



**Re-Stagings of Don Juans:
Theatrale (Re-)Präsentationen in Tanz, Musik
und Kunst der 1920er-Jahre**

Wissenschaftlich-künstlerischer Workshop mit Vorträgen,
Interviews, Lecture Performances
und Round table

Freitag, 16. Mai 2014, 14–19 Uhr und
Samstag, 17. Mai 2014, 9.30–17 Uhr
Tanzstudio im Unipark, 2. Stock, Raum 2.105,
Erzabt-Klotz-Str. 1, 5020 Salzburg

In exemplarischer Weise spiegelt die facettenreiche Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte des Don Juan-Sujets in Literatur, Musik, Theater und Tanz seit dem 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart kulturelle Prägungen, künstlerische Strategien und Perspektiven der jeweiligen geistesgeschichtlichen Epoche. Im Bereich des Tanzes steht die dezidiert theatrale, ambivalente Figur des Don Juan gerade in signifikanten Phasen des Umbruchs und der Erneuerung sowohl für Faszination als auch für künstlerische Herausforderung: Dies gilt besonders für das pantomimische Handlungsballett *Le Festin de pierre* (Gasparo Angiolini / Christoph Willibald Gluck, Wien 1761), das – als richtungsweisende tanztheatrale Adaption im Kontext der Ballettreform des 18. Jahrhunderts – zum »signature piece« der Tanzhistorie avancierte.

In einem wissenschaftlich-künstlerischen Workshop sollen in einer disziplinenübergreifenden Auseinandersetzung Mechanismen und Strategien von (tanz-)theatralen Aneignungen und Umsetzungen des Sujets (speziell im Umfeld des Ausdruckstanzes im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts), aber auch in Literatur, Musik und Bildender Kunst wie speziell Sichtweisen auf die Figur des Don Juan als eine der zentralen »historischen« Figuren der Tanztradition diskutiert werden.

Der Workshop, der in Kooperation mit dem Don Juan Archiv Wien, der Gluck-Forschungsstelle der Paris Lodron-Universität Salzburg und dem Carl Orff Institut für Elementare Musik- und Tanzpädagogik der Universität Mozarteum durchgeführt wird, kombiniert Präsentationen von WissenschaftlerInnen verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen mit Lecture Performances und Interviews sowie offenen Diskussionsformaten unter Einbeziehung von Studierenden der PLUS und der Universität Mozarteum.

Konzept und Durchführung:

Dr. Irene Brandenburg & Prof. Dr. Claudia Jeschke (PLUS)

Programm

Freitag, 16. Mai 2014

14 Uhr

Irene Brandenburg

Restagings of Don Juans – eine Einführung

Präsentation

14.30 Uhr

Sibylle Dahms

Glucks *Don Juan* – im 20. Jahrhundert wiederentdeckt

Präsentation

15.15 Uhr

Claudia Jeschke & Rainer Krenstetter

Partitur – Choreo-Graphie – Choreographie. Drei Szenen aus Christoph W.

Glucks Ballett *Don Juan*

Lecture Performance

16 Uhr: Pause

16.30 Uhr

Ann Hutchinson Guest

Rudolf von Laban: Eyewitness accounts / perceptions

Interview

17.30 Uhr

Irina Pauls

Die theatrale Figur und deren Körperlichkeit im zeitgenössischen Tanztheater von Irina Pauls – eine Herangehensweise

Lecture Performance (mit Studierenden der Elementaren Musik- und Tanzpädagogik am Carl Orff Institut der Abteilung Musikpädagogik an der Universität Mozarteum Salzburg)

