionen, die im Ballett nur schwer darstellbar erscheinen, umfassen und somit die Grenzen des nonverbalen Mediums durch den Einsatz von Sprache erleichtern. Dennoch muss festgehalten werden, dass die vorgetragenen Passagen zwar eine tiefgehende, komplexe Dimension in den Tanz bringen, für das Verständnis auf inhaltlicher Ebene jedoch irrelevant scheinen. Dies wiederum resultiert daraus, dass der Prätext im Ballett für eine kohärente Narration gestrafft wird. Emmas Affären und ihre zunehmende Verwirrung sind tänzerisch klar darstellbar. Im Hinblick auf das Verhältnis von rezitiertem Text und der Bedeutung der Lektüre im Roman im Vergleich zum Ballett, in dem das Lektüremotiv zumindest materiell und auch tänzerisch undarstellbar ist – man sieht Emma oder auch andere Charaktere nie lesen – kann

---

<sup>413</sup> Vgl. o. A.: *Bovary*. Programmheft, S. 21. Ob es sich bei der Musikkwahl um einen Zufall handelt, er ist auch bei der österreichischen Filmproduktion *Corsage* 2022 als Titelsong im Trailer verwendet, ist fraglich.

<sup>414</sup> Vgl. Spuck: Künstlerperspektive, S. 27.

<sup>415</sup> Vgl. ebd.

<sup>416</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 19; S. 157.

Die im Stück eingebrachten Zitate werden hier in voller Länge übernommen, da derzeit noch kein öffentlicher Video-Mitschnitt existiert und durch die Transkription ein näherer Einblick in das Verfahren des Choreografen und seinen Umgang mit dem Primärtext vermittelt wird.

<sup>417</sup> Vgl. Spuck: Künstlerperspektive, S. 25.

konstatiert werden, dass die Lektüre dennoch auf subtile Weise verarbeitet wird. Der Text bleibt durch die Romanzitate, die sich des Öfteren auf Emmas Lektüre und deren Einfluss auf ihre Weltwahrnehmung beziehen, präsent, wird jedoch nicht dargestellt. Ob dies überhaupt möglich wäre, ist fraglich. Im Roman, wie im vorhergegangenen Kapitel erwähnt, wird die konkrete Lektüre Emmas mit Ausnahme von *Paul et Virginie* nicht explizit besprochen. Im Ballett wird sie nie lesend gezeigt, doch ihre Gedankenwelt wird auf der Bühne durch die modernen Corps-de-Ballet-Szenen und vor allem durch die in Schwarz gekleideten Tänzer:innen im Programmheft als Gift bezeichnet, sie sind aber auch repräsentativ für Tinte interpretierbar. Inwiefern die Tänzer:innen stellvertretend für Emmas Gedanken stehen, kann durch folgende Szene aus dem zweiten Akt, nachdem Léon sie verlassen hat, verdeutlicht werden:

Und Léon schien ihr plötzlich genauso fern wie die anderen. „Aber ich liebe ihn doch!“ sagte sie sich; gleichwie sie war nicht glücklich, war es nie gewesen. Woher kam bloß diese Unzulänglichkeit des Lebens, dies jähe Vermodern von Dingen, an denen sie Halt suchte? [...] „nichts lohnte wirklich die Mühe des Suchens; überall Lüge! Hinter jedem Lächeln steckte gelangweiltes Gähnen, hinter jeder Freude ein Fluch, hinter jedem Vergnügen der Ekel, und die besten Küsse hinterließen auf den Lippen nur unerfüllbare Gier nach noch größerer Lust. Ein metallisches Röcheln schwang durch die Lüfte, und vier Schläge tönten von der Klosteruhr.“<sup>418</sup>

Während der Text vorgetragen wird, befinden sich nur jene Tänzer:innen, die Emmas Gedanken repräsentieren, auf der Bühne. Sie selbst ist physisch nicht präsent, dennoch ist in dieser Passage ihre innere Verwirrtheit zu erkennen. Wenn angenommen wird, dass die Tänzer:innen den Textkörper gewissermaßen in Tanz übersetzen, ist auch der Einfluss ihrer Lektüre vorstellbar. Als Emma kurz vor dem Ende fast vollkommen in ihre Phantasiewelt entschwindet, wird dies ebenfalls deutlich. Es tauchen andere Charaktere, vor allem Repräsentanten des Volkes auf dem Land oder der Ballgesellschaft, als Illusionen bzw. Gedanken/ Träume Emmas auf:

[Sie glaubte] das Pochen in ihren Adern entweichen zu hören wie eine dröhnende Musik [...]. Der Boden unter ihren Füßen war nachgiebiger als eine Woge [...]. Alles, was in ihrem Kopf an Erinnerungen war, an Gedanken, entwich mit einem Mal, schlagartig, wie tausend Feuerwerkskörper. [...] Der Irrsinn griff nach ihr, sie bekam Angst, es gelang ihr, sich wieder zu fassen, freilich auf wirre Art; denn sie wusste den Grund für ihren entsetzlichen Zustand nicht mehr, das heißt, die Geldfrage. Sie litt nur an ihrer Liebe und spürte, wie ihre Seele sie verließ durch diese Erinnerung, gleich Verletzten, die im Todeskampf spüren, wie das Leben entschwindet durch ihre blutende Wunde. Die Nacht dunkelte, Krähen schwirrten. Ihr war plötzlich, als zerplatzten feuerfarbene Kügelchen in der Luft wie explodierende Geschosse.<sup>419</sup>

### 6.2.3 Ausstattung

Im Roman spielt die Kleidung eine erhebliche Rolle, vor allem im Hinblick auf Emmas Konsumsucht. Sie dient Flaubert dazu, „die Verwechslung von Seelischem und Materiellem zu illustrieren“. Dabei steht die Garderobe repräsentativ für den jeweiligen Charakter und dessen

<sup>418</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 368f.

<sup>419</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 405.

seelischen Zustand.<sup>420</sup> Die von Emma Ryott gestalteten Kostüme, vor allem die Emmas und der Kavaliere, orientieren sich an der Mode des 19. Jahrhunderts, was sich in den Beschreibungen feiner Stoffe in Flauberts Roman zeigt. Insgesamt dominieren gedeckte Farben, vor allem bei den Corps-de-Ballet-Tänzer:innen, aber auch Emmas Mann und ihre Liebhaber sind zumeist in dunkle Fracks gekleidet. Einzig sie selbst hebt sich durch ihre Garderobe von den anderen Charakteren ab. Ihr Konsumdrang, den Flaubert schildert, wird durch den häufigen Kostümwechsel markiert. Sie erscheint oft in goldenen, violetten oder blauen Kleidern. Die Kostüme richten sich nach dem Prätext, vergleichbar mit Neumeiers *Kameliendame*, wobei sie der Verdeutlichung der sozialen Stellung der Charaktere dienen.<sup>421</sup>

Das von Rufus Didwizus kreierte Bühnenbild besteht das gesamte Stück über aus der Innenansicht einer Scheune. Abwechselnde Stimmungen werden ausschließlich durch die Veränderungen des Lichtes geschaffen. In Analogie zu den Kostümen ist die Welt Emmas ausschließlich in Schwarz- und Grautönen gehalten und repräsentiert das triste und dunkle Landleben in seiner Einfachheit und Depression. Mit dem Bühnenbild wird versucht, Stimmungen, wie Flaubert sie beschreibt, nachzuempfinden. Vor allem sind Abweichungen vom klassischen Handlungsballett zu konstatieren. Simplizität und Reduktion nähern sich der Tradition des abstrakten, symphonischen, nonnarrativen Balletts an. Das Bühnenbild wirkt funktionalistisch, gewährleistet schnelle Szenen-, und Schauplatzwechsel, obwohl es atmosphärische Eindrücke vermittelt und trägt nicht zum Verständnis oder der Ausschmückung der Handlung bei, auch Requisiten gibt es kaum; der Tanz fungiert fast ausschließlich als erzählerisches Mittel.

