

Surrealismus und Intermedialität in *La vie secrète de Salvador Dalí*

Volker Roloff (Siegen)

■ 1 *La vie secrète* als surrealistischer Theaterroman

Wer Dalís 1942 erschienene, in französischer Sprache abgefasste Autobiographie *La vie secrète*¹ ernst nimmt, könnte, wie viele Dalí-Interpreten, den Eindruck gewinnen, als ob Dalí sich Anfang der 40er Jahre vom Surrealismus abgewandt habe, als ob er sich nunmehr einem neuem Klassizismus, insbesondere der Renaissance zugewandt habe: „Mein surrealistischer Ruhm war wertlos, ich mußte den Surrealismus in die Tradition einfügen. Meine Einbildungskraft mußte wieder klassisch werden [...] Wichtig war, die Erfahrung meines Lebens ‚klassisch‘ zu machen, ihr eine Form, einen Schöpfungsmythos, eine Synthese, eine Architektur der Ewigkeit zu geben.“ (Dalí, 1984: 430) Am Ende von *La vie secrète* betont Dalí, dass man, statt den Surrealismus „zu subversiven Zwecken zu benutzen“, versuchen muss, aus ihm „etwas ebenso Stabiles, Vollständiges und Klassisches zu machen, wie die Werke in den Museen es sind.“ (Dalí, 1984: 490) Und er stützt sich dabei auf Freud, der ihm in einem Gespräch versichert habe: „In klassischen Bildern suche ich das Unterbewusste, in einem surrealistischen Bild das Bewusste.“ Damit, so Dalí, war das „Todesurteil über den Surrealismus als Doktrin, Sekte und ‚Ismus‘ gesprochen – aber die Realität seiner Tradition als ‚Geisteszustand‘ bestätigt; es war das gleiche wie bei Leonardo – ein ‚Drama des Stils‘, ein tragisches Lebensgefühl, eine tragische Ästhetik“ (Dalí, 1984: 490).

1 Die Erstausgabe erschien in den U.S.A. in amerikanischer Sprache, übertragen von Haakon M. Chevalier nach Dalís handschriftlichen, französischsprachigen Manuskripten. Die deutsche Übersetzung von Rolf Schieber 1984 und auch die spanische und weitere Übersetzungen folgten immer der amerikanischen Erstausgabe. Die Ausgabe der französischen Originaltexte von Frédéric Joseph-Lowery *La vie secrète de Salvador Dalí* ist erst 2006 erschienen (Lausanne: L’âge d’homme), allerdings ohne die Bilder und Zeichnungen Dalís.

Es ist offensichtlich, dass Dalí hier, wie an vielen anderen Stellen der *Vie secrète*, seine Verbindungen zum Surrealismus relativiert und vor allem versucht, seine eigene Vergangenheit, seine engen Kontakte zu Breton, Eluard, Lorca und Buñuel so weit wie möglich zu verdrängen, zu verschleiern oder ganz zu verleugnen. Gibson spricht in seiner Dalí-Biographie mit guten Gründen von einem „Verrat an einstigen Freunden, Verrat an dem, was Dalí selbst gesagt, geschrieben oder getan hatte, Verrat an der Wahrheit, Verrat an dem Anspruch, den er zu Beginn des Buches erhoben hatte, nämlich, dass es ‚ein ehrlicher Versuch zum Selbstporträt‘ sei.“ (Gibson, 1998: 427) Verleugnet habe Dalí auch sein früheres politisches Engagement, seine Mitwirkung im Kreis der radikalen katalanischen Anarchisten, und seine homoerotischen Neigungen, die u.a., wie auch David Vila-seca (2001: 89–125) anmerkt, in seinem früheren Tagebuch *Un diari* aus den Jahren 1919/20 sehr deutlich sind (vgl. Dalí, 1994). In *La vie secrète* findet Dalí immer neue, merkwürdig paradoxe Formulierungen, um die von ihm so genannte Metamorphose und Renaissance dem Leser zu erklären: „Meine Metamorphose ist die Tradition, denn Tradition heißt ja nichts anderes als: Wechseln der Haut, Wiederfinden eine neuen, ursprünglichen Haut, die eben die unausweichliche Folge der ihr vorausgegangenen biologischen Form ist. Doch sie ist weder Chirurgie noch Verstümmelung, noch Revolution – sie ist Renaissance. Ich gebe nichts auf; ich setze fort. Ich fahre mit dem Anfang fort, da ich bei dem Ende begonnen hatte, damit mein Ende wieder Anfang sein könne, eine Renaissance“ (Dalí, 1984: 485). „Immer habe ich beim Tod begonnen, um den Tod zu vermeiden. Tod und Auferstehung, Revolution und Renaissance, dies sind die Dalíschen Mythen meiner Tradition.“ (Dalí, 1984: 486)

In dem erst vor kurzem veröffentlichten Manuskript, das auch die Vorlage für die Übersetzung in der amerikanischen Erstausgabe bildet, lautet diese Passage:

„ma mhetamhorfosse et tradition“, tradition cet preci/car/tradition cet precisement cela, „changemen de peau“, reinvention d’une nouvelle peau originale qui soit/precisement/la conceance/ineluctable/du moule viologique de celle qui lui precede: ce n’est pas reniment ni cirugie, ni mutilation, ce net pas „revolution“/non plus/cet renaissance – * Artistique 183 ge ne renonce a rien: ge continue, et ge continue par le comencement/par comence/, puisque javais comence par finir la fin, a fin que ma fin puise etre de nouveau en comencement, une renesance – ²

2 Dalí, Salvador (2006): *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie ?* Edition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery, Lausanne: L’âge d’homme, 716–717.

