

**Der Konflikt von Tradition und Moderne in der Avantgarde.  
Dargestellt in den Romanen**

*La vie secrète* und *Visages cachés* von Salvador Dalí, *Hebdomeros* und *Monsieur  
Dudron* von Giorgio de Chirico sowie *Caravansérail* von Francis Picabia

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Neuere Philologien

der Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Ingrid Böinghoff

aus: Braunschweig

2022

## Vorwort

Die Auseinandersetzung mit dieser Thematik erfolgte auf Initiative von Prof. Dr. Gerhard Wild und wurde im Juni 2019 am Fachbereich der Neueren Philologien der Goethe-Universität Frankfurt/Main als Dissertation eingereicht. Für die Unterstützung während der Bearbeitungszeit des Themas bedanke ich mich insbesondere bei meinem Doktorvater und Erstgutachter Gerhard Wild, der mich in verschiedenster Form, sei es mit Ratschlägen, Kritik oder Anregung unterstützte. Auch Frau Prof'in Dr. Christine Ott, meiner Zweitgutachterin, verdanke ich manchen Hinweis.

Doch ohne die moralische und tatkräftige Unterstützung meiner beiden Söhne und meiner Schwiegertochter sowie aufmunternde Worte guter Freunde wäre die Arbeit vielleicht nie beendet worden.

Ganz besonders bedanke ich bei meinem Sohn Andreas und bei allen die geduldig meinen Weg begleiteten.

Ingrid Böinghoff

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	
1. Einführung	6
1.1 Untersuchungsgegenstand	6
1.2 Stand der Forschung	7
1.3 Struktur und Kriterien	10
2. Werkanalysen: allgemeiner Teil	12
2.1. Fragment und Collage (Picabia): <i>Caravansérail</i>	12
2.1.1 Struktur des Romans	12
2.1.1.1 Genese	12
2.1.1.1.1 Die Tradition und die Moderne	13
2.1.1.1.2 Die Gesellschaftskritik	15
2.1.1.1.3 Der Rausch von Geschwindigkeit und Spiel	16
2.1.1.1.4 Der Bezug zur Avantgarde	19
2.1.1.1.5 Der Bezug zu Zeitgenossen	24
2.1.1.1.6 Neue versus alte Welt	27
2.1.1.1.7 Ancien et moderne	28
2.1.1.1.8 Rekurs auf den Anfang	29
2.1.2. Art der Präsentation	30
2.1.2.1 Die Bedeutung des Titels	32
2.1.2.2 Die Dekadenz der Romanfiguren	33
2.2. Zwischen Klassik und Fragment (De Chirico): <i>Hebdomeros</i> und <i>Monsieur Dudron</i>	34
2.2.1 <i>Hebdomeros</i>	34
2.2.1.1 Struktur des Romans	34
2.2.1.2 Art der Präsentation	36
2.2.1.2.1 <i>Hebdomeros</i> , Mythologie, Religion und Halbgötter	39
2.2.1.2.2 Die Knotenmenschen	40
2.2.1.2.3 Der philosophierende „Held“ und die Frage nach dem Sinn des Lebens	41
2.2.1.2.4 Tagträume und Schlaf	42
2.2.1.2.5 <i>Hebdomeros</i> und de Chirico	45
2.2.2 <i>Monsieur Dudron</i>	47
2.2.2.1 Struktur des Romans	47
2.2.2.1.1 Genese	47

2.2.1.2 Diskussionen über Malerei	48
2.2.2.1.3 M. Dudron und der Surrealismus	51
2.2.2.1.4 Die Bedeutung der Namengebung	54
2.2.2.1.5 Regionen im Roman	54
2.2.2.2 Art der Präsentation	55
2.2.2.2.1 Zwischen Schlafen und Wachen	58
2.2.2.2.2 Tradition und Moderne	59
2.2.2.2.3 Ironie und Parodie	60
2.3. Der Konventionalismus in Dalís Werken	62
2.3.1 <i>La vie secrète</i>	62
2.3.1.1 Struktur des Romans	62
2.3.1.1.1 Genese	62
2.3.1.1.2 Die Kindheit	65
2.3.1.1.3 Die Zeit des Heranwachsens	68
2.3.1.1.4 Gala und Dalí. Metamorphose zum erwachsenen Mann	75
2.3.1.1.5 Dalí/Gala, eine Erfolgsgeschichte	76
2.3.1.1.6 Dalís Erkenntnis	79
2.3.1.1.7 Der Surrealismus und Dalí am Beispiel von <i>La vie secrète</i>	79
2.3.1.2 Art der Präsentation	83
2.3.1.2.1 Das Genie Salvador Dalí, ein Heiliger	83
2.3.1.2.2 Visionen und Träume	84
2.3.1.2.3 Leben als surreale Inszenierung	85
2.3.1.2.4 Paranoia und Surrealismus	87
2.3.1.2.5 Dalí und die kritisch-paranoische Wahrnehmung	88
2.3.2 <i>Visages cachés</i>	91
2.3.2.1 Struktur des Romans	91
2.3.2.1.1 Orte der Handlung	97
2.3.2.1.2 Roman und biographische Parallelen	98
2.3.2.1.3 <i>Visages cachés</i> und der Surrealismus	100
2.3.2.2 <i>Visages cachés</i> und die Literatur des 19. Jahrhunderts	105
2.3.2.3 Das Scheitern des Grafen Grandsailles	108
3. Werkanalysen: Systematischer Teil	109
3.1. Tradition und Moderne	109
3.1.1 Die Entwicklung der Moderne	109
3.1.2 Ästhetik und Erhabenheit	110

3.1.3 Décadence	111
3.2. Wahrnehmung in der Moderne	114
3.2.1. Weltenpluralität	114
3.2.2 Roman und surrealistische Wahrnehmung	115
3.2.2.1 Einfluss der Technik auf die Lebensumstände der Menschen	119
3.2.2.2 Wahrnehmung als Film	121
3.2.3 Die Bedeutung der Großstadt	124
3.2.3.1 Paris	125
3.2.3.2 Die Passagen	128
3.2.3.3 Reizüberflutung	129
3.2.3.4 Stadt als Kulisse zufälliger Begegnungen	131
3.2.4 Das moderne Subjekt im Roman	132
3.2.4.1 Der manieristische Typus	133
3.2.4.2 Die Fragmentierung des Menschen	134
3.2.4.3 Der moderne Flâneur	139
3.2.4.4 Die „Heldinnen“ der Moderne	141
3.2.4.5 Lebensgier und Verdruss	143
3.3 Lebens- und Kommunikationsformen der Moderne	145
3.3.1. Theatralisierung und Selbstwahrnehmung	145
3.3.1.1 Theatralisierung	145
3.3.1.1.1 Dalís „Theaterspiel“	146
3.3.1.1.2 Dalís Dandyismus	147
3.3.1.1.3 Kommerzialisierung der Theatralität	148
3.3.1.1.4 Akteur und Regisseur	149
3.3.1.2 Selbstwahrnehmung	150
3.3.1.3 Masken und Rollenspiel	153
3.3.2. Essen zwischen Selbstvergewisserung und Selbstsetzung	158
3.3.2.1 Exklusivität in <i>Caravansérail</i> und <i>Visages cachés</i>	158
3.3.2.2 Essen als Surrogat	159
3.3.2.3 Essen als Selbstsetzung	161
3.3.2.4 Essen als Selbstvergewisserung	162
3.3.3. Erotik, Kommunikation und Wahrnehmung	163
3.3.3.1 Erotik: theoretische Prämissen	163

3.3.3.2 Körperlose Erotik und Kommunikation	164
3.3.3.3 Narzisstische Liebe	167
3.3.3.4 Erotische Vielfalt	168
3.3.3.5 Der Animalismus der Figuren	169
3.3.4. Sexuelle Wahrnehmungen	170
3.3.4.1 <i>La vie secrète</i> und Dalís Identifikation mit Gala	170
3.3.4.2 <i>Visages cachés</i> Macht und Liebe	172
3.3.4.3. Sexualität ohne Gefühl	174
3.3.4.4 Homoerotische Sexualität	175
3.3.4.5 Zwischenfazit	176
3.3.5. Die Inszenierung des Spiels (Picabia und Dalí)	177
3.3.5.1 <i>Caravansérail</i>	178
3.3.5.2 Dalís Texte	179
3.4. Formale Probleme	182
3.4.1. Collage	182
3.4.1.1 Die Collagentechnik in den surrealistischen Romanen	182
3.4.1.2 Veränderte Wahrnehmung	187
3.4.2 Intertextualität und Intermedialität	189
3.4.2.1 Theoretische Prämissen	189
3.4.2.1.1 Intertextualität	189
3.4.2.1.2 Intermedialität	190
3.4.2.1.3 Intertextualität und Intermedialität in surrealistischen Texten	191
3.4.2.1.3.1 Breton, Soupault und Aragon	191
3.4.2.1.3.2 Picabia: <i>Caravansérail</i>	192
3.4.2.1.3.3 De Chirico: <i>Hebdomeros, Monsieur Dudron</i>	194
3.4.2.1.3.4 Dalí: <i>Visages cachés, La vie secrète de Salvador Dalí</i>	199
3.4.2.2 Zwischenfazit	208
3.4.3. Oberflächendiskurs	209
3.4.3.1 Sprache und Ästhetik	209
3.4.3.1.1 Picabia: <i>Caravansérail</i>	209
3.4.3.1.2 De Chirico: <i>Monsieur Dudron, Hebdomeros</i>	213
3.4.3.1.3 Dalí: <i>Visages cachés, La vie secrète de Salvador Dalí</i>	217
3.4.3.2 Synästhesie/Wortspiele	221
3.4.3.3 Polyglossie und Hybridie	228
3.4.3.3.1 <i>Caravansérail</i>	229
3.4.3.3.2 De Chiricos Texte	230

3.4.3.3.3 Dalís Texte	233
3.4.3.3.4 Zwischenfazit	235
4. Roman und Autobiographie	236
4.1 Roman	236
4.2 Autobiographie	239
4.3. Fazit der Gattungsprobleme	242
5. Schlussbetrachtung	245
6. Bibliographie	249
6.1 Primärliteratur	249
6.2 Sekundärliteratur	252

## 1. Einführung:

### 1.1 Untersuchungsgegenstand

Bis in die heutige Zeit sind die schriftstellerischen Produkte von, in der bildenden Kunst berühmt gewordenen, Malern, bspw. Max Ernst, Pablo Picasso, René Magritte, Marcel Duchamp, Man Ray, Giorgio de Chirico<sup>1</sup>, Francis Picabia und Salvador Dalí, weitgehend unbeachtet geblieben. Die Maler versuchen ihre Erfahrungen, Selbstanalysen sowie Welterfahrungen, in einem anderen Medium darzulegen, doch stets aus der speziellen Perspektive eines bildenden Künstlers. Dem breiten Publikum ist ihr literarisches Werk nahezu unbekannt, lediglich als Maler sind Chirico und Dalí (zusätzlich aufgrund seiner kommerziellen Aktivitäten) im kulturellen Gedächtnis verhaftet. Auch Picabias Werk erlebt seit den 80er Jahren eine Renaissance,<sup>2</sup> bekannt sind vor allem seine Aphorismen. Obwohl die Hinwendung der drei bildenden Künstler zu einem anderen Ausdrucksmittel kein unbekanntes Phänomen darstellt, liegt eine umfassende Untersuchung ihrer Prosa-Werke bis dato nicht vor, insofern erscheint diese Dissertation über ihre semiautobiographischen Romane gerechtfertigt: *Caravansérail* (1924; 1974) von Francis Picabia, Giorgio de Chiricos *Hebdomeros* (1929) und *Monsieur Dudron* (1932-1940; 1998) sowie *La vie secrète* (1942) und *Les Visages cachés* (1944) von Salvador Dalí. Bis auf Dalís fingierte Autobiographie *La vie secrète* handelt es sich um fiktive Texte mit autobiographischen Zügen, die indes auch Rückschlüsse auf Leben und Persönlichkeit ihrer Verfasser zulassen, wie im Rahmen der Ausarbeitung noch zu zeigen ist. Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwieweit ihre Werke den „Ismen“ der Avantgarde, Futurismus, Dadaismus und Surrealismus, entsprechen bzw. wie weit sie sich von avantgardistischen Thesen distanzieren und sich wieder einem traditionelleren Stil zuwenden. Wie schreibende Maler in der Avantgarde situieren sich insbesondere Dalí und Chirico in der Nachfolge von Frankreichs *Fin-de-Siècle* Literatur, in der man sich von der „klassischen Formensprache“ distanziert und deren Auswirkungen bis in die gegenwärtige Zeit spürbar sind.<sup>3</sup> Demzufolge ist die Sprachgestaltung ein weiterer Untersuchungspunkt dieser Ausführungen. Entwickeln Maler eine spezielle Schreibweise? Finden sich in ihren Texten Analogien zu vorhergehenden Stilrichtungen? Inwieweit schlägt sich die

---

<sup>1</sup> Obwohl im italienischen Namenrecht die Schreibweise Di Chirico verpflichtend ist, wird hier Chirico oder de Chirico verwendet, um seine Wahlheimat Frankreich zu betonen. Von dort aus hat sich dieses frei gewählte Pseudonym durchgesetzt.

<sup>2</sup> Funken, Peter: „Vorwort « Dada ist das Benzin und das Publikum der Motor »“. In: Francis Picabia: *Caravansérail*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Mit einem Vorwort von Peter Funken sowie Anmerkungen und einem Nachwort von Luc-Henri Mercié. Giessen: Anabas 1988, S. 5 (5-9).

<sup>3</sup> Wild, Gerhard, Scarlett Winter: Vorwort: „El segle dels poetes-pintors“. In: *Zeitschrift für Katalanistik Revista d'Estudis Catalans* 21 (ZfK) (2008). Roger Friedlein/Johannes Kabatek/Claus D. Pusch/Gerhard Wild (Hrsg.) Freiburg/Tübingen: 2009, S. 3 (3-10).



Perspektive eines bildenden Künstlers im literarischen Werk nieder? Dies sind nur einige Fragen, die es zu klären gilt.

Die drei Maler haben sich in verschiedenen Gattungen der Textproduktion betätigt. So bedienen ihre Werke neben Sachtexten nahezu das gesamte Spektrum literarischer Kunst, Prosa mit den Sparten Essay, Autobiographie und Aphorismus sowie das weite Feld der Lyrik; Picabias Schwerpunkt sind hierbei Dada-Gedichte und Aphorismen. Außerdem zeichnen sie ihre Tätigkeiten neben der bildenden Kunst auf den Gebieten Film, Fotografie, Schmuckdesign, Theater und Werbung, wie z. B. Dalí, in unterschiedlichem Maße als Grenzgänger zwischen divergierenden Medien aus. Picabia hat sich ebenfalls im Filmgenre – *Entr'acte* – und als Editor der Zeitschrift *391* hervorgetan; Chirico ist seit seinem ersten Parisaufenthalt gleichfalls Mitherausgeber von Zeitungen. In diesen Rollen überwinden sie nicht nur Mediengrenzen, sondern überschreiten konventionelle Schranken und heben die Trennung zwischen elitärer Kunst und Gesellschaft auf. Kunst soll zu einer neuen Lebenspraxis führen, was hingegen gleichzeitig den Verlust des kritischen Abstandes zu dieser nach sich ziehen kann.<sup>4</sup> Neben den Fragen zielt diese Dissertation u.a. darauf ab, anhand der Romane zu belegen, inwieweit es durch den Wandel in der Avantgarde zu einer Neuaufgabe des Konfliktes zwischen Klassik bzw. Tradition und Moderne kommt. Einführend soll jedoch zunächst ein kurzer Einblick in den Stand der Forschung gegeben werden.

## 1.2 Stand der Forschung

Dem relativ jungen Phänomen der schriftstellerischen Tätigkeit von Malern fehlt jegliche systematische oder historische Untersuchung, obwohl es sich nicht um eine unbekannte Erscheinung der Moderne handelt. Scheinbar in der frühen Neuzeit durch das Bildungsideal „des uomo universale als eine Globalisierung genialer Lebensumstände“ entstanden, bringt die Zwitterfunktion als Maler-Poet das literarische Subjekt in eine Konfliktsituation unterschiedlicher „Wahrnehmungsmodi.“ Im 19. und 20. Jahrhundert steigern sich die literarischen Aktivitäten von Künstlern, die zu ihrem ursprünglichen Medium den schriftlichen Ausdruck über Sachtexte hinaus adaptieren. Dennoch existieren bereits vorher einige sogenannte „Stiftertexte“,<sup>5</sup> zu denen die Prosatexte da Vincis sowie das umfangreiche Gedichtkonvolut Michelangelos gehören.

---

<sup>4</sup> Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, mit einem Nachwort zur 2. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1974.

<sup>5</sup> Alle Zitate: Wild, Gerhard: „Ideen-Maschinen – Klang-Figuren – Bewegungs-Bilder – Sprach-Barrieren. Ebenen poetischer Subjektivität in Texten schreibender Maler (Chirico, Dalí, Giacometti, Miró, Ernst, Duchamp, Picabia, Magritte)“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans* 21 (ZfK) (2008), S. 40 (39-75).

Malende Künstler haben einen anderen Blickwinkel auf die Welt als Autoren, die sich nur mit dem Medium Schreiben auseinandersetzen. Wild zufolge sind zaghafte Medienwechsel von Künstlern bereits in der Zeit vor der Moderne konstatierbar, wie z.B. der Dichter und Maler Victor Hugo mit seinem Text *Préface de Cromwell* von 1827 belegt. Bildende Künstler versuchen „das kreative Ich“ zu verschriftlichen. So scheint die frühe Moderne als „ästhetische Intention“ darauf abzuzielen, die Subjektivität zu retten mit gleichzeitiger Aufgabe von Referenzialität und Mimesis.<sup>6</sup>

Das Ineinanderübergehen verschiedener Medien wird erst in der Avantgarde evident, in der es zu einem signifikanten Anstieg der „Verfransung der Künste“<sup>7</sup>, wie Adorno diese Erscheinung betitelt, kommt.<sup>8</sup> Peter Bürger legt die veränderte Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft in der Avantgarde durch die kritische Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken dar. Darüber hinaus erläutert er sein Verständnis von avantgardistischen Kunstwerken. Eine ihrer wichtigsten Forderungen ist, Kunst aus ihrem Autonomiestatus zu lösen, folglich eine Abkehr vom *l'art pour l'art* Prinzip und die Wandlung von Kunst in *Lebenspraxis*. Alle avantgardistischen Strömungen entsprechen der Zielsetzung, das Gewohnte zu zerstören, wobei der Dadaismus am radikalsten zu sein scheint. Neben dem Ineinandergreifen der verschiedenen Kunstformen überschreitet der Surrealismus die Grenzen von Realität durch die Sichtbarmachung der verborgenen, unbewussten Seiten des Ichs.<sup>9</sup> Erwähnenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang Walter Benjamin, der Anfang des 20. Jahrhunderts den „Verlust der Aura“ von Kunst konstatiert.<sup>10</sup> Darüber hinaus hat er sich ausführlich mit den Pariser Passagen auseinandergesetzt, die im Paris der Moderne signifikanten Veränderungen unterworfen wurden.

Der prononcierte Fragmentarismus, der die literarischen Erzeugnisse Chiricos, Dalís<sup>11</sup> und Picabias in unterschiedlichem Maße markiert, lässt sich Wild zufolge auf Selbstwahrnehmung, äußere Mannigfaltigkeit und das Medium Sprache beziehen. Ein Merkmal der Werke, mediale Überschreitungen, belegt schon Joris Huysmans Roman *À*

---

<sup>6</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: ZfK 21 (2008), S. 41.

<sup>7</sup> Adorno, Theodor W.: „Die Kunst und die Künste“. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften 10.1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1970, S. 432 (432-451).

<sup>8</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: ZfK 21 (2008), S. 39f.

<sup>9</sup> Hilmes, Carola: *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*. Volker Bohn, Klaus von See (Hrsg.). Frankfurter Beiträge zur Germanistik Bd. 34. Heidelberg: Winter Verlag 2000, S. 49ff; Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 28f.

<sup>10</sup> Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Benjamin, Walter: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*. Band 1-2. Unter Mitwirkung von Theodor Adorno und Gershom Scholem. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.). Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuchverlag 1997, S. (431-508). Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften* Band V-2. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuchverlag 1991.

<sup>11</sup> Die Zitate Dalís sind der französischen Ausgabe entnommen, lediglich unter dem Punkt Sprachbetrachtung wird aus der 2006 editierten kritischen Ausgabe zitiert, um den Rezipienten seine spezielle Sprache zu präsentieren.

*Rebours* von über den dekadenten, adligen Protagonisten Esseintes in der Literatur der Jahrhundertwende.

Anfänglich entwickelt sich die Poetizität der Texte bildender Künstler aus dem Überschreiben der ideellen Bilder im Bewusstsein des Verfassers, als Medium zum Ausdruck von Selbstvergewisserung. Doch erst die Avantgarde-Künstler ringen um innovative ästhetische Ausdrucksmöglichkeiten. Daraus erfolgt die ästhetische Aufwertung durch synästhetische Verfahren, der Verbindung unterschiedlicher Sinnesorgane.

Die Literatur der Avantgarde zeigt Analogien zur *Décadence*, einem Terminus, der die Vorstellung von einer Zeit der Abkehr und des Verfalls nach vorhergehender Hoch-Zeit, der „Blüte“ umfasst. Wie Küpper darlegt, ist dieser Begriff in doppelter Bedeutung zu sehen, er kann sowohl der „wertend-normativen“ Epocheneinteilung in Manierismus, Barock, Klassik, Aufklärung und Romantik als auch zur Unterteilung in Mittelalter, Renaissance und Moderne, die jeweils ein bestimmtes Verhältnis zu den anderen Epochen darstellen, zugeordnet werden.<sup>12</sup> Da gerade Dalís Protagonisten, zu denen der *Fin de siècle* Literatur aufweisen, erscheint mir eine Erläuterung des Begriffs notwendig.

Bereits die Epoche der *Décadence* opponiert in analoger Weise gegen bestehende literarische Ausdrucksformen. Der Terminus umfasst Empfindungen von Niedergang und Vergänglichkeit, demnach im weitesten Sinne eine Weltuntergangsstimmung. Diese Endzeitstimmung, in der man des Vergangenen überdrüssig ist, evoziert die Suche nach neuen Erkenntnissen, Begriffen und Regeln.<sup>13</sup> Die düstere, geheimnisvolle Seite menschlichen Daseins einschließlich der Krankheitsbilder der *Hysterie* und *Degeneration* treten literarisch in den Fokus d. *Degeneration* definiert Nordau als „eine krankhafte Abweichung von der Norm“, die vererbbar ist im Vergleich zu Hysterie, deren Merkmale sich als außergewöhnliche geistige Flexibilität sowie ungewöhnlich leichte Stimulanz der Fantasie zeigen.<sup>14</sup> Inwieweit diese Kennzeichen auf die Protagonisten der untersuchten Romane zutreffen, gilt es n.a. zu klären.

Wie dem Begriff *Décadence* fehlt auch dem Terminus Avantgarde eine einheitliche Definition. Weisgerber legt den Fokus auf die destruktive Kraft, Enzensberger hingegen auf die Kontroverse der Bewegung. Trotz dieser divergenten Auffassungen umfasst die Avantgarde auf dem Gebiet der Kunst die unterschiedlichen Strömungen des Dadaismus, Futurismus und Surrealismus und deren innovative Künstler, die in ihrem jeweiligen Genre

---

<sup>12</sup> Küpper Joachim: „Lyrik der Dekadenz. Zu Gabriele D’Annunzios Gestaltung der ‚schicksalhaften Begegnung‘ (Ricordo di Ripetta)“. In: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hrsg.). *Fin de siècle*. München: Fink Verlag 2002, S. 143 (143-163).

<sup>13</sup> Nordau, Max: *Entartung*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karin Tebben. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 14-17.

<sup>14</sup> Vergl.: Nordeau: *Entartung*, S. 20-37.

eine Vorreiterrolle innehaben. Gemeinsam sind ihnen die strikte Ablehnung des Traditionellen und Vergangenen sowie die Verherrlichung des Unverbrauchten.

In das Ziel, Neues zu schaffen, fügen sich Dalí, Chirico sowie Picabia ein, die im „intermedialen Spannungsfeld“ der verschiedenen Genres und literarischen Werke agieren, dabei die imaginäre Welt zum Leben erwecken und damit die Grenzen zwischen Realität, Emotion, Zeit, Raum und Mensch eliminieren.<sup>15</sup> In gleicher Weise überschreiten sie die Trennung zwischen den Künsten.

Wie erwähnt, existiert über ihre bildnerische Kunst ein umfangreiches Konvolut an Publikationen, insbesondere über Dalís und Chiricos Werke. Deutlich weniger Veröffentlichungen haben sich mit ihren schriftstellerischen Arbeiten auseinandergesetzt. Mit Chirico hat sich vor allem Wieland Schmied beschäftigt, der den Maler im Verlauf seines Lebens mehrmals zu Gesprächen traf und insbesondere dessen künstlerischen Wandel thematisierte. Über Dalís Egodokument *La vie secrète* liegt eine detaillierte Untersuchung David Vilasecas<sup>16</sup> vor, mit dem Schwerpunkt der Psychoanalyse. Erst in jüngerer Zeit sind in der *Zeitschrift für Katalanistik* einige Aufsätze verschiedener Verfasser über Dalís schriftliche Werke publiziert worden, u.a. von Wild, Roloff und Maurer Queipo, auf die sich die Ausführungen n.a. beziehen. Zum Verständnis surrealistische Objektkunst trugen die Untersuchungen verschiedener Verfasser in Pfeiffer und Holleins Buch<sup>17</sup> über surreale Dinge bei. Picabias literarische Erzeugnisse sind fast vollständig vernachlässigt worden. Zu erwähnen sind die Arbeiten von Elke Orth<sup>18</sup> über die Lyrik Picabias und Ulrich Christians<sup>19</sup> Dissertationsschrift *Studien über Francis Picabia*, die sich zwar nur rudimentär mit *Caravansérail* beschäftigen, dennoch einige interessante Aspekte enthalten.

### 1.3 Struktur und Kriterien

Diese Dissertation gliedert sich in drei Hauptteile, der erste umfasst die Einführung einschließlich Stand der Forschung, Aufbau und Merkmale. Im zweiten Teil folgen die Werkanalysen in der Reihenfolge ihrer Erscheinungsjahre, um die Entwicklung von der Moderne zurück zu einem traditionelleren Schreibstil hervorzuheben. Ein besonderer Gliederungspunkt ist Tradition und Moderne, der den Einfluss auf Menschen, Stadt und Natur durch die technisierte Welt behandelt. Ebenfalls werden besonders relevante

---

<sup>15</sup> Wild, Winter: „Vorwort:“. In: ZfK 21 (2008), S. 6.

<sup>16</sup> Vilaseca, David: *The Apocryphal Subject Masochism, Identification, And Paranoia in Salvador Dalí's Autobiographical Writings*. U.a. Berlin, New York: Lang Verlag 1995.

<sup>17</sup> Pfeiffer, Ingrid, Max Hollein (Hrsg.): *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*. Ostfildern: Hatje & Cantz 2011.

<sup>18</sup> Orth, Elke: *Das dichterische Werk von Francis Picabia (1917-1920)*, Frankfurt/M.: Lang Verlag 1994..

<sup>19</sup> Christians, Ulrich: *Studien zu Francis Picabia*, Inaugural-Dissertation. Berlin: Dissertations Druck und Verlag GmbH 1980.

Themen bspw. Erotik, die Bedeutung des Spiels, Theatralisierung sowie die Wertigkeit des Essens im Vergleichsmodus zwischen den Texten separat untersucht. Weitere gesonderte Punkte thematisieren die Formprobleme der Texte, die von der Collagenstruktur *Caravansérails* bis hin zur Anlehnung an ein Theaterstück der Dalí-Werke differierende Formen aufweisen. Chiricos Texte positionieren sich zwischen diesen beiden Eckpunkten. Es wird der weitgehend klassische Aufbau der Dalí-Texte gezeigt, die zur durchgängigen Patchwork-Technik von *Caravansérail* kontrastieren, wie sich ausgehend von der erzählerischen Konstitution der Protagonisten des jeweiligen Romans belegen lässt. Unter dem Punkt Oberflächendiskurs werden im weitesten Sinn die Sprache betreffende Fragen einschließlich der Intertextualität bzw. -medialität untersucht, in welcher Weise u.a. intermediale Ansätze adaptiert worden. In der Sprachbetrachtung wird vor allem die Verwendung von Metaphern und Metonymien im Fokus der Betrachtung stehen. Diese Form des uneigentlichen Sprechens führt zu einer Verdichtung und Verschiebung, wie sie sich nach Freuds Traumdeutung im Unbewussten manifestiert.<sup>20</sup>

In einem dritten Teil der Arbeit befasse ich mich mit der Frage der Gattungszugehörigkeit. Hierbei ist herauszuarbeiten, dass die zweifelsfreie gattungstypische Zuordnung zwischen semifiktionalen Ego-Dokumenten und fiktionsprononzierendem Roman nicht eindeutig zu beantworten ist und insofern auch der Vielfältigkeit ihres ästhetischen Spektrums nicht gerecht werden kann. Je nach Fragestellung sollen unter Bezugnahme auf grundlegende surrealistische Werke von André Breton – *Nadja*, *Le manifeste du surréalisme*<sup>21</sup> – Louis Aragons *Le paysan de Paris*<sup>22</sup> sowie Philippe Soupaults *Les dernières nuits de Paris*<sup>23</sup> Analogien der Romane sowie deren Charakteristika gezeigt werden. Darüber hinaus wird Huysmans *À rebours*<sup>24</sup> als Vertreter eines *Fin-de-Siècle* Werks zum Vergleich hinzugezogen. Obwohl typische Kennzeichen des Surrealismus in den Romanen dem Rezipienten ins Auge fallen, sind dennoch gravierende Unterschiede merkbar, die unter den einzelnen Gliederungspunkten näher erläutert werden. Zudem zeigen sich in den Werken in unterschiedlichem Maß kritische Äußerungen gegenüber den Thesen der Avantgarde. Integriert in die Ausführungen ist der Zusammenhang zwischen Autorschaft und ihrer fiktionalen Verarbeitung sowie die Reflexivität auf ihre jeweiligen Verfasser, denn als Gemeinsamkeit sind autobiographische Züge konstatierbar, die sich wie ein roter Faden durch den jeweiligen Prosatext ziehen.

---

<sup>20</sup> Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Nachwort von Hermann Beland. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 11. korrigierte Auflage 2003, S. 285-313.

<sup>21</sup> Breton, André: *Manifestes du surréalisme*. Pauvert (Hrsg.). Paris: Gallimard 1972. Breton, André: *Nadja*. Paris : Flammarion 1964; Breton, André: „Second Manifeste Du Surréalisme“. In. Ders.: *Manifestes du surréalisme*. Pauvert (Hrsg.). Paris: Gallimard 1972.

<sup>22</sup> Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard 1926, Ausgabe 1955.

<sup>23</sup> Soupault, Philippe: *Les Dernières Nuits de Paris* (1928). Paris: Grandes rééditions Seghers 1975.

<sup>24</sup> Huysmans, Joris-Karl: *À Rebours*. Paris: 1884, this digitized version @ [www.huysmans.org](http://www.huysmans.org).

In einem Schlusskapitel erfolgt ein Rekurs auf die verschiedenen Aspekte, um ein abschließendes Fazit zu ziehen. Letztlich ist noch anzumerken, dass im Verlauf der Ausführungen der Terminus Roman für die Werke benutzt wird, ohne die Gattungszugehörigkeit geklärt zu haben.

## 2. Werkanalysen: allgemeiner Teil

### 2.1 Fragment und Collage (Picabia): *Caravansérail*<sup>25</sup>

#### 2.1.1 Struktur des Romans

##### 2.1.1.1 Genese

*Caravansérail* von Francis Picabia ist sein einziges Prosawerk, da er ansonsten neben seiner Malerei insbesondere Aphorismen und Lyrik verfasste. Obwohl bereits 1924 beendet, wird der Text erst 1974 publiziert, da er lange Zeit als verschollen galt und nur unvollständig aufgefunden wurde. Der Roman wurde aus einer losen Blattsammlung rekonstruiert. Bei der vorliegenden Fassung handelt es sich um die Fragmente des französischen Originaltextes;<sup>26</sup> ergänzend wurde die deutsche Übersetzung von Gustav Roßler hinzugezogen.<sup>27</sup> Die französische Ausgabe von *Caravansérail* ist ein relativ schmales Werk von 150 Seiten, dem eine Danksagung an den «Conseil des Arts du Canada» sowie ein Vorwort von Luc-Henri Mercié für Germaine Everling, Picabias zweiter Ehefrau, vorangestellt wurde. Das Werk über Geschwindigkeit und Konversation ist unterteilt in zwölf abgeschlossene Kapitel mit verrätselten Überschriften „kryptische[r],

---

<sup>25</sup> Inhaltsangabe: Der Text wird von einem anonymen Ich-Erzähler, einem bekannten Autor, präsentiert, der seine Beziehung zu Rosine Hauteruche darlegt. In unermüdlicher Hast an der Grenze des Beherrschbaren mit diversen Begleitpersonen, zumeist weiblichen Geschlechts, eilt er per Automobil von Ort zu Ort bis nach Südfrankreich, um sich den unterschiedlichen Formen des Rauschs hinzugeben und der Monotonie des Alltäglichen zu entgehen. Er bewegt sich in Gesellschaft von Spielern, Spiritisten, bekannten Persönlichkeiten, und der „jeunesse dorée“, der Pariser Gesellschaft der 20er Jahr. Neben der berausenden Wirkung der Geschwindigkeit stehen Glücksspiel oder Alkohol- und Opiumausschweifungen im Fokus des Interesses sowie die Diskrepanz zwischen bedeutungslosen Konversationen und tiefgründigen Gedanken. Darüber hinaus thematisiert der Text das divergierende Literaturverständnis zwischen dem Protagonisten und Rosine. Ihre unterschiedliche Meinung über Lareincay, einem aufstrebenden, dilettantischen Schriftsteller, der dem Ich-Erzähler permanent seinen Roman *l'Omnibus* vorstellen möchte, belastet zusätzlich ihr Verhältnis. Rosine erliegt der Verführung Lareincays, heiratet ihn und kehrt erst nach einjähriger Abwesenheit nach Paris zurück. Eine erneute, zufällige Begegnung des jungen Paares mit dem Ich-Erzähler offenbart, dass Lareincay die Rolle seines einstigen Vorbildes adaptiert hat. Wie er einst vom Urteil des Protagonisten über seinen Roman profitieren wollte, so wird er nun selbst von dem aufstrebenden jungen Schriftsteller Jacques begleitet, der sich von dieser Verbindung, kommenden Ruhm verspricht.

<sup>26</sup> Picabia, Francis: *Caravansérail*, présenté et annoté par Luc-Henri Mercié. (1924). Paris: Pierre Belfond 1974.

<sup>27</sup> Picabia, Francis: *Caravanserail*, Übersetzung aus dem Französischen von Gustav Roßler, mit einem Vorwort von Peter Funken sowie Anmerkungen und einem Nachwort von Luc-Henri Mercié. 1. Aufl. Gießen: Anabas, 1988. Diese nur 104 Seiten umfassende Ausgabe wurde als Ergänzung genutzt, da sie mit insgesamt dreizehn integrierten Fotos und Zeichnungen Picabias dem Rezipienten zugleich eine Vorstellung des Künstlers präsentiert.

polyvalente[r] Geheimformeln“<sup>28</sup>, die kaum auf die jeweilige Thematik des Textes verweisen. Integriert sind außerdem Gedichte Picabias.

Er experimentierte mit den Kunstrichtungen der Avantgarde und Ausdrucksmöglichkeiten abstrakter Kunst. Seine Begeisterung für Veränderungen zeigt sich in den vielfältigen Stilrichtungen seiner Werke, nach deren Fertigstellung seine Leidenschaft schnell erlischt. Sein Sarkasmus und seine Ironie erregten das Interesse der Surrealisten.<sup>29</sup> „Der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann“. Dieser Aphorismus belegt sein Lebensmotto, sich stets an etwas Neuem zu orientieren. Seine Vorliebe für schnelle Sportwagen markiert auch den Ich-Erzähler in *Caravansérail*. Darüber hinaus belegen die Reisebeschreibungen und Autofahrten die Nähe zu Picabias Lebensphilosophie, von Ort zu Ort zu vagabundieren, die der Protagonist widerspiegelt.<sup>30</sup>

Der collagenhafte Aufbau des fragmentarischen Romans erschwert es, dem rudimentären Geschehen zu folgen, doch fungieren der junge Dichter Larancay durch sein wiederholtes, unverhofftes Auftauchen sowie die Sequenzen aus seinem Werk *l’Omnibus* als Bindeglied zwischen den Kapiteln. Das Buch, dem der Anfang fehlt, beginnt mit einer impliziten Anspielung auf das einzige Exemplar einer Zeitung, die Picabia herausgegeben hatte, *La pomme de pins*: «Voyez-vous, mon vieux, un panier de pommes de pin m’a toujours été plus sympathique à regarder qu’un Rembrandt!»<sup>31</sup> Bereits hier zeigt sich der Konflikt zwischen *anciens et modernes*, in welchem sich der Protagonist eindeutig zugunsten der Moderne positioniert, die er höherrangig bewertet als bspw. die Werke des berühmten Malers Rembrandt.

#### 2.1.1.1.1 Die Tradition und die Moderne

Im ersten Kapitel, *Le galuchat*, wird die Figur des jungen Dichters Lareincay eingeführt, der im Roman wiederholt versucht, dem Ich-Erzähler Extrakte aus seinem Erstlingswerk *l’Omnibus* zu rezitieren. Die Überschrift bezeichnet eine Fischhaut, die als Leder-Ersatz Verwendung fand, und sich auf den ambitionierten Lareincay beziehen soll, der als Surrogat und irrelevanter Ersatz eines realen Poeten dient. Diese Figur ist vermutlich eine Variante Bretons, mit dem sich Picabia überworfen hatte.<sup>32</sup>

*La bulle de savon*, das zweite Kapitel, rekurriert auf einen Satz aus dem vorhergehenden und schafft dadurch die Verbindung zwischen beiden. Nach einem Diner mit Berthe Bocage, seiner einstigen Geliebten und langjährigen Freundin, rekapituliert der Protagonist

---

<sup>28</sup> Winter, Scarlett: „Räderwerk *Caravansérail*. Bewegung und Geschwindigkeit bei Francis Picabia.“ In: Marijana Erstić, Walburga Hülk, Gregor Schuhen (Hrsg.). *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 337 (333-348).

<sup>29</sup> Waldberg, Patrick: *Der Surrealismus*. 5. Auflage. Köln: DuMont 1981, S.29.

<sup>30</sup> Funken: „Vorwort « Dada ist das Benzin und das Publikum der Motor »“, S. 6f.

<sup>31</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 21.

<sup>32</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S. 151.

ihre Vorzüge, ihre natürliche Intelligenz, die sie von der Gesellschaft der, auf ihr Äußeres fokussierten, Frauen ohne Substanz und angeborener Klugheit distanzieren:

A cette époque, je considérais cette femme comme l'une des plus intelligentes qu'il m'ait été donné de connaître. Intelligence faite d'instinct, non cultivée dans un laboratoire à la Mode, à la façon de celles que l'on rencontre partout, dans les réunions intra ou extra mondaines, les concerts, les couloirs de théâtre et les salles de conférences.<sup>33</sup>

Gleichzeitig opponiert sie durch ihren Garçon-Haarschnitt und männliches Verhalten gegen das klassische Frauenbild:

– Et vous, combien vous êtes restée femme, vous qui prenez vos cigarettes, vos cheveux courts et votre volant d'automobile pour de l'imperméabilité! [...], mais votre égoïsme est perméable, vous avez les mêmes vanités que les autres et en dépit de toutes vos affirmations, je sais que l'on peut vous blesser, comme elles!<sup>34</sup>

An Berthe zeigt sich der Konflikt zwischen einer traditionellen Frau und dem modernen Frauentyp der 20er Jahren, wie sie ihn verkörpert. Julia Drost hat dieses Frauenbild, die „Garçonne“ am Beispiel von Victor Marguerittes Werk umfassend untersucht. Ihre Thesen sind demzufolge partiell auf Berthe anwendbar. Einerseits kann der Modewandel von einengender, femininer Kleidung zu einer maskulinen Erscheinung das weibliche Streben nach Freiheit, Unabhängigkeit und Selbstständigkeit bedeuten, andererseits das gleichzeitige Eliminieren ihrer geschlechtsspezifischen Identität,<sup>35</sup> da deren Merkmale unterdrückt werden. Die implizierte Ablehnung des bis dato klassischen Frauenbildes, abhängig, unselbstständig, dem Manne untergeordnet, kann als Emanzipationsbestrebung gesehen werden, die meiner Ansicht nach in der Schriftstellerin George Sand bereits in den 1830er Jahren eine prominente Vorreiterin fand. Außerdem erscheint Berthes Kleidung als Provokation der konservativen Gesellschaft und somit als Positionierung für die Moderne und deren gesellschaftlichem Wandel. Hingegen belegt das Werk dadurch die Zugehörigkeit zu den 20er Jahren der Avantgarde, in denen sich die Gendergrenzen zu verwischen begannen und eine gesellschaftliche und kulturelle Verunsicherung auslösten.<sup>36</sup> Das vorletzte Kapitel thematisiert Lareincays Heirat mit Rosine, die ihr Leben in ruhige Bahnen lenken wird. Im Gegenzug kann sie seiner Karriere durch ihre Beziehungen Impulse verleihen. Damit endet die Liaison des Protagonisten mit Rosine, zumal er parallel Beziehungen zu Frauen unterhält, so wie er gleichzeitig verschiedene Autos besitzt, um stets fahrbereit zu sein. Diese Aussage untermauert die Bedeutungslosigkeit dieser Verbindung und ist zugleich eine Provokation des Bürgertums. Desgleichen belegt folgendes Beispiel diese Attitude des Ich-Erzählers, der sich gegen alle bürgerlichen Normen und Regeln als Protestfigur im Sinne des Surrealismus präsentiert:

---

<sup>33</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 29.

<sup>34</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 32.

<sup>35</sup> Drost, Julia: *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*. Göttingen: Wallstein Verlag 2003, S.13, 64f.

<sup>36</sup> Vergl.: Drost: *La Garçonne*. S. 230, 232-235, 241.



Rosine demeurait songeuse, un peu impressionnée, très décidée par ailleurs à écouter mon conseil; peut-être regrettait-elle la colère que j'aurais pu montrer ou le chagrin que j'aurais dû ressentir mais ayant toujours plusieurs femmes à la fois, comme plusieurs autos, j'évite les accidents sentimentaux qui abîment si souvent l'existence des imprudents [...]<sup>37</sup>

Der Wille, erst zu heiraten, nachdem man gelebt habe, enthält implizit das surrealistische Motto der freien Liebe: «Voyez-vous, ainsi que vous l'avez fait, il faut commencer par vivre et se marier ensuite, le contraire est une monstruosité [...]» Erst seit den 70er Jahren hat sich diese Lebensweise wechselnder vorehelicher Beziehungen im Bürgertum zunehmend etabliert und an Akzeptanz gewonnen.<sup>38</sup>

Die Traditionsverbundenheit der Franzosen wird in der Kritik an deren Inflexibilität deutlich, da Frankreich kreativen, moderner Künstler keine Entfaltungsmöglichkeit bietet.

Notre pays est vieux, sans entrain, il se raccroche à une fausse sentimentalité d'impuissance [...] Pourtant un homme ne se fait pas seul; pour avoir du génie, il faut posséder le terrain dans quoi le faire pousser, je pense que notre terrain est pour l'instant épuisée. [...] Détrompez-vous, voici l'expérience que j'ai faite: j'ai vidé dans une fosse d'aisances, ouverte à tous les passants, un grand flacon de parfum; nul n'est venu me dire: » Monsieur, comme cela sent bon ici! « Les gens ne percevaient rien de nouveau, ils avaient tellement pris l'habitude de l'autre odeur.<sup>39</sup>

Gleichzeitig ist hier die Ablehnung der traditionellen Literatur enthalten, wie sie von Anhängern der Avantgarde propagiert wird:

[...] je trouve [la] vie [des poètes], sur laquelle on fait en général tant de battage, vide d'intérêt. [...] [L]'anecdote sur l'artiste a une saveur qui contribue à faire discuter et aimer tout ce qu'il produit, c'est à peu près comme si, pour juger des qualités d'un cheval de courses, on s'attachait à rechercher s'il aimait bien sa mère!<sup>40</sup>

Einerseits zeigt sich hier das Desinteresse des Protagonisten an den drei von Breton verehrten Poeten, Rimbaud, Germain Nouveau und Lautréamont, andererseits gleichzeitig eine „gewisse“ Arroganz gegenüber den Genannten. Konsequenterweise opponiert er ebenso gegen die oberflächlichen Kommentare Kunstinteressierter, deren Neugierde vorrangig der Vita eines Künstlers gilt, um lediglich aufgrund dieser Kenntnisse die Qualität der Artefakte zu beurteilen. Letzteres ist als Kritik an der Mode der 1924er Jahre zu sehen, Biografien und Anekdoten über berühmte Persönlichkeiten zu lesen.<sup>41</sup> Mit dieser Haltung stellt sich Picabia dem Bürgertum und deren Fehlinterpretationen der literarischen Romantik entgegen.

#### 2.1.1.1.2 Die Gesellschaftskritik

*Inhalation perpétuelle* thematisiert die gehobene Gesellschaft, ihre Barbesuche in wechselnden „In-Lokalen“, um den Merkmalen moderner Zeit außerhalb traditioneller Gewohnheiten zu frönen. Barbesuch und Balletttänze der exotischen Künstler belegen den

---

<sup>37</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 141.

<sup>38</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 139, vergl.: Anmerkungen, S. 186.

<sup>39</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 31f.

<sup>40</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 34.

<sup>41</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S. 158.

Hang zum Exotismus und Wunsch nach Abwechslung der wilden Nachkriegsjahre nach 1918 «nous avons les ballets nègres»<sup>42</sup>, in der Realität damals durch die „farbige“ Tänzerin Josephine Baker verkörpert.<sup>43</sup> Die kosmopolitische Stadt Paris zog als europäisches Zentrum der Avantgarde magnetisch Kunstschaaffende jeder Couleur an.<sup>44</sup> Picabias ironischer Stil demonstriert seine Aversion gegenüber dem Verhalten der Pariser Bourgeoisie und n.a. deren Gier, am Glanz Prominenter zu partizipieren, um die eigene Bedeutung aufzuwerten: «[...] petites personnalités parisiennes en quête de célébrité.»<sup>45</sup> Evident erscheint dabei die Kritik an menschlichen Vorurteilen, dem unterschwelligem Rassismus, der Menschen anderer Hautfarbe zu Tieren degradiert, um sich an deren Andersartigkeit zu befriedigen: «Vraiment, ces hommes ont l’air de bêtes, mais ce sont des types épatants; on dit qu’ils ont un tempérament formidable.»<sup>46</sup>

Zur Pariser Gesellschaft gehört die *jeunesse dorée*<sup>47</sup>, die Personifizierung eines neuen Menschentyps, dem Müßiggänger, der alibimäßig, aber nicht zielgerichtet, einem Studium nachgeht, doch seine Zeit an Spieltischen verbringt.

Obwohl *l’Omnibus* Lareincay zugeschrieben wird, ist hierin Picabias Haltung gegenüber den surrealistischen Präferenzen von Traumerzählungen, Trancezuständen und Halbschlaf textimmanent. Seine unmissverständliche Haltung zum Surrealismus und dessen dominierenden Persönlichkeiten belegt folgendes Zitat:

Il vivait depuis lors en état d’hallucination perpétuelle, il rêvait tout éveillé comme un mangeur d’opium“. La somptuosité de ses souvenirs ne pouvait se comparer qu’à son deuil présent. Impossible d’avoir une imagination plus riche et d’être à la fois plus pauvre.<sup>48</sup>

Die Repetition der Überschrift „hallucination perpétuelle“ verweist auf das Kapitel, in dem die „In-Lokale“ wie eine Droge ohne Unterlass konsumiert werden. Zudem belegt die Parodie der Psychoanalyse Picabias negative Einstellung zu Sigmund Freuds Thesen, sowie seine distanzierte Position gegenüber surrealistischen Präferenzen.<sup>49</sup>

### 2.1.1.1.3 Der Rausch von Geschwindigkeit und Spiel

Die Verknüpfung mit dem Kapitel *Out* erfolgt mittels der Worte «au sujet de la vaisselle»:<sup>50</sup>

---

<sup>42</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 25.

<sup>43</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 37, 25.

<sup>44</sup> Vergl.: Etherington-Smith, Meredith: *Dali. Eine Biographie*. Aus dem Englischen von Pocio und Roberto de Hollanda. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 1996, S. 128.

<sup>45</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 37.

<sup>46</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 37.

<sup>47</sup> Vergl.: Wild, Gerhard: „Francis Picabia“. In: *Kindler Klassiker. Französische Literatur. Aus neun Jahrhunderten*, zusammengestellt von Gerhard Wild. Stuttgart: Metzler Verlag 2016, S. 449 (446-449) sowie Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. S. 967.

<sup>48</sup> Picabia: *Caravansérail*, S.38.

<sup>49</sup> Vergl.: Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S. 159.

<sup>50</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 41-44.

Derrière lui un autre jeune homme apparut, il était ...[es fehlen zwei Seiten] le point de m'en aller, elle m'a prié de laver quelques assiettes salies la veille, en m'expliquant qu'elle avait renvoyé les domestiques pour être plus tranquille et chargeait ses amants de l'entretien de son intérieur. [...] Mon jeune ami m'avait indiqué l'étage: le dernier. [...] je me souvins à cette minute, avec un peu d'angoisse, de ce que m'avait conté Pierre de Massot, au sujet de la vaisselle!<sup>51</sup>

Die Begegnung des Protagonisten mit einer unkonventionellen Unbekannten verweist unterschwellig auf den Hauptfokus des Romans, den Geschwindigkeitsrausch, da das Zusammentreffen eine gemeinsame Reise in seinem Auto initiiert. Dem Rausch der rasanten Fahrt an die französische Mittelmeerküste folgt der Rausch des Glücksspiels, Roulette, Baccara oder an Spielautomaten, in Casinos mit denselben Spielsüchtigen, unabhängig von Ort und Zeit. Die Städtenamen sind irrelevant, sie markieren lediglich den Außenraum schlechthin. Das schnelle Reisen im Auto ist als Flânerie im Tempo der modernen Zeit zu werten, analog dem Schlendern eines „Flâneurs“:

Nous démarrâmes en trombe à travers les rues de Paris et franchîmes la porte du Bois sans déclarer l'essence. Impossible de débrayer, nous allions, nous allions, et en quelques heures, d'une traite, nous arrivâmes à Marseille vers minuit. Cette folle vitesse, le danger constant qui en résultait, m'avaient lié à cette femme plus que des années passées près d'elle n'auraient pu le faire, nous tenions l'un à l'autre par la force de tout ce que nous avons risqué ensemble.<sup>52</sup>

Nur die Anregung durch die riskante Fahrt verbindet das Paar, dessen Beziehung von der modernen Zeit geprägt ist, eine unkonventionelle temporäre Zuneigung ohne Verpflichtungen und wahre Liebesgefühle.

Der Zufall entlarvt die Unbekannte als Rosine Hauteruche, die fiktionale Verarbeitung einer realen Person, deren wahre Identität bis heute unklar ist.<sup>53</sup> Die Affinität des Protagonisten zu schnellen Fahrzeugen verweist auf Picabias Vita, der in Begleitung Appolinaires in derartiger Weise der Banalität des Alltags entflohen.<sup>54</sup> Schuldt kategorisiert diesen Geschwindigkeits-„taumel“ als „Fluchtbewegung“ des „lebenswütigen Melancholikers.“<sup>55</sup> Aus diesem Widerspruch zwischen Sucht nach Leben und Depression resultiert meiner Ansicht nach Picabias Instabilität im Hinblick auf seine diversen Kunststile. Die Gier nach dem berausenden Effekt der Autofahrten zeigt sich als Grenzerfahrung der Sinne und als Flucht vor dem eigenen Dasein. Diese Lebens- und Denkweise dominiert auch sein literarisches Œuvre, hier *Caravansérail*, das u.a. als Umschlagplatz seiner innovativen Ideen zu sehen ist und sich damit deutlich von traditionellen Werken unterscheidet. Die Ästhetik von Picabias lyrischer Produktion wird hier offensichtlich, indem die Termini „Geschwindigkeit“ und „Simultanismus“, einander entsprechen. Die technischen Erneuerungen damaliger Verkehrsmittel verändern den

---

<sup>51</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 41ff.

<sup>52</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 49.

<sup>53</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen: Am Wahrscheinlichsten ist die Sängerin Hania Routchine als Vorbild zu vermuten, da die Initialen vertauscht denen der Romanfigur entsprechen, S. 163.

<sup>54</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S.162.

<sup>55</sup> Schuldt: *Francis Picabia*, Köln: Greven und Bechtold 1980, S.9

Wahrnehmungsmodus, sodass die Insassen Landschaft und Natur nunmehr als einen vorbeirasenden Film erleben.<sup>56</sup>

Die Thematisierung neuzeitlicher Technik belegt die Nähe zum Futurismus, mit dessen Thesen und Auswirkungen sich Apollonio auseinandersetzte. Kunstschaffen sollte die bürgerliche Gesellschaft beeinflussen und nicht nur dem Zweck des individuellen Genießens dienen.<sup>57</sup> Diese Thesen der Revolution der Jugend «Les plus âgés d'entre nous ont trente ans; au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de plus jeunes et de plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles!...»<sup>58</sup> setzt Picabia mit der Figur des Ich-Erzählers um.

Der Eskapismus des Protagonisten dokumentiert die alltägliche Monotonie und seine Suche nach Ablenkung in der Eintönigkeit von Kunstaustellungen im Zirkel, der fiktional im Text verarbeiteten, wichtigen Persönlichkeiten der damaligen Société, deren Dasein sich zwischen Dinern und Konversation, Kunst, Glücksspiel und Rauschmitteln abspielt.

Neben Passagen aus *l'Omnibus* sind einige Gedichte von Lareincay integriert, – *Le rondibé du Radada, Pipi und La nuit* – die real die Erzählerfigur verfasste, wodurch der Bezug zu Picabias Biographie und seiner Vergesslichkeit evident ist, so wie der Ich-Erzähler vorgeblich seine Urheberschaft der Lyrik vergessen zu haben scheint.<sup>59</sup>

Picabia war geprägt vom Leben als Einzelkind in einer begüterten, kubanisch-französischen Familie, die ihm einen legeren Lebensstil ermöglichte, den er lebenslang beibehielt.<sup>60</sup> Das Aufwachsen in einem frauenlosen Haushalt, abzulesen im doppeldeutigen Wortspiel „l'homme à quatre sans/cent femmes“<sup>61</sup>, Mann ohne Frauen in einer Männerdomäne, prägte nachhaltig seine Entwicklung, da seiner Erziehung die weibliche Perspektive fehlte. Daraus könnte seine Leidenschaft für moderne Technik resultieren, da diese Affinität damals allgemein Männern attestiert wird. Die Parallele seiner Vita zu dem exzessiven Leben des Protagonisten ist evident, da die berauschte Wirkung diverser Auslöser, in Paris genießt er mit Freunden das Opiumrauchen,<sup>62</sup> literarisch in *Caravansérail* umgesetzt wurde.

---

<sup>56</sup> Vergl.: Winter, Scarlett: „Räderwerk *Caravansérail*.“, S. 333f.

<sup>57</sup> Apollonio, Umbro: *Der Futurismus*. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg 1972, S. 7ff.

<sup>58</sup> Marinetti, F. Tomaso: „Manifeste initial du futurisme (publié par le <Figaro> le 20 Février 1909)“. In: Andreoli-de-Villers, Jean-Pierre (Hrsg.). *Le Premier Manifeste du Futurisme*, Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa 1986, S. 63.

<sup>59</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S.163.

<sup>60</sup> Buffet-Picabia, Gabrielle: Vorwort zu *Francis Picabia Schriften in zwei Bänden*. Aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt. Hamburg: Verlag Lutz Schulenburg 1983, S. 7-11, 24.

<sup>61</sup> Funken, Peter: Vorwort « Dada ist das Benzin und das Publikum der Motor », S. 8.

<sup>62</sup> Picabia, Francis: *Schriften in zwei Bänden*, aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt. Vorwort von Gabrielle Buffet-Picabia, 2. Band. Hamburg: Verlag Schulenburg 1983, S. 51.

Darüber hinaus zeigt sich Picabias ironischer Stil in der Beschreibung der Prinzessin Chapeau. Ihr von Egozentrik geprägtes Wesen ist einzig auf sich selbst fokussiert:

La princesse Chapeau, authentique et internationale, ne connaissait bien qu'une vie: la sienne, elle l'avait tant vécue, sa vie, et je ne cache pas qu'elle en tirait un certain charme. Ses cheveux courts, semblables à des pommes paille, couronnaient un visage d'institutrice pour demi-vierges; elle portait aux doigts plusieurs bagues d'homme d'une grande valeur, ses mains, que j'avais bien souvent observées, avaient une façon de caresser les jetons au baccara qui, certes, ne manquait pas d'attrait.<sup>63</sup>

Die Deskription ihrer strohfarbenen, das Gesicht wie Pommes frites umrahmenden, Haare belegt seinen Mangel an Empathie für die, von ihren Lebensexzessen gezeichnete, Adlige. Dennoch ist die Wertschätzung ihrer unkonventionellen Lebensweise hier textimmanent.

Als ein weiteres Beispiel seiner Ironie ist die Raucheretage eines Hotels zu nennen:

«[J]e rejoignis les officiers à l'hôtel des Séraphins, considéré comme un véritable Family-house; le deuxième étage y étant rigoureusement réservé aux fumeurs, cela procurait aux habitants du premier et du troisième un calme délicieux.»<sup>64</sup> Die Ambiguität des Opiumrauchens wird hierbei deutlich; das Laster hat in diesem Fall den positiven Effekt, den anderen Bewohnern Ruhe, doch leider auch unangenehmen Geruch, zu bescheren.

#### 2.1.1.1.4 Der Bezug zur Avantgarde

Von den untersuchten Texten zeigt nur *Caravansérail* Bezüge zum Futurismus; die Hinwendung zu moderner Technik, die Wirkung rasanter Fahrzeuge, die eine unbekanntere Erregung als Flucht in künstliche Paradiese offerieren. Die Thematisierung der unterschiedlichen Stilrichtungen, Kubismus, Dada, Historienmalerei und die namentliche Nennung bekannter Maler, wie Cézanne und Picasso sowie die kontroverse Konversation belegen erneut den Konflikt zwischen traditioneller und moderner Kunst:

[Rosine] s'extasia devant une toile de Cormon et me dit: » Quel malheur que vous ne fassiez pas de tableaux comme celui-ci. Ce que ce serait beau! « Cette phrase me fit plaisir, me prouvant que, moi aussi, j'avais un vice, celui de vouloir exprimer l'impalpabilité d'une suggestion. Suggestion de tout ce qui nous entoure, de tout ce que nous ne voyons pas mais que nous sentons, besoin de croire dans l'œuvre que l'on peut faire avec l'aspect ridicule des choses que personne n'a jamais vues!<sup>65</sup>

Der Protagonist präsentiert sich als Maler des Unbegreiflichen, Unsichtbaren, bewusst in Opposition zu Fernand-Anne Cormand, der an der École des Arts akademische Malerei lehrte. Auch hier scheint der Bezug zum Futurismus unübersehbar, der traditionelle Malerei und deren Akademismus ablehnt.<sup>66</sup> Im Folgenden zeigen sich die diffusen Vorstellungen über Kubismus, der sich als strukturierte Malerei präsentiert, und der total freien Gestaltungsmöglichkeit des Dada unter Missachtung jeglicher Regeln:

---

<sup>63</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 56.

<sup>64</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 60f.

<sup>65</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 50.

<sup>66</sup> Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini: „Vorwort zum Katalog der Ausstellungen in Paris, London, Berlin, Brüssel, München, Hamburg, Wien usw. 1912“. In: Apollonio, Umbro: „Der Futurismus“. In: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln: Verlag M.DuMont Schauberg 1972, S. 60ff (59-65).

[L]a conversation tomba un instant sur le Cubisme et sur Dada. Un jeune enseigne au regard noir et profond me pria de lui dire ce »que c'était que le Cubisme et qui l'avait inventé.« – Y a-t-il une différence entre les Cubistes et les Dadaïstes? – Je ne sais pas, peut-être.– Voyons, ne vous moquez pas, expliquez-nous le Cubisme. [...] [L]a publicité existe pour Cézanne, pour le savon Cadum, elle ne peut exister pour moi, car je ne suis ni peintre, ni littérateur, ni espagnol, ni cubain, ni américain. [...] Ni Dada, je suis vivant.<sup>67</sup>

Der Ich-Erzähler positioniert sich gegen Bretons Doktrin<sup>68</sup> und dokumentiert damit den engen Bezug zu Picabias Leben und seinem Plädoyer für die freie Entfaltung aller individuellen Möglichkeiten, anstelle starrer Regeln Lebenskunst, Frieden, Waffenstillstand und ein energiegeladenes Leben zu propagieren. Trotzdem könnte der letzte Satz auch als eine Abkehr von Dada interpretiert werden genauso wie folgende Sätze:

– Et Dada? Au moins, vous ne pouvez nous refuser de dire ce que c'est Dada! – Dada, c'est l'armistice, c'est la paix; c'est la concentration qui s'évapore ou le contraire, concentration de nos imbéciles ambitions. Jérôme vaudra un jour plus cher que Cézanne parce que Cézanne aura valu plus cher que Jérôme!<sup>69</sup>

Hier reihen sich Aussagen über den Expressionismus ein: «– Qu'est-ce que c'est que l'expressionisme? demanda-t-il [Roger Vitrac] à Aragon. ‚C'est la neuvième connerie, inventée par Freund.‘ – Qu'est-ce que c'est Freund? ‚Freund? C'est le marchand en gros des sexes de paraffine. » Das Wort *Freund* bedeutet in diesem Zusammenhang *ami*. Darüber hinaus ist der Bezug zu Freuds Theorien über Sexualität augenfällig.<sup>70</sup> Der Dada-Definition textimmanent ist außerdem Picabias widersprüchliche Geisteshaltung, die sich in Absurditäten zeigte.<sup>71</sup> Andererseits kann daraus mangelnde Konstanz gefolgert werden. Hier scheint eine kurze Erläuterung zum Dadaismus angebracht. Die Dada-Bewegung, initiiert von Tristan Tzara im ersten Weltkrieg, greift Ordnungskriterien und Lebensweise der Bourgeoisie an, deren Verherrlichung der Kriegsmaschinerie und Indifferenz gegenüber dem damit verbundenen sinnlosen Töten. Es war eine Protestbewegung, welche die Bevölkerung mittels sprachlicher Mittel und dadaistischer Darstellungen von überspitzter Parodie aus ihrer Lethargie aufrütteln wollte.<sup>72</sup> Texte sind Anti-Kunst ohne Sinn und Inhalt, bestimmt durch den Zufall, häufig in Collagentechnik aus Fiktion und Wirklichkeit, nach dem Motto: «DADA NE SIGNIFIE RIEN»<sup>73</sup>. Unter der Führung von Tzara, Editor des *Dada Manifesto of 1918* sowie der Vorläufer-Kunstzeitschrift namens „Dada“<sup>74</sup> und Picabia gewinnt Dada in den 1919-21 Jahren einen entscheidenden Einfluss

<sup>67</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 61ff, Anmerkungen, S. 170.

