

Christian Sauer

Bühne frei!



Für Cornelia – meine persönliche Gradiva

Christian Sauer

Bühne frei!

Salvador Dalís Theater- und Filmprojekte
1934 – 1944

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Die Arbeit wurde im Jahr 2010 von der Philosophischen Fakultät I der Universität Regensburg als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Für die abgebildeten Werke von Salvador Dalí © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
Für Man Ray © Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
Für Rene Magritte © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
Für Pablo Picasso © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2015.
Für Kurt Seligmann © Orange County Citizens Foundation / ARS, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagabbildung: Dalí, Salvador: Das Greisenalter Wilhelm Tells, 1931. Öl auf Leinwand; 98 x 140 cm. Privatsammlung.
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Umschlagentwurf: M&S Hawemann · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH · Bad Langensalza

Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2735-2

Inhalt

Vorwort (Montse Aguer i Teixidor).....	9
1 Einleitung: Licht-, Schau- & Gedankenspiele.....	11
1.1 Erläuterungen zum Gegenstand.....	11
1.2 Das Medium Theater: Eigenschaften und ihre Konsequenzen für eine Analyse.....	12
1.3 Quellen.....	13
1.4 Forschungsstand: Dalís Theater- und Filmprojekte im Spiegel der Wissenschaft.....	15
1.5 Problemstellung, Ziele und Methodik.....	18
2 Zum Verhältnis von Ballett und bildender Kunst in der Moderne anhand von Dhiagilews <i>Ballets Russes</i>	23
2.1 Voraussetzungen: Zwischen Traumtheater und Purismus.....	23
2.2 Die <i>Ballets Russes</i>	24
3 Vorspiel in Madrid. Die Freundschaften mit Lorca und Buñuel. Erste Theater- und Filmprojekte.....	27
3.1 Der „Erfinder wunderbarer Dinge“: Federico García Lorca.....	27
3.2 Dalí und Buñuel.....	32
3.3 Auf dem Weg nach Hollywood: <i>Babaouo</i> (1932) und <i>Giraffes on horseback salad</i> (1936/37).....	37
4 Die paranoisch-kritische Methode und <i>Der Tragische Mythos des Angelus von Millet</i> (1933).....	45
4.1 Die paranoisch-kritische Methode und ihre Anwendung.....	45
4.2 <i>Der tragische Mythos des Angelus von Millet</i> (1933).....	46
5 <i>Admosferic-Animals-Tragédie. Espectacle surrealiste</i> (ca. 1934).....	53
5.1 Die Handlung.....	53
5.2 Die Musik.....	58
5.3 Die Szenographie.....	59
5.4 Fazit.....	62
6 <i>Tristan Fou</i> (1937/38).....	65
6.1 Dalís Verhältnis zum Ballett, Diaghilews <i>Ballets Russes</i> und Léonide Massine.....	65
6.2 Hinter den Kulissen von <i>Tristan Fou</i> . Verträge & Werkgenese.....	66
6.3 Der Inhalt.....	69
6.4 Die Musik.....	79
6.5 Die Szenographie.....	84
6.6 Die Choreographie.....	87
6.7 Fazit.....	90

7	<i>Bacchanale</i> (1939).....	97
7.1	Aufkommende Turbulenzen: Zwischen dem Bonwit-Teller-Skandal und der surrealistischen Exkommunikation.....	97
7.2	Hinter den Kulissen von <i>Bacchanale</i> : Verträge & Werkgenese.....	99
7.3	Der Inhalt.....	103
7.4	Die Uraufführung.....	113
7.5	<i>Bacchanale</i> im Spiegel der zeitgenössischen Kritik.....	114
7.6	Musik: Dalí, der Wagnerianer.....	117
7.7	Die Choreographie.....	120
7.8	Die Szenographie.....	121
7.9	Im Rückblick.....	132
8	<i>Sacrifice. Un rêve de Filipe II.</i> (1940).....	141
8.1	Ankunft in Amerika. <i>Das geheime Leben des Salvador Dalí</i>	141
8.2	Hinter den Kulissen von <i>Sacrifice</i> : Verträge & Werkgenese.....	141
8.3	Der Inhalt.....	142
8.4	Die Musik.....	144
8.5	Fazit.....	144
9	<i>Labyrinth</i> (1941).....	147
9.1	„Der Beginn der klassischen Malerei“.....	147
9.2	Hinter den Kulissen von <i>Labyrinth</i> : Verträge & Werkgenese.....	147
9.3	Der Inhalt.....	149
9.4	Die Uraufführung.....	152
9.5	<i>Labyrinth</i> im Spiegel der zeitgenössischen Kritik.....	154
9.6	Die Musik.....	155
9.7	Die Choreographie.....	155
9.8	Die Szenographie.....	158
9.9	Im Rückblick.....	170
9.10	Die Trilogie <i>Bacchanale-Labyrinth-Sacrifice</i> : eine abschließende Bemerkung.....	171
10	<i>Moontide</i> (1941).....	177
10.1	Die große Retrospektive im Museum of Modern Art, New York.....	177
10.2	Hinter den Kulissen von <i>Moontide</i> : Verträge & Werkgenese.....	177
10.3	Dalís Konzepte für die Albtraumsequenz.....	178
10.4	Die für <i>Moontide</i> entstandenen Arbeiten.....	185
10.5	Im Rückblick.....	190
10.6	Seitenblick: <i>Les Nuées</i> – Unrealisierte Ideen für eine surrealistische Komödie / Satire / Musical.....	191
11	<i>Mysteria</i> (1942).....	195
11.1	Dalís künstlerische Entwicklung zu Beginn der 1940er Jahre.....	195
11.2	Hinter den Kulissen von <i>Mysteria</i> : Verträge & Werkgenese.....	195

11.3	Libretto, Musik und Choreographie.....	197
11.4	Die Szenographie: Dalís Entwürfe für <i>Mysteria</i> – Kostümskizzen und die Rekonstruktion des Bühnenbilds	197
11.5	Fazit.....	203
12	<i>Romeo und Julia</i> (1942).....	205
12.1	Hinter den Kulissen von <i>Romeo und Julia</i> : Verträge & Werkgenese.....	205
12.2	Der Inhalt.....	207
12.3	Die Szenographie.....	210
12.4	Eugene Bermans <i>Romeo und Julia</i> und ein abschließender Blick auf das Projekt.....	217
13	<i>El Café de Chinitas</i> (1943)	221
13.1	Entwürfe für paranoische Ballettkostüme.....	221
13.2	Hinter den Kulissen von <i>El Café de Chinitas</i> : Dalí, Lorca und La Argentinita.....	223
13.3	<i>El Café de Chinitas</i> im Spiegel der Kritik.....	223
13.4	Szenographie.....	224
13.5	Im Rückblick.....	228
14	<i>Sentimental Colloquy</i> (1944).....	231
14.1	Hinter den Kulissen von <i>Sentimental Colloquy</i> : de Cuevas und das <i>Ballet International</i>	231
14.2	Der Inhalt	232
14.3	Die Uraufführung.....	233
14.4	<i>Sentimental Colloquy</i> im Spiegel der zeitgenössischen Kritik.....	234
14.5	Die Musik.....	235
14.6	Die Choreographie.....	236
14.7	Die Szenographie.....	237
14.8	Im Rückblick.....	240
15	<i>Mad Tristan</i> (1944).....	243
15.1	Hinter den Kulissen von <i>Mad Tristan</i> : Verträge & Werkgenese.....	243
15.2	Der Inhalt.....	244
15.3	<i>Mad Tristan</i> im Spiegel der Kritik.....	248
15.4	Musik und Choreographie.....	249
15.5	Die Szenographie.....	250
15.6	Im Rückblick.....	256
16	<i>Spellbound</i> (1945).....	261
16.1	Hinter den Kulissen von <i>Spellbound</i> : Verträge & Werkgenese.....	261
16.2	Der Film in einer kurzen Zusammenfassung	264
16.3	Die Traumsequenz	265
16.4	Dalís Entwürfe zu den einzelnen Sequenzen des Traums.....	268
16.5	Im Rückblick.....	277