Die ursprüngliche Schreibweise Dalís ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Sie ähnelt, wie Jack Spector im Vorwort anmerkt „par son caractère erratique et la richesse de ses nombreux jeux de mots“ (Dalí, 2006: 7) jenen surrealistischen Texten, die sich von den Normen der Sprache lösen und den Prozess des Sprechens und Schreibens selbst, das freie Spiel der Wörter und ihrer Bilder spiegeln. Frédérique Joseph-Lowery betont in der Einleitung zu seiner Ausgabe Dalís freien Umgang nicht nur mit der französischen Sprache und ihren Regeln, sondern seine Freude an der Konfusion der Sprachen, der Kombination zwischen dem Französischen und seiner Muttersprache, dem Katalanischen: „Il y a du vent dans les voiles de la langue. Dalí, qui est né entre deux portes, la catalane et la française, en sent les courants d’air. Il a appris à lire et à écrire dans une école française installée en Catalogne après avoir fui Béziers. Les langues entremêlent leur souffle et se répandent autour de lui [...]“ (Dalí, 2006: 20). Dalí schreibt etwa so wie er spricht und er kümmert sich nicht besonders um die Ordnungen der Sprache, die Orthographie, die Grammatik und das Alphabet:

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’oubriir/ninporte ou ge l’oubre/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. « le surrealisme ete moi » (Dalí, 2006: 21)

Man muss nicht unbedingt auf Dalís groteske, an Rabelais erinnernde Schreibweise, zurückgreifen, um zu sehen, wie spielerisch und erfinderisch Dalí nicht nur mit den Wörtern, sondern auch seinen eigenen Gedanken umgeht, wie er dabei seine eigenen Formulierungen und Ideen immer wieder verdreht, umgestaltet, und wie er versucht, seine früheren Positionen und Anschauungen umzudeuten, gleichsam neu zu erfinden. Dalís *Gebeimes Leben* ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, nicht nur in dieser Hinsicht ein surrealistisches Produkt par excellence, auch die Rede von der Abkehr vom Surrealismus erscheint bei Dalí als Maskerade, als Inszenierung. Der neue Glaube an die Renaissance, der Mythos der eigenen Wiedergeburt mit Gala gehört zu dem Schauspiel surrealer Metamorphosen, Maskeraden und Rollenspiele, zu der Mischung von Theatralität und Ironie, die für *La vie secrète* insgesamt typisch ist.

Die Kritik an bestimmten Aussagen in *La vie secrète*, die Gibson, Vila-seca und andere auf der Grundlage biographischer Studien vorbringen und

durch viele Details belegen, ist ohne Zweifel berechtigt, trifft aber nicht die literarische Form und Schreibweise eines Buches, das mit dem traditionellen literarischen Genre der Autobiographie wenig gemein hat. Es gibt bisher erstaunlicherweise kaum Versuche, die Form und Schreibweise Dalís, seine Rolle als Schriftsteller und Malerdichter näher zu untersuchen.³ Die Dalí-Biographen sind meist auf der Suche nach biographischen Fakten und auch viele Kunsthistoriker haben *La vie secrète* vor allem gelesen, um die Rätsel der bekannten Dalí-Bilder zu lösen und vermeintlich authentische Kommentare zu den Bildern zu finden. In *La vie secrète* finden sich auch, so scheint es zumindest, Erklärungen für verschiedene Bilder Dalís, Kommentare z.B. zu den weichen, zerfließenden Uhren, dem Camembert, zu den ‚Fetischen‘ Dalís, den Kröten, Heuschrecken, Ameisen, verwesenden Eseln, dem Klavier mit den Kerzen, aber dabei wird meist nicht bedacht, dass Dalí solche Anekdoten zu seinen Bildern meist cum grano salis erzählt, mit der ihm eigenen Ironie und grotesken Phantasie, in einem Spiel mit dem Leser, der Hinweise zur ‚Bedeutung‘ der Bilder sucht. Dalí bietet in *La vie secrète* auch genügend Materialien für eine psychoanalytische Deutung, für jene Interpreten, die glauben, Dalís Werk mit Freud oder mit Lacan besser verstehen zu können.⁴ Aber auch hier wird meist übersehen, dass Dalí in *La vie secrète*, wie auch in früheren Texten, mit den Begriffen der Psychoanalyse sehr eigenwillig umgeht, sie auf eigene Weise zu interpretieren sucht und mit ihnen, ähnlich wie auch mit den Motiven und Verfahrensweisen der traditionellen Autobiographie, sein Spiel treibt. Hier, wie auch in früheren Texten,⁵ sind die Grenzen zwischen Dalís Freud-Rezeption und seinen Freud-Parodien nicht leicht zu ziehen.

Es wäre daher an der Zeit, *La vie secrète* als literarisches und intermediales Produkt neu zu lesen und den Schriftsteller Dalí zu entdecken und auch zu prüfen, ob Dalí, wie er selbst behauptet, als Schriftsteller weit besser sei denn als Maler (vgl. Gibson, 1998: 651 und Abb. 1). Anknüpfungspunkte für eine literarische Analyse finden sich in verschiedenen Arbeiten, die aber wie z.B. Riese Hubert, Joseph-Lowery, Amossy bisher nur einzelne Aspekte von *La vie secrète* betreffen. Dies gilt auch für die Kommentare der neuen kritischen Edition, die sich vor allem mit der Entstehungsgeschichte des Werkes beschäftigt und die enge Zusammenarbeit mit Gala betont,

3 Vgl. z.B. Ruth Amossy (1995) in Maurer Queipo / Ribler-Pipka (eds. 2007).

4 Vgl. z.B. stellvertretend für viele andere Gorsen (1980).

5 Vgl. z.B. Dalí, „La métamorphose de Narcisse – poème paranoïque“ (1971), zuerst erschienen 1937; dazu Vf. in Maurer Queipo / Ribler-Pipka (eds. 2007: 49ff.).

aber relativ wenig zur Analyse des literarischen Genres und der intermedialen Form, den Text-Bild-Beziehungen beiträgt. Zu fragen bleibt, wie Dalí die verschiedenen Motive, Elemente und Verfahrensweisen in *La vie secrète* kombiniert und welche literarischen Traditionen dabei im Spiel sind.

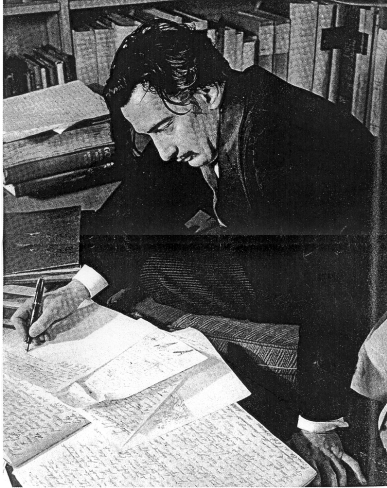


Abb. 1: Dalí in Hampton Manor / Virginia bei der Arbeit zu *La vie secrète de Salvador Dalí*. Foto: Eric Schaal (in: Gibson, 1997: 83; © VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Eine wichtige Differenz zur literarischen Autobiographie und damit auch zu dem Typ der Selbstdarstellung des Künstlers wie z.B. Benvenuto Cellinis berühmter *Vita* liegt darin, dass Dalí vor allem sein „geheimes“ Leben darstellt, d.h. die inneren Bilder, die Träume, Phantasien, Erinnerungen, Ängste, Projekte und Reflexionen, die ihn in der Situation des Schreibens und in seiner künstlerischen Arbeit beschäftigen. Es handelt sich in diesem Punkt, ganz ähnlich wie in Prousts *Recherche*, um den Versuch, das „autre moi“ zu erfassen und zu durchschauen, die Imaginationen, Bilder, Wünsche, Ängste und Phantasmen, die, wie Dalí selbst es nennt, „virtuellen Denk- und Vorstellungsbilder“ (Dalí, 1984: 484) des Schreibenden zu veranschaulichen; mit anderen Worten, das Imaginäre und Surreale als Angelpunkt der eigenen Existenz zu begreifen, das Proteische und Phantastische des Subjekts. In dieser Hinsicht könnte man von einem Buch der Träume, Erinnerungen, Anekdoten und auch der Schwänke, Facetten, Märchen und Mythen sprechen, von einem Theaterroman, der das geheime Leben als eine Folge von Schlüsselszenen, Rollenspielen, Metamorphosen, Maskeraden und Simulationen begreift und damit die Grenze von Fiktion und Wirklichkeit aufhebt.