Samstag, 17. Mai 2014

9.30 Uhr

Laure Guilbert

Die Rolle der Frauen bei der Konstruktion des Mythos Laban

Präsentation

10.15 Uhr

Andrea Gottdang

»die Kraft, die das Leben lebenswert macht«. Don Giovanni im Werk Max

Slevogts

Präsentation

11.00 Uhr: Pause

11.30 Uhr

Nicole Haitzinger

Auftritt des Eros? Zur Re-Inszenierung von Labans Don Juan in der

Tanzfotografie der 1920er Jahre

Präsentation

12.00 Uhr

Claudia Jeschke & Rainer Krenstetter

Sacharoff : Figuren : Tänze

Lecture Performance

14.00 Uhr

Matthias J. Pernerstorfer

Ödön von Horváths *Don Juan kommt aus dem Krieg* und die Salzburger Festspiele

Präsentation

14.45 Uhr

Gunhild Oberzaucher-Schüller & Martina Haager

Am Beispiel Rosalia Chladek – jeder Zeit ihre Bewegung

Lecture Performance

16.00 Uhr

Roundtable und Abschluss

Abstracts der Beiträge

Sibylle Dahms

Glucks *Don Juan* – im 20. Jahrhundert wiederentdeckt

Wie fast alle großen Balletterfolge des 18. Jahrhunderts verschwand auch Glucks und Angiolinis *Don Juan*-Ballett infolge des fundamentalen ästhetischen Paradigmenwechsels im 19. Jahrhundert komplett aus dem Bühnenrepertoire. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts war es vor allem die Qualität von Glucks Ballettmusik zu *Don Juan*, die erneut das Interesse eines weiten Spektrums von Choreographen zu Neuinterpretationen anregte. Der entscheidende Impuls zu dieser Neuentdeckung kam von Seiten der Musikwissenschaft, als nämlich der Wiener Musikologe Robert Haas Glucks Werk erstmals 1923 in einer wissenschaftlich-kritischen Edition im Rahmen der Österreichischen Denkmäler der Tonkunst herausbrachte. Bereits 1924 eröffnete Heinrich Kröllner, damals Chef des Wiener Staatsopernballetts, den Reigen der sich durch das gesamte 20. Jahrhundert hinziehenden choreographischen Neuinterpretationen des Gluckschen *Don Juan*.

Claudia Jeschke & Rainer Krenstetter

Partitur – Choreo-Graphie – Choreographie. Drei Szenen aus Christoph W. Glucks Ballett *Don Juan*

Epochemachend für das im Zuge der Theaterreformen des 18. Jahrhunderts entstandene dramatische Handlungsballett war das am 17. Oktober 1761 im Burgtheater uraufgeführte Tanztheater *Don Juan* bzw. *Le Festin de pierre* (Choreographie – Gasparo Angiolini, Musik – Christoph W. Gluck).

Zentral für **die tanzpraktische Auseinandersetzung** mit *Don Juan* sind einerseits der Notentext, die **Partitur**, und andererseits die in zeitgenössischen Quellen überlieferten szenischen und choreographischen Anweisungen, die die Musik- und Tanzwissenschaftlerin Sibylle Dahms in den Notentexten verschiedener damaliger Aufführungen entdeckte. Diese szenischen Anweisungen, **Choreo-Graphien** verdeutlichen die »Sprache der Musik«.

An drei exemplarischen Szenen aus *Don Juan* soll gezeigt werden, wie sich die beiden Textebenen (Partitur und Choreo-Graphie) verbinden und sich in einer neuen Organisationsform, der Ballettkomposition (in der Terminologie des

18. Jahrhunderts), also der **Choreographie** (im heutigen Sprachgebrauch) entfalten.

Diese Komposition, Choreographie spiegelt die musikalischen und dramatischen Inszenierungsstrategien des 18. Jahrhunderts aus heutiger Perspektive, in der der Tanz seine eigene Geschichte und Geschichtlichkeit sowohl denkt als auch realisiert. Analyse wird so zum kreativen Akt; historisches Wissen gestaltet die Faktur des tänzerischen Geschehens; und die Umsetzung durch Rainer Krenstetter präsentiert im Ereignis des Tanzens das aktuelle Potential des ballet en action.