Inhalt

17 <i>Bel Ami</i> und <i>Destino</i> : Ein Seitenblick.....	281
17.1 <i>Bel Ami</i> und <i>Die Versuchung des hl. Antonius</i>	281
17.2 <i>Destino</i>	285
18 Schluss	289
19 Epilog: Maskiert im Welttheater.....	293
20 Dank.....	295
Katalog.....	297
Nachweis aller Abbildungen, die nicht im Katalog erwähnt werden.....	395
Bibliographie.....	399

Vorwort

Salvador Dalí ist ein Künstler, wie er im Buche steht. Angetrieben von einem unstillbaren Wissensdrang interessiert er sich sein Leben lang für ein breites Spektrum an Disziplinen, von rein künstlerischen Betätigungsfeldern über die Philosophie, die Naturwissenschaft oder Literatur bis hin zur Psychologie. Dieser unorthodoxe Wissensfundus, verbunden mit einer überbordenden Vorstellungskraft und einer über die Massenmedien ausgetragenen Inszenierung der eigenen Persönlichkeit, machen sein Werk zu einer Referenz für das kollektive Gedächtnis des 20. Jahrhunderts.

Ein kurzer Blick auf die Entwicklung Salvador Dalís zeigt seine Bedeutung, die weit über seinen Einfluss auf die Kunstgeschichte hinausgeht. Das Verständnis für seine künstlerische Arbeit ist dabei eng an das Verständnis seiner Persönlichkeit gebunden.

In den ersten Jahren seiner Karriere experimentiert Dalí mit künstlerischen Bewegungen, die ihm unmittelbar vorausgehen. In dieser Zeit zählen seine unmittelbare Umgebung, Figueres und die Landschaft von Cadaqués, seine Familie und er selbst, zu seinen bevorzugten Motiven.

In den späten 1920er und frühen 1930er Jahren finden wir einen Maler, der sich der Innenschau und der Welt der Träume zugewandt hat. Dalís einzigartiges Universum und seine persönliche Bildsprache werden von der Pariser Surrealistengruppe um André Breton begeistert aufgenommen. Die Erfindung der paranoisch-kritischen Methode ist sein zentraler Beitrag zur Bewegung, ein wichtiges theoretisches Hilfsmittel, auf das zahlreiche Meisterwerke zurückgehen, unter anderem das Gemälde *Die Beständigkeit der Erinnerung*, die berühmten *Weichen Uhren* (1931).

Mitte der 1930er Jahre, zeitgleich mit seiner ersten Reise in die USA, verlässt Dalí die eng abgesteckten Bereiche der „klassischen“ Kunst und tritt eine kreative Flucht nach vorne an. Er setzt sich mit den Massenmedien auseinander und ist in den unterschiedlichsten Bereichen tätig. Zusammen mit renommierten Persönlichkeiten wie Elsa Schiaparelli, Coco Chanel, Jean-Michel Frank oder Léonide Massine taucht Dalí ein in die Welt der Mode, des Designs und der darstellenden Künste. Zwischen 1939 und 1948, während seines langen Aufenthalts in den Vereinigten Staaten, entdeckt Dalí das enorme Potenzial der Massenmedien. Mit großem Nachdruck versucht er als Künstler auf die Mediengesellschaft Einfluss zu nehmen. Dalí verwendet Kino, Theater, Ballett, Fernsehen, Print- und Audiomedien, um sich in der amerikanischen Gesellschaft bekannt zu machen und gleichzeitig als Werbung für seine Kunst – am intensivsten sicherlich in seiner Autobiografie.

Von diesem Moment an ist die Selbstdarstellung Teil eines künstlerischen Werkes, in dem sich Dalí selbst als moderne Künstlerpersönlichkeit inszeniert. Die detaillierte Planung seiner öffentlichen Auftritte und Werbeveranstaltungen garantiert ihm einerseits maximale Werberesonanz für sein Schaffen, andererseits gewährt sie ihm den nötigen finanziellen Freiraum, um sich mit vollem Einsatz der Kunst widmen und arbeiten zu können.

Der Dalí der späten 1940er und 1950er Jahre ist ein moderner Künstler und Autor, der sich leidenschaftlich für die Naturwissenschaften interessiert und dessen Kunstschaffen vom Abwurf der Atombombe beeinflusst wird. Das Interesse an wissenschaftlichen Entdeckungen begleitet Dalí ein Leben lang – seine Leidenschaft für optische Effekte und Doppelbilder zeugt davon. Während der 1960er und 1970er Jahre führt dieses Interesse zum Versuch, die Möglichkeiten der Stereoskopie und Holographie als Suche nach der dritten und vierten Dimension in das Werk zu integrieren. In den frühen 1980er Jahren schafft Dalí seine letzten Werke. Es sind Auseinandersetzungen mit

Michelangelo und Velázquez, für die er seit Kindheit Bewunderung hegte. Die letzten Gemälde entstehen 1983.

Im Laufe seiner Karriere war Salvador Dalí nicht nur in eher konventionellen Bereichen der Kunst wie Malerei, Zeichnung, Skulptur, Schriftstellerei, Theater und Ballett tätig, sondern auch in so innovativen Formen wie der Installationskunst, Happenings und Performances. Einer der wichtigsten Beiträge Dalís zur Kunstgeschichte ist die Präzision, mit der er die flüchtigen Bilder eines kollektiven Bewusstseins ebenso festhielt wie Motive des Traums oder der intuitiven Automatismen. Sie bereichert unsere Vorstellungskraft und gibt uns neue Zugänge zu einem Werk, in dem unvergessliche Bilder zu einer fiktiv-literarischen oder philosophisch-moralischen Welt führen.

All dies sind Facetten der künstlerischen Persönlichkeit Salvador Dalís. Die Darstellung psychischer Vorgänge ist bestimmend für sein literarisches und Bühnenkünstlerisches Schaffen. Sein künstlerisches und sein schriftstellerisches Werk beeinflussen sich wechselseitig und schaffen so ein bewusstes oder unbewusstes Selbstporträt.

Genau hier setzt Christian Sauers umfassende Untersuchung der Theater- und Filmprojekte an. Er rekonstruiert ihre Entwicklung, Inhalte und Szenographien und gewährt einen faszinierenden Blick auf diese Schaffensphase. Dalí griff auf Theater und Film zurück, um die surrealistischen Bildprinzipien seiner Bühnenartigen Ölgemälde effektiv zum Leben zu erwecken. Bilder wandern in einem intermedialen Wechsel und erfahren so eine inhaltliche Bereicherung. Sauer's Analysen veranschaulichen die Komplexität der einzelnen Projekte, zeigen bisher unbekanntes Querverbindungen und Einflüsse auf. Zusammen mit dem umfangreichen Katalog ist diese Studie ein äußerst willkommener und aufschlussreicher Beitrag zur Erforschung von Dalís Leben und Werk.