Ähnlich wie im pikaresken Roman finden wir Dalí in ganz verschiedenen Rollen und Szenarien, die sich abwechseln und oft überlagern und äußerste Gegensätze miteinander verbinden. Er erscheint je nach Situation und Laune als Genie oder Clown, als *monstre* oder Salvador, als Dandy oder Narr, als Bettler oder König, als Quijote oder Pikaro, und oft auch als Sadist oder Masochist, Täter oder Opfer, als Zyniker oder Verzweifelter, als Anarchist oder Monarchist, als Liebhaber oder Masturbator, als Teufel oder Christus; immer aber, in der antiken Bedeutung von *persona*, als Verwandlungskünstler, als Schauspieler, Zauberer und Visionär, der seiner eigenen Geschichte und dem Zeitgeist immer schon voraus ist. Dabei wird das Repertoire der Rollen und Rollenspiele, das im pikaresken Roman durch die Macht der Fortuna bereits sehr variantenreich ist, von Dalí nicht nur aktualisiert, sondern erheblich erweitert. Ähnlich vielfältig und variabel sind die dramatischen und narrativen Formen, die diesen Rollenspielen zugrunde liegen und von der Farce, Groteske, Sottie, Satire, Allegorie, dem Mysterienspiel, der *tragicomedia*, Oper oder Operette bis hin zum surrealistischen und absurden Theater reichen. In verschiedenen Episoden der *Vie secrète* finden sich auch Elemente des Märchens, der Legende und Hagiographie, aber auch Schwänke, Anekdoten, und nicht zuletzt auch quasi-autobiographische Dialoge zwischen dem Erzähler und dem Leser. Der Erzähler bevorzugt, auch im narrativen Kontext, dramatische Formen, die szenische Darstellungsweise.

Der meines Erachtens am ehesten passende Begriff ‚Theaterroman‘ bezeichnet dabei nicht nur die Theatralität der Rollenspiele, der erzählten Geschichten, sondern den autobiographischen Diskurs selbst und die verschiedenen Formen seiner Dramatisierung und Visualisierung. Ein Ziel ist, die Spielräume des Imaginären auszuweiten und die Suche nach der Identität als eine Serie von Metamorphosen darzustellen, die das Erlebte und Gesehene in erinnerte Bilder und sprachliche Figuren verwandeln, aber umgekehrt die von Dalí sogenannten wahren oder falschen Erinnerungen (vgl. Dalí, 1984: 51ff.) mit immer neuen Inszenierungen, Spiegelungen, Mythen und Visionen verbinden.

■ 2 Intermedialität

Damit ist ein weiteres Merkmal angedeutet, das die Differenz der *Vie secrète* im Vergleich mit klassischen Autobiographien unterstreicht. Dalí verbindet seinen Text mit eigenen Bildern, Zeichnungen und Reproduktionen von

Fotografien und lädt damit zu einer intermedialen Lektüre ein, einer, wie Riese Hubert es nennt, „triple lecture du texte“:

Dalí nous présente un livre nous invitant à une triple lecture du texte, les reproductions de photographies et de tableaux, les dessins inscrits le plus souvent au beau milieu des pages. Les tableaux reproduits fonctionnent comme des illustrations en constituant un corps visuel et une documentation au service du texte. Elles s'accompagnent de courtes explications au bas des pages. Comme les tableaux, les photographies se rapportent aux scènes décrites sans qu'on puisse pour autant les considérer comme des illustrations proprement dites. Les dessins par contre constituent un album d'art vivant et doivent peut-être leur présence à l'élan textuel car ils donnent l'impression de s'allonger, de se prolonger, de se courber, de se combiner, de se séparer, de se recharger, de se multiplier à volonté. Dalí, qui a toujours fait l'éloge de l'invention en rejetant les notions de copie et d'illustration, n'a pleinement réalisé son programme que dans son foisonnement de dessins où l'on reconnaît cette violence des actes, cette fluctuation des formes, cette fragilité de la matière et cette théâtralité si caractéristique de son art. Dans cet univers aux métamorphoses infinies les espèces animales et humaines échappent aux limites que Dalí a inscrites sous formes de ruptures dans les pages où s'insèrent les dessins. (Riese Hubert, 1997: 179)

Bemerkenswert ist, dass Dalí sich in vielen Bildern und Zeichnungen selbst darstellt, aber oft in anderer Weise als im Text, in grotesken Verwandlungen, in Form von Karikaturen, die mit den Selbstinszenierungen und Mythisierungen des Textes in eine Spannung geraten und zu einem Wechselspiel zwischen Groteske und Ironie, Pathos und Farce führen. So entsteht ein intermediales Produkt, ein Spiel im Zwischenraum verschiedener Medien, für das es in der Geschichte der literarischen und künstlerischen Selbstdarstellung kein Beispiel gibt, das aber in der Konzeption an die intermedialen Experimente der Surrealisten anknüpft. Bevor ich auf die intermedialen Aspekte in *La vie secrète* näher eingehe, sind weitere Merkmale der Schreibweise Dalís zu beachten: die vielfältigen, oft auch expliziten Bezüge zur spanischen Literatur⁶ und Kunst, die, so könnte man es nennen, Präsenz des *Siglo de Oro* und der Bilder des Prado in dem geheimen Leben Dalís. Dalí übernimmt in seiner Erzählfreude, in seiner grotesken und ironischen Schreibweise, in seinen Mythen und Visionen verschiedene Elemente und Stilmittel des pikaresken Romans, die bereits das Projekt einer ernsthaften Autobiographie durch eine Serie karnevalesker und satirischer Episoden und Szenarien auflösen. Auf der anderen Seite finden sich

6 Ein Vorbild für die Anekdoten und Facetien von Dalí sind Texte der Renaissance, z.B. das *Liber facetiarum* von Poggio Bracciolini (1471) und Baldassare Castigliones *Il cortegiano* (1528), aber auch die *cuentillos* der spanischen Literatur des *Siglo de Oro*.