Irina Pauls

Die theatrale Figur und deren Körperlichkeit im zeitgenössischen Tanztheater von Irina Pauls – eine Herangehensweise

Die Lecture Performance gewährt Einblicke in den kreativen Prozess meiner choreographischen Annäherung an die Figur des Don Juan für eine gedachte Stückentwicklung im Bereich Zeitgenössischer Tanz/Tanztheater.

Konzipiert wird für eine Drei-Seiten-Sichtachse der Zuschauer im Studiobühnen-Charakter. Die konzeptionelle Einführung für die teilnehmenden Studierenden, die hier die Rolle der Tänzerinnen eines Ensembles einnehmen, ist vorausgesetzt. (Rezeptionsgeschichte der Figur im Theater und die persönliche Sichtweise der Choreographin auf die Figur als Anlass für die Arbeit sowie die Einführung in das Format einer Lecture Performance)

Als Choreographin befinde ich mich zwischen Erläuterungen meiner künstlerischen Arbeitsansätze aus meiner künstlerischen Biografie heraus und dem direkten Anleiten der Darstellerinnen. Ich trete in die Rolle der Lehrerfigur. Es ist der Versuch, mich in diesem Moment mit meinem (Fach-)Vokabular den Studierenden zu vermitteln, um meine künstlerische Sicht auf die Figur des Don Juan in einer Szene sichtbar werden zu lassen, zu performen. Es ist ein Mischen von Wissen und Nichtwissen. Einige gemeinsame Arbeitserfahrungen gibt es (etwa 60 Unterrichtsstunden im Bereich Elementare Komposition Tanz innerhalb eines Studienjahres), so dass wir zu einem gewissen Teil auf einen gemeinsamen Pool an Begriffen zurückgreifen können.

Grundlagen:

- die Bewegungsstudien nach Rudolf von Laban und deren weiterführende Konzepte
- die ästhetischen Prinzipien des Tanztheaters

Die Figur:

Inspiziert von Kierkegaard möchte ich die Figur des Don Juan durch eine rasante Aneinanderreihung von Momenten der Begierde zeichnen, einen Sturm durch Raum und Zeit, eine Inanspruchnahme und einen Taumel, der nicht an eine Kontinuität und Kausalität gebundenen ist. Alle anderen Figuren werden nur sichtbar durch die schöpferischen und zerstörerischen Kräfte des vom Eros Getriebenen.

Bedingtermaßen arbeite ich nur mit Frauen. Die Abstraktion der Figur und die Suche im eigenen Körper unabhängig vom Geschlecht interessieren mich.

Arbeitsweise:

Über spezifische Improvisations-Aufgaben finden die Tänzerinnen zu bestimmten Bewegungsqualitäten für eine szenische Entwicklung. Gemäß der Theorie des Tanztheaters suche ich das individuelle Körperverständnis jeder Einzelnen herauszuarbeiten. Es entsteht ein Ablauf, der wiederholbar gemacht wird.

Das Erfinden ist stark beeinflusst vom Kontakt zu den Zuschauenden und dem, was daraus entsteht. Was davon reflektieren wir? Interessant ist, dass mit den Studierenden nichts vorbereitet ist und so eine weitgehende Authentizität entsteht. Auf diese Weise und durch meinen Willen zur Vermittlung haben die Zuschauer direkten Einblick in die Gedankenwelt und Arbeitsweise. Als Künstlerin beschäftige ich mich mit meinem eigenen Kunst-System. In der Reflektion über das eigene Tun zeigt sich die Rezeptions-Idee.

Laure Guilbert

Die Rolle der Frauen bei der Konstruktion des Mythos Laban

In dieser Präsentation möchte ich mich mit einer wenig erforschten Frage in der Geschichte des modernen Tanzes befassen. Da ich als Historikerin weder eine Laban-Biografin noch eine Spezialistin für dessen System bin, werde ich in erster Linie Hypothesen formulieren.