Eine wichtige Komponente, die aus Theaterinszenierungen des 21. Jahrhunderts bekannt ist, zeigt sich im Einsatz von Videos und Livekameraaufnahmen. Dabei handelt es sich um eine Medienkombination. Filmszenen werden auf der Bühne aufgenommen und dienen als weiteres Medium. Sie fließen in das Ballett mit ein, auch wenn dieses nicht mit dem Prätext in Verbindung steht.<sup>422</sup> Wenn Emma gegen Ende das Gift zu sich nimmt, spielen sie eine zentrale Rolle, denn sie ermöglichen, ihr mimisches Spiel auf die Rückwand der Kulisse zu projizieren und dem Publikum einen näheren Eindruck zu vermitteln, wobei hier wiederum eine Annäherung an das Schauspiel zu erkennen ist. Durch die live gefilmten Videoaufnahmen sowie die zusätzlich zum Tanz rezitierten Auszüge aus dem Roman werden weitere Bedeutungsebenen geschaffen. Auch Kostüme und Musik erhalten eine Art kommentierende Funktion.

---

<sup>420</sup> Vgl. Vinken: Interview, S. 38.

<sup>421</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 120.

<sup>422</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 19; S. 157.

#### 6.2.4 Realismus

Die Frage nach dem Realismus im Ballett wurde bereits im Eingangskapitel sowie im Zusammenhang mit der *Kameliendame* behandelt. Spuck erteilt der Möglichkeit zum Realismus im Ballett eine Absage:

Die Mittel des Balletts bieten keine Möglichkeiten Realismus auf der Bühne zu zeigen. Als Choreograph möchte ich zu den Innenwelten und Emotionen der Figuren vordringen. [...] Konkrete realistische Vorgänge entziehen sich der Darstellung. Man landet dann bei Pantomimen und merkwürdigen Gesten. Das bedeutet nämlich auch, dass wir leider ganze Kapitel streichen mussten.<sup>423</sup>

Hier spricht er den Aspekt an, der für die Argumentation der Entwicklung des Literaturballetts im Vergleich zum Handlungsballett essenziell ist und auch auf seine Choreografie zu *Bovary* zutrifft. Pantomimen finden keinen Eingang mehr, Handlungen sowie Gefühlszustände der Protagonisten werden ausschließlich durch physisches und mimisches Spiel vermittelt. Spuck strebt nach einer neuen Form des Erzählballetts – der Tanz selbst soll erzählen. Ein besonderer Fokus wird auf Hände als Bedeutungsträger von Botschaften, die die Tänzer:innen vermitteln, gelegt, womit eine Nähe zur Alltagsgestik geschaffen wird.

#### 6.2.5 Adaptionen und Charaktere

Es können Reduktionen im Hinblick auf Handlung, Schauplätze und Charaktere konstatiert werden.<sup>424</sup> Die Schauplätze sind bereits im Roman überschaubar, was dem Ballett zugutekommt.<sup>425</sup> Der Umzug von Tostes nach Yonville wird ausgespart. Dem Interieur, insbesondere Emmas Zimmer, wird im Ballett ganz im Gegensatz zum Roman ebenfalls kaum Bedeutung beigemessen. Jene Szenen, die sich im Haushalt der Bovarys abspielen, werden durch einen einzelnen, einfachen Stuhl repräsentiert. Auch die Gastwirtschaft des Lion d'Or oder die Apotheke werden im Ballett nicht explizit dargestellt. Die Apotheke ist ausschließlich durch den Charakter Homais' präsent. Weitere Schauplätze, wie der Ballsaal des Schlosses La Vaubyessard, die Landwirtschaftsausstellung, die Stadt Rouen sowie Aufenthalte in der Natur, insbesondere mit Rodolphe, werden übernommen. Sie sind aber im Bühnenbild nicht explizit repräsentiert, sondern durch Kostüme charakterisiert.

In Bezug auf die Handlung ist wie in den anderen untersuchten Stücken die Reduktion von Nebenhandlungen, der Fokus auf der Protagonistin sowie der Schwerpunkt auf die im Tanz leicht darstellbaren Aspekte zu erkennen. Die Dramaturgie des Balletts scheint durchgängig, sie basiert auf dem Oszillieren von Handlung und der Gedankenwelt Emmas. Die

---

<sup>423</sup> Spuck: Künstlerperspektive, S. 26f.

<sup>424</sup> Vgl. Laplace-Claverie: *Écrire pour la danse*, S. 147–168.

<sup>425</sup> Vgl. Roloff: *Flaubert*, S. 2.

Ensembleszenen, Hochzeit, Ball, Landwirtschaftsausstellung sowie der Aufenthalt in Rouen tragen nur wenig zum Verlauf der Handlung bei.

Eine für den Roman essenzielle Szene ist die Kutschenfahrt. Sie wird jedoch von Spuck bewusst gestrichen, da er der Meinung ist, das Medium Tanz könne diese nicht so „atemberaubend“ umsetzen, wie Flaubert es im Roman getan hat.<sup>426</sup> Im Gegensatz zu Flaubert, der die sexuellen Handlungen subtiler darstellt, nutzt Spuck die Körperlichkeit des Tanzes, um sie im Pas de deux explizit zu zeigen.

Eine weitere, von Vinken als Schlüsselszene interpretierte Passage ist die Klumpfußoperation etwa in der Hälfte des Romans. Emma sieht in einer gelungenen Operation die letzte Chance für eine erfolgreiche Ehe mit Charles, was jedoch kläglich scheitert. Da dem medizinischen Diskurs im Ballett ohnehin keine Bedeutung beigemessen und Charles' Berufsstand nicht konkretisiert wird, findet diese Szene im Ballett keinen Eingang, auch wenn sie im Roman laut Vinken eine Peripetie darstellt.<sup>427</sup> Die Operation ist kaum in Tanz umzusetzen und würde auf der Bühne doch eher makaber wirken.

Vor allem die Geschichte um Charles wird gekürzt. Seine erste Ehe bleibt unerwähnt, ebenso ist die Mutter nicht präsent. Auch im Hinblick auf die Beziehung zu Emma werden Reduktionen vorgenommen. So hat das Paar im Ballett keine gemeinsame Tochter, wahrscheinlich aus Mangel der Darstellbarkeit eines Kleinkindes im Tanz. Obwohl Flaubert Charles als eine der Hauptfiguren konzipiert hat – der Roman beginnt mit der Darstellung seines Lebens und auch nach Emmas Tod wird er als Witwer beschrieben –, agiert er zumeist als Nebenfigur und tritt im Ballett fast ausschließlich als Statist auf. Charles ist gefangen in gesellschaftlichen Konventionen, fühlt sich am Land wohl und will im Gegensatz zu Emma nicht aus seiner Situation fliehen. In ihrem Pas de deux wird die Gegensätzlichkeit gezeigt: Emma „will ausbrechen, er ist der naive, unbedarfte Kümmerer.“<sup>428</sup> Genau wie im Roman wird Charles im Ballett als Charakter, der über die Grenzen des Dorfes nicht hinausblickt, dargestellt. Obwohl er seine Funktion als Chirurg nicht ausführt, zeigt Spuck seine Plumpheit.<sup>429</sup> Bei Flaubert heißt es dazu: „Die Welt war nicht größer für ihn [Charles] als der seidige Kreis ihres [Emmas] Unterrocks [...]“. <sup>430</sup>

Der Fokus des Balletts liegt klar auf Emmas Charakterentwicklung und ihrer Psychologisierung. Im Tanz werden ihre Gedanken durch Tänzer:innen verkörpert, die sich durch zeitgenössische, schlichte, in Schwarz und Grau gehaltene Kostüme sowie eine dem

---

<sup>426</sup> Vgl. Spuck: Künstlerperspektive, S. 27.

<sup>427</sup> Vgl. Vinken: Flaubert. Durchkreuzte Moderne, S. 127ff.

<sup>428</sup> Vgl. Spuck: Künstlerperspektive, S. 26.

<sup>429</sup> Vgl. Hansen-Löve: Schwangere Musen – Rebellenhelden, S. 398.

<sup>430</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 50.