Dalís Werk ist eine Einladung in die (Gegen-)Welt des Traums. In diesem Sinne *Bühne frei!*

Montse Aguer i Teixidor
Direktorin des Centre d'Estudis Dalinians
Fundació Gala-Salvador Dalí

1 Einleitung: Licht-, Schau- & Gedankenspiele

Mitte der 1930er Jahre beginnt Salvador Dalí (1904–1989) sich intensiv mit Theater und Film zu beschäftigen. Dabei entstehen im Lauf der folgenden zehn Jahre komplexe Projekte, die Tanz, Musik, Psychoanalyse, bildende Kunst und Literatur vereinen. Im intermedialen Wechselspiel gelingt es dem Surrealisten, die narrativen Strukturen seiner Gemälde effektiv zu animieren und mit neuen Facetten zu bereichern.

Als Dalí in den 1970er Jahren auf seine Bühnenprojekte zu sprechen kommt, bezeichnet er sie als „das große Spiel mit mir selbst“.¹ Dieser kurze Satz charakterisiert Dalís Beschäftigung mit dem Theater und Film in vielerlei Hinsicht. Neben dem autobiographischen Bezug, der viele der Stücke inhaltlich durchzieht, ist es vor allem das Motiv des Spielerischen, das die Auseinandersetzung prägt. Dalí geht ohne Berührungsängste auf die beiden Kunstformen zu und nutzt sie ambitioniert für seine Anliegen. Doch spielt er dabei nicht nur „mit sich selbst“: auch dem Zuschauer als ‚Spielgefährten‘ hat er eine wichtige Rolle zugeordnet. Er bringt einen reichen inneren Bilderfundus mit, den Dalí mit medialen Referenzen evoziert, er wird vom Künstler mit falschen Fährten hinter das Licht geführt, er überprüft Wahrnehmungstäuschungen mit eigenen Augen und bestätigt so die Inhalte der Stücke.

Diese Spiele werden hier nun erstmals von den ersten Ideenskizzen bis hin zu den realisierten Inszenierungen rekonstruiert und in das Gesamtwerk des Malers eingeordnet.

1.1 Erläuterungen zum Gegenstand

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Ballett- und Filmprojekten Dalís zwischen ca. 1934 und 1946.² Dies bedarf einiger Erläuterungen, sowohl was den gewählten Gegenstand als auch den definierten Zeitrahmen betrifft.

Die Tatsache, dass Bühnen- und Filmprojekte gemeinsam betrachtet werden, mag auf den ersten Blick nicht auf der Hand liegen, erklärt sich aber durch die Art der zu besprechenden Filmprojekte. Es wird nämlich nicht der Film als cineastisches Kunstwerk per se untersucht, bei dem der Maler als Regisseur direkt für die Umsetzung verantwortlich gewesen wäre, sondern nur Dalís Szenario, seine Set- und Kostümentwürfe. Bei den Projekten handelt es sich um die mit kurzen Skizzen angereicherten Skripte für eine zeitlich klar definierte Sequenz in einem längeren Spielfilm eines fremden Regisseurs. Eine gleichzeitige Betrachtung der Filmskripts zusammen mit den Theatertexten wird also möglich unter der Prämisse einer gattungsinternen Verwandtschaft von Filmszenario und Ballettlibretto. Beide dienen als Handlungsgrundlage, liefern Ideen für die szenische Umsetzung und den Dekor, der eben als Filmkulisse oder Bühnenbild realisiert wird.

Aus diesem Grund werden Dalís Wettbewerbsbeitrag für den Film *Bel Ami* sowie die unrealisierte Zusammenarbeit mit Walt Disney nur am Rande erwähnt. Beide fallen wegen ihres Charakters aus dem Raster, stellen sie doch keine Entwürfe für einen Bühnenraum oder ein Filmset dar: für *Bel Ami* schuf Dalí ein Ölgemälde mit der Versuchung des heiligen Antonius, bei dem Disney-Projekt handelt es sich um Zeichnungen und Gemälde, die dem Studio als Basis für einen Animationsfilm dienen sollten.

Daneben sind es vor allem inhaltliche Gründe, die für eine gemeinsame Untersuchung von Film- und Theaterprojekten sprechen. Beide Gattungen greifen auf die gleichen Themen zurück, die Dalí bereits zuvor in seinen Bildern und Prosatexten unzählige Male festgehalten und variiert hat. Hier werden sie nun im intermedialen Wechsel synthetisiert und um die Dimensionen Raum und Zeit erweitert. Der Übergang von Literatur und Malerei zu Tanz und Film erfolgt fließend und erweist sich in der Überwindung gattungsspezifischer Grenzen als Gewinn.

Einer gemeinsamen Betrachtung kommt dabei außerdem die nicht zu unterschätzende Tatsache zugute, dass es sich bei Film und Theater um Massenmedien handelt, mit denen Dalí ein großes Publikum erreicht. Gerade im Kontext seines oft geäußerten Wunsches, die Welt zu „dalinisieren“³, spielt dies eine wichtige Rolle. Welche Bedeutung Dalí Film und Bühne in dieser Hinsicht zumisst und wie sie im Umkehrschluss seine künstlerische Entwicklung beeinflussen, ist ein weiterer Gegenstand der Untersuchung.

Neben dieser auf inhaltlich-gattungsspezifischer Ebene beruhenden Übereinstimmung spricht aber nicht zuletzt auch ein zeitlich-topographisches Motiv für eine gemeinsame Analyse von Theater und Film. Ausgangspunkt der Überlegungen waren zunächst die Projekte, die Dalí in der Zeit seines amerikanischen Exils während des Zweiten Weltkrieges in New York und Hollywood geschaffen hat. In diesen knapp sechs Jahren zwischen 1939/40 und 1946 kam es zu einem Umbruch im Schaffen des Künstlers. Die Zeit ist einerseits durch eine Phase ungeheurer Produktivität und Kreativität geprägt, stellt andererseits aber auch einen werkimmanenten Wendepunkt zwischen der surrealistischen Hochphase und dem Spätwerk dar. Der zu Konzeptbeginn festgelegte Rahmen wurde durch die Entdeckung eines Theatermanuskriptes, das als Nukleus für die weitere Entwicklung eine wichtige Rolle spielt, zeitlich nach vorne hin geöffnet. Dies hat zur Folge, dass die Betrachtungen bereits Mitte der dreißiger Jahre in Frankreich einsetzen.

1.2 Das Medium Theater: Eigenschaften und ihre Konsequenzen für eine Analyse

Theater entwickelt sich in den Dimensionen von Zeit und Raum. Jede Aufführung⁴ ist dabei ein singuläres und komplexes Ereignis, das sich zwischen den Schauspielern auf der Bühne und dem Publikum abspielt. Mit der letzten Note, dem letzten Ton ist es als Kunstwerk bereits unwiederbringlich verloren. Dies ist die Herausforderung, mit der jede wissenschaftliche Auseinandersetzung zu kämpfen hat. Als zeitgebundene und synthetische, das heißt als nur bedingt fixierbare und gleichzeitig mehrere Gattungen in sich vereinende Kunstform nimmt das Theater eine Sonderstellung im Bereich der Künste ein. Verschiedene Zugänge für eine Analyse bieten sich an: über die Produktionsebene, wobei hier vor allem ästhetische Fragestellungen im Vordergrund stehen, über die Entwicklungsebene, die den Entstehungsprozess mit all seinen Implikationen unter die Lupe nimmt, über eine rein personelle Ebene, die einen bestimmten Schauspieler, einen bestimmten Künstler oder Choreographen in den Mittelpunkt stellt, und schließlich über eine historische Ebene, die sich dem Stück von der Warte der Tanz-, Musik-, Kunst- oder Aufführungsgeschichte her nähert.