Es geht darum, die zirkulierenden Darstellungen rund um die charismatische Figur Rudolf von Labans als Erfinder eines komplexen Systems zur Verschriftlichung von und der Reflexion über Bewegung zu erörtern, Darstellungen, die mehr zu einem System der Mythologisierung beizutragen scheinen, das von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird, als zur Geschichte einer in der Komplexität des 20. Jahrhunderts verankerten künstlerischen Strömung.

Auf den ersten Blick offenbart sich eine auf den Menschen (den Mann) und auf sein Werk konzentrierte Historiographie, die, da von Natur aus grundsätzlich

theoretisch und technisch ausgerichtet (Verbreitung seiner Schriften und seines Notationssystems), die Vielfalt der Leistungen der Person kaum in einer globalen und kritischen Analyse kontextualisiert. Ebenso vermag sie sich nur schwer von einem hagiographischen Zugang zur Biografie der Person zu lösen. Das Ergebnis vermittelt den Eindruck einer eindimensionalen Sichtweise auf die Person und ihr System, losgelöst von ihren kulturellen Verankerungen und ihrer historischen Bedeutung und Komplexität.

Man kann nach den Gründen und der Beschaffenheit dieses Phänomens fragen. Wann und wie ist es entstanden? Inwiefern erhellt (oder verdunkelt) es die Funktionsweisen und die Verbreitungsmechanismen einer künstlerischen Bewegung? Welche Geheimnisse verbergen sie?

Ein Ansatzpunkt könnte darin bestehen, sich mit der Rolle und der Bedeutung der Frauen (Ehefrauen, Geliebte, Mitarbeiterinnen) im Leben Rudolf von Labans auseinanderzusetzen. Wenngleich lückenhaft und über ganz Europa verstreut, erlauben die Laban-Archive tatsächlich einige privilegierte Einblicke in die Biografien einiger dieser Frauen und ermöglichen die Formulierung von Hypothesen hinsichtlich der Rolle, die sie bei der Konstruktion des Mythos Laban spielen konnten.

Andrea Gott dang

»die Kraft, die das Leben lebenswert macht«. Don Giovanni im Werk Max Slevogts

Seit Max Slevogt Francisco d'Andrade in München erstmals in der Rolle des Don Giovanni erlebt hatte, ließ ihn die Begeisterung sowohl für den Sänger als auch für die Opernfigur nicht mehr los. Die Faszination fand ihren künstlerischen Niederschlag in Rollenporträts, Buchillustrationen, Wandmalereien und Bühnenbildern.

Im Mittelpunkt des Referats stehen die über 20 Illustrationen, die Slevogt in den 1920er Jahren für eine Ausgabe des Librettos schuf. Dabei zeigt sich, dass eine gleichmäßige Bebilderung des Buches und eine Darstellung des Handlung als Bühnengeschehen nicht in Slevogts Absicht lagen; ebenso wenig orientierte er sich an den musikalischen Höhepunkten des »dramma giocoso«. Er schuf eine eigene Interpretation des Don Giovanni als »Kraft, die das Leben lebenswert macht«.

Nicole Haitzinger

Auftritt des Eros? Zur Re-Inszenierung von Labans Don Juan in der Tanzfotografie der 1920er Jahre

Rudolf von Laban attribuiert seinen Don Juan im Programmheft mit »Kühnheit, Phantasie, Tatkraft«, spricht über seine »erotischen Abenteuer«, seine »Tragödien sinnlicher Ekstase« und von einem bestimmten »Männertypus«, der in verschiedenen Bühnengestaltungen und schließlich auch von ihm als Choreograph und Akteur in Szene gesetzt wird. Doch um welchen »Männertypus« oder besser gesagt: um welchen Modus der tanztheatralen Darstellung von Männlichkeit handelt es sich genauer? Zur Erörterung dieser Fragestellung werden vor allem Tanzfotografien aus den 1920er-Jahren mit der folgenden Perspektive analysiert: Handelt es sich bei der Re-Inszenierung in der (Tanz-)Fotografie bei Labans *Don Juan* um eine Figur des Eros, die auf zeitbedingte Möglichkeiten des Zeigens und Verkörperns von Ekstase, Exzess oder Experiment verweist?