Modern Dance entnommenen Tanzsprache auszeichnen. Emmas Phantasiewelt, die Charakterisierung ihrer Psyche und Gefühle bleibt dunkel und abstrakt. Sie steht der realen Welt des 19. Jahrhunderts gegenüber, markiert durch Kostüme und stärkeres klassisches Tanzvokabular. Der Bovaryismus beziehungsweise die Lektüre, die ihr die Weltflucht ermöglicht, spielt im Ballett eine untergeordnete Rolle, da sie nie als Lesende gezeigt wird. Wie bereits in Bezug auf die aus dem Roman verwendeten Textpassagen erwähnt, dienen diese dazu, Emmas auf Lektüre gegründete Illusionswelt miteinfließen zu lassen. Als sie kurz vor der Einladung zum Ball ihre ersten Einkäufe bei Lheureux tätigt und von ihren durch die Literatur beeinflussten Vorstellungen einer idealisierten Ehe und des Gefühls der Liebe desillusioniert ist, wird folgende Passage aus dem Roman vorgelesen:

Mitunter dachte sie, dies wären immerhin die schönsten Tage ihres Lebens, der Honigmond, wie man so sagte. [...] Trotzdem versuchte sie, mit Hilfe für gut befundener Theorien, Liebe in sich zu wecken. Bei Mondschein rezitierte sie im Garten alles, was sie an leidenschaftlichen Reimen auswendig konnte, und sang ihm schmachkend melancholische Adagios; doch hinterher war sie genauso gleichmütig wie zuvor [...] ihr Dasein war kalt wie ein Dachboden, dessen Fensterchen nach Norden zeigt, und die Langeweile, diese lautlose Spinne, wob ihr Netz im Finstern über jeden Winkel ihres Herzens. [...] Doch gegen Ende September tat sich etwas Außergewöhnliches in ihrem Leben: sie wurde eingeladen nach La Vaubyessard.<sup>431</sup>

Hier wird verdeutlicht, dass Emma bemüht ist, das ihr aus der Literatur Vertraute in die Lebensrealität umzusetzen. Sie bemerkt jedoch, dass ihr dies nicht glückt. Ihr emotionaler Zustand bleibt unverändert. Der Ausschnitt fungiert im Ballett als eine Art Kommentar oder Paratext, denn die Geschehnisse auf der Bühne werden nicht analog zum Zitat gezeigt. Der Text vermittelt Passagen des Romans, die auf der Bühne im Medium Tanz schwer darstellbar sind. Die Grenzen der Umsetzung eines literarischen Prätextes werden sichtbar. Emotionen mögen mimisch, durch schauspielerische Passagen demonstriert werden, ihre Auslöser sind kaum nonverbal auszudrücken, wenn es sich nicht um eine physische Beziehung zu einer anderen Person handelt. Dies wird auch in der Szene nach Emmas Rückkehr vom Ball mit dem im Ballett vorgetragenen Zitat verdeutlicht:

Der Ausflug nach La Vaubyessard hatte ein Loch geschlagen in ihr Leben, gleich jenen tiefen Rissen, die ein Unwetter während einer einzigen Nacht manchmal in die Berge gräbt [...], andächtig verschloss sie in der Kommode ihre schöne Toilette und sogar ihre Atlasschuhe, deren Sohlen gelb waren vom Wachs des glatten Parketts. Ihnen glich ihr Herz: durch die Berührung mit dem Reichtum hatte sich etwas darübergelegt, was nicht mehr verschwinden sollte. Sie wurde also zu einer Beschäftigung für Emma, die Erinnerung an diesen Ball. [...] Im Grund ihrer Seele freilich wartete sie auf ein Ereignis. Wie Matrosen in Seenot ließ sie über die Einsamkeit ihres Lebens einen verzweifelten Blick schweifen. [...] Die Zukunft war ein pechschwarzer Flur und die Tür am Ende fest verschlossen [...], sie verfluchte Gottes Ungerechtigkeit; sie drückte den Kopf gegen die Wände und weinte; sie gierte nach einem stürmischen Leben, nächtlichem Maskentreiben, extravaganter Vergnügungen samt all den Tollheiten, die ihr unbekannt waren, aber gewiss dazugehörten.<sup>432</sup>

---

<sup>431</sup> Ebd., S. 59; S. 63f.

<sup>432</sup> Ebd., S. 78f.; S. 87f.; S. 92.

Währenddessen wird Emma gezeigt, die wiederum bei Lheureux Waren ersteht, um ihre innere Leere zu kompensieren. Im letzten Teil des Zitates erkennt man nicht nur ihr Streben nach Luxus, sondern auch den Wunsch nach einem aufregenderen Leben, besonders als ihr Mann gemeinsam mit Léon auftritt und sich nun eine neue Affäre anbahnt. Ist dem Publikum der Prätext unbekannt, kann man aus dem folgenden Pas de deux die Beziehung verstehen, nicht aber den Grund, warum Emma einen Ausweg aus ihrem Eheleben und ihrer allgemeinen Unzufriedenheit sucht. Die emotionale Verfassung kann – wie auch in der Romanvorlage – kaum ohne Innenperspektive dargestellt werden. Im Ballett scheint das nur durch die Ergänzung mit textlichen Passagen möglich. Wie schwer die Übernahme des Lektüremotivs im Ballett ist, wurde bereits gezeigt, ähnlich verhält es sich mit Emmas Hinwendung zur Religion, nachdem sie von ihrem Liebhaber verlassen wird. Die Bedeutung des Glaubens und das Misslingen ihrer erneuten Realitätsflucht werden im Ballett gar nicht thematisiert.<sup>433</sup>

Die Nebenrollen sind stark reduziert. Das Dienstmädchen Félicité ist immer an Emmas oder Charles' Seite und erscheint als einziger ausschließlich positiv konnotierter Charakter. Dem Notar Guillaumin, dem Bürgermeister Tuvache und dem Gerichtsvollzieher Hareng kommen keine explizit zu analysierenden Qualitäten zu. Selbst in der Textpassage, die vom Roman übernommen ist und sich mit der Pfändung der Wohnung der Bovarys befasst, wird auf die physische Präsenz des Gerichtsvollzieher verzichtet. Stattdessen werden Emmas Gedanken durch die Tänzer, die das „Gift“ verkörpern, repräsentiert und Emma in Nahaufnahme per Videokamera gezeigt:

„Sie bringen mich zur Verzweiflung!“ „Das juckt mich nicht!“ sagte er und schloss die Tür. Sie blieb stoisch am nächsten Tag, als Maître Hareng, der Gerichtsvollzieher, mit zwei Zeugen in ihrem Haus erschien, um das Pfändungsprotokoll anzufertigen. [...] sie zählten jedoch in der Küche die Teller, die Töpfe, die Stühle, die Leuchter und in ihrem Schlafzimmer allen Tand auf der Etage. Sie musterten ihre Kleider, die Wäsche, das Ankleidezimmer; und ihre Existenz wurde bis in die geheimsten Winkel, wie eine Leiche, die man sezirt, ausgebreitet vor den Blicken dieser drei Männer. [...] [der Gerichtsvollzieher] wiederholte von Zeit zu Zeit: „Sie gestatten, Madame? Sie gestatten?“ Häufig entschlüpfte ihm ein Ausruf: „Bezaubernd! ... sehr hübsch!“ Dann schrieb er wieder, tauchte seine Feder in das Tintenfass aus Horn, das er in der Linken hielt.<sup>434</sup>

Der Warenhändler und Wucherer Lheureux hat im Ballett eine besondere Rolle. Er fungiert nicht nur als Leitfigur der Tänzer, die im Programmheft als „Gift“ bezeichnet werden und Emmas Gedanken visualisieren, sondern zeichnet sich durch eine ihm eigene Bewegungssprache aus. Wenn er mit Feder und Buch, den Requisiten seiner Rollenfigur, Emma besucht, um sie zu erneutem und übermäßigem Konsum zu bewegen, führt er dieselbe

---

<sup>433</sup> Vgl. Hansen-Löve: *Schwangere Musen – Rebellenhelden*, S. 403.

<sup>434</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 382f.