Bezüge zur spanischen Mystik, den Selbstdarstellungen und Dichtungen von Teresa von Avila und Juan de la Cruz, in denen Katholizismus und Erotik eine eigentümliche Verbindung eingehen. Ähnliches gilt für die Malerei, die trotz der programmatischen Hinweise auf die Renaissance, besonders Raffael und Leonardo, in *La vie secrète* spanische Traditionen aufnimmt und in vielen Zeichnungen an Figuren von Hieronymus Bosch oder Goya erinnert. Ebenso deutlich sind die Beziehungen zur Literatur des 19. Jahrhunderts, vor allem zu jenen Texten, die, wie z.B. Flaubert, Sade, Lautréamont, Jarry, Huysmans, auch für die Surrealisten wichtig waren.⁷

Diese, in *La vie secrète*, aber auch in früheren Texten und vielen Bildern Dalís erkennbaren Vorbilder und Referenzen entsprechen durchaus den Besonderheiten des spanischen Surrealismus, der von Anfang an, im Unterschied zum französischen Surrealismus, mit Vorliebe auf spanische Literatur, Mythen und Bilderwelten zurückgreift. Dies gilt z.B. für Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Picabia, Gris, Lorca, Picasso, Miró und Buñuel, die vor allem auf prämoderne und barocke Traditionen des *theatrum mundi*, der *sueños*, der Groteske, Farce und Satire zurückgreifen. So entsteht eine eigentümliche Mischung zwischen spanischen Traditionen und künstlerischer Avantgarde, die vieles von dem vorwegnimmt, was sich in Frankreich erst später entwickelt; besonders katalanische Künstler und Intellektuelle sind dabei, oft ohne strenge Abgrenzung zum Futurismus oder Dadaismus, als Vermittler aktiv und nicht zuletzt auch Dalí selbst, der u.a. in der katalanischen Avantgardezeitschrift *L'Amic de les Arts* mitwirkt.⁸ Dalís katalanische Texte dieser Zeit (1927–1929)⁹ verdeutlichen schon in einer frühen Phase jene Aspekte, die für die spanischen und katalanischen Avantgarden ebenso wie für den Surrealismus wichtig sind: das Interesse für die neuen Medien wie Fotografie und Film und die damit verbundene Reflexion intermedialer Prozesse. In Dalís Beiträgen zu *L'Amic de les Arts*, z.B. in den Texten über „San Sebastián“ und „La fotografia pura creació de l'esperit“ (Dalí, 1974: 26ff., 52ff.), finden sich bereits medienästhetische Überlegungen, die vor allem darauf angelegt sind, die Unterscheidung zwischen inneren und äußeren Bildern, zwischen Wahrnehmung und Vision, Wahn und Wirklichkeit in Frage zu stellen und über die Möglichkeit einer

7 Vgl. Gerhard Wild in Maurer Queipo / Ribler-Pipka (eds. 2007: 207ff.) sowie den Beitrag von Riewert Ehrich in diesem Heft.

8 Vgl. Dalí (1984: 254).

9 Vgl. Dalí (1974: 7–90).

Erweiterung der Wahrnehmung durch die neuen Medien nachzudenken. Figuren wie San Sebastián und später auch Narziss oder der heilige Antonius erscheinen als Beispiele für eine neue surrealistische Mythologie, als Figuren der Schaulust und des erotischen Begehrens, die auf groteske Weise verwandelt und verrätselt werden. Schon in dem Essay „San Sebastián“ fasziniert Dalí die Möglichkeit der filmischen Großaufnahme „Wenn ich mit meinen Augen bei irgendeinem Detail stehen blieb, dann vergrößerte sich dieses Detail wie im Film einer Nahaufnahme und gewann allerhöchste Plastizität“ (Dalí, 1974: 55). Das neue Medium des Films ist für Dalí nicht etwa interessant, weil es die Wirklichkeit genauer abbilden kann, sondern weil es die Einbildungskraft, das Imaginäre, in Bewegung setzt, weil es das sichtbar macht, was wir zuvor noch nicht gesehen haben, weil es Träume, Visionen, Wünsche, Halluzinationen zum Vorschein bringt. „Das Kino kann uns wegen seiner enormen technischen Möglichkeiten den konkreten und erregenden Anblick der großartigsten und erhabensten Schauspiele bieten, was bisher nur das Vorrecht der menschlichen Phantasie war [...]“ (Dalí, 1974: 32).

Die Bilder und Texte in *La vie secrète* sind, wie bereits Dalís „San Sebastián“ oder „La métamorphose de Narcisse“, Ausdruck einer figuralen Ästhetik; wobei *figura*, im Anschluss an Assoziationen der mittelalterlichen und barocken Ästhetik, als eine Spielform der Schaulust und Sinnlichkeit, als Kombination von Text und Bild verstanden wird (Roloff, 2000: 388ff.). Solcher Figuren sind Generatoren intermedialer Prozesse, die die traditionelle Trennung von Wort und Bild auflösen, zugleich aber auch die Brüche, Spannungen und Zwischenräume im Zusammenspiel der verschiedenen Sinne verdeutlichen. Der Begriff *figura* verweist – in einer rezeptionsästhetischen Perspektive – auf das imaginäre Museum, die Bibliothek oder Bildergalerie, in unserem Bewusstsein – auf die Konfusion kollektiver und subjektiver Bilder, die, in Form von Visionen, Träumen und Schauspielen in unserem Kopf präsent sind, als ein ständig wechselndes Szenario traum-analoger Metamorphosen und Masken. Bereits Ovid begreift *figura* als sinnliche Gestalt, „in die sich der Geist, die Menschen und Götter wandeln und umformen“ (vgl. Roloff, 2000: 389). Es sind vor allem die Surrealisten, insbesondere Dalí, die nach dem Vorbild Ovids dieses Spiel der Metamorphosen und Traumszenarien noch viel weiter treiben und dabei vor allem die Sinnlichkeit, Dynamik, aber auch die Zerbrechlichkeit und Auflösbarkeit der Figuren im Zwischenbereich von Bild und Text vorführen.