Claudia Jeschke & Rainer Krenstetter

Sacharoff : Figuren : Tänze

Alexander Sacharoff (1886–1963) provozierte und faszinierte das Publikum mit seinem spektakulären Kunstwillen, seiner damals als riskant empfundenen Auseinandersetzung mit Cross Gender und seiner utopistischen und ästhetisierten Spiritualität, mit denen er seine Tänze gestaltete. In Fotografien, Texten, Tanznotaten lassen sich Spuren des revolutionären Gestus seiner Kunst finden, die sich in der artifiziellen, retrospektiven Gestaltung von Tanzfiguren, Stereotypen, Rollen (leider nicht Don Juan!) verdichtete.

Mathias J. Pernerstorfer

Ödön von Horváths *Don Juan kommt aus dem Krieg* und die Salzburger Festspiele

Ödön von Horváth (1901–1938) schrieb seine Stücke nicht für die Schublade. Im Gegenteil: In der Regel hatte er bereits in der Konzeptionsphase eine konkrete Bühne – und die dort vorgegebenen Bühnenverhältnisse – für die Uraufführung im Blick, thematisch orientierte er sich an aktuellen Themen aus Politik, Kunst und Kultur. Wie lässt sich nun also das Schauspiel *Don Juan kommt aus dem Krieg* vor diesem Hintergrund deuten, das der Dramatiker Mitte 1934 am Ende seines mehrjährigen Aufenthalts in Wien und Henndorf am Wallersee (unweit

Salzburg) beginnt, und abschließt, kurz bevor er Mitte 1936 aus Deutschland ausgewiesen wird?

Auf einem Blatt in Horváths Nachlass zu *Don Juan kommt aus dem Krieg* (Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Band 9, hg. von Nicole Streitler. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 169) ist auf der linken Seite ein Strukturplan zu diesem Stück notiert, rechts davon findet sich ein Entwurf zu einem *Jedermann*. Spielte Horváth – zumindest am Beginn seiner Arbeit – mit dem Gedanken, ein Stück für die Salzburger Festspiele zu verfassen, die in diesem Jahr zum Politikum geworden waren und bei denen gerade erstmals ein italienischer *Don Giovanni* auf die Bühne gebracht wurde? Einige Indizien stützen diese Annahme (der meines Wissens nichts widerspricht), und es lässt sich daraus, wie gezeigt werden soll, für die Interpretation des Stückes einiges gewinnen.

Gunhild Oberzaucher-Schüller

Am Beispiel Rosalia Chladek: Jeder Zeit ihre Bewegung

Was die innerhalb nur weniger Jahre entstandenen Produktionen des *Don Juan*-Balletts von Gluck (Kröllner 1924, Laban 1925, Georgi 1928, Chladek 1930, Milloss 1933, T. Gsovsky 1934/1935, Fokin 1936) so besonders machen, sind die grundverschiedenen Konzeptionen des für die Tanzbühne gleichsam wiederentdeckten Balletts, sowie die damit in Zusammenhang stehenden verschiedenen kompositorischen Prinzipien. Den unterschiedlichen Konzeptionen entsprechend – als Auseinandersetzung mit dem Ballett »eines großen Meisters«, als Überblendung des eigenen Ichs mit einer traditionellen Theaterfigur, als expressionistisches Tanztheater, als abstrahierte dramatische Erzählung, sowie als Werk eines Vertreters der Reformklassik – stellte sich die Gesamtanlage des Werks dar.