Je nach Blickwinkel verlagert sich der Schwerpunkt der Untersuchung und damit auch die zu konsultierenden Quellen. Die vorliegende Arbeit ist im Großen und Ganzen von kunsthistorischen Fragestellungen geprägt, wodurch eine prozessorientierte Inszenierungsanalyse, basierend auf Dalís Œuvre, im Vordergrund steht. Eine Analyse, die den Inszenierungstext unter Zuhilfenahme

theatersemiotischer Werkzeuge deutet, ist ebenso wenig mein Anliegen wie eine ereignisorientierte Betrachtung, die Rekonstruktion der Choreographie über Notate und Probenaufzeichnungen oder eine sprachwissenschaftliche Untersuchung der Libretti.

Aufgrund des nur schwer fixierbaren und transitorischen Charakters des Theaters kommt den Quellen als Hilfsmittel der Rekonstruktion und Analyse hier eine wichtige Rolle zu. Es lassen sich dabei folgende Kategorien theatergeschichtlicher Materialien unterscheiden: direkte oder indirekte Quellen, in Objektsprache oder in Metasprache überlieferte Quellen.⁵ Diese Kategorien lassen sich mit entsprechenden Justierungen auf die vorliegende kunsthistorische Untersuchung übertragen und prägen auch den Katalogteil. Ein Bühnenbildentwurf Dalís für *Labyrinth* wird so zum Beispiel unter ‚direkte Quellen in Objektsprache‘ subsumiert, die Aufzeichnung eines Interviews mit Igor Youskevitch zu diesem Stück unter ‚indirekte Quellen in Metasprache‘.

1.3 Quellen

Die vorliegende Untersuchung stützt sich in weiten Teilen auf unpubliziertes Material, das bis auf wenige Ausnahmen aus zwei großen Sammlungen kommt: aus den reichhaltigen Beständen der Public Library for the Performing Arts, Dance Division, New York (im folgenden nur NYPL), sowie aus dem Nachlass des Künstlers, der heute von der Fundació Gala-Salvador Dalí verwaltet und über das Centre d'Estudis Dalinians (CED) in Figueres zugänglich ist. In New York befinden sich nicht nur die Verträge des Künstlers mit den Ballettensembles und Korrespondenzen mit Partnern wie Léonide Massine oder Antony Tudor, sondern auch Studiofotografien und Filmaufnahmen. Sie erlauben die Umsetzung der Kostümentwürfe nachzuvollziehen und, zumindest ansatzweise, die Handlung der Stücke zu rekonstruieren. Als hilfreich erwiesen sich auch die unveröffentlichten Interviews mit Tänzern der *Ballets Russes*, die im Zusammenhang mit dem Oral History Project (einer Zusammenarbeit der NYPL und der George Balanchine Foundation) entstanden sind. Hier blicken Tänzer wie Frederic Franklin auf ihre Karriere zurück und geben dabei aufschlussreiche Einblicke in die Zusammenarbeit mit Dalí.

Unverzichtbar für jede Auseinandersetzung mit dem Katalanen und seinem Œuvre sind die Bestände der Fundació Gala-Salvador Dalí in Figueres. Von Dalí 1983 selbst gegründet, verwaltet die Stiftung heutzutage nicht nur die drei großen Museen in der Heimat des Malers (das Teatro-Museo Dalí, das Wohnhaus in Port Lligat und das Schloss Púbol), sondern hütet auch dessen Nachlass und kümmert sich in Form des CED um die wissenschaftliche Aufarbeitung seines Werks. Hier werden neben Zeichnungen und Gemälden mehr als 530 Manuskripte und Textfragmente aufbewahrt. Hinzu kommen Briefe, Fotografien, Filmaufnahmen und Zeitungsartikel aus aller Welt. Nach der Gesamtausgabe des schriftlichen Werks in Form der achtbändigen *Obra Completa* (2004) zum hundertsten Geburtstag des Malers arbeitet das CED seitdem an einem Werkverzeichnis der Ölgemälde, das bis dato die Jahre bis 1964 umfasst und vorerst nur online abrufbar ist.⁶ Eine ebenso frei zugängliche Übersicht über die Zeichnungen steht bisher noch aus. Die in Figueres lagernden Zeichnungen und Manuskripte konnten nicht in ihrer Gesamtheit eingesehen werden, sondern waren nur vorsortiert in Kopien oder Scans am Bildschirm zugänglich.⁷

Ein Teil der relevanten Manuskripte wurde im dritten Band der *Obra Completa* publiziert. Agustín Sánchez Vidal fällt dabei das große Verdienst zu, die Texte mit einer fundierten Einleitung und Erläuterungen versehen zu haben.

Für die vorliegende Arbeit wurden sämtliche Texte noch einmal eingesehen, um mögliche Fehler in der Transkription beziehungsweise Übersetzung auszuschließen. Gerade die Transkriptionen

sind aus zweierlei Gründen äußerst fehleranfällig. Diese sind bei Dalí selbst zu suchen. Zum einen fordert er seine Leser durch eine schwierig zu entziffernde Handschrift, die bei längeren Texten oder emotionaler Erregung während des Schaffensprozesses immer unleserlicher wird (gerade die dramatischen Theatertexte sind hierfür ein gutes Beispiel), zum anderen strotzen die Texte vor orthographischen und grammatikalischen Fehlern. Dalí schrieb die Manuskripte als gebürtiger Katalane in einer Fremdsprache, nämlich auf Französisch. Viele Vokabeln wurden dabei dem Gehör nach geschrieben und ‚katalanifiziert‘. Diese homophonen Ausdrücke erschweren das Textverständnis zusätzlich.⁸

Dies ist ein Problem, mit dem alle Dalí-Exegeten zu kämpfen haben. Bereits Haakon M. Chevalier, der 1942 das *Geheime Leben* für die amerikanische Erstpublikation übersetzte, verfluchte das Manuskript als unlesbar für all diejenigen, die Wert legten auf Grammatik, Stil, Orthographie und eine entzifferbare Handschrift.⁹ Vor diesem Hintergrund wurden im Rahmen der Untersuchung noch einmal alle Quellen systematisch bearbeitet und Fehler korrigiert.¹⁰

Neben den beiden großen Forschungseinrichtungen der NYPL und dem CED wurden weitere Sammlungen konsultiert, die durch ihre Bestände zur Klärung offener Fragen beitragen. Zu nennen sind hier unter anderem das Dalí-Museum in St. Petersburg/Fl., das Harry Ransom Humanities Research Center der University of Texas in Austin, die Special Art Collections der University of California in Los Angeles, das Archiv des Museum of Modern Art in New York, die Bestände der British Library in London und der Bibliothèque Nationale de France in Paris. Nähere Angaben zur Art der jeweils relevanten Quellen finden sich in den entsprechenden Katalogeinträgen im Anhang.

Generell ist festzuhalten, dass gerade in Bezug auf die Schaffensperiode während des Zweiten Weltkrieges die Quellenlage nicht üppig ist. Dies hängt sicherlich an den Zeitumständen (Dalí war 1939/40 mehrere Monate auf der Flucht), andererseits aber auch an der Tatsache, dass ein Großteil des Materials vor der Rückreise nach Europa möglicherweise vor Ort entsorgt wurde. Das legen die entsprechenden Lücken in den Unterlagen nahe. Andere Dokumente wiederum harren sicherlich noch in privaten Sammlungen auf ihre Entdeckung beziehungsweise wurden noch nicht bearbeitet und sind aus diesem Grund für die Forschung ungreifbar.