<sup>68</sup> Christians, Ulrich: *Studien zu Francis Picabia*. Inaugural-Dissertation, S.100.

<sup>69</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 61ff.

<sup>70</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 88, Anmerkungen, S. 182.

<sup>71</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S. 170.

<sup>72</sup> Hedges, Inez: *Languages of revolt. Dada and surrealist literature and film*, Durham: Duke University Press 1983, S. Xii.

<sup>73</sup> Tzara, Tristan: *Œuvres complètes*, Tome 1 (1912-1924), Paris:1975, S. 360.

<sup>74</sup> Savinio, Alberto: „Dadaïsme“. In: Giovanni Lista: *De Chirico et l'avant-garde*. Lausanne: L'age d'homme 1983, S.68.

auf die damalige, literarische Entwicklung. Die provozierenden Aktionen trafen in der Hoch-Zeit der Pariser Vergnügungsphase auf ein aufnahmebereites Publikum. Nachdem zunehmend Spontaneität und Zufall verlorengehen, wendet sich Picabia bereits 1921 vom Dadaismus ab, wie seine Dada-Kritik im Roman dokumentiert.<sup>75</sup> Dieser Aussage entspricht die Erzählerfigur als Dadaist, der dennoch gegen Dada opponiert. Die Präsentation von *Caravansérail* entlarvt den Protagonisten als *alter ego* Picabias, der vermied, rational zu argumentieren. Ein weiterer Aspekt sind die erläuterten Analogien zum Futurismus, die Chiricos und Dalís Werken fehlt.

Diese Avantgarde tritt Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Publikation des ersten futuristischen Manifestes – *Le Futurisme*<sup>76</sup> – von Filippo Tommaso Marinetti in Italien in Erscheinung und beeinflusst in den frühen 20er Jahren nahezu alle Kunstsparten. Einen essentiellen Unterschied zu den Nachfolge-Avantgarden zeigt die Affinität zur modernen Welt, die Verherrlichung technischer Entwicklungen, die fortschreitende Industrialisierung und als Folge die zunehmende Ausbreitung der Großstädte, verbunden mit dem Wandel, der Anonymität und Hektik mit sich bringt:<sup>77</sup> «1. Nous voulons chanter l’amour du danger, l’habitude de l’énergie et de la témérité. [...] 4. Nous déclarons que la splendeur du monde s’est enrichie d’une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. [...]»<sup>78</sup>

Als Folge des beschleunigten Tempos rücken Städte und Ziele näher zusammen, sodass der Akt des Reisens eine neue Wertigkeit erhält und die Wahrnehmung der Umwelt verändert. Genießendes Betrachten der Landschaft und Konversation wird ersetzt durch die Gefahr und den Temporausch des Reisens, denen der Protagonist erliegt, eine Sensationslust, die in der Sehnsucht nach dem tödlichen Autounfall gipfelt:

L’accident me distraint bien plus que le clown qui flanque une grande gifle à son petit copain!  
Si, très peur, dis-je. Au fond de moi-même, je cachai soigneusement que j’avais eu le désir de l’accident! Accident qui m’aurait séparé tout de suite de cette compagne momentanée, accident qui l’aurait tuée et m’aurait tué moi-même, anéantissant du même coup cette souffrance nerveuse qui fait de moi un perpétuel anxieux.<sup>79</sup>

Das Überraschungsmoment des Unfalls übertrifft die Plattitüden einer Zirkusaufführung. Hier ergeben sich Analogien zu unserer Jetztzeit mit der Faszination des Unerwarteten, bspw. eines schwerem Unglücks, das aus Sensationslust fotografiert wird unter Missachtung der realen Gefahr. Die Kritik an der Machtbesessenheit Uniformierter und deren Verhalten, evoziert durch die Kleidung, belegt einen weiteren Bezug zu den Futurismus-Thesen:

---

<sup>75</sup> Orth: *Das dichterische Werk von Francis Picabia*, S. 40-48; Buffet-Picabia: „Vorwort zu Schriften in zwei Bänden“, S. 22f, 34.

<sup>76</sup> Marinetti: „Manifeste initial du futurisme“, S. 47-101.

<sup>77</sup> Marinetti, F.Tomaso: „Gründung und Manifest des Futurismus 1909“. In: Apollonio, Umbro: *Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln: Verlag M.DuMont Schauberg, 1972, S. 33 (30-36).

<sup>78</sup> Marinetti: „Manifeste initial du futurisme“, S. 47.

<sup>79</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 103, 45.

« Quant à l’uniforme, voyez-vous, l’uniforme agrémenté de croix et de galons, c’est une invention pire que celle de tous les stupéfiants! L’homme le plus simple, le meilleur, devient absurde et dangereux le jour où on lui accroche deux bandes rouges ou une bande dorée sur la manche. Instantément, il se croit différent des autres. [...] Ah! vraiment, l’invention de la «supériorité», manifestée par un étalage de clinquants et de camelote, dénote chez la race humaine la folie de la domination. Le but, la joie, c’est de tyranniser un être, des êtres [...] sans y avoir le moindre droit [...] »<sup>80</sup>

Die Rede eines jungen Abbés und seine leidenschaftliche Aversion gegen die militärische Auseinandersetzung im unpassenden Moment betont dadurch den dadaistischen Bezug des Romans. In diesem Fall fungiert das Uniformdekor als Initiator eines individuellen Macht- und Herrscherbewusstseins, dessen Auswirkungen das Volk erleiden muss.

Die getrennte Rückreise nach Paris von Rosine und dem Ich-Erzähler dokumentiert die Nichtigkeit ihrer oberflächlichen Beziehung. Das Paar steht hier stellvertretend für die Emotionslosigkeit der Romanfiguren in *Caravansérail*, die sich tiefer gehenden Gefühlen verweigern. Einzig gemeinsame Fahrten evozieren kurzfristig ihre Attraktivität füreinander, in der das Auto hierbei als Sexersatz fungiert, und damit zusätzlich den Bezug zur Initialavantgarde belegt. Das Bekenntnis des Ich-Erzählers über homoerotische Liebesbeziehungen untermauert ebenfalls diese Verbindung, dennoch eine bewusste Provokation Picabias zu einer Zeit, in der Homosexualität gesellschaftlich tabuisiert war, obwohl auch einige Surrealisten, nicht Breton, die freie Liebe propagierten:

N’avez-vous jamais aimé les hommes? – Si, si, ou plutôt, quand j’étais très jeune, des hommes m’ont aimé; par sensualité, par paresse, je me suis laissé aimer et puis ils me faisaient des petits cadeaux ! J’avais une prédilection pour le bain de vapeur, la vie au Hammam ne m’était pas antipathique, pourtant, je n’ai jamais aimé regarder les hommes, leurs formes m’ennuient, et, ce qui m’éloigne peut-être davantage, c’est le beau corps d’athlète. Les femmes, je trouve ça un peu mou, mais il m’arrive souvent de les regarder avec passion [...]»<sup>81</sup>

Auf Futuristen übte die „naturwissenschaftlich-technische“ Entwicklung der neuen Zeit eine stimulierende Wirkung aus, als Folge sahen sie eine essentielle Verbindung zwischen Naturwissenschaft und Ästhetik, aus der sie den Bezug zur Kunst ableiten. Die Kraft und Aggressivität der Motoren sollte sich im übertragenen Sinn in der Literatur zeigen, um voller Energie Innovatives zu schaffen und unbekanntes Terrain zu erobern.<sup>82</sup> In diesem Sinn ist auch ihre Poesie-Definition zu interpretieren: «7. Il n’y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chefs-d’œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l’homme.»<sup>83</sup> Diese Veränderung markiert Picabias Prosawerk diverser Stilrichtungen, in dem sich der schnelle Wechsel von Orten und Beziehungen manifestiert, verbunden mit dem unterschwelligem Angriff auf die unterschiedlichen Kunstströmungen.

---

<sup>80</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 130.

<sup>81</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 70f.

<sup>82</sup> Apollonio: *Der Futurismus*, S.18-22.

<sup>83</sup> Marinetti: „Manifeste initial du futurisme“, S. 47. Apollonio: *Der Futurismus*, S.37-40.



So belegt folgendes Beispiel seine kritische Haltung gegenüber den surrealistischen Präferenzen wie Halluzination und Traum: «Il vivait depuis lors en état d'hallucination perpétuelle, il rêvait tout éveillé comme un mangeur d'opium.»<sup>84</sup> Die Art der schriftstellerischen Umsetzung enthält implizit seine Ablehnung der v.g. literarischen Fokussierung des Surrealismus. Einerseits lehnt er den Drogenrausch strikt ab, andererseits versetzt er sich in diverse Rauschzustände. Demzufolge sind trotz Kritik Analogien zwischen Surrealismus und Picabia evident.

Seine Kritik könnte einerseits als Konkurrenz zu den führenden Surrealisten, besonders Breton, um eine Vorreiterposition in der Avantgarde andererseits als Wunsch nach literarischer Anerkennung ausgelegt werden. Lareincays *l'Omnibus* dagegen mag als Symbol für alle traditionellen Werke gelten, sei es bspw. Anatole France und eventuell Marcel Proust, gegen die sich der Surrealismus wendet. Hier zeigt sich die Auseinandersetzung der Surrealisten mit der künstlerischen Tradition in der bürgerlichen Gesellschaft im Mikrokosmos des Konfliktes zwischen dem Ich-Erzähler und dem Jungautoren, der sich am Publikumsgeschmack orientiert und seinem Text eine individuelle Prägung vorenthält.

Mit *Caravansérail* negiert Picabia den Kunstwert im traditionellen Sinn und seiner Bedeutung als Artefakt; hiermit entspricht er den Vorgaben Dadas, die Kunst als Privatsache betrachten, die der Kunst Schaffende vorrangig für sich selbst produziert und dadurch gegen deren Musealisierung opponiert.<sup>85</sup> Hierin ist zwar ein Widerspruch zu Futuristen zu sehen, für die Kunst nicht dem individuellen Genießen dient, sondern das moderne Leben insgesamt prägen soll,<sup>86</sup> doch ich meine, auch dieser Forderung entspricht der Text. Picabia verarbeitet die Wirklichkeit in neuer Form und Sprache, durch bildhafte Wortkreationen, eine veränderte Wahrnehmung der Realität durch den Blick aus dem Auto und bedient damit futuristische Thesen: «Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.»<sup>87</sup> Die Abwendung von einer mimetischen Abbildung und menschliche Indifferenz gegenüber der Natur in *Caravansérail* evoziert eine Referenzerstörung. Der Rezipient hat provozierend Zusammengefühtes in Wort und Bild ideell zu verarbeiten, da er sich nicht

---

<sup>84</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 19.

<sup>85</sup> Vergl.: Hedges: *Languages of revolt*, S. Xiii; vergl. Tzara, Tristan: „Dada Manifesto“. In: Mary Ann Caws, trans. and ed, *Approximate Man and Other Writings*, Detroit: Wayne State Univ. Press 1973; Picabia, Francis: *Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*. Aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt. 6. Auflage (Erstausgabe 1981). Hamburg: Edition Nautilus 2011. Nach eigenen Aussagen Picabias hat „[d]as „Kunstwerk [zwar] seine Daseinsberechtigung [behalten], [aber] DEN WERT verloren.“ S. 52.

<sup>86</sup> Apollonio: *Der Futurismus*, S.10f.

<sup>87</sup> Marinetti: „Manifeste initial du futurisme“, S 47.

mehr auf vertraute Zusammenhänge der gedanklichen Voreinstellungen beziehen kann, die auf Erfahrungen eines jeden Individuums beruhen und daher differieren.<sup>88</sup>

Rosines Apartment dokumentiert ihren Individualismus. Den Räumen fehlt jegliches Mobiliar, sie sind jedoch durch Hinweisschilder gekennzeichnet, um ihre Funktion klarzustellen: «J'entrai dans un appartement absolument vide de meubles; cependant, sur chacune des portes se présentait une plaque d'émail bleu, indiquant quelle devait être la fonction de la pièce qu'elle désignait.»<sup>89</sup> Die Kälte der Zimmer fungiert als Provokation der Bourgeoisie und demonstriert gleichzeitig Rosines Protest gegen deren Traditionen. Hiermit markiert das Werk trotz der textimmanenten Kritik seine Zugehörigkeit zum Surrealismus, der Unpassendes miteinander verbindet, Puppenstubenmöbel und überdimensionale Schlafstätte, zugleich eine Anspielung auf die Bedeutung der Sexualität im Leben der Bewohnerin.

*Caravansérail* zeigt sich als ein Unikat, in dem differenzierende Stilrichtungen miteinander in Verbindung stehen. Dialoge, anspruchsvolle Konversationen, Reisen sowie Triviales spiegeln sich mittels der avantgardistischen Ismen ineinander und unterscheiden sich dadurch von den Werken Chiricos und Dalís, was noch zu zeigen sein wird.

#### **2.1.1.1.5 Der Bezug zu Zeitgenossen**

In Kapitel sechs lässt Picabia Zeitgenossen seines Freundes- und Bekanntenkreises fiktional aufleben, den Boxer Carpentier, der seinen Weltmeisterschaftskampf gegen Jack Dempsey in New York verloren hatte, Man Ray und Marcel Duchamp, Vertreter von Dada und Surrealismus sowie den Schriftsteller Oscar Wilde. Drieu La Rochelle, ein angesehener Autor und einer der ersten Dadaisten verkörpert an dieser Stelle ebenso wie André Gide und Jean Cocteau personifizierte Literatur.<sup>90</sup> Die Integration von Carpentier erweist sich hingegen durch dessen maskuline Sportart Boxen als typisches Signum des Futurismus.

In den USA schließt sich n.a. Man Ray dem Dadaismus an. Außerdem Duchamp,<sup>91</sup> der durch seine *ready-mades* bekannt wird, Objekte, die er aus ihrem gewohnten Kontext extrahiert und durch Einfügung in eine unpassende Umgebung eine neue Bedeutung gibt. Bestes Beispiel ist die *Fontaine*, ein Urinal als Brunnen, oder das Abbild der *Mona Lisa* mit einem Schnurrbart. Mit dieser surrealistischen Objektkunst, als Provokation des Bürgertums gedacht, stellt Duchamp gleichzeitig das Kunstwerk als individuelle

---

<sup>88</sup> Vergl.: Orth: *Das dichterische Werk von Francis Picabia*, S. 56-64.

<sup>89</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 43.

<sup>90</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S. 178.

<sup>91</sup> Orth: *Das dichterische Werk von Francis Picabia*, S. 28; Christians: *Studien zu Francis Picabia*, S. 1.

Schöpfung in Frage, denn durch deren Wiederholung erlangt es die Bedeutung eines Serienproduktes.<sup>92</sup>

In einer weiteren Diskussion über Malerei und Literatur sowie deren Ästhetik: «Le côté immortel de Seurat a quelque chose d'absurde, je suis étonné que Marcel Duchamp, si amoureux d'éphémère, considère Seurat comme un grand homme.»<sup>93</sup> verdeutlicht sich die Kritik an Seurats statischer Malerei im Vergleich zu Duchamp, dem Liebhaber des Aktuellen oder Flüchtigen. Seurats Festhalten an Regeln zeigt den evidenten Widerspruch zu Duchamps Präferenzen. Textimmanent zeigt sich Picabia als Dada-Mann durch sein Plädoyer für die freie Gestaltung von Malerei und Literatur. Folgerichtig positioniert sich sein Protagonist für die Ästhetik des Ephemeren. Die letzte Ausgabe der Zeitung *391* mit Duchamps Portrait als Titelblatt zielt durch die Fokussierung auf den *Instantanéisme* gegen Bretons Surrealismus und manifestiert damit die Kritik des Ich-Erzählers.<sup>94</sup>

Ihre kontroverse Auffassung von Ästhetik dokumentiert das Gespräch des Paares. Die Wertschätzung Manteableus basiert auf dessen Intelligenz und Sachverstand, um kritisch Manuskripte auszuwählen und zu erwerben. Hierin zeigt er sich als zukunftsorientiert mit Gespür für die Werthaftigkeit der Objekte: «[I]l a l'instinct des êtres qui expriment l'époque à laquelle il vit, il aime s'en entourer, il ne craint pas de prendre leur avis, cela sans aucun snobisme; son goût, son intelligence, l'ont toujours empêché de faire partie du dernier bateau.»<sup>95</sup> Für den Ich-Erzähler/Picabia, der im Allgemeinen äußerst kritisch war, sind diese Belobigungen ungewöhnlich: «Manteableu est mon ami, je le considère comme un être exceptionnel et, bien qu'amateur, je le tiens pour plus moderne que la plupart des professionnels du modernisme; s'il était abeille, il serait la reine des abeilles!»<sup>96</sup> Hinter der fiktiven Figur „Sébastien Manteableu“ soll sich Jacques Doucet verbergen, ein Kunstliebender Modeschöpfer mit Weitblick, dessen Manuskriptsammlung bis in die heutige Zeit den *Fonds littéraire Jacques Doucet* bildet.<sup>97</sup> Im Roman bedient sich Picabia bei der Konzipierung der Romanfiguren in der Realität. Insgesamt demonstrieren diese Diskussionen den Paradigmenwechsel innerhalb der Avantgarde, die das Werk in ihrer Bandbreite aufzeigt. Hiermit bahnt er 1924 den Weg für die neue surrealistische Ästhetik.<sup>98</sup> Das Kapitel *Les rideaux de mousseline* ähnelt einem Kreislauf, da die Lokalität der Ereignisse am Anfang und Ende identisch ist. Fiktional eingebunden ist eine Spiritistenséance in Bretons Atelier, die ebenso, wie die Integration führender Intellektueller, u.a. der Literaten Robert Desnos, Paul Éluard, Louis Aragon, Roger Vitrac,

---

<sup>92</sup> Vergl.: Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 70-80.

<sup>93</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 79, 137.

<sup>94</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S.178.

<sup>95</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 78.

<sup>96</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 78.

<sup>97</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S. 176.

<sup>98</sup> Vergl.: Winter: „Räderwerk *Caravansérail*“, S. 345f.

Max Morise, Max Ernst, Benjamin Péret, den Wirklichkeitsbezug belegen. Die Beobachtung des Protagonisten einer Séance zeigt sein Zweifeln an der Ernsthaftigkeit dieser Veranstaltungen sowie seinen offensichtlichen Unglauben gegenüber der Metempsychose. Angesichts ihres unter Hypnose skurrilen Verhaltens verspottet der Ich-Erzähler diverse Séance-Teilnehmer, in dem er seine emotionale Kühle und geistige Rationalität herausstellt:

A cet instant, Louis Aragon qui était sorti de la pièce depuis quelques minutes fit une entrée ahurissante! Il avait été s'endormir tout seul dans la salle de bains et revenait complètement trempé, tel un cow-boy de cinéma après avoir traversé la rivière! Il parcourut la pièce d'un pas automatique et s'arrêta devant la cage d'un ouistiti auquel il s'adressa: »L'expressionisme, lui dit-il, est un mouvement sporadique qui n'a jamais empêché un cheval d'entrer dans un salon, et la place d'un cheval est aussi bien dans un salon que dans une écurie, à condition que ce cheval de salon ne représente pas un cheval.«<sup>99</sup>

Die ironische, fiktionale Präsentation der Séancen, Schreiben unter Hypnose im Zustand zwischen Schlaf und Wachsein – *sommeil*, dokumentiert seine Aversion gegenüber diesen Praktiken. Selbst Rosine verfällt in einen Trancezustand, in dem sie als Vision dem französischen König begegnet:

Au moment où je l'aidais [...], je fus stupéfait de sentir dans ses gestes un automatisme inquiétant, [Rosine Hautruche] se tourna vers moi, elle avait les yeux fixes, ne parut pas me reconnaître et se mit à marcher à petits pas, les bras tendus; nous nous écartâmes, elle fit dix-sept fois le tour de la table, puis s'arrêta et se mit à éclater de rire. »Savez-vous, nous dit-elle, avec qui je me promène? Avec Hugues Capet.«<sup>100</sup>

Ihr Verhalten unter Hypnose erweckt Assoziationen zu Robotern, denen es an der Weichheit menschlicher Bewegungen mangelt, oder an Bellmers Gliederpuppen, die lediglich an ihren künstlichen Gelenken beweglich sind. Zudem könnte sich hierin ein Signum der technisierten Zeit offenbaren.

Die Integration der Séance-Sitzung kann als Umsetzung einer surrealistischen Forderung gewertet werden, es ist jedoch fraglich, ob dies beabsichtigt war. Bretons Definition des Surrealismus verlangt, das Unbewusste und Verdrängte sichtbar werden zu lassen:

SURREALISME, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.<sup>101</sup>

Diese *écriture automatique* entsteht im *sommeil*, einer Art Trancezustand, in dem der Schreibende noch keine bzw. keine klaren Gedanken mehr fassen kann, sondern seine Gedanken durch seinen Geist fließen ohne sich aufhalten zu lassen, wodurch sich dem Schriftsteller zugleich ein Pfad zur Selbstfindung ebnet.<sup>102</sup>

Real versuchten die Teilnehmer der Séance in Bretons Atelier mittels eines Mediums Kontakt zu Verstorbenen aufzunehmen und sich in einen Rausch zu versetzen, um dadurch

---

<sup>99</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 87.

<sup>100</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 89.

<sup>101</sup> Breton: *Manifestes du surréalisme*, S. 35.

<sup>102</sup> Vergl.: Breton: *Manifestes du surréalisme*, S. 34ff.

ihrem Unterbewusstsein und den Abläufen der menschlichen Seele ohne Intervention des Verstandes Ausdruck zu ermöglichen:<sup>103</sup>

Um Bilder aus dem Verborgenen, Verdrängten, Unbewußten (sic) hervorzuholen, versetzte man sich gemeinsam – wie bei Séancen üblich, in einem dunklen Raum schweigend um einen Tisch herumsitzend, [...] – willentlich in Trance, um dann geistesabwesend zu reden, zu schreiben, zu zeichnen.<sup>104</sup>

Diese Textproduktion kann im weitesten Sinn mit dem ziellosen Dahinschlendern des Flâneurs, der langsam durch die Straßen schlendert, verglichen werden. Beide Aktivitäten werden unbewusst, ohne den Willen des handelnden Subjektes, gelenkt.

Zwar zeigt Picabias Stil Angriffe auf surrealistische Vorlieben, jedoch belegen die autobiographischen Züge des Textes sowie die spezifische Realitätsverarbeitung Analogien zu den Werken Bretons, Aragons und Soupaults, in denen ebenfalls Wirklichkeit und Autobiographisches literarisch umgesetzt wird. Die fiktionale Verarbeitung realer Topoi, Bretons Atelier, sowie die Einbindung von Zeitgenossen verknüpfen Realität und Fiktion und dokumentieren das Autobiographische. Beispielsweise scheinen Lareincay sowie zwei weibliche Figuren als Collage aus diversen realen Personen konstruiert worden zu sein.<sup>105</sup>

#### 2.1.1.1.6 Neue versus alte Welt

Die Diskussion zwischen Berthe Bocage und dem Ich-Erzähler soll die Unterschiede der beiden Kontinente belegen, den Mangel an individuellen Künstlern in den USA und als Folge das Fehlen eigenständiger Kunstwerke. Darauf scheint das Überlegenheitsgefühl der „grande nation“ Frankreich gegenüber Amerika zu gründen.

Das nächste Beispiel dokumentiert die wiederholte Kritik der Erzählerfigur an dem klischeehaften Werk *l'Omnibus*:

Eh bien, lui, dis-je, l'impression que j'ai, c'est que *l'Omnibus* a été écrit par une des filles de Loth, après sa transformation en statue de sel! Le pauvre Lareincay n'a fait que regarder derrière lui, il n'a aucune joie à «oublier et à renaître»; on sent dans son œuvre, l'influence de tout un milieux mondain sans fraîcheur.<sup>106</sup>

Dieses negative Urteil erinnert an die Vorurteile gegenüber Marcel Prousts Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts, deren Handlung im bürgerlichen Milieu situiert ist. Textimmanent ist zudem, Kunst als lebensfremd zu taxieren, da den Künstlern jegliche Vitalität fehle. Gleichzeitig zeigt sich hierin die Revolte gegen das bürgerliche, konventionelle Kunstverständnis.<sup>107</sup> Das Plädoyer des Erzählers für Erneuerung und

---

<sup>103</sup> Vergl.: Schneede, Uwe M.: *Die Kunst des Surrealismus, Malerei, Dichtung, Fotografie, Film*. München: Beck Verlag 2006, S. 12, 23f, 25; Keller, Verena: *Auf der Suche nach dem Wunderbaren im Alltäglichen. Großstadtästhetik in den ersten surrealistischen Romanen*, S. 36.

<sup>104</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 23.

<sup>105</sup> Mercié, Luc-Henri: „Annoté Pour Germaine Everling“. In: Francis Picabia: *Caravansérail*, présenté et annoté par Luc-Henri Mercié (1924), Paris: Belfond 1974, S. 18 (7-19).

<sup>106</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 101.

<sup>107</sup> Vergl.: Orth: *Das dichterische Werk von Francis Picabia*, S. 105.

Wiedergeburt von Kunst betont das Autobiographische des Werkes: «L'art est comme une maladie [...], en leur supprimant, d'autre part, toute possibilité de contact avec la vie et ses manifestations. [...] Sans s'en apercevoir, ils sont transformés peu à peu en momies couchées au fond d'un sarcophage [...]»<sup>108</sup> Mit der Forderung, neue Wege zu einer veränderten Ästhetik unter Lösung vom Traditionellen zu beschreiten, propagiert er zwar die Hinwendung zu den künstlerischen Ausdrucksformen der Avantgarde, dennoch weisen die detaillierten Deskriptionen der Soiréen, insbesondere der Séances, Analogien zu den Beschreibungen in Prousts *À la Recherche du Temps perdu* auf, jedoch in geringerem Umfang::

A ce moment le sujet dégringola à terre et se mit à courir à quatre pattes comme un insensé, il se dirigeait vers la porte de sortie et fit des efforts désespérés pour passer en dessous! La maîtresse de la maison, qui est pratique, se pencha vers moi à ce moment et me dit très bas:  
– Les locataires du quatrième vont encore se plaindre et, à côté, il y a une femme terrorisée. Car elle se figure que ce sont des revenants qui font tout ce bruit, je suis obligée de faire une véritable rente à ma concierge depuis ces séances! On alluma la lumière et avec beaucoup de soins on réveilla le sujet, il se frotta les yeux et affirma ne se souvenir de rien.<sup>109</sup>

Die Monotonie eines eigentlich abwechslungsreichen Lebens ohne Verpflichtungen langweilt den Protagonisten. Das Leben als Dandy ist ebenso unbefriedigend wie eine einsame Nacht ohne Partner: «Combien la vie est monotone! Tous les soirs – ou tous les matins – Un lit et une femme dedans! Le manque de femmes rend nerveux et, pour celui qui en prend l'habitude, le manque de femme dans un lit peut empêcher de dormir!»<sup>110</sup> Dieses Zitat untermauert die Bindungslosigkeit der Hauptfigur, ein Merkmal der *jeunesse dorée* der „wilden 20er Jahre“.

#### 2.1.1.1.7 Ancien et moderne

*Épiphanie* thematisiert eine ärztliche Untersuchung des Ich-Erzählers, die er als Inspektion seines Körpers versteht, um „die Schrauben seiner Maschine“ nachsehen zu lassen. Die Adaption des technischen Terminus‘ belegt seine Zugehörigkeit zur modernen Zeit: «J'ai l'habitude de faire vérifier, de temps en temps, les boulons de ma machine pour me tranquilliser.»<sup>111</sup> Der Mensch hat seine Humanität eingebüßt und wird zum Objekt degradiert. Hierin wird die Affinität zum Futurismus evident, in dem Technik vor menschlichem Leiden, Gefühlen und Wohlbefinden, rangiert. Gleichzeitig ist hier Picabias Begeisterung für alle technischen Neuerungen textimmanent.

Die folgenden abwertenden Äußerungen an Gauguins Kunst «Gauguin me fait penser aux fausses sculptures nègres; il a un esprit de député socialiste; vous savez, le député à cravate La Vallière, à pantalon d'artiste, le député rapin, ami de Mirbeau, comme Mirbeau était

---

<sup>108</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 101f.

<sup>109</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 85f.

<sup>110</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 111.

<sup>111</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 122.

l'ami de la m...!»<sup>112</sup> belegen den Rekurs auf den Kampf zwischen Tradition und Moderne, in dem sich Picabia mittels seines Protagonisten auf die Seite der Avantgarde stellt: «L'essence, c'est dada, le moteur, c'est le public.»<sup>113</sup> Die gegenseitige Abhängigkeit von Dada und Publikum beweist diese Aussage; erst die Resonanz der Gesellschaft bekräftigt das Potenzial revolutionärer Kunst. Gerade das Innovative der avantgardistischen Strömung übt eine besondere Attraktion auf die begüterte, gelangweilte Jugend aus: «Évidemment, je semblais une belle proie, l'homme Dada!»<sup>114</sup> Der Nonkonformist Picabia lässt die Unkonventionalität des Protagonisten für die *jeunesse dorée* attraktiv erscheinen, die an seinem Glanz partizipieren möchte. Allerdings läutet stete Repetition Dadas Ende ein, denn revolutionär kann nur das bis dato Unbekannte durch den Schockmoment sein, den es auslöst. Die Intension des Schocks ist es, den Konsumenten zum Revidieren der eigenen Lebensphilosophie zu animieren. Inwieweit das gelingt, ist fraglich, da ein Schockeffekt ein einmaliges Ereignis darstellt.<sup>115</sup>

*Caravansérail* positioniert sich deutlich gegen Traditionelles und Picabias Hauptfigur propagiert eine kreative Sichtweise auf Bekanntes sowie die Befreiung von vorgegebenen Regeln, folglich ein Verfechter für die neue Literatur und Malerei der Moderne.

#### 2.1.1.1.8 Rekurs auf den Anfang

Das letzte Kapitel fokussiert sich auf Lareincays Hochzeit mit Rosine, die im kleinsten Kreis Vertrauter von über 266 Personen stattfindet:

Le mariage eut lieu huit jours plus tard à Vincennes, dans la stricte intimité de deux cent soixante-six personnes. L'assistance était complètement indifférente; on sentait que chacun pensait à soi-même; il y a en effet des êtres, comme Rosine Hauteruche, qui finissent par dépasser toutes les curiosités...<sup>116</sup>

Dieses Szenario präsentiert neben der Kritik an einer emotionslosen und egozentrischen Gesellschaft Rosines Dekadenz, die diese große Gästezahl als engsten Kreis betrachtet. Dadurch zeigt sich die Bedeutungslosigkeit des Liebes-Begriffs für diese Ehe, die nur als „win-win“ Geschäft erscheint. Allerdings ist die Kommerzialisierung der Ehe kein Signum damaliger Zeit, sondern ein Merkmal des aufkommenden Bürgertums, das im Gegensatz zur Aristokratie von katholischen Lebensanschauungen unabhängig, aufgrund seiner Erwerbstätigkeit, Herr seines eigenen Lebensmodells, Ehe und Familiengründung, war.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 127.

<sup>113</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 63, Vergl.: Anmerkungen, S. 171.

<sup>114</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 113.

<sup>115</sup> Vergl.: Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 108f.

<sup>116</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 144.

<sup>117</sup> Groethuysen, Bernhard: *Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich*. Die Soziallehren der katholischen Kirche und das Bürgertum. Frankfurt/M: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1978, S.74-82, 87-100. Das bürgerliche Lebensmodell umfasste den Erwerb von Besitz und die Gründung einer Familie. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1982, S. 183-216.

Die Heirat scheint die Abkehr vom vergnügungssüchtigen Leben und den Beginn eines monotonen Ehealltags einzuläuten. Das Buch endet mit der zufälligen Wiederbegegnung des Ehepaares in Begleitung des Nachwuchsdichters Jacques Hona mit dem Protagonisten zwei Jahre später in Paris. Das Romanende greift den Anfang *Caravansérails* erneut auf durch erkennbare Analogien Lareincays zur Handlungsweise des Ich-Erzählers, sein Interesse an schnellen Fahrzeugen sowie die Abneigung, Honas Werk anzuhören. Insofern rekurriert der Verfasser auf die Anfangssituation:

Je vis la figure de Lareincay se contracter, il avala son thé, prétexta une course urgente chez son carrossier et, laissant sa femme en tête à tête avec le littéraire, m'emmena voir son auto: – Ce que j'ai dû vous ennuyer autrefois, me dit-il gentiment lorsque nous fûmes dehors, ces lectures m'empoisonnent l'existence, bien que Jacques Hona soit un gentil garçon.<sup>118</sup>

Die drei Literaten, der Ich-Erzähler, Lareincay und Hona können als Spiegelung ihres jeweiligen Vorgängers gewichtet werden. Sowohl *l'Omnibus* als auch *Caravansérail* betonen zugleich die Linearität und das Vektorhafte von Geschwindigkeit; Natur ist bedeutungslos, einzig die Sonne mit ihrer unermesslichen Energie und Kraft behält in der modernen Zeit ihren Wert, da sie mit der Energie moderner Technik konkurrieren kann: «Le reste ne comptait pas à ses yeux; il y a des gens qui aiment le soleil, d'autres le chemin de fer!»<sup>119</sup> Der letzte Halbsatz des Zitats weist eindeutig auf den Futurismus hin. Das Ende des Romans bleibt offen und bietet dem Leser Raum für eigene Fantasien.

### 2.1.2 Art der Präsentation

Die Unvollständigkeit *Caravansérails* basiert einerseits auf dem Fehlen einiger Textausschnitte, andererseits jedoch auf der gewählten Struktur. Der Leser wird dadurch gezwungen, Leerstellen durch eigene Imagination auszufüllen, sodass unterschiedliche Variationen des Ursprungsromans entstehen. Die Bruchstückhaftigkeit belegt die Nähe zum Dadaismus, rasende Autofahrten, freier Sex und Boxkampf dagegen die Umsetzung futuristischer Thesen. Für Wild präsentiert sich der Text mit der Melange „aus Verfahrensweisen und Themen der Décadence, des Futurismus und des Dadaismus“ richtigerweise als Vorgriff auf „surrealistische Prosa.“<sup>120</sup> Damit kann ihm eine Vorreiterrolle attestiert werden. In diesem Schachtel- und Schlüsselroman erscheinen Bilder (nur in der deutschen Ausgabe) sowie Texte verrätselt, deren verborgene Hinweise zu entschlüsseln sind. Der Bilderwechsel vollzieht sich mit dem Wandel des Schreibstils und der Textsorte.<sup>121</sup> Die gewollte Abstraktion in Wort-, Satz- und Textebenen erzielt Mehrdeutigkeit und Unschärfe, die den Bedeutungsverlust der genannten Ebenen umfasst.

---

<sup>118</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 149.

<sup>119</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 138.

<sup>120</sup> Wild: „Picabia“. In: *Kindler*, S. 449.

<sup>121</sup> Vergl.: Winter: „Räderwerk *Caravansérail*“, S. 344.



Die Fragmentierung, d.h. „der Zerfall der Welt in“ Teilbereiche zieht den Verlust eines bis dato gewohnten Handlungsablaufs nach sich und bewirkt die Inkohärenz des Romans.

*Caravansérail* zeigt sich als fragmentarischer Roman ohne kontinuierlichen Erzählfluss, der den Leser aus „der jeweiligen“ Wirklichkeit des Textes in andere Inhalte katapultiert. Dadurch drängen sich Assoziationen zu Diderots Werk *Jacques le Fataliste*<sup>122</sup> auf, dessen Handlung durch Abschweifungen und Erzählungen unzählige Male unterbrochen wird.

In diesem Zusammenhang sei auf Wolfzettels Definition derartiger Romane verwiesen, für die er den Terminus „deambulatorisch“ prägte, was sich als ein denarrativierendes Verfahren durch die Abkehr von der herkömmlichen Romanproduktion zu einer essayistischen Verfahrensweise erweist.<sup>123</sup> Für mich lässt sich diese These auf *Caravansérail* anwenden, da in einem *deambulatorischen* Werk zur Beschreibung von Realität, u.U. zielloses oder sogar unsinniges Schreiben angewendet wird, folglich entsteht eine „Ästhetik des Fragmentischen“, die zu einem konventionellen Handlungsablauf kontrastiert.<sup>124</sup> Gerade die Repetitivität in *Caravansérail* und *Jacques le Fataliste* als ein Handlungskonzept dieser Romane dokumentiert ihre Zugehörigkeit zur Moderne und kontrastiert deutlich zur traditionellen Struktur von Dalís *Visages cachés*.

Diese Aneinanderreihung unverbundener Textteile erzeugt gleichzeitig eine „Ästhetik der Beliebigkeit“<sup>125</sup>, welche die Ereignisse austauschbar werden lässt und dadurch deren Belanglosigkeit unterstreicht. Nicht die Geschehnisse sind essentiell, sondern einzig die Konstruktion der Reihenfolge.<sup>126</sup> Im *deambulatorischen* Roman erscheint „die Paradigmatik weitgehend selbstreflexiv“. Dem „solipsistischen Bewusstsein“<sup>127</sup> kann geistige Flânerie als eine ideelle Erlebnisreise hierbei Ersatz für fehlende, reale Ereignisse bieten.

Die beliebige Chronologie des Geschehens markiert auch *Caravansérail*, das wegen einer fehlenden Handlungsentwicklung zu einer scheinbar zufälligen Zusammenstellung von Aphorismen, Lyrik und Textelementen führt und dadurch einer bruchstückhaften Wirklichkeitserfassung Platz macht. Als Folge präsentiert es sich als „Rätselwerk der historischen Avantgarde.“<sup>128</sup> Das offene Romanende erscheint als Fortführung des immer

---

<sup>122</sup> Diderot, Denis: *Jacques le Fataliste et son maître*. Édition établie, présentée et annotée par Yvon Belaval. Paris: Gallimard 1973. In dieser Erzählung aus dem 18. Jh. ist der Erzähler einer der Protagonisten, der u.a. mit dem Leser kommuniziert. Der Text, in den verschiedene Erzählungen integriert sind, wechselt zwischen Imagination und Realität und erschwert dem Rezipienten, der eigentlichen Handlung zu folgen.

<sup>123</sup> Wolfzettel, Friedrich: „Der <deambulatorische> Roman“. Überlegungen zu einer spezifischen Modernität des Romans im Fin de siècle“. In: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hrsg.): *Fin de Siècle*. München: Fink Verlag 2002, S. 435 (429-488).

<sup>124</sup> Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 430.

<sup>125</sup> Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 430.

<sup>126</sup> Vergl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 106f.

<sup>127</sup> Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 435, 462.

<sup>128</sup> Vergl.: Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 430; Zitat: Winter: „Räderwerk Caravansérail“, S. 335.

gleichen Ablaufs eines „circulus vitiosus“ durch die Vermischung unterschiedlicher Lebensentwicklungen, Verhaltensweisen und Augenblicksbeschreibungen,<sup>129</sup> da sowohl Protagonisten als auch Nebenfiguren in sich ständig repetierenden Orten und Aktivitäten mit einer identischen Klientel zirkulieren. Der Eskapismus aus der Monotonie des Alltäglichen initiiert so lediglich die Monotonie einer modernen Flânerie.

### 2.1.2.1 Die Bedeutung des Titels

Der Titel des Romans stammt aus dem Persischen *kārwān-sarāy*<sup>130</sup> und ist eine Zusammensetzung aus Karawane und Palast, bedeutet demzufolge Haus der Karawanen. Es verkörpert einen Ort, an dem die Kamel-Karawanen der Händler halten, vergleichbar einer Poststation, an der in Europa früher die Pferde gewechselt wurden und Reisende die Nacht verbringen konnten. Der im Nahen und Mittleren Orient sowie im Maghreb verwendete Terminus weist auf ein geschütztes, von Mauern umgebenes, Gebäude hin, in dem sich Ställe für Tiere, Läden der Händler und Nachtquartiere für Reisende unterschiedlicher Nationen befinden. Zugleich ist es ein Ort zum Geschichtenerzählen, zum Austausch von Informationen und Impressionen.

Der Titel kann als Synonym für ein modernes Nomadenleben stehen, in denen die Stationen nur als ein kurzes Innehalten in einem von Unstetigkeit geprägten Dasein fungieren, ein Schlüsselbegriff dieser Lebensformen. „Das fiktive Karawanenlager“ verkörpert für Wild Paris, ein Kreuzungs- und Ausgangspunkt aller Wege, ein Ort des Zusammentreffens und Auseinandergehens moderner Nomaden, denen jedes Heimatgefühl fehlt.<sup>131</sup> Paris fungiert als Zentrum der modernen Zeit, in dem die Lebenswege der Romanfiguren zusammenlaufen, um miteinander zu kommunizieren. Scarlett Winter hingegen definiert die Karawanserei als Hotelzimmer eines Luxushotels in Marseille,<sup>132</sup> doch meiner Ansicht nach ist diese Interpretation aufgrund der eigentlichen Bedeutung des Begriffs nicht haltbar.

Des Weiteren lässt sich ein Zusammenhang zwischen *Caravansérail* und dem Titel des integrierten Romans *l'Omnibus* herstellen, beide ergänzen sich. Fungiert der Buchtitel als Ort für eine kurzfristige Pause und Regeneration in einem rastlosen Dasein, so steht *l'Omnibus* als Synonym für die Rastlosigkeit der veränderten Zeit insgesamt, Verkehrsmittel, technisierte Arbeitswelt, Menschen; der Bus ersetzt hierbei die Transportmittel vergangener Zeiten, Pferde und Kamele. Das Tier als Repräsentant der Natur wird im weitesten Sinn durch eine seelenlose Maschine ersetzt, die im Gegensatz zu

---

<sup>129</sup> Vergl.: Winter: „Räderwerk Caravansérail“, S. 343.

<sup>130</sup> Von Wartburg, Walther: *Etymologisches Online-Wörterbuch*, S. 87. <https://apps.atilf.fr/lecteur FEW/index.php/page/lire/e/48667> v. 20.07.2018

<sup>131</sup> Wild: „Picabia“. In: *Kindler*, S. 449.

<sup>132</sup> Winter: „Räderwerk Caravansérail“, S. 340.

einem Lebewesen keine menschliche Zuwendung, sondern lediglich Inspektion und bei Bedarf eine Reparatur benötigt. Letztendlich stellt *Caravansérail* einen Ort des Austauschs literarischer Ideen dar, die Picabia in unterschiedlicher Form in sein Werk integrierte.<sup>133</sup>

### 2.1.2.2 Die Dekadenz der Romanfiguren

Wie bereits erwähnt, sind zahlreiche Romanfiguren von großer geistiger als auch sozialer Oberflächlichkeit markiert. Als typische Vertreter der 20er Jahre frönen sie nach den Kriegsjahren exzessivem Amusement und vorgeblich „intelligenter“ Konversation, die jedoch nur ihre gesellschaftliche und moralische Degradation präsentiert, nur Berthe Bocage hebt sich positiv davon ab. Der Weltschmerz und die Endzeitstimmung des *Fin de Siècle* ermöglichen n.a. die Genese der Initialavantgarde, die mit Neuem gegen die Schatten der Vergangenheit rebelliert, die Bevölkerung aus ihrer Lethargie wachrüttelt und die Zeit der Moderne einläutet. Zugleich wird das Menschenbild des Dandys geschaffen, der nur für das Vergnügen lebt.

Das dekadente Verhalten der gut situierten Nachkriegsgesellschaft wird am Beispiel Marthe Chenals evident, die sich in einem Sanatorium die Zehennägel schneiden lässt, eine Banalisierung und Erniedrigung der Einrichtung zur Rekonvaleszenz Genesender: «Il téléphona en priant de me garder la chambre »Les Glycines« particulièrement agréable, m'affirma-il, en ajoutant que Marcel Chenal l'avait occupée pour se faire couper les ongles de pieds!»<sup>134</sup>

*Caravansérail* zeigt des Weiteren Lareincays Entwicklung vom ehrgeizigen, naiven Nachwuchsautor zum etablierten Erwachsenen, der als Replik auf den Ich-Erzähler agiert: «Rosine était revenue, le jeune auteur nous demanda la permission de nous lire le manuscrit qu'il portait [...]»<sup>135</sup> Als erfolgreicher Schriftsteller und Partizipant der Bourgeoisie adaptiert er das arrogante Verhalten des Protagonisten gegenüber dem Rezitationswunsch eines jungen Literaten, eine Repetition der Anfangssituation, in der er selbst die Rolle des nach Karriere strebenden Autors innehatte.

---

<sup>133</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 21

<sup>134</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 122.

<sup>135</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 149.

## 2.2. Zwischen Klassik und Fragment (De Chirico): *Hebdomeros* und *Monsieur Dudron*

### 2.2.1 *Hebdomeros*<sup>136</sup>

#### 2.2.1.1 Struktur des Romans

Der Roman *Hebdomeros*, dessen Untertitel «Le peintre et son génie chez l'écrivain» ab der zweiten Ausgabe entfiel, wurde 1929 erstmalig publiziert.<sup>137</sup> Das mehr als 250 Seiten starke Werk präsentiert sich als kontinuierlicher, handlungsarmer Text ohne Einteilung, lediglich der Anfang neuer Abschnitte ist markiert. *Hebdomeros* beginnt medias in res mit der Besichtigung eines seltsamen Gebäudes, dessen Identität verborgen bleibt.

Strukturell belegt *Hebdomeros* die Nähe zum Surrealismus mit der Aneinanderreihung von Tagträumen und realen Ereignissen, die nicht voneinander abgegrenzt sind.

Evident wird die collagenhafte Struktur des Werkes durch den Dialog zwischen erdachten Bildern, Traumdarstellungen, Gedicht und Erzählung, die miteinander zu kommunizieren scheinen und damit eine neuartige anachronistische Romanschreibung zeigen. Insgesamt erscheint die Kontinuität des Werkes als eine Verkettung von Traum mit eingewobenen fantastischen oder skurrilen Impressionen und Vorahnungen, Realität und Fiktion, in dem der Erzähler als verbindendes Element des Diskurses agiert. Inspiriert von Malerei entrückt der gleichnamige Protagonist in seine Tagträume, die sich vor die realen Bilder schieben und in ihrer nebulösen Diffusität etwas wunderbar Neues schaffen. *Hebdomeros* entspricht strukturell Wolfszettels Definition<sup>138</sup> *deambulatorischer* Texte, erweist sich jedoch im Vergleich zu *Caravansérail* als relativ konventionell, da ihm jeglicher Fragmentarismus sowie ein ungeordneter Handlungsstrang fehlen. Zudem dominiert bei Chirico das gedankliche Flanieren des Protagonisten, der das Weltbild vermittelt.

---

<sup>136</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, introduction de Gérard-Georges Lemaire, avant-propos de Paolo Picozza, postface de Jole de Sanna, Paris: Éditions du Carrefour 1929.

Inhaltsangabe: Der Protagonist des gleichnamigen, ereignisarmen Romans, *Hebdomeros* ist ein Reisender, der gewohnheitsmäßig nostalgisch über sein Umfeld philosophiert. Unter dem Schutz zweier Begleiter betritt er einen großen Saal, um dort detailliert die Szenerie zu inspizieren. Wie zumeist fühlt er sich in Gesellschaft dieser regungslos, wie tot erscheinenden Menschen vereinsamt und unverstanden. Auf seinen Wegen durch die Stadt schenkt er häufig seine ganze Aufmerksamkeit den Mitmenschen auf militärischem oder öffentlichem Terrain, die in ihm Erinnerungen an bekannte Personen oder Situationen seines Lebens evozieren. In gleicher Weise werden die Bilder an markante Stätten oder Gegenden, die er auf seinen Reisen besuchte, in seinen Gedanken zu neuem Leben erweckt. Sein Geist kreist philosophierend über die verschiedenen Menschentypen, die er einzuordnen versucht sowie den tieferen Sinn des Daseins, was er wiederholt und überzeugt in diversen Reden einer zunehmend wachsenden Anhängerschaft präsentiert mit dem Ziel seinen Gefolgsleuten seine philosophischen Ansichten zu vermitteln und sie auf die Gefahren des Lebens hinzuweisen und davor zu warnen. Allein in der Abgeschiedenheit seines Zimmers werden Erinnerungen an seinen Vater und dessen Erlebnisse wach. Darüber entfalten sich in seinem Kopf ineinander verwobene, verwirrende, nebulöse Gedankenabläufe, die ihm schließlich ermöglichen eine Frau mit den Augen seines Vaters zu sehen. Diese weibliche Erscheinung, seine Mutter, präsentiert sich ihm als Unsterblichkeit, mit der er auf einem Schiff auf das Meer hinausfahren kann.

<sup>137</sup> Bermúdez Medina, Lola: „Hebdomeros de Giorgio de Chirico: Le récit mélancolique“. In: *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses (2003). Paris: 2003, 16, S. 25 (25-33).

<sup>138</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.1.2 Art der Präsentation, S. 32.

Die metaphysische Gedanken- und Bilderwelt erscheint im Roman mit Worten gemalt, die gleichzeitig Chiricos Zwitterfunktion als Maler und Autor belegen. Dieser Text thematisiert ebenso wie sein zweites semifiktionales Werk *Monsieur Dudron* die Wertigkeit von Kunst, „Entstehung und Mächtigkeit des Imaginären und die *Conditio humana* des Künstlers [.]“<sup>139</sup> bezieht sich jedoch gleichfalls auf sein Leben, die Kindheit in Griechenland, die Jugend in Italien sowie seine Entwicklung als Künstler.

Darüber hinaus erscheint *Hebdomeros* als Aufbruch zu einer weiten Reise, vergleichbar dem Ablegen eines Schiffes zu neuen Ufern in ein unbekanntes Universum, scheinbar zu einem Aufbruch in die Ewigkeit.<sup>140</sup> Die Reise erscheint als Fahrt zum eigenen Ich auf der Suche zur genuinen Identität und gleichzeitig als Reise in die Glückseligkeit.

Zusätzlich wird das Werk von den vier Elementen markiert, 1. der Stadt als ein von Menschenhand geschaffenes Konstrukt, 2. dem Meer als Naturelement, 3. der Ebene als Raum und Weite und 4. den Bergen mit ihren in die Höhe, dem Himmel entgegen strebenden Spitzen. Von einem Hotelzimmer aus, quasi seiner Enklave, inmitten der turbulenten Urbanität menschlichen Zusammenlebens in modernen Städten betrachtet *Hebdomeros* aus höherer Warte das Dasein seiner Mitmenschen wie ein Gemälde, welches seine philosophischen Gedanken über die Banalitäten des Alltags initiiert:<sup>141</sup>

Au demeurant les jours s'écoulaient pour *Hebdomeros* d'une façon assez monotone. Le matin il se levait tôt, presque toujours réveillé par le bruit, les rires et les discours des servantes dans la maison en face, la fenêtre de sa chambre donnant sur une cour; lorsque le matin encore mal réveillé, il se levait et allait ouvrir les volets, il voyait devant lui la partie postérieure de l'immeuble qui précédait celui où se trouvait sa chambre; le spectacle qui s'offrait alors à ses regards était toujours le même [.]<sup>142</sup>

Geprägt von monotonen Tagesabläufen, beobachtet er als Voyeur seine Mitbürger, ohne real an deren Leben teilhaben zu wollen, gefangen in seinen melancholischen Gedanken. Die Erzählung beginnt im Saal eines bedrohlichen Gebäudes, den er in Begleitung einiger Getreuer betritt: «...Et alors commença la visite de cet étrange immeuble situé dans une rue sévère, mais distinguée et sans tristesse.»<sup>143</sup> Das Geschehen betrachtend, reflektiert er in Tagträumen über seine Vergangenheit und die Stadtbewohner. Seine habituellen Spaziergänge avancieren zu einer „Seelenreise“, zur Memoria an Kindheit und Jugend, an Erlebtes und fast vergessene Bekannte:<sup>144</sup> «*Hebdomeros* pensa en ce moment aux rêves de son enfance, lorsqu'il montait avec angoisse et dans une lumière indécise de larges escaliers en bois verni au milieu desquels un épais tapis étouffait le bruit de ses pas

---

<sup>139</sup> Wild, Gerhard: „Giorgio de Chirico. Das erzählerische Werk“. In: *Kindler Klassiker. Französische Literatur. Aus neun Jahrhunderten*, zusammengestellt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 150 (149-151).

<sup>140</sup> Vergl. Bermúdez Medina: *Thélème*. (2003), S. 27.

<sup>141</sup> Vergl. Bermúdez Medina: *Thélème*, (2003), S. 27.

<sup>142</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 43f.

<sup>143</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 7.

<sup>144</sup> Vergl.: Wild: „De Chirico“. In: *Kindler*, S. 150.

[...]»<sup>145</sup> Mit dem ideellen Eskapismus in seine melancholischen Erinnerungen wendet er sich von der Gegenwart ab, in der ihm die Anwesenheit seiner Mitbürger Unbehagen bereitet:

A présent il fallait se lever et sortir; cette idée préoccupait depuis quelque temps Hebdomeros. [...] Maintenant donc le problème était de sortir. Il y a des moments où cela peut se faire sans difficulté: par exemple pendant une soirée, quand tout le monde cause et gesticule [...] c'est un jeu d'enfant alors que de se faufiler parmi les invités et de filer à l'anglaise [...]<sup>146</sup>

Dieses Zitat dokumentiert seine ausgeprägte Menschenscheu, die sich in Angst vor den aufmerksamen, feindlichen Blicken und der Befürchtung, evtl. sein Agieren rechtfertigen zu müssen, zeigt: «Il aurait fallu un courage dont aucun être humain n'eût été capable pour se lever et sortir au milieu de ce cercle infernal et attentif.»<sup>147</sup>

Obwohl sich Chirico zum Zeitpunkt dieses Romans bereits von der metaphysischen Malerei abgewandt hatte, ist deren Auswirkung durch die Bedeutung der Räume und Landschaften noch textimmanent. Demzufolge avanciert das Hotelzimmer zum Raum der Träume, hingegen fungieren die von Gebäuden begrenzten Plätze der Stadt als Lokalisationen für Bilder, die vor Hebdomeros' geistigem Auge entstehen. Die Faszination der stillen Erhabenheit dieser Orte inspiriert zu einer „übersteigert[en]“en und „neuartig[en]“<sup>148</sup> Perspektive der Realität, einer veränderten Wahrnehmung, wie sie der Surrealismus propagiert. Doch Chirico thematisiert anstelle der Realität Mythen seiner griechischen Heimat, das Purgatorium sowie die Schifffahrt, um nur einige Aspekte zu nennen.

### 2.2.1.2 Art der Präsentation

Der handlungsarme Roman *Hebdomeros* präsentiert sich als Abfolge von Traumsequenzen, die sich mit realen Szenen ablösen und ineinander verweben, sodass die Trennlinie zwischen beiden nahezu undefinierbar ist. In den Tagträumen sind noch Analogien zu Bretons surrealistischer Doktrin merkbar. Für ihn sind Traum und Wachzustand die Endpunkte in surrealistischen Werken, die miteinander kommunizieren.<sup>149</sup> Beim Traum als Vorgang des Unbewussten lassen sich außerdem Bezugspunkte zu Sigmund Freuds Psychoanalyse und Traumdeutung aufzeigen.<sup>150</sup> Für Freud basieren Traumhalte durch Assoziierung auf dahinter verborgene reale Ereignisse

---

<sup>145</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 10.

<sup>146</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 26f.

<sup>147</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 28.

<sup>148</sup> Dupont, Georges: *Surrealistische Kunst. Der Blick nach innen. Giorgio de Chirico Max Ernst René Magritte Joan Miró Yves Tanguy*. Düsseldorf: Die Pädagogische Abteilung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991, S.7.

<sup>149</sup> Vergl.: Steinwachs, Gisela: *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur*. Eine strukturelle Analyse von Bretons »Nadja«, Hildegard Brenner (Hrsg.), Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971, S. 21.

<sup>150</sup> Hedges geht davon aus, dass Breton zum Zeitpunkt der Publikation des ersten surrealistischen Manifests die Schriften Freuds kannte, obwohl noch keine französische Übersetzung existierte. Hedges: *Languages of revolt*, S. XiX..

und Erfahrungen, wodurch der jeweilige Initiator eines Traumes aufgedeckt werden kann. Träume können demzufolge Zustände einer erkrankten Seele offenbaren und zeigen sich damit als Zeugnisse jenes Unbewussten, das die Surrealisten in ihren Texten zum Ausdruck bringen möchten. Obwohl Freuds Fokussierung auf der medizinischen, Bretons hingegen auf der künstlerischen Seite des Traums liegt,<sup>151</sup> eint beide der Wunsch, das Unbewusste sichtbar zu machen.

Trotz gewisser Unterschiede finden sich sowohl in *Nadja* als auch in *L'amour fou* Übereinstimmungen mit Freuds Traumdeutung, da Breton dessen Thesen erwiesenermaßen von einem persönlichen Treffen in Wien kannte,<sup>152</sup> obwohl dies in der Sekundärliteratur kontrovers dargestellt wird. Freud wollte die Dominanz des Unbewussten gegenüber dem Bewussten belegen, dem es sich entzieht und damit unkontrollierbar wird. Äußere Impressionen beeinflussen die menschliche Wahrnehmung, können jedoch bewusst nur zum Bruchteil erfasst werden, der Rest speichert sich im Unbewussten.<sup>153</sup> Für den Surrealismus dagegen fungiert der Traum als eine Variante von Inspiration und umfasst die Objektivität des immanenten Traumbereichs, da weder Verstand noch Zensur eingreifen, um den Platz zwischen Realität und Träumer zu okkupieren.<sup>154</sup>

Insgesamt betrachtet erscheint *Hebdomeros* als ein genialer Wirrwarr einer Aneinanderreihung einzelner Montagetexte mit integrierten Selbstkommentierungen. *Hebdomeros'* Traumfluchten in seine Erinnerung präsentieren uns das „Fremdheitsgefühl“ eines hybriden Lebens als Kind italienischer Herkunft im griechischen Volos, umgeben von Menschen verschiedener Kulturen.<sup>155</sup> Das Werk erscheint als ein langer *récit*, in dem sich Chirico als Maler des Geheimnisvollen darstellt und sein ambiguer Charakter die Figur des melancholischen Protagonisten markiert, dennoch ist bereits eine gewisse Konventionalität durch die Abfolge innerer Monologe, Traumsequenzen sowie Bewusstseinsinhalten der Hauptfigur erkennbar.

---

<sup>151</sup> Dupont: *Surrealistische Kunst. Der Blick nach innen*, S.6.

<sup>152</sup> Breton, André: *Les pas perdus*. Collection L'imaginaire. Paris: Gallimard (1924) Nouvelle édition revue et corrigée 1969, S. 94f.

<sup>153</sup> Breton hatte bereits in der Schule Deutsch als erste Fremdsprache gelernt und seine Kenntnisse bei einem Schwarzwaldaufenthalt verbessert, insofern war er vermutlich fähig, Freuds Werk zu verstehen. Die Einflussnahme der deutschsprachigen philosophischen Literatur (Fichte und Hegel), deren Aspekte die Nähe zu surrealistischem Gedankengut aufweisen, blieb ebenfalls nicht ohne Einfluss auf Breton. Dettmar-Wrana, Susanne: *Julian Gracq et la réception du romantisme allemand*, Univ., Paris IV 2000. [Julien Gracq et la réception du romantisme allemand](http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tu-berlin/diss/2000/dettm...).<http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tu-berlin/diss/2000/dettm...> S. 49-53; Breton: *Les pas perdus*, S. 94f.

<sup>154</sup> Aragon, Louis: *Abhandlung über den Stil. Surrealistisches Traktat*. Aus dem Französischen und mit einer « Kleinen Lesehilfe » versehen von Jenny Graf-Bicher. Mit einem Nachwort von Holger Fock. Berlin: Verlag Bittermann 1987, S. 116f.

<sup>155</sup> Vergl.: Wild: „De Chirico“. In: *Kindler*, S. 150.

Das Unbewusste zeigt Hebdomeros als Gefangenen seiner Melancholie, nachts und in Tagträumen. Seine Affinität zu philosophieren und philosophische Reden zu halten, dominiert den Roman:

[U]n chant très pur venait bercer les derniers moments du repos d'Hebdomeros; ce chant venait d'un internat d'orphelins et chaque fois le plongeait dans une noire mélancholie; il se rappelait alors que son enfance il ressentait la même tristesse lorsqu'il entendait le gazouillis des moineaux se ramassant le soir après le coucher du soleil sur les arbres du jardin pour passer la nuit.<sup>156</sup>

Einer seiner philosophischen Ansätze befasst sich, n. a., mit der Frage nach dem Sinn des Lebens: «Qu'est-ce que la vie? Qu'est-ce que la mort? La vie est-elle possible dans une autre planète?»<sup>157</sup> Präsentiert sich das Leben als Lüge, ist es nur der Schatten eines Traumes oder wahr und real? Über diese, weiterhin aktuellen Fragen, sinniert er, um schließlich zu erkennen, dass der Mensch sowie die Natur im Herbst und Winter allmählich stirbt und auch ihm nur die Unendlichkeit als Vision am Horizont bleibt.

Dieses geistige Umherschweifen markiert auch Dudron, Hauptfigur des zweiten Chirico-Romans, insbesondere jedoch den Einzelgänger Hebdomeros. Durch ihre langen Spaziergänge zeigen sich beide Protagonisten als Flâneure im eigentlichen Sinn. Dennoch ist der gravierende Unterschied zum Surrealismus evident, die Traumabschnitte zeigen sich nicht als übersteigerte Form der Realität, als Initiator des surrealistischen *Wunderbaren* im Sinne der Breton'schen Thesen, sondern als konstruierte Sequenzen über griechische Mythen und Kunstobjekte, also Kunstprodukte.

Meiner Ansicht nach entspricht *Hebdomeros* den Kriterien der ziellosen Textproduktion, da der Protagonist seinen Geist unkontrolliert fließen lässt. Sowohl das Niederschreiben als auch die Schritte des Flâneurs werden ohne ihren Willen, also unbewusst gelenkt, ein ideelles oder reales Sich-Treibenlassen.

Darüber hinaus sind Analogien zu Soupaults *Les dernières nuits de Paris*, Bretons *Nadja* und Aragons *Le Paysan de Paris* evident, die sich als Vertreter dieser surrealistischen These erweisen und deshalb ebenfalls als ‚deambulatorische‘ Texte anzusehen sind, die Merkmale denarrativer Verfahren aufweisen und sich damit von herkömmlicher Romanschreibung abwenden.<sup>158</sup> Alle drei Protagonisten der Werke flanieren scheinbar ziellos durch Paris und verlieren sich in divergierender Weise in ihre Gedanken.

Das magere Geschehen in *Hebdomeros* wird von einem auktorialen Erzähler präsentiert, der teilweise subjektiv Ereignisse und Gedanken kommentiert: «L'heure était avancée dans la nuit obscure; le monde dormait enseveli dans une immense tranquillité, et, tout comme

---

<sup>156</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 46f.