Da der gesamte Text von *La vie secrète* und die entsprechenden Illustrationen eine Vielzahl solcher intermedialer Figuren hervorbringen, konzen-

riere ich mich im Folgenden auf einzelne spektakuläre Beispiele – mit dem Ziel, vor allem die mit den Figuren verbundene intermediale Reflexion näher zu beschreiben. Kapitel 9 in *La vie secrète* gehört zu den längsten Kapiteln, es behandelt Dalís Ausweisung aus der Kunstakademie, Kontakte mit Lorca und Buñuel, die Reise nach Paris und vor allem die Begegnung mit Gala. Man könnte hier, wenn man den Text als Theaterroman liest, ganz im Sinne der aristotelischen Poetik von einem dramatischen Szenario sprechen, einer Peripetie, die den Umschlag von der Krise, der Verzögerung bis hin zur Anagnorisis und zum glücklichen Ende signalisiert, d.h. zur Begegnung mit Gala und zur erlösenden Identifikation Galas mit den früheren Figuren des erotischen Begehrens.¹⁰ Der Protagonist widmet sich zunächst „buchstäblich mit Leib und Seele“ der Malerei und der „philosophischen Forschung“ (Dalí, 1984: 245): „Am Ende des außerordentlich heißen Sommers war ich zum Skelett abgemagert. Mein Körper hatte sich sozusagen von meiner Person entfernt, und ich glaubte mich in eine der phantastischen Gestalten von Hieronymus Bosch zu verwandeln, in die Philipp II. so vernarrt war. Ich war tatsächlich eine Art Ungeheuer, das anatomisch nur aus Auge, Hand und Hirn bestand.“ (Dalí, 1984: 246)

Die Zeichnungen am Anfang des Kapitel 9 („Tristan und Isolde“, in: Dalí, 1984: 245; sowie „ohne Titel“ in: Dalí, 1984: 247)¹¹ veranschaulichen diese im Text angedeuteten Verwandlungen, erweitern aber, quasi über den Text hinaus, das Spektrum. Die Dalísche Figur erscheint zunächst, fast ganz zum Skelett abgemagert, in der Rolle Tristans, der Isolde anbetet, und dann als grotesker Körper, dessen Kopf nur noch aus einem Auge besteht. Diese Figur variiert zugleich ein traditionelles Motiv der Selbstdarstellung des Malers: „On peut y reconnaître le peintre dont la fonction consiste à voir et à faire voir. Dalí a ainsi métamorphosé le sempiternel tableau du peintre dans son atelier. Ces déformations, selon Dalí lui-même, s’inspirent de Jérôme Bosch.“ (Riese Hubert, 1997: 181). Die Zeichnungen stellen Beziehungen zum Text her, überschreiten aber den Text in einer Weise, die man mit Lyotard als „démenti à la position du discours“ bezeichnen kann oder auch mit Foucault als Versuch, die unendlichen Beziehungen

10 Vgl. dazu Nanette Rißler-Pipka in Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds. 2007: 159ff.).

11 Die im Text erwähnten Dalí-Graphiken finden sich allesamt in Dalí (1984) reproduziert; wir danken dem Schirmer-Verlag (München), der uns einen Wiederabdruck gestattet hatte. Da aber die spanischen Inhaber der Verwertungsrechte dieser Graphiken bis zum Redaktionsschluss des vorliegenden Bandes nicht festgestellt werden konnten, muss auf den Wiederabdruck leider verzichtet werden. (Anmerkung der Herausgeber)

und Spannungen *zwischen* Text und Bild zu inszenieren.¹² Dabei wird das Auge, seine Vergrößerung und Vervielfältigung, aber auch das Schließen und Aushöhlen des Auges zur zentralen *figura*; das Schließen der Augen, weil es, so Dalí, die besten Filme hervorbringt, die Filme unserer Phantasie erzeugt und zu jenen Träumen und Visionen führt, die erst die Augen öffnen.¹³ In *La vie secrète* wird dieser Vorgang sowohl im Text als auch in den Zeichnungen zu einer Leitfigur der Selbstdarstellung und damit auch, wie schon in *Un chien andalou*, zu einer Schlüsselfigur der intermedialen Reflexion. Die meisten Gesichter Dalís haben geschlossene, grotesk zerstörte oder tote Augen, wie auch das Selbstporträt, das zusammen mit der Figur Galas als Titelseite in *La vie secrète* erscheint (vgl. „Dalí – verwesend Gala – durchsichtiger Halbedelstein“, in: Dalí, 1984: 334; sowie „Das Antlitz des Krieges, die Augen mit menschlichem Tod gefüllt“, in: Dalí, 1984: 442).

■ 3 Das optische und literarische Theater

Um die Wechselwirkungen zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren und die Verwandlung der Bilder und Figuren geht es auch in dem von Dalí so genannten „optischen Theater“ des Señor Traite, in dem der junge Dalí seltsame Instrumente entdeckt, u.a.:

Neben dem riesigen Rosenkranz, dem Feuerwerks-Mephisto und dem getrockneten Frosch gab es eine große Anzahl von Gegenständen, die wahrscheinlich medizinische Utensilien waren und deren unbekannter Verwendungszweck mich aufgrund ihrer anzüglichen, zweideutigen Form beunruhigte. Aber über das Ganze herrschte der unwiderstehliche Glanz eines großen quadratischen Kastens, des Mittelpunktes all meiner Ekstasen. Er stellte eine Art optisches Theater dar, das mir während meiner Kindheit das größte Ausmaß an Illusionen verschaffte. Ich konnte niemals genau bestimmen oder rekonstruieren, was es eigentlich war. So wie ich mich entsinne, sah man alles wie am Grunde eines sehr klaren stereoskopischen Wassers, das sich allmählich und gleichmäßig in den schillerndsten Tönungen verfärbte. Die Bilder selbst waren mit von hinten beleuchteten Löchern eingefaßt und übersät und gingen auf unerklärliche Weise, die man nur mit den Metamorphosen sogenannter „hypnagogischer“ Bilder vergleichen konnte, die uns im Zustand des Halbschlafs erscheinen, ineinander über. In diesem wundervollen Theater des Señor Traite sah ich die Bilder, die mich für den Rest meines Lebens am tiefsten aufwühlen sollten; [...] (Dalí, 1984: 58)

12 François Lyotard (1971: 13); dazu Vf. (2000: 388ff.).

13 Dalí (2004: 45 [zuerst ersch. 1929]).

Es handelt sich hier offensichtlich um eine Variante der *Laterna magica*, die schon bei Proust als Medium in einer Initialszene erscheint, d.h. als ein optischen Theater und als Schlüsselszene für einen Roman, in dem, ähnlich wie in Dalís Theaterroman, die intermediale Ästhetik, die Beziehung zwischen Wahrnehmung und Erinnerungsbildern, die Synästhesien und die Korrespondenz der Sinne eine entscheidende Rolle spielen.¹⁴ Die Anspielungen auf Prousts *Recherche* sind in *La vie secrète* vor allem in Hinblick auf den Zwischenzustand des Halbschlafs und die vom optischen Theater inspirierten Figuren des Begehrens deutlich. Zu diesen Bildern gehört, wie Dalí weiter erläutert, das russische Mädchen mit dem ovalen Gesicht, das den Madonnen von Raffael ähnelt und, quasi visionär, die Figur Galas präfiguriert:

Daneben sah ich in Señor Traites Theater eine ganze Folge russischer Ansichten, und ich verharnte immer verwundert vor der Fata Morgana jener strahlenden Kuppeln und hermelinweißer Landschaften, in denen meine Augen sozusagen unter jeder Schneeflocke das Prasseln aller kostbaren Feuer des Orients ‚hörten‘. (Dalí, 1984: 58f.)