An dieser Stelle noch eine Bemerkung zu den für die Theater- und Filmprojekte entstandenen Zeichnungen. Ein Anliegen der Arbeit ist ein möglichst vollständiger Blick auf das Material, um eine projektimmanente Entwicklung nachzeichnen zu können. Dieses Ansinnen wurde bereits von Dalí selbst boykottiert, der viele seiner Zeichnungen, Kostüm- und Bühnenbildentwürfe noch vor der Fertigstellung der eigentlichen Szenographie gewinnbringend verkauft hat. Anders als bei seinem Zeitgenossen Picasso, bei dem Christian Zervos für eine zeitnahe Dokumentation des Œuvres in den *Cahiers d'Art* sorgte, fehlt bei Dalí durch diese auf schnelles Geld bedachte Strategie ein auch nur ansatzweiser Überblick. Reynolds Morse, langjähriger Mäzen und Gründer des amerikanischen Dalí-Museums in St. Petersburg/Fl., beklagt diesen folgenschweren Umstand in einem unveröffentlichten Text, der sich bezeichnenderweise auf die Ballettinszenierungen bezieht:

„Dalí almost always retained the title and the rights of reproduction to his sketches and designs. After a project is completed, the complete folio with its drawings and sketches were returned to him and were resold again separately. This admirable double profit motif has the sad effect of scattering most of Dalí's ballet designs to the four winds. Except for material retained by the marquis de Cuevas himself, it would be almost impossible to reassemble and recreate such a complex structure as *Bacchanale*.“¹¹

1.4 Forschungsstand: Dalís Theater- und Filmprojekte im Spiegel der Wissenschaft

Ein Blick auf die zu Dalí publizierte Literatur macht schnell deutlich, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem kontrovers diskutierten Künstler die historische Distanz braucht.

Eine erste Phase intensiver Auseinandersetzung beginnt 1980. Sie unterbricht damit die Reihe autobiographischer Schriften und schaler Wanderausstellungen, die sich vornehmlich dem druckgraphischen Œuvre des Malers widmen und in ihren Begleitbänden wenig Erhellendes bringen. Den Auftakt macht 1980 die von Daniel Abadie kuratierte Retrospektive im Musée nationale d'Art Moderne in Paris, die Hauptwerke aus den Jahren von 1920 bis 1980 versammelt und in fundierten Katalogbeiträgen unterschiedliche Facetten des Schaffens analysiert.¹² Für die vorliegende Untersuchung sind die Ausführungen von James Bigwood zum cineastischen Schaffen Dalís von Interesse, das hier erstmals in einem Überblick präsentiert und in Schwerpunkten (Buñuel, Hitchcock, Disney, Spätwerk) vertiefend dargestellt wird.¹³ Begleitend zur Ausstellung ist *La vie publique de Salvador Dalí* erschienen, eine Art illustrierter Lebenslauf, der in die konfusen Äußerungen der Autobiographie *Das geheime Leben des Salvador Dalí* (1942) Klarheit bringt.¹⁴ Hier finden sich unter den Eintragungen zum amerikanischen Exil Fotografien der Ballettinszenierung von *Sentimental Colloquy*, die in der vorliegenden Arbeit für die Rekonstruktion der Szenographie genutzt werden konnten.

1984 veröffentlicht Robert Descharnes, Wegbegleiter und Freund Dalís, das erste seiner Bücher über den Maler, deren unschätzbare Wert weniger in den begleitenden Texten (völlig ohne Quellenangaben und oftmals inhaltlich irreführend) als vielmehr in den unzähligen Farbabbildungen mit ihren kompletten technischen Daten und Besitznachweisen liegt.¹⁵ In Ermangelung eines definitiven Werkverzeichnisses ist diese (nicht vollständige) Œuvre-Sammlung zusammen mit dem zweibändigen Nachfolger¹⁶ von 1993 immer noch ein unverzichtbares Standardwerk. Descharnes publizierte die Bühnenbildentwürfe für *Tristan Fou*, *Bacchanale*, *Labyrinth*, *Romeo und Julia*, *Sentimental Colloquy* und *Mad Tristan*, daneben Arbeiten für die Filme *Moontide* und *Spellbound*. Teilweise sind ihm dabei Fehler in der Datierung und Zuschreibung unterlaufen, die der vorliegende Katalog korrigiert. Inhaltliche Informationen zu den Stücken oder Hintergründe zu deren Genese fehlen ganz.

1986 legt Meryle Secrest die erste ausführliche Biographie des Malers vor, die den Ballettprojekten allerdings nur eine halbe Seite widmet.¹⁷ Meredith Etherington-Smith, die sechs Jahre später ihre Dalí-Biographie veröffentlicht, untermauert die spärliche Quellenlage mit einigen Anekdoten und Telegrammen, doch beschränken sich die Kommentare zu den Theaterinszenierungen im Großen und Ganzen auf Paraphrasen zeitgenössischer Kritiken.¹⁸

1989 eröffnet die Staatsgalerie Stuttgart eine umfassende, von Karin v. Maur konzipierte Überblicksausstellung.¹⁹ Eigentlich zum 85. Geburtstag des Malers geplant, wurde sie durch dessen Tod im Januar 1989 zur ersten posthumen Retrospektive. Der Schwerpunkt der Exponate und Katalogbeiträge liegt auf den produktiven dreißiger und vierziger Jahren, wobei auch die Ballette *Bacchanale*, *Labyrinth* und *Romeo und Julia* mit ausgewählten Bühnenbildern vorgestellt werden. Beim Versuch der inhaltlichen Rekonstruktion muss von Maur in Ermangelung von Quellen auf autobiographische Äußerungen Dalís zurückgreifen beziehungsweise aus den jeweiligen Pressemitteilungen zitieren. Der Artikel zu *Romeo und Julia* betont dann konsequenterweise auch die fehlende wissenschaftliche Auseinandersetzung und das damit einhergehende Forschungsdesiderat.

James Bigwood publiziert 1991 einen detaillierten Aufsatz zu *Spellbound*, der unter Einbeziehung bisher ungenutzter Quellen die Chronologie der Zusammenarbeit Dalís mit Hitchcock rekonstruiert und den Anteil des Malers am gemeinsamen Filmprojekt klärt.²⁰

Die zweite große Phase der wissenschaftlichen Auseinandersetzung setzt Ende der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts ein und dauert bis heute an. Auch die Theater- und Filmprojekte werden nun, wenn auch nur ansatzweise, als weitere Facette des künstlerischen Schaffens Dalís berücksichtigt.

1996 zeichnet Haim Finkelstein in *The Metamorphoses of Narcissus* die künstlerische Entwicklung Dalís in den Jahren 1927–1942 nach, wobei er die enge Verknüpfung und gegenseitige Wechselwirkung des künstlerischen und schriftstellerischen Werkes in den Mittelpunkt der Betrachtungen rückt.²¹ Erstmals werden hier Dalís Schriften fundiert analysiert und in ihren historischen Kontext gesetzt. Finkelsteins Analyse des *Tragischen Mythos des Angelus von Millet* liefert wichtige Ansatzpunkte zum assoziativen Arbeiten Dalís, die hier im Rahmen des Ballettprojekts *Tristan Fou* weiterverfolgt werden. Zwei Jahre später gibt Finkelstein, quasi als Nebenprodukt seiner groß angelegten Untersuchung, die *Collected Writings of Salvador Dalí* heraus, eine bis 1970 reichende Sammlung der Schriften des Malers, die neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen wurden.²²

Ian Gibson, der sich bereits 1991 mit einer Biographie Federico Garcías Lorcás internationales Ansehen erworben hatte, veröffentlicht 1997 die Biographie *The shameful Life of Salvador Dalí* (dt. *Salvador Dalí. Die Biographie*, 1998), die zum Standardwerk avancierte.²³ Bisherige Biographien konnten nur partiell informieren und mussten aufgrund spärlicher Aktenlage bestimmte Aspekte ausblenden. Gibson greift auf den Fundus unzähliger in Archiven und in Interviews gesammelter Fakten zurück, um das Leben des Malers detailliert zu rekonstruieren und tradierte Fehler zu korrigieren. Den Schwerpunkt setzt Gibson auf die Zeit bis 1939, was sich alleine schon in der Seitenzahl niederschlägt. Das turbulente Leben Dalís nach dem amerikanischen Exil wird zwar ebenfalls kritisch beleuchtet, jedoch etwas weniger ausführlich. *Bacchanale* und seine komplexe Entwicklung werden noch ansatzweise nachgezeichnet, die Folgeprojekte, soweit bekannt, nur mehr erwähnt. Da Gibson kein Kunsthistoriker ist, fehlt bei aller Leistung auch eine entsprechende Wertung.