<sup>157</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 15

<sup>158</sup> Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 435; Breton, André: *Nadja* Collection dirigée par Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couly. Paris: Presses Universitaires de France 1986, S. 71.



lui, la tempête qui agitait le cœur troublé d'Hebdomeros, semblait enfin apaisée.»<sup>159</sup> Darin zeigt sich der Einfluss der Natur auf den Protagonisten, dessen Herz sich im Einklang, mit dem sich abschwächenden Gewitter beruhigt. Wie gesagt, ist das Werk von Selbstgesprächen und inneren Monologen markiert, oftmals durch äußere Ereignisse oder Erinnerungen initiiert: «Une honte immense monta en lui comme un grand frisson et lui empourpra le visage. Fuir, fuir, oui fuir; fuir n'importe où, fuir n'importe comment, mais fuir; quitter ces lieux; disparaître [...]»<sup>160</sup> Die Details seiner Emotionen im Moment der Erkenntnis, einem Trugschluss erlegen zu sein, der diesen inneren Monolog evozierte, ermöglichen dem Leser, dessen Gefühle nachzuvollziehen. In seinem philosophischen Selbstgespräch thematisiert er den Versucherdämon, der den Menschen nur in Träumen und Erinnerungen erscheint:

[I]l pensait: – Ces hommes sont heureux ou, du moins paraissent l'être, car là-dessus aussi il y aurait beaucoup à dire; [...], un fait est certain, c'est que le fameux démon tentateur de nous autres, hommes de cœur et d'esprit, n'est jamais venu s'asseoir ni à leur table ni à leur chevet [...]»<sup>161</sup>

In diesen Worten vernehmen wir Chiricos Stimme, die manchmal ironisch die wenigen Ereignisse kommentiert: «Hebdomeros ravi s'arrêta et commença à les montrer, ce qui d'ailleurs lui était facile car elles étaient si facilement reconnaissables que l'homme le plus privé de culture astronomique les aurait reconnues.»<sup>162</sup> Auffällig ist in den Monologen die direkte Ansprache der Leser, die dadurch ins Geschehen einbezogen werden.

### 2.2.1.2.1 *Hebdomeros*, Mythologie, Religion und Halbgötter

Das Wort „Hebdomeros“ kommt aus dem Griechischen und bedeutet sieben Tage oder auch siebter Tag. Sowohl der Name als auch die Struktur dieses Tagtraumromans mit diversen fantasievollen Eindrücken belegen ebenso wie die integrierten Figuren der griechischen Mythologie in *Monsieur Dudron* den Bezug zu Chiricos Geburtsland Griechenland: «l'arc de Ulysse».<sup>163</sup> Ein weiteres Indiz dafür ist der Argonautenfürher Jason, der von Volos aus seine Suche nach dem goldenen Vlies begann und gleichzeitig für Chirico als Identifikationsfigur fungiert.<sup>164</sup> Darüber hinaus finden sich zusätzliche Hinweise im Text, z. B. die zerbrochene griechische Vase: «des débris de ce fameux vase de Rhodes» oder die quälenden Träume eines jungen Mannes namens Achilles: «celle que tout le quartier accusait d'être le cauchemar du jeune Achille», der Bezug zu schwarzen und weißen Göttern «Car il y en a deux, oui, deux dieux: le Neptune blanc et le Neptune

<sup>159</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 116f.

<sup>160</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 67.

<sup>161</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 142.

<sup>162</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 173; vergl.: Wild: „De Chirico“. In: *Kindler*, S. 151.

<sup>163</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 13.

<sup>164</sup> Vergl. Lista, Giovanni: *De Chirico et L'Avant-Garde*, Collection dirigée par Giovanni Lista, Lausanne: l'age d'homme 1983, S. 9.

noir»<sup>165</sup> oder die beängstigenden Kentaur: «le centaure traversant le fleuve au milieu des remous et entraînant avec lui la femme hurlante et échevelée comme une bacchante ivre [...]»<sup>166</sup>

Die autobiographischen Züge zeigen sich außerdem in Verweisen auf seine zweite Heimat Italien, versinnbildlicht durch die säugende Wölfin: «[L]a louve affreusement dorée subissant le supplice des jumeaux voraces attachés à ses longues mamelles.»<sup>167</sup> Zusätzlich betont die biblische Terminologie, z.B. die Läuterung durchs Fegefeuer, «les malheureux pins semblaient condamnés au purgatoire» «comme Isaac s’offrant au sacrifice»<sup>168</sup> oder den Traum von Gottes Sohn diese Verbindung: «Hebdomeros vit ainsi le Christ insulté par la foule et puis traîné par les légionnaires devant Pilate; il vit aussi le Déluge [...]»<sup>169</sup>

Wir erinnern uns, dass sich Chirico zum Zeitpunkt der Publikation von *Hebdomeros* zunehmend traditioneller Malerei zuwandte, eine Umorientierung, die der Text u.a. durch die Rekurrerung auf antike Mythen und Figuren belegt, dennoch beweist die Thematik der Träume und Imaginationen seine offensichtliche Nähe zum Surrealismus. Gleichzeitig opponiert die Konstruktion der Traumszenen gegen die surrealistische These durch den Mangel ihrer Welthaltigkeit.

#### 2.2.1.2.2 Die Knotenmenschen

Integriert wurde Hebdomeros‘ ausführlicher Gedankenexkurs über die sogenannten Knotenmenschen und deren Leben in Unfreiheit, der deutliche Kritik an den Grenzen des Individuums durch die Errungenschaften der modernen Zeit und ihre individuelle geistige Begrenztheit umfasst: «Les *hommes-nœuds*, comme il les appelait, étaient pour Hebdomeros le symbole vivant et déambulant de la bêtise humaine. Il voyait d’ailleurs la vie comme un énorme nœud que la mort déliait [...]»<sup>172</sup> Diese ineinander Verschlungenen und Gefesselten verkörpern damit die menschliche Dummheit. Durch gesellschaftliche Zwänge in ihrer freien Entfaltung eingeschränkt, können sie ihren individuellen Bedürfnissen nicht nachgehen, die sie befriedigen könnten. Dieser Lebensknoten lässt sich nur in der Ewigkeit lösen, was besagt, dass freie Entfaltung in der realen Welt unmöglich ist. Erst der Tod, das Ende des physischen Lebens, ermöglicht es dem Menschen, sich in einem Jenseits zu verwirklichen.

Jedes Individuum wird vom Versucherdämon begleitet, der das persönliche Glück verhindert. Für Hebdomeros zeigt er sich im Antlitz Napoléons III als eleganter, älterer

---

<sup>165</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 17f, 41.

<sup>166</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 101f.

<sup>167</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 79.

<sup>168</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 24, 70.

<sup>169</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 139.

<sup>172</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 87.

Herr oder in der Figur des Schriftstellers Anatole France, eine surreale Vorstellung der Persönlichkeiten, die als antibourgeois zu verstehen ist. Der Zugriff auf das individuelle Paradies bewahrt vor der Entwicklung einer Depression:

[Q]uelqu'un est encore assis sur votre banc; oui, ce monsieur vêtu avec une élégance démodée et dont le visage rappelle vaguement certaines photos de Napoléon III et aussi Anatole France à l'époque du *Lys Rouge*, ce monsieur qui vous regarde en riant sous cape c'est toujours lui, le *démon tentateur*.<sup>173</sup>

In einsamen Mußestunden sind wir unserem Gewissen in Gestalt des Dämons ausgesetzt, das sich nicht zum Schweigen bringen lässt und die Erinnerung an Vergangenes trübt. Vermutlich ist hierin ein Hinweis auf die griechische Mythologie zu sehen, da schon Sokrates den Begriff „daimonion“ verwendete.

### 2.2.1.2.3 Der philosophierende „Held“ und die Frage nach dem Sinn des Lebens

Hebdomeros distanziert sich von seinen Mitmenschen einerseits aufgrund seines Geniekultes, andererseits kann sein Verhalten seinem introvertierten Wesen zugeschrieben werden: «Son seul bonheur était qu'on ne s'occupât de lui d'aucune façon; être habillé comme tout le monde, passer inaperçu, ne jamais sentir sur son dos ou dans son flanc la flèche d'un regard, même benévole.»<sup>174</sup> Allerdings erweist sich die Abgrenzung zwischen Zurückgezogenheit aufgrund seiner außergewöhnlichen geistigen Verfassung und charakterlicher Introvertiertheit als schwierig. Die äußeren Symptome gleichen sich, sodass meiner Ansicht nach keine klare Trennung zu ziehen ist.

Der Antiheld Hebdomeros wirkt wie ein Anachronismus in der Hektik der, von Industrialisierung geprägten, Zeit. Sein Rückzug in die Welt von Geist und Literatur präsentiert ihn als melancholischen Individualisten, der sich bewusst der Massengesellschaft entzieht und seine Daseinsvorstellungen nur seiner kleinen Anhängerschaft erläutert. Sein Leben in Isolation ermöglicht ihm, im *sommeil* seinen philosophischen Gedanken über Jugend, Sinn des Lebens und den Tod nachzugehen und gleichzeitig in seine Memoria einzutauchen. Aus dieser Affinität zur Philosophie und seinem außergewöhnlichen Intellekt resultiert sein Überlegenheitsgefühl gegenüber den Mitbürgern, die unkritisch und passiv Lebensbedingungen und Ereignisse akzeptieren, ohne diese zu hinterfragen: «[T]ous ces gens vivaient dans un monde à eux, un monde à part; ils ignoraient tout[.]»<sup>175</sup> Gleichzeitig löst gerade die Ignoranz der Mitmenschen seine Phobien aus, die er nur im Kreis seiner Anhänger überwinden kann, der ihm Geborgenheit zu geben scheint. Zugleich verleiht ihm diese Konstellation eine besondere Erhabenheit vergleichbar mit Gottes Sohn, wenn er, wie einst Jesus seinen Jüngern, seine Weltsicht vermittelt. Die Assoziationen an die Bibel werden evident, da Jesus ebenfalls geistig erhöht

---

<sup>173</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 143f.

<sup>174</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 16.

<sup>175</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 14.

über anderen stand und versuchte, seine Getreuen für das irdische Leben zu stärken und gleichzeitig animierte, seine christliche Lehre zum Wohle aller zu verbreiten.

Das Überlegenheitsgefühl der Hauptfigur belegt seine antibürgerliche Haltung, die seine Nähe ebenso wie Chiricos zum Surrealismus aufzeigt, obwohl letzterer aufgrund seiner Distanzierung von metaphysischer Malerei seine Vorbildfunktion für Breton verlor.

Seine Aversionen und Ängste vor den Auswirkungen der modernen Zeit mit ihrem Pragmatismus und Materialismus offenbaren sich in Hebdomeros' Reden:

„Etant donné l'orientation de plus en plus matérialiste et pragmatique prise par notre civilisation“, disait-il à ses amis[...] L'écrivain, le penseur, le rêveur, le poète, le métaphysien, l'observateur, le devin, le vaticinateur, le scrutateur, le déduiseur, l'interrogateur d'énigmes, le valorisateur, le voyant, le chasseur de chants nouveaux, le sélectionneur de tableaux de tout premier ordre, etc., deviendront des personnages anachroniques destinés à disparaître de la surface du globe [...]”<sup>176</sup>

Der geistreiche Mensch wird durch Talent zum Genie. Dieser Definition entspricht der philosophierende Protagonist. Die essentielle Frage nach dem Sinn des Lebens distanziert ihn von den anderen. Inwieweit dieses Verhalten als Signum seiner Genialität zu interpretieren ist, kann durchaus differenziert gesehen werden.

#### 2.2.1.2.4 Tagträume und Schlaf

Träumen und Schlaf regeln den monotonen Tagesablauf des Protagonisten, dessen Ziel der Schlaf des Gerechten ist, «Dormir du sommeil du juste! Mais quel est l'homme qui a vraiment le droit de se croire *un juste?*»<sup>177</sup> was für ihn bedeutet, den Tag nicht sinnlos zu vergeuden, sondern mit einem reinen Gewissen einschlafen zu können:

Mais voilà qu'à présent lui aussi se sentait plus tranquille; il rêvait encore, oui; [...] Il avait *fait* quelque chose. Certes ce n'était pas un travail cyclopéen; un de ces travaux soutenus et puissants qui forcent au respect les plus sceptiques et, obligent les générations futures à s'incliner devant l'*Œuvre*. [...] Il n'avait pas complètement *perdu sa journée*.<sup>178</sup>

Trotz der Unterschiede bedeuten Schlaf einschließlich der Träume Tag und Nacht für ihn geistige Tätigkeit, in der er aus der Realität in seine Fantasien gleitet, um ideell eine Lösung für die Probleme der Wirklichkeit zu finden. Dieser Eskapismus in seine Träume ist für ihn ein bewusster Schritt, initiiert durch ein äußeres Ereignis oder eine Wahrnehmung:

Hebdomeros pensa en ce moment aux rêves de son enfance [...] – Puis c'était l'apparition de l'ours, de l'ours troublant et obstiné, qui vous suit sur les escaliers et à travers les corridors, tête baissée et ayant l'air de penser à autre chose; la fuite éperdue à travers les chambres aux issues compliquées, le saut par la fenêtre dans le vide (suicide dans le rêve) et la descente en vol plané comme les hommes-condors que Léonard s'amusait à dessiner parmi les catapultes et les fragments anatomiques. C'était un rêve qui prédisait toujours des désagréments et surtout des maladies.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 210f.

<sup>177</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 207.

<sup>178</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 206.

<sup>179</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 10f.

Der repetitive Tagtraum, ausgelöst durch seine Angst vor einer furchteinflößenden Statue, erweist sich einerseits als Vision eines zukünftigen negativen Ereignisses, andererseits zeigt er sich als Rekurs auf seine Kindheitsängste, die er bis dato nicht überwinden konnte. Im *sommeil* durchläuft sein Schlafzimmer eine Metamorphose und avanciert zum Schauplatz bizarrer widersprüchlicher Ereignisse: «Mais cette fois-ci ce n'était plus la *chambre*, refuge du voyageur fatigué [...]»<sup>180</sup> Erst der erwachende Morgen führt ihn in die Realität zurück und erlöst ihn von seinen Ängsten. Sein Unbewusstsein verarbeitet und vermischt die divergierenden Erscheinungen der Wirklichkeit, Alter, Krankheit und Verfall, doch genauso Jugend und Schönheit, die im Tagtraum ins Paradies geleiten: «[D]ans chaque petite barque une jeune paysanne blonde et très belle, la poitrine serrée dans un corsage de velours et les bras nus, ramait doucement et en cadence; c'était le paradis.»<sup>181</sup> Sein Traum erscheint als Protest gegen die Moderne, indem er ihm eine Bäuerin in traditioneller Kleidung präsentiert.

Diese Handlungen im Traum stehen als Ersatz für nicht verwirklichte Aktionen im realen Leben. Damit hat der Traum eine Handlung-ersetzende Funktion. Träumen stellt somit eine besondere Form von Sinneswahrnehmung dar, in der keinerlei Bindung an Zeit und Ort der Realität existiert.<sup>182</sup> Hebdomeros' Traumphasen werden zwar von externen Ereignissen evoziert, die jedoch nicht direkt an ihnen partizipieren, sodass sie nicht Freuds Thesen entsprechen. Seine Neigung zum Halbschlaf offenbart vielmehr die Bindung zu Bretons surrealistischen Thesen:

[P]our l'observateur ordinaire les événements de la veille et ceux du sommeil, a toujours été pour m'étonner. C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de ses mémoire [...]

L'extrême différence d'importance, de gravité, que présentent pour l'observateur ordinaire les événements de la veille et ceux du sommeil, a toujours été m'étonner. C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de son mémoire [...]

Bretons Traumhandlungen laufen vor allem im *sommeil* ab. Hier scheinen Analogien zwischen Bretons Traum-Definition und Hebdomeros' Träumen zu bestehen, da letzterer während mancher Traumphasen von seinen Erinnerungen dominiert wird.

Chirico verlangt bereits mit seiner metaphysischen Malerei eine neue Art der Wahrnehmung, die über den Blick auf die Realität hinausgeht, sich vielmehr auf das Innere fokussiert und damit zum Dunkel der Nacht. Diese Fokussierung zeigt Ähnlichkeiten zum Surrealismus, deren Anhängerschaft er sich selbst de facto nie zugehörig fühlte. Dennoch kann z. B. Chiricos Gemälde „das Gehirn eines Kindes“, ein Kind mit geschlossenen

---

<sup>180</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 49.

<sup>181</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 50.

<sup>182</sup> Forner, Werner: „‘Faras oimas re mas somnar?’ Höfische Traumhandlungen im Flamenco-Roman“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Ribler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): *„Esta locura por los sueños“*. Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte, Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 39-42 (33-51).

<sup>183</sup> Breton: *Manifestes du surréalisme*, S. 22.

Augen, gerade diese Analogie belegen. Insbesondere „geschlossene Augen“ sind als ein Symbol für surrealistische Kunst zu sehen, da der Blick sich automatisch auf das Innere fokussiert, wenn das Exterieur abgeschottet ist.<sup>184</sup> Zudem kategorisiert Chirico ein Kunstwerk nur dann als unsterblich, wenn Ratio ad acta gelegt ist und es sich dadurch dem Traum sowie dem kindlichen Geist nähert. Mit dieser These gegen Naturalismus und Realismus manifestiert er seine Vorbildfunktion für den Surrealismus, da jede künstlerische Tätigkeit Grenzen überschreiten und Neuland erschließen soll.<sup>185</sup> Entsprechend diesen Vorgaben konzipierte er *Hebdomeros*, das wie ein unendlicher, idyllischer Tagtraum erscheint, in den sich der Protagonist zurückzieht mit fantastischen, teils skurril wirkenden Impressionen. Dieser Roman präsentiert sich als ein Montagetext, der es dem Leser trotz *Hebdomeros*‘ Selbstkommentierungen kaum ermöglicht, zwischen Traumphasen und Realität zu differenzieren. Die Abkehr vom mimetischen Abbild der Wirklichkeit zeigt sich hierbei in der alleinigen Präsentation von den Bewusstseinszuständen der Hauptfigur. Ohne Welthaltigkeit offenbart sich ihm *le merveilleux* in einer variierten Wirklichkeit, in der lediglich Mythen und christliche Elemente seine Tagträume dominieren.

*Hebdomeros* sieht die Menschheit auf einer Seefahrt des Lebens, auf der er zu Lebzeiten das Glück auf Erden sucht, einem Vorboten des endlichen Glücks im himmlischen Frieden:

Ne sommes-nous pas tous des voyageurs, voguant sur le même navire le long des rivages qui s'égrènent sur notre itinéraire et qui lentement, mais quand même, changent leur aspect aride, rocailleux, inhospitalier en un aspect plus doux et plus souriant?<sup>186</sup>

Folglich endet der Roman für ihn mit der Flucht per Schiff, einer *navegatio mystica*, vielleicht in ein Land seiner Verheißung des nie endenden Lebens, evoziert durch das Bild seiner Mutter:

– [...] en découvrant on rend la vie possible en ce sens qu'on la réconcilie avec sa mère l'Éternité [...] [E]t au milieu de ce nouvel Océan le navire d'Hedomeros flottait immobile, toutes voiles pendantes. Mais alors, lentement, d'une façon énigmatique, une nouvelle et étrange confiance commença à renaître dans son âme.<sup>187</sup>

Diese Schifffahrt verkörpert für ihn die Reise in eine hoffnungsvolle, glückliche Zukunft, zugleich der Flucht aus irdischer Einsamkeit zu einer Art Ur-Mutter, die ihm das verheißungsvolle Ziel präsentieren wird.<sup>188</sup> Verbunden mit der Thematisierung der Wölfin

---

<sup>184</sup> Vergl.: Dupont: *Surrealistische Kunst. Der Blick nach innen*, S. 6-12.

<sup>185</sup> De Chirico, Giorgio: „Metaphysische Malerei: Vorläufer des Surrealismus“. In: Magdalena Holzhey: *De Chirico* (1888-1978), Köln: Taschen Verlag 2005, S. 25.

<sup>186</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 205.

<sup>187</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 240, 249.

<sup>188</sup> Hamsun, Knut: *Hunger*. Deutsch von J. Sandmeier und S. Angermann. München: DTV 2004.

Hamsun, Knut: *Samlede verker*. Oslo: Gyldendal 2007.

Knut Hamsuns Protagonist in seinem autobiographischen Roman *Sult/Hunger* entflieht der Misere seines

als Symbol der Epigonen, die sich an der Kraft von Antike und Renaissance stärken sollen, zeigt sich hierin auch Chiricos künstlerische Umorientierung zu traditioneller Kunst und der damit verbundenen veränderten Sichtweise der Realität.

Wie wir sehen, erschafft Chirico nicht allein durch seine bildende Kunst eine moderne Mythologie, in der Fabriken und technische Errungenschaften inmitten klassischer Statuen und Arkaden positioniert sind, vielmehr schlägt sich diese Darstellungsweise ebenfalls in seinen beiden Prosawerken nieder.

#### **2.2.1.2.5 Hebdomeros und de Chirico**

Hebdomeros kann aufgrund zahlreicher autobiographischer Ausführungen als Selbstdarstellung Chiricos angesehen werden. Hierzu zählen n.a. der Bezug zu Griechenland und seine Selbststilisierung als Argonaut, der von Volos aus zu neuen Zielen aufbrach. Wie Wieland Schmied als genauer Kenner des Malers darlegt, sah sich der Künstler als Verkörperung der „Heroen und Giganten“ seiner südeuropäischen Heimat und pflegte daher zeitlebens den Mythos des Geheimnisvollen.<sup>189</sup> Zusätzlich veranschaulichen biblische oder mythologische Metaphern und Figuren die Selbstinszenierung des Künstlers im Rahmen des topografischen Schauplatzes. Darüber hinaus stilisierte Chirico sich zu einem isolierten Einzelgänger, der sich wie sein Protagonist in seine Gedanken zurückzieht, ein Eskapismus aus der Realität.<sup>190</sup>

Sein Selbstportrait als Melancholiker (1911), dem der Blick über die Dinge der Wirklichkeit obliegt, über diese hinauszugeht, um mit dem Unendlichen konfrontiert zu werden und dabei sowohl essentielle als auch banale Veränderungen der Welt erkennt, belegt diese Analogien. Wie Hebdomeros taucht er in das Enigma des Daseins ein, um dieses zu hinterfragen und zu entschlüsseln. Romanfigur und Verfasser präsentieren sich als unverstandene Melancholiker. Die Pflege seiner Zugehörigkeit zum „italienischen Kulturkreis“ gehörte ebenfalls zum Mythos Chiricos. Zudem lassen sich durch die unterschiedlichen Sprachen in seinen Texten Rückschlüsse auf sein multikulturelles und -sprachliches Leben im europäischen Sprachraum Italien, Deutschland, Griechenland sowie Frankreich herstellen, doch kann gerade das Leben in divergierenden Kultur- und Sprachräumen ein Gefühl von Vereinsamung und Entheimatung evozieren, die ursächlich seinen Hang zur Melancholie ausgelöst haben könnten.

---

Alltags ebenfalls per Schiff nach Amerika, zu damaliger Zeit dem Land der Träume und unbegrenzten Möglichkeiten. Hier zeigen sich Analogien durch den Aufbruch in eine andere Welt, das unbekannt Land oder in die Ewigkeit.

<sup>189</sup> Schmied, Wieland: *Das Rätsel de Chirico. Zerstörte Legenden, korrigierte Daten, gefälschte Bilder*, Bd. 14 der Reihe "Schriften zur Kunstkritik" Walter Vitt (Hrsg.). Nördlingen: Verlag Steinmeier 2004, S. 3f; S. 21.

<sup>190</sup> Schmied, Wieland: „Giorgio de Chirico und die Münchner Kunstakademie 1906-1909“. In: Wieland Schmied, Gerd Roos (Hrsg.): *Giorgio de Chirico München 1906-1909*. Akademie der Bildenden Künste Bd. 5 München: Richter 1994, S. 12 (9-28); Schmied: *Das Rätsel de Chirico*, S. 7.

Sowohl Schmied als auch Wild unterstreichen Nietzsches Einfluss auf ihn, einerseits wegen seiner Selbststilisierung als Mensch des Enigmas, andererseits fielen Chiricos Geburt und Nietzsches Verfall in die Umnachtung zufällig zusammen.<sup>191</sup> Wild führt außerdem Hebdomeros' pathetische Rede vor seiner Anhängerschaft auf den Einfluss des deutschen Philosophen zurück.<sup>192</sup> Wie dieser versucht Hebdomeros seinen Getreuen den inneren Verfall der gegenwärtigen Zeit vor Augen zu führen, um diesen überwinden zu können.

Hebdomeros und Chirico zeigen sich als ambigue Persönlichkeiten, die einerseits ein unbeachtetes Dasein bevorzugen, sich andererseits nach Beachtung und Hinwendung sehnen. Insofern entspricht das folgende Zitat auch Chiricos Charakter:

Il eut peur tout à coup, peur de la solitude, de la pire des solitudes, et il fit part à ses amis de ses craintes. [...] au lieu de se lamenter et de se prodiguer en réflexions pessimistes sur les facultés intellectuelles de leurs contemporains, se pressèrent autour de lui joyeusement et lui crièrent tous à la fois en lui serrant les mains et les bras: *Mais, réjouissez-vous, maître, c'est essentiel!*<sup>193</sup>

Trotz seines Wunsches nach Alleinsein sehnt sich Hebdomeros nach Aufmerksamkeit, die ihm vorenthalten wird. Hierin offenbart sich sein Zwiespalt, der auch auf Chirico zutrifft: «Hebdomeros arriva aussi, entouré de ses amis mais, contrairement à ce qu'il espérait et désirait, son arrivée et sa présence ne furent pas particulièrement remarquées.»<sup>194</sup>

Die Widersprüchlichkeit des Malers zeigte sich gleichfalls in seiner Einstellung gegenüber Deutschland, die zwischen Ablehnung, enger Verbundenheit sowie verklärter Erinnerung an deutsche Lyrik und Philosophie, wechselte. Diese Wankelmütigkeit resultiert vor allem aus der Suche der „eigenen Identität“, die ihm zu Münchner Zeiten noch nicht gegeben war. Dieser Selbstfindungsprozess mag auf seinen Lebensumständen gründen, was negativ betrachtet als Verlust der Heimat zu werten ist.<sup>195</sup>

Monsieur Dudron, Protagonist des gleichnamigen Romans lässt ebenfalls autobiographische Züge des Verfassers erkennen, da die Ausführungen über Hebdomeros in ähnlicher Weise auf Dudron zutreffen, wie noch erläutert wird.

Wie seine Malerei demonstrieren Chiricos Romane seine Vorliebe für Einsamkeit und entvölkerte Plätze. Gemeinsam ist den Prosatexten die Thematisierung der bildenden Kunst, die gleichzeitig die stilistische Rückwendung des Malers zur Renaissance belegt, die insbesondere in *Monsieur Dudron* als Abwendung von der Moderne evident ist.

---

<sup>191</sup> Schmied: *Das Rätsel de Chirico*, S. 8f; De Chirico, Giorgio: <http://www.kunstundkosmos.de/Bildende-Kunst/Chirico.html> v. 18.04.2016, S. 3 (1-4); Roos, Gerd: „Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gartz – Georgios Busianis – Dimitrios Pikionis in München 1906-1909“. In: Wieland Schmied, Gerd Roos (Hrsg.): *Giorgio de Chirico München 1906-1909*, Akademie der Bildenden Künste Bd. 5. München: Richter 1994, S. 124, 177 (55-189).

<sup>192</sup> Wild: „De Chirico“. In: *Kindler*, S. 150.

<sup>193</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 201.

<sup>194</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 169.

<sup>195</sup> Schmied: „Giorgio de Chirico und die Münchner Kunstakademie 1906 – 1909“, S. 9-12.



## 2.2.2 *Monsieur Dudron*<sup>196</sup>

### 2.2.2.1 Struktur des Romans

#### 2.2.2.1.1 Genese

Der anfangs auf Italienisch begonnene Roman *Il Signor Dudron* wurde 1998 posthum erstmalig in vollständiger Ausgabe unter dem jetzigen Titel *Monsieur Dudron* publiziert. Die hier vorliegende Edition geht auf die älteste Version des Textes von 1928/29, verschiedene Erzählungen der 30er und 40er Jahre sowie einige theoretische, bereits veröffentlichte Schriften über Malerei, zurück. Diese Texte waren Bestandteil eines gemeinsamen Aufsatzes „Commedia dell’arte moderna“ von Chirico und seiner Ehefrau Isabella Paksver – später Isabella Far – 1936 wird der Titel endgültig zu *Monsieur Dudron*. Nach einer wechselvollen Geschichte wurde das Originalmanuskript im Jahre 2000 mit dem französischen Titel *M. Dudron* wiederentdeckt und 2002 in “Metafisica – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico“ herausgegeben.<sup>197</sup>

Die Schluss-Version thematisiert die Beziehung zwischen Monsieur Dudron, Protagonist und Künstler, und der weiblichen Hauptfigur, Isabella Far, einer Philosophin, die als sein alter ego fungiert und als unsichtbarem Dritten de Chirico:<sup>198</sup> «Il y a belle lurette ( trois quarts de siècle au moins) qu’on a perdu ce précieux fil d’Ariane. Est-ce à moi et à Isabella Far qu’incomberait la tâche de le retrouver et de l’offrir aux peintres, nos contemporains

---

<sup>196</sup> De Chirico, Giorgio: *Monsieur Dudron*. Paris: Éditions de la Différence 2004.

Inhaltsangabe:

Monsieur Dudron, Protagonist des gleichnamigen handlungsarmen Romans, ist ein junger Maler, der sich ideell mit dem Thema auseinandersetzt. Außerdem diskutiert er in ausführlichen Gesprächen mit der weiblichen Hauptfigur, seinem alter ego Mme Far, die Vorzüge traditioneller Malerei gegenüber der modernen und deren Bedeutung. Anhand dieser beiden Akteure werden deren unterschiedliche Theorien und Sichtweisen über Malerei erläutert, indem der „emotional und intuitiv“ geprägte Blickwinkel Dudrons zur Rationalität und Analytik Isabella Fars opponierend gegenübergestellt wird. Dudron durchlebt in Erinnerungen die eigene Kindheit und verliert sich in seine Gedankenwelt, um über Gegenwart und Vergangenen zu reflektieren. Alltagssituationen werden ebenso thematisiert wie außergewöhnliche und manchmal skurrile Begebenheiten, bspw. den Besuch und die Besichtigung einer Schneckenfarm mit anschließender Verkostung oder die Herstellung perfekter Spaghetti und Mayonnaise durch einen Malerkollegen, die beide von vorherein zum Scheitern verurteilt sind. Monsieur Dudron adaptiert die Sichtweise Isabella Fars, weil sie aufgrund ihrer philosophischen Betrachtungsweise und der ihr eigenen Intuition die Problematik der Malerei in Gänze erfassen und vergessene Techniken wieder rekapitulieren kann. Zeitgenössische Malerei erweckt Erstaunen, Fremdheit und vor allem « mystère » (Dudron, S. 22), was sie in die Nähe der Poetik setzt, die in ihrer sprachlichen Gestaltung gleichermaßen mystisch erscheint. Doch von der Zeit großer Malerei sind sie dennoch meist weit entfernt. Mme Far präsentiert sich als eine selbstbewusste, dynamische und energische Frau, eine moderne Walküre, somit trotz ihrer philosophischen Gedanken im Leben fest verankert. Um das Bild des Verfassers abzurunden, habe ich die deutsche Ausgabe hinzugezogen. Im Gegensatz zur französischen Edition des Romans ist der Kapitelbeginn für den Leser aufgrund des durchgehenden Textes nicht erkennbar.

Das Werk thematisiert den Konflikt zwischen Tradition und Moderne am Beispiel der Malerei, in denen sich der Protagonist zugunsten des Traditionellen positioniert.

<sup>197</sup> Picozza, Paolo: „Avant-Propos“. In: Giorgio De Chirico: *Monsieur Dudron*. Paris: Littérature, Éditions de la différence 2004, S.17.

<sup>198</sup> Vergl. : De Sanna, Jole: „Postface Structure de l’œuvre – Tableaux“. In: Giorgio De Chirico: *Monsieur Dudron*, Littérature, Éditions de la différence, Paris: 2004, S. 161.

[...]?»<sup>199</sup> Das Paar Chirico und seine Ehefrau Isabella zeigt Analogien zu Salvador Dalís und Gala. Beiden Frauen obliegt der Part einer Muse und Inspiratorin, darüber hinaus als alter ego ihrer Lebenspartner, indem sie deren rationale Seite präsentieren.<sup>200</sup> Isabella Far unterstreicht in *Monsieur Dudron* ihre Rolle im realen Leben des Künstlers. Sie analysiert rational die Differenzen zwischen zeitgenössischer und traditioneller Malerei. In gleicher Weise vergegenwärtigt Dalí dem Rezipienten in *La vie secrète* anschaulich die Bedeutung der Russin Gala für seinen Erfolg.

Trotz fehlender Markierung der Kapitelfanfänge kann Chiricos Werk grob in vier Hauptepisoden eingeteilt werden, der Ausflug zur Schneckenfarm, die Einkäufe während des Hotelaufenthalts, die Herstellung von Spaghetti und Mayonnaise und abschließend der Ausflug in die Natur sowie das Treffen mit einem Freund. Die verschiedenen Teile reihen sich teilweise ohne Übergänge aneinander, streckenweise kommentiert von einem auktorialen Erzähler:

Comme midi avait sonné, Monsieur Dudron s’occupa de son déjeuner [...].  
Ce long soliloque avait un peu fatigué Monsieur Dudron. Néanmoins il était content, d’un contentement voilé de mélancolie.  
Monsieur Dudron aimait les paysages et il regardait la nature.<sup>201</sup>

Dadurch fehlt ein durchgängiger Handlungsstrang, stattdessen werden die Ansichten der beiden Protagonisten über Kunst in Dialogform oder als integrierter Artikel präsentiert.

#### **2.2.2.1.2 Diskussionen über Malerei**

Die Malerei, die in drei umfangreichen Gesprächen diskutiert wird, ersetzt meiner Ansicht nach als roter Faden den fehlenden Handlungsstrang. Das erste Gespräch thematisiert moderne Kunst und deren Anhängerschaft: «Le phénomène de l’art moderne est un phénomène qui nous prouve, plus que tout autre, le besoin qu’ont eu les hommes de créer l’intellectualisme, car la vraie intelligence devenait toujours plus rare.»<sup>202</sup> Es zeigt sich, dass zeitgenössische Kunstinteressierte versuchen, den Mangel an angeborener Intelligenz zu verbergen. Darauf basiert ihr Unvermögen, den Wert von Kunst zu erkennen. Eine kontroverse Diskussion über die Theologie in der Kunst sowie das veränderte Publikum, das nach Meinung Mme Fars nicht dem Kunstverständnis früherer Adelsfamilien entspricht:

„Les aristocrates et autres personnages d’élite, qui, dans le passé, avaient joué les arbitres dans les arts, furent graduellement remplacés par les bourgeois, qui commencèrent à être les principaux acquéreurs, estimateurs et critiques. Les nouveaux mécènes ne purent s’improviser des connaissances d’art. Pour comprendre réellement la valeur d’une œuvre d’art il faut surtout avoir un sens artistique naturel et ce sens il faut ensuite le cultiver et pendant longtemps. Il faut surtout avoir hérité ce sens artistique de nos

---

<sup>199</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 21.

<sup>200</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.3.1.1.3 Zeit des Heranwachens, S. 75f.

<sup>201</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 55, 60, 62.

<sup>202</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 51.

pères, et, mieux encore, de nos grands-pères. Rappelez-vous bien, Monsieur Dudron, que pour comprendre une œuvre d'art il faut une longue tradition ou alors, une intelligence exceptionnelle.'

„Les bourgeois constituaient un public moins choisi que les aristocrates et autres personnages d'élite, mais par contre plus nombreux. Les acheteurs, peu expérimentés, éprouvaient le besoin d'être guidés dans leur choix et ainsi *apparurent les marchands de tableaux*.<sup>203</sup>

In der modernen Zeit wurde der Adel als Kunstmäzen durch das wohlhabende Bürgertum abgelöst, dem jedoch dessen Kunstkenntnisse fehlen, die jenem von den Vorfahren vermittelt wurden. Demzufolge kann der Bourgeois die Qualität eines Artefaktes nicht erkennen. Wie dieses Beispiel zeigt, wird die Problematik moderner Malerei im Vergleich zu traditioneller Kunst in sachlichen Gesprächen zwischen Dudron, Isabella Far und dem unsichtbaren Chirico erläutert. Daraus folgernd wendet sich das Werk für mich als ein pädagogisches Lehrstück zur Vermittlung traditioneller akademischer Malerei an alle Rezipienten und nicht nur, wie de Sanna es sieht, an seinen Sohn und Schüler.<sup>204</sup>

Als Zwischenepisoden sind die missglückten Kochversuche eines ambitionierten Malerkollegen konzipiert, die als Karikatur eines modernen Künstlers zu gewichten sind. Ein weiterer Dialog thematisiert die Dekadenz der Malerei, Surrealismus, kitschige Kunst sowie die Bedeutung von Handarbeit zur Entwicklung menschlicher Intelligenz, die durch Einsatz zeitgenössischer Maschinerie an Bedeutung verliert.<sup>205</sup> Textimmanent ist hierbei die Meinung, der Qualitätsmangel moderner Malerei sei nur durch das Erwerben handwerklicher Perfektion zu überwinden.<sup>206</sup>

[N]ous pouvons voir des chefs-d'œuvre où les anciens maîtres ont choisi comme sujet des vieillards qui n'avaient aucune beauté dans leurs traits, des vieillards aux visages couverts de rides; il réunit en soi la magnifique exécution et la belle matière créées par un génie!<sup>207</sup>

Zu einer detaillierten Wiedergabe gehören fundierte Kenntnisse bildlicher Darstellung, d.h. der Maler muss gewissenmaßen seinen „Meister“ in diesem Metier absolviert haben. Speziell diese Fähigkeiten fehlen zeitgenössischen Malern. Isabella Far obliegt daher die Aufgabe, gemeinsam mit Dudron, der Gesellschaft den Weg zum Erkennen und Erfahren von qualitativ hochwertigen Artefakten zu ebnet.<sup>208</sup>

Est-ce à moi et à Isabella Far qu'incomberait la tâche de le retrouver et de l'offrir aux peintres, nos contemporains, qui bâillent sur leurs palettes à se décrocher la mâchoire et cherchent à sauver la face par une attitude prétentieuse et sceptique mais qui, au fond, n'est autre chose que du mécontentement et de l'agacement?<sup>209</sup>

---

<sup>203</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 52f, 68.

<sup>204</sup> De Sanna, Jole: „Dudron: Du nord“. In: Giorgio De Chirico: *Monsieur Dudron*, mit Beiträgen von Paolo Picozza, Joel de Sanna, Walo von Fellenberg, Luciano Fabro, Georg Baselitz und Johannes Gachnang und zehn Abbildungen des Zyklus *Mythologie* (Bagni misteriosi) von Giorgio de Chirico, aus dem Französischen und Italienischen von Walo von Fellenberg, Bern/Berlin: Gachnang und Springer Verlag 2000, S. 9 (8-15).

<sup>205</sup> Vergl.: De Sanna: „Postface Structure de l'œuvre – Tableaux“, S. 166.

<sup>206</sup> Vergl.: Schmitz, Rudolf: „Das Plätschern geheimnisvoller Bäder, Giorgio de Chirico“ (2000). In: FAZ Feuilleton vom 04.02.2016, S. 1.

<sup>207</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 54.

<sup>208</sup> Vergl.: De Sanna: „Dudron: Du nord“, S. 9f.

<sup>209</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 21f.

Moderne Maler sind nach Dudrons Auffassung nicht in der Lage, den Weg zurück zu akademischer Lehre zu finden,<sup>210</sup> daher fühlt er sich berufen, die Malerei zu erneuern.

Aus seiner Affinität zu traditionellen Malern folgt seine ausgeprägte Aversion gegen die moderne, bildende Kunst, die auf denselben Ursachen gründet wie seine Abneigung gegen Schnecken und deren formlosen Weichheit: «aversion contre les matières flasques».<sup>211</sup>

Dudrons Präferenz gilt dagegen einem flüssigen, gleichzeitig stabilen Material: «fluide et tendre, mais en même temps ferme et solide».<sup>212</sup> Diese ideale Malerei sieht er in den detailgetreuen Werken von Velazquez, Rubens und Tintoretto, verwirklicht, exzellente Maler, die mit ihrer ausgezeichneten Maltechnik brillieren. Das Gleiche gilt für die Bilder der Brüder Van Eyck, die durch Firnis die Intensität ihrer Farben verstärkten, wie eine Untersuchung Mérimées belegt:

Cette investigation lui a donné pour résultat que les plus anciens peintres flamands et vénitiens ne peignent pas comme nous avec des huiles pures, mais qu'ils détrempeaient leurs couleurs avec des vernis auxquels il faut attribuer le grand éclat, la transparence, la haute qualité de ces peintures.<sup>213</sup>

Diese Ausführungen belegen Dudrons Kritik an den Veränderungen durch die moderne Zeit, in denen die Maler sich dem Publikumsgeschmack anpassen, obwohl dieses dem malerischen Talent der Zeitgenossen misstraut: «L'homme d'aujourd'hui préfère voir des lignes droites, des surfaces lisses et non interrompues, *car, instinctivement il se méfie des capacités artistiques de ses contemporains.*»<sup>214</sup> Wie die Textextrakte und Erläuterungen belegen, manifestiert und begründet Chirico mittels seiner Hauptfiguren seine Abkehr von moderner, insbesondere surrealistischer, Malerei, die auf dem Unverständnis für metaphysische Werke basiere:

En peinture, dans diverses œuvres de peintres de la seconde moitié du siècle dernier et de notre siècle, peintres qui s'appellent: Böcklin, Max Klinger, Previati, Picasso et Giorgio de Chirico, est tracée une image de ce monde mystérieux [du monde métaphysique]. [...] De ce manque de compréhension pour un monde surnaturel et inexplicable et de l'impossibilité des hommes médiocres de le concevoir, est née cette peinture pseudo-spirituelle, surréaliste, dite inventée, mais qui est *inventée très mal.*<sup>215</sup>

Das Zitat betont zwar seine Bedeutung als metaphysischer Maler, doch ist die deutliche Kritik an der Minderwertigkeit surrealistischer Kunstwerke textimmanent, die meiner Ansicht nach auch als Reaktion auf die verlorene Anerkennung durch Breton zu werten ist. Deshalb erscheint die Thematik in *Monsieur Dudron* wie eine Wiederauflage des Konfliktes zwischen traditioneller Kunst und innovativen künstlerischen Ausdrucksweisen.

---

<sup>210</sup> Vergl.: De Sanna: „Dudron: Du nord“, S. 9f.

<sup>211</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 24.

<sup>212</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 24.

<sup>213</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 99.

<sup>214</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 113.

<sup>215</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 110ff.

### 2.2.2.1.3 M. Dudron und der Surrealismus

Chiricos Thesen über seine *pittura metafisica* begründen die Nähe zum Surrealismus, der an Stelle von Gewohntem Bekanntes neu zusammenfügt:

L'aspect de cette fontaine qui au milieu de la place déserte [...] continuait à jaillir, à jeter en l'air à profusion ses gerbes d'eau, à faire monter son chant dans la nuit profonde, réveilla en Monsieur Dudron des sentiments étranges et hautement métaphysiques. Il ressentit tout à coup une pitié immense pour la fontaine et aussi une espèce de honte de devoir fuir et l'abandonner de nouveau dans le silence, la solitude et l'obscurité.<sup>216</sup>

Diese Beschreibung evoziert Assoziationen zu Chiricos Thesen metaphysischer Malerei und Ästhetik, da er die Stadtkonstruktionen als deren Basisfundamente betrachtet.<sup>217</sup>

Das Buch endet mit Dudrons Dialog über Mme Fars Essay «Portraits et natures mortes». Obwohl die Präferenz traditioneller Malerei deutliche Signale gegen die surrealistische zeigt, kann sich das Werk nicht vollständig davon befreien, da das Zitat einige surrealistische Thesen, u.a. den kindlichen Geist, Okkultismus und das geistig Abweichende, enthält:

La valeur de la peinture inventée devait au contraire se fonder sur l'invention intellectuelle, sur l'expression d'idées abstraites, sur des bizarreries surréalistes et même des bizarreries ayant rapport avec la démence, l'infantilisme, l'occultisme, etc. enfin la valeur de la nouvelle peinture devait consister en des choses qui étaient juste l'opposé de tout ce qui constitue la grande peinture, qui est un art concret, positif et complètement réalisé.<sup>218</sup>

Zwar positioniert sich Dudron/Chirico durch seine Rückbesinnung auf traditionelle Kunst, Antike und Renaissance für akademische Malerei, dennoch zeugen surrealistische Effekte von deren Einfluss auf Chirico.<sup>219</sup>

Les paysages qu'il avait aimés reparurent à sa mémoire, dans le rêve. [...] Jouets sortis des boîtes en carton, jouets vernis et luisants étalés sur la table de la salle à manger, par les soirs d'hiver, alors que dehors la neige met des capuchons blancs partout et que les cloches annoncent les fêtes prochaines. Guerriers en plomb coloré; maisonnettes minuscules d'une propreté sans égale; crèches et bateaux à roulettes. Toute la joie palpable et emportable, toutes les garanties de bonheur, que même les dieux, [...] hésitent à donner et avant d'apposer leur signature absolument illisible au bas des feuilles solennelles visées par le Destin et timbrées par l'Eternité[...].<sup>220</sup>

Dieses zeigt sich in der Thematisierung des Unbewussten durch die Darstellung des Traums, in dem Imagination und Realität zu einer neuen Totalität verschmelzen und verborgene Kindheitserinnerungen entschleiern.

On traversa une petite ville déjà à moitié endormie; dans la pénombre, au fond d'un parc, Monsieur Dudron aperçut un instant le monument que les habitants avaient fait élever à la mémoire du monarque qui, en cet endroit, quelques dizaines d'années auparavant, était tombé frappé à mort par le poignard du régicide. Cette rapide vision ramena Monsieur Dudron au temps lointain de son enfance; comme des décors au fond de la scène d'un théâtre qu'on éclaire peu à peu, des images se précisèrent dans son esprit. Il se vit dans la maison de son père [...].<sup>221</sup>

---

<sup>216</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 36f.

<sup>217</sup> Neumeister, Sebastian: „Portiques au soleil, statues endormies“ Giorgio de Chirico im Turin und Paris der Moderne. In: Kurt Hahn, Matthias Hausmann (Hrsg.): *Visionen des Urbanen. (Anti-)Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst*. Heidelberg: Winter Verlag, S. 144 (143-161).

<sup>218</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 103.

<sup>219</sup> Lista: *De Chirico et L'Avant-Garde*, S. 18.

<sup>220</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 42f.

<sup>221</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 27.

In diesem Beispiel suggeriert ihm sein Unterbewusstsein die Übernachtungsmöglichkeit in einer Auberge auf der Fahrt zur Schneckenfarm:

[...], mais, se fiant à l'impression suggérée par son subconscient, Monsieur Dudron pensa que, si au moment de reprendre place dans la voiture pour retourner chez lui, une défaillance subite, un malaise suivi d'un embarras gastrique, causé par la peur de ressentir à nouveau les craintes et les émotions qui l'avaient déjà secoué, l'eussent mis dans l'impossibilité de repartir, il aurait trouvé là une chambre, qui peut-être n'aurait pas offert toutes les commodités désirables, mais où il aurait pu s'enfermer à double tour ; qu'il aurait trouvé un lit, qui n'aurait peut-être pas été très bon, mais où il aurait pu enfin s'étendre et se reposer.<sup>222</sup>

Wie diese Textextrakte belegen, dokumentiert die Thematisierung des Unbewussten die Annäherung zu Bretons surrealistischen Doktrin und widerspricht damit Dudrons Postulat, der Aversion gegen moderne Malerei und sie dokumentieren zugleich Chiricos Ambiguität, der sich trotz Hinwendung zur Renaissance nicht von Elementen der Moderne befreien kann.

Im Surrealismus sind die kontrastierenden Bereiche sowie Bewusstseinszustände wie auch in *Monsieur Dudron* nicht klar voneinander abgegrenzt, Tod und Leben, Traum und Realität, Wachsein und Schlaf, verzahnen sich ineinander, können sich überlagern oder miteinander verschmelzen.<sup>223</sup> Kunst sollte im Surrealismus von jeglichen geltenden Regeln, thematisch, ideell oder symbolisch, befreit werden. Diesen Vorgaben entspricht Chiricos veränderte Sichtweise auf das Banale durch den Ausschluss von überflüssigen Attributen.<sup>224</sup>

An dieser Stelle sei nochmals ein Hinweis auf Freud erlaubt und dessen These, Träume stellen Verschiebungen bzw. Verfremdungen des latenten Traum Inhalts dar.<sup>225</sup> Diese Ansicht zeigt Analogien zur Sichtweise Platons, für den der Traum eine Art von Sinneswahrnehmung darstellt, die auf metaphorischem sowie metonymischem Ineinanderübergehen basiert. Träume sind für ihn der Königsweg zum Unbewussten. Demzufolge ist das Überschreiten von Realität und Irrealität im Surrealismus für Wild als ein Rekurs auf Platons Perspektive anzusehen:<sup>226</sup>

Am greifbarsten wird die Verdichtungsarbeit des Traums, wenn sie Worte und Namen zu ihren Objekten gewählt hat. Worte werden vom Traum häufig wie Dinge behandelt und erfahren dann

---

<sup>222</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 29.

<sup>223</sup> Vergl.: Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus*, Vorbemerkung VIII-IX.

<sup>224</sup> Vergl.: Oehlers: *Figur und Raum in den Werken von Ernst, Magritte, Dalí und Delvaux zwischen 1925 und 1938*, Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd./Vol. 54. U.a. Frankfurt/M.: Lang Verlag 1994, S. 22.

<sup>225</sup> Vergl.: Precht: *Wer bin ich und wenn ja, wie viele?* S. 87-92. Dupont: *Surrealistische Kunst. Der Blick nach innen*, S.6; Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus*, S. 21f.

<sup>226</sup> Wild, Gerhard: „Athaumasia – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist. Medienarchäologische Überlegungen zur Protogenese des Surrealismus“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Winter Verlag 2007, S. 67f (67-116).

dieselben Zusammensetzungen wie die Dingvorstellungen. Komische und seltsame Wortschöpfungen sind das Ergebnis solcher Träume.<sup>227</sup>

In die enge Verknüpfung von Realität und Träumer im Surrealismus kann der Verstand nicht eingreifen. Beispielsweise integriert Aragon in *Le paysan de Paris* die Außenwelt in das Ich des anonymen Protagonisten, der diese folglich „als Setzung des Ich faßt“<sup>228</sup> und Bretons Doktrin entsprechend als Teil seines Unbewussten sieht: «la nature est mon inconscient»<sup>229</sup>

Neben den Reflektionen über Malerei zeigt sich *Monsieur Dudron* als Entwicklungsroman durch die schrittweise Überwindung seiner Unsicherheit und Melancholie als junger Mann zu einem reifen, selbstbewussten Erwachsenen.<sup>230</sup>

In Aragons surrealistischem Roman, der als Montage aus Großstadtspaziergängen und Gedankenabläufen konzipiert ist, fungieren Pariser Örtlichkeiten, z.B. der *Parc des Buttes-Chaumont* als Sehnsuchts- und Traumorte, in denen die Seele Erholung von Großstadtheftik findet und das reale Leben abläuft.<sup>231</sup>

[U]ne plus déroutante idée ne lui était venue que lorsqu’il inventa les jardins. Une image des loisirs se couche dans les gazons, au pied des arbres. On dirait que l’homme s’y retrouve avec son mirage de jets d’eau et de petits graviers dans le paradis légendaire qu’il n’a point oublié entièrement. Jardins, [...] [d]ans vos limites de fusains, entre vos cordeaux de buis, l’homme se défait et retourne à un langage de caresses, à une puérilité d’arrosoir. Il est lui-même l’arrosoir au soleil, avec sa chevelure fraîche.<sup>232</sup>

Wirklichkeit initiiert hier den Traum und verbindet sich mit dem Träumenden entsprechend surrealistischen Thesen, um das Überwirkliche zu erreichen, der Traum fungiert dabei lediglich als Mittel. Die Wertigkeit von Natur opponiert dadurch evident zu Picabias *Caravansérail*, in dem sie jegliche Bedeutung verloren hat.

Unter Umständen könnten die zufälligen Treffen der beiden Protagonisten in *Monsieur Dudron* als surrealistische Elemente des Romans gesehen werden, jedoch zweifle ich, ob Chirico tatsächlich dem *objektiven Zufall* im Sinne des surrealistischen Manifestes entsprechen wollte. Breton propagiert mit folgendem Terminus «hasard objectif»<sup>233</sup> außergewöhnliche Momente, d.h. zufällige Ereignisse oder Begegnungen, die in der Realität ablaufen, als eines der surrealistischen Mittel, um eine Überrealität zu erreichen, als Aufbegehren gegen das Alltägliche. Meiner Ansicht nach trifft diese Nutzung von Zufälligem als Inspirationsinitiator auf *Monsieur Dudron* nicht zu.

---

<sup>227</sup> Freud: *Die Traumdeutung*, S. 248 (285-313).

<sup>228</sup> Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus*. Studien zu avantgardistischer Literatur. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag 1971, S. 116.

<sup>229</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 155.

<sup>230</sup> Vergl.: Von Fellenberg, Walo: „Giorgio de Chirico in der Rolle des Monsieur Dudron“. In: Giorgio De Chirico: *Monsieur Dudron*, aus dem Französischen und Italienischen übersetzt von Walo von Fellenberg. Bern/Berlin: Verlag Gachnang & Springer 2000, S. 15 (14-17).

<sup>231</sup> Vergl.: Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 63.

<sup>232</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S.149.

<sup>233</sup> Hedges: *Languages of revolt*, S. XVII.

#### 2.2.2.1.4 Die Bedeutung der Namensgebung

Der ursprüngliche Name der Hauptfigur Monsieur Dusdron ist ein Wortspiel, ein Anagramm von Sud-Nord. Die endgültige Fassung entsteht aus der Verbindung der italienischen Erzählungen *Il Signor Dudron* und *Una gita a Lecco* sowie einiger bereits vorher publizierter Essays.<sup>234</sup> Aus Monsieur Dusdron entwickelt sich über Monsieur DuNord endgültig Monsieur Dudron, entsprechend der Richtung, die in der Zeitschrift *Hebdomeros* als die Perfekte beschrieben wird, einem Symbol für den Fleiß und den Drang zur Vollkommenheit der Nordländer.<sup>235</sup> Hierin zeigt sich ein Bezug zwischen beiden Werken. Der Name der Protagonistin Isabella Far kann entweder aus dem Französischen von *phare* – Leuchtturm oder aus dem Englischen *far* – weit – abgeleitet werden:

,Voyez-vous, madame, disait-il, votre nom a quelque chose d'annonciateur, de prophétique. En français il sonne comme le mot *phare*, la lumière qui indique aux navires le port, en anglais cela signifie: *loin*, *lointain*, en effet c'est bien loin que vous allez, madame, avec votre pensée; [...]'.<sup>236</sup>

Gleichzeitig kann er auch als Synonym für die Weitsicht der Protagonistin und ihre Kenntnisse über Malerei gewertet werden, neben dem Bezug zu Chiricos Leben und der Bedeutung seiner Frau Isabella Paksver.<sup>237</sup> Im Roman verkörpert sie „Muse und Nymphe“ in einer Person, die den Niedergang moderner Kunst kommentiert und hervorhebt.

Wild weist zusätzlich auf die Assoziationen zu *Nord-Sud* hin, einer surrealistischen Zeitschrift, die um 1917/18 von Pierre Reverdy ins Leben gerufen wurde. Darüber hinaus ist offensichtlich, dass eine Verbindung zwischen der Fokussierung auf Rationalität der Nordeuropäer und der Fokussierung auf Sinneswahrnehmungen im mediterranen Raum hergestellt werden soll, Wesensmerkmale, die gemeinhin als konträr angesehen werden.

#### 2.2.2.1.5 Regionen im Roman

Der Rezipient erkennt unweigerlich den südeuropäischen Lebensraum als Stätte der Handlung, moderne italienische Städte, im Einzelnen kaum identifizierbar, idealisierte, italienische Landschaften und deutlich erkennbar das griechische Athen:<sup>238</sup>

Sur cette colline on voit les silhouettes blanches de temples, de sanctuaires et d'autres anciens monuments; ce sont plutôt les silhouettes de ce qui reste de ces monuments, car ils sont tous plus ou moins ruinés et leurs ruines jonchent le sol à côté des parties restées encore debout [...] Bien des fois j'ai visité cette acropole et j'ai passé des heures inoubliables à me perdre en rêveries et en méditations de toutes sortes devant ces restes sublimes d'un glorieux passé.<sup>239</sup>

---

<sup>234</sup> Das Anagramm soll sich auf das Gedicht Nord und Süd von Ingeborg Bachmann aus der Sammlung „Anrufung der Großen Bären“ beziehen. Picozza beruft sich bei dieser Meinung auf einen Zeitungsartikel mit der italienischen Übersetzung des Bachmann-Gedichtes von 1962, das sich in den Unterlagen Chiricos befand. Diese Auffassung ist nicht nachzuvollziehen, da die endgültige Namensumwandlung in Dudron bereits Jahre vorher erfolgte, als der italienische Maler seinem Galeristen Julien Levy eine Kopie des Textes über den Schlaf und die mentalen Zusammenhänge des Menschen aushändigte. Picozza: „Avant-Propos“. In: De Chirico, Giorgio: *Monsieur Dudron*, S. 16f (15-19). De Sanna: „Dudron: Du nord“, S. 8.

<sup>235</sup> Picozza: „Avant-Propos“. In: De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 16f.

<sup>236</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 76.

<sup>237</sup> Vergl.: Picozza, Paolo: „Avant-Propos“, S. 15.

<sup>238</sup> Vergl.: Von Fellenberg: „Giorgio de Chirico“ (deutsche Version), S. 16.

<sup>239</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 137f.



Für Dudron/Chirico fungiert der Athener Ruinenhügel als Lokus angenehmer Erinnerungen an glückliche Momente, ein Sehnsuchtsort seiner griechischen Heimat. Die Stationen seiner Kindheit und Jugend, Griechenland und Italien, prägen das Werk. Darüber hinaus zeigt sich der Einfluss seiner Studien-Kollegen und Ausbilder auf sein malerisches Werk während seiner Zeit in Griechenland und Deutschland.<sup>240</sup> Visionen und Bilder im Dudrons Kopf, wie die Stille der Natur, einsame Plätze, Stadt, Land und lebhafteste Feste verzweigen sich mit seinen ambigen Gemütszuständen von Angst bis Ausgeglichenheit und wechseln zwischen Realität und inneren Bildern.<sup>241</sup> Mehrfach sind sowohl reale Naturbeschreibungen und Wetterphänomene als auch seine inneren Kopfbilder in den Text inkorporiert:

Les vannes du ciel s'étaient ouvertes; le vent était tombé; de longs cordons luisants, parfaitement perpendiculaires, unirent le ciel à la terre; la pluie tombait sans cesse; la terre bouillonnait. Quand on traversa de nouveau la petite ville au bord du lac, les rues étaient transformées en torrents.<sup>242</sup>

Die Rückfahrt mit der Walküre inmitten aufgewühlter Natur evoziert erneut seine Angst und lässt vergangene Katastrophen ideell Revue passieren, ein Beleg seiner pessimistischen Grundeinstellung.

Die Verzahnung von Traum und Realität im Text betont das Geheimnisvolle Chiricos, zu dessen Entschlüsselung man ergänzende und erläuternde Informationen benötigt, die dem Leser vorenthalten werden.

### 2.2.2.2 Art der Präsentation

Im Anschluss an die Romanstruktur werden nun einige Punkte zu deren Verdeutlichung aufgezeigt. *Monsieur Dudron* zeigt sich noch als *deambulatorisches* Werk, das in Dialogen und Reflexionen gegen die Einflüsse der Avantgarde auf Kunst und Gesellschaft Position bezieht und kritisiert sowohl zeitgenössische Künstler als auch Publikum und deren Unfähigkeit. Dennoch zeigen sich u.a. durch die Integration von ironischen Sequenzen Unterschiede zu *Hebdomeros*.

Das Werk beginnt *in medias res* an einem milden Oktobernachmittag im Zimmer des Protagonisten ohne einleitende Einführung der Personen. Die Erzählperspektiven wechseln zwischen auktorialem Erzähler, Ich-Erzähler, inneren Monologen und direkter Rede. Im vorliegenden autobiographischen<sup>243</sup> Roman übernimmt Chirico die Rolle des auktorialen Erzählers, der die magere Handlung von außen präsentiert, sich wiederholt einblendet und Ereignisse kommentiert: «C'était un doux après-midi d'octobre et Monsieur Dudron bien

---

<sup>240</sup> Schmied, Roos: „Giorgio de Chirico und die Münchner Kunstakademie 1906-1909“, S. 104-112.

<sup>241</sup> Vergl.: Von Fellenberg, Walo: „Giorgio de Chirico“ (deutsche Version), S. 14.

<sup>242</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 34f.

<sup>243</sup> De Chirico, Giorgio: *Monsieur.Dudron* mit Beiträgen von Paolo Picozza, Jole de Sanna, Walo von Fellenberg, Luciano Fabro, Georg Baselitz und Johannes Gachnang und zehn Abbildungen aus dem Zyklus *Mythologie* (Bagni misteriosi) von Giorgio de Chirico, aus dem Französischen und Italienischen von Walo von Fellenberg, Bern/Berlin: Verlag Gachnang & Springer 2000, S. 3.

enfoncé dans un fauteuil pliant, faisait la sieste dans son atelier. Comme cela lui arrivait souvent quand il ne travaillait pas, ses pensées allaient vers la peinture.»<sup>244</sup>

Das Werk ist markiert von Introspektiven, die vor allem Dudrons Erinnerungen an seine Kindheit, u.a. die Beziehung zu seiner Mutter, und seine Gewohnheiten thematisieren. Die einzelnen Sequenzen werden visuell dargestellt, vergleichbar Bildbeschreibungen, schwerpunktmäßig präsentieren sich dem Rezipienten Bilder, Träume, Landschaften:

En attendant Monsieur Dudron était depuis longtemps sorti de la ville. Il interrompit le cours de ses souvenirs, de ses rêveries et de ses fantaisies et commença à observer le paysage autour de lui; il marchait maintenant lentement, en fumant la pipe, et regardait.<sup>245</sup>

Die Beschreibung von Flora und Fauna erfolgt zeitweise aus der Perspektive des gemächlich schlendernden Malers, einem Flâneur vergleichbar, der seine Umgebung eingehend studiert und detailliert rekapituliert:

Le fleuve à cet endroit était très large et boueux; il coulait avec lenteur et parfois miroitait sous les rayons pâles d'un soleil avare. La rive droite, plus accore, contrastait par sa berge plus élevée avec la rive gauche dont la longue grève écumait sous un léger ressac. Au-delà s'étendaient de vastes champs de blé, de maïs et, par endroits, de grands carrées de jardins potagers. [...] À chaque coup de sirène des bateaux qui passaient, se levaient, du milieu des hautes herbes, des canards, des corneilles, des pies et des éperviers.<sup>246</sup>

Exakte Beschreibungen lassen die Örtlichkeiten visuell entstehen und ermöglichen dem Leser, bspw. die in der Luft schwebenden Düfte wahrzunehmen: «On entra par l'épicerie-charcuterie et aussitôt une forte odeur de savon de lessive, mêlée à une odeur de graisse de porc rancé, impressiona désagréablement Monsieur Dudron.»<sup>247</sup> Trotz des unangenehmen Geruches, löst das Inhalieren des Duftes bei Dudron die Erinnerung an fehlende Seife aus und initiiert den Kauf preiswerter Lavendelseife, die jedoch in dem bescheidenen Laden wie eine Kostbarkeit erscheint. Die Realität, in diesem Fall, die olfaktorische Wahrnehmung, evoziert seine Memoria an einen tatsächlichen Mangel.

An dieser Stelle fragt man sich, wie der Text einzuordnen ist. Unter den Wissenschaftlern gehen die Meinungen darüber weit auseinander, von einer Fokussierung auf eine idealisierte Gegenwart (Wild) über Fellenberg, der *Monsieur Dudron* als Entwicklungsroman und eine „Collage“ aus „poetischen“ Kurzsequenzen und Sachtexten einordnet zu Picozza, der in Chiricos beiden Romanen leitmotivisch identische Symbole deutet.<sup>248</sup> Meiner Ansicht nach ergänzen sich diese verschiedenen Meinungen. Die

---

<sup>244</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 21.