Schon bei Proust, aber auch bei Dalí, inspiriert das optische Theater zur intermedialen Reflexion, bei Dalí dadurch, dass er die Initialszene mit seiner Ästhetik des Surrealen verbindet: Die Faszination der inneren Bilder, der Visionen, Halluzinationen und Phantasmen wird bei Dalí zum Angelpunkt einer imaginären Selbstdarstellung, in der die wahren und falschen Kindheitserinnerungen, Realität und Illusion prinzipiell nicht zu unterscheiden sind. Immer wieder erinnert Dalí daran, dass das Schließen der Augen die Grundlage seiner Phantasien und Selbstinszenierungen darstellt: „Ich schließe die Augen und richte meine Gedanken auf die am weitesten zurückliegenden Erinnerungen, um zu sehen, welches Bild mir am spontansten in der größten visuellen Lebendigkeit erscheint, um es als das erste, das Eröffnungsbild meiner wahren Erinnerungen heraufzubeschwören.“ (Dalí, 1984: 83) „Ich durchlebte die bei Señor Traite begonnenen Träumereien mit erhöhter Intensität, aber da ich sie nun in Gefahr sah, klammerte ich mich noch dramatischer an sie...“ (*op.cit.*: 84) Auch im Schlusskapitel der *Vie secrète*, paradoxerweise gerade in dem Kapitel, in dem Dalí seine Abkehr vom frühen Surrealismus erläutert, erscheint erneut dieser Leitgedanke der Ästhetik des Surrealen: das optische Theater als Möglichkeit der „Vergegenwärtigung der virtuellen Denk- und Vorstellungsbilder“:

¹⁴ Vgl. zu Proust und zur *Laterna magica* Felten / Roloff (2005: 11ff.) und Wild (1994: 683ff.).

Mehr und mehr begann ich an dieses wunderbare Ding, das Auge zu glauben! Im Vorschlaf betrachtete ich bei geschlossenen Augen mit meinem Auge, aus der Tiefe meines Auges, mein Auge, und nach und nach „sah“ ich mein Auge und betrachtete es als einen richtigen weichen Photoapparat – zur Abbildung nicht der objektiven Welt, sondern meines harten Denkens und des Denkens im Allgemeinen. Ich gelangte sofort zu den Schlußfolgerungen, die mir die Behauptung ermöglichten, man könne das Denken photographieren, und legte die theoretischen Fundamente für meine Erfindung. Diese Erfindung ist heute eine vollendete Tatsache, und sobald sie technisch ausgereift ist, werde ich sie den Vereinigten Staaten zur wissenschaftlichen Begutachtung unterbreiten.

Was bisher immer ein Wunder schien, wird in den Bereich des Möglichen rücken: die objektive Vergegenwärtigung der virtuellen Denk- und Vorstellungsbilder jedes Menschen. Hier liegt die Zukunft des Films, hier ist das Unbekannte, lang Gesuchte, das jeder schon bei der Geburt latent in seinen Gehirnwindungen trägt und das die Menschheit von Anbeginn an und in allen Epochen mit den Näherungswerten der künstlerischen Tätigkeit hat dingfest machen wollen, einer Tätigkeit, die immer das Privileg einer äußerst begrenzten Zahl von Sterblichen gewesen ist. (Dalí, 1984: 483–484)

Wenn Dalí das innere Sehen, die Träume, Phantasien und Denkfiguren als Schauspiel und Kino in unserem Kopf deutet, so knüpft er dabei nicht nur, wie bereits angemerkt, an seine früheren Texte der 20er Jahre an, sondern variiert einen Topos, der die surrealistische Film- und Theaterästhetik seit dem Beginn der ersten Filmvorführungen beschäftigt: bei Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Epstein und auch in Spanien z.B. bei Valle-Inclán, Buñuel, Lorca, Alberti und anderen.¹⁵ Der Unterschied ist nur, dass Dalí in dieser Passage von *La vie secrète* den Eindruck erweckt, als habe er in New York im Jahr 1939 plötzlich entdeckt, wie man „das Denken fotografiert“, als habe er „die theoretischen Fundamente“ für diese Erfindung gelegt. Es gehört zum Stil der Selbstinszenierungen Dalís, zu seiner eigenen Theatralität, dass er behauptet, alles selbst erfunden zu haben, sowohl die Theorien als auch jene surrealen Instrumente und Apparate, die die Theorien in die Praxis umsetzen. Er sei, so Dalí, sicher, dass seine Erfindung, die virtuellen Denk- und Vorstellungsbilder zu vergegenwärtigen, „keine Phantasterei sei“, sondern dass die „Verwirklichung des ersten Apparates diesen Typs eine greifbar nahe Möglichkeit darstellt“ (Dalí, 1984: 484).

Wiederum lobt Dalí seine eigenen Erfindungskünste und führt den Leser an den Punkt, an dem das pathetische Selbstlob in Ironie übergeht, wie z.B. auch mit der Liste der Erfindungen verschiedener surrealer Objekte:

15 Vgl. Albersmeier (2001: 26ff.); Felten (1998).

Ich stellte eine Liste der verschiedenartigsten Erfindungen auf, die ich für unbedingt erforderlich hielt. Ich erfand künstliche Fingernägel aus Spiegelchen, in denen man sich verkleinert sehen konnte; durchsichtige Schaufensterpuppen, deren Körper mit Wasser zu füllen war: darin konnte man lebende Goldfische umherschwimmen lassen, um den Blutkreislauf zu imitieren; nach den Körperumrissen des Käfers geformte Möbel aus Bakelit; aus rotierenden Formen gebildete Ventilatorskulpturen; Kameramasken für Wochenschaureporter; Zootropen aus lebenden Skulpturen; kaleidoskopartige Spektralbrillen, durch die man alles verwandelt sah, zu benutzen auf Autofahrten durch allzu langweilige Landschaften; ein geschickt zusammengestelltes Make-up zum Aufheben und Unsichtbarmachen von Schatten; mit Sprungfedern versehene Schuhe zur Erhöhung der Freude am Zuzußgehen. Ich hatte das Tastkino erfunden und bis in die letzten Details ausgearbeitet, in welchem Zustand der Zuschauer mit Hilfe eines äußerst einfachen Mechanismus in die Lage versetzt war, synchron alles, was er sah, auch zu berühren: Seidenstoffe, Pelze, Austern, Haut, Sand, Hunde usw. Für die geheimsten physischen und psychischen Genüsse bestimmte Objekte. (Dalí, 1984: 356)