Simone Holert widmet 1998 Dalí ein eigenes Kapitel in ihrer Untersuchung zum Einfluss Richard Wagners auf die katalanische Moderne.²⁴ Die bis dato bekannten Quellen heranziehend (in erster Linie die Autobiographie Dalís), schildert sie zunächst, wie Wagners Bühnenwelt dem Maler als persönliche Projektionsfläche diente, bevor sie dann den Einfluss auf das künstlerische Schaffen herausarbeitet. Ungenauigkeiten, die auf die mangelnde Quellenlage beziehungsweise Dalí selbst zurückzuführen sind, finden sich hier wie bei bisher allen Untersuchungen. Holert setzt erstmals das Bühnenbild von *Bacchanale* in Bezug zu *Tannhäuser* und zeigt stimmige Querverbindungen auf.

Bondil-Poupard verfasst 2000 im Zusammenhang einer Hitchcock-Ausstellung einen Aufsatz zu *Spellbound*, der sich in weiten Teilen zwar auf Bigwood (1991) stützt, im zweiten Teil aber eine Einordnung in das Schaffen des Regisseurs vornimmt und motivisch-inhaltliche Verbindungen aufzeigt.²⁵

Im gleichen Jahr publiziert Curtis L. Carter einen aufschlussreichen Text des Bühnenmalers Eugene Dunkel, in dem dieser die Zusammenarbeit mit Dalí Revue passieren lässt.²⁶ Dieser Augenzeugenbericht wird vor allem im Zusammenhang mit *Bacchanale* und *Labyrinth* von Bedeutung sein, wenn es um die Chronologie der Arbeiten geht.

Kristin Spangenberg wertet 2002 im Rahmen der Ausstellung *The golden age of costume and set design for the Ballets Russe de Monte Carlo* die Quellen der New York Public Library aus und macht auf die unbearbeiteten Projekte *Mysteria* und *Sacrifice* aufmerksam.²⁷

Im Jahr darauf beginnt die Fundació Gala-Salvador Dalí in Figueres mit der Herausgabe der *Obra literaria completa*. Sanchez Vidal gibt 2004 den dritten Band der Reihe heraus, der der Poesía, prosa, teatro y cine gewidmet ist.²⁸ Er enthält eine Auswahl der ins Spanische (beziehungsweise Katalanische) übersetzten Libretti und Szenarios, die sich in den Archiven des CED befinden, und wurde sachkundig mit weiterführenden Kommentaren versehen.

2004 steht ganz im Zeichen des 100. Geburtstags des Malers. Dawn Ades konzipiert eine große Jubiläumsausstellung, die von einem umfangreichen Katalog begleitet wurde. Dieser lieferte unter den Einträgen zu *Bacchanale* und *Labyrinth*, von einer bisher unpublizierten Zeichnung abgesehen, nur eine Zusammenfassung der Pressemitteilungen und Ausschnitte aus den zeitgenössischen Kritiken.²⁹ Die Liste der Ballettstücke im Anhang enthält nur die fünf offiziell realisierten Stücke, während die Filmographie auch die unrealisierten Filme *Moontide* und *Destino* verzeichnet.³⁰

Hank Hine, William Jeffet und Kelly Reynolds geben in diesem Jahr den Tagungsband *Persistence of memory. New critical perspectives on Dalí at the centennial* heraus.³¹ Vor allem Pilar Parcerisas Analyse von Babaouo und Michael Taylors Studie der Versuchung des hl. Antonius fließen an den entsprechenden Stellen in die vorliegende Arbeit ein.³²

Ebenfalls 2004 untersucht eine von Fèlix Fanés konzipierte Ausstellung das Verhältnis Dalís zu den Massenmedien.³³ Die Filmprojekte in Hollywood werden hier in einem eigenen Kapitel besprochen. Die Ballettprojekte bleiben unbearbeitet.

Leslie Norton und Henri Schoenmakers nähern sich den Ballettprojekten 2004 beziehungsweise 2005 aus der Sicht der Tanzgeschichte. Dies ist ein Novum. Norton analysiert die Stücke im Rahmen von einer Massine-Biographie und setzt *Bacchanale*, *Labyrinth* und *Mad Tristan* in den tanzhistorischen Kontext.³⁴ Schoenmakers dagegen behandelt in seinem Aufsatz unter anderem inszenatorische Probleme, die sich Dalí bei der Umsetzung von Bühnenprojekten stellten.³⁵ Beide Texte eröffnen durch ihren fachspezifischen Zugang neue Sichtweisen.

Gleiches gilt auch für die Beiträge der Romanisten Gerhard Wild, Volker Roloff und Scarlett Winter im Sammelband *Dalís Medienspiele* des DFG-Forschungskollegs *Medienumbrüche* der Universität Siegen.³⁶ Wild untersucht die ‚Konstruktion‘ Dalís früher Schriften und analysiert unter dem Aspekt der Heteropoiesis ihr Verhältnis zum malerischen Schaffen.³⁷ Winter³⁸ widmet sich erstmals dem Libretto zu *Tristan Fou* und zeigte seine komplexe Struktur als „visionärem Malertext und surrealer Mythen- und Mediencollage“ (S. 285) auf, während Roloff³⁹ die Wechselbeziehungen der Medien im literarischen Werk bearbeitet.

2007 schließlich fasst die Sonderausstellung *Dalí and film* den bisherigen Forschungsstand zu den diversen Filmprojekten zusammen.⁴⁰ Elliott H. Kings breit angelegter Überblick zum Filmschaffen Dalís, der im gleichen Jahr erschien, stellt dazu eine stellenweise Ergänzung dar.⁴¹ Vor allem der zweite Teil von Kings Untersuchung, der sich den späten Filmprojekten zuwendet und in einem Interview mit Robert Descharnes einen Blick hinter die Kulissen wirft, liefert neue Details. Die Ausführungen zu *Moontide* und *Spellbound* stützen sich dagegen auf bekannte Fakten, vor allem auf den Aufsatz von Bigwood (1991).

Es wurde versucht, für die vorliegende Publikation alle nach Einreichen der Dissertation erschienen Publikationen nachzutragen. Dazu gehören in erster Linie der von Jean Hubert Martin und Montserrat Aguer herausgegebene Katalog der Ausstellung *Dalí*, die 2012/13 im Centre Pompidou in Paris und anschließend in Madrid zu sehen war. Dort finden sich zum ersten Mal Auszüge aus dem Theaterstück *Admosferic Animals*, das bis dato der Forschung unzugänglich war.⁴²

Im Winter 2012 erschien die Monographie *Salvador Dalí und das Theater* von Simone Brandes.⁴³ Brandes wertet darin die Literatur aus und gibt einen Überblick über das komplette Theaterschaffen

Dalís. Durch diese Zielstellung ist die Arbeit breit angelegt. Zwei Punkte müssen betont werden, da meine zeitgleich entstandene Untersuchung zwangsläufig in Bezug zur Studie von Brandes gesetzt wird: Dadurch, dass Brandes bereits Vorstufen von Projekten oder auch nur einmalig in Zeitschriften erwähnte Ideen als eigenständige Theaterarbeiten listet, kommt sie auf eine höhere Anzahl von Stücken als ich. Dies erschien mir methodisch nicht zielführend, zeichnet es doch ein verzerrtes Bild. Der andere Punkt betrifft den Umgang mit Quellen. So versteht Brandes auch Illustrationen, die Dalí zum Beispiel im Zusammenhang mit seiner Autobiographie angefertigt hat, bereits als direkte Quellen. Dies birgt Probleme: diese Zeichnungen sind rein illustrativer Art und zeitlich nach der jeweiligen Inszenierung entstanden. Sie als direkte Quellen in Objektsprache zu interpretieren und tatsächlichen Bühnenbildentwürfen gleichzusetzen, ist irreführend.