<sup>245</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 124.

<sup>246</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 124.

<sup>247</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 30. In diesem Auslösen von Erinnerung durch den Seifenduft können durchaus Analogien zu Prousts Erinnerungsiniciator *Madeleine* gesehen werden.

<sup>248</sup> Dieser Roman stellt für Wild keine „Aufarbeitung der Kindheit“ dar wie *Hebdomeros*. Wild: „De Chirico.“ In: *Kindler*, S. 151. Die Entwicklung des Protagonisten von einem schüchternen, zu Melancholie neigenden jungen Mann zu einem zufriedenen, ausgeglichenen Erwachsenen, der seine anfänglichen Ängste überwinden konnte. Von Fellenberg: „Georgio de Chirico“ (deutsche Version), S. 14f. Die Ruhe der Natur, die Figur der Mutter und der verlorene Sohn sowie Wald und Ungeheuer seien als Symbole integriert. Picozza, Paolo: „Anmerkungen zur deutschen Ausgabe“. In: Giorgio De Chirico: *Monsieur Dudron*, aus dem

Entwicklung zum selbstsicheren Erwachsenen ist evident, wie auch eine Rekapitulation der Kindheit, lediglich die idealisierte Gegenwart verdeutlicht sich mir nicht. Tatsächlich präsentiert sich das Werk als poetischer Text mit integrierten theoretischen Abhandlungen über Malerei. Im Weiteren spielt sich der Wandel des unsicheren Protagonisten zu einem selbstbewussten Mann vor dem Hintergrund einer eindrucksvollen Natur, einer teilweise idealisierten, jedoch ideellen Welt, ab. Darüber hinaus ist die Rolle seiner Mutter ebenfalls in den Text integriert:

Rêve ou réalité, tout était là, tout. [...] Mais une fois qu'on l'a, cette feuille, on peut être tranquille, et pour longtemps. [...] Au-dessus de ce paysage inattendu, près d'une petite cascade qui semblait sourdre d'un roc, un autel, un bloc de marbre blanc avec une draperie d'un jaune orangé très tendre [...] La mère de Monsieur Dudron était là, sous l'aspect qu'elle avait quand elle était jeune; [...] elle était très belle; elle avait l'aspect d'une femme de la Bible. [...] Monsieur Dudron voulait s'approcher de sa mère, mais le décor changea une autre fois.<sup>249</sup>

Die Kindheitserinnerungen bescheren dauerhafte Glücksgefühle, in die er aus einer zeitweise bedrückenden Gegenwart entflieht. Zudem wird hier das Bild der idealisierten Mutter dargestellt. Der Traum offenbart Dudron den Weg zur Selbstfindung, d.h. er verbindet sich mit der Realität.

Das Buch schließt, indem sich Dudron nach einem anstrengenden Tag mit einer intensiven Diskussion Madame Fars Kunstverständnis zum Schlafen legt: «Monsieur Dudron souhaite une bonne nuit à son ami; puis se déshabilla, se coucha et, fatigué de sa journée tellement pleine de grandes et belles aventures intellectuelles, il ne tarda pas à s'endormir.»<sup>250</sup> Der auktoriale Erzähler rundet das Werk mit Folgendem ab:

L'auteur de ces pages ira aussi se coucher, gracieux lecteur ou gracieuse lectrice. Il est aussi fatigué et il est tard, presque une heure après minuit. Il ira se coucher et dormira au moins jusqu'à midi; il a toujours besoin de dormir beaucoup et cela, du reste, est tout à fait normal, car, comme avait habitude de dire Arthur Schopenhauer, un long sommeil est indispensable aux hommes de génie.<sup>251</sup>

Interessant ist die direkte Anrede an den/die Leser/in sowie die Tatsache, dass der Autor von sich selbst in der dritten Person spricht und dadurch die Rolle eines Er-Erzählers besetzt, der sich selbst von außen kommentiert. Man fragt sich hier, ob die Aussage, Genies benötigten einen langen Schlaf, nicht als versteckte Ironie Chiricos zu verstehen ist. Eine Folge der persönlichen Anrede ist die Integration des Lesers in den Dialog mit dem Buch, gleichzeitig betont dieser Stil die Dreierkonstellation Protagonist-Protagonistin-Chirico. Die Konstellation der unterschiedlichen Verfasser-Ichs, Chirico am Ende seiner Evolution als metaphysischer Maler, der dem ersten Chirico den Essay des zweiten in Gestalt von Isabella Far vorliest:

*Sur l'enseigne de l'établissement le delta formé par le X, symbole de sa blanc.personnalité [...] annonce l'évolution vers le Chirico absolu, le » troisième «Chirico, blanc. Le » troisième « est le*

---

Französischen und Italienischen von Walo von Fellenberg, Bern/Berlin: Verlag Gachnang & Springer 2000, S. 7.

<sup>249</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 42f.

<sup>250</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 160.

<sup>251</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 160.

*Chirico de la forme métaphysique. Celui-ci lit à Dudron (le premier Chirico) l'essai écrit par le second, Isabella Far. La Forme dans l'art et dans la nature.*<sup>252</sup>

De Sanna beruft sich hierbei auf Chirico, der seinen Namen mit dem Pseudonym seiner Ehefrau verbunden hatte. Hinter den Romanfiguren ist im Verlauf des Werkes Chiricos zeitweise belehrende Stimme hörbar, was die Verbindung zwischen seiner Vita und den Protagonisten manifestiert. Darüber hinaus zeigen sich narratologische Analogien zu Diderots *Jacques le Fataliste*, in dem sich der Erzähler wiederholt in den Text einbringt.

#### 2.2.2.2.1 Zwischen Schlafen und Wachen

*Monsieur Dudron* und *Hebdomeros*<sup>253</sup> bewegen sich zwischen *sommeil* und *veille*, der Übergangsphase zwischen Erinnerung und Traum, im Surrealismus als Initiator zum Schreiben propagiert:

Je suis revenu par des chemins tortueux, pensait Monsieur Dudron dans le rêve, tout en regardant le nouveau paysage, je suis revenu par des chemins où les cailloux aigus, les ronces et les épines, ne manquaient pas, hélas! Je suis revenu à cette étude de ma vie que j'avais abandonnée depuis de nombreuses années.<sup>254</sup>

Dieser Dämmerzustand kann als Inspirationsquelle für Bilder dienen und vice versa. Sein Unbewusstes lässt Träume und Kindheitserinnerungen in Dudrons Kopf entstehen, z.B. die Betrachtung eines Gemäldes:

Il se mit à regarder un tableau qui se trouvait sur un chevalet, et qui était faiblement éclairé par la bougie qu'il avait posée sur sa table de nuit. Ce tableau, qu'il avait achevé depuis quelques jours déjà, représentait une plage antique d'une beauté tranquille et solennelle. Le ciel était d'un jaune orangé et se reflétait dans la mer. [...] un jeune guerrier tenait par la bride un grand cheval blanc dont la queue démesurée traînait par terre comme une avalanche solide et bouclée. De l'autre côté, un vieillard athlétique, espèce d'Hercule au repos, était appuyé à un rocher et regardait au loin, sur la mer, d'un air pensif.<sup>255</sup>

Evident ist die Denkstruktur des schreibenden Malers in Metaphern und die detaillierte Exposition seiner Träume, ein Charakteristikum, welches ebenfalls *Hebdomeros* markiert.<sup>256</sup> Das Zitat belegt erneut die Kritik an zeitgenössischer Malerei und damit die Ablehnung moderner Kunst, wenn z. B. der überdimensionierte Schwanz des Pferdes thematisiert wird, der nicht klassischen Proportionen entspricht.

Dudrons Träume und Imaginationen, zumeist durch äußere Einflüsse initiiert, ersetzen die magere Handlung, z.B. das Unwetter während der Rückfahrt von der Schneckenfarm:

L'angoisse gagna de nouveau Monsieur Dudron; il pensa à des catastrophes; des souvenirs d'inondations épouvantables en Californie ou en Chine, dont il avait vu autrefois des scènes impressionnantes publiées dans des journaux illustrés, lui revinrent à la mémoire; il s'imagina la petite ville emportée par les eaux et noyée dans le lac; des quadrupèdes, des bœufs, des chevaux luttant contre les courants; des femmes en chemise, échevelées, serrant leur enfant d'un bras et, de l'autre se cramponnant aux volets, aux balcons des maisons à moitié submergées; des hommes demi-nus, sur les toits, tendant des perches, jetant des cordes, aux malheureux qui se débattaient dans l'eau et puis le lac

---

<sup>252</sup> De Sanna: „Postface Structure de l'œuvre – Tableaux“, S.168.

<sup>253</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.2.1.2.4 Tagträume und Schlaf zu *Hebdomeros*, S. 43f.

<sup>254</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 44.

<sup>255</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 39f.

<sup>256</sup> Vergl.: Wild: „De Chirico“. In: *Kindler*, S. 150.

débordant, déferlant dans la plaine et allant rejoindre là-bas, dans l'autre ville, sa maison où il gardait jalousement ses tableaux, ses livres, ses souvenirs, toutes ces choses qu'il aimait et sans lesquelles il n'aurait pu vivre [...].<sup>257</sup>

Die Angst löst die Memoria an Bilder von furchtbaren Überschwemmungen und Unwettern aus. Gleichzeitig visualisiert er die Bedeutung einer solchen Überschwemmung, die sein Haus und seine Kostbarkeiten – Bücher, Gemälde und persönliche Andenken – überfluten könnte. Hierin zeigt sich seine Wertschätzung des Musealen und des Traditionellen, Werte, mit denen er sich von den Ansprüchen des Surrealismus distanziert. Zahlreiche Selbstgespräche und Monologe präsentieren die Traum- und *sommeil*-Phasen:

Il se vit dans la maison de son père; c'était aussi alors un soir d'orage; son père était rentré en tenant un journal où était imprimée en gros caractères la nouvelle de l'assassinat du roi. Monsieur Dudron se souvint du visage soucieux et attristé de son père.<sup>258</sup>

Der Anblick der Gewitterwolken während der nächtlichen Heimfahrt scheint Dudrons Kopfbilder ausgelöst zu haben, da zum Zeitpunkt des Königsmordes eine vergleichbare Wetterlage herrschte. Erneut initiiert ein reales Geschehen seine Erinnerungen.

Der Rezipient wird zum unmittelbaren Teilhaber dieser Traumgespräche. Die exakte Markierung des Traumendes ermöglicht ihm ad hoc die Rückkehr in die Gegenwart des Werkes: «Il venait à peine d'entendre en rêve ces mots qu'un coup de feu retentit et Monsieur Dudron se réveilla. Il s'étira, bâilla, chercha sa montre et vit qu'il était dix heures.»<sup>259</sup>

#### 2.2.2.2 Tradition und Moderne

Als ein zentrales Thema des Romans zeigt sich die Auseinandersetzung zwischen traditioneller und moderner Malerei und deren Bedeutung, folglich dominieren Diskussionen zwischen den Protagonisten sowie dem unsichtbaren Verfasser über zeitgenössische Kunst und deren Vergleich mit alten Meistern das Werk.<sup>260</sup>

Manifestiert wird diese These durch Chiricos Forderung, sich an der Malkunst alter Meister zu orientieren, die er bereits 1919 programmatisch verfasste.<sup>261</sup> Die Artikel von Isabella Far über «La forme dans l'art et dans la nature» sowie über «Les natures mortes» lassen den Konflikt zwischen Tradition und Moderne wiederaufleben, ergänzt durch philosophische Gedanken über Malerei. Um den Leser zu beeinflussen, werden in polemischem Stil die Mängel moderner Malkunst erläutert, da wahre Kunstwerke über jegliche Kritik und Diskussionen erhaben sein sollen.

---

<sup>257</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 35.

<sup>258</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 27f.

<sup>259</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 45.

<sup>260</sup> Für Wild präsentieren sich diese Gespräche ebenfalls als Dreierdiskussionen zwischen Mme Far, dem Protagonisten sowie dem Malerautoren. Vergl.: Wild: „De Chirico“. In: *Kindler*, S. 151.

<sup>261</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 83.

Diese Gespräche verdeutlichen den Konflikt zwischen alter und neuer Kunst, mit einer eindeutigen Präferenz traditioneller Malerei, die durch Qualität, gutes Handwerk und Einzigartigkeit überzeugt.<sup>262</sup> So kann als Fazit gesagt werden, dass *Monsieur Dudron* die Entwicklung italienischer Kunstkonzepte bis ca. Mitte des 20.Jh.s, vom Futurismus bis hin zum Rekurs auf die traditionellen Kunstformen in Italien als neue Ästhetik thematisiert, die zeitlich parallel zu den gesellschaftlichen Veränderungen im faschistischen Italien Mussolinis ablaufen.

#### 2.2.2.2.4 Ironie und Parodie

Wie schon erläutert, werden zusätzlich komische bis absurde Ereignisse beschrieben, u.a. die Episode eines ambitionierten befreundeten Malers, perfekte Spaghetti zu kochen sowie exzellente Mayonnaise herzustellen. Dudron adaptiert hier die Rolle des Erzählers und präsentiert einem Freund, teilweise dialogisch in wörtlicher Rede, die Episoden der Spaghetti- sowie der Mayonnaise-Herstellung:

[Mon ami] m'invita un jour à dîner; c'était en juillet et la chaleur était caniculaire. „Je te ferai une mayonnaise, dit-il, tu sais que c'est une de mes spécialités, et faire une bonne mayonnaise, atteindre ce rare point de perfection qu'est la réussite intégrale de cette sauce classique et que peu de chefs réussissent complètement, est un vrai tour de force dans lequel je suis passé maître. [...]

Je m'approchai de la table avec le pressentiment d'une catastrophe. Mon ami cassa les œufs dans une écuelle et puis il commença à verser dessus de l'huile d'olive en petites quantités en tournant avec une fourchette: C'est le principe de l'émulsion, en peinture, est un de ces *médiums* qui permettent de donner à la matière cette onctuosité, cette préciosité, cette fluidité, enfin ce charme et ce mystère que connaissaient les maîtres anciens et dont les peintres aujourd'hui ont perdu même le souvenir. *In emulsione veritas!* Mais je m'aperçus que son regard devenait inquiet en fixant la naissante mayonnaise. Il s'arrêta un instant de remuer le mélange [...].<sup>263</sup>

Doch das Vorhaben misslingt, ebenso wie die Zubereitung perfekter Spaghetti.

Der von Dudron bei einem gemeinsamen Abendessen angebotene Spaghetti-Kochtopf, wird wegen zu geringer Größe abgelehnt, um schließlich durch einen riesigen Blechkübel zweifelhafter Herkunft ersetzt zu werden. Als ironischer Einschub des Verfassers zeigt sich die Bemerkung, vielleicht wurde in ihm die schmutzige Wäsche gewaschen:

Son choix tomba sur une espèce d'énorme seau métallique dont la destination, parmi les autres ustensiles de la cuisine, n'était pas très claire. Un horrible soupçon surgit dans mon esprit, que le seau choisi servît à bouillir le linge sale; cependant je me tus et j'essayai de penser à autre chose. [...] „Mon ami, le montre à la main, l'œil fixé sur la surface de l'eau, semblait un savant, un inventeur, un de ces héros de la science dont on voit le partie du *Petit Larousse illustré*, en train de suivre l'évolution d'expérience capitale, de surveiller la réussite d'une de ces inventions destinées à révolutionner complètement la vie des hommes. Mais l'eau continuait à ne pas bouillir.“<sup>264</sup>

Wie ein Wissenschaftler die Entstehung seiner Erfindungen genau observiert, überwacht der Künstler den stundenlangen Kochvorgang des Wassers.

Die ironisch-kritischen Szenen des Werkes prangern die überzogene Selbstherrlichkeit des Malers an, der in seinem genuinen Metier brilliert und eine Anerkennung seiner Kochkunst

---

<sup>262</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.2.2.1.2 Diskussionen über Malerei, S. 49ff.

<sup>263</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 82f.

<sup>264</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 78f.

nicht benötigt. Je ehrgeiziger an der Perfektion eines Vorgangs gearbeitet wird, umso mehr misslingt das Resultat. Die Herstellungsbeschreibungen der beiden Speisen erinnern entfernt an die Zubereitungsanleitungen in Kochrezepten, denen zu folgen ist, die jedoch wie beim agierenden Künstler im Roman zum Misserfolg führen können. Gleichzeitig belegt dieses Scheitern die Unfähigkeit, geeignetes Kochgeschirr, qualitativ hochwertige Zutaten in entsprechender Menge zu wählen als auch die unzulänglichen Handwerkskenntnisse eines Kochs und nicht zuletzt den Mangel an Kreativität, die neben exzellenten handwerklichen Fähigkeiten essentiell ist.

Übertragen auf die Tätigkeit eines bildenden Künstlers dokumentiert das Beispiel das Scheitern moderner Maler, sei es an ihren mangelhaften Handwerkskenntnissen als auch an der Wahl ungeeigneter Materialien.

## 2.3. Der Konventionalismus in Dalís Werken

### 2.3.1. *La vie secrète*<sup>265</sup>

#### 2.3.1.1 Struktur des Romans

##### 2.3.1.1.1 Genese

Die französische (1952) sowie die deutsche Edition (1984)<sup>266</sup> aufgrund ihres ergänzenden Bildmaterials sind Grundlagen dieser Untersuchung. Zusätzlich wurden die englische Erstausgabe von Haakon Chevalier<sup>267</sup> sowie die 2006 publizierte kritische Ausgabe der

---

<sup>265</sup> Dalí: *La vie secrète de Salvador Dali*. Adaption française de Michel Déon avec 53 gravures hors texte. Paris: Éditions de la Table Ronde 1952.

Inhaltsangabe: Dalís Autobiographie behandelt die Zeitspanne seines Lebens beginnend bei der pränatalen Phase im Mutterleib bis zum Alter von 37 Jahren, zu einem Zeitpunkt, an dem noch über 47 Lebensjahre vor ihm lagen. Nicht chronologisch und humorvoll geht er die realen Stationen seines Lebens durch und bindet seine Gedanken, Emotionen, Visionen und Fantasien in den Ablauf der Geschehnisse ein. Sein Leben schildert er in seinem sozialen Umfeld, den Eltern, der Großmutter, dem Hauspersonal sowie u. a. der befreundeten Familie Pichot, die zur Förderung seines Maltalentes entscheidend beiträgt. Das erste Kapitel behandelt die Bedeutung von Essen und Dalís diesbezügliche Präferenzen und Abneigungen, um dann sprunghaft Ereignisse und Visionen aus Kindheit, Schulzeit, Studium, Aufenthalt in Paris und Reisen zu thematisieren. Schauplätze der Handlungen und Träume sind das Elternhaus Dalís in Figueras, Cadaqués, die Kunstschule in Barcelona, das Fischerdorf Port Lligat, die Landschaft Kataloniens, Paris, Wien und der Aufenthalt im amerikanischen Kalifornien, eingebunden in die europäischen Kriegsschauplätze. Erst im zweiten Kapitel beginnt die pränatale Phase mit den Erinnerungen aus dem Uterus, der als farbenfrohes Paradies, Behaglichkeit und Geborgenheit ausstrahlend präsentiert wird. Träume, Fiktion und Visionen von seiner späteren Frau Gala, die in Gestalt des russischen Mädchens Galuschka einen breiten Raum in den Erinnerungen einnimmt, gehen in tatsächliche Begebenheiten aus der Schulzeit bei Señor Traité, dem Lehrer der ersten Schuljahre ab, die innige Freundschaft mit dem Schüler Buchaqués, die sich in tiefe Abneigung verwandelt. Vorgetäuschte – um sich eine Auszeit vom Unterricht zu erschleichen - und tatsächliche Krankheiten, regelmäßig wiederkehrende Halsentzündungen sowie die Affinität des noch jungen Dalí zu Rollenspiel – Verkleidung als Kindkönig mit Krone - und Maskierung – schwarzer Hut und Pfeife der Gebrauch einer Gehstock/Krücke, Accessoire und Fetisch zugleich, um als Künstler, Raffael ähnlich konstatiert zu werden. Auf die Heuschreckenphobie, die den Maler-Poeten lebenslang quält und schließlich nach dem Zerschmettern eines Tintenfassens zu einem ersten Schulverweis führt, wird ebenfalls eingehend eingegangen. Die erste Zeit des Krieges verbringt Dalí in Spanien, unsicher, welche Haltung er angesichts der prekären Lage in Europa einnehmen solle. Im Text werden erotische Begierden und Sehnsüchte und sein unstillbares Interesse an Literatur, insbesondere philosophischer, sowie die Gewohnheit Steine zu bemalen, thematisiert. Detailliert werden die Umstände der Aufnahmeprüfung als Student der Madrider Kunstakademie geschildert, die der junge Mann trotz Befürchtungen seines Vaters besteht, von deren Lehrkörper er sich jedoch angesichts deren mangelnder Kenntnisse rasch enttäuscht zeigt. Im Weiteren werden Episoden seiner Studienzeit im Kreise von Lorca und Buñuel geschildert. Nicht unerwähnt bleiben Dalís zeitweise Inhaftierung und sein einjähriger Ausschluss aus der Akademie. Nach seiner Rückkehr erfolgt durch seine Weigerung sich von den Lehrern beurteilen zu lassen der endgültige Ausschluss von der Schule. Darüber hinaus gibt er einen knappen Einblick in seine politische Haltung. Die Begegnung mit Gala und seine emotionale Bindung an seine spätere Ehefrau und ihre Bedeutung für seinen Ruhm und finanziellen Erfolg stehen ebenfalls im Fokus seiner Lebensbeschreibung sowie der Bruch mit seiner Familie. Die Autobiographie endet mit seinem 37. Lebensjahr in Hampton Manor, wo er sich während des zweiten Weltkrieges aufhält.

<sup>266</sup> Dalí, Salvador: *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, München: Schirmer/Mosel 1984, nach dem Titelblatt. Die deutsche Edition ist mit ca. 500 Seiten wesentlich umfangreicher, enthält neben zusätzlich eingefügten Untertiteln einige ergänzende Kapitel und Informationen, eine veränderte Bildauswahl, Zeichnungen und Fotografien, die dem Leser nochmals nähere Einblicke in Dalís Vita gewähren.

<sup>267</sup> Dalí, Salvador: *The secret Life of Salvador Dali*, translated by Haakon M. Chevalier. New York: Dial Press 1942.



französischen Originalmanuskripte<sup>268</sup> Dalís hinzugezogen, um Differenzen zu erkennen. Nach dem Tod seiner Ehefrau Gala wurde das Originalmanuskript von Robert Descharnes entdeckt, achthundert von Dalí auf Französisch geschriebene Seiten, die 2006 ediert wurden. Dem Werk fehlt ein chronologischer Handlungsablauf, erst mit der Darstellung der pränatalen Phase beginnt die Autobiographie. Es existiert lediglich ein aus Fragmenten zusammengesetztes, von Dalí und Gala redigiertes und korrigiertes Werk, kein zusammenhängender Originaltext. Erstmals wurde Dalís fiktiver Egotext in einer englischen, von ihm autorisierten, Übersetzung, einem Palimpsest ähnlich, publiziert. Das Buch zeigt sich als ein intermediales Montagewerk aus Malerei, Photographie, Zeichnungen und reproduzierten Fotos, eingebettet in Dalís mit Metaphern angereicherter Sprache, die zahlreiche bildhafte Darstellungen ergänzt.<sup>269</sup> Seine Selbstabbildungen belegen oder widersprechen seinen Worten, sodass ein Wechselspiel zwischen der Dichometrie von Seriosität und Ironie, Erhabenheit und Banalität, entsteht. Diese Collage entspricht den Kriterien des Surrealismus, obwohl er vorgibt, sich davon abgewendet zu haben. Durch das Zusammenfügen der Fragmente unterschiedlicher Medien entstehen beim Leser Kopfbilder der Szenarien aus Dalís realem Leben und seinen Träumen, Visionen, Wünschen oder Fantasien.<sup>270</sup> Daher ist der Wahrheitsgehalt des Werkes nicht zu eruieren. Mit 32, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, begann er sein autobiographisches Résumé zu verfassen, welches u.a. die von ihm entwickelte kritisch-paranoische Methode erläutert, die er zur Erklärung des Irrealen nutzt. Die Welt wird zum Makrokosmos und ermöglicht die Entschlüsselung des Verborgenen. Sein Ego-Dokument zeigt sich als eine Art Regieanweisung, um ein nicht lebbares Dasein dennoch leben zu können. Eine Autobiographie wird im Allgemeinen am Ende eines Lebens verfasst, doch Dalí beendet bereits mit 37 Jahren seine Memoiren, mit folgender Begründung:

D'ordinaire, les écrivains rédigent leurs Mémoires après avoir vécu, vers la fin de leur existences. [...] Pour cela, il faut savoir liquider la moitié de sa vie, afin de poursuivre l'autre moitié, enrichi par l'expérience. J'ai tué mon passé pour mon débarrasser comme un serpent se débarrasse de sa vieille peau, ma vieille peau étant, en l'occurrence, ma vie informe et révolutionnaire de l'après-guerre.<sup>271</sup>

Die erste Lebenshälfte war für ihn definitiv beendet, nunmehr wollte er gemeinsam mit Gala sein Dasein verändern, sich gewissermaßen häuten, um als erfolgreicher, genialer Künstler neu zu entstehen und sich aus den Zwängen seiner Kindheit zu befreien. Seine

---

<sup>268</sup> Dalí, Salvador: *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie ?* Édition critique des manuscrits originaux de *La Vie secrète de Salvador Dalí*, de Gala et Salvador Dalí, établie par Frédérique Joseph-Lowery, Préface de Jack Spector, Lausanne: L'Age d'homme 2006.

<sup>269</sup> Vergl.: Riese Hubert, Renée: „Man Ray, Dalí, Max Ernst: Autobiographie et peinture surréalistes“. In: Monique Chefdor (Hrsg.): *De la palette à l'écriture*, Bd. II, Nantes: Joca Seria, S.179 (173-188).

<sup>270</sup> Vergl.: Roloff, Volker: „Surrealismus und Intermedialität in *La vie secrète de Salvador Dalí*“. ZfK 21 (2008), S. 184f (179-196).

<sup>271</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 302f.

Erklärung erscheint wie eine Paraphrase des Protagonisten Octave, der zu Beginn seines Werkes die Rechtfertigung für Alfred Mussets *Confession d'un enfant du siècle* darlegt.<sup>272</sup>

Dalís Werk besteht aus einem Prolog und einem knappen Epilog, welche die drei Teile des Hauptwerks inkludieren,. Die Vielzahl der detaillierten Überschriften einiger Kapitel verstärken beim Leser die Spannung und Neugierde auf den Textverlauf.

Das umfangreiche Ego-Dokument wird durch Bildmaterial bereichert, das partiell Einblicke in sein Privatleben gewährt. Des Weiteren erfahren wir von seinen Kontakten zu Freunden und zeitgenössischen Künstlern, über deren Qualität in der Sekundärliteratur gemutmaßt wird, beispielsweise seine Beziehung zu Federico García Lorca,<sup>273</sup> nahezu vollständig verschwiegen wird seine Schwester Ana, mit der er bis zu seiner Verbindung mit Gala eine enge, innige Beziehung pflegte.<sup>274</sup> Die Frage bleibt jedoch, inwieweit man Dalís Aussagen über seine Mitmenschen vertrauen kann.

Die Widmung an Gala «A GALA-GRADIVA celle qui avance».<sup>275</sup> bezieht sich auf Freuds Analyse zu Wilhelm Jensens Novelle *Gradiva*, die Schreitende, abgeleitet vom Namen des zum Kampf schreitenden Kriegsgottes Mars Gradivus.<sup>276</sup> Freud interpretiert die Flucht des Protagonisten in Fantasien als Kompensation von Weltabgewandtheit sowie seiner Abwendung vom weiblichen Geschlecht. Anhand dieser Novelle demonstriert der Wiener Arzt seine psychoanalytischen Erkenntnisse. Traum, Tagtraum oder Wahn basieren für ihn auf der Verdrängung eines geheimen Wunsches, der im Traum als realisiert dargestellt wird. Diese Analyse stellt die Beziehung zwischen dem Traum realer Personen und dem artifiziellen, von Dichtern erdachten Traum her, die beide auf gleichen Kriterien gründen.<sup>277</sup> Der Bezug zum Surrealismus besteht in der Darstellung des Unbewussten, das sich sowohl im Traum als auch im Wahn präsentiert. Gala verkörpert für Dalí *Gradiva*, die ihm auf dem Weg in ein lebbares, reales Leben in der Realität voranschreitet.

Wie schon hier angedeutet, ermöglicht ihm die Russin Helene Dimitriewna Diakonowa<sup>278</sup> den Weg zu neuen Zielen und Chancen, sich als Künstler in diversen Sparten zu

---

<sup>272</sup> De Musset, Alfred: *Confession d'un enfant du siècle*, Erstausgabe 1836. Paris: 1973.

<sup>273</sup> Vergl.: Gorsen, Peter: *Der kritische Paranoiker*. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt: 1983, S. 18.

<sup>274</sup> Salber, Linde: *Geniale Geschwister. Elisabeth und Friedrich Nietzsche. Gertrude und Leo Stein. Ana María und Salvador Dalí. Erika und Klaus Mann*. München/Zürich: Piper Verlag 2007, S. 173.

<sup>275</sup> Dalí: *La vie secrète*, nach dem Titelblatt.

<sup>276</sup> Freud, Sigmund: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva« mit der Erzählung von Wilhelm Jensen*. Herausgegeben und eingeleitet von Bernd Urban. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 (<sup>3</sup>1995), S. 85.

In Jensens Novelle verliebt sich der Archäologiedozent Norbert Hanold, der keinen Kontakt zu Frauen hat, in das Reliefbild einer dahinschreitenden Römerin, von der er fortan träumt bis er auf einer Pompeji-Reise seiner Kindheits- und Jugendfreundin begegnet, die dem Reliefbild gleicht und ihn allmählich in die Realität zurückführt.

<sup>277</sup> Urban, Bernd: „Einleitung“. In: Sigmund Freud: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva« mit der Erzählung von Wilhelm Jensen*. Herausgegeben und eingeleitet von Bernd Urban. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 (<sup>3</sup>1995), S. 39.

<sup>278</sup> Hörner, Unda: *Die realen Frauen der Surrealisten*, Mannheim: Bollmann 1998, S. 79.

profilieren, durch ihren inspirierenden Einfluss als Muse, Mutterersatz, alter ego<sup>279</sup> und Partnerin. Schon im Prolog verweist Dalí auf seine bedeutungsvolle Aufgabe, als Retter in einer Welt von Zweitklassigkeit, die Kunst aus den Verfallerscheinungen der Moderne zu erlösen und zu Anerkennung zu verhelfen:

Mes parents me baptisèrent Salvador, comme mon frère. Ainsi que ce nom l'indique, j'étais destiné à sauver rien de moins que la Peinture du néant de l'art moderne, et cela à une époque de catastrophes, dans cet univers mécanique et médiocre où nous avons la détresse et l'honneur de vivre.<sup>280</sup>

Zwar erfahren wir hier vom vor seiner Geburt verstorbenen Bruder gleichen Namens, jedoch nicht von der Namensgleichheit mit seinem Vater. Dies ist vermutlich als Folge der bestehenden Differenzen zwischen ihnen zu sehen, die nach seiner Verbindung mit Gala zum endgültigen Bruch führen.

Das Vorwort «SUIS-JE UN GÈNIE?»<sup>281</sup> avisiert dem Rezipienten seinen späteren Geniekult, der sein Egodokument durchgehend dominiert. Den Geniebegriff setzt Dalí bewusst gegen das bestehende Raster im Kopf der Menschen aus Vorurteilen und festgefühten Meinungen, ein:

Mon adolescence fut marquée par un renforcement conscient de tous les mythes, les manies, les dons et les traits de génie ébauchés dans mon enfance. Je ne voulais me corriger de rien, ne changer en rien. J'étais, de plus, possédé de la volonté d'imposer et de faire valoir par n'importe quel moyen, ma façon d'être.<sup>282</sup>

Das Zelebrieren seines *Andersseins* betont seinen Wert und seine Dominanz gegenüber dem Normalbürger und schockiert gleichzeitig, sodass sich deren Aufmerksamkeit auf seine Person fokussiert. Trotz gewährter Einblicke in Reales und Irrales seines Lebens, bleibt der authentische Dalí verborgen.

### 2.3.1.1.2 Die Kindheit

Der erste Teil beginnt mit dem Kapitel «AUTOPORTRAIT ANECDOTIQUE *Je sais ce que je mange. Je ne sais pas que je fais.*»<sup>283</sup> Dieser Abschnitt dokumentiert seine Suche nach eigener Identität. Allein die Nahrungsaufnahme wird bewusst vollzogen. Die Worte weisen schon auf seine Lieblingsspeise, den Seeigel, hin, der ein Symbol für sein Wesen zu sein scheint.<sup>284</sup> Gleichzeitig werden in einem Schnelldurchlauf alle Lebensabschnitte Dalís präsentiert. Der folgende Abschnitt «SOUVENIRS INTRA-UTÉRINS»<sup>285</sup> zeigt als fiktive Episode Dalís Imagination als Fötus im mütterlichen Uterus. Der Mutterleib fungiert hier als Schutzhöhle gegen die Bedrohungen durch die Außenwelt. Seine

---

<sup>279</sup> Bona: *Gala. Mein Leben mit Éluard und Dalí*, S. 319.

<sup>280</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 4.

<sup>281</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 1.

<sup>282</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 91f.

<sup>283</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 9.

<sup>284</sup> Siehe 3.3.2.3 Essen als Selbstsetzung, S. 165.

<sup>285</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 25. Sein Übersetzer Haakon Chevalier machte Dalí auf ein Kapitel über „souvenirs intra-utérins“ in den *Mémoires* Casanovas aufmerksam, Dalí: ebd., S. 25.

pränatalen Erinnerungen sollen beim Leser Sinneseindrücke evozieren, eine Autoaisthesis an die eigene Zeit als Fötus, an die sich niemand bewusst erinnern kann:

Ce faisant, je suis certain de déclencher l'apparition de souvenirs semblables dans la mémoire de mes lecteurs, ou tout au moins de localiser dans leur esprit des foules de sentiments, d'impressions ineffables et indéfinissables, d'images d'état d'âme et de corps, qu'ils incorporeront à une sorte de pressentiment de leur souvenir de vie prénatale. [...] Mes souvenirs personnels, si lucides et si détaillés, de cette période intra-utérine, ne font que corroborer la thèse du D<sup>r</sup> [Otto] Ranck quand elle rattache cette période au *Paradis perdu*.<sup>286</sup>

Bei Dalí löst die Geburt ein Trauma aus durch die Verstoßung aus dem Paradies im Mutterleib, dessen Verlust für ihn einen Todestrieb evoziert, von dem erst Gala ihn befreit: «Le désir de la mort s'expliquerait souvent par cette impulsion impérieuse de retourner là d'où nous venons.»<sup>287</sup>

Von den weiteren Kapiteln des ersten Teils, enthält nur «Naissance de Salvador Dalí»<sup>288</sup> exakte Angaben über seine Geburt zu Ort, Zeit und Abstammung und entspricht damit den traditionellen Erwartungen an eine Autobiographie. Die Details dokumentieren einerseits die Bedeutung, die er sich attestiert, andererseits die Verbundenheit zu seiner katalanischen Heimat. Mittels der Überschrift «FAUX SOUVENIRS D'ENFANCE» (sic)<sup>289</sup> wird auf die Fiktion dieses Teils über seine Kindheitsträume und Fantasien hingewiesen, der kaum Bezug zur Realität aufzeigt:

D'un jour à l'autre, je retrouvais et reconstituais ces images vues à la veille et perfectionnais les hallucinations. [...] L'étonnant de ce phénomène (destiné à devenir plus tard la clé de voûte de ma future esthétique) résidait dans le fait que je pouvais toujours revoir une de ces images, au gré de ma volonté et non seulement dans sa dernière forme, mais encore augmentée et corrigée de telle sorte que son perfectionnement semblait automatique.<sup>290</sup>

Wie er erläutert, ist er fähig, in der Erinnerung Verankertes in der Gegenwart abzurufen, aufgrund seiner Kreativität ideell perfektioniert, sodass das ursprüngliche Ereignis verborgen bleibt. Das bedeutet, dass reales Geschehen mittels Fantasie eine Metamorphose durchlaufen hat. Dieses Phänomen der Wandlung avanciert zum Endpunkt seiner Ästhetik. Folglich mutieren die falschen Erinnerungen zu Visionen, d.h. seine inneren Bilder entwickeln sich aus äußerer Wahrnehmung. Für Roloff verbinden sich seine wahren und falschen Erinnerungen mit immer neuen Inszenierungen, Spiegelungen, Mythen und Visionen.<sup>291</sup> So wird die Vision des Mädchens Galutchka für Dalí zum Exerzitium, geistig abwesend, erfasst er dennoch visuell und auditiv seine Umgebung. Seine falschen Erinnerungen zeigen sich als die Flucht des schwächlichen gepflegten Außenseiters Salvador inmitten seiner ärmeren Mitschüler in Figueras aus der schulischen Realität:

---

<sup>286</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 25.

<sup>287</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 27.

<sup>288</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 30.

<sup>289</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 32.

<sup>290</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 40.

<sup>291</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 184; Dalí: *La vie secrète*, S. 32-87.

Déjà à cette époque j’aimais me souvenir avec angoisse d’un spectacle qui doit être mon premier faux souvenir. Je contemple un enfant nu que l’on est en train de laver. Je ne soucie pas du sexe de l’enfant, mais j’observe sur une de ses fesses, un paquet de fourmis qui grouillent dans un trou de la dimension d’une orange. On tourne et retourne l’enfant si bien qu’il se trouve un moment sur le dos et je pense que les fourmis vont être écrasées.<sup>292</sup>

Diesem ersten Fantasieprodukt Dalís folgen zahlreiche, sodass sich letztendlich real und unreal untrennbar ineinander verzweigen. Lediglich die Vorstellung vom unbekanntem Russland ist eindeutig als falsche Erinnerung zu klassifizieren: «Ainsi lorsqu’un de mes souvenirs se déroule en Russie, il ne m’est pas difficile de le classer comme faux, car je ne suis jamais allé dans ce pays.»<sup>293</sup> Auf diese erste Konfrontation mit dem Russlandbild in der Wohnung seines Lehrers M. Trayter gründen die diversen Visionen der Russin Gala: «Elle est là! Elle-même, la petite fille russe que j’ai vue dans le théâtre magique de M. Trayter. Je l’appellerai Galutchka –le diminutif du nom de ma femme [...]»<sup>294</sup> Hiermit wird mit der Figur der Galutchka auf Dalís spätere Begegnung mit Gala hingewiesen. Damit präsentiert sich dieser Abschnitt als Zukunftsvision, in der ihm in surrealistischen Verfremdungen Galutchka, Dullita und Ursulita und Gala erscheinen.<sup>295</sup> «Le même afflux amoureux ressenti déjà pour Galutchka renaquit en moi. Ses amis l’appelaient Dullita [...]»<sup>296</sup> Man mag darüber spekulieren, ob diese Mädchen Realität oder Fantasiegestalten sind. Da das Kapitel in ironischer Weise vor allem seine Visionen, Gedanken und Imaginationen mit wenigen biographischen Fakten präsentiert, handelt es sich vermutlich um fiktive Figuren:

Chez moi, à l’âge où se passe cette scène, cette anxiété va jusqu’à l’évanouissement et se traduit toujours par une envie d’uriner qui éclate quand retentissent les premières mesures du « paso doble » déchirant enfin le crépuscule en lambeaux sanglants. Au même moment, une larme impossible à réprimer brûle au coin de mon œil, aussi chaude que la cascade qui mouille mon pantalon.

Ma mère me voyant revenir et remarquant mon trouble, s’exclame à l’adresse de ses amis: – Voyez comme il est capricieux! [...] Je réponds que j’ai oublié mon mouchoir et voyant qu’elle aperçoit celui que j’ai à la main, j’ajoute: – Celui-ci me sert à envelopper mon singe. Il m’en faut un autre pour me moucher.<sup>297</sup>

Daher stellt sich die Frage, wie authentisch dieser Text tatsächlich sein mag. Die Szene mit seiner Mutter scheint mir autobiographisch zu sein, inwieweit diese Aussage auf das erste Zitat zutrifft, vermag ich nicht zu entscheiden. Die Überschrift «VRAIS SOUVENIRS D’ENFANCE»<sup>298</sup> soll auf „wahre“ Erinnerungen hinweisen, jedoch zeigt sich dieser Abschnitt ebenfalls als Collage aus Realität und seinen Gedanken:

---

<sup>292</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 34f.

<sup>293</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 35.

<sup>294</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 38.

<sup>295</sup> Vergl.: Wild, Gerhard: „Salvador Dalí. *La vie secrète. Visages cachés*“. In: *Kindler Klassiker, Französische Literatur. Aus neun Jahrhunderten*, zusammengestellt von Gerhard Wild, Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, (155-195), S. 189.

<sup>296</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 61.

<sup>297</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 43, 38.

<sup>298</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 51.

Un jour, on me donna un cahier dont le papier soyeux excita mon zèle et, le cœur battant, mouillant ma plume de ma salive pendant un quart d'heure avant de commencer, je fis une merveilleuse page d'écriture, régulière et propre, gagnant le premier prix de calligraphie. Ma page fut même mise sous verre.<sup>299</sup>

Die folgenden Beispiele belegen, dass die Realität seine Kreativität evoziert, um daraus folgernd seine Erkenntnisse in Bilder zu integrieren. Daraus entsteht die Katachrese von Wirklichkeit und surrealistisch veränderter Memoria, die über gewohnte Realitätsspiegelungen hinausgehen, obwohl auch diese kein totales Wirklichkeitsabbild zeigen:

[À] neuf ans, moi Salvador Dalí, je découvris non seulement le phénomène du mimétisme, mais encore une théorie générale et complète servant à l'expliquer. [ ] Fier de ma découverte, j'entrepris ainsi de mystifier mon entourage. Je prétendis que grâce à des dons magiques, j'étais arrivé à animer l'inanimé.<sup>300</sup>

Die Verzweigung von Wirklichkeit und Fantasie unterstreicht die Fiktivität seiner Memoiren. Daher ist der Wahrheitsgehalt seiner Darstellung von Ereignissen und Erinnerungen fraglich, zumal er selbst zwischen wahr und falsch differenziert.

### 2.3.1.1.3 Zeit des Heranwachsens

Im zweiten Teil thematisiert Dalí u.a. seine problematische Schulzeit und den Schulausschluss vor dem historischen Hintergrund des Kriegsendes (1. Weltkrieg) in Europa. Seine individuellen Ereignisse werden in das reale Zeitgeschehen integriert, um dieses aus seiner politischen Perspektive zu erläutern.<sup>301</sup> Die Deskription der Pubertätsmerkmale belegt bereits seinen ausgeprägten Narzissmus, der eine übersteigerte Hingabe zeigt, die jedoch noch als jugendliche Entwicklungsstufe zu werten ist, wie Narziss aus der griechischen Mythologie verliebt er sich in sein Spiegelbild:

L'adolescence est l'apparition des premiers poils. [...] regardant mon corps avec une complaisance digne de Narcisse, je vis quelques poils minces, clairsemés mais d'une bonne longueur, qui recouvraient inégalement mon pubis et montaient vers le nombril. J'arrachai avec peine un de ces poils et pus, émerveillé, en contempler la longueur. Comment avait-il poussé sans que je m'en rendisse compte, moi, qui connaissais tous les secrets de mon corps?

Diese intensive Eigenliebe bestimmt sein weiteres Leben und intensiviert den egozentrischen Individualismus, der die Distanz zu seinen Mitmenschen verstärkt. Sein Körper wird zum Medium, das er nahezu als Kopie von Raffaels Selbstportrait in ein Unikat verwandelt, um daraus den genuin Dalí'schen Stil zu entwickeln:

J'avais laissé pousser mes cheveux comme ceux d'une jeune fille et en me contemplant devant les miroirs, j'aimais adopter la pose et le regard mélancolique de Raphaël dans son autoportrait. [...] Il me fallait faire un chef-d'œuvre de ma tête, me composer un visage. Souvent, au risque d'être surpris, j'entrais dans la chambre de ma mère pour lui dérober un peu de poudre et un crayon dont je noircissais mes sourcils. Dans la rue, je mordais mes lèvres pour qu'elles paraissent plus rouges [.]<sup>302</sup>

---

<sup>299</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 53

<sup>300</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 55f.

<sup>301</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 91.

<sup>302</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 97.

Sein Verhalten avisiert bereits künftige Rollenspiele sowie die Affinität zur Theatralik, als Proben für die Perfektion seiner Selbstinszenierungen.

Die folgende Beschreibung seiner Emotionen beim intensiven Konsum philosophischer Werke aus der väterlichen Bibliothek zeigt sein ausgeprägtes Interesse an gehobener Literatur. Das Lesen dieser Bücher, Voltaire, Spinoza, Nietzsche, Kant und Plato, später Descartes, dokumentiert seine Intelligenz, die er hinter seiner Exzentriz versteckt. Zugleich weist der Bücherbestand seinen Vater, einen anerkannten Notar, als Bildungsbürger aus, was Dalí in seinem Werk verschweigt.<sup>303</sup> Die Werke mögen Dalís Wissbegierde befriedigen, sein Leseverhalten demonstriert jedoch eine ausgeprägte Oberflächlichkeit, die ein Verständnis der schwierigen Lektüre ausschließt:

Moi, j'avais décidé depuis longtemps! En attendant je ne lisais pas, je dévorais les livres de la bibliothèque de mon père. Ma lecture préférée était Kant auquel je ne comprenais rien, ce qui me remplissait d'orgueil et de satisfactions. J'adorais de me perdre dans le labyrinthe de ses raisonnements qui retissaient en moi comme une musique céleste.<sup>304</sup>

Une porte s'était ouverte et je comprenais. De Kant je passai à Spinoza qui me passionna. Descartes, plus tard, me servit à établir les bases méthodiques et logiques de mes prochaines recherches. J'avais commencé de lire les philosophes presque pour rire et je finis par en pleurer.<sup>305</sup>

Die philosophischen Ideen mögen ihn emotional berühren, meiner Ansicht nach aufgrund der Abkehr von rationalem Gedankengut, das auch seinen Imaginationen fremd ist.

Dalís exzessives „Verschlingen“ der Literatur erinnert an einen Gourmand, der kein Sättigungsgefühl entwickelt und nach mehr giert, der Bekömmlichkeit zum Trotz: «[M]on esprit avait besoin de cet impératif catégorique [Kant] que j'ai ruminé pendant des années sans parvenir à l'avalier. Cependant, un jour, j'y parvins.»<sup>306</sup> Sein übermäßiger Konsum von Geistesnahrung erweckt Assoziationen zu Christine Otts Buch *Feinschmecker und Bücherfresser*<sup>307</sup>, Eigenschaften, die den Katalanen charakterisieren, der neben seiner Lesesucht zeitlebens Liebhaber guten Essens war. Das intensive „Fressen“ der Literatur, ein kannibalistisches Verhalten, wie Frau Ott in ihrem Buch erläutert, weist auf den Fakt der Selbstinszenierung durch das Einverleiben der Texte hin mit dem Ziel, diese als Teil des eigenen Ichs zu verinnerlichen. Analogien zu Pessoa erscheinen evident in der Verwendung von Décadence-Motiven, bspw. „Sensibilität, Willensschwäche, Indifferenz, [...], die Unfähigkeit bzw. Verweigerung sexueller Beziehungen“. Ebenso wie bei jenem bleibt der „authentische“ Dalí hinter seinen diversen Fassaden verborgen. Aufgrund der Analogien zu Pessoa könnte die Oberflächlichkeit des Lesens gleichzeitig auf Furcht vor

---

<sup>303</sup> Secret, Meryle: *Salvador Dalí. Sein exzentrisches Leben – sein geniales Werk – seine phantastische Welt*. U.a. München: Scherz-Verlag 1987, S. 29.

<sup>304</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 108.

<sup>305</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 109.

<sup>306</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 109.

<sup>307</sup> Ott, Christine: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München: Fink Verlag 2011.

der Beeinflussung durch die gelesenen Autoren gedeutet werden.<sup>308</sup> Pessoa beschließt deshalb, keine Literatur mehr zu lesen, Dalí hingegen steigert seinen Konsum in der Überzeugung, seine Vorbilder durch seine Genialität übertrumpfen zu können. Andererseits zeigt sich bei ihm der Effekt des Gelesenen durch Reminiszenzen an die Literatur Huysmans,<sup>309</sup> dessen autobiographisches Werk an die *Confessiones*<sup>310</sup> von Augustinus durch die vorrangige Darstellung der Gefühlswelt erinnert. Darüber hinaus zeigen sich Analogien zu Antoni Tàpies, der ebenfalls als Leser seines Ichs exzessiv Fremdwerke konsumierte, um sie als Material in variiertem Form intertextuell zu verwenden.<sup>311</sup> Hier zeigt sich das surrealistische Prinzip, Kunstwerke wieder aufzugreifen, um sie als Variationen erneut zu präsentieren. Eine Methode, auf die auch Dalí zurückgriff, bspw. die Übermalung zweier misslungener Bilder, initiiert durch den Traum von einer Überschwemmung mit Gips, n.a. phasenweise beeinflusst von Juan Gris‘ Kubismus: «Dans ma chambre, je peignis mes premières toiles cubistes intentionnellement influencées par Juan Gris. Je n’utilisai à cette époque que le noir, le blanc, la terre de Sienne et le vert olive, en réaction contre mes couleurs exubérantes des années précédentes.»<sup>312</sup> Die Phase der Nicht- bzw. Naturfarben präsentiert eine weitere Entwicklungsstufe zu seinem spezifischen künstlerischen Stil, dem Versuche, z. B. mit dem Medium Papier, vorausgingen:

Il me fallait recommencer sur un papier vierge, ménager mon blanc et ne me servir que d’un crayon souple avec lequel j’effleurais à peine le papier. [...] – Vous voulez faire un négatif, dit M. Nuñez. – Je pense faire exactement ce que je vois. [...] Les blancs les plus étincelants commençaient d’apparaître sur le dessin. La barbe du mendiant surgissait des ténèbres de mon dessin avec un réalisme extraordinaire. Quand je désirais des blancs fondus je crachais sur l’endroit voulu et en frottant ensuite, j’obtenais des écorchures grisâtres. Soulevant la pâte du papier, j’imitai à la perfection le duvet soyeux de la barbe du mendiant. Mon œuvre achevée, j’illuminai le dessin d’une lumière rasante.<sup>313</sup>

Seine konsequente Umsetzung der Malaufgabe entgegen der Aufgabenstellung erbringt besondere Farbeffekte. Dadurch wird das Papier zum „Medium des Lichts“ und löst neben einer veränderten Wahrnehmung intensive Experimente über die handwerklichen Möglichkeiten, realitätsnahe Lichteffekte hervorzurufen, aus. Dieses Testen künstlerischer Stilvarianten wird Teil seines Weges zur Selbstsetzung. Insgesamt gesehen fungiert dabei Kunst als Katharsis zur Überwindung seiner Phobien.<sup>314</sup>

---

<sup>308</sup> Wild, Gerhard: „Die Literatur und Pessoa. Überlegungen zur Genese der Heteronympoetik“. In: *Romanische Studien* 2016/7, S. 186, 181ff, (179-203). (Zitate ebenfalls von Wild).

<sup>309</sup> Vergl.: Wild: „Die Literatur und Pessoa“, S.188f.

<sup>310</sup> Aurelius, Augustinus: *Bekenntnisse/Confessiones*. Lateinisch-Deutsch. Norbert Fischer, Wilhelm Thimme. Berlin: De Gruyter 2004.

<sup>311</sup> Wild, Gerhard: „Ent-setzte Lektüren. Literarische Bildung und ästhetische Individualität in Antoni Tàpies‘ *Memòria personal*“. In: *Zeitschrift für Katalanistik (ZfK)* 26 (2013), S. 159ff, 183f (153-200).

<sup>312</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 125.

<sup>313</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 114.

<sup>314</sup> Vergl.: Secret: *Salvador Dalí*, S. 151.



Folgendes Beispiel unterstreicht die veränderte Wahrnehmung durch Alkohol, der zum Initiator einer surrealistischen Imagination wird, die ein weißes Haar im Cocktail suggeriert:

Au fond du deuxième cocktail, je trouvai un cheveu blanc. [...] [J]e plongeai mon index et mon pouce dans le verre, mais mes ongles courts ne pouvaient attraper le cheveu. [...] Le cheveu blanc ne se décolla pas, mais une douleur brûla mon doigt que je retirai aussitôt. Une coupure saignait déjà à grosses gouttes. [...] Pour ne pas ensanglanter la table, je replongeai mon doigt dans le cocktail. Il n'y avait pas eu de cheveu blanc mais une longue fêlure du verre qui brillait. Ma coupure saignait de plus en plus et la femme, m'observait fixement tant que l'alcool rosissait.<sup>315</sup>

Die Halluzination, ausgelöst durch den Wahrnehmungswandel unter der Droge Alkohol sowie der Perspektivenwechsel infolge der Flüssigkeit im Glas gaukelt ihm den Riss im Trinkgefäß als ein echtes Haar vor. Der veränderte Brechungswinkel suggeriert dem Blick des Betrachters eine modifizierte Wahrnehmung des Objektes. Die zusätzliche Wirkung des Alkohols weist auf die surrealistische Methode des Schreibens unter Drogeneinfluss als Mittel zu surrealistischer Ästhetik. Blut verwandelt den Alkohol wie einst Wasser von Jesus zu Wein verwandelt wurde, man kann sagen, dieser Vorgang ist als eine „parareligiöse Synästhesie“ zu gewichten. Die surreale Ästhetik entsteht durch die Vermischung von Realität, Imagination und Fantasien. Kunst der Avantgarde, hier der Surrealismus, negiert die Gesamtheit traditioneller Kunst, Avantgardisten brechen mit der Tradition<sup>316</sup> und propagieren neue Sichtweisen, als Wahrnehmung und als Konstruktions- und Kombinationsverfahren. Wie das Zitat zeigt, entwickelt Dalí aus artifiziellen und realen Dingen ein surrealistisches Kunstobjekt, um damit seine Umgebung zu überraschen:

Heureusement les cerises artificielles n'avaient plus de secrets pour moi depuis le temps où j'avais fréquenté l'atelier de modiste de ma tante Catalina. [...] D'un coup de dent, je mordis la cerise artificielle et un peu de coton blanc apparut. Prenant alors la cerise confite je l'accouplai à la première, grâce au bout de fil de fer. Pour compléter l'effet, à l'aide d'une paille, je prélevai de la crème fouettée dans le verre de la dame et en posai délicatement un peu sur la vraie cerise. La ressemblance était parfaite. Nul n'aurait pu dire quelle était la vraie et la fausse. Le barman et la jeune femme avaient suivi sans mot dire tous mes gestes. – Et maintenant, ajoutai-je, vous allez voir le plus important de tout. Retournant à ma table, je repris mon cocktail rouge de sang et revins le poser sur le comptoir. Puis, délicatement, j'y laissai tomber les deux cerises. – Observez bien ce cocktail, dis-je au barman. Vous ne le connaissez pas encore.<sup>317</sup>

Das eigene Missgeschick, das ihn negativ in den Fokus der beiden Beobachter rückt, evoziert seinen Ideenreichtum, um mit seiner surrealistischen Mischung, dem Blutcocktail, Gast und Barman seinerseits zu schockieren. Einerseits könnte man hierin eine Parodie auf die Arbeit des Barkeepers sehen, andererseits fungiert diese Tat auch als Part der Dalí'schen Selbstsetzung und initiiert sein neues Selbstbewusstsein, das ihn aus der Opferrolle, in die des Dominierenden führt, ausgelöst durch die Droge Alkohol. Im Gegensatz zum traditionellen Künstler, für den ein Werkstoff als Ganzes den Bedeutungsträger eines Artefaktes verkörpert, sieht der Avantgardist ihn lediglich als

---

<sup>315</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 134f.

<sup>316</sup> Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 81-85.

<sup>317</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 136f.

Fragment, dem er, wie in diesem Beispiel, Sinn und Leben infiltrieren muss, u.U. durch Kombination mit anderen Materialien. Daraus ergibt sich die Montage als Prinzip avantgardistischer Kunst. Sie zerstört reale Fragmente, erschafft jedoch aus ihnen zugleich neue Kunstwerke. Innovativ ist bei dieser Collagentechnik das Integrieren von genuinen Objekten, deren Materie vom Künstler nicht bearbeitet wird.<sup>318</sup>

Im Fokus des nächsten Kapitels steht die Begegnung mit Gala. Damit partizipiert der Rezipient am Beginn dieser schwierigen und einzigartigen Liebesverbindung: «RETOUR A MADRID – EXPULSION DÉFINITIVE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS – VOYAGE A PARIS – RENCONTRE DE GALA – DÉBUT DE LA DIFFICILE IDYLLE DE MA SEULE HISTOIRE D'AMOUR – JE SUIS CHASSÉ PAR MA FAMILLE»<sup>319</sup> Alle Kapitelüberschriften geben durch ihre detaillierten Formulierungen als Prolepsen nach Genette oder in Lämmerts Terminologie als Vorausdeutungen Hinweise auf ihren jeweiligen Inhalt und erhöhen die Spannung. Gleichzeitig weist dieser Stil auf die Narratologie der klassischen auktorialen Erzählung hin, zeigt somit bereits eine Abkehr von avantgardistischer Textproduktion.

Sein Schulausschluss ermöglicht ihm den Pariser Aufenthalt, der von ihm gründlich vorbereitet wird, indem er spanische Intellektuelle zu seinen Zwecken manipuliert, um seine Einflussnahme auf Mitmenschen einzuüben:

J'en profitais pour activer mes préparatifs et aiguiser ma méthode d'action, en me servant d'un petit noyau d'intellectuels de Barcelone, groupés autour de la revue *l'Ami des arts*. Je maniais ce groupe à volonté et révolutionnais, de mon trou à Figueras, les milieux artistiques de Barcelone. Cette expérience s'avérait utile avant de monter à la conquête de Paris, utile pour vérifier l'efficacité de mes 'trucs' les plus divers et les plus contradictoires. [...] J'ai toujours eu le don de dominer avec aisance les réactions de mon entourage [...]<sup>320</sup>

Diese Manipulationsfähigkeit basiert meiner Ansicht nach auf seiner Kindheit, in der ihm keine Grenzen gesetzt wurden, sodass er seine Fantasien und Visionen realisieren konnte.<sup>321</sup> In *Visages cachés* hat Dalí diese Fähigkeit dem Comte Hervé de Grandsailles attestiert, der Mitmenschen ebenfalls nach seinem Willen dirigiert.

Dieser Umbruch in Dalís Lebenslauf, in dem er vom rebellischen Kunststudenten zum Mann reift, ist nach Roloff als Peripetie innerhalb eines Theaterromans in einem klassischen Drama zu sehen. Diese Sichtweise erweist sich als richtig, da sich parallel Dalís Errettung andeutet:

Un pressentiment vague se précisait en moi: cette santé était le présage viscéral de l'amour. J'allais connaître l'amour cet été. Il me semblait palper déjà une 'absence', l'absence d'une figure féminine qui, de très loin, arrivait vers moi. Ce ne pouvait être que Galutchka ressuscitée en un corps de femme.<sup>322</sup>

Auch diese Suggestion Dalís auf die schicksalhafte Begegnung weist auf die Erzähltheorie des frühen 19. Jahrhunderts hin. Im Sinne aristotelischer Poetik erscheint dieser Abschnitt

---

<sup>318</sup> Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 95-104.

<sup>319</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 152.

<sup>320</sup> Dalí: *La vie secrète*, S.158.

<sup>321</sup> Salber, Linde: *Salvador Dalí*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2004, S. 13.

<sup>322</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 168.

als Verzögerung, „die den Umschlag vor der Krise bis hin zur Anagnorisis/Wiedererkennung und zum glücklichen Ende signalisiert“<sup>323</sup>, d.h. zur Begegnung mit der Russin und ihrer für ihn befreienden Identifikation mit allen Mädchen seiner bisherigen Begierde. Diese Deutung ist stimmig, da sich durch Gala sein Leben signifikant verändert. Bisherige negative Erlebnisse werden durch die reife Frau eliminiert: «J'étais prêt. Prêt à quoi? Je m'approchai de la fenêtre qui ouvrait sur la plage. Elle était déjà là! Qui Elle? [...] Gala, la femme d'Eluard. C'était elle! Galutchka Rediviva! Je venais de la reconnaître à son dos nu.»<sup>324</sup> Schon die Großschreibung *Elle* zeigt ihren Wert, besonders betont durch den strikten Imperativ, der dem Leser zugleich jede Kritik gegenüber dieser Frau untersagt: «Ne m'interrompez pas! Je dis qu'Elle était déjà là et cela doit vous suffire.»<sup>325</sup>

Seine Metamorphose vom mageren jungen Mann, in der deutschen Edition zusätzlich durch Zeichnungen ergänzt und dadurch wirkungsvoller<sup>326</sup> – Roloff sieht ihn als „Tristan, der [Gala]/Isolde anbetet“<sup>327</sup> – zum gereiften Erwachsenen manifestiert sich im weiteren Text. Mit Gala als sein *alter ego*, und seiner femininen Hälfte, gelingt es, die Welt erfolgreich zu erobern.<sup>328</sup> Seine tiefe Unsicherheit nur Ersatz für den toten Bruder ohne eigene Identität zu sein, war gelöscht.<sup>329</sup>

Des Weiteren spiegeln sich seine fehlenden Gefühle für seine „Geliebte“ im Tristan-Mythos, das Symbol unerfüllter Liebe, wider.<sup>330</sup> Dadurch fungiert das Mädchen als Versuchsobjekt seines sadistischen Verhaltens, das ihm ohne Verlustängste möglich war. Dadurch kann er weiterhin seine Vision eines absoluten Liebesideals bewahren:

L'amour inassouvi m'a paru, depuis cette expérience, l'un des thèmes les plus hallucinations de la mythologie sentimentale. Tristan et Yseult me paraissent les prototypes d'une de ces tragédies de l'amour inassouvi aussi féroce ment cannibale dans les sentiments que la mante religieuse dévorant son mâle pendant l'accouplement.<sup>331</sup>

<sup>323</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 188.

<sup>324</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 177f.

<sup>325</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 177.

<sup>326</sup> Vergl.: Dalí: *Das geheime Leben*, S. 189.

<sup>327</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 188.

<sup>328</sup> Vergl.: Finkelstein, Haim: *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942*. Cambridge, New York: University Press 1996, S. 260f.

<sup>329</sup> Vergl.: Secret: *Salavador Dalí*, S. 31f.

<sup>330</sup> Das Thema der beiden unglücklich Liebenden, die erst im Tod vereint sind, wurde in zahlreichen Variationen schriftstellerisch umgesetzt. Das bekannteste Stück ist sicherlich die Opernfassung Richard Wagners, die u.a. Tàpies als „Replik“ auf die Wagner-Oper intertextuell verarbeitete sowie Dalí in seinem Theaterstück *Tristán loco* (Wild: „Ent-setzte Lektüren.“ In: ZfK 26 (2013), S. 180f; Winter, Scarlett: „Das surrealistische Bildtheater Salvador Dalís. Der Theaterentwurf *Tristán loco*“. In: *Dalís Medienspiele. Falsche Fahrten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, o.O., o.Z. Medienumbrüche von Peter Gendolla, Band 29, S. (269-288), für den er einen Entwurf in *La vie secrète* integrierte. (Dalí: *La vie secrète*, S. 119.) Darüber hinaus entwarf er bei einem Rom-Aufenthalt sein Schauspiel *Tristan fou*: « Je pensai déjà à mon spectral *Tristan fou*. [...] » (Dalí: *La vie secrète*, S. 283.) Da sich das Stück als unaufführbar erweist, wird es nach mehreren Wandlungen über den *Venusberg* zum *Bacchanal*, einem russischen Ballett. Weil Dalís innovative Ideen nicht immer realisierbar sind, kommt dieses ursprüngliche Schauspiel erst nach einer Umarbeitung zur Aufführung.

