

Wilma Ruth Albrecht

Christian Sauer: Bühne frei! Salvador Dalís Theater- und Filmprojekte 1934-1944

2016

<https://doi.org/10.17192/ep2016.3.5997>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Albrecht, Wilma Ruth: Christian Sauer: Bühne frei! Salvador Dalís Theater- und Filmprojekte 1934-1944. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 33 (2016), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2016.3.5997>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Christian Sauer: Bühne frei! Salvador Dalís Theater- und Filmprojekte 1934-1944

Berlin: Gebr. Mann-Verlag 2015, 416 S., ISBN 9783786127352, EUR 69,-
(Zugl. Dissertation an der Universität Regensburg, 2010)

Salvador Dalís Theater- und Filmprojekte von 1934 bis 1944 stehen im Zentrum von Christian Sauer's Studie. Diese werden einerseits materialreich rekonstruiert und andererseits werkimmanent analysiert. Der voluminöse Band untergliedert sich nach der Einleitung mit Erörterung der Quellen, des Forschungsstandes und der Problemstellung (vgl. S.11-21) in einen Textteil (vgl. S.23-294) und einen Katalog (vgl. S.297-394); eine Bibliografie (vgl. S.399-416) rundet ihn ab.

Die kurzen einleitenden Kapitel beschäftigen sich mit dem „Verhältnis von Ballett und bildender Kunst in der Moderne anhand von Dhiagilew's *Ballets*

Russes“ (vgl. S.23-25), die, wie andere auch, das Tanztheater revolutionieren wollten: Moderne bildende Kunst und modernes Ballett verbinden, stärker die visuelle Komponente der Inszenierung betonen und spielerisch experimentell agieren. Herausgestellt wird außerdem die Bedeutung von Dalís „Freundschaft mit Lorca und Buñuel“ (vgl. S.27-44), die auf die gemeinsame Studentenzeit in der Residencia de Estudiantes in Madrid zurückgeht und zu Zusammenarbeiten im Experimentalfilmbereich führte. Sauer interessiert sich außerdem für Dalís paranoisch-kritische Methode (vgl. S.45-52) – jene will aufgrund von evozierten Wahrnehmungstäuschungen

erreichen, dass „der Betrachter ein Objekt willentlich missdeutet und für sich widerspruchsfrei in ein ‚autistisches‘ Kausalsystem eingliedert“ (S.45).

Auf dieser Folie werden die Theater- und Filmprojekte, an denen Dalí mitwirkte, kapitelweise rekonstruiert, vorgestellt und analysiert. Es handelt sich um folgende Bühnenprojekte: *Atmosferic-Animals-Tragédie. Espectacle surrealiste* (ca. 1934, vgl. S.53ff.), *Tristan Fou* (1937/38, vgl. S.65-95), *Bacchanale* (1939, vgl. S.97-140), *Sacrifice. Un rêve de Filipe II.* (1940, vgl. S.141ff.), *Labyrinth* (1941, vgl. S.147-176), *Moontide* (1941, vgl. S.177-194), *Mysteria* (1942, vgl. S.195-204), *Romeo und Julia* (1942, vgl. S.205-220), *El Café de Chinitas* (1943, vgl. S.221-231), *Sentimental Colloquy* (1944, vgl. S.231-242), *Mad Tristan* (1944, vgl. S.243-260) sowie die Filmsentenzen in *Spellbound* (1945, vgl. S.261-280), *Bel Ami* und *Destino* (vgl. S.281-288).

Die Kapitel sind schematisch aufgebaut: „Zunächst informiert in der Regel ein kurzer Absatz über wichtige Ereignisse in Dalís Biographie, die parallel zu den Theater- oder Filmprojekten stattfinden und sie in unterschiedlicher Weise tangieren. Ein eigener Paragraph (‚Hinter den Kulissen‘) rekonstruiert unter Einbezug von Verträgen und Korrespondenzen die Werkgenese. [...] Der nächste Punkt widmet sich dem Libretto respektive Szenario und seiner wissenschaftlichen Analyse. Im Anschluss, und

damit im direkten Vergleich, folgt eine Rekonstruktion der Inszenierung des jeweiligen Stückes, beruhend auf Zeitungsnotizen, Filmmaterial und Fotografien. Anschließend folgt eine ‚Presseschau‘“ (S.19). Alle Kapitel sind materialreich – manchmal auch überdidaktisch – begründet und leider nur in Schwarz-Weiß-Druck bebildert. Angesichts dieser Informationsfülle ist die theoretische Verallgemeinerung im Schluss (vgl. S.289-292) recht bescheiden. Es wird nur darauf verwiesen, dass in Dalís Werk theatertheoretische Auseinandersetzungen, „wie sie den Ballettinszenierungen von Fernand Léger, Oskar Schlemmer oder Wassily Kandinsky vorausgehen“ (S.289), fehlen und dass er im Gegensatz zu den Genannten an einer konventionellen Bühnenauffassung – dem ‚Guckkastenschema‘ – festhält, sich jedoch dem naturalistischen Bühnenillusionismus widersetzt: „Seine Bühnenbilder sind vielmehr autonome Kunstwerke“ (S.289) und die von ihm ausgewählte Musik (z.B. Richard Wagner, Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Georges Bizet, Claude Debussy) „ist für ihn in erster Linie ein Bilder produzierendes Stimulans, ein Medium mit visuellem Mehrwert“ (S.290). Insofern dienen auch Dalís Theater- und Filmprojekte ab 1934 vor allem seiner Selbstinszenierung und -vermarktung.

Wilma Ruth Albrecht (Bad Neuenahr)