Schrittfolge aus. Gesellschaftskritik wird im Hinblick auf den Konsum von Luxusgütern nicht visualisiert, aber in Form von Lheureux durchaus versinnbildlicht.<sup>435</sup>

Der Apotheker Homais hingegen wird von Flaubert als „Feindbild des aufgeklärten, modernen Menschen“ konzipiert, der an den Fortschritt der Wissenschaft glaubt und den neuen „Werten“ blind folgt. Ihm wird das Ehrenkreuz verliehen. Er scheint alles unter Kontrolle zu haben, aber auch er befördert den Untergang der Bovarys. Diese gesellschaftskritische Komponente entfällt im Ballett vollkommen, da Homais nur eine untergeordnete, kaum präsente Rolle zukommt.<sup>436</sup>

### 6.2.6 Choreografie

Pas de deux spielen im Ballett sowohl für das Fortschreiten der Handlung als auch die Charakterisierung der Protagonisten eine essenzielle Rolle. Hier soll auf die Unterschiede der Pas de deux eingegangen werden, die von Emma mit ihren jeweiligen Liebhabern Léon und Rodolphe sowie ihrem Mann Charles durchgeführt werden. Die Analyse folgt wiederum der Tanz- bzw. Theatersemiotik.<sup>437</sup>

In Emmas Pas de deux werden die Schuhe zum Bedeutungsträger. Kurz vor ihrem Selbstmord tanzt sie nur mehr barfuß. Mit Rodolphe trägt Emma Spitzenschuhe, was repräsentativ für ihre Selbsterhöhung gedeutet werden kann, wenn sie mit ihm zusammen ist. Im Kontrast dazu stehen die „bodenständigen“ Pas de deux, vor allem jene mit ihrem Mann, in denen sie Ballett-Schlappchen trägt. Die beiden tanzen immer unisono, während Rodolphes Charakter durch sein ständiges Kommen und Gehen geprägt ist.

Der erste Pas de deux mit Charles ist von Unsicherheiten dominiert. Es wirkt nicht zärtlich, auch als Emma immer wieder ihren Kopf in seine Hand legt. Das tänzerische Zeichensystem visualisiert deutlich, dass Charles derjenige ist, der mehr Zuneigung verspürt, während Emma seinen Blicken ausweicht und ins Leere starrt. Hier sind es wiederum eher Mimik und Gestik, nicht die Bewegungen im engeren Sinne, welche bedeutungskonstituierend wirken.

Im Pas de deux mit Léon fungiert Charles als Voyeur, am Rande der Bühne auf einem Stuhl sitzend. Er könnte sich der Situation mit Emma bewusst sein, will sie aber nicht wahrnehmen. Auch im Pas de deux mit Léon trägt Emma noch Schlappchen, ihre Annäherungsversuche haben etwas spielerisch Kindliches, sie wirken unschuldig und zeigen ihr Streben nach einem anderen Leben, wie sie es aus der Lektüre kennt. Das Verspielte des Pas de deux vermittelt, dass Emma, beeinflusst durch ihre Lektüre, die Suche nach einem Liebhaber anfangs als eine

---

<sup>435</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 153f.

<sup>436</sup> Vgl. Vinken: Interview, S. 37; sowie Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 113.

<sup>437</sup> Vgl. Boenisch: Tanz als Körper-Zeichen, S. 35–52; sowie Pfandl-Buchegger/Rottensteiner: Intermedialitätsforschung und Tanz, S. 241–268.

Art Spiel empfindet. Als ihr Mann wieder in das Geschehen eintritt, werden Emmas im Pas de deux aufgebaute Illusionen, durch ein Flaubert-Zitat, zerstört:

Mit dem folgenden Morgen begann für Emma ein schwarzer Tag. Alles schien verhüllt in düstere Schleier, die undeutlich an den Dingen hafteten, und der Kummer fegte durch ihre Seele mit leisem Geheul, wie der Winterwind durch verwahrloste Schlösser. Es war jenes Grübeln, dem wir uns hingeben, wenn etwas unwiederbringlich verloren ist [...]. Das Verlangen überkam sie, ihm nachzueilen, sich in seine Arme zu werfen, ihm zu sagen: „Da bin ich, ich gehöre dir!“ Doch Emma ließ sich von den Schwierigkeiten des Unterfangens entmutigen, und ihr Begehren, vermengt mit der Reue, regte sich umso drängender. Von nun an wurde der Gedanke an Léon zum Mittelpunkt ihrer Langeweile; er knisterte dort stärker als in der russischen Steppe ein Feuer, das Reisende im Schnee zurücklassen.“<sup>438</sup>

In Bezug auf ihre Beziehung zu Rodolphe gibt es im Ballett Streichungen. So kommen sich die beiden nicht bei einem Ausritt näher, sondern er trifft Emma eines Tages in ihrer gewohnten Umgebung. Die erste Begegnung bei der Landwirtschaftsausstellung kommt auch im Ballett vor, dennoch wird, wie im Roman, durch die Anwesenheit von Charles während des Pas de deux zwischen Rodolphe und Emma verdeutlicht, dass ihr Ehemann nichts ahnt, sogar die Beziehung der beiden unterstützt:<sup>439</sup> „[...] seine Frau stehe ihm zur Verfügung [...]“.<sup>440</sup>

Der Pas de deux mit Rodolphe visualisiert klar, dass es sich bei ihm um einen geübten Charmeur und Verführer handelt, Emma wirkt gleichsam abhängig und fasziniert. Er ist im Duett dominant, was durch eine große Anzahl an Hebungen markiert wird, sie scheint sich ihm vollkommen hinzugeben, wirft sich immer wieder vor ihm auf den Boden, trägt in dieser Szene Spitzenschuhe, was einerseits das erhabene Gefühl repräsentiert, wenn sie mit ihm zusammen ist, aber auch für die Luxusgesellschaft steht, die sie während des Balles kennengelernt hat und der sie sich in Rodolphes Beisein zugehörig fühlt. Der Pas de deux wird immer wieder unterbrochen, was Rodolphe durch sein Kommen und Gehen, wann immer es ihm beliebt, visualisiert und wodurch er Kontrolle über Emma ausübt. Auch Charles taucht als eine Art Intermezzo wieder auf und wie beim Pas de deux mit Léon bemerkt er nichts von ihrer Affäre. Um Emmas Gefühlswelt zu unterstreichen, wird abermals ein Zitat des Romans herangezogen und damit auf ihre Vorstellungswelt aus der Lektüre hingewiesen.

Etwas Hauchzartes auf ihrer ganzen Gestalt hatte sie verwandelt. Immer wieder sagte sie: „Ich hab einen Geliebten! einen Geliebten!“ und sie berauschte sich an dieser Vorstellung [...]. Sie würde nun endlich die Freuden der Liebe erfahren, jenes fiebrige Glück, das sie schon verloren geglaubt hatte. Sie stand vor etwas Wunderbarem, und alles verhieß Leidenschaft, Ekstase, Verzückung; blauschimmernde Unermesslichkeit war um sie herum, die Gipfel des Empfindens funkelten vor ihren Gedanken, und das gewöhnliche Leben zeigte sich nur ganz ferne, tief unten, im Dunkel, am Fuß dieser Höhen. Nun dachte sie an die Heldinnen all der gelesenen Bücher, und die holde Heerschar dieser Ehebrecherinnen sang in ihrer Erinnerung [...].<sup>441</sup>

---

<sup>438</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 166f.

<sup>439</sup> Matz: Die Kunst des Ehebruchs, S. 113.

<sup>440</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 209.

<sup>441</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 215f.

Obwohl im Roman der Fokus nicht auf groß angelegten, pompösen Gesellschaftsszenen liegt, gibt es einige Passagen, die als Vorlage für opulente Corps-de-Ballet-Szenen dienen. Dazu zählen die Bewohner Yonvilles, die Ballgesellschaft sowie das Treiben in der Stadt Rouen. Das Ensemble repräsentiert die Dorfgesellschaft, alle tragen gleiche Kostüme, mit leichten farblichen Unterschieden. Die Individualität wird ihnen genommen, so stehen sie repräsentativ für die stereotypen Charaktere der Landbevölkerung. Bedeutung entsteht einerseits durch die einheitliche Bewegungssprache des Corps de Ballets in den Szenen auf dem Land, andererseits auch durch ihre identische Kleidung. Flauberts Roman ist voller Anspielungen auf das klischeehafte Verhalten der einfachen Bevölkerung. Im Ballett werden diese einerseits zugunsten der Fokussierung auf die Charakterisierung der Protagonisten vernachlässigt, andererseits wegen der schweren Darstellbarkeit gesellschaftskritischer Tendenzen nicht gezeigt.<sup>442</sup>