Solche und ähnliche Erfindungen werden von Dalí nicht nur beschrieben, sondern, wie z.B. das Fliegen fangende Telefon, die Denkmachine, der Aschenbecher auf einer ‚lebenden‘ Schildkröte z. T. auch in den Zeichnungen von *La vie secrète* veranschaulicht (vgl. „Fliegenfangendes Telefon“, in: Dalí, 1984: 331; „Erster Entwurf für meine ‚Denkmachine‘, die in der ‚Sonderausgabe‘ meiner geheimen Erfindungen erscheinen wird“, in: Dalí, 1984: 385; und „Auf den Rücken einer lebenden Schildkröte montierter Aschenbecher mit Zigarettenthalter“, in: Dalí, 1984: 414). Sie sind, gerade in ihrer Mischung von Phantastik, grotesker Komik und Ironie, Zeichen der Kontinuität surrealistischer Spielfreude, ihrer von Dalí bevorzugten Varianten. Vor allem Dalís Auftritte, Aktionen, Provokationen, und Entwürfe zahlreicher Bühnenkulissen, Kostüme und Filmszenarios in New York,¹⁶ also gerade in der Zeit einer vorgeblichen Abwendung vom Pariser Surrealismus, sind, noch spektakulärer als vorher, surrealistische Inszenierungen *par excellence*. Sie sind darauf angelegt, die Grenzen zwischen künstlerischer Arbeit und Kommerz zu öffnen, surrealistische Verfahrensweisen auch im Bereich der Werbung, der Mode, des Design zur Geltung zu bringen. Vor allem die Anekdoten aus der *New Yorker Zeit* zeigen, wie Dalí seine Erinnerungen theatralisiert, in eine Serie absurder Szenen, Farcen und Sottien verwandelt (vgl. Dalí, 1984: 399f.). Dalí und Gala sind hier noch deutlicher als vorher die Protagonisten eines Theaterromans, die in immer neuen Rollen auftreten und, ähnlich wie im pikaresken Roman, von der extremen Armut schließlich zu märchenhaftem

16 Vgl. S. Winter, M. Eršić, F. Joseph-Lowery, K. von Hagen in Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds. 2007).

Erfolg und Ruhm gelangen. Zum ständigen Wechsel der Fortuna im Leben der *picaros* gehört aber auch, dass verschiedene Szenarien Dalís, wie z.B. das Schauspiel der zerbrochenen Schaufenster (*op.cit.*: 460ff.) oder das Projekt „Der Traum der Venus“, das für die New Yorker Weltausstellung geplant war, als Fiasko bzw. „schrecklicher Alptraum“ endet (*op.cit.*: 465).

Das *Geheime Leben* ähnelt, wie angedeutet, einem Theaterroman, in dem, hinter allen Rollenspielen und grotesken Inszenierungen, die Beziehungen zwischen Surrealismus und Intermedialität veranschaulicht und reflektiert werden. Dazu gehören verschiedene Szenen, in denen sich Dalí schon in der Kindheit in der Rolle als Maler präsentiert, gleichsam Einblicke in die Malerwerkstadt erlaubt (z.B. *op.cit.*: 108ff., 183ff.). Fast immer handelt es sich um groteske Szenen, die Dalís Erfindungskünste und Experimente vorführen und oft auch den Eindruck erwecken, als sei er, z.B. in der Erfindung der Collagetechnik, seiner Zeit voraus (vgl. *op.cit.*: 110). Dalí entwickelt eine Ästhetik des Surrealen, indem er die Subjektivität und Verwandlung der Bilder und Formen, die offene Grenze zwischen Traum, Halluzination, Erinnerung und Wahrnehmung hervorhebt – und ist damit aktuellen Bild- und Intermedialitätstheorien sehr nahe.¹⁷ Es ist kein Zufall, dass Dalí den schon früh, in den 20er Jahren, begonnenen Dialog mit Lacan auch in *La vie secrète*, vor allem im Hinblick auf das Spiegeldrama und die Metamorphosen des Ich, weiterführt und zugleich in eine eigene Bildersprache umsetzt.¹⁸ Ein Angelpunkt ist in diesem Zusammenhang das Problem der Form und Formaflösung, die Suche nach der Identität und die Auflösung der Identität durch immer neue Rollenspiele. Auch Dalís eigentümlicher Begriff der ‚Renaissance‘ (s.o.) gehört zu diesem Szenario der Metamorphosen, Spiegel- und Vexierbilder. Die autobiographische Form des „geheimen Lebens“ verwandelt sich daher, ähnlich wie im pikaresken Roman, in einen neuen Typ der mediographischen Selbstdarstellung, der, wie bereits angedeutet, mit dem Begriff des surrealistischen Theaterromans umschrieben werden kann. Die Form, so behauptet der Erzähler schon am Anfang, sei immer „das Produkt eines inquisitorischen Prozesses der Materie“ (vgl. Abb. in Dalí, 1984: 13):

Vom ästhetischen Standpunkt betrachtet ist Freiheit Formlosigkeit. Wir wissen in Folge kürzlicher Entdeckungen der Morphologie (Ehre sei Goethe, dass er dieses Wort von so unermesslicher Tragweite erfaßt, ein Wort, das Leonardo gefallen hätte!), daß genau

17 Vgl. Vf., „Surreale Metamorphosen und Spiegelbilder“, in Maurer Queipo / Rißler-Pipka (eds. 2007: 55ff.).

18 Vgl. *op.cit.*: 58ff.

die heterogenen und anarchistischen Tendenzen, welche die größte Vielfalt von Widersprüchen aufweisen, sehr oft zur triumphalen Herrschaft der strengsten Formhierarchien führen. (Dalí, 1984: 13–14)