1.5 Problemstellung, Ziele und Methodik

Die Hauptaufgabe der vorliegenden Arbeit liegt einerseits in der allgemeinen Rekonstruktion der Ballett- und Filmprojekte, andererseits in deren detaillierter Analyse. Dies setzt eine umfassende Materialsammlung voraus, auf der beruhend die Ausführungen überhaupt erst erfolgen können. Wie ein Blick auf den Forschungsstand gezeigt hat, ist ein Überblick über alle im Rahmen dieser Projekte entstandenen Schriften, Zeichnungen, Gemälde und Notizen ein Forschungsdesiderat. Bisher waren nur die großen realisierten Inszenierungen mit den prominentesten Bühnenbildern bekannt, selten die Inhalte und ihr Kontext. Ausführliche Darstellungen fehlten. Im Rahmen einer Grundlagenforschung wurden handschriftliche Notizen Dalís, Korrespondenzen, Verträge und Zeitungsbereiche nach Hinweisen auf Bühnenwerke und ihre Arbeitstitel abgefragt, Auktionskataloge, Sammlungs- und Galeriebestände nach möglichen Zeichnungen und Entwürfen ausgewertet. So konnten bisher unbekannte Arbeiten ausfindig gemacht werden, gleichzeitig wurden falsche Zuschreibungen und Datierungen korrigiert und relevante Werke als solche identifiziert.

Die Ergebnisse dieser Arbeit finden sich im Katalog, der chronologisch aufgebaut und thematisch in die einzelnen Projekte unterteilt ist. Innerhalb eines solchen Projekteintrages (z.B. *Bacchanale*) findet eine weitere Zweiteilung statt. Zunächst informiert ein einführender Überblick allgemein über die Inszenierung, die beteiligten Personen und wichtigsten Daten. Es folgt eine kurze Darstellung der Hintergründe und des Inhalts, bevor auf Quellen und Literatur verwiesen wird. Ein eigener Punkt listet (relevante) Kritiken, Agenturmeldungen und Zeitungsinterviews auf, die sich mit dem Projekt in all seinen Facetten beschäftigen. Prägnante Zitate daraus, in Klammern gesetzt und kursiv gedruckt, vervollständigen den einführenden Überblick. Sie mögen in erster Linie zukünftigen Auseinandersetzungen als bibliographische Quelle dienen und das ephemere Ereignis einer Inszenierung vergegenwärtigen. Der zweite Teil bringt eine Übersicht aller Arbeiten Dalís, die zu dem jeweiligen Projekt entstanden und vom Autor ausfindig gemacht worden sind.

Besteht die Aufgabe des Katalogs also in der möglichst umfassenden Ermittlung der entstandenen Quellen und Materialien, so fordert die Problemstellung des Textteiles eine darauf aufbauende inhaltliche Rekonstruktion der einzelnen Projekte, ihre Analyse und Einordnung in das Gesamtwerk des Malers. Fragen, die hier im Vordergrund stehen, betreffen den intermedialen Wechsel, die Kontinuität und Transformation bestimmter ikonographischer Kürzel sowie die Art und Weise, wie Dalí das Potential, das die Medien Ballett und Film bieten, für seine Projekte nutzt. Zu diskutieren ist aber auch, inwiefern sich Dalí theoretisch mit Theater, Film, Tanz und Musik

auseinandersetzt und wie seine Beiträge im Kontext der Kunst des 20. Jahrhunderts zu werten sind.

Gerade in Hinblick auf den synthetischen Charakter einer Theaterinszenierung oder eines Filmprojekts ist wichtig zu betonen, dass diese Fragestellungen von der Warte der Kunstgeschichte bearbeitet werden. Der ganzen Arbeit liegt zwar ein interdisziplinärer Ansatz zugrunde, doch müssen dabei bestimmte Aspekte, die eine vertiefte Erforschung tanz-, literatur-, film- oder musikwissenschaftlicher Probleme fordern, vernachlässigt werden. Sie sind damit aber nicht gänzlich ignoriert: Diese fächerübergreifenden Aspekte sind vor allem dann von Interesse, wenn es hilft, Eigenheiten in der Herangehensweise Dalís zu charakterisieren. Aus diesem Grund wird zum Beispiel die video- und notatgestützte Analyse der Choreographie Massines zu *Mad Tristan* kein Anliegen sein, wohl aber die Frage nach dem Verhältnis der Tänzer zum Bühnenbild oder nach möglichen Einflussnahmen der Kostüme auf den Tanz.

Zum Aufbau des Textteiles: Er wird eingeleitet durch drei thematisch unterschiedliche Kapitel, die den Boden für die folgenden Untersuchungen vorbereiten. Sie beschäftigen sich einerseits mit der Liaison zwischen Ballett und bildender Kunst im 20. Jahrhundert, andererseits mit Dalís Biographie und Werk bis 1930. In dieser Zeit werden bereits die Weichen für die weitere Entwicklung des Künstlers gestellt. Ihr Verständnis setzt die Kenntnis der theoretischen Schriften genauso voraus wie seiner stark autobiographisch geprägten Ikonographie oder der Film- und Theaterprojekte mit Buñuel oder García Lorca. Vor diesem Hintergrund erfolgt dann die Diskussion der einzelnen Stücke. Der Aufbau der Kapitel folgt einem (variablen) Grundschema: 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. Dies fällt je nach Aktenlage länger oder kürzer aus. 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 Art ‚Presseschau‘. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit nehmen diese Pressestimmen eine wichtige Rolle ein. Als Augenzeugenberichte ermöglichen sie nicht nur den Zugang zu einem nicht mehr existierenden Kunstwerk, sondern erleichtern auch dessen kritische Bewertung und Verankerung im historischen Kontext.

Dem synthetischen Charakter eines Theaterstückes Rechnung tragend, werden im Anschluss an die Pressestimmen die einzelnen Elemente der Inszenierung wie Musik, Tanz und Szenographie einer eigenen Untersuchung unterworfen. Hier stehen spezifische Fragen im Vordergrund: im Zusammenhang mit der Musik zum Beispiel die Frage nach den Gründen für die Wahl eines bestimmten Komponisten und den damit verbundenen Konsequenzen, im Zusammenhang mit der Choreographie nach der Einflussnahme Dalís auf den kreativen Schaffensprozess Massines. Der Paragraph „Szenographie“, seinerseits geteilt in Bühnenbildentwürfe, Vorhänge und Kostüme, untersucht die vertragsgebundene Umsetzung der schriftlichen Vorlage, die Art und Weise sowie das Potential des intermedialen Transfers (privat-)ikonographischer Motive oder das Verhältnis Bildraum-Theaterraum. In diesem Zusammenhang sind die Konsequenzen der Entwürfe Dalís für die Tänzer, die Handlung, das Zusammenspiel Tanz, Musik und Bühnengestaltung sowie die Einflussnahme Dalís auf die Zuschauer ebenfalls von Interesse.