Die einzelnen Bewohner des Dorfes sind in der Gruppe des Corps de Ballet zusammengefasst. Sowohl die Hochzeit als auch der Ball dienen dazu, den Tanz mehrmals während des Ballettabends in seinem natürlichen Umfeld zu verorten. Durch das Einbringen von reichlichen, komplexen und pompös gestalteten Ensembleszenen reiht sich Spuck in die Tradition des klassischen Handlungsballetts ein. Die Corps-de-Ballet-Szenen sind aufwendig choreografiert, tragen jedoch kaum zur Dramaturgie oder dem Fortgang der Handlung bei. Vielmehr können sie mit den Divertissements, der Repräsentation des Könnens der Tänzer:innen, verglichen werden, auch wenn sie großteils der Romanvorlage entsprechen. Die augenscheinlichste Änderung wird bei den Szenen in Rouen vorgenommen. Die Kutschenfahrt sowie der Opernbesuch werden weggelassen, stattdessen wird die Stadt zu einer Art Kabarett, was wiederum die Möglichkeit bietet, den Tanz in Form einer Variété-Einlage als „natürlich“ darzustellen:

Etwas Schwindelerregendes entströmte für sie diesen zusammengeballten Leben, und ihr Herz saugte sich gierig voll, als hätten ihr die hundertzwanzigtausend Seelen, die hier zuckten, alle auf einmal die Leidenschaften eingehaucht, die sie bei ihnen vermutete. Ihre Liebe wuchs angesichts des weiten Raums und geriet in Aufruhr durch das wirre Tosen, das heraufdrang. Sie goss diese Liebe wieder aus sich hinaus, auf die Plätze, auf die Promenaden, auf die Gassen, und die alte normannische Stadt erstreckte sich vor ihren Augen wie eine unermessliche Metropole [...]. Sie lehnte sich mit beiden Händen aus dem Klappfenster, den Lufthauch tief einatmend.<sup>443</sup>

Die von Spuck im Ballett eingesetzten Elemente wie Charleston, Glitzerkleider, Clowns und Federboas gibt es wohl kaum im Rouen der 1850er-Jahre. Die Szene mag das Treiben der Stadt

---

<sup>442</sup> Vgl. Esslinger, Eva: Dienstmädchen. In: Barbara Vinken/Cornelia Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker* Flaubert-Wörterbuch. Berlin: Merve Verlag 2010, S. 61–66.

<sup>443</sup> Flaubert: *Madame Bovary*, S. 344. Die Anregungen scheinen eher der Serie *Babylon Berlin* entnommen zu sein, als einer historischen Tradition zu entspringen.

und Emmas Phantasiewelt visualisieren, jedoch kann eine historische Kohärenz oder dem Prätext entnommene Inspiration nur schwer gefunden werden. Am ehesten mag sie noch in der Vorstellung des Choreografen dem von Flaubert angelegten Vergleich mit Babylon entsprechen:

Ich glaube, er wollte mit dem Roman zeigen, dass wir in einer brutaleren, unmenschlicheren, hartherzigeren Zeit leben als die Babylonier, von denen man nach damaligen Stand der Forschung glaubte, dass sie Menschenopfer praktizierten. Und *Madam Bovary* ist die Geschichte eines Menschenopfers.<sup>444</sup>

### 6.3 Fazit: Vergleich mit *Anna Karenina*

Ein Vergleich zwischen Spucks *Anna Karenina* und *Bovary* liegt nahe. Jedes Mal wählt er tragische Ehebrecherinnen der Weltliteratur als Vorlage für seine Ballette. Beide Romane handeln von der Suche nach der Liebe. Dies kann im Medium Tanz durch viele Pas de deux und starke Emotionen, auch Enttäuschungen, überzeugend ausgedrückt werden. Während Anna sich gegen die gesellschaftlichen Konventionen wendet, um eine von ihr als wahr empfundene Liebe außerehelich zu verfolgen, lebt Emma von und in ihrer Imagination. Berauscht durch Luxusgüter sucht sie nach Abenteuern, ohne je die wahre Liebe zu finden. Im Medium Tanz ist deshalb Emmas Zustand, die sich, beeinflusst von ihrer Lektüre, immer mehr in die Einbildung flüchtet, viel schwerer darstellbar.<sup>445</sup> Die beiden Frauenfiguren verbindet auch die Sucht, bei Emma die nach Lektüre, bei Anna in ihrer Eifersucht auf Wronski und ihre Rauschgiftsucht.<sup>446</sup> Auch auf Spucks Verfahren in *Bovary* treffen Vereinfachungen, Entschärfungen und der Einsatz des von Laplace-Clavierie als solches bezeichnete Prinzip der Choreografie zu.<sup>447</sup> Trotz seines Bestrebens, Emmas Gedanken durch die Bewegungen aus dem Modern Dance auf der Bühne zu visualisieren, wird kein intermedialer Bezug zum Flaubertschen Text geschaffen, da es nicht gelingt oder vielleicht auch gar nicht versucht wird, durch tänzerische Nachahmung sprachliche Qualitäten Flauberts zu evozieren.<sup>448</sup> Es können im Ballett dennoch intermediale Referenzen im Sinne Wolfs postuliert werden. Die implizite Form werkinterner Referenz weist durch den Versuch der Imitation mit eigenen Mitteln auf ein anderes Medium. Einerseits könnten die Tänzer, die das Gift verkörpern, das im Ballett sowohl für Tinte, also die Lektüre, als auch das Arsen steht, als solches klassifiziert werden, da hier durch Ähnlichkeiten ikonisch auf das Fremdmedium verwiesen wird. Andererseits findet sich eine explizite Referenz auf ein anderes Medium, den Text, indem dieser im Ballett vorgetragen wird.<sup>449</sup> Im Vergleich zu den

---

<sup>444</sup> Vinken: Interview, S. 37.

<sup>445</sup> Vgl. Spuck: Künstlerperspektive, S. 25.

<sup>446</sup> Vgl. Vinken: Flaubert. Durchkreuzte Moderne, S. 78ff.

<sup>447</sup> Vgl. Laplace-Clavierie: *Écrire pour la danse*, S. 147–168.

<sup>448</sup> Vgl. Rajewsky: Intermedialität, S. 157.

<sup>449</sup> Vgl. Wolf: *Selected Essays on Intermediality*, S. 70f.

anderen analysierten Stücken ist ein verstärkter Einsatz von Medienkombinationen zu konstatieren. Der Musik kommt eine vom Tanz relativ unabhängige Deutungsebene zu, auch die Verwendung von verbaler Sprache durch die vorgetragenen Zitate sowie die Livekameraaufnahmen bringen filmische Elemente in die Inszenierung mit ein. Somit geht *Bovary* als Ballett eine enge Verbindung mit mehreren Medien ein, wobei noch nicht von einer Art Hybridität, aber durchaus von einem stärkeren multimedialen Zugang zu Ballettinszenierungen gesprochen werden kann.<sup>450</sup> Es wäre zu überprüfen, ob dies eine allgemeine Tendenz neuerer Stücke andeutet, da *Bovary* das rezenteste der hier behandelten Ballette ist, vor allem im Hinblick auf die (Unter-)Gattung des Literaturballetts.

## 7. Conclusio

Welche Charakteristika muss ein literarischer Prätext haben, um für die Umsetzung in ein Ballett infrage zu kommen? Gibt es Adaptionen, die zwangsläufig mit dem Medienwechsel einhergehen? Was vermag und was kann ein nonverbales Medium nicht zum Ausdruck bringen? Um Antworten auf die eingangs gestellten Fragen zu finden, muss zwischen mehreren Ebenen, den Voraussetzungen, die durch die ausgewählten Prätexte gegeben sind, den theoretischen Bezügen zur Semiotik, Intermedialität und Ballettlibretti-Forschung sowie den Eigenheiten einzelner Choreografen im Umgang mit literarischen Ballettadaptionen differenziert werden.