Aber das Lob der strengen Formhierarchien und auch eines inquisitorischen, traditionell spanischen Denkens verwandelt sich schon in den folgenden Passagen (*op.cit.*: 14f.), ebenso wie im gesamten Text der *Vie secrète*, in sein Gegenteil. Der Erzähler nennt sich selbst „polymorph pervers“ (*op.cit.*: 14) und er verrät sehr bald seine Faszination des Weichen, Glitschigen, des Flüssigen, seine Freude am Zerfall der Formen, der Fragmentierung und Fragilität des Körpers, der Materie und der Gedanken. Er verweist auf den Camembert, der, sobald er reif ist, „die Gestalt meiner berühmten weichen Uhren annimmt“ (*op.cit.*: 23). Interessant sind nicht die starren Formen der Felsen von Cap Creus, sondern ihre „wechselnden Scheinbilder“, ihre geheimnisvollen Verwandlungen in immer neue Gestalten, „als seien sie halluzinatorische Verwandlungskünstler aus Stein“ (*op.cit.*: 374). Dalí zitiert Heraklits „rätselhaften Satz“: „Die Natur liebt es sich zu verbergen“, „Und in diesem Schamgefühl der Natur erahnte ich das eigentliche Prinzip der Ironie“ (*op.cit.*: 374). Das „geheime Leben des Salvador Dalí“ ist eine solches Produkt der surrealen Verwandlungskünste, der Verkleidungen und Ironie des Autors selbst. ■

■ Bibliographie

- Albersmeier, Franz-Josef (2001): *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Berlin: Erich Schmidt.
- Amossy, Ruth (1995): *Dalí ou le filon de la paranoïa*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Barthes, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink.
- Dalí, Salvador (1971a): „La métamorphose de Narcisse – poème paranoïaque“, in: *Oui 2. L'archangélique scientifique*, Paris: Denoël, 95–108.
- (1971b): „Saint Sébastien“, in: *Oui. Méthode paranoïaque critique et autres textes*, Paris: Denoël, 13–20.
- (1974): „Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit“, in: Matthes, Axel /

- Stegmann, Tilbert Diego (ed.): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M.: Rogner & Bernhard, 288–291.
- (1984): *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, München: Schirmer / Mosel.
- (1994): *Un diari 1919–1920*, ed. Félix Fanés, Barcelona: Edicions 62.
- (2004): „Film-art, film artistique“, in: *Oui. Méthode paranoïaque critique et autres textes*, Paris: Denoël, 40–45.
- (2006): *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?*, édition critique établie par Frédérique Joseph-Lowery, Lausanne: L'âge d'homme.
- Descharnes, Robert / Néret, Gilles (eds. 2004): *Dalí 1904–1989*. Bd. I und II, Köln: Taschen.
- Felten, Uta (1998): *Traum und Körper bei Federico García Lorca. Intermediale Inszenierungen*, Tübingen: Stauffenburg.
- / Roloff, Volker (eds. 2005): *Proust und die Medien*, München: Fink.
- Finkelstein, Haim (1996): *Salvador Dalí's Art and Writing 1927–1942*, Cambridge/Mass.: Cambridge University Press.
- Gekle, Hannah (1996): *Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gibson, Ian (1997): *Salvador Dalí. Die Biographie*, Stuttgart: DVA.
- Gorsen, Peter (1980): *Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lyotard, François (1971): *Discours, figure*, Paris: Klincksieck.
- Maurer Queipo, Isabel / Reißler-Pipka, Nanette (eds. 2007): *Dalís Medien-spiele. Falsche Fährten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, Bielefeld: transcript.
- / — / Roloff, Volker (eds. 2005): *Die grausamen Spiele des Minotaure. Intermediale Analysen einer surrealistischen Zeitschrift*, Bielefeld: transcript.
- Nouvet, Claire (2001): „Salvador Dalí: fleur de mort, main coupée“, in: *Lire Dalí* (Revue des sciences humaines; 262), 17–56.
- Riese Hubert, Renée (1997): „Man Ray, Dalí, Max Ernst: Autobiographie et peinture surréalistes“, in: Chefdor, Monique (ed.): *De la palette à l'écriture*, Bd. II, Nantes: Joca Seria, 173–188.
- Roloff, Volker (2000): „Intermediale Figuren in der spanischen (und lateinamerikanischen) Avantgarde und Post-Avantgarde“, in: Borsò,

- Vittoria / Goldammer, Björn (eds.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*, Baden-Baden: Nanos, 385–401.
- Vilaseca, David (1996): *The Apocryphal Subject: Masochism, Identification and Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, New York: Peter Lang.
- (2001): „Le Réel de l'œuvre autobiographique de Salvador Dalí“, in: *Lire Dalí* (Revue des sciences humaines; 262), 89–117.
- Wild, Gerhard (1994): „Von der „Chambre aux images“ zur „Camera obscura“: Medienimagination im Lancelot, bei Guillem de Torroella, in den libros de caballerías, bei Cervantes und Proust“, in: Schönberger, Axel (ed.): *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus, Festschrift für Dietrich Briesemeister*, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Domus Editoria Europea, 683–716.

■ Volker Roloff, Universität Siegen, Romanistik, Adolf-Reichwein-Straße, D-57068 Siegen, <roloff@romanistik.uni-siegen.de>.

Resum: En la literatura sobre Dalí el text de *La vie secrète* (apareguda en 1942) normalment és tractat solament sota aspectes de biografia i d'història d'art, en la majoria dels casos amb la meta d'í trobar una clau a les pintures de Dalí. L'edició del text original francès recentment apareguda (2006) ofereix l'ocasió d'un anàlisi intermedial per accentuar coherències textuais i picturals i per subratllar les tendències literàries de la obra. En tal sentit, la meua aportació és un assaig d'interpretar *La vie secrète* com una 'novel·la teatral', com escenificació de la "vida secreta" de Dalí en una sèrie d'escenes claus, metamorfosis, mascarades i simulacions. L'obra serà investigada particularment davant el rerafons de la autointerpretació tradicional per avaluar d'una manera nova els elements surreals de la autoescenificació daliana. ■

Summary: Scholarship has accustomed to go into Dalí's *La vie secrète* (1942) only with respect to biographic facts and details of artistic relevance with the aim of finding keys to the paintings of the great Catalan artist. Nevertheless, the recently published critical edition of the originally French text (2006) offers a great deal of research opportunities concerning, especially, questions of intermediality between literary and iconic traditions. This study deals with the interpretation of *La vie secrète* as dramatic novel representing the "secret life" in a series of key scenes, metamorphoses and simulations. With respect to Dalí's traditional self-interpretation, we try to point out the hitherto unrecognized elements of surrealist self-representation. [Keywords: Intermediality, theatricality, Dalí, surrealism, autobiographic novel] ■