Ein abschließender Blick auf die jeweilige Inszenierung und ihre Einordnung in das Werk runden die Kapitel ab.

Anmerkungen

- 1 Dalí (1974b), S. 218: „Als man mir nach meiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten vorschlug, für das *Russische Ballett von Monte Carlo* das Thema eines Balletts zu entwerfen, nahm ich an. Die in ihr politisches Pathos verstrickten Surrealisten [...] warfen mir Oberflächlichkeit vor, während ich in Wirklichkeit nur an das Wesentliche dachte: an das große Spiel mit mir selbst.“ (Es folgen Ausführungen zu *Tristan Fou* und dem Schicksal dieses Balletts.)
- 2 Im Folgenden werden die Begriffe Ballett und Theater synonym verwendet.
- 3 Siehe dazu die selbstironischen Passagen in Dalí (1974b), S. 193–205, die mit Überschriften wie „Wie man Amerika erobert“ oder „Der erste amerikanische Sieg Dalís“ aufwarten.
- 4 Unterschieden wird hier zwischen einer Aufführung als einem einmaligen Ereignis im Sinne Fischer-Lichtes und einer Inszenierung als dem Gesamt aller Aufführungen eines Theatertextes. Voraussetzung für eine Analyse ist dabei eine möglichst große Konstanz beziehungsweise möglichst geringe Variabilität innerhalb aller Aufführungen; zum Theater als Kunstwerk und den unterschiedlichen Implikationen für eine wissenschaftliche Analyse siehe Steinbeck (1970).
- 5 Direkte Quellen in der Objektsprache sind unter anderem Regiebücher, Bühnenmodelle, Verträge und Szenographie, indirekte unter anderem Partituren. Auf der reflexiven Ebene der Metasprache sind als direkte Quellen Film- und Fotodokumentationen sowie Entwürfe anzuführen, als indirekte Quellen Berichte, Kritiken, Tagebücher, Memoiren oder Briefe. Balme (2008), S. 32.
- 6 http://www.salvador-dali.org/catalog_raonat (zuletzt abgerufen am 01.01.2014).
- 7 Dies ist, von einem Mangel an Abbildungstreue abgesehen, ein Problem, da die Zeichnungen in der Regel nicht mit einem Titel oder einer Datierung versehen sind. Die Zuordnung zu einer bestimmten Schaffensphase oder einem bestimmten Projekt erfolgte durch Mitarbeiter im Vorfeld und wurde zum alleinigen Auswahlkriterium. Das heißt, man muss darauf vertrauen, dass sich die jeweiligen Bearbeiter des Materials nicht irrten und mit ihrer ikonographischen und chronologischen Einordnung immer richtig lagen. Eine Überprüfung aller Zeichnungen, die zwischen 1930 und 1950 entstanden sind, wäre wünschenswert gewesen, widersprach aber den Gepflogenheiten des CED und war nicht möglich.
- 8 Allein für Richard Wagner existieren mehrere Schreibweisen („Wagner“, „Vagner“, „Bagner“). Aus „j’ai déjà beaucoup travaillé“ wird zum Beispiel „ge deja becoup travaille“. Egal also, ob die französische Endung „-ai“, „-er“ oder „-é“ lautet, sie wird bei Dalí meist zu einem einfachen „e“ sinntentfremdet. Komplet unverständlich wird das Ganze, wenn die nach Gehör geschriebenen Wörter im Französischen eine andere Bedeutung haben als die eigentlich intendierte. So wird aus der „Szene“ (frz. „la scène“) bei Dalí das „Abendmahl“ („la cene“), aus dem „Sohn“ (frz. „le fils“) eine Konjugation des Verbs „faire“ (nämlich „fis“).
- 9 SL, S. 19. Erhellend in diesem Kontext auch die Anmerkungen von Frédérique Joseph-Lowery in der von ihr kommentierten Neuausgabe des *Geheimen Lebens des Salvador Dalí*, die sie anhand des Originalmanuskripts besorgt hat. Cf. Joseph-Lowery (2006), v.a. S. 29–40. Dort (S. 21) findet sich auch das folgende Bekenntnis von Dalí, in dem er mit seinen Schwächen kokettiert: „ge n’ai jamais reussi a aprendre par queur l’ordre alfabetique, et quan ge feux veux chercher qu’elque chose dans un digtionere/ge ne que l’oubrir/ninporte ou ge foubre/et/ge trouve toujours ce que ji cherche, l’ordre alfabetique na jA net pas mon especialite et ge hu le don de toujours en etre deors, jalle donc me mete deor de l’ordre alfabetique du surrealisme puisque, que ge le veille ou non, le surrealisme ete moi.“
- 10 Fehler, die dem CED im Zuge der aufwendigen Arbeit an der Reihe der *Obra Completa* unterliefen, konnten so korrigiert werden. Ein Beispiel mag genügen: In der offiziellen Transkription heißt es zu Beginn des Stückes *Tristan Fou*: „un pianista tocará casi imperceptiblemente melodías de vendedor ambulante“ (OC, Bd. III, S. 951; Hervorhebung vom Autor). Ein Pianist spielt also kaum hörbar die Melodien eines fliegenden Händlers. Ginge es nach Dalí, sollte der Pianist aber die melancholischen Songs von Cole Porter spielen! Der Irrtum beruht auf der falschen, wenn auch äußerst nachvollziehbaren Lesart des dalinischen „Coll Porteur“ als „colporteur“, französisch für „Hausierer“, was im Spanischen treffend als „vendedor ambulante“ übersetzt wird. Dieser Fehler auch bei Brandes (2012), S. 152.
- 11 Morse (o.A.), S. 10.
- 12 AK Paris (1980).

- 13 Bigwood (1980).
- 14 *La vie publique* (1980).
- 15 Descharnes (1984).
- 16 Descharnes/Néret (1993).
- 17 Meryle-Secrest (1986).
- 18 Etherington-Smith (1992).
- 19 AK Stuttgart (1989).
- 20 Bigwood (1991).
- 21 Finkelstein (1996).
- 22 Dalí (1998).
- 23 Gibson (1998).
- 24 AK Bayreuth (1998), S. 17–26.
- 25 Bondil-Poupard (2000).
- 26 Dunkel (2000).
- 27 Spangenberg (2002).
- 28 Sanchez-Vidal (2004).
- 29 Die erwähnten Katalogbeiträge verfasste Tomas Sharman (2004), der Katalog selbst trägt das Kürzel AK Venedig (2004).
- 30 AK Venedig (2004), S. 597.
- 31 Hine/Jeffet/Reynolds (2004) [Hrsg.].
- 32 Parcerisas (2004); Taylor (2004).
- 33 AK Barcelona (2004).
- 34 Norton (2004).
- 35 Schoenmakers (2005).
- 36 Der Band wurde von Isabel Maurer Queipo und Nanette Rißler-Pipka herausgegeben und untersucht in unterschiedlichen Schwerpunkten Dalís Umgang mit den Medien und beleuchtet Strategien seines Spiels mit den Rezipienten. Maurer Queipo/Rißler-Pipka [Hrsg.] (2007).
- 37 Wild (2007); Wild verfasste auch einen kurzen Artikel für *Kindlers Online*, der in die Bühnenwerke Dalís einführt; Wild (2009a)
- 38 Winter (2007).
- 39 Roloff (2007).
- 40 AK London (2007). Darin die Aufsätze von Fort (2007) zu *Moontide* und Cochran (2007) zu *Spellbound*.
- 41 King (2007).
- 42 AK Paris (2012), S. 321–328.
- 43 Brandes (2012).