Zur Auswahl der Prätexte gilt es festzuhalten, dass sie der Epoche des Realismus entstammen, ob französischem oder russischem scheint in diesem Falle irrelevant, sie zeichnen sich durch eine klare, wenn auch oft detailreiche Handlung aus. Es geht dabei ausschließlich um kanonisierte Werke, die einem europäischen Publikum (inhaltlich) mit hoher Wahrscheinlichkeit bekannt sind. Die vorherige Lektüre ist jedoch keine Voraussetzung für das Verständnis der Stücke, sondern könnte eine größere Zugänglichkeit garantieren. Trotz der Reduktion der Komplexität der Handlung im Ballett kommt es nicht zu Einbußen seitens der Verständlichkeit. Die Prätexte vereint, dass sie Frauen als zentrale Figuren aufweisen, *Anna Karenina* und *Madame Bovary* verbindet darüber hinaus die Thematik des Ehebruchs. Es werden Romane mit weiblichen Protagonistinnen gewählt, was mit der Dominanz der weiblichen Ballerina im klassischen Tanz zusammenhängt. Hier löst sich das zeitgenössische Literaturballett kaum von seinen Ursprüngen im Handlungsballett. Ob es tatsächlich eine Präferenz für Prätexte mit weiblichen Hauptfiguren gibt, wäre zu quantifizieren, da auch Gegenbeispiele wie Neumeiers *Tod in Venedig* oder diverse *Hamlet*-Ballette vorliegen.

---

<sup>450</sup> Vgl. ebd., S. 71.

Es ist wichtig zu erwähnen, Theater sind bei der Erstellung der Spielpläne auf den Zuspruch des Publikums angewiesen. Daher kann vermutet werden, dass man die aus den Werken der Weltliteratur übernommenen Titel auch wegen ihres Bekanntheitsgrades adaptiert hat. Die Prätexte sind bereits in anderen Medien, vor allem im Film, umgesetzt, was einerseits den Choreografen als Inspiration gedient haben könnte, andererseits wohl auch als Garant für das Gelingen einer intermedialen Adaption. Hier ist ein Bezug zu den Thesen Hutcheons zu erkennen; ökonomische Faktoren spielen für die Entwicklung von Literaturballetten ebenfalls eine signifikante Rolle, die Umwandlung eines bereits bekannten und erfolgreichen Werkes in ein anderes Medium verspricht demnach eine gewisse Erfolgsgarantie. Nach Hutcheon bieten sich Klassiker und kanonisierte Werke als Prätexte für die Umwandlung in andere Medien besonders an, was für das Ballett genauso wie für den Film oder andere Medien relevant ist.

Die Thesen von Laplace-Claverie zu Ballettlibretti, die von Bühler für das Literaturballett übernommen werden, treffen größtenteils ebenfalls auf die hier analysierten Ballette zu. Eine Adaption, die zwangsläufig mit dem Medienwechsel einhergeht, ist die Vereinfachung der Haupthandlung der Prätexte. Sie wird in allen Balletten gekürzt, etwaige Nebenhandlungen sowie Nebenfiguren völlig gestrichen. Während diese Annahme im Hinblick auf die Reduktion der Handlung bei allen Stücken zutrifft, ist das für die Streichung der Nebenrollen nicht der Fall, etwa des Muschiks in Neumeiers *Anna Karenina*. Auch die Reduktion der wichtigen Charaktere auf ihre darstellbaren Eigenschaften sowie deren Stereotypisierung ist nicht vollkommen zutreffend. Es kann eine Tendenz zur Psychologisierung der Protagonisten erkannt werden, was bei Neumeier durch Metareferenzialität (Manon – Marguerite) oder durch den Einsatz der Musik von Cat Stevens und eine moderne Tanzsprache bei Lewin in *Anna Karenina* gelingt. Bei Spuck geschieht dies durch die tänzerische Umsetzung der Gedanken Emmas mit einem moderneren Schrittvokabular. Komplexe Figurenkonstellationen und zwischenmenschliche Beziehungen können wegen der Betonung des Physischen im Tanz gut und relativ problemlos vom Prätext übernommen, teils sogar akzentuiert werden. Die Zeit kann im Ballett, wie auch in der Oper schwer gerafft, dafür leichter gedehnt werden. Das führt dazu, dass ganze Kapitel oder Episoden der literarischen Vorlage übersprungen, andere aber, die sich für eine tänzerische Umsetzung besonders eignen, vor allem Liebesszenen, gedehnt werden. Ob dies für das Publikum verständlich ist, hängt jedoch vom Vorwissen der Rezipient:innen ab. Im Falle von philosophischen, politischen oder gesellschaftskritischen Überlegungen stößt das nonverbale Medium Tanz in seinen Darstellungsmöglichkeiten an Grenzen.

Eine Entschärfung, wie von Bühler betont, kann auf das Literaturballett nicht wie auf das Ballett des 19. Jahrhunderts übertragen werden. Die Betonung der Körperlichkeit ist im Ballett zentral,

sie wird zur Repräsentation erotischer, weniger bei gewalttätigen Szenen verwendet. Eine Entschärfung kann dennoch auch in den hier analysierten Balletten erkannt werden, wenn zum Beispiel in der *Kameliendame* die Szenen am Friedhof ausgespart sind und Wronskis Selbstmordversuch in Neumeiers *Anna Karenina* keinen Eingang findet.

Laplace-Claveries These zum Prinzip der Choreografie, die die Betonung der Phantasiewelt und Artifizialität im Ballett hervorhebt sowie den „Zwang“, im Laufe des Ballettabends den Tanz dort stattfinden zu lassen, wo in „Wirklichkeit“ auch getanzt wird, also Bälle oder Feste, ist ebenfalls in allen untersuchten Choreografien präsent. Das Künstliche des Balletts kann durch das Verschmelzen von Illusion und Realität in beiden Stücken Neumeiers, aber auch in Spucks *Bovary* erkannt werden. Die Integration des Tanzes im natürlichen Umfeld findet als Ballett im Ballett statt. Dies zeigt sich auf Bällen in der *Kameliendame* sowie bei Annas Opernbesuch in Neumeiers *Anna Karenina*, aber auch auf den Bällen und im Salon bei Spucks *Anna Karenina* und abschließend mehrmals bei *Bovary* am Ball in Vaubyessard sowie in den Variété-Szenen in Rouen.

Die Anwendung der Tanzsemiotik hat sich vor allem in der Analyse der Choreografien der einzelnen Stücke als gewinnbringend erwiesen. Durch die Verbindung von Bewegung im Raum gelingt es dem Tanz – kombiniert mit Gestik und Mimik – Botschaften auch nonverbal zu vermitteln. In Rekurs auf die Semiotik performativer Medien kann vor allem die des Theaters von Fischer-Lichte für das Ballett fruchtbar gemacht werden. Die von Peirce geprägten Begrifflichkeiten, welche von Pfandl-Buchegger und Rottensteiner auf den Tanz angewendet werden, sind nur bedingt hilfreich. So können zwar ikonische und symbolische Zeichen erkannt, indexikalische jedoch nicht auf das klassische Ballett übertragen werden. Durch Nachahmung werden in den Choreografien Analogien zu Situationen im Prätext evoziert, beispielsweise bei Spucks Mähszenen von Lewin, durch die visuelle Imitation der Sichel, oder bei Neumeier die Bewegung Lewins, die an das Eislaufen erinnert. Deutungsangebote sind eher durch den Duktus der Bewegungen, als durch das Schrittvokabular, das sich eng an die Konventionen des klassischen Balletts hält möglich, beispielsweise Annas Schwäche im Kindbett oder Dollys Streit. Ballett kann somit nur bedingt als Sprache verstanden werden. Das semiotische System ist nicht analog zu erklären, da die Art der Ausführung von Bewegungen mehr als die Bewegungen selbst Bedeutungen konstituieren. Demnach muss die gesamte Inszenierung nach Fischer-Lichtes Theatersemiotik entsprechend analysiert werden. Maske, Frisur und Kostüm sowie Bühnenbild und Requisiten, aber auch Musik und Geräusche (Tonspur des Zuges in *Anna Karenina*) werden zu Bedeutungsträgern. Die Choreografie allein reicht nicht aus, Bezüge zum Prätext herzustellen. So zeigt die Analyse der einzelnen Stücke,

dass sie für die Choreografen zur Sinnerschließung unerlässlich sind. Das gilt sowohl für Neumeiers Umgang mit Requisiten wie Tische und Stühle in *Anna Karenina* als auch für den starken gestischen Ausdruck in Spucks *Anna Karenina*.