Zum Unterschied zu diesem Reigen von Sichtweisen wandte sich Rosalia Chladek weder bekannten Mechanismen noch bereits erprobten Strategien zu, weder was die Akzentsetzung des Librettos, die Konzeption der Choreographie noch die Bewegungssprache betrifft. Sie ging vielmehr von zwei Konstanten aus: zum einen von der Musik und der ihr innewohnenden Erzählung, zum anderen von ihrem Körper, der, ihrem Bewegungskonzept gemäß, nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten auf diese Musik reagierte.

Dieses Bewegungskonzept, das auch mit einem ganz bestimmten weiblichen Körpertypus verbunden war und letztlich zu einem Merkmal einer (weiblichen) »Bewegungskultur« der Zwanziger Jahre wuchs, wurzelte einerseits im Gedankengut des Delsartismus, wie er durch Mensendieck, Kallmeyer, Hagemann und

andere seit 1900 in Mitteleuropa gelehrt und vor 1914 bereits als vornehmlich weibliche Gymnastikbewegung weit verbreitet war, andererseits im Gedankengut von Jaques-Dalcroze, das heißt, in dem Bestreben, eine Gesetzmäßigkeit zwischen Musik und körperlicher Bewegung herzustellen.

Darauf bauend, kann man annehmen, dass Chladeks Version des Gluck-Balletts auch eine »aus der Musik heraus« entwickelte »Realisierung« war, wobei die Verkörperung der Titelpartie durch Chladek selbst weniger als Geschlechterspiel als vielmehr als Reaktion des Körpers der Chladek auf die Musik zu verstehen war.

Martina Haager

Allegro forte risoluto – Duell, der Komtur wird erstochen

Rosalia Chladek verabschiedete sich als Lehrkraft des Baseler Konservatoriums im Juni 1930 mit einer erfolgreichen Abschlusssaufführung im Baseler Stadttheater. Sie choreographierte hierfür zwei Ballette, *Don Juan* von Gluck und *Pulcinella* von Strawinsky. In beiden Stücken tanzte sie selbst die männliche Hauptrolle. Leider gibt es keine Aufzeichnungen darüber, weder Filmaufnahmen noch Fotos, was eine Rekonstruktion nicht möglich macht. Lediglich vier Zeitungsartikel über diesen angeblich sehr besonderen Tanzabend konnten im Nachlass von Rosalia Chladek gefunden werden (Dauerleihgabe der IGRC Internationale Gesellschaft Rosalia Chladek an das Tanzarchiv Konservatorium Wien Privatuniversität). Somit ist mein tänzerischer Beitrag ein Versuch, wie es hätte sein können.

Meine Arbeitsweise ergab sich wie folgt:

Als langjährige Tänzerin und Pädagogin im Chladek®-System bin ich mit dieser Tanztechnik vertraut und führte Bewegungs- und Stilanalysen an Filmmaterial von Rosalia Chladeks Werken durch, wobei Chladek in all diesen Aufzeichnungen in keiner männlichen Rolle zu finden ist. Die Auswahl der Musik ergab sich aus den wenigen Möglichkeiten, in denen Don Juan solistisch bzw. im Duett erscheint. Ich entschied mich für das Duell mit dem Komtur, Allegro forte risoluto. Nach der Musikanalyse machte ich mich an die für Chladeks Arbeitsweise so typische Musikinterpretation im Sinne der Handlung.

Veranstaltungsort

Universität Salzburg, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft
Unipark - Erzabt-Klotz-Str. 1
A-5020 Salzburg
Tanzstudio – 2. Stock, Raum 2.105

Kontakt

Dr. Irene Brandenburg
Paris Lodron-Universität Salzburg, Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft
Unipark – Erzabt-Klotz-Str. 1
A-5020 Salzburg
Telefon 0043-(0)662-8044-4672
Irene.Brandenburg@sbg.ac.at

<http://www.w-k.sbg.ac.at/>

<http://ddmarchiv.org/index.php/projekte/interne-projekte>