<sup>331</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 111.

Dalís Selbststilisierung als androgynes Gesamtkunstwerk, auf seine feminine Seite fokussiert, ist ein Beispiel für sein inszeniertes theatrales Leben, in dem er diverse Rollen und Maskierungen adaptiert zur Betonung seiner „Genialität“:

[J]e me rasait les aisselles et comme je n’obtenais pas le bleu idéal observé chez les élégantes madrilènes, je pris un peu de bleu à laver le linge et en mélangeant avec de la poudre, me teignis sous les bras. [...] Je venais de trouver mon parfum! [...] [J]e fis bouillir de la colle de poisson dans de l’eau. [...] [J] en pris une poignée [d’excréments de chèvre] et revins la jeter dans l’eau bouillante.<sup>332</sup>

Durch die Begegnung mit Gala beginnt sein Reifungsprozess, durch den er im sozialen Bereich allmählich ein selbstsicheres Auftreten gewinnt:

De jour en jour mes crises de rire se rapprochèrent et je comprenais à certains regards et chuchotements que mon état commençait de les inquiéter. Cela me paraissait aussi fort comique, car je connaissais la cause de ces rires et je finis par les leur expliquer [...] [...] – Alors, imaginez sur la tête du hibou, un excrément, mais pas n’importe lequel, un des miens! Tout le monde attendit sans rire. – Eh bien voilà, c’est cela! Cette fois ils rirent mais faiblement et sans conviction. Je compris très bien qu’ils le faisaient par politesse.<sup>333</sup>

Gala erkennt die Lachanfälle, denen er aus Nervosität verfällt:

Sur la plage, j’allai à la rencontre de mes amis, mais quand je fus sur le point de dire bonjour à Gala, une crise de rire me secoua et je me trouvai incapable de dire un mot. Les crises se répétèrent chaque fois qu’elle me parlait et que j’allais lui répondre. Mes amis résignés avaient l’air d’évaluer: – Nous y voilà. Nous en avons pour une bonne nouvelle journée.

Et le plus terrifiant, le plus catastrophique de tous les rires, je venais de le lui faire entendre, de le jeter par terre à ses pieds. – Mon petit, dit-elle, nous n’allons plus nous quitter. Elle serait ma Gradiva [...] ma victoire, ma femme. Mais pour cela, il fallait qu’elle me guérisse. Et elle me guérit [...]<sup>334</sup>

sodass ihr Verständnis seiner Verzweiflung es ihm ermöglicht, als Künstler und Mensch zu reüssieren.<sup>335</sup> Die direkte Ansprache des Lesers betont erneut die Wertschätzung der Russin.

Das integrierte Märchen fungiert als Dokument seiner Rettung: «Pendant que nos corps se reposent permettez-moi d’agiter votre âme en vous contant une histoire que je tiens de ma nourrice, Lucia. Vous y reconnaîtrez non seulement Gala dans la jeune fille, mais aussi moi-même dans la personne du roi.»<sup>336</sup> Die Raffinesse und Klugheit der Märchenfigur/Gala errettet den König/Dalí von seiner kannibalistischen, nekrophilen Veranlagung, seiner Affinität zum Tod, der ihm sexuelle Befriedigung erst durch die Tötung der begehrten Frau schenkt, offeriert ihm im Moment der höchsten Lust zwar die Enttäuschung einer toten Materie, der Wachspuppe statt eines lebenden Mädchens, doch die Zuckernase versüßt dieses Erlebnis und evoziert dadurch die Brücke zu einem realen Lebenswillen. Die Wachspuppe mit der Zuckernase symbolisiert die Grenze zwischen Dalís Wahnvorstellung der Galuschka seiner Memoria und der realen Gala, die in seinem Geist nicht kongruent waren: «A l’aube il dégaina son épée et trancha la tête de son épouse

---

<sup>332</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 176f.

<sup>333</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 174.

<sup>334</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 178, 181.

<sup>335</sup> Vergl.: Deschames, Robert, Gilles Néret: *Dalí*. U.a. Paris, London, Köln: Taschen Verlag 1998, S. 42.

<sup>336</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 182.

de cire. Le choc fut si brutal que le nez de sucre se décolla et sauta dans la bouche du roi qui, surpris par sa douceur, le croqua et s'exclama avec regret: [...]!»<sup>337</sup>

Galas eliminiert seine Todessehnsucht und realisiert damit den Dalí'schen Mythos von „Tod und Auferstehung“: «Et voici réalisé une fois de plus le mythe, le leitmotiv de ma pensée, de mon esthétique et de ma vie: mort et résurrection!»<sup>338</sup> Ihre Bewunderung und ihr Engagement als treue Partnerin vermitteln ihm die Sicherheit, die er nach seiner zeitweise desolaten Kindheit benötigte.<sup>339</sup> In ihrer Abwesenheit erliegt er erneut einer Halluzination:

Cette morve gâchait le plaisir satisfait que me causaient mes selles [...] et d'un geste aussi violent que possible appuyai sur la morve pour la détacher. Une douleur atroce me saisit le doigt. Dure comme une aiguille, la morve venait de pénétrer ma chair jusque dans l'os.<sup>340</sup>

Seine eingebildeten Schmerzen erscheinen ihm qualvoller als alle Torturen des Spanischen Bürgerkriegs, die er in seinem Traumschlaf durchlebt, vergleichbar den imaginären Reiseschmerzen eines London-Aufenthaltes, die Huysmans aristokratische Hauptfigur Des Esseintes peinigen. Gleichzeitig sehen wir hier ein Element der Dékadence:

Aucune des tortures de la guerre civile ne pourrait jamais se comparer au supplice imaginaire que j'endurai cet après-midi-là. [...] A mon réveil je sus que je n'irais pas en Espagne. Comme des Esseintes le héros de Huysmans qui, avant son départ, imaginait si bien son voyage à Londres qu'il n'avait plus besoin de s'y rendre, je venais de vivre toutes les atrocités de la guerre civile.<sup>341</sup>

Die „eingebildeten Torturen“ zeigen sich als Momente größter Intensität, für Dalí eine innere Sensation. Seine Hypochondrie und Übersensibilität sind in dieser Episode ebenso evident wie in zahlreichen anderen des Werkes. Bezeichnend ist der Zeitpunkt dieser exzessiven Halluzination, denn ohne Gala als seine zweite Hälfte bleibt Raum für seine quälenden Vorstellungen. Dalís Orientierung am Mythos von Pollux und Castor, die sich als göttliche Zwillinge aus einem Ei Leda entwickelten,<sup>342</sup> «Le soir, dans notre patio [...] j'ai écouté enivré de jasmin la thèse du docteur Roumeguère, d'après laquelle Gala et moi nous incarnons le mythe sublime des Dioscures, nés l'un des deux œufs divins de Leda.»<sup>343</sup> unterstreicht diese Konstellation.

#### 2.3.1.1.4 Gala und Dalí. Metamorphose zum erwachsenen Mann

Der letzte Teil von *La vie secrète...* thematisiert Dalís Aufstieg in die führende Gesellschaftsschicht der damaligen Zeit. Diese Verbindung von realer Welt mit den Fantasmen des Künstlers beginnt mit der Verbreitung absurder Thesen im Pariser

---

<sup>337</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 183.

<sup>338</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 186.

<sup>339</sup> Vergl.: Salber: *Salvador Dalí*, S. 241.

<sup>340</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 285.

<sup>341</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 286.

<sup>342</sup> Vergl.: Descharnes, Gilles: *Dalí*. S. 168.

<sup>343</sup> Dalí, Salvador: *Les moustaches radar (1955-1960)*. Notes de Michel Déon de l'Académie française, extrait d'un Journal d'un génie. Paris: Gallimard 1964, S. 95.

Surrealistenkreis mit dem Ziel, die surrealistische Führungsrolle zu adaptieren: «[J]e lançait quelques slogans audacieux au sein du groupe surréaliste. A mon retour, je verrai quel effet démoralisant ils produisaient.»<sup>344</sup> Er weiß seine Kontakte zur Aristokratie zu nutzen, um durch deren Interesse sein Leben finanziell abzusichern: «Au cours de ce premier dîner chez les Nouilles, je découvrais deux choses. [L]aristocratie [...] se révélait infiniment plus vulnérable à mon genre d'esprit que les artistes et les intellectuels.»<sup>345</sup> Sein Wissen erweist sich als Weg zu künstlerischen Ruhm, sodass er davon zu Lebzeiten finanziell profitiert.

Die abgesonderten Hotelzimmer in Carry-le-Rouet mutieren zur dunklen Liebesgrotte, in der sich Gala und Dalí wie in einer Höhle einigeln, während an *l'homme invisible* arbeitet:

J'installai une lampe électrique qui n'éclairait que ma toile et laissait le reste de la pièce dans l'ombre de ses volets perpétuellement fermés. Quelques rares fois nous descendîmes dans la salle à manger, mais pendant deux mois, nous ne mîmes pas une seule fois le nez dehors!<sup>346</sup>

Seine einziger Kontakt zu seiner Heimat besteht im Briefkontakt mit der Fischerfrau Lydia, von der er eine Scheune erwirbt, die er zu einer Art Uterushöhle umfunktioniert, damit diese ihm Schutz und Geborgenheit der pränatalen Phase suggeriere: «Une pièce d'environ quatre mètres sur quatre devant servir de salle à manger, atelier, entrée et chambre à coucher. Quelques marches conduisaient à une douche, un cabinet et une cuisine si minuscule qu'on pouvait à peine y bouger.»<sup>347</sup> Die Enge dieser Wohnhöhle unterstreicht die Verschmelzung des Doppels Gala-Dalí. Die Integration seiner zahlreichen Erfindungen und surrealistischen Novitäten, wie bspw. das Hummer-Telefon oder die Darstellung von, einem zerfließenden Camembert ähnelnden, weichen Uhren dokumentieren dagegen das Spektrum seiner Ideen. Reale Objekte (Camembert und Uhr) werden dabei zweckentfremdet zu einem surrealistischen Artefakt: «des téléphones [...] en forme de homard [...] je m'étonne qu'avant moi jamais un peintre n'ait pensé à peindre une ‚montre molle‘»<sup>348</sup>

### 2.3.1.1.5 Dalí/Gala, eine Erfolgsgeschichte

Seine intensive Auseinandersetzung mit dem Surrealismus führt zu den Thesen seiner kritisch-paranoische Methode, die er in einer Pro- und Kontra-Tabelle dokumentiert, in der er u.a. die Bewunderung des Bürgertums für exotische, afrikanische Kunst kritisiert, der in seinen Augen jedwede Ästhetik fehlt:

L'Afrique déferlait sauvagement sur l'intelligence parisienne. On adorait l'Art nègre, et cela grâce à Picasso et au surréalisme. Je rougissais de honte et de rage en voyant les héritiers d'un Raphaël tomber dans ces aberrations. Il fallait que je trouve l'antidote, le drapeau à opposer à ces produits de la peur, de

---

<sup>344</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 201.

<sup>345</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 202f.

<sup>346</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 205.

<sup>347</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 210.

<sup>348</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 212.

l'inintelligence, et de l'esclavage spirituel. Contre les objets sauvages, j'eus l'idée de lancer les objets décadents, civilisés et européens du « Modern Style ». J'ai toujours considéré l'époque 1900 comme la résultante psycho-pathologique de la décadence gréco-romaine. Je me disais que puisque ces gens se refusaient à entendre parler esthétique et se passionnaient seulement pour l'élan vital, j'allais leur montrer comment dans le moindre détail ornemental d'un objet 1900 il y a plus de mystère, de poésie, d'érotisme, de folie, de tourment, de pathos, de grandeur et de profondeur biologique que dans leurs fétiches laids et sauvages. Et un jour, je fis, en plein Paris, la découverte des bouches de métro 1900 que l'on était malheureusement déjà en train de démolir pour les remplacer par d'horribles constructions anonymes.<sup>349</sup>

Dagegen positioniert Dalí die Ästhetik der Werke der dekadenten *belle époque*, die Jahre später zu seinem zunehmenden Einfluss auf Kultur und Mode führt, wie die Kollektionen Elsa Schiaparellis beweisen.<sup>350</sup> Des Weiteren belegt die Adaption der katalanischen Sprechweise seinen zunehmenden Einfluss auf das Bürgertum. Vermutlich um die Vertrautheit mit einem bekannten Künstler zu dokumentieren, die den eigenen Wert steigert, imitieren die Damen seine Sprache:

Un peu partout je constatais que [les femmes hautaines et élégantes] usaient de ma terminologie. – Chère amie, j'ai envie folle de vous crétiniser... – Depuis deux jours je suis incapable de localiser mon libido. Et vous? – Moi, je suis allée au concert Stravinsky. C'était beau! C'était gluant! C'était une ignominie! Partout je reconnais mes phrases et mes idées.<sup>351</sup>

Als surrealistische Parodie auf technische Medienerzeugnisse kann die Liste seiner skurrilen Erfindungen gewertet werden:

J'inventai:

Les ongles artificiels avec de petits miroirs pour se regarder;  
des mannequins transparents pour les étalages. Dans leurs corps on mettait de l'eau où nageaient des poissons imitant la circulation du sang;  
des meubles en bakélite moulés sur les empreintes mêmes de l'acheteur; des sculptures-ventilateurs en rotations;  
des lunettes kaléidoscopiques à mettre en voiture pendant la traversée des paysages ennuyeux;  
des masques photographiques pour les reporters d'actualité;  
des maquillages combinés pour effacer toutes les ombres du visage,  
des souliers à ressort pour faciliter la marche;  
le cinéma tactile qui permettait grâce à un mécanisme très simple de toucher tout ce que l'on voyait: étoffes, fourrures, huîtres, chair, sable, chien, etc...  
des objets destinés au plaisir les plus secrets, physiques et psychologiques [...] <sup>352</sup>

Damit waren seine Visionen seiner Zeit weit voraus, denn heutzutage zeigt sich das Innovative seiner Ideen, z.B. als kaschierendes Make-up und künstliche Fingernägel.

Die Thematisierung seiner „surrealistischen Objekte“ = nutzlosen Objekten der größtmöglichen Materialisierung fantastischer Ideen, dokumentiert seine Opposition zu den Breton'schen Thesen:

Je me mis alors en campagne pour lancer l'objet surréaliste, l'objet irrationnel à fonctionnement symbolique, contre les récits de rêves, et l'écriture automatique etc... L'objet surréaliste devait être absolument inutile tant au point de vue pratique que rationnel.<sup>353</sup>

---

<sup>349</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 224f.

<sup>350</sup> Descharnes: *Dalí*, S. 64ff.

<sup>351</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 243.

<sup>352</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 226.

<sup>353</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 244.

Letztendlich lanciert er durch die Zerstörung der starren Regeln des Surrealistischen Manifests seinen späteren Ruf als Personifizierung des Surrealismus.

Dalís ambiguer Charakter wird durch den Wechsel zwischen dem einfachen Leben in Port Lligat mit den Einheimischen und den Pariser Aufenthalten mit hitzigen Debatten, voller Gemeinheiten und Dichotomien, betont:

Après les conversations de Paris, agitées, tendues, grouillantes de sous-entendus, de méchanceté et de diplomatie, les récits de Ramon atteignaient une sérénité d'âme et une hauteur d'anecdote ennuyeux incomparables. De même les racontars des pêcheurs de Port Lligat, parfaitement homériques, étaient d'une substantielle réalité pour mon cerveau las d'« esprit » et de chichis.<sup>354</sup>

Seine Heimat wird zum Rückzugsort, an dem er Kraft für den Kampf um den Status als anerkanntes Genie schöpft. Die Isoliertheit sowie die Urgewalt der katalanischen Felslandschaft initiiert die Ästhetik des Weichen und Harten, die er bildlich umsetzt:<sup>355</sup>

La longue contemplation méditative de ces rochers a puissamment contribué à la naissance de cette « esthétique morphologique du mou et du dur » qui est celle du gotique méditerranéen de Gaudí. A croire que Gaudí a vu comme moi dans sa jeunesse, ces rochers qui m'ont tant influencé. J'y voyais aussi, matérialisé, le principe de métamorphose paranoïque que j'ai déjà signalé plusieurs fois dans ce livre. Toutes les images suggérées par les rochers se transforment à mesure que vous avancez ou reculez. Cette sensation ne m'est pas personnelle et les pêcheurs l'ont depuis longtemps objectivée en baptisant ces caps, ces criques et ces éboulis de noms divers: le chameau, l'aigle, le moine, la femme morte, la tête de lion.<sup>356</sup>

Die Anamorphose des katalanischen Granitgebirges entsteht, je nach Standpunkt und Perspektive, aus den diversen Formationen des Felsens und erweist sich als Vergegenständlichung seiner kritisch-paranoischen Methode. Je nach Blickwinkel präsentieren sich temporäre „Scheinbilder“. Auf der Wandelbarkeit dieser, an sich statischen Felslandschaft, basiert für ihn die Gedankenwelt seiner kritisch-paranoischen Methode:

Je les aurais voulu comme ceux de la Costa Brava, relativistes et changeant au moindre déplacement dans l'espace spirituel, se contredisant, se faisant simulateurs, hypocrites, déguisés, vagues et concrets, sans rêve, sans « brume de merveilleux », mesurables, constatables, physiques, objectifs, matériels et durs comme le granit.<sup>357</sup>

Ein weiterer wichtiger Punkt ist Dalís Verbannung durch seinen Vater nach seinem Zusammenleben mit Gala. Als Folge dieser Zurückweisung manifestiert sich in ihm in Anlehnung an Wilhelm Tell das Bild eines Apfels auf seinem Kopf, ein Symbol für die Opferung des Sohnes durch den eigenen Vater:

Depuis que j'avais été chassé de ma famille, mon père ne cessait de me persécuter et essayait de rendre ma vie impossible à Cadaqués, comme si notre seule présence était une honte pour lui. Arrivé à Port Lligat je peignis un portrait de Gala avec une paire de côtelettes crues se balançant en équilibre sur son épaule. Cela dut vouloir dire – comme je l'appris plus tard – qu'au lieu de la manger, je décidai de manger une paire de côtelettes crues. Les côtelettes paraissaient, en effet, les victimes expiatoires de mon sacrifice avorté, de même qu'Abraham avait préféré manger la brebis et Guillaume Tell viser la

---

<sup>354</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 233f.

<sup>355</sup> Vergl.: Descharnes: *Dalí*, S. 74.

<sup>356</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 237.

<sup>357</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 238.



pomme. Plusieurs fois, je dessinaï ainsi un portrait de moi enfant avec une côtelette crue sur la tête, essayant symboliquement de tenter mon père pour qu'il mangeât la côtelette plutôt que son fils.<sup>358</sup>

### 2.3.1.1.6 Dalís Erkenntnis

Am Ende des Buches begründet Dalí das frühzeitige Verfassen seiner Memoiren:

D'ordinaire, les écrivains rédigent leurs Mémoires après avoir vécu, vers la fin de leur existence. A l'encontre de tout le monde, il m'a semblé plus intelligent d'écrire d'abord mes Mémoires, puis de les vivre. Vivre! [...] J'ai tué mon passé pour m'en débarrasser comme un serpent se débarrasse de sa vieille peau, ma vieille peau étant, en l'occurrence, ma vie informe et révolutionnaire de l'après-guerre.<sup>359</sup>

Er bezweckte, dadurch seine weitere Zukunft dementsprechend neu zu gestalten, ohne die Relikte der europäischen Nachkriegszeit. Zudem verdeutlicht er explizit seine Metamorphose, mit der er sich äußerlich und innerlich veränderte:

Ma métamorphose est tradition, car la tradition est précisément changement et réinvention d'une autre peau. Il ne s'agit pas de chirurgie esthétique ou de mutilation, mais de renaissance. Je ne renonce à rien. Je continue. Et je continue par le commencement, puisque j'avais commencé par la fin.<sup>360</sup>

Seine Entwicklung deklariert er als die Weiterentwicklung vom Ende zum Anfang hin, vom Maler zum Schriftsteller, indem er an Traditionen anknüpft, um das Neue in das Alte zu integrieren und damit gleichwertig werden zu lassen.

Der Epilog schließt seine fiktive Autobiographie mit seinem USA-Aufenthalt 1941 ab. Die Prioritäten seines künftigen Lebens verdeutlichen sich, die Liebe zu Gala im Sinne des Ehe-Sakraments und die Kunst, alt zu werden: «Je ne désire plus que deux choses: aimer Gala ma femme, savoir vieillir, cet art si délicat, si impossible, à tant d'autres.»<sup>361</sup> Es fehlt, entgegen seiner Textaussage, der richtige Glaube zu Gott.

Das Nachwort präsentiert die Rechtfertigung für die Lebenserinnerungen seines Daseins, in dem er bereits die Höhen und Tiefen Europas durchlebte, begleitet von der Suche nach dem Himmel, der im Herzen eines Gläubigen verortet sei:

Et qu'est-ce que le Ciel? Gala est déjà réalité! Le Ciel ne se trouve ni en haut, ni en bas, ni à droite, ni à gauche, le Ciel est exactement au centre de la poitrine de l'homme qui a la Foi.[...] P.-S. – A cette heure je n'ai pas encore la Foi et je crains de mourir sans Ciel.<sup>362</sup>

Diese Suche soll im Fokus seines weiteren Lebens stehen.

### 2.3.1.1.7 Der Surrealismus und Dalí am Beispiel von *La vie secrète*

Erklärtes Ziel der Surrealisten ist die Abkehr von der mimetischen Darstellung von Realität und Natur, stattdessen soll der Schöpfungsvorgang, etwas ursächlich Neues, Unverbrauchtes als Kunst entstehen, eine Über-Realität oberhalb aller bekannten Realitäten.<sup>363</sup> Die Wirklichkeit wird durch unbewusste Vorgänge, Träume,

---

<sup>358</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 248.

<sup>359</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 302f.

<sup>360</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 303.

<sup>361</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 306.

<sup>362</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 308.

<sup>363</sup> Vergl.: Dupont: *Surrealistische Kunst. Der Blick nach innen*, S. 6.

Wahnvorstellungen, Halluzinationen und Fantasien, künstlerisch so bereichert, dass Surrealität entsteht, ein anderes Wahrheitsbild der realen Welt. Planvolle Lebensgestaltung wird ersetzt durch ziellose Gedankenabläufe ohne die zerstörende Intension des Dadaismus. André Bretons strikte Doktrin möchte das menschliche Unbewusste aufzeigen und Verborgenes aufdecken. Wer sich diesen Regeln widersetzte wurde aus dem Surrealistenkreis ausgeschlossen, ein Bann, der z. B. Chirico nach Abkehr von der metaphysischen Malerei und Dalí aufgrund seiner Affinität zum Faschismus und der Kommerzialisierung seiner Werke, traf.<sup>364</sup>

Das Manifest opponierte gegen die rational gesteuerte Lebensweise.<sup>365</sup> Folglich rückten in den Fokus des Interesses Menschen, die vom sogenannten „Normalen“ abwichen: «Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable.»<sup>366</sup> Das surrealistische „Abbild“ ohne intellektuelle Kontrolle realisiert sich für Breton am ehesten in der Kindheit, «C'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la ,vraie vie'»<sup>367</sup>, da Kinder vorurteilsfrei und emotional handeln, ohne auf Erfahrungen rekurrieren zu können. Einzig deren, noch unverbildeter Geist, ermöglicht es, sich in die Welt der eigenen Fantasien zurückzuziehen.

Für die Ergründung von menschlicher Seele und Unterbewusstsein nutzt der Surrealismus die vielfältige Ausdruckskraft der Sprache. Sie soll ihren ursprünglichen Wert wiedererlangen, um das *haut-delà* zu erschaffen, wie z.B. Mallarmé, Rimbaud und Lautréamont mit ihren Texten zeigen.<sup>368</sup> Dieser Entfesselung der Wörter entsprechen in ähnlicher Weise Picabias, Chiricos sowie Dalís Werke. Die Kontinuität der Satzbildung im *sommeil* sollte aufgezeigt werden. Trotzdem gelangen nur wenige Wortneuschöpfungen und die Syntax blieb weitgehend erhalten.<sup>369</sup> Der Surrealismus ist die Methode, das Irrationale, Träume und Imagination schriftlich oder bildlich umzusetzen. Dalí nutzt hierzu seine kritisch-paranoische Methode, die das Irrationale ordnet und strukturiert.<sup>370</sup> Daher sah er sich als Verkörperung des Surrealismus, wie die *Times* auf einem Titelbild postulierte ‚Le surréaliste Salvador Dalí: un cyprès, un archevêque et un nuage de plumes

---

<sup>364</sup> Duplessis, Yvonne: *Que suis-je? Le Surréalisme*. 12. Édition Paris: Presses Universitaires de France 1983, S.11ff. Breton, André: „Second Manifeste du Surréalisme“. In: Ders.: *Manifestes du surréalisme*. Pauvert (Hrsg.). Paris: Gallimard 1972. Das 1930 publizierte zweite surrealistische Manifest umfasst außerdem die politische Sparte des Surrealismus in der Auseinandersetzung mit den Marx'schen Thesen, denen einige Surrealisten zeitweise nahestanden. Die intendierte gesellschaftliche Wandlung jedoch misslang, lediglich der künstlerische Ausdruck wurde revolutioniert. Nievers, Knut: „Die Manifeste des Surrealismus/Manifeste du surréalisme“. In: *Kindler Kompakt Französische Literatur 20. Jahrhundert*, ausgewählt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 63ff.

<sup>365</sup> Waldberg: *Der Surrealismus*, S. 12f.

<sup>366</sup> Breton: *Manifestes du surréalisme*, S. 17.

<sup>367</sup> Breton: *Manifestes du surréalisme*, S. 36.

<sup>368</sup> Henry, Ruth: Kommentar „Was der Surrealismus will 1953“. In: André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, Deutsch v. Ruth Henry, Hamburg: 1986, S. 127, (127-133).

<sup>369</sup> Henry: Kommentar „Was der Surrealismus will 1953?“ ebd.: S.128.

<sup>370</sup> Dalí, Salvador: *Oui 2 l'archangélisme scientifique*. Paris: Denoël/Gonthier 1971, S. 61ff.

sortirent par la fenêtre.<sup>371</sup>, obwohl er in späteren Jahren gegen Breton und dessen Anhänger opponierte: «Le surréalisme, c'est moi.» erscheint wie ein Evangelium und ist Teil seiner Selbstinszenierung, die er noch 1978 in einem Interview mit den Journalisten Pierre Boutang und Pierre Naville betonte. Seine Faszination für die revolutionäre Kraft des Surrealismus, moralische Vorstellungen und Leben des Bürgertums umzustürzen,<sup>372</sup> ergaben zwangsläufig seine Zusammenarbeit mit den Surrealisten, deren Thesen seinen eigenen revolutionären Gedanken entsprachen. Zuvor hatte er bereits 1928 surrealistische Texte auf Katalanisch publiziert: „The letter confirms that by September 1928 Dalí was now practically a fullblown surrealist. ‚Surrealism is *one* of the means of Escape‘, he added in a postscript.“<sup>373</sup>

Im *La vie secrète* wird durch die thematische Wiederholung deutlich, dass ihn die Unterschiede zwischen moderner und traditioneller Malerei zu bewegen scheinen, da er seine Bewunderung für die handwerkliche Perfektion von Raffaels Malerei darlegt, die für ihn bereits alle latenten Geheimnisse, das Unausgesprochene, Unentdeckte, enthalten:

Nous nous consumions à admirer les reproductions des œuvres de Raphaël. Là se retrouvait tout, mais à un degré de synthèse si total que cela échappait à nos contemporains.

Le classicisme signifiait intégration, synthèse, cosmogonie, au lieu de morcellement, expérimentation et scepticisme.<sup>374</sup>

Als Quintessenz der Dalí'schen Gedanken zeigt sich, dass der Renaissance-Malerei das Überraschende und Verborgene integriert ist, das die Surrealisten sichtbar machen wollen:

On ne comprenait la mélancholie métaphysique de la perspective qu'à travers les pamphlets schématiques d'un Chirico, quand il aurait été suffisant d'ouvrir les yeux devant un Raphaël, un Perugino, un Piero della Francesca. Que pouvait-on inventer qu'un Vermeer de Delft n'eût pas déjà vécu avec son hyper-lucidité optique qui dépasse en poésie objective et en originalité, le labeur gigantesque et métaphorique de tous les poètes réunis! Une Œuvre classique utilise et englobe tout, c'est une somme hiérarchisée de toutes les valeurs.<sup>375</sup>

Dalís Statement zeigt sich als Angriff auf den Surrealismus, der nichts Neues bietet, da surrealistischen Künstlern die Wahrnehmung für das Verborgene und Ungesagte fehle. Diese gedankliche Auseinandersetzung zwischen traditioneller und moderner Kunst kann daher als eine Wiederauflage des Konfliktes zwischen alter und zeitgemäßer Kunst gewichtet werden, in der Dalí sich zugunsten der Tradition positioniert.

*La vie secrète* scheint die Veränderung seines Schreibstils zu dokumentieren, eine beginnende Abwendung vom Surrealismus und Rekurrerung auf Elemente der Renaissance. Doch können wir tatsächlich von einem neuen Klassizismus in Dalís Werk ausgehen oder ist die veränderte Schreibweise eher als Vollendung des Surrealismus anzusehen? Sicherlich erscheint der Roman strukturell wie ein klassisches Theaterstück,

---

<sup>371</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 268.

<sup>372</sup> Salber: *Geniale Geschwister*, S. 215.

<sup>373</sup> Gibson: *Federico Garcia Lorca A Life*, S. 217.

<sup>374</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 275f.

<sup>375</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 275f.

dennoch sind surrealistische Fragmente evident. Dalí zielt darauf ab, avantgardistische Werke auf eine Stufe mit traditionellen zu stellen und sie dadurch zu musealisieren.<sup>376</sup>

Il est temps d'intégrer au lieu de désintégrer, et de construire avec le surréalisme un art aussi solide, aussi complet et classique que celui de nos musées. [...] Dans les tableaux classiques, je cherche le subconscient, dans les œuvres surréalistes je cherche ce qui est conscient!<sup>377</sup>

Die Aussage Freuds, dass er das Unbewusste in klassischen Werken suche und nicht in surrealistischen, widerspricht der surrealistischen Methode, das Unbewusste sichtbar werden zu lassen und wies Dalí dadurch nach eigener Aussage seinen Weg zur Renaissance. Doch widerspricht die Präsentation und Wortwahl des Werkes dieser Aussage: «Tout l'effort moderne de l'après-guerre était faux, et méritait la mort. La tradition s'imposait dans la peinture et dans tout, sans quoi n'importe quelle activité spirituelle se vouait au néant.»<sup>378</sup> Diese zentrale These Dalís, eine stilistische Orientierung an Renaissancekunst und Traditionen, verkündet er zwar, doch, wie bisherige und weitere Ausführungen untermauern, entspricht insbesondere seine fiktive Autobiographie nicht dem eigenen Statement.

Trotz der traditionellen Struktur offenbart sie durch die Sprachverwendung, die inkludierten Bildelemente und das Zusammenspiel von Realität und Imagination sowie nicht realer Memoria noch deutliche surrealistische Spuren, die sich insbesondere auf das Fantastische und Irrationale fokussieren. Darüber hinaus durchbricht der Text die Form eines konventionellen Bekenntnisses mittels Abkehr von einer chronologischen Darstellung von der Geburt bis gegen Lebensende. Die verfremdete Präsentation realer Treffen neben tatsächlichen Ereignissen ist, wie Wild nachvollziehbar darlegt, als surrealistische Spielart anzusehen und offenbart die Beziehung des Werkes zu deren Thesen.<sup>379</sup>

Narratologisch weist das Ego-Dokument Leerstellen/Ellipsen in seinem Lebenslauf auf und zeigt sich damit als Konstruktion aus realen und irrealen Fragmenten, in der u.a. die enge Beziehung zu Freunden nebulös bleibt. Vergleichbare, ähnlich umfangreiche Lebensberichte eines Malers finden sich weit zurück mit Cellinis *Lebensbeschreibung* im Cinquecento.<sup>380</sup>

---

<sup>376</sup> Vergl.: Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 179.

<sup>377</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 304.

<sup>378</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 222.

<sup>379</sup> N.a. Sigmund Freud, André Breton, Paul Éluard mit seiner Ehefrau Gala sowie die Spanier Federico García Lorca und Luis Buñuel. Vergl: Wild: „Salvador Dalí“. In: *Kindler*, S. 189.

<sup>380</sup> Dalí: *Das geheime Leben*, Anhang „Ein ästhetisches Prinzip“, S. 497.

## 2.3.1.2 Art der Präsentation

### 2.3.1.2.1 Das Genie Salvador Dalí, ein Heiliger?

Als fiktives Ego-Dokument wird *La vie secrète* von Dalí als Ich-Erzähler präsentiert, der zugleich die Rolle des Protagonisten innehat, nach Genette eine homo- und autodiegetische Erzählsituation. Im Verlauf des Werkes verwendet er unterschiedliche Perspektiven, bspw. kommentiert er als Er-Erzähler sich selbst von außen: «Quoi alors? Assis sur son tabouret de peintre, Salvador Dalí se mit à réfléchir profondément. Ah! S'il avait pu se parfumer à l'odeur de ce bouc qui passait tous les matins sous ses fenêtres ! Attention Dalí vient de se lever brusquement avec une idée géniale en tête...»<sup>381</sup> Das „Er“ soll meiner Ansicht nach das „Ich“ seiner Person emphatisch hervorheben. Zugleich wird seine Fähigkeit, sich bei seinen Aktivitäten zu betrachten, belegt. Die verschiedenen Erzählperspektiven dokumentieren die Bandbreite „dramatischer und narrativer Formen“, u.a. Gespräche zwischen Leser und Erzähler, in denen sich die Roman-Welt mit der Realität verbindet:

Mais avant d'en entreprendre le récit passionnant et cruel, je veux d'abord finir de vous raconter le programme de mes journées dans l'inoubliable propriété du « Moulin de la Tour ». Cela s'impose pour servir de cadre et situer les vertigineuses scènes d'amour qui vont suivre. Je prie que l'on m'excuse si je préfère résumer en quelques lignes le début de mon emploi du temps avant de le reprendre en détails où je l'ai laissé.<sup>382</sup>

Die Narrativität dieser „szenischen Darstellung“ entspricht durch die Unmittelbarkeit einer Theateraufführung.

Dalí präsentiert seine Memoiren wie die Parodie einer Heiligenvita, indem bereits Anzeichen auf die „wunderbare“ Rettung des Erlösers Dalí durch seine Erretterin Gala hindeuten.<sup>383</sup> Eine Frage ist, ob er sich an die spanische Tradition der religiös begründeten Ego-Dokumente des Heiligen Juan de la Cruz aus dem 16. Jahrhundert, der sich wiederum an Leben und Wirken der Heiligen Teresa von Avila, ebenfalls 16. Jahrhundert<sup>384</sup>, orientierte, aufgreift oder, ob er sich in einer nicht intakten Moderne als *uomo universale* manifestieren möchte. Die am Beispiel Tàpies erläuterten Merkmale einer Heiligenvita, in dem eine „Künstlervit[a] zu einer Komplementäterscheinung der Heiligenleben und der frühen Romanliteratur“ gemacht wird und sich damit an „die ältere Hagiographie“ anlagert,<sup>385</sup> offenbaren die Analogien zu *La vie secrète*.

Der Spanische Bürgerkrieg dient dem Zweck, die „authentische katholische Tradition“ in Spanien zu neuem Leben zu erwecken: «A travers la guerre civile, on allait retrouver l'authentique tradition catholique propre à l'Espagne. Tous se battirent avec le courage et

---

<sup>381</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 177.

<sup>382</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 69.

<sup>383</sup> Wild: „Salvador Dalí“. In: *Kindler*, S. 189.

<sup>384</sup> Beide gehörten dem Karmeliterorden an und verfassten ihre Lebensbekenntnisse in Form einer Heiligenvita.

<sup>385</sup> Wild: „Ent-Setzte Lektüren“. In: *ZfK* 26 (2013), S. 166.

l'orgueil de la Foi [...]»<sup>386</sup> Dalís Erkenntnis über den spanischen Katholizismus weist auf seine Rückkehr zum Glauben hin und zwar schon bei Ausbruch des innerspanischen Krieges im Juli 1936 und nicht erst in Amerika mit der Niederschrift seiner Memoiren.

Seine Lebensbeichte ist der Gipfelpunkt des langen Weges „der Selbstmythologisierung“, den er von Jugend an beschritt, ein Werk aus Hirngespinnsten, das tatsächliche Fakten verschleiert und sein Leben wie ein kritisch-paranoisches Konstrukt konzipiert.<sup>387</sup> Durch die fehlende Grenze zwischen Fiktion und Realität präsentiert sich ein collagenhafter Text, der durch Dalís diverse Erzählerfunktionen, Interviewer, Übersetzer, Herausgeber, augenfällig akzentuiert wird. Äußere Welt und Innenwelt, seine Fantasien, Visionen und Gedanken, verzahnen sich ineinander, verbinden sich und separieren sich wieder. Sein Willen, das gesamte Spektrum des Lebens intensiv auszuschöpfen, ist textimmanent. Zugleich entspricht sein Stil den Regeln seiner bildenden Kunst; beide weisen eine Montagestruktur auf.

Das Denken zielt darauf ab, Ekstase zu erreichen. Die Dichotomie der Ekstase von Freude und Entsetzen bedeutet für Dalí, sich mit dem Absoluten, also Gott, zur Deckung zu bringen. Dessen Elemente, inneres Leuchten und eine schwarze Flamme, entspringen der religiösen Literatur, insbesondere der Mystik Teresa von Ávilas.

Für Dalí gewinnt die amour-propre, nach Rousseau die erste Liebe jedes Menschen zu sich selbst, Fetischcharakter. Er fokussiert sein Interesse ausschließlich auf sich selbst, so dass jede Handlung nur seine einzigartige Genialität und seine Überlegenheit über anderen, seine Gott-Ähnlichkeit zeigen soll, manifestiert durch sein Zitat: «Exercise favori: Monter – mais ne pas descendre – en ascenceur.» Weder für Dalí noch Gala, die an seinem Ich partizipiert und somit keine Eigenständigkeit besitzt, existiert Misserfolg. Das Schild vor seinem Schlafzimmer «Poète au travail.»<sup>388</sup> betont ebenfalls das Geniale seiner Person und damit der Gesamtheit seiner Projekte, da ihn Inspiration und Ideenvielfalt im Schlaf heimsuchen, was suggeriert, er müsse seine Schöpfungen nicht in mühseliger Arbeit erarbeiten. Die Glaubwürdigkeit dieser Aussage ist fraglich, vermutlich ist hierin nur ein Signum seiner Überheblichkeit zu sehen.

### 2.3.1.2. Visionen und Träume

Visionen und Träume begleiten seinen Lebensweg und verweisen z.B. auf die Begegnung mit Paul Éluards Ehefrau Gala, die ihm in diversen Mädchenfiguren erscheint.<sup>389</sup>

«C'était bien cette Dullita, Dullita! Galutcha! Galutcha Rediviva!» «Un mouvement dans mon lit me rappelait la présence du cilice dans mon dos. Tout mon amour reflua dans ma nuque douloureuse, tout

---

<sup>386</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 281.

<sup>387</sup> Vergl.: Etherington-Smith: *Dalí*, S. 321.

<sup>388</sup> Alle Zitate in diesem Abschnitt in Dalí: *Oui 2. L'Archangelisme scientifique*, S.120f.

<sup>389</sup> Vergl: Wild: „Salvador Dalí“. In: *Kindler*, S. 189.

mon amour pour Dullita, Galutcha Rediviva.» «[I]l était facile de confondre les deux fillettes de même que j'avais déjà confondu Dullita et Galutcha Rediviva. [...] Il prit la place de Dullita, et les trois images de mes rêves ne furent plus qu'une seule.»<sup>390</sup>

Zielrichtung des Buches scheint zu sein, dem Mythos Dalí und Gala eine neue Wendung zu geben. So deutet ihre Verbindung auf Platons Mythos<sup>391</sup> vom monogamen Paar hin, das durch Gottes Zorn geteilt wurde, und wieder zu einer Einheit verschmelzen möchte.

Nahezu durchgängig deckt *La vie secrète* Dalís Suche nach der eigenen Identität durch die Inszenierung seines Lebens mittels Metamorphosen auf und demonstriert das gedankliche Ineinandergreifen von Memoria und Vision, um dadurch aus realem Geschehen sprachliche Figuren entstehen zu lassen.<sup>392</sup> Er kann die realen Bilder in seinem Geist bewahren und vor seinen inneren Augen sehen. Diese Bilder avisieren ihm als Vorausschau u.a. den Weg, die Finanzkraft des Bürgertums zu nutzen. Als Refugium für diese Träumereien fungiert das dunkle Hotelzimmer in Château in Carry-le Rouet:

Gala connaissait un hôtel où personne ne pourrait venir nous dénicher. Nous y primes deux chambres dont l'une fut mon atelier. Dans le couloir on amassa quelques piles de bois pour notre cheminée, afin que personne ne pût nous déranger sous prétexte de nous en apporter. [...] Pendant cette « closure » volontaire, je connus et consommai l'amour avec le même fantasme spéculatif que pour mes travaux.<sup>393</sup>

Der Raum repräsentiert die Minnegrotte des Paares, dessen Dämmerlicht zugleich eine spezielle Art des Sehens evoziert, die Dalí künstlerisch verarbeitet. Die fehlende Grenze zwischen real und unreal lässt beide Welten miteinander zu einem real-irrealen Kosmos verschmelzen.<sup>394</sup>

### 2.3.1.2.3 Leben als surreale Inszenierung

*La vie secrète* liest sich wie eine Bedienungsanweisung für seine bildende Kunst, in der er die Interpretationen seiner Werke dem Leser offeriert, und diesen durch die kritisch-paranoische Methode in seine Fantasie- und Gedankenwelt integriert. Sein Egodokument aus Fiktion und Realität zeigt sich als Enigma mittels des surrealistischen Verfahrens, die Wirklichkeit umzudeuten. Dalí als Protagonist seiner verführten Memoiren steht im Visier seines zweiten Ichs, das beobachtet und kommentiert.

---

<sup>390</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 61f, 74.

<sup>391</sup> Bei einem Gastmahl bei Platon wurden Reden zur Lobpreisung vom Liebesgott Eros gehalten. Der Komödiendichter Aristophanes trug den Mythos von Kugelmenschen vor, mythische, androgyne Wesen von besonderer Stärke. Es gab drei Geschlechter, männlich, weiblich und androgyn. Als Strafe für ihren Wunsch, die Götter anzugreifen, wurden sie geteilt. Eine geteiltes androgynes Paar sehnt sich lebenslang nach der Vereinigung mit der fehlenden Hälfte. <https://de-academic.com/dic.nsf/devik/803656> vom 04.12.2021, Platon: *Das Gastmahl (Symposion)*, Übersetzung von Franz Susemihl in: Platon's Werke, Stuttgart 1855, S. 192e-193a.

<sup>392</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 184.

<sup>393</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 205.

<sup>394</sup> Vergl.: Felten, Uta: „'Esta Locura por los Suenös.' Zur ästhetischen Modellierung des Traumdiskurses in der spanischen Literatur- und Mediengeschichte“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los suenös*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 16-19 (11-19).

Nach Wild liegt der Fokus der fiktiven Autobiographie auf der Wahrnehmung durch Rückgriffe auf „visionäre Literatur“. Dalís Dachzimmer, die Fischerhütte als Grotte, das Hotelzimmer als Atelier oder das Eisenbahnabteil auf der Fahrt nach Paris, sie dienen der Inszenierung als „monadische Urszene,“ ein in sich geschlossener Raum, der die Einheit des Paares betont: «Dans notre compartement de deuxième classe, elle resta immobile, la tête contre mon épaule.»<sup>395</sup> Die vertraute Nähe löst innere Bilder aus und assoziiert diese mit der Wahrheit, die Gala verkörpert. Für Dalí entwickelt sich sein Haus, den wabenförmigen, sich dem Gelände anpassenden Anbauten aus der Ursprungszelle, der 22 m<sup>2</sup> großen Fischerhütte. Jeder Lebensabschnitt initiiert Veränderungen, sodass es mit seinem zunehmenden Ruhm vom Ufer in die Höhe den Felsformationen entgegenwächst. Das ursprüngliche Haus, das er von der Katalanin Lidia Sabana de Costa bzw. Noguer erwarb, ist darüber hinaus als Keimzelle seiner kritisch-paranoischen Perspektive auf die Realität zu werten, da er die Hütte als „paranoide[s] Delirium der Lidia“<sup>396</sup> betitelt. Sein Heim erweist sich als Markstein des Surrealismus durch die überraschende Kombination nicht zueinander passender Dinge. *Ready-mades* von seinen Strandspaziergängen dekorieren neben Heiligenbildern, Plakaten, selbst entworfene Kandelaber und Erinnerungen an Galas russische Herkunft das Mobiliar unterschiedlicher Epochen und Stilrichtungen und evozieren beim Betrachter das vom Surrealismus beabsichtigte *merveilleux* und unterstreichen die enge Verbindung zum Bewohner.<sup>397</sup> Die innovativen Verbindungen der diversen Zufallsobjekte zeigen als Totale Dalís widersprüchliches Wesen sowie den engen Bezug zu seiner Heimat. Das labyrinthische Ensemble dokumentiert zugleich die Nähe seiner Kunst zum Surrealismus. Die nach oben strebende Struktur partizipiert an der Gestaltung seines Lebens als eine surrealistische Inszenierung. Er nutzt Elemente der Realität, Orte, Menschen, Artefakte, um sie in den neuen Kontext einer überhöhten Wirklichkeit einzufügen. Dadurch sind sie nach Wild derart „überfrachtet, dass mediengeformte Er-innerung in biographische Ent-äußerung aufgeht.“<sup>398</sup> Damit entspricht Dalí weitgehend der surrealistischen Doktrin und eliminiert dadurch die Grenze zwischen realem Leben und fiktiver Literatur:

---

<sup>395</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 214.

<sup>396</sup> Pitxot, Antoni, Aguer, Montser, Puig, Jordi: *Museumshaus Salvador Dalí. Port Lligat – Cadaqués*, Fundació Gala-Salvador Dalí, Sant Lluís, Menorca: Triangle Postals, S. 14.

<sup>397</sup> Der Olivenhain wird von einer übergroßen Christusfigur – *Cristo de los escombros* –, aus Schutt zusammengesetzt, Folgen eines Unwetters in Port Lligat. (Pitxot, Antoni, Aguer, Montser, Puig, Jordi: *Museumshaus Salvador Dalí. Port Lligat – Cadaqués*, S. 11, 31-79, 90f.) Die surrealistische, überdimensionale Figur zeigt Dalís Kreativität, aus Abfallprodukten und Zufallsfunden Innovatives zu erschaffen. Schon die Eingangshalle seines Hauses in Port Lligat mit einem ausgestopften Eisbären als Lampenständer, dekoriert mit Spazierstöcken, schmückende Attribute des Dalí’schen Erscheinungsbildes, mit Ketten geschmückt und den kleinen Raum dominierend, entlarvt seine Affinität zu surrealistischen Thesen. (Vergl.: Secrest: *Salvador Dalí*, S.268f.)

<sup>398</sup> Wild, Gerhard: „Heteropoiesis: Wahrnehmung und Ein-Bildungskraft in Dalís frühen Prosaschriften und die Ästhetik des Fin de Siècle“. In: Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka (Hrsg.): *Dalís Medienspiele*.



J'avais fini mes fèves, lorsque je regardai mon pain: un morceau posé à plat sur la table. Mes yeux ne pouvaient plus le quitter. [...] Le morceau de pain se tint debout. Je venais de réinventer l'œuf de Colomb: le pain de Salvador Dalí. » « Je confectionnerai des objets surréalistes avec du pain. Quoi de plus facile que de tailler proprement deux trous réguliers dans le dos d'un pain et d'y incruster une paire d'encriers.<sup>399</sup>

In *La vie secrète* nennt Dalí explizit seine Rückwendung zu Tradition und klassischem Stil, den er in den 40er Jahren einleitete, in denen er sich zunehmend dem Medium Schrift zuwendet. Dalí selbst bleibt ein Enigma, da er nur Fragmente seines Lebens preisgibt.<sup>400</sup>

#### 2.3.1.2.4 Paranoia und Surrealismus

Zunächst eine knappe Erläuterung des Terminus Paranoia, der aus dem Griechischen stammt: *pará* bedeutet neben und *nous/noéin* Verstand bzw. Denken, Paranoia bezeichnet somit Wahnsinn oder Torheit; die Psychoanalyse betitelt mit dieser Vokabel eine wahnhafte Denkstörung bei den Betroffenen.

Gegen die Passivität der Surrealisten opponiert Dalís kritisch-paranoische Methode. Das Problem des surrealistischen Schreibstils besteht in der Dualität der *confusions*, einerseits der *passive confusion*, ein Automatismus, der nicht beeinflussbar ist, andererseits der aktiven und systematischen, die durch das paranoide Phänomen erleuchtet wird. Diese Merkmale konterkarieren vom Prinzip her. Durch das Diktat, der, ohne äußere Beeinflussung ablaufenden Gedanken, soll geistige Freiheit erreicht werden.

Im Gegensatz dazu trägt Dalís kritisch-paranoische Methode bereits eine Art Interpretation in sich. In seiner Paranoia, einer Hysterie ähnelnden Lebendigkeit, verschmelzen Konträres sowie Realität und Irrealität miteinander, überlagern sich und ergeben etwas kreativ Neues. Die Umsetzung äußerer Wahrnehmung in innere Bilder fand ihren Anfang bereits mit dem Kopieren von Vermeers Bild *La Dentellière*. Vermutlich wurden Dalís Wahrnehmungsfantasien dadurch initiiert und darauf folgte ein sich ständig weiter entwickelnder Überschreibungsvorgang.<sup>401</sup> Während des Kopierens von Vermeers Spitzenklöpplerin beherrscht ihn gedanklich der Anblick von Rhinoceros-Hörnern. Die fertige Kopie zeigt folglich Rhinoceros-Hörner:

Et la grande surprise de tous mes amis [...], on vit que, au lieu de la Dentellière, il apparaissait sur la toile des cornes de rhinocéros. Il faut que je me doutait un peu.

[E]n travaillant la question de la Dentellière, pour me rendre compte que précisément j'avais tracé des courbes, lesquelles sont rigoureusement logarithmiques.

Hierin zeigt sich die Überlagerung des realen Bildes mit seinen Gedanken, dem weitere Überschreibungsvorgänge folgen: «Puis vint une nouvelle étape, dans laquelle la collision

---

*Falsche Fahrten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten.* Medienumbrüche I. von Peter Gendolla, Band 20. Bielefeld: transcript 2007, S. 29f (1-33).

<sup>399</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 239.

<sup>400</sup> Vergl.: Finkelstein: *Salvador Dalí's art and writing, 1927-1942*, S. 4f.

<sup>401</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: *ZfK 21* (2008), S. 51f.

des cornes de rhinocéros produit des espèces de petites croûtes de pain, des espèces de petits corpuscules, lesquels rendent de nouveau visible l'image de la Dentellière.»<sup>402</sup>

Genau dieses Aktivitätsmerkmal der Dalí'schen Methode als Kontrapart zur Passivität der Automatismusthese stellt das Dilemma surrealistischer Literatur dar. Einzig durch die Ideen, die sich in der Paranoia entwickeln können, kann diese Misere überwunden werden, da der rauschartige Zustand eine gewisse Systematik umfasst.<sup>403</sup> Der Wahrnehmungswandel erlaubt die veränderte Perspektive eines seelisch-geistig Erkrankten, auf den sich Surrealisten fokussieren. Hier weisen Dalís und Bretons Texte Parallelen auf, da auch Nadja einen geistig-abnormen Zustand zeigt. Beide Verfasser präsentieren mittels ihrer Protagonisten ein unbekanntes Realitätsverständnis.<sup>404</sup> Breton lokalisiert Dalís Paranoia in einen Bereich zwischen „Paranoia und psychischer Norm“, da Dalí Wahnvorstellungen von außen analytisch betrachtet und damit eine Balance zwischen Realität und Irrsinn herstellt. Somit erscheint Wahn bei Dalí als Spiel seiner Selbstinszenierung. Daher akzeptiert Breton dessen kritisch-paranoische Methode als Mittel surrealistischer Darstellung.

### 2.3.1.2.5 Dalí und die kritisch-paranoische Wahrnehmung

Für Dalí kann eine paranoide Persönlichkeit Verwirrung ordnen und strukturieren: «[P]roche le moment où, par un processus de caractère paranoïaque et actif de la pensée, il sera possible (simultanément à l'automatisme et autres états passifs) de systématiser la confusion et de contribuer au discrédit total du monde de la réalité.»<sup>405</sup> Er oktroyiert den chaotischen Gedanken ein System auf, welches die Basis seines Erfolges bildet. Dennoch vermag er Halluzinationen und unmotivierter Lachanfalle nicht willentlich zu steuern.<sup>406</sup>

Die katalanische Felslandschaft bei Cadaqués wird für ihn zur „paranoischen Metamorphose“, in der je nach Standort wechselnde Bilder erscheinen:

Tandis que nous avançons à la rame, nos amis nous signalaient les métamorphoses [...] La tête du chameau devenait crête, et sa lèvre inférieure allongée dessinait un bec. Sans interruption les rochers changeaient de » simulacre «. [...] Observant les formes mobiles de ces rochers immobiles, je méditais sur les propres rochers de ma pensée.<sup>407</sup>

Die statischen Felsen zeigen irrealer Scheinbilder. Bereits Arcimboldi gestaltete Landschaften, die sich in menschliche Gesichter verwandeln. Tote Materie wird auf etwas

---

<sup>402</sup> Alle Zitate: Dalí, Salvador: «Aspects phénoménologiques de la méthode paranoïque-critique». In: *Oui 2 l'archangélisme scientifique*, Paris: Denoël/Gonthier 1971, S. 133f (131-141).

<sup>403</sup> Dalí: *Oui 2 l'archangélisme scientifique*, S. 7-12.

<sup>404</sup> Morawietz, Eva: „Die Rezeption Salvador Dalís in der amerikanischen Kultur der Nachkriegszeit“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans (ZfK)* 21 (2008), S. 208ff. (197-216); Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S.12f.

<sup>405</sup> Dalí: *Oui 2 l'archangélisme scientifique*, S. 7.

<sup>406</sup> Vergl: Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S.15-18; siehe Gliederungspunkt 2.3.1.1.3 Zeit des Heranwachsens, S. 75

<sup>407</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 237.

Lebendes übertragen, nach Hocke ein “metaphorischer Kunstgriff im Sinne der aristotelischen Rhetorik.”<sup>408</sup> Hier setzt Dalís kritisch-paranoische Methode an, mit der er außerhalb aller Grenzen seine Imaginationen präsentieren und zugleich Elemente oder Objekte aus dem Exterieur extrahieren und mit anderen Unpassenden konnektieren möchte. Seine Methode zeigt sich im Überlagern zweier oder mehrerer unterschiedlicher Wahrnehmungen, die eine Metaphern-Abfolge auslösen, wodurch gleichzeitig die Aussage, man kenne alle Vorkommen eines Gegenstandes, wenn man diesen selbst kenne, außer Kraft gesetzt wird.<sup>409</sup> Diese Perzeptionen gründen auf einem Überschreibungsvorgang der Wirklichkeit, der mit einem realen Kopiervorgang beginnt worauf die Verwandlung äußerer Bilder in innere folgt, sodass den Formen eine neue zweite Realität attestiert wird. Hiermit gleichen Dalís Bilder der Technik des Lyrikers Góngora, durch Montagen unterschiedlicher, realer Objekte neue Wirklichkeiten zu erschaffen, Neologismen zu produzieren und eine metaphorische Sprache zu benutzen. Wild bezieht sich hier auf Emanuele Tesauro, der Wahnsinnigen, oftmals Genies, die außergewöhnliche Befähigung zuschreibt, Dinge ‚in [...] andere zu verwandeln‘,<sup>410</sup> insofern lässt sich ein Bezug zu Dalís Genialität herstellen. Die scheinbar willkürliche Kombination lautlicher Analogien auf sprachlicher Ebene könnte daher bei näherer Betrachtung als Umsetzung von Gedanken in reale Bilder gewertet werden.<sup>411</sup>

Seine Fähigkeit, Dinge zu sehen, die anderen verborgen bleiben, gründet ebenfalls auf seiner Paranoia, «une illusion systématique d’interprétation».<sup>412</sup> Um diese zu erklären, nutzt er Doppel- oder Wechselbilder, Vexierbilder, die gleichzeitig zwei verschiedene Objekte zeigen.<sup>413</sup>

Sich selbst in eine Art Trance oder Paranoia zu versetzen, verweist auf das Schamanentum. Das Medium Schlaf kann hierbei Halluzinationen evozieren. Die im Rausch erlebten inneren Visionen setzt Dalí malerisch sowie im bildhaften Stil seiner Texte um:

Malgré la réalité physique absolue de cette femme, je compris immédiatement que j’avais une hallucination et, contre mon attente, n’en fus nullement impressionné. Je me remis au lit afin de pouvoir examiner ce phénomène étonnant avec le maximum de commodité. Je restai assis pour bien la voir, mais comme pour arranger deux oreillers derrière mon dos, je détournai la tête pendant une seconde à peine, mon regard ne retrouva plus rien.<sup>414</sup>

Eine nachträgliche Erklärung ist obsolet, da seine paranoiaische Methode diese bereits in sich trägt. Seine Wahnvisionen werden dabei auf die Wirklichkeitsebene gebracht: «Mon

---

<sup>408</sup> Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart. München: Rowohlt Verlag 1957, S. 158.

<sup>409</sup> Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico philosophicus*, 1921 i.d.A. von 1965, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1965, S. 13.

<sup>410</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: *ZfK* 21 (2008), S. 52.

<sup>411</sup> Vergl.: Wild: „Ideen-Maschinen“. In: *ZfK* 21 (2008), S. 59.

<sup>412</sup> Dalí: *Oui 2 l’archangélisme scientifique*, S. 116f.

<sup>413</sup> Vergl.: Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S. 65.

<sup>414</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 171.

pain était féroce­ment antihumanitaire. Il symbolisait la vengeance d’une imagination de luxe contre l’utilitarisme du monde pratique. Ce pain serait aristocratique esthétique, paranoïaque, sophistique, jésuitique, phénomé­nal et paralysant.»<sup>415</sup> Die Realität wird dabei zerlegt und dem menschlichen Auge eine nicht existente vermittelt. Dadurch wird das Totale der Welt mit dem Partiellen vertauscht, sodass eine Umdeutung erfolgt, wie die Sichtweise von Kindern, bei denen sich nur die erste unbewusste Wahrnehmung der Umgebung nach der Geburt lebenslang im Kopf manifestiert.<sup>416</sup>

Dalís facettenreiches Wesen erscheint surreal durch seine Affinität zu sado­masochistischen Tendenzen, die sich in Selbstverletzungen sowie dem Narzissmus offenbaren. Er beabsichtigt, die Kunst der Renaissance zu erneuern, setzt jedoch nach Hockes Ansicht malerisch die manieristische Endphase dieser Epoche um.<sup>417</sup>

Dalís metaphorische Verschiebungen belegen den „kontrollierten Konventionalismus“, der hinter der scheinbar „extremen Willkür surrealistischer Verfahrens­praxis“ liegt. Die kritisch-paranoische Verfahrensweise stellt also die „handwerkliche Verbindung von subjektiver (fiktionalisierter) Wahrnehmung und rhetorischer Praxis“ dar. Da im Zusammenhang mit seiner kritisch-paranoischen Wahrnehmung ausreichende Forschungsliteratur existiert, verweise ich für detailliertere Informationen auf diese.<sup>418</sup>

---

<sup>415</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 239f.

<sup>416</sup> Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. C.F. Graumann / J. Linschoten (Hrsg.). Berlin: de Gruyter 1966, S. 385, 406f.

<sup>417</sup> Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, S. 53.

<sup>418</sup> Vergl.: Vilaseca, David: *The Apocryphal Subject Masochism, Identification, And Paranoia in Salvador Dalí’s Autobiographical Writings*, S. 2-6; Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S. 32-44ff; Morawietz: „Die Rezeption Salvador Dalís in der amerikanischen Kultur der Nachkriegszeit“. In: *ZfK* 21 (2008), S. 207f; Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 128f; Rißler-Pipka: „A reflection on his mind: ‘Bergson, perception and memory in Dalí’s writing’“. In: *ZfK* 21 (2008), S. 175f (167-178).

### 2.3.2. *Visages cachés*<sup>419</sup>

#### 2.3.2.1. Struktur des Romans

*Les Visages cachés* wurde von Dalí auf Französisch verfasst, jedoch zuerst 1944 auf Englisch mit dem Titel *Hidden faces* in der Übersetzung von Haakon Chevalier publiziert. Erstmalig erschien das Werk 1973 in französischer Sprache, welches sich eng an die von Dalí autorisierte englische Edition hält. Dieser Dissertation liegt neben den beiden v.g. Fassungen auch die deutsche Übersetzung<sup>420</sup> von Rolf Hermstein zugrunde, um einen Gesamtüberblick zu bekommen.

Das umfangreiche Werk, das Dalí seiner Ehefrau mit den Worten «Je dédie ce roman à Gala, qui n'a cessé d'être à mes côtés pendant que je l'écrivais, qui a été la bonne fée de mon équilibre, qui a chassé les salamandres de mes doutes et renforcé les lions de mes certitudes...»<sup>421</sup> widmete, ist in drei Teile gegliedert, von einer Einleitung und einem Epilog umrahmt. Explizit betonen diese Worte Galas Bedeutung.

Die drei Roman-Partien sind durch die Kapitelüberschriften unterteilt, die als Prolepsen auf ihren jeweiligen Inhalt hinweisen. Z.B. deutet «Les Amis du Comte Hervé de Grandsailles»<sup>422</sup> auf die Präsentation des gräflichen Freundeskreises hin. Wie bereits in *La vie secrète* weisen diese Überschriften auf einen auktorialen Erzähler traditioneller Narratologie hin, womit zugleich die Abkehr von Avantgarde-Literatur erfolgt.

---

<sup>419</sup> Dalí, Salvador: *Visages cachés*. Sabine Wespieser (Hrsg.). Ersterscheinung 1944. Paris: 2004.

Inhaltsangabe: *Visages cachés*

Dalí inszeniert die Liebe des Adligen Hervé de Grandsailles zu Solange de Cléda, die Missverständnissen sowie Animositäten unterworfen und letztendlich daher zum Scheitern verurteilt ist, inmitten eines dekadenten französischen Bürgertums. Die beiden Protagonisten sind einander in leidenschaftlicher und übergroßer Liebe verbunden, die sie seit 5 Jahren in einem quälenden Kampf gegenseitiger Verletzungen voreinander zu verbergen suchen. Grandsailles' Zuneigung schlägt in Hass um, nachdem sie die Mühle zurückkauft, die er einst aus finanziellen Gründen verkaufen musste. Der Graf heiratet schließlich aufgrund einer Verwechslung, die er nicht aufdecken möchte, die junge Amerikanerin Veronica. Diese wiederum glaubt in ihm ihren Geliebten, den Piloten Baba, zu erkennen. Das Werk *Visages cachés* spielt in der Zeit von 20. Februar 1934 bis 1946. Schauplätze des Romans sind im ersten Teil Frankreich, insbesondere Paris, wo sich ausgewählte Mitglieder der „besseren Gesellschaft“ diversen oberflächlichen Vergnügungen bis zum Exzess hingeben vor dem Hintergrund der Bedrohung durch die Vorzeichen des zweiten Weltkrieges.