Beim Literaturballett liegt ein Medienwechsel vor, die Inszenierungen im Allgemeinen können als Medienkombination (Tanz, Musik, teils Video und Text) bezeichnet werden. Rajewskis Ausführungen zur Intermedialität erscheinen deshalb vor allem in Hinblick auf die Kategorien des Medienwechsels und der Medienkombination als sinnvolle Klassifikationen, die ohne Weiteres auf das Ballett angewandt werden können. Was intermediale Bezüge betrifft, stellt sich die Übertragung auf den Tanz als problematisch heraus, da Systemreferenz, vor allem explizite Systemerwähnung, in das nonverbale Medium Tanz keinen Eingang findet. Dennoch gibt es Versuche wie in *Kameliendame* (Bezug auf *Manon Lescaut*) oder in Neumeiers *Anna Karenina* (*Eugen Onegin*), intermediale Bezüge als Einzelreferenz im Ballett einzuführen und so auf andere Prätexte mit eigenen Mitteln Bezug zu nehmen. Hier ist die Tendenz zur Metareferenzialität zu erkennen, sodass nicht mehr von intermedialen Bezügen im engeren Sinne gesprochen werden kann.

Die Analyse der vier Stücke zweier Choreografen zeigt, dass es nicht möglich ist den Umgang mit literarischen Prätexten im Ballett zu generalisieren, sondern divergierende Ansätze bei den jeweiligen Choreografen zu erkennen sind. Bei John Neumeier ist eine Tendenz zur Metareferenzialität, der Umsetzung des Balletts im Ballett, mehr in der *Kameliendame* (*Manon Lescaut*) und in geringerem Maße in *Anna Karenina* (*Eugen Onegin*), zu bemerken. Er arbeitet, vielleicht wegen seines Studiums der Literaturwissenschaft, weniger markante Themen oder Motive der Romanvorlagen heraus und akzentuiert diese im Ballett. Das findet sich etwa in der Parallelführung von Marguerite und Armand sowie Manon und Des Grieux in der *Kameliendame*, die im Roman nur angedeutet wird, aber auch in der Übernahme und dem häufigen Auftritt des Muschik in *Anna Karenina*, was wiederum mit der Betonung der Verschmelzung von Traum und Realität in Neumeiers Stücken zusammenhängt.

Spuck arbeitet vor allem in der neuesten Inszenierung von *Bovary* 2023 verstärkt mit Medienkombinationen (Musik, Video, Text), wodurch eine Tendenz zur Plurimedialität erkennbar ist. Ob dies allgemein für neuere Literaturballette postuliert werden kann, gilt es zu klären. Spuck bleibt, sowohl in *Bovary* als auch in *Anna Karenina*, enger der Tradition der Divertissements des klassischen Handlungsballetts verhaftet, da einige seiner Pas-de-deux- und Ensemble-Szenen nicht im Dienst einer durchgängigen Dramaturgie stehen, sondern eher zur Repräsentation des Könnens der Tänzer:innen beitragen.

Ob diese Thesen tatsächlich zutreffen und andere Choreograf:innen, in deren Œuvre sich ebenfalls eine Mehrzahl an Literaturballetten findet, andere Verfahren entwickeln, sollte in einer quantitativ breiter angelegten Analyse in den Blick genommen werden. Ziel dieser Untersuchung war es, zu zeigen, dass eine literaturwissenschaftliche, komparatistische Auseinandersetzung mit dem Thema Tanz, die bislang kaum stattgefunden hat, auf theoretischer Basis durchaus möglich ist. Im Hinblick auf Terminologien und auf inhaltlicher Ebene wäre eine weitere Beschäftigung mit dem Thema lohnend. Eine zukünftige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Beziehung von Tanz und Literatur erscheint jedenfalls als durchaus wünschenswert.

## **Literaturverzeichnis**

### **Primärliteratur**

Dumas, Alexandre: *Die Kameliendame*. München: dtv 2023 [1848].

Dumas, Alexandre: *Die Kameliendame*. Schauspiel in fünf Akten. Stuttgart: Reclam 1974 [1848].

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. München: Hanser 2012 [1857].

Tolstoi, Lew: *Anna Karenina*. München: Hanser 2009 [1878].

### **Sekundärliteratur**

Améry, Jean: *Charles Bovary, Landarzt. Porträt eines einfachen Mannes*. Stuttgart 1978.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp 2010 [1957].

Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt 2013.

Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien. In: Stefan Bläske/Kay Kirchmann/Jens Ruchatz/Henri Schoenmakers (Hg.): *Theater und Medien/Theatre and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 125–132.

Boenisch, Peter: Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik. In: *Methoden der Tanzwissenschaft*, 32, 2015, S. 35–52.

Bührle, Iris Julia: *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaption literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis heute*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Carones, Laura: Noverre and Angiolini: Polemical Letters. In: *Dance research*, 5, 1987, S. 42–54.

Dahlhaus, Carl: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München: Musikverlag Katzbichler 1983.

Drewes, Henner: Notation. In: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber: Laaber 2016.

Edl, Elisabeth: *Madame Bovary*. Nachwort. In: Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. München: Hanser 2012 [1856], S. 575–639.

Esslinger, Eva: Dienstmädchen. In: Barbara Vinken/Cornelia Wild (Hg.): Arsen bis Zucker Flaubert-Wörterbuch. Berlin: Merve 2010, S. 61–66.

Felten, Hans: Ungeliebte Kameliendame. Zu Alexandre Dumas fils. *La dame aux camélias*. In: Hans-Joachim Lope (Hg.): Aufsätze zur Literaturgeschichte in Frankreich, Belgien und Spanien. Frankfurt a. M./Wien: Lang 1985, S. 13–27.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralen Zeichen. Tübingen: Narr 1998.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2014, S. 321–325.

Hansen-Löve, Aage A.: Schwangere Musen – Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben. Von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov. Paderborn: Wilhelm Fink 2019.

Hutcheon, Linda: A theory of adaptation. New York: Routledge 2006.

Istel, Edgar: Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuches nebst einer dramaturgischen Analyse des Librettos von Figaros Hochzeit. Berlin: Schuster und Loeffler 1914.

Jahrmärker, Manuela: Shakespeare, William. In: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber: Laaber 2016, S. 560–562.

Katja Schneider/Klaus Kieser: Reclam Ballettführer. Stuttgart: Reclam 2009.

Koegler, Horst: *Die Kameliendame* und das Ballett. In: *Die Kameliendame*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2018, S. 44–50.

Khokhlova, Daria: Scenography of John Neumeier's Ballet *Anna Karenina*. Artistic Aspects of the Authorial Interpretation of the Literary Source. In: *Man and Culture*, 4, 2021, S. 47–58.

Khokhlova, Daria: The Character of Levin in the Ballet *Anna Karenina* Choreographed by John Neumeier. *Anna Karenina: The Peculiarities of Choreographic Interpretation*. In: *Philosophy and Culture*, 6, 2021, S. 1–14.

Khokhlova, Daria: Duets by Anna Karenina and Alexey Vronsky in the ballet by J. Neumeier's *Anna Karenina*: features of the author's interpretation of the images of the main characters. In: *Philosophy and Culture*, 3, 2022, S. 9–22.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.

Laplace-Claverie, Hélène: *Écrire pour la danse. Les livres de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914)*. Paris: Champion 2001.

Leichtenhan, Rudolf: *Ballett und Tanz. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes*. München: Nymphenburger 2000.

Luhmann, Niklas: *Die Form der Schrift*. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. München: Fink 1993, S. 349–366.

Matz, Wolfgang: *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*. Göttingen: Wallstein 2014.

Matz, Wolfgang: *Mythos Anna*. Lew Tolstois *Anna Karenina* gilt als einer der grössten Romane der Literaturgeschichte. Was fasziniert uns so an diesem Stoff? Ein Gespräch mit Wolfgang

Matz. In: Opernhaus Zürich, URL:  
[https://www.opernhaus.ch/spielplan/kalendarium/anna\\_karenina/](https://www.opernhaus.ch/spielplan/kalendarium/anna_karenina/) (21.2.2024).

McLuhan, Marshall: *Understanding Media*. Dresden: Verlag der Kunst 1994.

Meßner, Michaela: *Die Kameliendame*. Nachwort. München: dtv 2023, S. 251–264.

Mölk, Ulrich: Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. Moeurs de province. In: Theodor Wolpers (Hg.): *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1986, S. 217–230.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art. In: *montage/AV* 3, 2, 1994, S. 119–138.

Naliwajek, Katarzyna: Ein unendliches Labyrinth. Zum Verhältnis von Musik und Choreographie in Christian Spucks *Anna Karenina*. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 42–47.

Neumeier, John: Filmische Überlegungen. Aus meinem Notizbuch. In: *Die Kameliendame*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2018, S. 34–37.

Neumeier, John: Inspiriert von Leo Tolstoi. John Neumeier im Gespräch mit Jörn Rieckhoff über die bevorstehende Uraufführung seines Balletts *Anna Karenina*. In: *Anna Karenina*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2017, S. 12–56.

Neumeier, John: *Die Kameliendame*. Stimmungen durch die Bewegungssprache des Corps de Ballet. In: *Die Kameliendame*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2018, S. 38–43.

Neuschäfer, Hans-Jörg: Mit Rücksicht auf das Publikum. Probleme der Kommunikation und Herstellung von Konsens in der Unterhaltungsliteratur, dargestellt am Beispiel der „Kameliendame“. In: *Poetica*, 4, 1971, S. 478–514.

Neuschäfer, Hans-Jörg: Flauberts *Madame Bovary*. In: *Lebendige Romania*. Festschrift für Hans-Wilhelm Klein. Göppingen 1976, S. 263–274.

Niehaus, Max: Ballett. Passau: Passavia 1954.

o. A.: *Anna Karenina*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2017.

o. A.: *Die Kameliendame*. Programmheft. Hamburg: Hartung 2018.

o. A. Mehr als nur hübsche Kleider. In: Staatsoper München, URL: <https://www.staatsoper.de/editorial/detail/mehr-als-nur-huebsche-kleider> (22.2.2024).

o. A: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023.

Niehaus, Max: Ballett. Passau: Passavia 1954.

Pfandl-Buchegger, Ingrid/Rottensteiner, Gudrun: Metareferentiality in Early Dance: The Jacobean Antimasque. In: Wolf, Werner et al. (Hg.): *Metareference across Media*. Amsterdam: Rodopi 2009, S. 469–498.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2002.

Roloff, Volker: Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Mœurs de province*, In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon*. Berlin: Springer 2020, S. 1–4.

Rothkamm, Jörg: Cranko, John. In: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber: Laaber 2016, S. 168–169.

Rothkamm, Jörg: Neumeier, John. In: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.): *Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. Laaber: Laaber 2016, S. 409–411.

Schoenfeldt, Susanne: *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zu Geschichte des choreographierten Tanzes*. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 1997.

Schöpflin, Karin: *Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*. Frankfurt a. M./Wien: Lang 1993.

Schwan, Tanja: Stimme der Wissenschaft. Sind wir nicht alle ein bisschen Emma? In: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023, S. 32–35.

Spuck, Christian: Eine eigene ästhetische Dimension abringen. Ein Gespräch mit Christian Spuck über seine Annäherung an *Anna Karenina*. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 26–29.

Spuck, Christian: Künstlerperspektive. Dass sich bei Emma Bovary immerzu Wunschbilder vor die Wirklichkeit schieben, ist doch etwas, das wir heute alle kennen. In: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023, S. 24–28.

Sorell, Walter: Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1985.

Tietze, Rosemarie: *Anna Karenina*. Nachwort. In: Tolstoi, Lew: *Anna Karenina*. München: Hanser 2009 [1878], S. 1268–1284.

Vinken, Barbara: Flaubert. Durchkreuzte Moderne. Frankfurt a. M.: Fischer 2009.

Vinken, Barbara: Arsen/Zucker. In: Barbara Vinken/Cornelia Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker Flaubert-Wörterbuch*. Berlin: Merve 2010, S. 7–10.

Vinken, Barbara: Eros Fatal – Spaltende Leidenschaft. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 32–39.

Vinken, Barbara: Interview. Eine sehr schwarze Sicht der Dinge. In: *Bovary*. Programmheft. Berlin: Druckhaus Sportflieger 2023, S. 36–38.

Wild, Cornelia: Tinte. In: Barbara Vinken/Cornelia Wild (Hg.): *Arsen bis Zucker Flaubert-Wörterbuch*. Berlin: Merve 2010, S. 263–267.

Wirth, Uwe: Intermedialität. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 254–264.

Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen

Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 21, 1996, S. 85–116.

Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Janine Hauthal et al. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 25–64.

Wolf, Werner: Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions. In: Werner Wolf et al. (Hg.): Metareference across Media. Amsterdam: Rodopi 2009, S. 1–85.

Wolf, Werner: Selected Essays on Intermediality. Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Boston: Brill 2017.

Wortas, Monika: Ballets Russes. In: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber: Laaber 2016, S. 59–61.

Woitas, Monika: Fokine, Michel. In: Annette Hartmann/Monika Woitas (Hg.): Das große Tanzlexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke. Laaber: Laaber 2016, S. 225–226.

Wuthenow, Ralph-Rainer: Im Buch die Bücher oder der Held als Leser. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt 1980.

Zelinsky, Bodo: *Anna Karenina*. In: Bodo Zelinsky (Hg.): Russische Literatur in Einzelinterpretationen. 2, Der russische Roman. Köln/Wien: Böhlau 2007, S. 224–249.

Zelinsky, Bodo: Entartete Leidenschaft. In: *Anna Karenina*. Programmheft. München: Eigendruck Bayrisches Staatsballett 2017, S. 54–57.

## Abstract

Anhand ausgewählter Ballettstücke, *Die Kameliendame*, *Anna Karenina* und *Bovary*, der zeitgenössischen Choreografen John Neumeier und Christian Spuck, die alle auf Romanen basieren, gilt es zu zeigen, wo die Chancen und Grenzen der tänzerischen Umsetzung einer literarischen Vorlage liegen. Die Möglichkeiten der künstlerischen Adaption und Übertragung von Literatur in ein nonverbales Medium werden analysiert, wobei die Frage zentral ist, ob im Ballett komplexe Motive, Narrative und Figurenkonstellationen aus den verbalen Prätexten übernommen werden können. Was passiert, wenn das Medium Text in ein anderes, den Tanz, übersetzt wird? Den theoretischen Rahmen bilden Intermedialität und Tanzsemiotik. Hier wird geprüft, ob diese Theorien in ihrer bisher formulierten Form ausreichend Analysepotential bergen oder eine Erweiterung des theoretischen Feldes der intermedialen Beziehung von Ballett und Literatur aus heutiger Sicht erforderlich ist. Vor allem im Hinblick auf die Tanzsemiotik wird ein Forschungsdefizit festgestellt. Die einzig maßgebliche Publikation, die sich dem Literaturballett widmet und einen zentralen Anknüpfungspunkt für die Untersuchung darstellt, stammt von Bühler (2014). Die Gattung des Literaturballetts etabliert sich explizit im 20. Jahrhundert. Die Beziehung von Tanz und Literatur besteht jedoch bereits seit dem 18. Jahrhundert, etwa in Form von Libretti als Vorlage für Choreografien. Der Hauptteil befasst sich mit der Analyse ausgewählter Ballette. Im Zentrum stehen dabei Neumeiers *Die Kameliendame* (Uraufführung 1978), die auf dem gleichnamigen Roman von Alexandre Dumas dem Jüngeren basiert, sowie zwei Fassungen von *Anna Karenina* (2017) durch Neumeier und Spuck in Anlehnung an Lew Tolstoi. Außerdem wird Spucks *Bovary* (2023) nach Gustave Flauberts *Madame Bovary* behandelt, dabei wird zunächst auf die literarische Vorlage im Vergleich zur choreografischen Umsetzung eingegangen. Es sollen Dramaturgie, Erzählstruktur, Charaktere, visuelle und auditive Umsetzung sowie die Übernahme von (Leit-) Motiven analysiert werden. Am Ende erfolgt eine Systematisierung des Umgangs mit literarischen Texten in den Ballettstücken. Es geht um die Möglichkeiten und Grenzen der Übernahme einzelner Aspekte der literarischen Prätexte und um die wichtige Frage nach der Wahl bestimmter Romanvorlagen, da nicht alle literarischen Werke für eine tänzerische Umsetzung geeignet erscheinen.