Auf seinem Landsitz, an dem sein Herz in leidenschaftlicher Liebe hängt, pflegt der Graf von Grandsailles seine gesellschaftlichen Kontakte im engeren und seltener im weiteren Freundeskreis. Zu seinen engsten Freunden gehört der Notar Maître Pierre Girardin, Freund, Berater und, in mancher Hinsicht, Vorbild.

Den Vorboten des zweiten Weltkrieges zum Trotz beschäftigt sich der Graf mit der Vorbereitung eines Balles für seine adligen und bürgerlichen Pariser Freunde. In Creux de Libreux auf dem Schloss des Comte begegnen sich Mitglieder des degenerierten Adels in illustrier Runde mit der gehobenen Pariser Bourgeoisie unmittelbar, bevor das Kabinett Daladiers am 08.02.1934 zurücktritt.

Die Ereignisse des zweiten Teils spielen in Frankreich, Nordafrika und Malta. Der Graf versucht während seiner Reisen, durch seinen Einfluss indirekt ins Kriegsgeschehen des zweiten Weltkrieges einzugreifen. Die Geschehnisse im dritten Teil ereignen sich überwiegend auf dem amerikanischen Kontinent und zeigen den Kontrast des *American way of life* zum europäischen. Das letzte Kapitel spielt sich wiederum auf dem Landsitz des Comte nahe Paris ab.

<sup>420</sup> Dalí, Salvador: *Verborgene Gesichter*. Übersetzung aus dem Englischen von Rolf Hermstein. Frankfurt/M: Fischer Verlag 1983.

<sup>421</sup> Dalí: *Visages cachés*, S.15.

<sup>422</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 19.

Im *Avant-propos* erläutert Dalí seine Motivation, diesen Roman zu schreiben: Erstens, genug Zeit; zweitens, die Notwendigkeit, die Geschichte von Kriegs- und Nachkriegsgeschehen niederzuschreiben und drittens, sonst hätte ein anderer diesen Roman geschrieben, nicht so gut wie Dalí: «Troisièmement, parce que si je ne l'avais pas écrite, un autre l'aurait fait à ma place, et il aurait mal fait.»<sup>423</sup> Hiermit demonstriert er sein Überlegenheitsgefühl gegenüber anderen, die seinem Können nicht entsprechen. Des Weiteren definiert er den Terminus *clédalisme*, von ihm entwickelt und abgeleitet von der Protagonistin Solange de Cléda sowie seinem eigenen Namen als eine Synthese und Vergeistigung von Masochismus und Sadismus, sodass daraus Analogien zu seinem Charakter abgeleitet werden können. Dabei beruft er sich auf die unvollendete „Trilogie der Leidenschaft“ aus Sadismus und Masochismus, die der Clédalismus vollendet:<sup>424</sup> «Il fallait inventer le troisième terme du problème, celui de la synthèse et de la sublimation: le clédalisme, du nom de l'héroïne de mon roman, Solange de Cléda.»<sup>425</sup> Der erste Part *La plaine illuminée* umfasst die Vorkriegsjahre bis 1936. Die Überschrift, die im letzten Teil wieder aufgegriffen wird, signalisiert den essentiellen Wert dieser Region für den Protagonisten Hervé de Grandsailles, dessen Besitz, das Schloss Château de Lamotte in der Gegend der Vaucluse mit Blick auf die Ebene von Creux de Libreux situiert ist:

La pièce la mieux située de ce château de Lamotte était sa chambre; de là, en se plaçant à un endroit précis, la vue était unique. [...] C'était à ce bureau qu'était assis le comte de Grandsailles, regardant à travers le grand balcon Régence la plaine de Creux de Libreux, illuminée par le soleil à son déclin.<sup>426</sup>

Anschließend wird der jeweilige Freundeskreis der beiden Protagonisten eingeführt, Grandsailles im Kreis von Aristokraten– u.a. dem Prinzen d'Orminy, dem Marquis de Royaucourt, dem Senator Daudier, dem Vicomte d'Angerville und dem Herzogpaar von Saintoges – und Solange de Cléda im Kreise des Bürgertums, dem bspw. die Amerikanerinnen Barbara und Veronica Stevens, Cécile Goudreau und der junge Ortiz angehören. Durch die Überschneidung beider Zirkel unterhält Cécile Goudreau enge Kontakte zum Comte und d'Angerville fungiert als Solanges Vertrauter. Eine besondere Rolle hat Grandsailles' Freund Girardin inne, ein Notar und Literaturliebhaber, der seine metaphernreiche Sprache nur engen Vertrauten preisgibt: «[II] [...] dissimulait derrière la stricte et modeste sévérité de sa profession de turbulents penchants littéraires, de même que sa phraséologie quotidienne, objective et laconique, cachait une verve succulente, métaphorique et grandiloquente [...]»<sup>427</sup> Wie andere Romanfiguren verbirgt er hinter seiner kühlen Professionalität und Alltagssprache eine bildreiche Ausdrucksweise, derer der Comte sich bedient, um vor anderen zu brillieren: «[Grandsailles] en faisait bon usage.

<sup>423</sup> Dalí: *Visages cachés*. Avant-propos, S. 8.

<sup>424</sup> Dalí, *Verborgene Gesichter*, S. 10; Salber: *Salvador Dalí*, S.89.

<sup>425</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 9.

<sup>426</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 20f.

<sup>427</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 26.

[...] [I]l était incapable de trouver ces images inattendues qui venaient si naturellement à Girardin, images d'une fantasie légèrement cynique et acide [...]»<sup>428</sup> Ohne es sich einzugestehen, fungiert Girardin als Vorbild, sodass er dessen elegantes, würdevolles Hinken imitiert: «Grandsailles imitait encore sa façon de boiter.»<sup>429</sup> Darin zeigt sich seine Bewunderung für diesen Mann. Etherington-Smith sieht in Girardin Analogien zu Dalís Vater, der wohl als Vorlage fungierte, dem Dalí jedoch real Anerkennung verweigerte.<sup>430</sup> Die Kapitel vermitteln die äußere Erscheinung sowie Charaktermerkmale der Romanfiguren. Das Bild vervollkommnet sich im Verlauf des Romans, sodass ihre Eigenheiten und die Beweggründe ihrer Handlungen nachvollziehbar werden. Der Graf erweist sich mit seiner Überzeugung vom Ausbruch des zweiten Weltkrieges als Visionär: «Il était sûr que l'on allait tout droit à une guerre inévitable avec l'Allemagne, et que son imminence était mathématiquement démontrable.»<sup>431</sup> Die Angst und Unsicherheit dieser Zeit prägen die Atmosphäre einer Abendgesellschaft der gut situierten Pariser Gesellschaft, in der ihre facettenreichen Reaktionen jeglicher politischer Couleur sowie die politische Realität offensichtlich werden :

M. Faucheret et M. Ouvrard poursuivaient depuis le début du repas un acrimonieux débat sur les émeutes parisiennes. Tous deux étaient adversaires politiques, et les plus acharnés du moment, car, ayant la même position, le même programme et une façon identique d'aborder l'ensemble des questions politiques, ils étaient condamnés à accomplir de véritables tours de force d'interprétions pour arriver à donner à leurs partisans respectifs l'impression qu'ils étaient en constant et flagrant désaccord [...]»<sup>432</sup>

Der Roman belegt Grandsailles' Traditionsverbundenheit mit evidenter Aversion gegen die zunehmende Technisierung bzw. Industrialisierung und die Veränderungen, die einer Entmachtung der adligen Vorherrschaft gleichkommen: «Grandsailles était en effet hanté par la crainte que ses virgiliennes plaines de Libreux pussent être un jour envahies par les fatales avant-gardes du progrès industriel.»<sup>433</sup> Damit wird zugleich seine besondere Affinität zu seinen Besitztümern belegt:

Certains [gens] imaginent [le comte] ambitieux au point de souhaiter ardemment la guerre dans l'unique espoir de retrouver quelque influence politique; en réalité, la seule ambition du comte est de préserver l'héritage de Creux de Libreux et de pouvoir un jour replanter les trois cents mètres carrés de chênes-lièges abattus par Rochefort à l'époque du démembrement.<sup>434</sup>

Girardin kennt Grandsailles' Verlangen, den Korkeichenwald wieder aufzuforsten, um den schmerzlichen Verlust dieses Teils an einen politischen Gegner vergessen zu können. Neben den signifikanten Anzeichen des bevorstehenden Kriegsausbruchs thematisiert der zweite Teil die politische Situation und das Leben in Frankreich nach Kriegsbeginn.

<sup>428</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 26.

<sup>429</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 28f.

<sup>430</sup> Etherington-Smith: *Dalí*, S. 348.

<sup>431</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 23.

<sup>432</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 41.

<sup>433</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 70.

<sup>434</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 72.

Darüber hinaus gibt der auktoriale Erzähler Hinweise zum besseren Verständnis der Romanfiguren: «À cet instant, alors, il sera facile au lecteur de percer d'un seul coup d'œil la réalité profonde de chacun des protagonistes de ce roman, en les imaginant, l'espace de quelques secondes, illuminés de la même flamme...»<sup>435</sup>

In gleicher Weise werden die Reaktionen der Bevölkerung detailliert dargestellt. Trotz dieser Ereignisse findet 1940 ein Ball statt, deren Gäste das bedrohliche Geschehen ignorieren:

Ce lâche souci de demeurer immobile, de se pelotonner, de se retourner une fois encore au creux des draps de l'irresponsabilité, s'accentua, accompagné d'une touche de plaisir pervers, à savoir qu'au-delà des Pyrénées d'historiques voisins se massacraient l'un l'autre dans l'une des plus effroyables guerres civiles de l'histoire. On acceptait tout, on transigeait sur tout, pourvu que cela permit de retarder une décision immédiate. L'essentiel était de pouvoir ajouter au vide d'un jour le néant du lendemain. Les gens trichaient, se droguaient, attendaient – » Ça va vraiment mal... Si seulement ça pouvait durer! «<sup>436</sup>

Des sanglants événements du 6 février, place de la Concorde, jusqu'à 'l'équinoxe de septembre', où fut signé le pacte de Munich, on pourrait dire que rien, ou presque rien, ne s'était passé. Chacun s'absorbait à tirer le plus possible de sa petite part de bonheur.<sup>437</sup>

Integriert in den Text ist die historische Realität, bspw. Daladiers Rücktritt, der den Rezipienten mit der Vorkriegszeit konfrontiert, «Commença alors à déferler le flux massif et ininterrompu des avant-gardes des divisions motorisées nazies, chars à droite, camions à gauche...»<sup>438</sup> vor der die fiktive Handlung abläuft.

Des Weiteren wird n.a. die schicksalhafte Begegnung Veronicas mit dem Piloten Baba dargestellt, die als Vorausdeutung auf den nachhaltigen Wandel in ihrer Beziehung zu Betka verweist und sich dadurch als traditionelle Textproduktion darstellt:

[C]'était un être étrange, grand élancé comme elle-même, dont la tête et le visage étaient entièrement pris dans un casque de cuir blanc très serré, qui ne portait qu'une fente légèrement en V à la hauteur des yeux, et au-dessous une autre, horizontale, mais beaucoup plus étroite, à l'endroit de la bouche.<sup>439</sup>

Au bout de quelques jours, comme si ses vagues prémonitions eussent été sur le point de se matérialiser, Veronica croisa dans l'escalier une étrange apparition, qui fit naître en elle un indiscret malaise, qu'elle ne parvint pas à secouer durant tout le reste de la journée.<sup>440</sup>

Die exakte Deskription der Ledermaske des schwer verletzten Piloten Baba, für den der geschickte katalanische Handwerker Soler, einen perfekt angepassten Lederhelm konstruiert, schafft hier die Verbindung zu Dalí, der in seinem Leben durch Ideenreichtum und handwerkliche Fertigkeiten überzeugte:<sup>441</sup>

Ce fut finalement à Soler, le Catalan, que l'on fit appel pour créer le nouveau » casque à os «.[...] Néanmoins, Soler, cent pour cent catalan et d'une habileté diabolique, avait réussi, sous la conduite de l'orthopédiste italien Blanchetti, à fabriquer un appareil stupéfiant. Et, le casque de Baba avait tourné au triomphe technique, et même artistique.<sup>442</sup>

---

<sup>435</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 223.

<sup>436</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 220.

<sup>437</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 220.

<sup>438</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 300.

<sup>439</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 255.

<sup>440</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 255.

<sup>441</sup> Erläuterungen, Gliederungspunkt 3.3.5.2 Dalís Texte, S. 182.

<sup>442</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 257f.,



Der letzte Teil präsentiert den kontinuierlichen Niedergang von Grandsailles‘ Lebensmodell. In quälenden Wachträumen resümiert er reuevoll sein sadistisches Verhalten gegenüber Solange und deren aufopfernde Liebe, die er brüsk zurückwies:

Il ne se le cachait plus désormais; depuis qu’il était à bord de ce bateau et que son esprit, si longtemps absorbé par la tragédie de son pays, retrouvait le loisir de s’appesantir sur [Solange], il prenait conscience d’éprouver un profond et sincère remords de la conduite inhumaine, inflexible et impitoyable qu’il avait eue vis-à-vis du seul être qui, il le savait, l’adorait d’une dévorante passion.

Et cet homme, qui n’avait pas accordé une seule pensée au pauvre Fouseret, auquel le suicide d’Orminy n’avait pu tirer une seule larme, se rappelait à présent avec une émotion infinie la dernière phrase qu’il avait entendu Solange prononcer, lorsque, après l’avoir si outrageusement traitée, il avait commencé à redescendre l’escalier sans un mot d’adieu. » Prenez bien soin de vous! «<sup>443</sup>

Darüber hinaus wird Barbara Stevens‘ Tod und Veronicas Begegnung mit dem Comte unter dem Pseudonym Jules Nodier thematisiert, die ihre Bereitschaft zu einer heterosexuellen Verbindung evoziert. Sadismus und Hassgefühle gegenüber Betka fungieren als Surrogat für ihre unbefriedigten sexuellen Bedürfnisse, folglich manifestiert sich Veronicas Verlangen nach dem vermissten, unbekanntem Piloten, da Betka unbewusst der Vereinigung mit dem abwesenden Liebesobjekt entgegensteht:

Entre Veronica et Betka se jouait chaque soir un petit drame, suivi de l’amer quartier de mandarine des réconciliations – une constante bataille qui venait peu à peu à bout de leur amitié. Un soir où Veronica avait traité Betka de la façon la plus rude, la soumettant à ses pires caprices, allant jusqu’à la flanquer à la porte de la maison pour la supplier immédiatement après de rester, la faisant pleurer, la consolant et la faisant pleurer à nouveau, Betka, accablée de désespoir, finit par s’exclamer avec rancune:« Il n’y a rien de plus cruel qu’une vierge! »<sup>444</sup>

Veronicas Irrtum in Bezug auf Grandsailles initiiert den schicksalhaften, negativen Verlauf der weiteren Ereignisse. Die Ankunft des Piloten John Randolph, genannt Baba, deckt schließlich dessen wahre Identität auf und führt zum Zerschlagen seiner Lebensstruktur, in der er Freunde und Begleiter manipulierte, belog und hinterging:

Les yeux injectés de sang de Randolph tombèrent alors sur un objet qui lui coupa le souffle de stupeur, et, durant quelques instants, il se crut victime d’une hallucination. Car, là, pendue à une petite chaîne autour du cou de son rival, scintillait la croix de perles et de diamants que Veronica lui avait donnée à Paris, et qu’il avait confiée au comte de Grandsailles avant d’arriver à Malte! Ce mystérieux Nodier ne pouvait être que le comte lui-même.<sup>445</sup>

Durch den Rückkauf eines Teils von Grandsailles‘ Ländereien bewahrte Solange diese vor der Zerstörung und dem Zugriff der deutschen Besatzer:

Chaque fois que s’est présenté un problème litigieux, M<sup>me</sup> de Cléda [...] m’a toujours, [...], posé une seule et même question: « En quel sens le comte aurait-il agi en pareil cas? » Et [...] je lui ai transmis vos désirs – préserver la plaine de Libreux, et résister – et ai toujours été obéi sans hésitation, [...], et souvent même sans qu’elle voulût même écouter mes conseils de prudence lorsqu’il était possible d’atteindre plus pleinement notre objectif.<sup>446</sup>

---

<sup>443</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 380, 382.

<sup>444</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 391.

<sup>445</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 549.

<sup>446</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 414.

Ihre aufopfernde Hingabe weist sie als leidensfähige, masochistische Frau aus, die weitgehend dem traditionellen Frauenbild entspricht, das sich den Wünschen des Mannes beugt und deshalb Grandsailles' seelische Verletzungen erträgt.

Der Epilog *La plaine illuminée* rekurriert auf den Titel des ersten Parts und schließt damit den Lebenskreislauf der Protagonisten. Zahlreiche Dialoge und Gespräche suggerieren dem Rezipienten bei der szenischen Darstellung unmittelbar und zeitgleich am Geschehen partizipieren zu können, da Dauer der Erzählzeit mit der erzählten Zeit im dramatischen Modus übereinstimmen. Als Folge wirkt das Werk lebendig, wie das Zwiegespräch Veronicas und Betkas demonstriert:

J'aime votre grande bouche... dit Veronica, suspendant un instant la voracité enfantine, presque frénétique, de Betka. – Trop grande! protesta celle-ci. – Oui, un peu trop grande... admit Veronica avec réticence, guettant l'effet de sa réponse. – Je sais. Une horreur! s'exclama Betka en soupirant, découragée et au bord des larmes.<sup>447</sup>

Auffällig ist das Beziehungsgeflecht, in dem die Romanfiguren zueinander miteinander verbunden sind sowie deren durchgängige Unfähigkeit, befriedigende Beziehungen zu führen. So fungiert Baba als Betkas Geliebter «Mais, dans l'immédiat, le fait de savoir que Baba se trouvait dans la pièce lui semblait déjà une façon, de tromper Veronica, de lui être infidèle, de se venger d'elle.»,<sup>448</sup> bevor er Veronicas Liebhaber wird. Die Polin Betka mit dem auffälligen großen Mund «C'était bien elle – Betka! Betka avait une grande bouche [...]»<sup>449</sup> bedient perfekt Veronicas Wunschvorstellung und folglich leben beide eine Zeitlang glücklich in ihrer homoerotischen Partnerschaft. Darüber hinaus thematisiert Dalí das inzestuöse Verhältnis Barbara Stevens zu ihrer Tochter, in damaliger Zeit ein Tabuthema:

Moi, Veronica Stevens, suis vierge-mariée et chaste. Je suis vierge parce que, au lieu d'être mariée à un homme, je suis mariée à une femme. Tu la connais – c'est Barbara, ma mère. Nous dormons ensemble chaque fois qu'elle a envie de pleurer. Cela lui arrive à peu près deux fois par semaine.<sup>450</sup>

J'enlève alors immédiatement mon pyjama et je le jette dans un coin; et, si elle se réveille au milieu de la nuit, elle hurle de frayeur, comme si mon corps était celui d'un démon.<sup>451</sup>

Der Anblick der Nachtkleidung erinnert die Mutter an den Missbrauch und erweckt vermutlich ihr Schamgefühl. Veronica wird als Wärmequelle objektiviert, da sie ihr gleichzeitig Zärtlichkeiten verweigert: «Croirais-tu que ma mère ne m'embrasse jamais? Je ne suis pour elle qu'une bouillote [...]»<sup>452</sup>

Trotz seiner Gefühle für Solange heiratet Grandsailles Veronica, die entgegen ihrer Zweifel nicht wagt, seine Identität aufzudecken. M<sup>me</sup>. de Cléda wiederum wird vom Vicomte d'Angerville geliebt, für den sie lediglich freundschaftliche Gefühle empfindet. Cécile Goudreau verführt Betka zum Rauschgiftkonsum und konfrontiert sie mit der

---

<sup>447</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 116.

<sup>448</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 206.

<sup>449</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 112.

<sup>450</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 120

<sup>451</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 120.

<sup>452</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 120.

unbekannten Welt der Reichen, die sich in der Oberflächlichkeit ihres Seins jeden Exzess erlauben als Eskapismus aus ihrem banalen Leben. So scheinen alle Haupt- und Nebenfiguren in einem Netz miteinander verflochten zu sein, aus dem sie sich nicht befreien wollen und können.

### 2.3.2.1.1 Orte der Handlung

Der erste Teil spielt sich hauptsächlich in Paris und auf dem Landgut des Grafen ab, auf dem sich die illustre Pariser Adels- und Bourgeoisie-Gesellschaft regelmäßig trifft. Frankreich, Nordafrika und Malta fungieren als Schauplätze des zweiten Teils, letztere für Grandsailles' Aktivitäten während des zweiten Weltkrieges:

Grandsailles avait été envoyé par Vichy en mission spéciale pour négocier un accroissement des importations d'Afrique du Nord, en particulier de sucre et de coton; en ce domaine, le soutien de M. Édouard Cordier, qui était resté en France, était inestimable, lui permettant d'apparaître comme le représentant de la majorité des industriels français les plus puissants, tant du point de vue moral que du point de vue matériel. Tout cela dotait sa personne d'une soudaine importance dans les sphères qu'il n'eût jamais soupçonnées, mais il ne voyait en ce nouveau pouvoir qu'un moyen de poursuivre plus efficacement ses intrigues politiques.<sup>453</sup>

Der Graf nutzt den Auftrag für sein intrigantes Spiel und seine ureigenen Ziele.

Der dritte Teil präsentiert den Lebensstil und die Wertevorstellungen in den USA:

Depuis leur arrivée en Amérique, Barbara Stevens, Veronica, Betka et son fils, accompagnés de Miss Andrews, avaient vécu dans une propriété que possédait Barbara au milieu du désert, près de Palm Springs. Là, autour de leur hacienda, rien ne pouvait évoquer la végétation moussue et ordonnée de la France – ce n'était qu'espace, jonché de rochers en désordre regardant de leurs trous vides vers le ciel dur.<sup>454</sup>

Hier zeigt sich Dalís Ironie, mit der er die Gewohnheit der Amerikaner, psychiatrische Hilfe in Anspruch zu nehmen, offenbart und zugleich seine Beobachtungsgabe belegt:

Veronica venait de laisser avec dégoût cette paille tomber de ses lèvres, et, au lieu de continuer à faire le tour des boîtes de nuit, elle se mit à voir le D'Alcan, un psychiatre avec lequel elle s'était liée d'amitié, après qu'ils eurent fait connaissance à bord de l' *Excalibur* qui les ramenait tous deux en Amérique.<sup>455</sup>

Das letzte Kapitel führt zu Grandsailles' Besitz in Frankreich zurück und zeigt die gravierenden Veränderungen, die Akteure sowie Objekte während des Krieges durchleben mussten. Dazu gehören die Hirngespinnste des Grafen, denen er schließlich erliegt, obwohl er sie jahrelang verdrängte und bekämpfte:

Il détourna le sang de son cours naturel. La France et Solange devinrent, dans son cerveau délirant, un seul être divinisé, avec lequel il vivait seul, s'égarant bientôt dans la démence – oui, la démence, lui, le comte de Grandsailles! « Vieux fou! maugréait la chanoinesse au fond des cavernes de son ego. Dieu te punira! »<sup>456</sup>

Cet autre fou, le comte de Grandsailles, se répétait ainsi, interminablement, ces mots énigmatiques, martelant sa table poussiéreuse de son poing fermé, assis dans sa propre retraite – son oasis.<sup>457</sup>

---

<sup>453</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 313f.

<sup>454</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 385.

<sup>455</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 385.

<sup>455</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 395.

<sup>456</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 552f.

<sup>457</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 565.

Der Begriff *dieser andere Verrückte* weist auf die Analogien zu Hitler hin, der Europa unter sein Joch zwang und wohl ebenso wie der Graf in Alpträumen und Delirium den Untergang seines Imperiums vor sich sieht. Beide Männer haben Freund und Feind zu ihrem Nutzen missbraucht, um dennoch am Ende alles zu verlieren.

Der Epilog schließt den Roman durch die Rückkehr an den Ort des Anfangsgeschehens ab, das Château de Lamotte. Die Handlungsorte offenbaren Analogien zu Dalís multikultureller Vita, der sowohl in Frankreich als auch im amerikanischen Exil zahlreiche Jahre verbrachte, doch stets nach Port Lligat zurückkehrte, um in seinem surrealen Refugium zu regenerieren. Daneben fungieren reale Schauplätze als fiktional verarbeitete Orte, so wird z. B. die Moulin du Soleil zur Moulin des Sources.<sup>458</sup> Ein weiteres Vorbild könnte die Turmmühle „El Muli de la Torre“ «Moulin de la Tour»<sup>459</sup> sein, ein magischer Ort für den Künstler.

### 2.3.2.1.2 Roman und biographische Parallelen

Der Titel *Visages cachés* erweist sich nach dem Lesen als ein ambigues Werk, da die Romanfiguren ihr wahres Gesicht und damit ihre Authentizität hinter einer aufgesetzten Fassade verbergen, als Inszenierung für die Gesellschaft, die diese Hypokrisie willentlich akzeptiert. Baba trägt als einziger eine reale Maske, um sein entstelltes Antlitz zu kaschieren. Zudem finden sich hierin verborgene Bezüge zu Dalís Leben, Charaktere der Figuren, die seinem Wesen oder Personen aus seinem persönlichen Umfeld attestiert werden können. Er weist darauf hin, dass der Text typische Dalí'sche Züge in sich trägt:

*C'est au contraire un livre rigoureusement dalinien et ceux qui ont lu Ma vie secrète avec attention découvriront aisément sous la structure du roman la présence familière, permanente et vigoureuse des mythes essentiels de ma vie et de ma mythologie personnelle.*<sup>460</sup>

Die Frage gilt es zu beantworten, in welchem Maße die beiden Bücher Rückschlüsse auf ihn zulassen. *Visages cachés* ist markiert von Analogien, Geniekult, paranoide Veranlagung, Elitendenken und Wahrnehmung, um hier nur einige Aspekte zu Dalís Vita zu erwähnen, die evidenten als in seiner fingierten Autobiographie erscheinen:

Exactement comme dans la fameuse série de monstres dessinés par Léonard, on pouvait ici observer chacun des visages des invités, happés dans les féroces engrenages de l'anamorphose, se tordre, se courber, s'élargir, s'allonger, transformer leurs lèvres en mufle et étirer leurs mâchoires, comprimer leur crâne et aplatir leur nez, jusqu'à faire resurgir les plus lointains vestiges héraldiques et totémiques de leur propre animalité. Nul ne pouvait échapper à cette inquisition optique [...]<sup>461</sup>

Die optische Verzerrung in diesem Zitat ähnelt der Wahrnehmung des Risses im Trinkglas in *La vie secrète*<sup>462</sup>. Grandsailles' Sehen entspricht Dalís, beide sehen kein mimetisches Abbild, sondern Metamorphosen des Wahrgenommenen. Darüber hinaus zeigen sich

---

<sup>458</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 22; Etherington-Smith: *Dalí*, S. 195.

<sup>459</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 63.

<sup>460</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 10.

<sup>461</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 48f.

<sup>462</sup> Vergl: Gliederungspunkt 2.3.1.1.3 Zeit des Heranwachsens, S. 72.

Parallelen zu den optischen Perzeptionen in einem Spiegelkabinett, in denen sich der Betrachtende in diversen Übertreibungen betrachten kann.

Die Thematisierung des *American way of life* in *Visages cachés* belegt die Analogie zu Dalís USA-Aufenthalt zum Zeitpunkt des Schreibens. Die offensichtlich kritische Darstellung der gehobenen Pariser Bourgeoisie ist durchaus als Reaktion auf die, dort erlittenen, seelischen Verletzungen zu deuten, zeigt zugleich seinen Pragmatismus, da er finanziell von dieser Gesellschaftsschicht profitierte. Zudem deckt der Text seine Reaktion auf den Ausschluss aus dem französischen Surrealisten-Zirkel durch Breton auf.

Seine authentische Persönlichkeit bleibt dennoch in beiden Büchern verborgen. Seine Gier nach Ruhm und Reichtum basiert sicherlich u.a. auf dem Vergeltungswunsch gegen die erduldeten Erniedrigungen und die finanzielle Abhängigkeit von seinem Vater, damit einher geht die Befreiung von der Vaterfigur Breton und dem Einfluss Sigmund Freuds.<sup>463</sup>

Geprägt wurde Dalí durch den Bruder- und Vater-Namen Salvador, der sicherlich seine ausgeprägte Individualität initiierte. Deutliche Hinweise sind mehrfach in beiden Dalí-Büchern konstatierbar, u.a. das Buhlen des Comte um Anerkennung bei Mme. de Cléda, Eitelkeit und die Reliquien/Fetische Grandsailles‘, der abendliche Rituale zelebriert

La chanoinesse entra, portant d’une main un plat contenant deux artichauts bouillis, pour lesquels le comte avait une marotte lorsqu’il était saisi d’insomnie au milieu de la nuit[.]

Vous devriez retirer de l’armoire la petite tête de sainte Blandine, conseilla la chanoinesse au moment de sortir.<sup>464</sup>

sowie der Katalane Soler, der als Personifizierung von Dalís Heimat zu werten ist. Für Etherington-Smith verkörpert Soler den jungen Dalí in Paris, unreif und ungeschickt in einer ungewohnten Umgebung:<sup>465</sup> «Soler, le catalan était dans son état de constante agitation, renversant son martini, se brûlant avec sa propre cigarette, traînant les fauteuils dans tous les coins, ne cessant de rendre service à l’un ou à l’autre. Quel phénomène que ce Soler [...]»<sup>466</sup> Dieser Auffassung ist nach Lesen seiner Pseudo-Autobiographie zuzustimmen, denn seine Unsicherheit in unbekannter Gesellschaft ist nicht zu überlesen. Grandsailles‘ übersteigter Ehrgeiz und sein arrogantes Verhalten gegenüber Mitmenschen zeigen ebenfalls Analogien zu Dalí, der sich über Gesetze hinwegsetzt als Ignoranz gegenüber gesellschaftlicher Regeln:

Ses explosions de colère étaient cinglantes et brèves, son expression dévorée par la fièvre de l’ambition. [...] « Je me fiche pas de mal de ce que dit la loi! mugissait Grandsailles. Je sais tout! J’ai trois mille ans d’expérience! Je suis vieux comme le monde! »<sup>467</sup>

---

<sup>463</sup> Gibson: *Der kritische Paranoiker*, S. 179. Finkelstein: *Salvador Dalí’s art and writing 1927 – 1942*, S. 254f; Secret: *Salvador Dalí*, S. 173f.

<sup>464</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 90; 91.

<sup>465</sup> Etherington-Smith: *Dalí*, S. 349.

<sup>466</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 142.

<sup>467</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 312f.

Wespieser weist auf die Verbindung zwischen realen Personen aus Dalís und Galas Umfeld und den fiktiven Romanfiguren hin, die Rauschgiftkonsumentin Cécile Goudreau verkörpere die Modeschöpferin Coco Chanel, und die Figur des Grafen solle sowohl vom Vicomte Noailles als auch vom Comte de Beaumont inspiriert worden sein. Des Weiteren erinnert Grandsailles an den Adligen des Esseintes aus *À rebours*. Solange de Cléda scheint als Mélange aus Caresse Cosby<sup>468</sup> und den beiden Frauen Bettina Bergery und Marie-Laure de Noailles konzipiert zu sein.<sup>469</sup>

Die Adaption realer Figurenvorlagen erkennt auch Etherington-Smith, welche die Modeschöpferinnen Chanel und Schiaparelli sowie Adlige aus In- und Ausland als Vorlagen der Romanfiguren von *Visages cachés* zu erkennen glaubt. Der Psychiater Dr. Alcan könnte demnach ein Anagramm von Lacan sein und Charakterzüge von Dalís Vater sind Grandsailles‘ stets loyalem Notar Girardin zu attestieren. Wie auch Picabia integriert Dalí zeitgenössische Künstler, n.a. Hemingway, Valéry und Lorca.<sup>470</sup>

### 2.3.2.1.3 *Visages cachés* und der Surrealismus

Surrealistische Tendenzen sind im Verschmelzen von Realität und Imagination evident, da die exakte Grenze zwischen Traum, Wahn, Rausch und Wirklichkeit fehlt, dennoch orientiert sich die Struktur an traditioneller Romanproduktion. Dalí wendet das surrealistische Prinzip der Wirklichkeitsumdeutung an, sodass der Text noch von „surrealer“ Ästhetik markiert ist und er damit Bretons Prinzip von Surrealität in realen Gegebenheiten erfüllt. So hat er neben einer metaphernreichen Sprache mittels seiner Romanfiguren Objekte, *ready-mades*, aus ihrem gewohnten Kontext extrahiert, um sie innovativ im surrealistischen Sinn zu verwenden:

Cécile Goudreau avait gardé comme souvenir de la comtesse Mihakowska un appareil orthopédique bizarre, fait d’aluminium doré et de feutre noir, qui n’avait servi que fort peu de temps, pour comprimer les tissus là où on lui avait enlevé un sein. Cet objet plutôt sinistre servait à présent de vase, où l’éclat de quelques fleurs bizarres venait de temps à autre orner une sorte de petit autel de fortune, d’un goût exécrable, formé de l’icône polonaise, rongée aux vers, et du portrait de la comtesse en tenue de cheval [...] <sup>471</sup>

Die bizarre Nutzung der Brustprothese als Blumenvase unterstreicht den Bezug zu surrealistischen Thesen, denken wir an die *Fountain* von Duchamp, der ein Urinal zum wasserspeienden Brunnen umfunktionierte. Mme de Cléda gestaltet aus ihren Diamantohrringen und echten Lilienblüten innovative Blumen, desgleichen erzielt die Komposition einer Smaragdschildkröte auf einem Geranienblatt einen surrealen Effekt:

À l’aide des trois diamants de sa boucle d’oreille, [...], elle avait composé une fleur d’un effet singulier en substituant les trois brillants aux véritables pistils d’un lis teinté de mauve. [...] [Béatrice de Brantès,

---

<sup>468</sup> Bona: *Gala*, S. 317.

<sup>469</sup> Wespieser, Sabine: <http://www.swediteur.com/titre.php?id=46>, aufgerufen: 11.11. 2017.

<sup>470</sup> Etherington-Smith: *Dalí*, S. 184, 346-349; Wild : “Salvador Dalí”. In Kindler, S. 191.

<sup>471</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 219f.

qui avait placé une petite tortue d'émeraude sur une feuille de gardénia d'un ton sombre: l'effet était si homogène qu'on eût dit que feuille et tortue avaient été faites l'une pour l'autre.<sup>472</sup>

Diese Schildkröte erweckt Assoziationen zur, mit Edelsteinen opulent geschmückten, Schildkröte des Protagonisten in *À Rebours*:

Il se détermina, en conséquence, à faire glacer d'or la carapace de sa tortue. [...] [L]a bête fulgura comme un soleil, rayonna sur le tapis dont les teintes repoussées fléchirent avec des irradiations de pavots wisigoth aux squames imbriqués par un artiste d'un goût barbare. [...] Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s'alterner: pour l'hyacinthe de Compostelle, [...] Leurs faibles chatoyements suffisaient à éclairer les ténèbres de l'écaille et laissaient sa valeur à la floraison des pierreries qu'ils entouraient d'une mince guirlande de feux vagues. [Des Esseintes] se sentit parfaitement heureux [...] [...] Après qu'il a bu sa dernière gorgée, il rentra dans son cabinet et fit apporter par le domestique la torture qui s'obstinait à ne pas bouger.<sup>473</sup>

Das artifizielle Dekor des lebenden Tieres als Übertrumpfen der natürlichen Schönheit verursacht dessen Tod, den Esseintes emotionslos quittiert. Ein kurzes Glücksgefühl ohne die Erkenntnis von ihrer Einzigartigkeit blieb dem Egozentriker, der nur auf äußeres Blendwerk fixiert war, versagt.

Mit seinen Beschreibungen rekurriert Dalí auf Objekte des *Fin-de-Siècle*-Romans, die er in surrealistischer Varianz neu entstehen lässt. Gleichzeitig können die Kombinationen aus Naturmaterialien und artifiziellen Gegenständen als surreale Objekte angesehen werden.

Dem entspricht Grandsailles' schwerer Schrank, der auf unpassenden winzigen, einem Menschenfuß nachempfundenen, Füßen ruht: «Cette sévère armoire reposait sur quatre pieds humains, aux orteils longs et minces[.]»<sup>474</sup> Das Möbelstück erweckt Assoziationen zu dem *Tisch mit Vogelfüßen* von Meret Oppenheimer, der 1939 in einer Ausstellung über „surrealistische[] und fantastische[] Möbel“ präsentiert wurde.<sup>475</sup>

Frauen, die von der surrealistischen Bewegung lange Zeit ausgeschlossen waren, öffneten sich mit dem Interesse an Objektkunst die Männerdomäne, da sie sich auf die Herstellung surrealistischer Objekte fokussierten. Wie Angela Lampe richtig erläutert, basiert dies auf den, Frauen traditionell zugeschriebenen, Fähigkeiten in Hand- Näh- und Bastelarbeiten.<sup>476</sup>

Über das Mittel der „Entfremdung“ wurden Gegenstände in ungewohnten Kombinationen in einem neuen Kontext miteinander verbunden und dadurch die Basis für nachfolgende, künstlerische Ausdrucksformen bis in die heutige Zeit hin geschaffen. Der Bezug zu Breton ist dabei unverkennbar, der bereits Duchamps *ready-mades* als innovativen und rebellischen Akt kategorisierte und damit dessen Vorreiterrolle für den Surrealismus anerkannte. Doch war vor allem Dalí an der Weiterentwicklung surrealistischer Objektkunst beteiligt. Zusätzlich sollte durch die Hinwendung zu einem „schlechten

---

<sup>472</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 60

<sup>473</sup> Huysmans: *À Rebours*, S. 51-55.

<sup>474</sup> Dalí: *Visages cachés*, S.89.

<sup>475</sup> Pfeiffer, Ingrid: „Surreale Dinge gestern und heute“. S. 22, (15-60).

<sup>476</sup> Vergl.: Lampe, Angela: „«Prenez garde aux objets domestiques» oder der weibliche Heimvorteil im Surrealismus“. In: *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hrsg.). Schirn Kunsthalle. Ostfildern: Hatje & Cantz 2011, S. 77-81 (77-128).

Geschmack<sup>477</sup> als Ausdruck einer neuen Ästhetik gleichzeitig ein Schock- und Überraschungseffekt beim Betrachter erzielt werden. Durch die surrealistische Objektkunst wurde der Widerspruch innerhalb dieser Kunstrichtung erst evident. Wie Lehmann richtigerweise erläutert, offenbart sich in den Kunstgegenständen ihre Dialektik, da sie einerseits als neue Form des künstlerischen Ausdrucks konzipiert waren, also unnütz sein sollten, sich jedoch andererseits als schmückende Kunst „alltägliche[r] Konsumprodukte“ entwickelten, obwohl ursprünglich gegen Kommerzialität gerichtet.<sup>478</sup> Die v.g. Zitate untermauern Dalís Umsetzung dieser Objektkunst, z. B. das Telefon mit einem Hummer als Telefonhörer. Gleichzeitig wurden diese Gegenstände dadurch symbolisch aufgeladen. Mit der Ausweitung dieser Objektkunst sollte das Wunderbare real erfasst, ergriffen und dadurch begriffen werden:

La vogue des objets surréalistes [...] discrédita la vogue des rêves et des récits automatiques si ennuyeux. L'objet surréaliste créait un besoin de réalité. On ne voulait plus du « merveilleux raconté », mais du merveilleux fait avec les mains. [...] Avec mon objet, je tuais la peinture surréaliste primaire, et la peinture moderne en général.<sup>479</sup>

Man könnte diese Zeit als Anfang des Dalianismus ansehen, da sein Einfluss unverkennbar war:

Mon prestige s'était considérablement affermi. Les critiques distinguaient déjà le surréalisme avant ou après Dalí. On ne voyait ou jugeait qu'en fonction de Dalí... Le mou, la décoration déliquescence, le gluant, le biologique, la putréfaction, c'était du Dalí. Un objet médiéval imprévu, c'était du Dalí. Un regard bizarre ou angoissant dans un tableau de Le nain, c'était du Dalí.<sup>480</sup>

Hierin zeigt sich erneut der Konflikt zwischen Tradition und Moderne, wobei sich der Terminus Tradition auf vorhergehende Epochen beziehen kann, das Moderne dagegen allgemein auf das Gegenwärtige. Dalí positioniert sich zugunsten des „Alten“, in das er das Neue integrieren möchte, um es aufzuwerten. Außerdem soll meiner Ansicht nach Breton als Surrealistenführer entthront werden.

*Visages cachés* zeigt sich durch die Handlungsorte überwiegend als Stadtliteratur. Die Städte repräsentieren urbanes Leben, in dem die Romanfiguren angesiedelt sind, selbst Grandsailles besitzt eine Wohnung in Paris. Außerdem reflektiert das Leben auf dem Landgut durch die Protagonisten und die Gäste den gehobenen Lebensstil von Aristokratie und Bourgeoisie. Die Szenarien der Texte zeigen eine verkunstete Realität, Inszenierungen nehmen den Platz von natürlichen Handlungsabläufen ein, wie die Beziehung des Comte zu Solange, die als ein Spiel konzipiert ist. Der Hang der Haupt- und Nebenfiguren zum

---

<sup>477</sup> Pfeiffer: „Surreale Dinge gestern und heute“, S. 15-26, 33 (15-60).

<sup>478</sup> Lehmann, Ulrich: „Das Surrealistische Objekt und das Subjekt im Materialismus: Anmerkungen zum Verständnis des Gegenstandes im Surrealismus“. In: *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hrsg.). Schirn Kunsthalle. Ostfildern: Hatje & Cantz 2011, S. 129-135.

<sup>479</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 244.

<sup>480</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 245.



Kommerz ist ebenso evident wie in Dalís Ego-Dokument, in dem er seine erschaffenen Objekte, Malerei und Literatur, Design und sich selbst, kommerzialisiert.

Bereits die romanische Literatur des Barocks zeigt die Denkmodelle der Prämoderne, wobei insbesondere Tagträume als Voraussetzung für künstlerische Imagination fungieren,<sup>481</sup> wie in Dalís Texten. Dessen Traumvorstellungen werden in beiden Werken künstlerisch umgesetzt und bewirken eine Wirklichkeitsverfremdung, die es dem Rezipienten, insbesondere im Ego-Dokument, unmöglich macht, Realität und Irrealität zu unterscheiden. Durch den Verzicht auf eine exakte Grenze verschmelzen beide untrennbar miteinander.<sup>482</sup> Der Traum hat bei Dalí eine moderne, zugleich barocke Richtung inne und erscheint als Wechselspiel zwischen wirklicher und imaginärer Welt, um Licht und Schatten darzustellen, in dem der Träumende als Regisseur, Akteur und Zuschauer fungiert.<sup>483</sup>

Ich verweise auf Bretons Thesen, in denen Traum und Unbewusstes eine Art Überrealität bilden; die uneingeschränkte, im Traum zu verwirklichende Imagination, der Zufall, Überraschungseffekte und Übertreibungen fügen sich zu einer surrealistischen Darstellung zusammen und ergänzen somit das Bild der Realität:

C'est par le plus grand hasard, en apparence, qu'a été récemment rendue à la lumière une partie du monde intellectuel, et à mon sens de beaucoup la plus importante, dont on affectait de ne plus se soucier.

Je crois à la résolution de la future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalisme, si l'on peut ainsi dire.<sup>484</sup>

Dalís Texte entsprechen in ihrer Verbindung von real und unreal dem Surrealismus. Im Traum kann sich dabei die Realität wandeln und Fantasielandschaften entstehen lassen.<sup>485</sup>

Inmitten des Trubels seiner illustren Gesellschaft flüchtet Grandsailles bewusst oder unbewusst in seine Visionen von den Pariser Ereignissen, aus denen er abrupt erwacht:

Ce fut à cet instant précis que Mme Cléda fit son entrée, les cheveux ornés d'une gerbe d'aigrettes; Grandsailles sursauta en la voyant apparaître et, comme s'arrachant brusquement à sa rêverie éveillée, prit aussitôt conscience du fait qu'il attendait réellement qu'elle.<sup>486</sup>

Seine Imagination suggeriert ihm die Niederlage Frankreichs 1940 gegen das deutsche Reich, die sich Jahre später realisiert: «[D]errière l'écho de chaque syllabe, à la lumière de chacune des bougies qui auréolaient sa table d'une cérébrale et fiévreuse atmosphère

---

<sup>481</sup> Felten: „Esta Locura por los Sueños“, S. 16f.

<sup>482</sup> Vergl.: Felten: „Esta Locura por los Sueños“, S. 18f.

<sup>483</sup> Vergl.: Reißler-Pipka, Nanette: „El Grecos El entierro del Conde de Orgaz, Góngoras Grabinschrift und Picassos erotische Traumbilder“. In: Arlette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Du fragment - Über das Fragment*, Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 120 (117-133).

<sup>484</sup> Breton: *Manifestes du surréalisme*, S.21, 24.

<sup>485</sup> Vergl.: Drost, Wolfgang: „Das Recht auf Phantasie. Traumlandschaften in Baudelaires Bedeutung“. In: Annette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Du fragment - Über das Fragment*, Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 137-141.

<sup>486</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 38.

socraticque, il voyait se lever le spectre de la défaite de quarante.»<sup>487</sup> Solanges Tagtraum vom Rückkauf des gräflichen Familienbesitzes und der Aufforstung des zerstörten Korkeichenwaldes lässt sie die Gesellschaft d'Angervilles vergessen:

Solange se laissa glisser dans une rêverie compliquée, tenace et absorbante, interrompue et reprise cent fois avec une insistance grandissante. À travers mille aventures héroïques, elle se voyait rachetant les terres ancestrales de Grandsailles, empêchant, par son infatigable ténacité [...], et replantant finalement les trois cents mètres carrés de chênes-lièges. [...] D'ailleurs, n'était-elle pas la dame, le chêne-liège? <sup>488</sup>

Sie selbst sieht sich entsprechend der Inschrift auf dem gräflichen Wappen als *la dame*, der aus dem offenen Baumstamm entwachsenden Frauenfigur, verwurzelt mit dem Landgut, Grandsailles' einziger Liebe, die sie durch Ankauf für ihn bewahren möchte. Das Wappen dokumentiert die Verbindung von Natur, der urwüchsigen Korkeiche, und der jugendlichen Weiblichkeit der Figur. Aus dem sterbenden Baum erwächst ein neues Geschöpf wie Phoenix aus der Asche. Solange figuriert hierin als Retterin des Korkeichenwaldes.

Das Lob Senator Daudiers des üppig dekorierten Kleides seiner Tischnachbarin Mme de Montluçon zeigt Anzeichen von Dekadenz und Surrealismus: «L'encolure de votre robe, madame, est tout entière comestible, roses comprises, mais, pour mon goût personnel, j'aurais préféré qu'on servît les chenilles sur un plat séparé, de façon que chacun puisse choisir.»<sup>489</sup> Die Essbarkeit der Materie Stoff demonstriert ebenso den Bezug zum Surrealismus wie die verzehrbaren Kopfbedeckungen in einer surrealistischen Ausstellung: «[L]es chapeaux comestibles exposés au Salon des surréalistes.»<sup>490</sup> Die Präsentation dieser Szenen erscheint als Karikatur oder Parodie auf die gehobene Pariser Gesellschaft, die dadurch der Lächerlichkeit ausgesetzt ist. Aufgrund seiner Kommerzialität profitiert Dalí in Opposition zu Breton bewusst von dieser Gesellschaftsschicht.

Wie erläutert, präsentierten insbesondere Künstlerinnen surreale Objektkunst, bspw. Meret Oppenheim, die mit *Festin Cannibale* 1947 sicherlich Bretons Vorgabe, *le merveilleux* im Alltäglichen zu entdecken, entsprach. Für das Kunstobjekt drapierte sie aphrodisierende Lebensmittel, verschiedene Obstsorten, Hummer und Austern, auf „einem, mit Goldbronze bedeckten, Mannequin“<sup>491</sup> und schockierte damit bewusst den bürgerlichen Geschmack.

Der Tagtraum des Grafen wird durch reale Objekte evoziert. Wie im Roman, so integriert Dalí in der Realität surrealistische Elemente, demzufolge wird ein Ball zu einer surrealen Veranstaltung, schockierend für die anwesenden Gäste:

[Am Eingang] stand eine uralte Nähmaschine und spuckte jedem Gast ein Stück Wurst vor die Füße, das er gegen seine Einladung eintauschen mußte. [...] Die Kellner trugen Smokingjacks, Brillen mit Hornrand und Tiaras aus Brotteig. Die Barmänner [...] hatte er mit weißen Anzügen und passenden blonden oder hellbraunen, wie ein Halstuch gebundenen Krawatten aus echtem Haar ausstaffiert. [...] Im Treppenhaus drohte eine mit Wasser gefüllte Badewanne sich jeden Augenblick über die Treppe zu

---

<sup>487</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 47.

<sup>488</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 81f.

<sup>489</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 40.

<sup>490</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 40.

<sup>491</sup> Pfeifer: „Surreale Dinge gestern und heute“, S. 25.

ergießen, und in einer Ecke des Saals hing der aufgeschlitzte Kadaver eines Ochsen mit einem weißen Hochzeitsschleier. In den aufgeschlitzten Bauch waren mit Hilfe von Krücken mehrere Grammophone installiert worden, die die neuesten französischen Schlager schmetterten.<sup>492</sup>

Diese Präsentation ergänzte Dalí als festlich gekleidete lebende Leiche. Den Amerikanern war zwar der französische Surrealismus unbekannt, doch Dalí, den jeder kannte, verkörperte für Amerika den personifizierten Surrealismus.<sup>493</sup>

### 2.3.2.2 *Visages cachés* und die Literatur des späten 19. Jahrhunderts

*Visages cachés* fehlt ein durchgängiger Handlungsstrang, es besteht vielmehr aus längeren narrativen Teilen, die als eine Kriegserklärung an das dekadente Europa gerichtet zu sein scheinen und Parallelhandlungen in den USA und Europa aufzeigen. Dennoch hält Paris als Klammer diese Partien zusammen. Die historischen Geschehnisse werden wie ein sich im Kopf Grandsailles' abspulender Film geschildert, der sich aus den Berichten seiner Gäste den Ablauf erschließt, wobei sich historische Fakten und Imagination miteinander vermischen. Insofern bieten sich über reales Geschehen nur subjektiv geprägte Informationen.

Die Konstellation der Romanfiguren orientiert sich an einem „Gesellschaftsroman der Jahrhundertwende“, in dem die Ausschweifungen der französischen Bourgeoisie literarisch verarbeitet sind unter Einbindung des gesamten Spektrums möglicher menschlicher Kontakte.<sup>494</sup> Das in epischer Breite angelegte Buch präsentiert das komplexe Beziehungsgeflecht und Netzwerk der gehobenen Gesellschaft unter Integration von Exzessen jeglicher Art und der Vielfalt menschlicher Emotionen und Entwicklungen, durch deren detaillierte Beschreibungen der Schreibstil den aufmerksamen Blick eines Malers dokumentiert. Wiederholte Hinweise auf das damalige Zeitgeschehen und ein auktorialer Erzähler, der detailliert beschreibt und kommentiert, weisen auf traditionelle Textproduktion hin, die in direkter Opposition zu Picabias deambulatorischen *Caravansérail* steht:

LE COMTE DE GRANDSAILLES était demeuré un long moment assis, la tête appuyée sur la main, en proie à une obsédante rêverie. Il leva les yeux et laissa son regard errer sur la plaine de Creux de Libreux. Rien à ses yeux ne comptait davantage que cette plaine. Un sentiment de beauté émanait de ce paysage, une impression de prospérité se dégageait de ces champs.<sup>495</sup>

Diese Beschreibung belegt die tiefe Verbundenheit des Comte zu seinem Besitz neben seiner Liebe zu Frankreich und präsentiert zugleich Dalís konservative Form der Ästhetik, Er nutzt exakte Deskriptionen, wie sie Proust in *À la Recherche du temps perdu*<sup>496</sup> anwendet oder Stendhal in *Le rouge et le Noir*. Dennoch ist ein Unterschied evident, die

---

<sup>492</sup> Etherington-Smith: *Dalí*, S. 233.

<sup>493</sup> Etherington-Smith: *Dalí*, S. 236.

<sup>494</sup> Vergl.: Wild: „Salvador Dalí“. In: *Kindler*, S. 190.

<sup>495</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 19.

<sup>496</sup> Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard 1919.

Proust'schen Beschreibungen thematisieren den Bezug zwischen dem Erzähler und den erzählten Ereignissen und Objekten, bspw. dem Duft des Gebäcks *madeleine*, den der Protagonist nicht vergessen wird. Dalí hingegen beschreibt neben dem Exterieur, insbesondere Emotionen sowie die Gedanken der Romanfiguren. Die Kritik an der Lethargie der Bevölkerung, die apathisch die Entwicklung der Ereignisse erträgt und sich in einer Form des Eskapismus in sich zurückzieht, ist hier textimmanent: «Confronté à l'enfer de l'inéluctable réalité, chaque être, guidé par son désir régressif de protection intra-utérine, s'enfermait à l'intérieur du paradisiaque cocon que la chenille de sa prudence avait tissé de l'apaisante bave de l'amnésie.»<sup>497</sup>

Anhand von Vermutungen prophezeit Dalí den Ablauf zukünftiger Ereignisse und deren Einfluss auf Frankreichs Bevölkerung durch den zweiten Weltkrieg, beispielsweise die Voraussage von Adolf Hitlers Selbstmord, der zu dem Zeitpunkt noch nicht stattgefunden hatte: «Hitler veut la guerre, disait-il, non pour la gagner, mais pour la perdre. C'est un romantique et un masochiste intégral: tout doit finir pour lui, le héros, aussi tragiquement que possible, exactement comme dans les opéras de Wagner.»<sup>498</sup>

Die Beschreibung der adeligen und bürgerliche Pariser Gesellschaft, wohlhabend, egozentrisch, oberflächlich und hypokritisch mit dem Versuch, ihr wahres Ich hinter Rollenspiel und Maske zu verbergen, enthält Dalís Kritik an dieser Gesellschaftsschicht, wie folgendes Zitat über Barbara Stevens Schönheitsoperationen belegt, durch die sie im übertragenen Sinn maskiert erscheint. Auch hier zeigt sich Dalís Ironie :

Barbara avait quarante-trois ans, mais son petit nez délicatement ciselé en avait seize, et les fossettes bleutées de sa bouche en accusaient à peine douze. [...] [Elle] était l'un de ces rares êtres que l'essence profonde de leur nature rend aptes à toutes les transformations, à tous les rajeunissements que font miroiter avec tant de hardiesse les instituts de beauté: douée d'un sens inné du mimétisme, son visage pouvait reproduire, avec une troublante précision, les expressions les plus contradictoires de quelque être que ce fut – homme, femme, voire animal.<sup>499</sup>

Des Weiteren greift Dalí mit dem Inzest-Thema am Beispiel der Mutter-Tochter-Beziehung ein gesellschaftliches Tabu auf. Der Inzest als morbide Form von Autoerotik zeigt eine Mutter, die in der eigenen Tochter nur sich selbst begehrt:

Je dois la consoler, de temps à autre, du lourd fardeau de sa frivolité; elle se précipite dans mon lit et m'oblige à mettre quelque chose sur moi – autrement, elle aurait honte. Je dois ensuite me pelotonner derrière elle, la tenir serrée, poser ma joue contre sa nuque pour la réchauffer. Cela la fait dormir. J'enlève alors immédiatement mon pyjama et je le jette dans un coin [...]<sup>500</sup>

Veronica lässt die Handlung wie eine künstliche Puppe scheinbar emotionslos über sich ergehen, ihre Seele geschützt durch ihre Maske aus Aversion und Verachtung für die Mutter. Etherington-Smiths sieht in dieser Inzestbeziehung einen Hinweis auf Dalís

---

<sup>497</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 222.

<sup>498</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 45.

<sup>499</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 102.

<sup>500</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 120.

Verhältnis zu seiner Mutter und vermutet zudem ein inzestuöses Verhältnis zu seiner jüngeren Schwester Ana.<sup>501</sup> Aus heutiger Sicht kann meiner Ansicht nach darüber nicht mehr entschieden werden.

Der Graf fungiert in *Visages cachés* als Vertreter der Tradition, u.a. belegt durch sein Misstrauen gegenüber den technischen Errungenschaften der Moderne, eine Art „Mediennostalgie“, die er in seiner bewussten Ablehnung des Radios demonstriert: «Le comte de Grandsailles avait une invincible antipathie pour la radio [...]»<sup>502</sup> Der Konflikt von Alt und Neu ist hier ebenso evident wie Abneigung und Hass gegen die bevorstehende Industrialisierung seiner ehemaligen Besitzungen.

Das moderne Medium „Radio“ vermittelt dem Hörer eine veränderte Wahrnehmung einer künstlerischen Darbietung. Das unmittelbare Miterleben als Zuschauer einer Aufführung, visuell und auditiv, gestaltet sich als ein nicht wiederholbares Ereignis, wodurch jede Vorführung unitären Charakter innehat. Das Radio verändert dieses Merkmal durch die unbegrenzte Reproduzierbarkeit des Gehörten, gleichzeitig entfällt durch Zwischenschaltung der neuen Rundfunktechnik das „Hier und Jetzt“ einer Darstellung an dem jeweiligen Ort. Wie Benjamin richtig konstatiert, kann das unmittelbare „Live“-Erleben keine Reproduktion leisten. Gleichzeitig büßt das Kunstwerk damit seine Zugehörigkeit zur Tradition ein, durch die Möglichkeit, die Präsentation, bspw. Ort und Zeit zu verändern. Das Unikat avanciert zum Massenprodukt.<sup>503</sup> Das rein auditive Erlebnis initiiert beim Konsumenten eine andere Wahrnehmung, aus der Unmittelbarkeit einer Aufführung wird ein mittelbares Erlebnis. Die Frage stellt sich, ob mit der Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks Qualitätseinbußen gekoppelt sind. Bleiben wir bei der Musik, bei der durch technische Manipulationen eine musikalische Darbietung so aufbereitet werden kann, dass diese die realite Aufführung übertrifft und diese verbesserte Version durch die Reproduktion in gleichbleibender Qualität mehrfach, jedoch nicht unbegrenzt, präsentiert werden kann.

Kritisch anzumerken ist, dass durch das Radio die Massen negativ zu beeinflussen sind. Gerade in der Zeit um den zweiten Weltkrieg herum nutzte Hitler das Rundfunkgerät, um das deutsche Volk durch seine Reden, die ebenfalls reproduzierbar waren, zu manipulieren. Letztendlich ist die Aversion des Grafen auch unter diesem Aspekt zu betrachten.

Ein weiterer Punkt ist die zunehmende Industrialisierung des ländlichen Raumes. Hiermit greift Dalí das aktuelle Thema des damit verbundenen gesellschaftlichen Wandels auf, den er in epischer Ausbreitung präsentiert, u.a. durch die Beschreibungen von Solanges Engagement für den gräflichen Besitz. Das aufkommende Proletariat zeigt Auswirkungen

---

<sup>501</sup> Etherington-Smith: *Dalí*, S. 10, 25, 348, 51; Salber: *Salvador Dalí*, S. 10f.

<sup>502</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 33.

<sup>503</sup> Benjamin, Walter: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*. S. 437–440.

auf die bisherige Führungsschicht des Adels (Grandsailles) und des gehobenen Bürgertums. Seine traditionellen Wertevorstellungen scheinen durch die Industrieanlagen in der Nähe seines Gutes in Frage gestellt und sein Besitztum wird entwertet.

Mit dieser Thematisierung kontrastiert Dalí zu Picabias Futurismus, indem er zu technischen Neuerungen opponiert und vorgeblich die Tradition unterstützt, obwohl diese scheitern wird.

Der gesellschaftliche Wandel, der in *Visages cachés* textimmanent ist, wurde bereits in den Werken der romantischen Dichter, u.a. in Mussets Roman *La confession d'un enfant du siècle*, der Umbruch nach der Zeit Napoleons I., thematisiert. Massenmedien wurden ausgeweitet, sodass Information und Beeinflussung der Bevölkerung zunahmten.<sup>504</sup> Die Problematik der aufkommenden Arbeiterschaft thematisierte auch Baudelaire,<sup>505</sup> der das Proletariat als Schicht der Prostituierten, Lumpensammler und Bettler gewichtet. Durch die zunehmende Industrialisierung entwickelte sich die wachsende Unterschicht der Kleinkriminellen und Fabrikarbeiter. Diese Krise der städtischen Zweiklassengesellschaft evozierte nachfolgende Krise zwischen Stadt und Land.<sup>506</sup>

### 2.3.2.3 Das Scheitern des Grafen Grandsailles

Grandsailles' Leben als Aufbruch in eine Zukunft mit einem neuen Aktionsbereich im Ausland, stets mit dem Ziel, seinen Besitz zu sichern, um dort mit Solange zu leben, gipfelt in der Erkenntnis, dass von seinen Visionen, Wünschen und Plänen nichts blieb. Sein Egoismus mutiert zum Genuss am Leid anderer und führt letztendlich zum Scheitern seines Lebensmodells. Einsam bleibt er in einer zerfallenen Welt zurück:

Vous avez réussi à tromper tout le monde, mais vous n'avez pas de secret pour votre chanoinesse. Le prince d'Orminy... Fouseret...« commença implacablement à énumérer la chanoinesse, comme un juge donnant lecture de la sentence. Le comte regardait, terrifié, comme si sa propre conscience se fût brusquement réveillée, et incarnée en elle. » Oui, vous le savez bien, Grandsailles! Et cette sainte, Solange de Cléda, cet ange du ciel, vous l'avez tuée, elle aussi. [«]<sup>507</sup>

Nur seine alte, mütterliche Gouvernante und Haushälterin hält ihm die Treue und konfrontiert ihn mit seinen Sünden, Vertraute sowie Besitz geopfert zu haben und ohne Nachkommen zu bleiben. Er wird Opfer seiner eigenen, intriganten Spiele, die Freunde und Weggefährten im Laufe der Jahre mit ihrem Leben bezahlten.

Wie in *La vie secrète* rekurriert Dalí noch einmal auf den Mythos von Tristan und Isolde, hier am Beispiel Veronicas und Babas, um ihn vor dem Hintergrund der veränderten Zeit im 20. Jahrhundert wiederaufleben zu lassen. Etherington-Smith widerspricht dieser These,

---

<sup>504</sup> Böinghoff, Ingrid: Abschlussarbeit zur Erlangung der Magistra Artium im Fachbereich Romanistik der Johann Wolfgang Goethe Universität. Institut für Romanistik: „Das unglückliche Bewusstsein in *La Confession d'un enfant du siècle* von Alfred de Musset“, S. 9ff.

<sup>505</sup> In: Benjamin: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, S. 520.

<sup>506</sup> Benjamin: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, S. 521-526.

<sup>507</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 587.

obwohl der Text diesen Bezug explizit zum Ausdruck bringt, sodass ich ihrer Meinung nicht folgen kann: «Veronica et Baba apparaissent comme un couple de mantes religieuses, dans le rôle de Tristan et d'Yseult, se dévorant l'un l'autre [...]»<sup>508</sup> Dalís Aussage ist hier unmissverständlich und entspricht dem Topos vom Schrecken der Liebe und Leidenschaft.

### 3. Werkanalysen: Systematischer Teil

#### 3.1. Tradition und Moderne

##### 3.1.1 Die Entwicklung der Moderne

Die *Querelle des Anciens et des Modernes*, der Gegensatz Tradition/Bruch, führt immer wieder aufs Neue zur Markierung der Genese von Epochen, die sich wiederkehrend im Aufbegehren der Jungen gegen das Traditionelle offenbart. Auf einen Überblick über den historischen Ablauf und die unterschiedlichen Definitionen der beiden Termini wird hier verzichtet werden, da diese Entwicklung als bekannt vorausgesetzt werden kann. Jedoch ist festzuhalten, dass es in der Kunstgeschichte stets alternierende Epochen gab, wobei reguläre und irreguläre einander ablösten. Gegenwärtig befinden wir uns in der Spätavantgarde, subjektiv empfinden wir eine stetige Verkürzung der einzelnen Epochen, was sicherlich auf die veränderte Wahrnehmung drei Jahrhunderte später zurückzuführen ist, die uns minimale Differenzen von „Mikroepochen“ anders beurteilen lässt. Moderne umfasst die Abkehr vom Vergangenen, dem Gestrigen, dem Gewesenen im Gegensatz zum Jetztigen. Die ästhetische Seite der Moderne distanziert sich „vom Klassischen, ewig Schönen, zeitlos Gültigen“, worin sich der immer wiederkehrende Konflikt zwischen dem Traditionellen und Neueren zeigt, die sich zunehmend zu den Vorgaben der Antike distanzieren.<sup>514</sup>

Moderne Kunst und Technik stehen zeitweise, denken wir an die Technikverherrlichung, auf derselben Seite.<sup>515</sup> Überspringen wir den sich stets wiederholenden Konflikt zwischen Alt und Neu, zeigt sich, dass erst im 19. Jahrhundert die Antike nicht mehr als Gegensatz der Moderne, sondern dem christlichen Mittelalter als Epoche des Alten zur Moderne gegenübergestellt wird; die Antike selbst entrückt dabei weit in die Ferne der Vergangenheit.

---

<sup>508</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 223.

<sup>514</sup> Für Hauser stellen die *Querelle entre des anciens et des modernes* in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts sowie in Romantik und Avantgarde nur eine Repetition der Krise der Renaissance dar. Die Individualität entsteht erst seit der Renaissancekrise durch ein reflexives Bewusstsein des Einzelnen. Hauser, Alfred: *Der Manierismus. Und die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. S. 40-46; Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1979, S. 13ff. Eine andere Auffassung vertritt Adorno, für den die Moderne mit Baudelaire beginnt. Der Fokus wird auf das Hässliche gelegt, wodurch es ermöglicht wird, das „einfache Volk“, die Außenseiter der Gesellschaft, künstlerisch zu thematisieren. Adorno, Theodor: W.: *Schriften 7. Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1970, 4. Auflage 1984, S. 31-56.

<sup>515</sup> Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart: Metzler Verlag 1995, S. 28-31, 43ff.

Quintessenz der Auseinandersetzung des Traditionellen mit dem Modernen ist die Ablösung des humanistisch-klassischen Begriffs der mimetischen Abbildung von Welt durch ein modernes Fortschritts- und Entwicklungsdenken, das die veränderte Auffassung von ästhetischem Geschmack und Geist im Wandel der Zeiten umfasst.

### 3.1.2 Ästhetik und Erhabenheit

Die Dialektik der Ästhetik der *beauté absolue et beauté relative* impliziert nicht nur Oppositionen, sondern ungleiche Spannungsrelationen. Darüber hinaus bezieht sie sich auf Wahrnehmungsmuster und Wertvorstellungen. Der Text überschreitet die Grenzen zwischen den Genres und stellt das Ausgegrenzte und Verborgene in den Fokus. Der Terminus *Moderne* wird in der Literaturwissenschaft als unscharf, uneinheitlich oder kontrovers diskutiert und interpretiert, sodass eine eindeutige Definition der einzelnen Epochen fehlt, deshalb umfasst die Ästhetik bis in die heutige Zeit eine negative sowie eine positive Seite.

In Frankreich wurde „modernité“ durch Baudelaire und seinem Hauptwerk *Les fleurs du mal* zum Leitwort einer neuen Ästhetik, die die Hinwendung zum „surnaturalisme“ initiierte,<sup>519</sup> was bereits als Vorausdeutung des Surrealismus zu sehen ist. Der Künstler sollte demnach das Enigma der *beauté* der modernen Zeit ausdrücken und damit etwas Antikes werden lassen, d.h., etwas Altes im Vergleich zu künftig Modernem.<sup>520</sup>

Die Moderne definiert sich als ein ständiges „Sich-Übersteigen“, als eine Bewegung ohne festen Termin, einen Zeitraum der Prämoderne, mit dem die Gesamtheit der Vorepochen zu erfassen ist. Modernität zeigt sich als unentwegten Wandel, der das Gewohnte immer wieder hinterfragt. Die ständige Bewegung zieht den sich den stetig wechselnden Modernitätsbegriff nach sich, mit dem jede Dichtergeneration das jeweils Konventionelle relativiert und dagegen opponiert.<sup>521</sup> Die Tendenz immer kürzerer Epochen der Moderne setzt sich bis in die Gegenwart auf nahezu allen Gebieten fort, mit Ablehnung des Gewohnten und Propagierung des jeweiligen Trends.<sup>522</sup>

In der Moderne erfolgt die Abkehr vom universellen, zeitlos Schönen als Ideal der Klassik,<sup>523</sup> vielmehr erlebt das, dem Zeitgeschmack entsprechende Schöne eine Aufwertung, folglich unterliegt der Schönheitsbegriff ebenfalls einem stetigen Wandel. So

---

<sup>519</sup> Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Französisch/Deutsch. Übersetzung von Fahrenbach-Wachendorff. Anmerkungen von Horst Hina. Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke. Stuttgart: reclam jun. 1980/1998, S. 10 -164. Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Moderne*, S. 11f.

<sup>520</sup> Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Moderne*, S. 60f.

<sup>521</sup> Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne*, S. 11-19.

<sup>522</sup> Wild, Gerhard: „Nachrichten vom Rande des Reiches: Surreale Peripherien zwischen Ungleichzeitigkeit und Aktualität“. In: Nanette Rißler-Pipka, Michael Lommel, Justyna Cempel (Hrsg.): *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz*. Bielefeld: Transcript Verlag 2010, S. 2.

<sup>523</sup> Vergl. Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation der Moderne*, S. 85.



stand insbesondere im Surrealismus das Abartige, Kranke, außerhalb der Norm Stehende im Fokus des Interesses und erlebte eine Höhergewichtung und Bedeutungsaufwertung.

### 3.1.3 Décadence

Im *Fin-de-Siècle* spiegelt sich das lyrische Ich nicht im Naturraum, sondern in Kultur, Kunstwerken und Interieur. Darüber hinaus zeigen sich die Symptome an einer bürgerlichen Gesellschaft, die den Mitmenschen ihr wahres Wesen hinter einem artifiziellen Exterieur verbirgt, durch das sie etwas präsentieren möchte, das ihr nicht entspricht und darauf abzielt, sich durch Außergewöhnliches von der anonymen Masse zu distanzieren. Poetik zeigt sich als Verwirklichung einer Suggestion, die bereits „auf die Dichtung der Moderne [...] [hinweist].“<sup>524</sup> Das Konzept der Suggestion, auf das Dalí in *Visages cachés* rekurriert, erzeugt beim Rezipienten Verrätselung und Unbestimmtheit. Die Verschleierung soll den Seelenzustand der Figuren verbergen und ihnen eine Aura des Undurchschaubaren verleihen. *Visages cachés* weist durch seine dekadenztypische Thematik auf Romane der Jahrhundertwende hin, da die Handlung ohne Unterlass durch Krankheit oder Tod von Handlungsträgern und Begleitern, dem Zerschneiden gewohnter Lebensbereiche sowie dem sich abzeichnenden Untergang entgegenght. Diese Isotopie von Abschied und Endzeitstimmung „generiert einen neuen eigenartigen poetischen Raum der immanenten Verweisungen, die sich ineinander spiegeln.“<sup>525</sup> Diese These kann durchaus auf dieses Werk übertragen werden, das trotz klassischer Struktur mit der Thematisierung des Negativen, einem Merkmal der Literatur und Kunst der Moderne, Dalí als Autor dieser Epoche ausweist:

Je n'ai d'ailleurs jamais dans ma vie rencontré une femme élégante qui soit très belle, les deux qualités s'excluant par définition. [...] Si une femme élégante peut se permettre d'accuser une certaine fatigue et un certain déséquilibre, elle a, en revanche, un besoin absolu de mains, de bras et d'aisselles d'une beauté voyante. Les seins n'ont aucune importance. S'ils sont bien tant mieux, sinon tant pis. Du reste de son corps, je n'exige qu'une chose pour qu'une femme soit élégante: c'est une conformation spéciale des os iliaques qui les rend, sous n'importe quelle robe, présents et agressifs.<sup>526</sup>

Dalís Definition von Eleganz präferiert Frauen, die zu makelloser Schönheit opponieren, dagegen eine Verbindung aus Hässlichem und dezenter Schönheit durch Erschöpfungsmerkmale und latenter Krankheit präsentieren, Folglich zeigt die elegante Frau die typischen Dekadenzmerkmale von Niedergang im Gegensatz zum klassischen Schönheitsideal. Es sind Frauen, denen man ihr exzessives Leben ansieht. Die

---

<sup>524</sup> Die Konzeption des Neuanfangs in Ende und Untergang – ein Verfall – findet ihren Ausdruck zum einen im Spleen, den dunklen Seiten der menschlichen Natur, zum anderen dagegen im Ideal. Diese Melancholie evoziert stets eine Semantik von Zerstörung bis hin zum Tod; hierzu opponiert nur das Ideal als Ausweg. Moog-Grünewald, Maria: „Poetik der Décadence – eine Poetik der Moderne“. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.). *Fin de siècle*. München: Fink Verlag 2002, S. 172 (165-194).

<sup>525</sup> Moog-Grünewald erläutert diese Niedergangs Stimmung im Zusammenhang mit *Bruges-la-Morte*. Moog-Grünewald: „Poetik der Décadence“, S. 183f.

<sup>526</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 146f.

Erläuterungen über die Symptome der Décadence und deren Verfallserscheinungen, eine Vorliebe für das Negative, das Böse und Abstoßende von „Entarteten“ (Nordau) werden hier deutlich, wie bereits von Huysmans und Baudelaire literarisch verarbeitet.<sup>527</sup> Das bedeutet, dass Dalí Textproduktion die Perspektive des 19. Jahrhunderts belegt.

Die diversen Erscheinungsformen des körperlichen und geistigen Verfalls zeigen sich in *Visages cachés*. So ist Grandsailles bspw. von einem ästhetischen Aristokratismus gepaart mit moralischer Verworfenheit markiert, die ebenfalls den Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts entspricht.<sup>528</sup>

Jugeant l'effet d'ensemble de ses invités du « point de vue Grandsailles », elle fut frappée de l'incohérence de son salon [...] Chez Grandsailles, c'était l'opposé; tout se tenait si bien, chaque chose était si bien à sa place que rien ne pouvait être «déplacé ». et même les gens qui se rencontraient assez fréquemment chez lui donnaient l'impression qu'ils venaient de se quitter deux ou trois cents ans auparavant.<sup>529</sup>

Durch die Wahl seiner Gäste, die derselben Schicht angehören sollen, soll sein ästhetisches Gesamtkonzept erreicht werden. Auf der anderen Seite vergnügt er sich mit Mätressen, die nicht alle seiner Gesellschaftsschicht angehören. Damit zeigt er das klassische Verhalten der Aristokratie im 18. oder auch des Bürgertums im 19. Jh., in der man seine sexuellen Gelüste mit Geliebten auslebte, um mit der Ehefrau keine Nachkommen zeugen zu müssen, was eine Abkehr von der modernen Zeit belegt. Die Weigerung, sich fortzupflanzen, ist ein Leitmotiv des späten 19. Jahrhunderts.<sup>530</sup> Luhmann diskutiert die Liebe als Kommunikationsmedium, in dem Liebe und Sexualität hierbei nicht identisch sind. Liebe in Verbindung mit Sexualität ist ein anerkanntes Naturbedürfnis, das sich moralischen Kontrollen entzieht. Zola bspw. thematisierte in seinem gesellschaftskritischen Roman *Nana* die Dekadenz und den Verfall der gehobenen Gesellschaftsschicht und der gleichnamigen Protagonistin.<sup>531</sup> Die Kanonissin von Launay goutiert diese gräfliche Attitude nicht, da sie keine Nachkommenschaft sichert:

Le comte de Grandsailles [...] avait passé son temps à se rendre à Londres, et l'on avait beaucoup murmuré, ces temps derniers, [...] au sujet de deux de ses liaisons éphémères, la plus suivi et la moins obscure étant celle qu'il entretenait avec l'honorable Lady Chidester-Ames.

Une fin d'après-midi de fin août 1939, la chanoinesse de Launay débarqua à Paris. [...] Le boudoir réservé aux maîtresses de Grandsailles, et qui ne contenait, outre les meubles, que les objets de toilette habituels, était toujours préparé hâtivement, sans négligence, mais sans excès de zèle.<sup>532</sup>

Der Untergang des Vertrauten, Traditionellen, muss zwangsläufig erfolgen, um Raum für Innovatives, Neues zu schaffen, das der veränderten Zeit gerecht wird. Das Festhalten an

---

<sup>527</sup> Nordau: *Entartung*, S. 277, 295

<sup>528</sup> Vergl.: Moog-Grünwald: „Poetik der Décadence“, S. 166.

<sup>529</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 142f.

<sup>530</sup> Carrouges, Michael: *Die Junggesellenmaschinen*. Berlin: Zero Sharp 2019.

<sup>531</sup> Zola präsentiert am Beispiel des II. Kaiserreiches ein Bild der Sittenlosigkeit, die sich durch alle Gesellschaftsschichten zieht. Zola, Émile: *Nana*. Préface et commentaires de Pierre-Louis REY, Paris: Pocket classiques 1991. Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 97ff, 109, 137-150.

<sup>532</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 227, 228f.

alten Wertvorstellungen verhindert jedoch die vorbehaltlose Zuwendung zu Zukunft und Wandel. Damit offenbart sich der Verfall in seiner Doppeldeutigkeit von Enthüllung und Untergang.<sup>533</sup> Grandsailles' Lebensmodell nähert sich somit kontinuierlich seinem endgültigen Zerschellen. Er entgeht seiner Verhaftung per Schiff nach Buenos Aires in Begleitung seiner Gouvernante durch D'Orminys Opfer, der durch seinen Suizid jeden Verdacht auf sich lenkt:

– Pourquoi dois-je me déguiser de votre uniforme pour partir? demanda Grandsailles. – Pour ne pas être reconnu, répondit Orminy. Ce matin même, j'ai mis ma maison et mon yacht à la disposition du gouvernement. Demain, une compagnie de gendarmerie occupera les lieux. Nous serons surveillés. Lorsque vous partirez, dit-il s'adressant au comte, ils vous prendront pour moi. [...] « Il s'est tué à votre place, et il a sabordé son bateau. »<sup>534</sup>

Grandsailles quitiert diese Rettung emotionslos. Dieser fungierte nur als eine der lebendigen Schachfiguren in dem Spiel seiner Intrigen, die einzig seinen eigenen Zielen dienen. Die Manipulationen seiner Mitmenschen haben ihn gleichfalls vereinnahmt und zu einer, von unsichtbarer Hand, geführten Marionette degradiert. Er wird Opfer seines Spiels, das sich verselbstständigt und seiner Regie entzieht. Der Verlust aller Bindungen an Vertraute, an Schönheit und Ästhetik geht mit dem Untergang seiner Prämissen einher:

DURANT LES VINGT-TROIS JOURS que dura la traversée de Casablanca à Buenos Aires, le comte de Grandsailles oublia presque complètement non seulement les épisodes des intrigues et des conspirations dramatiques qu'il venait de vivre, mais jusqu'au fait que la guerre existât. Incapable de distinguer clairement ce qui l'attendait derrière le total brouillard de ses futures activités politiques, et avec cet absolutisme capricieux qui caractérisait la moindre de ses absorptions et de ses abstentions, le comte décida de chasser de sa mémoire tout ce qui pourrait lui causer le plus petit déplaisir, tout en laissant sournoisement une petite brèche ouverte aux représentations du plaisir.<sup>535</sup>

Alle Versuche, die negativen Erinnerungen aus seinem Bewusstsein zu eliminieren, misslingen. Ihm, dem traditionsbewussten Ästheten, bleibt nur die Gesellschaft seiner degenerierten Haushälterin, die alle Erniedrigungen durch sein despotisches Verhalten geduldig erträgt und ihm trotz Scheitern seines Lebensmodells weiterhin beisteht.

Auch Solanges Leben nähert sich kontinuierlich ihrem Tod aufgrund ihrer Nervenkrankheit, die als typisches *Fin-de-siècle* Symptom zu werten ist. Als Strafe für ihre Sünden akzeptiert sie ihre Krankheit: «Je sais, dit Solange. De l'instant où le vicomte d'Angerville n'est pas revenu et où Girardin a été fusillé par les nazis, j'ai été envahie par le sentiment que ces terribles malheurs étaient arrivés par ma faute!»<sup>536</sup> Mit den v.g. Beispielen ist das *décadence*-Merkmal des kontinuierlichen Verfalls belegt. Demzufolge ist Dalís Roman aus der Perspektive des 19. Jh.s geschrieben.

---

<sup>533</sup> Vergl.: Moog-Grünwald: „Poetik der *Décadence*“, S. 171.

<sup>534</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 361, 369.

<sup>535</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 377.

<sup>536</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 554.

## 3.2. Wahrnehmung in der Moderne

### 3.2.1. Weltenpluralität

Im Fokus der Untersuchung soll die Frage der Wahrnehmung stehen, die in den Ismen der Avantgarde von essentieller Bedeutung ist. In ihren literarischen Strömungen werden scheinbar nicht zusammenpassende Dinge zu einem Novum vereint, um durch Schockierendes, Einmaliges und Wunderbares bewusst gegen die vertraute Form der Wahrnehmung zu opponieren.

Es scheint daher sinnvoll, auf Lobsiens Ausführungen von der Weltenpluralität zu verweisen, wonach in der Imagination eine Vielzahl differenter Weltvorstellungen verortet ist. Imagination bedeutet hierbei neben innerer Anschauung eine Sache „als etwas Bestimmtes [...] als etwas Anderes – [zu]sehen oder auf[zuf]assen.“<sup>537</sup> Deshalb entwerfen wir seit jeher literarische Fantasiewelten, die eine idealisierte Welt schaffen, in der die Missstände der Realität nihiliert werden. Doch fragt man sich, inwieweit wirkliche Welt und textimmanente Welt einander ent- bzw. widersprechen. Können Analogien festgestellt werden, zeigt sich die artifizielle Welt als Weiterentwicklung der natürlichen oder stellt sie sich als Widerpart zu ihr dar?

Auf den historischen Überblick wird an dieser Stelle verzichtet, da die Leserschaft damit vertraut sein wird. Das Verständnis von Lobsiens These erfordert die Verknüpfung von Verstand und Imagination, wobei Ratio sich als Abart der Vorstellungskraft präsentiert. Daher können „wissenschaftlicher Diskurs und Imagination [...] im literarischen Text zwanglos ineinander über[gehen]“<sup>538</sup> und als Folge unterschiedliche Textformen miteinander verschmelzen. In jeder der beiden Welten, eine Imaginäre oder unsere Reale, erreichen wir die Grenzen unserer Wahrnehmung, was unsere Vorstellungskraft an diesem Punkt geradezu zwingt, die Wahrnehmungsfunktion zu übernehmen. Durch den virtuellen Transfer in andere Kosmen verändert sich die Perspektive, die gleichzeitig mit jeder Standpunktveränderung einen Wahrnehmungswechsel vollzieht.

Erst die imaginäre Reise in eine Welt außerhalb unseres Kosmos<sup>4</sup> ermöglicht die Außensicht auf unsere Erdenwelt und offenbart uns neue Anblicke.<sup>539</sup> Logischerweise

---

<sup>537</sup> Lobsien, Eckhard: *Imaginationswelten. Modellierungen der Imagination und Textualisierungen der Welt in der englischen Literatur 1580-1750*. Heidelberg: Winter Verlag 2003, S.25.

<sup>538</sup> Lobsien: *Imaginationswelten*, S. 21.

<sup>539</sup> Lobsien: *Imaginationswelten*, S. 22f; „Die Imagination hat aufgrund der unauflöschlichen Kopräsenz von Literalität und Denk-Sinn die ‚Struktur der Allegorie. Allegorie und Imagination bearbeiten Konkretes, Anschauliches, Sinnliches, Kontingentes nur, indem und insofern sie simultan Abstraktes, Unanschauliches, Intellektuelles, Ideales ins Spiel bringen, herausarbeiten, konturieren.“ Somit ist „[j]ede Allegorie (des 16. Jahrhunderts) [...] immer eine Allegorie der Imagination. Das Lesen einer Allegorie ist ein Betätigen der Imagination bei gleichzeitiger Beobachtung dieser Tätigkeit und ihrer Momente.“ Kunst in jeder Form wird demzufolge „zum Medium einer Selbstbewegung des Geistes.“ „Etwas Imaginieren heißt: es als etwas Bestimmtes – also immer auch noch (potentiell) als etwas Anderes – sehen und auffassen.“ Diese umfasst zugleich die „Strukturäquivalenz von Imagination und Allegorie. Eines wird gesagt (gezeigt), damit genau

können durch die begrenzte Anzahl der Atome zwar neue Verbindungen aus etwas Bekanntem entstehen, etwas völlig Neues dagegen nicht.<sup>540</sup>

Daraus folgt, dass dem Autor die Aufgabe obliegt, aus dem gesamten Spektrum seiner Fantasie zu schöpfen und unterschiedliche, fiktive Welten zu erschaffen, die zur realen differieren. Doch können durch die endliche Menge nur neue Lebensräume erdacht werden, die sich partiell entsprechen. Folglich wird der Rezipient auch in schockierend Neuem im Detail Bekanntes entdecken.

Wo die reine Wahrnehmung an ihre Grenzen stößt, setzt die Imagination ein, die das Bild eines unendlichen Kosmos entstehen lässt, da sie sich jeglicher Sinneswahrnehmung entzieht, also weder visuell, auditiv noch emotional erfasst werden kann.

An diesen möglicher Welten partizipieren surrealistische Werke, deren Ziel es war, das Wunderbare in der existenten Welt zum Vorschein zu bringen, um die Wirklichkeit durch Düsternis und Wahn, den Schattenseiten des Daseins, zu bereichern und zu vervollkommen.<sup>541</sup> Fantasie, Realität und Wahn gehen im Surrealismus eine neue Bindung ein, um so *le merveilleux* im Alltäglichen entstehen zu lassen, einen Schlüsselbegriff des Surrealismus, der als Motor gegen logische Vernunft, falsche, gesellschaftliche Moralvorstellungen sowie geschmackliche Mittelmäßigkeit und veraltete Kunst fungiert. *Le merveilleux* partizipiert für den Surrealismus an der Wirklichkeit, die das Imaginäre bereichert und vereint beide zu einer Überrealität.

Folglich entspricht der Surrealismus mit seiner Verschmelzung von Imagination und Realität durchaus Lobsiens Auffassung von der Verquickung von Wissenschaftlichkeit, d.h. reale Weltansicht und Imagination in literarischen Texten.

### 3.2.2 Roman und surrealistische Wahrnehmung

Eine Ästhetik des Surrealen, präziser, der „ephemere[n], hybride[n], groteske[n] Traumbilder und fantasmatische[n] Wünsche“ existierte bereits in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die unsichtbare Verbindung der Oppositionen von bspw. Traum und Realität oder Wahrheit und Vision sowie nicht verlässliche Wahrnehmung markieren surrealistische Werke,<sup>542</sup> allen voran Dalís Texte sowie Chiricos *Hebdoméros*, hingegen in geringem Ausmaß Picabias Werk. Dieses „Ineinandergreifen, Überlagern, Verschieben und Verdoppeln der Sinne und Bedeutungen“ [...] evoziert ein spielerisches Sehen, das

---

dadurch und zugleich ein anderes gesagt (gezeigt) werden kann [...]“ Alle Zitate: Lobsien: *Imaginationswelten*, S. 25f.

<sup>540</sup> Vergl.: Lobsien: *Imaginationswelten*, S. 8f.

<sup>541</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 52f.

<sup>542</sup> Hülk, Walburga: „Fugitive beauté – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 167ff (167-178).

die Wirklichkeit hinterfragt bzw. als Täuschungs- und Imaginationsspiel entlarvt. Realität ist lediglich Part einer veränderten Wahrnehmungsstruktur, die dadurch Fortlauf und Bedeutungszusammenhänge unter- und abbricht und durch die Vermischung von Bewusstem und Unbewusstem, Realem und Irrealem, Geträumtem sowie Visionärem innovative Bilder und neue Verbindungen entstehen lassen, jedoch, bedenken wir Lobsien, aus der begrenzten Anzahl der Atome.<sup>543</sup> So avisiert die Vision eines russischen Mädchens Dalí die schicksalhafte Begegnung mit Gala. In der Folge brennt sich dieses Bild in seinem Kopf ein: «Quoi qu'il en soit de la précision de mes souvenirs à cet égard, c'est dans le théâtre optique de M. Trayter que je vis, pour la première fois, la silhouette bouleversante de la petite fille russe. [...] Gala? Je suis sûr que c'était déjà elle!»<sup>544</sup> Künftig tituliert er alle ihn faszinierenden Frauenfiguren mit Varianten dieses Namens, eine Verbindung seiner Imagination mit der Realität, das Ideelle mit dem visuell Wahrnehmbaren. Roloff zieht in diesem Zusammenhang richtigerweise den Vergleich zu einer Version der *Laterna Magica* des Lehrers Señor Traite, die für Dalí ein ‚optisches Theater‘ darstellt und als Initialzündung für die Verbindung von „Wahrnehmung“ und Memoria, einer intermedialen Ästhetik, fungiert:

La meilleure attraction restait un théâtre optique auquel je dois les plus fortes illusions de mon enfance. Je n'ai jamais su à quoi il répondait exactement: dans mon souvenir, on voyait la scène de ce théâtre comme au travers d'un stéréoscope ou d'une case qui se colorait successivement selon toutes les nuances de l'arc-en-ciel.<sup>545</sup>

Hierbei verweben sich falsche und echte Kindheitserinnerungen ineinander und evozieren eine Ästhetik des Surrealen:<sup>546</sup>

Je fuyais les filles [...]. Toutefois je m'arrangeais pour être toujours amoureux – mais de telle façon que j'étais destiné à ne rencontrer jamais l'objet de mon désir – en choisissant une jeune fille croisée dans la rue [...] que j'étais certain de ne pas revoir. Ces amours de plus en plus irréelles et inassouvies me permirent de faire glisser mes sentiments de l'image d'une jeune fille à l'image d'une autre, et cela au milieu des pires tempêtes de mon âme. [...] De même que au cours de la classe de M. Trayter je pouvais au gré de mon désir voir dans les nuages du ciel catalan, » tout ce que je voulais,« de même je devins le thaumaturge absolu de ma vie sentimentale, formulant ainsi mon premier principe d'identité. L'amour obéissait à l'imagination et tout retournait à Galutchka.<sup>547</sup>

Dieses Zitat belegt, dass die Identität der Mädchen irrelevant erscheint, da sie lediglich als Variable X für das visionäre Bild von Dullita fungieren, das er in seinem Kopf verankert hat. Mit der Flucht in die Irrealität entzieht er sich realen Begegnungen. Ähnlich funktionieren die Kopfbilder *Grandsailles* in *Visages cachés*:

Toutes ces images commençaient à défiler sur un rythme accéléré dans l'imagination de Grandsailles, sans continuité apparente, mais avec une telle acuité de vision que le spectacle animé de son salon devint une sorte d'arrière-plan indéterminé, animé de rumeurs et de mouvements confus. Il voit un

<sup>543</sup> Vergl.: Winter, Scarlett: «Glissement d'images – glissement de sens. Strategien der Intermedialität bei Robbe-Grillet». In: J. Mecke/ V. Roloff (Hrsg.) *Kino-/(Ro)Mania Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 310 (309-322).

<sup>544</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 36f.

<sup>545</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 36.

<sup>546</sup> Vergl.: Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: *ZfK* 21 (2008), S. 189f.

<sup>547</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 92.

cheval éventré, une grande flaque de sang, sur laquelle vient de glisser le journaliste Litry, accoutré de son éternel imperméable jaune. Place de la Madeleine, la vitrine du fleuriste (chez lequel Grandsailles avait coutume d'acheter ces petits lis jaunes mouchetés d'amarante qu'il avait parfois l'audace de piquer à sa boutonnière) reflète à présent, dans les stalactites de sa glace brisée, la carcasse en feu d'un autobus retourné au coin de la rue Royale.<sup>548</sup>

Die Imagination seiner Gedanken gaukelt ihm seine Anwesenheit bei den Pariser Ereignissen vor. Die Vermischung von real und unreal kann als surreales Element im Text gesehen werden. Wie die Beispiele belegen, sehen wir bei Dalí die, von Scarlett Winter erläuterte, Wahrnehmungs- und Rezeptionsveränderung, die der Surrealismus durch Fragmentierungen, Zerfetzungen, Ausfransungen und differente Stufen der menschlichen Sichtweisen mit sich bringt, die zugleich die Grenzen zwischen den verschiedenen Sinneswahrnehmungen verwischen, miteinander verbinden oder eliminieren.<sup>549</sup>

Das Ineinanderübergehen von Realität und Imagination kennzeichnet gleichfalls *Hebdomeros*. Desgleichen belegen die surrealistischen Vergleichswerke *Le paysan de Paris* und *Nadja* das Verweben von Träumen und Fantasien ihrer Protagonisten mit der Wirklichkeit. Bei Breton fungiert die *Nadja* hierbei als auslösendes Ereignis, als Zeichen im Sinne des Surrealismus'. Dieser surrealistischen Umsetzung der Wahrnehmung kann sich der Leser nicht entziehen durch die Verbindung von Konträrem, Zufall und Notwendigkeit, Alltägliches und Erhabenes, sowie das Anstößige und das Unschuldige,<sup>550</sup> sodass er sich in den Kosmos aus Realität und Traumwelt eingebunden sieht.

Sammeln und Exponieren lösen Objekte aus ihrem biographischen Kontext heraus und versetzen diese in einen paradigmatischen, was wiederum unterschiedliche Diskurse des Exotischen oder Überraschenden erzeugt:

Tac ici, tac là-bas, tac là... tac, tac, tac, tac... Mille feux vermillions, carmins et blancs s'allumaient sur mon canevas improvisé, à chaque dé clic du moulin. J'étais le maître, le seigneur et l'inventeur de ce procédé unique dans les annales de la peinture. Ce tableau étonna tout le monde. M. Pitchot regretta amèrement qu'il fût peint sur une porte aussi lourde et encombrante à manœuvrer, et qui, de plus, était rongée par les vers à certains endroits. Les paysans restaient bouche bée devant ces cerises si naturelles qu'on avait envie de tendre la main pour en attraper.<sup>551</sup>

Surrealistische Arbeiten evozieren unsere Verwunderung, vor allem durch die Befreiung der Gegenstände aus ihrem Lebenskontext, weniger mittels der Metamorphose ihres Erscheinungsbildes. Surreale Musealisierungstendenzen wie Fragmentierung, Versetzung und Hybridisierung zeigen sich bei Dalí lediglich in den Effekten, der Außenwirkung. Der Transformierungsakt von Verschieben und Verdichten wird hierbei vorausgesetzt. Die Partialität der Gegenstände löscht deren Historie aus und lässt sie allgemein gültig und

---

<sup>548</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 36f.

<sup>549</sup> Winter, Scarlett: „Zwischen gemalter Poesie und poetischem Theater. Grenzgänge des Medienkünstlers Joan Miró“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans* ZfK 21 (2008), S. 78f (77-95).

<sup>550</sup> Bohrer, Karl-Heinz: „Nachwort Wer war Nadja?“. In: André Breton: *Nadja*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 142f (141-155).

<sup>551</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 67.

zeitlos werden und damit in einer neuen Theatralität und Musealisierung aufgehen, die als Verfahrensweise dient, um Alltägliches in Kunst umzuwerten.<sup>552</sup>

Bei den surrealistischen Objekten, wie z. B. Marcel Duchamps *Fountain* (1917) schafft das *ready-made* die Verbindung zwischen gezeigter Partialität und gewesener Totalität, da letztere bewahrt bleibt. Jeder wird in der Fontäne das ehemalige Pissoir erkennen, sodass ihr früherer Kontext nicht total getilgt wird:

Die Geschichte einer Pflanze oder eines Tieres zu schreiben, bedeutete, auch zu sagen, welches ihre Elemente und ihre Organe, welches die Ähnlichkeiten, die man in ihnen finden kann, welches die Kräfte, die man ihnen zuschreibt, die Legenden und Geschichten, mit denen sie vermischt werden, [...], die Nahrungsmittel, die sie bieten, gewesen sind. Hinzukommt, was die antiken Autoren darüber erfahren haben. Die Geschichte eines Lebewesens war dieses Wesen selbst innerhalb des ganzen semantischen Rasters, der es mit der Welt verband.<sup>553</sup>

Diese Vorgehensweise lässt sich auf die Literatur übertragen, in der ehemalige Bedeutungen nicht vollständig eliminiert werden und durch die innovativen Verbindungen beim Rezipienten Erstaunen und zuweilen Neugier auf das Unbekannte erzeugen.

Als Inbegriff der Musealisierungstendenzen ist bspw. der Sammelzwang des Adligen aus *À Rebours* zu sehen, der die Unikate neu arrangiert und dadurch im Sinne einer Metapher eine veränderte Wirklichkeitsauffassung bietet. Gleichzeitig weisen sie auf eine Romanstruktur von Leere und stilvollem Müßiggang hin.<sup>554</sup> Esseitens' Verhalten reagiert auf die technische Massenherstellung mit der bewussten Selektion exklusiver Unikate für sein Privatmuseum, welches an seiner Selbstvergewisserung partizipiert.<sup>555</sup> Das antike Konzept des *exponere*, um Staunen beim Betrachter zu evozieren, stellt seine Nähe zu Objekten der Avantgarde unter Beweis. Das Zurschaustellen bedeutet bei beiden Konzepten das Tilgen sämtlicher bis dato mit dem Gegenstand verbundenen Denkmuster, um ein innovatives Erstaunen hervorrufenden Effekt zu erzielen.

Picabia demonstriert mit seiner Attacke gegen Rembrandt, dessen Malerei als Inbegriff großartiger Kunst gilt, den Angriff auf das Museale: «Voyez-vous, mon vieux, un panier de pommes de pin m'a toujours été plus sympathique à regarder qu'un Rembrandt!»<sup>556</sup> Der Vergleich des genialen niederländischen Malers mit der einzigen Ausgabe einer Zeitschrift, die anlässlich eines Kongresses 1922 von Christian (vermutlich Tristan Tzara) und Francis Picabia publiziert wurde, greift gleichzeitig die anerkannte Kunst und deren Anhänger an.<sup>557</sup> Andererseits muss Picabias Aussage als Element des Dada interpretiert werden, als Provokation und Schockieren eines indifferentem Publikums.

---

<sup>552</sup> Wild: „Athaumasia“, S. 70-73.

<sup>553</sup> Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M.: Springer Verlag 1980, S. 169.

<sup>554</sup> Wild: „Athaumasia“, S. 101.

<sup>555</sup> Vergl.: Wild: „Athaumasia“, S. 103f.

<sup>556</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 21.

<sup>557</sup> Mercié: „Nachwort“ Für Germaine Everling ». In: Francis Picabia: *Caravanserail*. Übersetzung aus dem Französischen von Gustav Roßler, 1. Aufl.. Gießen: Anabas 1988. S.123 (118-125).



### 3.2.2.1 Einfluss der Technik auf die Lebensumstände der Menschen

Die modernen, schnellen Verkehrsmittel ziehen den Bedeutungsverlust der Natur nach sich, gleichzeitig jedoch offerieren sie nie erlebte Wahrnehmungen und eröffnen damit dem Individuum eine unbekanntere Perspektive der Realität, verbunden mit einem anderen Lebensgefühl. Waghalsigkeit und riskante Unternehmungen in den neuen Transportmitteln faszinieren das Publikum.<sup>558</sup>

Un jeune lieutenant me conta le dernier exploit accompli, le jour même, par un des as du camp d'aviation. Cet officier avait parié qu'il entrerait avec son appareil, à deux heures de l'après-midi, dans la chambre de Marthe Chenal, au Carlton, par la baie toujours ouverte; ce pari, conclu la veille à l'issue d'un souper à Monte-Carlo, il s'était fait un point d'honneur de le tenir et il avait prié deux amis d'en être témoins.<sup>559</sup>

Dieses Manöver bietet den Zuhörern, welche die Todesgefahr völlig ignorieren, Abwechslung in der banalen Normalität.

Durch die Dominanz von totaler Mobilität verbunden mit einer Technik-Verherrlichung in *Caravansérail* entspricht der Roman weitgehend den Forderungen des *Manifests des Futurismus*. Lareincays Titel *l'Omnibus* belegt ebenfalls diesen Bezug. Der Fokus des Werkes liegt eindeutig auf dem Bewegungsablauf, dem Unterwegssein, was gleichzeitig den Unruhezustand sowie die Unausgeglichenheit der Protagonisten hervorhebt, daher erscheinen Reiseziele beliebig und austauschbar. Landschaft und Natur werden zu Nebenrollen degradiert, die in ihrer Vertrautheit langweilen.

Wie verändert gestaltet sich das Reisen in den 20er Jahre im Vergleich zu Zeiten, in denen sich die Geschwindigkeit an der tatsächlichen Anzahl der Pferde errechnen ließ. Dem menschlichen Auge blieb Muße, die Schönheiten der Regionen sowie die Aktivitäten von Menschen, Flora und Fauna zu sehen und geistig zu verarbeiten, da diese durch das gemächliche Tempo als Totale visuell erfasst wurden.

Der Fahrer mutiert durch das Verschmelzen mit seinem modernen Fahrzeug zur Maschine, zu einem seelenlosen Objekt. In *Caravansérail* büßt der Mensch als Bestandteil der technisierten Welt dadurch den Naturraum als Rückzugs- und Erholungsort ein. Ersatz bieten artifizielle Vergnügungen zur Entspannung und Ablenkung. Folglich stürzt sich der Ich-Erzähler in Rauschzustände ohne Nachhaltigkeit, angetrieben von einer unersättlichen Gier, die jenseits ihrer Befriedigung wieder neu entsteht. Liebe und Tod bilden hierbei die Eckpunkte einer Linie, zwischen denen sich zickzackmäßig ein Punkt bewegt, der für das Bild des Moments übersensibel ist. Lediglich die Naturkraft der Sonne erscheint wertvoll durch ihre unermessliche Energie und strahlende Intensität: «Il y a longtemps que j'ai tout vu, et dans la nature il n'y a pour moi qu'une chose qui compte, c'est le soleil.»<sup>560</sup> Diese

---

<sup>558</sup> Winter: „Räderwerk Caravansérail“, S. 339.

<sup>559</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 57f.

<sup>560</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 50.

Sonnenenergie hält den Vergleich mit der von Menschenhand geschaffenen technischen Energie moderner Transportmittel stand.

Der Drang nach verschiedenen Formen von Erregung, denen bereits Esseintes in *À rebours* durch die Schaffung von *paradis artificiels* mit Alkohol und anderen Drogen verfällt, umfasst, vor allem bei Picabia, exzessiven Geschwindigkeitsrausch verbunden mit der Sehnsucht nach dem Unfalltod. Hierin zeigt sich die Analogie zu Dalís Todessehnsucht in *La vie secrète*, jedoch auf andere Weise.<sup>561</sup>

Sowohl der Ich-Erzähler als auch Lareincay bewegen sich in Gesellschaft von Spielern und Spiritisten ohne regelmäßige Arbeit, deren Leben Tempo und Konversation prägen. Nur das Verlangen nach diversen Rauschzuständen dominieren den Roman.

Aragons surrealistischer Roman *Le paysan de Paris* präsentiert dagegen die negativen Einflüsse der Moderne, indem er z. B. die Korruption der Immobilienhändler, die bestehende Bauten gewinnbringend veräußern, anprangert. Skrupellos werden wegen des Profits gewachsene Strukturen und soziale Bindungen zerstört. Doch betrügerische Handlungen erfolgen auch von dem Enteignungsausschuss, der zugunsten der Händler falsche Bewertungen der Grundstücke erstellt.<sup>562</sup> Auch Breton prangert in *Nadja* die veränderten Lebensumstände und als Folge den entstandenen Druck durch die Lohnarbeit an: «J’observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n’étaient pas encore ceux-là qu’on trouverait prêts à faire la Révolution.»<sup>563</sup> Hierin ist die Revolte gegen bestehende gesellschaftliche Verhältnisse textimmanent, die mit der Ausbeutung von Arbeitskraft und Freiheit, dem Kapitalismus, einhergeht. Der Fabrikarbeiter degradiert zur Ware und wird sich selbst und seinem Produkt entfremdet.<sup>564</sup>

Die Arbeitserleichterung durch die technischen Neuerungen zwingt dem Arbeitnehmer ein erhöhtes Tempo auf, das nicht der menschlichen Gangart entspricht. Am Beispiel der Protagonisten, insbesondere in *Caravansérail* und in Chiricos Romanen, zeigt sich die Beeinflussung des Einzelnen durch die Beschleunigung. Picabias Hauptfiguren entfliehen diesem Einfluss in Rauschzustände, Hebdomeros sowie Dudron dagegen entziehen sich der Welt in Träume und Erinnerungen.<sup>565</sup>

Im Kontrast zu *Caravansérail* bleibt die Natur in *Le paysan de Paris* als Ort der Erholung und Rekreation von den Lebenszwängen erhalten, z.B. für Prostituierte, die den Kunden Befriedigung vorheucheln, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

---

<sup>561</sup> Nähere Erläuterungen, Gliederungspunkt 2.3.1.1.3 Zeit des Heranwachsens, S. 75f.

<sup>562</sup> Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 202f

<sup>563</sup> Breton: *Nadja*, S. 71f.

<sup>564</sup> Vergl.: Bohrer: „Nachwort Wer war Nadja?“, S. 151.

<sup>565</sup> Siehe Gliederungspunkte 2.2.2.2.1 Zwischen Schlafen und Wachen, S. 58ff.

### 3.2.2.2 Wahrnehmung als Film

Durch das erhöhte Tempo der Fahrzeuge erlebt der Mensch einen Wahrnehmungswandel. Als Folge erscheint die Umgebung nur als Fragment, sodass der Reisende vor seinem inneren Auge aus den Einzelwahrnehmungen eine Totale entwickeln muss. Neben der Freude an der Bewegung verändert sich die Umgebung, die nunmehr heterotopisch, unendlich ohne Begrenzung, erscheint. Durch den Perspektivenwechsel sind Personen und Objekte nicht länger mit empirischem Wissen in Deckung zu bringen. Die Natur mutiert zum Film, der an den Fahrzeuginsassen aufgrund der veränderten Sichtweise vorbeiläuft. Die Umgebung wird in Eile gestreift, so dass sie als verschwommene und nebulöse Linien am Auge des Voyeurs vorbeiziehen und die mimetische Realitätsabbildung verhindert: «Nous partîmes immédiatement en taxi afin d’aller chercher ma voiture au garage; il nous y mena à une allure absolument vertigieuse, risquant à chaque instant l’accrochage[.]»,<sup>566</sup> Ein Aquarellmaler schien die einzelnen Farben und Objekte miteinander zu verweben. Anstelle einer fotografischen Reproduktion der Welt verfließen die realen Gegenstände ineinander, um im Zusammenspiel mit der menschlichen Fantasie etwas überraschend Innovatives zu ergeben.

Der Film oder die Bildabfolge im Kopf des Reisenden schaffen die Verbindung zu dem noch jungen Medium Film, in dem Picabia in *l’Entr’acte* derartige Sequenzen integriert und damit visuell den Worten bewegte Bilder folgen lässt. Der Protagonist in *Caravansérail* flaniert temporeich durch Frankreich, ohne die Landschaft dazwischen wahrzunehmen.<sup>567</sup> Das integrierte Gedicht *Lac*<sup>568</sup> evoziert durch die kurzen abgehackten Zeilen im Kopf des Lesers einen imaginären Filmablauf und scheint einen beschleunigten Tanzrhythmus vorzugeben. Imagination, Theater, Tanz, Leinwand, Landleben und Musik verankern sich ineinander und werden zu einem fließenden Band.<sup>569</sup>

Au son de la musique; Méridionale; La vie rustique; Danse; Sur la toile des idées; [...] Les inventions; Les théâtres; Les femmes; Les ramoneurs; Une lampe électrique posée sur la soie rose; Un poisson mort; Tout forme une guirlande que l’on attache Dans son cerveau<sup>570</sup>

Während der Arbeiten an *Caravansérail* wird Picabia mit neuen Projekten konfrontiert. So wird er gemeinsam mit René Clair *Entr’acte* drehen, einen Pausenfilm für das Ballett *Relâche*, dessen Drehbuch er verfasste. Zusammen mit Eric Satie zeichnet er für das Ballett verantwortlich und entwirft zusätzlich Kostüme und Kulissenskizze.<sup>571</sup> Damit verweist der Text bereits auf das relativ neue Medium Film.

---

<sup>566</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 45; Wolfzettel: „Der <deambulatorischer> Roman“, S. 433.

<sup>567</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.1.1.1.3 Der Rausch von Geschwindigkeit und Spiel, S. 17.

<sup>568</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S. 175-178..

<sup>569</sup> Vergl.: Winter: „Räderwerk *Caravansérail*“, S. 345f.

<sup>570</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 81f.

<sup>571</sup> Vergl.: Winter: „Räderwerk *Caravansérail*“, S. 345.

Dalí überschreitet in seinen Schriften, insbesondere in *La vie secrète*, die Beschränkungen menschlicher Wahrnehmung sowie sprachlicher Ausdrucksweise, verwischt die Grenzen zwischen Imagination und Wirklichkeit, zwischen Mann und Frau, zwischen Innen und Außen, sodass Hybridität als Bindeglied seine Werke durchzieht. „Las imágenes y textos de Dalí reflejan y sobrepasan los límites de la percepción, del lenguaje y de la visualización y relativan las oposiciones corrientes de la realidad y la imaginación, de los sexos, de la razón y de la locura.“<sup>572</sup> Den Objekten wird die ursprüngliche Bedeutung entzogen, wodurch das manifestierte menschliche Denken in Frage gestellt werden muss. Nicht ohne Einfluss auf Dalís Wahrnehmung sind die ins Meer eintauchenden Pyrenäen. Die bizarre Wildheit der Costa Brava inspiriert ihn, so dass er sie in sein Bild des „konsulvisisch Schöne[n]“ integriert.<sup>573</sup> Die Steininformationen, die sich bis ins Meer ergießen, fungieren als Initiatoren seiner malerischen und schriftstellerischen Aktivitäten, und demzufolge bezieht sich Dalí in den Deskriptionen seiner fiktiven Autobiographie auf diese Landschaft, deren Morphologie seine Affinität zum Kontrast zwischen weich und hart inspirierte und seine Perspektive auf die Welt prägte, die Traditionelles und Neues in ungewohntem Kontext verband:

J'ai adoré cet endroit depuis mon enfance avec une fidélité quasi fanatique. J'en connais tous les coins et recoins. Par cœur je sais la forme de ses criques, de ses promontoires, de ses rochers. J'y ai imprimé toute ma vie sentimentale et érotique, connaissant seul la marche des ombres au cours de la journée, leur angoissante avance sur les rochers jusqu'à l'apparition de la lumière cireuse de la lune.<sup>574</sup>

Seine Wahrnehmung von Altem und Zeitgenössischem fügt diese zu neuen Gebilden zusammen, wie in der Gestalt Galas, der er klassische Züge attestiert:

Aussi puis-je dire de Gala assise, qu'elle a la même grâce que le Tempietto de Brammante, près de l'église San Pietro in Montosio à Rome. Et comme Stendhal le fit dans le Vatican, je puis, moi également, mesurer les colonnes sveltes de sa fierté, les balustres tendres et têtus de son enfance et les escaliers divins de son sourire. La regardant furtivement sans qu'elle le sache, pendant les longues heures de travail que je passe accroupi devant mon chevalet je me répète qu'elle peinte aussi bien qu'un Vermeer ou qu'un Raphaël [...]<sup>575</sup>

Hierin zeigt sich durchaus die Affinität zum Surrealismus, vor allem zur Struktur seiner Gemälde. Insbesondere in *La vie secrète* verfolgt er den Ablauf der Ereignisse und Lebensstationen in seinem Kopf wie einen Film, von der Fiktion einer imaginären pränatalen Phase bis zum Amerika-Aufenthalt, von Katalonien bis zum Paris der Surrealisten. Seine „inneren Bilder“, Imagination und sein virtuelles Denken spulen sich vor seinem geistigen Auge ab und dokumentieren so die Struktur seiner Gedanken.<sup>576</sup>

---

<sup>572</sup> Maurer Queipo, Isabel: „Salvador Dalí – un fenómeno cultural y mediático“. In: Zeitschrift für Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans 21 (ZfK) (2008), S. 152 (151-166).

<sup>573</sup> Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S. 73. Maurer Queipo: „Salvador Dalí – un fenómeno cultural y mediático“. In: ZfK 21 (2008), S. 159f.

<sup>574</sup> *Museumshaus Salvador Dalí*, S. 26; Dalí: *La vie secrète*, S. 98.

<sup>575</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 4.

<sup>576</sup> Vergl.: Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 183.

[E]t certaines nuits, le spectre d'Edgar Poe vint de Richmond pour me rencontrer, dans sa très jolie voiture décapotable et tachetée d'encre. Une nuit noire, il me fit cadeau d'un téléphone noir truffé de nez noirs de chiens noirs, à l'intérieur duquel, roulé dans des fils noirs, je trouvai un rat noir mort, une chaussette noire. Le tout trempé dans l'encre de Chine. Il neigeait. Je posai le téléphone Edgar Poe sur la neige et l'effet fut saisissant: noir sur blanc! Quelle chose miraculeuse que l'œil! Le mien, je finis par le considérer comme un véritable appareil photographique mou, qui prenait des clichés non du monde extérieur, mais de ma pensée la plus dure et de la pensée en général. J'en déduisis que l'on peut photographier la pensée.<sup>577</sup>

Der Film kann zukünftig als bildliche Umsetzung dieser Gedankenbilder jedes Einzelnen fungieren und damit das geheimnisvolle Unbekannte darstellen. In dieser Version offenbart der Kinofilm Analogien zur Malerei, da beide Visionen reproduzieren.

La plafond bas, l'ombre persistante, l'isolement de la mansarde allaient permettre l'éclosion de notre dangereuse intimité. [...] Son regard soumis, sa complaisance accrurent mon envie de lui faire mal. [...] Un coup de vent ouvrit la porte de la mansarde. La pluie cessa et on aperçut un ciel neuf et livide.  
– Montons à la tour, dis-je en desserrant mon étreinte et en courant vers l'escalier.<sup>578</sup>

Die Betrachtung der aufziehenden Gewitterwolken initiiert in Dalis Kopf innere Bilder von Wolkenmetamorphosen, Tiergestalten mit menschlichen Gesichtszügen, die miteinander kämpfen. Diese Kopf-Bilder wandeln sich in die Vision einer Beethoven-Büste. Dieser Bedrohlichkeit entflieht er mit Dullita in einen dunklen Dachboden. Die höhlenähnliche Situation löst bei ihm sadistische Vorstellungen aus, sodass er in einer Art Trance ihren zarten Körper zerschmettern möchte. Erst der sich aufhellende Abendhimmel beendet diesen Zustand. Die genauen Deskriptionen lassen die Szenen lebendig vor dem Auge des Lesers entstehen, beweisen gleichzeitig das Montagehafte des Buches, in welchem sich Gedankenbilder mit der Realität verflechten.

Selbst in seinem Ego-Dokument vermischt er Realität und Imagination zu der Inszenierung seiner Person, die als König Dalí seine Extravaganz betont:

Je courus dans ma chambre et me coiffai de la perruque de l'anti-faust avant de poser la couronne sur ma tête. Jamais de ma vie, je ne me suis trouvé aussi beau que cet après-midi-là. Malgré le hâle, une pâleur de cire envahit mon visage aux yeux cernés. J'abandonnai ma chambre avec l'intention de redescendre. Il me fallait, au première étage, suivre un vestibule dont une toute petite fenêtre donnait sur le jardin, face au soleil. Là, au plafond, trois melons suspendus par les ficelles achevaient de mûrir.<sup>579</sup>

Surrealistische Texte sollen derartige neue individuelle Bilder beim Leser evozieren,<sup>580</sup> Dalí initiiert derartige Vorgänge mittels seiner kritisch-paranoischen Methode, die dadurch dem Krankheitsbefund von Paranoia einen neuen Stellenwert zuweist, da er paranoische Wahrnehmungen und deren Interpretation als Teil der Wahrheitsfindung der Welt begreift.<sup>581</sup> Nicht zu übersehen sind ebenfalls die Analogien zu Grandsailles' Kopfbildern und Visionen. In dessen Kopf erscheinen die Metamorphosen seiner Gäste und suggerieren ihm Abbilder längst Verstorbener, evoziert durch die Spiegelungen auf dem glänzenden Tafelsilber, das dadurch ein verzerrtes Bild der realen Gesichter bietet:

---

<sup>577</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 302.

<sup>578</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 83ff.

<sup>579</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 178.

<sup>580</sup> Siehe Gliederungspunkt 3.2.3.1 Paris, S. 127f.

<sup>581</sup> Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S.15.

[L]e comte regardait les images lilliputiennes de ses hôtes reflétées dans les concavités et les convexités des objets en argent. [...] Et, de la même manière, le nez rectiligne du vicomte d'Angerville, qui aspirait à un dandysme anglo-saxon, pouvait-il tout à coup s'enfler, devenir le nez en poire savoureusement gaulois de son grand-père lequel pouvait à son tour rapetisser jusqu'à devenir celui d'une marmotte, couverte de poils et de terre, perdue dans l'inferral souterrain de ses origines ataviques.<sup>582</sup>

Surreal präsentiert sich die Bildabfolge vor seinem inneren Auge, die allein aus den Erzählungen seiner Gäste entsteht: «[I]l commença de voir surgir devant lui, comme dans un montage cinématographique, la succession désordonnée des images les plus frappantes parmi tout ce qu'on venait de lui raconter.»<sup>583</sup> Diese Darstellungsweise belegt im weitesten Sinn die surrealistischen Elemente des Traums oder Halbschlafs, in dem der Verstand sich der momentanen Realität verschließt, sodass<sup>584</sup> in Träumen als eine besondere Form von Sinneswahrnehmung keinerlei Bindung an Zeit und Ort existiert.

### 3.2.3 Die Bedeutung der Großstadt

Bei den Romanen von Picabia, Chirico und Dalí handelt es sich ebenso wie bei den surrealistischen Werken von Aragon, Breton, und Soupault um Großstadtliteratur.<sup>585</sup> Der städtebauliche Wandel stellt die menschliche Wahrnehmung vor neue Herausforderungen. Die Offenheit der modernen Stadt mit unbekanntenen Perspektiven fordert und initiiert eine innovative Verarbeitung des Gesehenen. Dieser ständige Wechsel und die rasch aufeinander folgenden Bilder verlangen eine schnellere Umsetzung des Wahrgenommenen. Mit der Modernisierung des Stadtbildes geht somit eine neue Bedeutung des Terminus 'Zeit' einher, da durch moderne Verkehrsmittel Peripherie und Zentrum näher zusammenrücken. Die Stadt als ein modernes Phänomen und stellvertretend dafür – Paris – steht in den Romanen der o.g. Autoren im Fokus. Lediglich in Chiricos Werken fungieren n.a. die italienischen Großstädte Rom und Florenz sowie das griechische Volos als Kulissen der Handlung. Dennoch hat darüber hinaus Paris Chiricos Sichtweise von Stadtbildern indoktriniert.<sup>586</sup> Seine Texte belegen außerdem die negative Wirkung des modernen unruhigen Großstadtlebens auf das Individuum, dem seine Protagonisten entfliehen; Monsieur Dudron entzieht sich auf langen Spaziergängen in die Einsamkeit

---

<sup>582</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 47f.

<sup>583</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 35.

<sup>584</sup> Wild: „Athaumasia“, S. 67ff. Die Traumdeutung arbeitet mit Übertragungsmethoden von „Umstellung, Tilgung und Einfügung von Signifikantem[.]“ Sind beide Objekte in einem speziellen Zusammenhang definiert, so ergibt sich aus einem Fragment oder Teil mittels metonymischer Verschiebung eine neue Totalität, die sich lediglich aus subjektiven Erfahrungen, nicht jedoch aus den empirischen Kenntnissen der Masse ergibt. Insofern erweist sie sich als unkonventionell. Die aus ihrem ursprünglichen Kontext gelösten Gegenstände partizipieren daher an beiden Zusammenhängen. Sowohl Traumarbeit als auch Fragmentierung liegen veränderte Wahrnehmungsweisen zugrunde, da beide auf bewusster oder unbewusster Filterung bzw. dem Festhalten von Wahrnehmungselementen basieren. Forner: „‘Faras oimas re mas somnar?’ Höfische Traumhandlungen im Flamenca-Roman“, S. 39-42.

<sup>585</sup> Unter den folgenden Gliederungspunkten wird deshalb die Auswirkung der Veränderungen durch die moderne Zeit auf Stadt und Bewohner, vor allem am Beispiel der surrealistischen Vergleichsromane erläutert.

<sup>586</sup> Neumeister: „Portiques au soleil, statues endormies“, S. 143.

urbaner Randzonen und Hebdomeros beobachtet aus Distanz seine Mitbürger oder philosophiert im Kreise seiner auserwählten Anhängerschaft.

Grandsailles' Naturverbundenheit zeigt sich als ein typisches Merkmal vorheriger Jahrhunderte, in denen der Mensch im Einklang mit und von dem Boden und seiner Kultivierung lebte. Diese Erdverbundenheit resultiert aus seinem Besitz sowie der Zugehörigkeit zum, dem rechten politischen Flügel verbundenen, Adel. Darauf basiert sein Misstrauen gegenüber der Moderne, in diesem Fall, den Aktivitäten der aufkommenden und an Macht gewinnenden, französischen Industrie. Als traditionsverbundener Adliger sieht er einen ursächlichen Zusammenhang zwischen den sozialen Umbrüchen und Unruhen in Frankreich und den industriellen Entwicklungen. Demzufolge repräsentieren nur traditionelle Bauern die französische Provinz. Mit dieser Haltung opponiert er gleichzeitig gegen jeglichen, neuzeitlichen technischen Fortschritt.

Eine divergente Naturauffassung belegt Huysmans Fin de siècle-Roman *À Rebours*, dessen Protagonist eine Künstlichkeit propagiert, die für ihn die authentische Natur übertrumpft. Die lebendige Riesenschildkröte wird mit Edelsteinen und Gold veredelt, um ihre natürliche Schönheit zu optimieren. Ihren dadurch verursachten Tod quittiert Esseintes ohne Reue, da sie für ihn als Naturwesen keinen eigenständigen Wert besitzt.

*Caravansérail* präsentiert neben Paris verschiedene Städte, deren Namen obsolet sind, da sie nur für den Außenraum schlechthin stehen und Punkte in einem Nomadenleben markieren,<sup>587</sup> das einer Heimat im ursprünglichen Sinne des Begriffs entbehrt. Das Ziel des Vagabundierens verliert seinen Sinn, da nur die Bewegung das Nomadendasein dominiert und strukturiert. Für Winter fungiert das Hotelzimmer in Marseille als Zentrum dieses Lebens, als „*mise en abyme*“ für die gegensätzlichen Räumlichkeiten und Perspektiven.<sup>588</sup> Doch meiner Ansicht nach ist Paris Dreh- und Angelpunkt der modernen Flânerie.

### 3.2.3.1 Paris

Die Protagonisten in *Nadja*, *Les Dernières Nuits de Paris* und *Le paysan de Paris* zeigen analoge Züge von Vereinsamung und Entfremdung in der zunehmend von technischen Entwicklungen geprägten Urbanität ausufernder Städte des beginnenden 20. Jahrhunderts. Paris erweist sich für die Autoren als Ort dieser surrealistischen Inszenierungen, als das surrealistische Traumland, als Ort ihres Erlebens und als Anregung.<sup>589</sup> Die Metropole zieht

---

<sup>587</sup> Von Hagen, Kirsten: „Maskierung und Demaskierung: Nomadisierende Identitäten in Cervantes' *Gitanilla* und Grimmelshausens *Courasche*“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 59.

<sup>588</sup> Winter: „Räderwerk Caravansérail“, S. 340.

<sup>589</sup> Giesenhausen, Elisabeth: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Trierer Studien zur Literatur. Jörg Hasler, Karl Hölz, Lothar Pipulik (Hrsg.) u.a. Frankfurt/M., Berlin, New York: Lang Verlag 2002, S. 50f; Breton: *Nadja* Collection dirigée..., S. 64f.

in den 1920er und -30er Jahren Künstler verschiedener Herkunft und Muttersprachen an, u.a. Chirico und Dalí, die sich im weltoffenen Paris gegen das Traditionelle in den Künsten und Lebensformen auflehnen. Bereits im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Hauptstadt zu einem interkulturellen Schmelzkessel, der zum Symbol von Urbanität moderner Prägung mit veränderter Architektur, Straßengestaltung, Infrastruktur sowie öffentlichem Transport wurde und daher die Entwicklung neuer, revolutionärer Wege künstlerischen Ausdrucks ermöglichte, wie die untersuchten Werke belegen.<sup>590</sup>

Aragon lässt in *Le paysan de Paris* durch die Integration realer Schauplätze eine surrealistische Wirklichkeit entstehen. Der *Parc des Buttes-Chaumont*, Treffpunkt von Liebespaaren und zwielichtigen Gestalten sowie *le Passage de l'Opéra* stehen im Fokus:

J'oubliais donc de dire que le passage de l'Opéra est un grand cercueil de verre et, comme la même blancheur déifiée depuis les temps qu'on l'adorait dans les suburbs romaines préside toujours au double jeu d'amour et de la mort, *Libido* qui, ces jours-ci a élu pour temple les livres de médecine et qui flâne maintenant suivie du petit chien Sigmund Freud, on voit dans les galeries à leurs changeantes lueurs qui vont de la clarté du sépulcre à l'ombre de la volupté de délicieuses filles servant l'un à l'autre culte avec de provocants mouvements des hanches et le retroussis aigu du sourire.<sup>591</sup>

Die künstliche Beleuchtung und das Zusammenspiel von Eisenkonstruktion und Glas ermöglichen durch einen Perspektivenwandel eine neue Verbindung mit den Schaufensterauslagen und evozieren eine surrealistisch gesehene, absolute Wirklichkeit, unterstrichen durch die Abkehr von einer kohärenten Struktur.<sup>592</sup>

Breton integriert in *Nadja* ebenfalls reale Pariser Schauplätze «rue du Faubourg-Poissonnière»<sup>593</sup>, zufälliges Ziel eines Spaziergangs der Hauptfiguren, der *Place Dauphine* als Begegnungsort von Protagonistin und Autor sowie die *Porte Saint-Denis*, ein Überrest der Pariser Stadtmauer. Diese Mystifizierung der Surrealisten zielte für Schneede darauf ab, eine neue „absolute Realität“ wieder zu erwecken.<sup>594</sup> Durch detaillierte Angaben über Zeit und Ort der Treffpunkte kann der Rezipient den Spaziergängen im Pariser Straßengeflecht ideell folgen.<sup>595</sup>

Urbane Zonen wie Paris werden in zunehmendem Maße Ersatz-Naturraum für das moderne Individuum. Den negativen Seiten der sich ausbreitenden Stadt entflieht der Mensch in artifizielle Parks, die in den verdichteten Städten und der Verdrängung von authentischer Natur Ersatz bieten. Natur partizipiert in diesem Text am Unbewussten des Subjekts und wird Teil und Grenze des Geistes. Sie wird zum Mythos der Moderne, denn

---

<sup>590</sup> Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 45-50, 211-231; vergl.: Minder, Robert: „Paris in der französischen Literatur (1760-1960)“. In ders.: *Der Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1972, S. 195.

<sup>591</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S.44f.

<sup>592</sup> Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 439; Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S.

<sup>593</sup> Breton: *Nadja*, S. 81.

<sup>594</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 53-57.

<sup>595</sup> Vergl.: Bohrer: „Nachwort. Wer war Nadja?“, S. 11; 143ff.



die natürliche Pflanzenwelt ist dem Menschen entfremdet, die Stadt adaptiert ihre Rolle durch Parks und Gärten:<sup>596</sup>

Mais le peuple des passants et des promeneurs dans ces grandes villes qui n'en finissent pas où il bouge, et meurt, n'a pas le choix de sa nostalgie. Rien ne lui est offert que ces mosaïques de fleurs et de prés ou ces réductions arbitraires de la nature, qui constituent les deux types de paradis courant. Ce sont les derniers qu'il préfère, parce qu'il est ivre encore de l'alcool romantique. Il se jette à cette illusion, tout prêt à réciter aux Buttes-Chaumont Le Lac de Lamartine, qui fait si joli en musique.<sup>597</sup>

Und der Mensch begegnet mit Entsetzen seinem eigenen Abbild. Naturgefühl ist für den Protagonisten nichts als ein mythisches Empfinden. Wie in Aragons Text fungiert auch in *Monsieur Dudron* Natur als Rückzugs- und Entspannungsort.<sup>598</sup>

Dagegen thematisiert Soupault in *Les dernières nuits de Paris* die Pariser Schattenseiten, eine unbekannte Welt am Rande oder außerhalb der Legalität, welcher der Ich-Erzähler auf den Spuren seiner Zufallsbekanntschaft, der faszinierenden Prostituierten Georgette, begegnet. Das Fantastische liegt hier demnach im Banalen, in dem die Antipoden Tag und Nacht, Realität und Traum, im Sinne des Surrealismus verschmelzen. Die Urbanität von Paris zwingt der Hauptfigur ihren Lebensrhythmus auf. Die Stadt avanciert zu einem surrealistischen Mikrokosmos, in der sich Realität, Traum und Imagination miteinander verbinden. Zu dem mystischen Bild von Paris opponieren die exakten Straßenangaben: «le boulevard Saint-Germain» «La rue de Vaugirard» «le Pont-Neuf»<sup>599</sup>. Die Mystifizierung der Metropole ist Teil der surrealistischen Züge dieses Textes, hinzukommen die zufälligen Begegnungen mit der geheimnisvollen Unbekannten.<sup>600</sup> Die nächtlichen Streifzüge demonstrieren seine Flucht aus dem Bürgertum, dem er angehört und entführen ihn in die Traumwelt des Unterbewusstseins:<sup>601</sup>

Je retrouvais dans cette promenade hésitante la démarche saccadée de mes pensées, ne pouvant fixer la frontière de mon imagination et de ma mémoire. » « Je m'amusais à l'aide de ma mémoire, à en varier indéfiniment la silhouette, comme si je l'examinais à travers un kaléidoscope.<sup>602</sup>

Hier kann eine Verbindung zu Banquart gezogen werden, für den die Stadt sogar zum Ausdruck eines kollektiven Unbewussten avanciert, was bedeuten würde, dass die Imagination des Einzelnen mit dem Unbewussten Vieler mittels des Mediums Stadt eine Verbindung eingeht und dadurch an der Anziehungskraft einer Metropole partizipiert: «L'inconscient personnel rencontre l'inconscient collectif exprimé par la ville, souvent à

---

<sup>596</sup> Herbst, Alban Nikolai: Über Louis Aragon: *Der Pariser Bauer (Le Paysan de Paris)* übersetzt von Lydia Babilas. Berlin : 1996, S. 1ff; Aragon, Louis: *Pariser Landleben (Le Paysan de Paris)*, Deutsch von Rudolf Wittkopf. Nachwort von Elisabeth Lenk. München: Rogner und Bernhard 1969, Erstausgabe Paris 1926, S. 9-14.

<sup>597</sup> Aragon: *Le Paysan de Paris*, S. 178f.

<sup>598</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.2.2.1.3 M. Dudron und der Surrealismus, S. 53f.

<sup>599</sup> Soupault: *Les Dernières Nuits de Paris*, S. 8; 9; 13.

<sup>600</sup> Giesenhausen: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, S. 65-69.

<sup>601</sup> Vergl.: Giesenhausen: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, S. 62.

<sup>602</sup> Soupault: *Les Dernières Nuits de Paris*, S. 34; 35.

l'insu de ses habitants [...] Ainsi se crée une participation de tous les instants, pour l'écrivain sensible à la présence de la magie citadine.»<sup>603</sup>

### 3.2.3.2 Die Passagen

Die Pariser Passagen sind im Zusammenhang mit dem Flâneur bedeutungsvoll, für den sie gleichermaßen Innen- und Außenraum, Haus und Straße durch ihre Konstruktion als überdachte Einkaufspassage, darstellen. Folglich bieten sie dem Betrachter neue überraschende Momente einer kleinen, abgeschlossenen Welt. Die Passagen fesseln durch das großstädtische Warenangebot auf engstem Raum mit farbenprächtigen Ladenschildern. Mode, Handwerk und Prostitution konkurrieren um die Gunst der Kunden. Gleichzeitig bieten sie Schutz und vermitteln ein Gefühl von Geborgenheit gegenüber den Unbilden von Wetter und der Hektik einer multikulturellen Großstadt.<sup>604</sup>

Insbesondere in *Le paysan de Paris* fungiert die Passage „als surrealistischer Mikrokosmos“<sup>605</sup>, ein abgegrenzter Ort des *merveilleux*, der zur modernen Offenheit von Paris mit seinen Warenhäusern kontrastiert. *Le Passage de l'Opéra* mit dem Café *La Certà*, Treffpunkt der Dadaisten und später der Pariser Surrealisten offeriert das Angebotsspektrum der Metropole und initiiert gleichzeitig unbekannt Mythen.<sup>606</sup> Die spezielle Beleuchtung lässt Objekte wie im Traum erscheinen und partizipiert dadurch am surrealistischen Wunderbaren. Darüber hinaus werden sie durch ihren bevorstehenden Abriss zum Ort von Morbidität und Zwielfichtigkeit. Somit fungieren sie als Symbole von Tradition in der Verbindung von Luxusartikeln alter Zeit, die zu moderner Ware aus Massenproduktion kontrastieren.<sup>607</sup> Für Aragon und Breton kann die Passage als Raum des Dazwischen angesehen werden,<sup>608</sup> einerseits als Durchgang zu einer anderen Straße sowie im übertragenden Sinn bei Nadja als Übergang von Normalität zum Wahn.

Insbesondere Aragon betont mit der detaillierten Beschreibung der *Passage de l'Opéra* den Kampf der kleinen Ladenbesitzer und -betreiber gegen Enteignungen. Das kleinbürgerliche Milieu ist für Surrealisten evident und stellt in seinem Text den Bezug zwischen surrealistischem Subjekt und der Realität her. Damit hebt er die negative Seite der Passagen hervor, die entgegen ihrer ursprünglichen Bedeutung, schmutzige Relikte des

---

<sup>603</sup> Bancquart, Marie-Claire: *Paris des surrealistes. Les essais*, Paris: La Différence 2004, S. 13.

<sup>604</sup> Vergl.: Benjamin: *Das Passagenwerk*, S. 83.

<sup>605</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 56.

<sup>606</sup> In dieser Passage scheint die Geburtsstunde des Surrealismus stattgefunden zu haben. Auch Picabia und Dalí gehörten zu den Gästen des Cafés Certà und fanden Anregungen zu ihrer Literatur; Benjamin: *Das Passagenwerk*, S. 133.

<sup>607</sup> Vergl.: Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 48-56, 219; Benjamin: *Das Passagenwerk*, S. 55, 270f

<sup>608</sup> Vergl.: Poirier, Jacques: „Droits de passage: Aragon, Breton et Céline“. In: *Etudes de Lettres* 1-2 (2000), S. 67-78.

Untergangs darstellen, in denen die Händler dem Großbürgertum und den Plänen einer modernen Metropole ausgesetzt sind.<sup>609</sup>

[C]e n'est pas sans une indignation prometteuse de révolte que l'on nous raconte ici comment l'inutile cérémonie de l'Inauguration du premier coup de pioche du Boulevard Haussmann qui eut lieu le 1er février 1924, a coûté à la Compagnie plus de 60.000 francs.<sup>610</sup>

Aragons detaillierte, reale Beobachtungen dokumentieren die autobiographischen Bezüge des Romans.<sup>611</sup> Die Verknüpfung von Realität und Imagination suggeriert eine nahezu objektive Perspektive, sodass dem Leser eine surrealistische Erfahrungswelt geboten wird. Doch wird der Montagecharakter evident durch die Funktionslosigkeit von Bildern und Plakaten, die nach Bürger dennoch die Kohärenz realistischer Literatur unterbrechen und hier exemplarisch für surrealistische Bildtheorie stehen.<sup>612</sup>

### 3.2.3.3 Reizüberflutung

Der beschleunigte Pulsschlag der Stadt durch Hektik und Unruhe beeinflusst das Leben und die Psyche ihrer Bewohner. Die permanent hektische Atmosphäre, evoziert durch den pulsierenden Verkehr, artifiziellem Licht und Reklame bei ihnen eine Abfolge von Angstzuständen.<sup>613</sup> In dieser Kulisse geht der Flâneur, ohne das Stadtbild real wahrzunehmen, durch die Straßen. In *Caravansérail* wird die moderne Form den Flanierenden thematisiert, was im Vergleich zum Traditionellen veränderte Erkenntnisse bietet. Das Flanieren auf den Pariser Straßen in *Nadja* dient nicht zur mimetischen Wahrnehmung der Umgebung, sondern diese mutiert zu Traumelementen, initiiert im Geist des Müßiggängers individuelle Imaginationen und lässt dadurch reale Objekte miteinander überraschende Kombinationen eingehen. Die Großstadt fungiert dabei lediglich als auslösendes Moment. Wirklichkeit verschmilzt mit dem Traum, beide überlagern sich und lassen eine veränderte Realität entstehen. Benjamin betont die Rolle des Flâneurs, der in den Paris Passagen sowohl Betrachter als auch Ware darstellt; zwar sieht er die Schaufensterinstallationen, dennoch ist er zugleich Schauobjekt.<sup>614</sup>

Integrierte philosophische und poetologische Gedanken begleiten in *Paysan de Paris* die Flânerie des Landmanns, hingegen sinniert Bretons Erzählerfigur über die Ungerechtigkeiten, in Bezug auf die Ausbeutung der Arbeiterklasse als auch über die unwürdigen Zustände in französischen, psychiatrischen Anstalten.

Durch die moderne Architektur erlebt das Alte eine Renaissance, indem die verschiedenen Stile miteinander kombiniert und ineinander verschmolzen werden. An modernen

---

<sup>609</sup> Bürger: *Der französische Surrealismus*, S. 109-113.

<sup>610</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 39.

<sup>611</sup> Vergl.: Nievers, Knut: „Der Pariser Bauer/Le paysan de Paris“. In: *Kindler Kompakt Französische Literatur 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 77f.

<sup>612</sup> Bürger: *Der französische Surrealismus* 1971, S. 111f.

<sup>613</sup> Vergl.. Christians: *Studien zu Francis Picabia*, S.28f.

<sup>614</sup> Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 92, 962.

Bauweisen kann man die Stilmetamorphosen konstatieren, die sich auf andere Sparten, auch die Literatur, übertragen lassen, sodass sich durch das Ineinander übergehen differenter Stilepochen in der Avantgarde die einzelnen traditionellen Zeitabschnitte selbst als modern erweisen. Dieses unausgewogene Bild präsentiert die Stadt sowie im übertragenen Sinn den surrealistischen Text. Das Funktionale und Nützliche vergangener Stile erfährt durch die Verbindung von realen und unrealen Elementen dadurch neue Dimensionen. Die Reizüberflutung dieser Welt lässt den an der Moderne Leidenden im Drogenkonsum (z. B. *Caravansérail*)<sup>615</sup> und anderen Ablenkungen Zuflucht suchen. Bei Soupault flâniert der namenlose Erzähler durch Paris, seine Spaziergänge mit Cafébesuchen unterbrechend. Das Zusammentreffen mit Georgette erweckt ihn aus seinem monotonen Tagesablauf und konfrontiert ihn mit den Schattenseiten der Metropole. Die Ziellosigkeit der weiblichen Hauptfigur opponiert in gleicher Weise gegen die etablierte konsumorientierte Gesellschaft wie Bretons Nadja mit ihren Wahnvorstellungen.<sup>616</sup>

Georgette reprit sa marche à travers Paris et la nuit confondus. Elle s'avavançait, écartant la tristesse, la solitude ou l'angoisse. C'est à cette heure surtout qu'apparut son étrange pouvoir: celui de transfigurer la nuit. [...] Jacques me fit remarquer que Georgette, malgré ses affirmations, ne semblait nullement pressée et, en outre, qu'elle suivait exactement le même chemin que lorsqu'il l'avait rencontré la première fois.<sup>617</sup>

Die fortwährende Reizeinwirkung führt zu einer Entfremdung des Einzelnen von sich selbst sowie von seinen Mitmenschen und wird zu einem negativen Erlebnis. Das Individuum sieht Umwelt und sich selbst nicht länger als Totale, sondern lediglich in Fragmenten.<sup>618</sup> Die Stadt verliert ihre Rolle als Medium für das wahrnehmende Subjekt. Dieses Zerschneiden der Wirklichkeit initiiert die Produktion neuer Textstrukturen, in der nur noch Fragmente des realen Lebens partiell vorhanden sind, um die Tiefenstruktur einer nunmehr abwesenden Totale herzustellen, d.h. einer Geschichte. Natur wird Teil der Kultur wie in Baudelaires *Le cygne* als Relikt der natürlichen Schönheit im Pariser Stadtbild und wirkt dadurch surreal. Der Schwan wird Symbol des Aufbegehrens gegen seine Musealisierung, dem Schicksal jedes toten Objektes, als Relikt einstig dominierender Natur durch die zunehmend alle Bereiche beherrschenden Kultur.<sup>619</sup>

Vor der Moderne ging man davon aus, dass Partialität moralisierend auf eine wiederherstellbare Ganzheit zurückzubeziehen sei. Pelegrinage, Einsiedlerdasein und Schiffbruch weisen sich als kulturelle Surrealisierung aus, noch unter den Eindrücken von Natur, die jedoch im Surrealismus im Gegensatz zur Romantik, ihren Stellenwert einbüßte.

---

<sup>615</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.1.1.1.3 Der Rausch von Geschwindigkeit und Spiel, S. 17ff.

<sup>616</sup> Giesenhausen: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, S. 54f.

<sup>617</sup> Soupault: *Les Dernières Nuits de Paris*, S. 50.

<sup>618</sup> Vergl.: Giesenhausen: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, S.14.

<sup>619</sup> Wild: „Athaumasia“, S. 95, 99.

Die Protagonisten der surrealistischen Werke zeigen die Bedeutungslosigkeit und die Scheinhaftigkeit aller kulturellen Bestrebungen auf, dem Leben Sinn einzugeben.

### 3.2.3.4 Stadt als Kulisse zufälliger Begegnungen

Ein weiteres Merkmal dieser surrealistischen Werke sind zufällige Begegnungen. Der Zufall lenkt die Schritte des flanierenden Protagonisten in *Le paysan de Paris* ebenso wie in *Nadja* die Treffen der Hauptakteure und die Begegnung von Soupaults Hauptfigur mit Georgette *par hasard* prononciert sind.

In diesem Zusammenhang erscheint eine Erläuterung zum *hasard* im Sinne des Surrealismus notwendig. So propagiert Breton den objektiven Zufall, reale zufällige Begegnungen und Ereignisse, als Mittel, das Surreale entstehen zu lassen. Die Surrealisten (Dalí, Breton, Soupault, Aragon) möchten den *hasard* als Inspirationsinitiator nutzen, um das Außergewöhnliche zu provozieren und *le merveilleux* im Banalen zu entdecken. Dieser objektive Zufall ist dennoch von Kausalität, Finalität und Notwendigkeit bestimmt; er entsteht, indem zwei Geschehnisse, die in mindestens einem Merkmal übereinstimmen, zueinander in Beziehung gesetzt sind.<sup>620</sup> Somit zeigt sich die erste Begegnung mit Nadja als objektiver Zufall, die weiteren sind hingegen durch die bewusste Wahl der Spaziergänge bestimmt. *La place Dauphine* und die Bar namens *Dauphin* fungieren im Text aufgrund der Namen als Ausgangs- und Endpunkt eines Weges.<sup>621</sup> «Elle souligne que nous sommes venus de la place Dauphine au ‘Dauphin’ (Au jeu d’analogie dans la catégorie animale j’ai souvent été identifié au dauphin.)»<sup>622</sup> So wie Bar und Platz übereinstimmende Merkmale besitzen, bestehen diese auch zwischen der Verkäuferin, die Aragons *Le Paysan de Paris* kennt und selbst dichtet. In *Les Dernières Nuits de Paris* behandelt Soupault die zufällige Begegnung des Protagonisten mit einer schönen Fremden im nächtlichen Paris, deren Spuren er folgt.<sup>623</sup>

Elle souriait si drôlement que je ne pouvais m’empêcher de regarder son visage lunaire et peut-être, malgré moi, je répondais à son sourire comme l’on répond à un miroir. [...], elle buvait une menthe verte puisque dans cette ville toutes celles qui font de l’amour une profession ne cachent pas leur goût fidèle pour cet étrange breuvage qui n’est sans doute qu’un bonbon liquide.<sup>624</sup>

Die Metropole wird hier zur unheimlichen, düsteren, streckenweise romantischen Kulisse der Ereignisse:<sup>625</sup> «Nous abordâmes le carrefour de Buci, qui donne naissance à une famille de petites rues étroites qu’on ne peut appeler ruelles, mais qui en possèdent l’obscurité et la mauvaise odeur.»<sup>626</sup> Die Konfrontation des Ich-Erzählers mit der dunklen

---

<sup>620</sup> Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 89ff.

<sup>621</sup> Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus*, S. 81-85.

<sup>622</sup> Breton: *Nadja*, S. 103.

<sup>623</sup> Soupault: *Les Dernières Nuits de Paris*, S. 7.

<sup>624</sup> Soupault: *Les dernières nuits de Paris*, S.7.

<sup>625</sup> Vergl.: Giesenhagen: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, S. 51f.

<sup>626</sup> Soupault: *Les Dernières Nuits de Paris*, S. 10.

Seite von Paris gipfelt in seinem unfreiwilligen Miterleben eines Tötungsdelikts, das er mit einem Freund aufdecken möchte, und gleichzeitig Georgettes Spuren weiterhin folgen zu können.<sup>627</sup>

Intensive Wünsche der Amerikanerin Veronica erfüllen sich in Dalís *Visages cachés* schicksalhaft. *Par hasard* findet sie in Betka eine langersehnte Freundin: «Et aujourd’hui encore, ce soir, dans l’instant, ce même hasard s’apprêtait à se matérialiser pour combler son désir.»<sup>628</sup> Dieses Beispiel erweist sich als objektiver surrealistischer Zufall, der die beiden einsamen Frauen zueinander führt.

Nicht zu vergessen ist Aragon, der als einer der ersten in *Le paysan de Paris* das Thema zufälliger Begegnungen literarisch umsetzte.<sup>629</sup> Der Protagonist sieht sich als ein Spieler, vom Zufall gesteuert, den er nicht rational beeinflussen kann und dem er folglich willenlos ausgeliefert ist: «Je suis le ludion de mes sens et du hasard.»<sup>630</sup> Als Flâneur bei ziellosem Umherschlendern bietet sich Raum und Zeit für zufällige Zusammentreffen mit zufälligen Personen an zufälligen Orten. Diese Zufälle initiieren die individuelle Fantasie, die schließlich *le merveilleux* hervorrufen kann und somit das Ziel surrealistischer Kreativität erreicht, z. B. der *Parc des Buttes-Chaumont* als Raum nächtlicher Begegnungen *par hasard*.<sup>631</sup> Gleichzeitig bietet der Park dem *paysan* Asyl in der Großstadt, die ihn mit ihren Gefahren und Versuchungen bedrohen: «L’ennui s’arrêta, me regarda, puis se remit à lire. [...] Tout à coup l’ennui se leva et me chassa de ma chambre. C’est alors que l’idée me vint de rendre visite à mon ami André Breton.»<sup>632</sup> Die Erlösung aus diesen negativen Emotionen bietet ein gemeinsamer Spaziergang im nächtlichen Park.

### 3.2.4 Das moderne Subjekt im Roman

Von essentieller Bedeutung erscheint in diesem Zusammenhang die Frage nach der Persönlichkeit der Protagonisten. Zu ihrer Beantwortung sollen ihre kontrastierenden Wesensmerkmale aufgezeigt werden. Doch zuvor werden allgemein die Einflüsse der Moderne auf das Individuum erläutert.

Die Krise der Romanhandlung in diesen Texten zieht die Krise der Charaktere nach sich. Die Selbstauflösung des Ichs sowie die veränderte Selbst- und Fremdwahrnehmung markiert bereits Baudelaires Lyrik. Gerade der Zyklus der *Spleen et Idéal*-Gedichte thematisiert die innere Zerrissenheit des modernen Subjekts, der an Lebensverdruss aus

---

<sup>627</sup> Vergl.: Wild, Gerhard: „Philippe Soupault. Les dernières nuits de Paris“. In: *Kindler Klassiker. Französische Literatur. Aus neun Jahrhunderten*, zusammengestellt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 585f.

<sup>628</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 111.

<sup>629</sup> Vergl.: Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 55;

<sup>630</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 12.

<sup>631</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 170ff.

<sup>632</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 162f.

Langeweile und Melancholie leidet, ein Leiden an den Veränderungen durch die neue Zeit. Darüber hinaus ist der Terminus bei Baudelaire „als Sünde in christlich-existenzialen Sinne“ dieser negativen Empfindungen zu sehen, der zur Sehnsucht nach einer idealen Welt opponiert. Die *Spleen*-Gedichte sind folglich von Hoffnungslosigkeit markiert, d.h. das Ideal offenbart sich dem modernen Subjekt nicht.<sup>633</sup> Andererseits scheint das Gedicht *À une passante* eine Moderne der Leichtigkeit zu präsentieren.<sup>634</sup>

Bereits um die Jahrhundertwende kennzeichnet die Helden der Literatur ein signifikanter Wahrnehmungswandel der eigenen Person. Der manieristische Menschentyp, wie wir ihn hier in den Romanen vorfinden, entspricht dem geistvoll-melancholischen Dandy, der seine Überlegenheit und Erhabenheit über den Durchschnittsmenschen allein durch sein distanziertes Verhalten demonstriert, welches sich ebenfalls in der Verwendung eines gehobenen sprachlichen Ausdrucks artikuliert. Diese „Ästhetische Flânerie“, die Wahrnehmung als genießendes Beschauen empfindet, kennzeichnet die Protagonisten surrealistischer, deambulatorischer<sup>635</sup> Romane und ist nach Wild ein Element des Spätmanierismus<sup>635</sup>

### 3.2.4.1 Der manieristische Typus

Auf die Erläuterung des Begriffs *Manierismus* kann an dieser Stelle sicherlich verzichtet werden.<sup>636</sup> Wie der Manierismus präferiert, der Surrealismus die Darstellung innerer Bilder anstelle mimetischer Realitätsabbildung. Habituelle Vorstellungen und Erwartungen der Leser an die Narrativik werden damit gebrochen. Somit stellt surrealistische Kunst eine Repetition der manieristischen Revolution dar. Der Schock, den die moderne Antikunst mit ihrer vollständigen Abkehr von der Realität und ihrem Ersatz durch fiktive und abstrakte Konstruktionen löste eine Neubewertung des Manierismus aus.<sup>637</sup>

Die Aufwertung und Gleichwertigkeit des Hässlichen mit dem Schönen im Manierismus zeigen Analogien zu surrealistischen Thesen, die ebenfalls den Fokus auf das Außergewöhnliche abseits jeder Norm legen, dem sie eine neue Ästhetik attestieren und es mit der Realität verbinden möchten.

Manieristen wie Surrealisten produzieren ungewöhnliche Assoziationen mit Kombinationen aus unpassenden Objekten, welche die Wirkung eines Bildes, sprachlich

---

<sup>633</sup> Baudelaire: *Les fleurs du Mal*. Anmerkungen, S. 395f.

<sup>634</sup> Baudelaire: *Les fleurs du Mal*. Anmerkungen, S. 438f.

<sup>635</sup> Wild: „Athaumasia“, S.102f, Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 471-480.

<sup>636</sup> Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der Literatur*, S. 9-12. Der Terminus Manierismus umfasst die Abweichung von klassischer Harmonievorstellung und wurde ursprünglich auf die Wandlung am Ende des Barocks in der Zeit der Renaissance von 1520 – 1650 angewendet. Als deren geistiger Vater ist Francesco Mazzola anzusehen, der als einer der ersten die Beziehungslosigkeit der Welt und deren zerstörte Ordnungen erkannte.

<sup>637</sup> Hauser, Alfred: *Der Manierismus. Und die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, S. 3f.

als Metapher umgesetzt, intensivieren.<sup>638</sup> Ein weiteres Motiv stellt Doppelköpfig- oder Janusköpfigkeit dar. Diese Merkmale eines Doppelwesens mit der schönen/guten und der hässlichen/bösen Seite können sowohl Dalí als auch Grandsailles, der Solange in quälender Liebe peinigt, attestiert werden. Während Galas Erkrankung offenbart sich Dalís zwiespältiges Wesen, fürsorglich und liebevoll, doch zugleich fanatisch und sadistisch, wenn mitfühlende Küssen sich in eine grausame Umarmung verwandeln, aus der sie sich nicht befreien kann:

Une tendresse s’accompagnait parfois d’un certain sadisme. Je me levais pour lui crier: » Tu es trop jolie! « Et l’embrassais partout, la serrant dans mes bras. Plus je la serrais, plus je la sentais se débattre faiblement contre mes étreintes trop passionnées, et plus j’avais envie de la triturer.<sup>639</sup>

In diesem Verhalten zeigen sich meiner Ansicht nach Anzeichen einer bipolaren Störung, emotionale Zuneigung, die sich bis zur zerstörenden Ekstase steigert. Zugleich umfasst diese Störung auch die Aggressionen gegenüber sich selbst. Dieses erweist sich als ein emotionaler Kontrollverlust eines Menschen, dem es an Empathie mangelt. Bei beiden Figuren liegen Liebe und Hass nah beieinander und können ad hoc umschlagen.

#### 3.2.4.2 Die Fragmentierung des Menschen

Wie Wolfzettel am Beispiel von Musils *Mann ohne Eigenschaften* darlegt, erfolgt mit dem modernen Roman ein Stilwechsel, „eine Poetik der Augenblicke ohne Zukunft und ohne Erinnerung“, der mit der Aufteilung der Welt in diverse Fragmente zwangsläufig „den Zerfall des Ichs und des Charakters“ nach sich zieht. Im Fragmentarischen zeigt sich eine essayistische Schreibweise, die gleichzeitig mit dem Verlust der Totalität einhergeht, da die einzelnen Teile sich nur bedingt zu einer Totale zusammensetzen.<sup>640</sup> Begriffe, wie „Sicherheit“ und „Berechenbarkeit“ werden unbedeutend. Gerade dieser Fragmentarismus markiert *Caravansérail*, in dem das Unterwegssein zum Lebenssinn avanciert; Heim, Geborgenheit, Zuhause-Sein werden obsolet, da sie zu einem Dasein in Bewegung opponieren. Dieser Welt ohne Zentrum, an dem sich die verschiedenen Lebenswege wieder zusammenfinden und aneinanderfügen, fehlt ein einheitliches Ganzes.

Der *essayistische Held* verweigert sich jeder Inbesitznahme der Welt und vollzieht somit die Trennung zwischen dem beobachtenden Subjekt und den nicht mehr vertrauten Objekten. Die Indifferenz gegenüber Ereignissen und Menschen basiert auf einem fehlenden Verlangen sowie dem Wunsch nach Inbesitznahme.<sup>641</sup> Picabias Protagonist entspricht dieser Definition Wolfzettels. Tiefere Gefühle machen bei ihm einer Gefühlskälte Platz. In *Caravansérail* entwickelt sich Leidenschaft lediglich für das

---

<sup>638</sup> Vergl.: Hauser, Alfred: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur: die Entwicklung des Manierismus seit der Renaissance*, S. 287.

<sup>639</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 213.

<sup>640</sup> Beide Zitate: Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman.“, S. 430f.

<sup>641</sup> Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman.“, S. 432f.



Unterwegssein von Stadt zu Stadt, die in der Uniformität ihrer Spielstätten austauschbar sind. Ihre Identität ist bedeutungslos – eine moderne Welt der Anonymität von Orten und Akteuren, denen der essayistische Held gleichgültig gegenübersteht, außerstande, innere Bindungen zu entwickeln. Textimmanent bleibt die Suche nach dem Lebenssinn, die durch Aktionismus lediglich kaschiert wird. Man kann Wolfzettels Ansicht vom ‚deambulatorischen‘ Kreisen als ein Testen und Ausprobieren folgen,<sup>642</sup> in dem der Ich-Erzähler in *Caravansérail* gefangen bleibt.

Hier zeigen sich Analogien zu dem *ennui* der Romantiker als Initiator zur ästhetischen Verarbeitung.<sup>643</sup> Die Konzeption des Neuanfangs in Ende und Untergang, eine Apokalypse, findet ihren Ausdruck im *Spleen*, den dunklen Seiten der menschlichen Natur sowie im *Ideal*, von Baudelaire in *Les Fleurs du mal* in ästhetischer und poetischer Weise verarbeitet.<sup>644</sup> Stendhals gesellschaftskritischer Roman *Le Rouge et le Noir*<sup>645</sup> thematisiert das Gefühl von Unzufriedenheit, einer Art *ennui* in der damaligen Zeit, in der der Protagonist an seinem Ehrgeiz in einer Welt der Hypokritie, in der jeder seine wahren Gedanken vor den Mitmenschen verbirgt, scheitert. Dieser Roman erscheint als ein Spiegel der Gesellschaft, in dem realistische Sequenzen wie auch romantische integriert sind.<sup>646</sup> Die Wesensfragmentierung der Protagonisten zeigt Analogien zu den Hauptfiguren in den Werken des *Fin-de-Siècle*, die sich durch ihre innere Zerrissenheit und ihr facettenreiches, widersprüchliches Wesen von der Masse abheben.<sup>647</sup>

---

<sup>642</sup> Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman.“, S. 436f.

<sup>643</sup> Anders als in der Romantik spiegelt sich das lyrische Ich nicht mehr in einer in Szene gesetzten Natur, sondern zeigt sich in der Décadence-Poetik als Verwirklichung einer Suggestion, die bereits „auf [jene] die Dichtung der Moderne [...] weitestgehend bestimmende Poetik der Präsenz [hinweist].“ Moog- Grünewald, Maria: „Poetik der Décadence“, S. 172 (165-194).

<sup>644</sup> Diese Melancholie evoziert stets eine Semantik von Zerstörung bis hin zum Tod, der sich lediglich das Ideal als Ausweg erweist. Moog- Grünewald: „Poetik der Décadence“, S. 172; Benjamin: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, S. 641-644.

<sup>645</sup> Das Werk zeigt am Beispiel des jungen, mittellosen Protagonisten Julien Sorel das Leiden an seiner Zeit um 1830, der französischen Restaurationszeit, in welcher er als Nachkomme eines Sägemühlenbesitzers an seinem Ehrgeiz einen Platz in der besseren Gesellschaft zu erlangen aufgrund seines Verhältnisses zu einer verheirateten Frau letztendlich scheitert. Stendhal: *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830*. Preface, Commentaires et Notes de Michel Crouzet. Paris: Librairie Générale Française 1997.

<sup>646</sup> Vergl.: Mariette-Clot, Catherine: „Présence Du Romanesque Dans Le Rouge Et Le Noir.“ In: Lectures de Stendhal. *Le Rouge et le Noir*. Sous la direction de Xavier Bourdenet. Rennes: Presse universitaires de Rennes 2013, S. 177f, 181 (173-186).

<sup>647</sup> Die Zeit um die Jahrhundertwende zeigt sich als eine Epoche der Décadence oder *Belle époque*, in der eine Untergangsstimmung mit der Loslösung von traditionellen Weltanschauungen verbunden ist. Mit diesem Terminus ist der Gedanke an Niedergang und Verkommenheit gekoppelt. Gleichzeitig ist mit Dekadenz eine Erscheinung benannt, die eine krankhafte Abweichung vom gesunden Organismus aufweist, „Degeneration“ oder das Synonym „Entartung“, die einen Defekt des Erbgutes benennen und der Hysterie, die lediglich eine individuelle Befindlichkeitsstörung darstellt und zum Krankheitsbild der Nervenschwäche gehört. (Nordau: *Entartung*, S. 14ff, 27, 575.) In dieser Zeit avanciert Wagners Musik z.B. *Tristan und Isolde* und *Parsival* zu Publikumsbeliebten, eine Thematik, auf die Dalí in *La vie secrète* rekurriert. (Nordau: *Entartung*, S. 23.)

Als Musterbeispiel dieser Epoche gilt Huysmans Roman *À Rebours*, der am Beispiel des Adligen Esseintes die Emotionen jener Zeit zum Ausdruck bringt.<sup>648</sup> Das Werk thematisiert die totale Verweigerung gegenüber der Gesellschaft, die in der Flucht in die Isolation mündet, in der er seinen Hass pflegen und Vorurteile bewahren kann.

In ähnlicher Weise entziehen sich Dalís und Picabias Protagonisten den Anforderungen der Gesellschaft. Ihre ausgeprägte Egozentrik fokussiert ihre Interessen nur auf sich selbst und steht jedem gesellschaftlichen Engagement entgegen. Diese Ich-Bezogenheit positioniert sie in die Nähe von Esseintes, der nichts dem Zufall überlässt, doch gerade der Zufall führt durch sein Überraschungsmoment zu kurzfristiger Erfüllung und erlöst somit vom *ennui*. Nur Esseintes' Vertiefung in die Romane sind ideelle Fluchten in den Traum.<sup>649</sup>

Hiermit weist er auf die Moderne voraus, die sich vom Heldenbegriff im herkömmlichen Sinn verabschiedet und einen Antihelden des Scheiterns prägt,<sup>650</sup> den insbesondere Grandsailles' in *Visages cachés* verkörpert, dessen gesamtes Lebensmodell versagt. Sein Leben nähert sich langsam, doch kontinuierlich dem Zerfall, dem er nicht entgehen kann. Er, der Menschen wie Marionetten dirigierte, büßt die Rolle des Regisseurs und Akteurs in der Abwärtsspirale seines Daseins ein und wird selbst zu einer Marionette degradiert. Er wird Opfer seines eigenen Spiels, das sich verselbstständigt. Der Verlust aller Bindungen an das Schöne und Ästhetische geht mit dem Verlust seiner Wertevorstellungen und Prämissen einher. Was ihm als Ästhet bleibt, ist das Hässliche in Gestalt seiner alten, degenerierten Kanonissin. Sie bleibt trotz der erlittenen Erniedrigungen weiterhin seine Stütze, doch zugleich verkörpert sie das Jüngste Gericht, vor dem er sich für seine Taten verantworten muss. Deshalb wird sie sein Gewissen niemals zur Ruhe kommen lassen. Sie steht zu ihm, nachdem alle anderen ihn willentlich oder unfreiwillig verlassen mussten:

« Pourquoi, ma bonne chanoinesse, vous obstinez-vous à me regarder comme vous le faites? Est-ce que je ne mérite pas un peu de pitié, moi aussi? Et n'ai-je pas tenu ma promesse de vous ramener à votre bien-aimé Libreux? » La chanoinesse mit un genou sur la chaise et riva sur lui ses yeux méchants. « De la pitié pour vous? De la pitié pour le comte de Grandsailles? » Elle secoua la tête avec un sourire terrifiant. « Que vous arrive-t-il, chanoinesse, comment osez-vous me parler sur ce ton? » Alors, décidant de se libérer une bonne fois pour toutes de tout ce qu'elle avait gardé sur le cœur tout au long de sa longue vie, la chanoinesse fit lentement le tour de la table, et, par quelque diabolique hasard, vint s'asseoir auprès de lui sur la chaise que Solange de Cléda avait occupée bien des années auparavant, le seul soir où elle avait dîné là. [...] « Nous sommes de retour à Libreux. Qu'avions-nous de mieux à faire? Il ne nous reste plus qu'à mourir ici... »<sup>651</sup>

---

<sup>648</sup> Arnold, Werner: „Joris Karl Huysmans“. In: *Kindler Kompakt. Französische Literatur 19. Jahrhundert*, ausgewählt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag, 2016, S. 188 (188-192).

<sup>649</sup> Jourde: *Huysmans – À Rebours, L'identité impossible*. Genève : Slatkine 1991, S.35-43, S. 12-15.

<sup>650</sup> Wolfzettel, Friedrich: „Dans les catacombes enfumés du rêve“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Winter Verlag 2005, (149-164), S. 164.

<sup>651</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 585f.

Wolfzettels Erläuterungen<sup>652</sup> treffen auf *Visages cachés* zu, in dem Krankheit als Prophezeiung für den fortschreitenden Untergang des Protagonisten fungiert. Die stetige Abwärtsspirale umfasst sein gesamtes Lebensspektrum, Einflussnahme, Macht und Liebesbeziehungen scheitern. So wie die *Maladie* den Grafen zunehmend zerstört, zerbricht in gleichem Maße seine Lebenswelt, in der sich der Zirkel seiner engen Freunde und Vertrauten durch den Tod und sein Eigentum durch Fehlentscheidungen reduzieren.

Zusätzlich zeichnen sich die Helden der *Fin-de-Siècle*-Romane ebenso wie bei Dalí und Chirico, insbesondere Hebdomeros, durch eine erhöhte Wahrnehmungsfähigkeit aus. Grandsailles und Dalí selbst präsentieren sich nach Regns Meinung als „überfeinerte Kulturmenschen des Fin de siècle“.<sup>653</sup> Dieser Definition entspricht auch Dalí, der durch Verkleidungen seine wahre Identität zu verbergen versucht:

Rien ne pouvait contraster plus violemment avec leurs complets et pantalons de golf britanniques, que mes vestes de velours, ma cravate lavallière et mes molletières. Ils se coupaient les cheveux très courts et je gardais les miens longs comme ceux d'une fille.

Puis je cernai mes yeux avec de la poudre de crayon. Ainsi avais-je l'air terriblement fatal, dans le style « danseur de tango argentin » de Rudolf Valentino qui me paraissait, à cette époque, le prototype même de la beauté masculine.<sup>654</sup>

Anfänglich aus Gründen von Schüchternheit und Unsicherheit, dienen ihm diese Rollenspiele zur Betonung seiner Extravaganz und Einzigartigkeit. Die Maskierungen partizipieren an seiner Inszenierung als außergewöhnliche Persönlichkeit, sodass er durch sein Äußeres einen Überraschungseffekt erzielt. Desgleichen verweist das Verbergen ihrer authentischen Persönlichkeit der Romanfiguren in *Visages cachés* auf die *Décadence*. u.a. verbirgt Grandsailles aus Feigheit und Selbstschutz seine Identität:

[«] Pourquoi prononcer l'irréparable mot qui ne fera que détruire cette grande illusion, sans pour autant retoucher le cours du destin ? » Pourquoi en parlant, se condamner à sa perte, alors qu'il n'avait qu'à demeurer silencieux pour assurer son salut? [...]

Il y avait si peu de lui dans le nom dont il faisait usage, comme dans le faux souvenir qu'elle gardait de lui, sans visage, tellement irréel... Prenant alors entre ses mains le visage de Véronica, il l'embrassa avec toute la science consommée de son expérience amoureuse [...]<sup>655</sup>

Auf Picabias Protagonisten treffen diese Kennzeichen in geringerem Maße zu.

Esseintes entflieht der Realität in die Einsamkeit seines Schlosses, das gleichsam seine Ritterburg, seinen Adlerhorst verkörpert, in dem er für sich ein artifizielles Reich und damit eine Überrealität schafft, als Kontrast zu der Wirklichkeit der Natur und des

---

<sup>652</sup> Vergl.: Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 458.

<sup>653</sup> Regn, Gerhard: „«Un sapore d'incesto». D'Annunzios *L'Innocente*, der Familienroman der Neurotiker und die Ambivalenz der Kunst.“ In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.): *Fin de Siècle*, München: Fink Verlag 2002, S. 313. Es werden gleichfalls Assoziationen zu den männlichen Protagonisten in den frühen Hamsun-Werken – *Sult*, *Pan* und *Mysterier* geweckt, die sich ebenfalls durch eine ausgeprägte Sensibilität von ihren Mitmenschen distanzieren.

<sup>654</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 130f; 144.

<sup>655</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 412f.

Kommerzes.<sup>656</sup> Ebenso zieht sich Dalí nach Galas Tod in die Eremitage des katalanischen Schlosses in Pubol zurück.<sup>657</sup>

Von Chiricos Romanen entspricht besonders *Hebdomeros* einem deambulatorischen Text. Monsieur Dudron und Hebdomeros sind von intensiver Kommunikation mit anderen und Gedankenmonologen geprägt. Dudrons Gedanken ist textimmanent die Kritik und Abwendung Chiricos von moderner Malerei, scheinbar nach einem schwierigen Entwicklungsprozess:

Les peintres, se disait-il, aujourd'hui et même depuis quelques temps déjà, ne font plus de peinture; *ils ne peignent pas*, ils mettent des couleurs à sécher sur la toile. Or, une belle peinture n'est jamais de la couleur sèche mais de la *matière teinte*. Voilà c'est que me dit un jour Isabella Far, dans un musée devant un tableau de Vélasquez. Isabella Far voit la peinture comme peu de gens la voient aujourd'hui.<sup>658</sup>

Beide Protagonisten zeigen sich als reflektierende Antihelden mit einer Affinität zu philosophieren, die sich in Dialogen zwischen Dudron und seinem Gegenpart Mme Far offenbart. Hebdomeros hingegen demonstriert seine Neigung zur Philosophie vor seiner Anhängerschaft, der er seine Gedanken als Leitfigur wie einst Jesus vor seinen Jüngern präsentiert. Dadurch ist gleichzeitig der Bibelbezug evident:

Ainsi parlait, Hebdomeros, et ses disciples auxquels s'étaient joints quelques marins et quelques pêcheurs du pays l'écoutaient en silence, mais, comme ils se serraient toujours plus près autour de lui il dut, à un certain moment, faire comme fit dans le même cas le Christ sur le conseil d'un apôtre: il monta sur une barque amarrée au rivage et [...] continua son discours inspiré.<sup>659</sup>

Mit der Fokussierung auf die Abnormitäten der Welt geht die Spaltung von Menschen und Kosmos einher, die zur Entfremdung zwischen Individuum und Realität führt, was divergente Formen von Melancholie evoziert – positiv als schöpferische Kraft, doch gleichfalls negativ als Unruhe, Angst und Einsamkeit.

Das *fragmentische* Individuum dieser Romane zeigt entfernt Analogien zu Prechts These von den diversen Ich-Zuständen des Menschen, die es am Beispiel der Protagonisten zu analysieren gilt. Ich verweise nochmals auf Freud, dessen Forschungen Bezüge zur surrealistischen Thematisierung des Unbewussten erkennen lassen.<sup>660</sup>

Alle Hauptpersonen präsentieren sich als außergewöhnliche Menschen, die sich vom Durchschnittsbürger durch ihren besonderen Intellekt in signifikanter Weise abheben. Das elitäre Denken und die ausgeprägte Neigung zum Dandyismus, wie er bereits in der Literatur des 19. Jahrhunderts thematisiert wurde, markieren Dalís und Picabias Protagonisten, nicht jedoch Chiricos. Erstere scheinen bewusst die oberflächliche

---

<sup>656</sup> Arnold: „Joris-Karl Huysmans“. In: *Kindler* S. 188f.

<sup>657</sup>Etherington-Smith: *Dalí*, S. 486-490. Dieser Fakt kann in seinem Ego-Dokument nicht thematisiert werden, da es bereits in jungen Jahren beendet wurde.

<sup>658</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 21.

<sup>659</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 96.

<sup>660</sup> Freud spaltete die menschliche Seele in ihre drei Teile, Es, Ich und Über-Ich und rückte dadurch das Unbewusste sowie dessen Auswirkung auf die Entwicklung der Persönlichkeit in den Fokus des Interesses. Precht: *Wer bin ich und wenn ja, wie viele?* S.67-70.

Lebensweise und Egozentrik des Dandys zu kultivieren. Konsequenterweise zeigen diese Romane ein neuartiges Verständnis vom Ich und seinen vielfältigen Erscheinungen, die sich erst im Zusammenfügen der einzelnen Ich-Fragmente zu einer neuen Totalität positionieren. Dalís Protagonisten scheinen diesem Menschentyp zu entsprechen.

### 3.2.4.3 Der moderne Flâneur

Der Mensch hat durch den verlorenen Glauben an Gott das Vertrauen in eine schützende Macht außerhalb der Welt eingebüßt. Die Religion als fehlendes Bindeglied zwischen Gott und Welt löst die Indifferenz des Menschen aus. Der Rhythmus der modernen Zeit entspricht nicht dem Ihrigen und initiiert dadurch *ennui* und Melancholie.<sup>661</sup>

Den Platz des Glaubens okkupieren zeitgenössische Götzen, technische Errungenschaften und Begegnungsorte wie Verkehrsampeln oder die Tankstellen, die zu Treffpunkten für den motorisierten Flâneur werden. Hierin zeigt sich der Fetischisierung von Waren, wie Karl Marx sie erläuterte:

Ce sont de grands dieux rouges, de grands dieux jaunes, de grands dieux verts, fichés sur le bord des pistes spéculatives que l'esprit emprunte d'un sentiment à l'autre, d'une idée à sa conséquence dans sa course à l'accomplissement. [...] Les sculpteurs sans nom qui ont élevé ces fantômes métalliques ignoraient se plier à une tradition aussi vive que celle qui traçait les églises en croix. [...] Bariolés de mots anglais et de mots de création nouvelle, avec un seul bras long et souple, une tête lumineuse sans visage, le pied unique et le ventre à la roue chiffré, les distributeurs d'essence ont parfois l'allure des divinités de l'Égypte ou de celles des peuplades anthropophages qui n'adorent que la guerre. O texaco motor oil, Eco, Shell, grandes inscriptions du potentiel humain!<sup>662</sup>

Der Mensch avanciert zum zeitweise genießend flanierenden Zuschauer der Realität, an der er nicht länger partizipiert, da sie ihm oder er ihr entfremdet gegenübersteht, sodass sich beide Seiten mit Unverständnis begegnen. Der Begriff *genießend* ist hingegen in Frage zu stellen, da man nicht eine Sache genießen kann, der man alteritär gegenübersteht. Das ziellose Schlendern dient als Eskapismus aus der alltäglichen Monotonie, vermittelt jedoch keine Lösung, sondern verstärkt u. U. die Leiden des Helden, die gleichzeitig als Symbol aufziehenden Unheils gedeutet werden können. So bleibt nur die Imagination, um die Entfremdung zwischen Großstadt und Individuum zu überwinden: «Tout révèle de l'imagination et de l'imagination, tout révèle.»<sup>663</sup> Ziellos streift Aragons Protagonist als Müßiggänger des 20. Jahrhunderts durch Paris, das ihm eine Welt präsentiert, die seiner eigenen außerhalb der Stadt fremd erscheint.

Die Passagen bieten dem Flâneur einen Mikrokosmos und avancieren zu seinem heimischen Refugium, in dem er langsamen Schrittes quasi einem dahinfließenden Traum entsprechend seinem monotonen Dasein entgehen möchte. Doch agiert er gleichzeitig als Voyeur, der im Vorübergehen Bauwerke, Objekte und Menschen visuell erfasst. Die

---

<sup>661</sup> Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1998, S. 141.

<sup>662</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 146f.

<sup>663</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 80.

anonyme Masse der Bewohner kann ihm dabei Geborgenheit und Schutz bieten.<sup>664</sup> Seinen nächtlichen Spaziergang in der artifiziellen Natur des *Parc des Buttes-Chaumont*, vermitteln ihm ein Heimatgefühl und initiieren zugleich surrealistische Eingebungen.<sup>665</sup>

Nadja entspricht dem weiblichen Pendant des Dandys: «Elle se rend, prétend-elle, chez un coiffeur du boulevard Magenta (je dis: prétend-elle, parce que sur l'instant j'en doute et qu'elle devait reconnaître par la suite qu'elle allait sans but aucun).»<sup>666</sup>

So wie Esseintes seinen Lebensverdruss in Rauschzuständen zu überdecken versucht, agieren gleichermaßen Dalís und Picabias Protagonisten:

Un enchevêtrement de raccords et de cassures. Un adieu au naturalisme qui est encore un livre naturaliste. Un refus de la mode qui dévient à la mode. Une dénonciation de l'ère industrielle qui chante la beauté des locomotives. Un texte tragique à ne pas prendre au sérieux.<sup>667</sup>

Huysmans leitet mit diesem Roman den Abschied vom Naturalismus ein, repetitive ereignislose Tage und das ziellose geistige Flanieren, in dem der Traum als Leitmotiv und Fluchtpunkt für den Protagonisten fungiert; ein Eskapismus, der gleichzeitig den Wandel vom traditionellen Roman in moderne Traumliteratur darstellt, unterstrichen durch die Inkohärenz im Text, insofern bereits ein Vorgriff auf den ‚deambulatorischen‘ Roman. Es ist der Beginn des Ineinanderübergleitens von Welt und irrealer Gegenwelt ohne exakte Grenze. In der Isolation besetzt die Fantasie diesen Raum und ermöglicht Träume. Der „Traum [...] als Auslöser ästhetischer Modernität“ avisiert bereits den Surrealismus.<sup>668</sup>

Nadja erscheint als Esseintes‘ Nachfolgerin, die sich in ihren Träumen verliert, zunehmend der Realität entfremdet und damit die Anforderungen surrealistischer Gedanken bedient. So ermöglicht sie dem Erzähler veränderte Wahrnehmungsperspektiven auf die Welt:

J'ai pris du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettant momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre.<sup>669</sup>

Die Treffen mit dem Protagonisten stellen eine Art von Zuwendung dar, durch die sie Zeit und Raum aus ihrem Leben verdrängt und vermutlich ihre Seele schützt. Desgleichen offenbart das ziellose Umherfahren des Helden in *Caravansérail* Analogien zum Flanieren, wie es u. a. von Baudelaire thematisiert wurde.<sup>670</sup>

Picabias Ich-Erzähler fehlt das Bedürfnis nach Nestbau und Familiengründung wie in der bürgerlichen Ehe des 19. Jahrhunderts. Dagegen ist er dem bohème-Milieu verhaftet, dass die Regeln der konventionellen Ehe ablehnt. Ein Mensch ohne Fixpunkt erscheint

---

<sup>664</sup> Vergl.: Benjamin: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, S. 539-543 sowie Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 162-165.

<sup>665</sup> Vergl.: Nievers: „Die Manifeste des Surrealismus“. In: *Kindler* 2016, S. 78.

<sup>666</sup> Breton: *Nadja*, S. 73.

<sup>667</sup> Jourde: *À Rebours*, S.10.

<sup>668</sup> Wolfzettel: „Dans les catacombes enfumés du rêve“, S. 150-163, (149-164).

<sup>669</sup> Breton: *Nadja*, S. 130.

<sup>670</sup> Benjamin: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, S. 622-625.

entwurzelt in einer ihm fremd gewordenen Welt, in der er sich in unbedeutende Ablenkungen flüchtet. Jede Begegnung mit neuen Orten erweist sich nur als Spiegelung bereits besuchter, die daher Bekanntes nur in einem anderen Exterieur offerieren. Das motorisierte Flanieren führt den Ich-Erzähler stets an den Ausgangspunkt zurück und scheint ihn auf einem kreisförmigen Orbit gefangen zu halten. Textimmanent bleibt auch hier die stetige Suche nach dem Lebenssinn. Darüber hinaus entsprechen die Kontakte innerhalb seines Freundes- und Bekanntenkreises in ihrer Belanglosigkeit ebenfalls dem Typus des indifferenten Menschen. Als einzige Ausnahme präsentiert sich Berthe Bocage dank ihrer außergewöhnlichen Intelligenz, zwischen den ansonsten banalen, nur auf Äußeres definierten Frauen ohne Tiefgang, die sich in nichtssagenden Gesprächen verlieren: «À cette époque, je considérais cette femme comme l'une des plus intelligentes qu'il m'ait été donné de connaître. Intelligence faite d'instinct, non cultivé dans un laboratoire à la Mode[.]»<sup>671</sup> Dadurch zeigt sie sich als selbstsichere, überlegene Frau, die bereits zukunftsweisend auf das heutige Frauenbild hindeutet.

#### 3.2.4.4 Die „Heldinnen“ der Moderne

Nadja scheint fern der Realität in einer eigenen Welt zu leben. Ihr Pseudonym versteckt ihre wahre Identität, doch ihre unkonventionelle Attraktivität fasziniert Breton: «Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour un blonde. Le bord, nullement la paupière [...]» «Je n'avais jamais vu de tels yeux.»<sup>672</sup> Durch die Konfrontation des Lesers mit dem Geheimnisvollen entspricht sie den Forderungen des surrealistischen Manifestes. Ein weiteres Merkmal des Surrealismus ist die Herabsetzung des Intellekts, welche mit der gleichzeitigen Aufwertung von mentaler Schwäche einhergeht. Durch Nadja partizipiert die Hauptfigur an ihren Visionen, ihrem Eskapismus aus der Realität.<sup>673</sup>

In vergleichbarer Weise zieht Georgette in *Les dernières nuits de Paris* durch ihre „sirenenhafte“ Attraktivität die männliche Erzählerfigur in ihren Bann. Dadurch wird er mit den Schattenseiten von Paris konfrontiert.

Den Brand eines Gebäudes verschläft er in einem Wartehäuschen, aus dem er wie aus einer tiefen Trance erwacht:

C'était trop. J'avais envie de crier, d'appeler au secours peut-être, mais j'éclatai de rire horriblement, comme si quelque chose se déchirait en moi, quand une pluie, une énorme pluie grasse se mit à tomber brutalement. [...] Je courus vers un refuge, une guérite qui sert aux voyageurs frileux qui attendent le tramway. Je n'en pouvais plus et me couchai sur le sol. La pluie formait une chanson énorme. [...] Longtemps je regardai tomber les grosses gouttes de pluie, puis je fermai les yeux et m'endormis tout à fait. Je fus réveillé par un voyageur matinal qui souriait en me secouant. IL me prenait pour un ivrogne et n'avait pas absolument tort. [...] –Vous l'avez échappé belle, dit-il, comme nous tous. Il y a eu cette

---

<sup>671</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 29.

<sup>672</sup> Breton: *Nadja*, S. 72f.

<sup>673</sup> Für nähere Erläuterungen verweise ich auf die umfangreiche Forschungsliteratur

nuit un incendie tout près d'ici, sur l'autre rive de la Seine. [...] La pluie nous a sauvés. Tandis qu'il parlait, je reprenais peu à peu mes esprits.<sup>674</sup>

An dieser Stelle präsentiert sich der Roman deutlich als surrealistisches Werk. Nadja und Georgette fungieren für die männlichen Hauptfiguren als surrealistischer Mythos auf der Suche nach sich selbst, sie verkörpern die feminine Hälfte eines Androgyns. Die Frau dient den Surrealisten als Befriedigung ihres *désir*, als fehlender Teil einer Einheit mit dem männlichen Part, doch dieser Wunsch bleibt unerfüllt.<sup>675</sup>

Beide Frauen schaffen im surrealistischen Sinn durch ihre Erscheinung und ihr Verhalten die Verbindung zum Wunderbaren, gestützt wird diese These durch Steinwachs' Feststellung, die positive Sichtweise des pathologischen Zustandes Wahn sei gleichzeitig das *merveilleux*.<sup>676</sup> Bretons Kritik an den Zuständen in den französischen, psychiatrischen Einrichtungen sowie seine These, Wahnsinn sei Basis menschlichen Geistes, auf den jedes Individuum ein Anrecht habe, wird mit Verweis auf die Forschungsliteratur nicht näher erläutert. Dieses Recht auf die eigene Verrücktheit determinieren Institutionen und Einrichtungen durch die Aufstellung von Richtlinien und Regelungen oder adaptieren gegebenenfalls die individuellen Novitäten und instrumentalisieren sie für die eigenen Zwecke, wie auch Dalí kritisch erläutert.<sup>677</sup>

Solange de Cléda bewegt sich mit ihrem ausgeprägten Schönheits- und Perfektionswahn ebenfalls im Grenzbereich zwischen Normalität und psychischer Störung:

Solange de Cléda propose à la psychiatrie un cas tout à fait singulier, car, jusque dans les plus douloureuses aberrations de son esprit, les convulsions mêmes de son hystérie devenaient pour elle un moyen de délire ses centres nerveux et de régulariser, d'une façon générale, l'ensemble de ses fonctions biologiques.<sup>678</sup>

Ihre Hysterie resultiert aus ihrer zurückgewiesenen Liebe zu Grandsailles. Die Neurose wird um die Jahrhundertwende allgemein mit dem Künstler in Verbindung gebracht und man darf sich fragen, ob eine neurotische Erkrankung für eine künstlerische Tätigkeit essentiell erscheint oder ob sie, wie anscheinend bei Esseintes, zur Authentizität seines Charakters gehört. Die Entwicklung eines neurotischen Bewusstseinszustandes zeigt Analogien zum *Fin-de-Siècle*, das gekennzeichnet war von der Untergangsstimmung, einer Art Leiden an der Tradition, der Wunsch nach Befreiung von bürgerlichen Zwängen.<sup>679</sup>

---

<sup>674</sup> Soupault: *Les Dernières Nuits de Paris*, S. 147f; Giesenhagen: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur*, S. 55.

<sup>675</sup> Giesenhagen: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur*, S. 70ff.

<sup>676</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S.60, Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus*, S.11ff.

<sup>677</sup> Dalí: *Oui l'archangélisme scientifique*, S. 104-107.

<sup>678</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 287.

<sup>679</sup> Die Exzesse des *Fin-de-Siècle* basieren nach Nordau auf zwei unterschiedlichen krankheitsbedingten Ursachen. Eine degenerative sowie eine hysterische Krankheit; bei ersterer handelt es sich um eine genetisch bedingte Erkrankung, d.h. die Nachkommen eines geschädigten „Organismus“ entsprechen nicht normalen, gesunden Kindern. Zu dieser Kategorie ist *À rebours'* Protagonist zu zählen, der einer degenerierten Adelsfamilie entstammt und in Erscheinung und Verhalten die v.g. Krankheitsmerkmale demonstriert. Die Hysterie dagegen findet sich vor allem bei Menschen mit starker emotionaler Ausprägung, übergroße



Merkmale von Hysterie oder ihre abgeschwächte Form der Neurasthenie, u.a. eine übertriebene Beschäftigung mit ihrem Äußeren, kennzeichnen Solange. Ihre Veranlagung zur Hysterie eliminiert den Blick für die Realität, sowohl für die treue Liebe des Vicomtes, der ihr bedingungslos zur Seite steht, als auch für Grandsailles' Egoismus, der seine Liebe einzig auf sich selbst fokussiert. Ihre Erkrankung verhindert folglich ihr irdisches Glück und ist meiner Ansicht nach letztendlich die Ursache ihres Todes. Ohne d'Angervilles' Beistand löst die erneute Zurückweisung durch Grandsailles, der den Verkauf der Wasserrechte an die deutschen Besatzer und ihr intimes Verhältnis zu d'Angervilles nicht verzeiht, einen Rückfall ihres Nervenfiebers aus, das schließlich zu ihrem Tod führt:

Le soir même du jour où Solange avait répondu au comte de Grandsailles par le laconique aveu de ses fautes, elle avait dû prendre le lit, en proie à la même fièvre cérébrale que celle qui l'avait déjà rendue gravement malade durant plusieurs mois. Mais le médecin remarqua aussitôt que son état était cette fois beaucoup plus alarmant, car Solange était en même temps saisie de convulsions qui lui écartelaient le corps et ne laissaient place, après une phase culminante d'euphorie, qu'à des latences d'inertie si profonde que, durant plusieurs heures, elle semblait véritablement comme morte.<sup>680</sup>

Die Gewissheit, dass ihr platonischer Geliebter, für den sie unzählige Qualen erduldet, ihr erbittertster Feind war und ist, versetzt ihr den Todesstoß.

#### 3.2.4.5 Lebensgier und Verdruss

Das Konzept der Suggestion, auf das Dalí in *Visages cachés* rekurriert, erweckt beim Rezipienten den Eindruck von Verrätselung und Unbestimmtheit. Die Verschleierung soll den Seelenzustand der Figuren verhüllen und ihnen somit eine Aura des Undurchschaubaren verleihen. Insbesondere v.g. Roman scheint mit seiner *décadence*-typischen Thematik von Niedergang, Morbidität und Tod eine Spiegelung des *Fin-de-Siècle* zu sein. In *Visages cachés* geht die Handlung kontinuierlich dem Untergang entgegen, der den Abschied und Tod von Grandsailles' Freundeskreis betrifft und weder von Euphorie noch Exzess aufzuhalten ist.<sup>681</sup> Dalí präsentiert sich mit dem „Signum der Moderne“, der „Positionierung der Negativität“<sup>682</sup> in v.g. Text trotz dessen klassischer Struktur, als Autor dieser Moderne. Die Doppeldeutigkeit von Aufdeckung und Untergang markieren *Visages cachés*, in dem sich körperlicher und geistiger Niedergang am Beispiel des Neurotikers Grandsailles', einem Ästheten gepaart mit moralischer Verworfenheit, präsentiert.<sup>683</sup> Der Verlust des Vertrauten, Traditionellen muss hier zwangsläufig erfolgen, um Raum für Innovatives zu schaffen, das den Veränderungen der neuen Zeit entspricht.

---

Erregbarkeit sowie eine exzessive Eigenliebe, gepaart mit dem Wunsch, aufzufallen. Nordau: *Entartung*, S. 14, 17f, 24-44.

<sup>680</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 575f.

<sup>681</sup> Siehe Gliederungspunkt 3.1.3 *Décadence*, S. 112

<sup>682</sup> Moog-Grünewald: „Poetik der *Décadence*“, S. 193.

<sup>683</sup> Vergl.: Moog-Grünewald: „Poetik der *Décadence*“, S. 166.

Bereits Huysmans Protagonist, der Nachkomme eines degenerierten französischen Adelsgeschlechts zeigt aufgrund seiner Lebensexzesse alle Merkmale einer genetisch bedingten Neurose, eines „biologischen Verfalls“.<sup>684</sup>

Die Protagonisten der v.g. Romane zeigen sich als facettenreiche Charaktere, deren gemeinsames Merkmal eine melancholische Grundstimmung, verbunden mit einer speziellen Todessehnsucht ist, die sich in unterschiedlichem Maße in *La vie secrète*, *Visages cachées* ebenso wie in *Caravansérail* zeigt.

Narzissmus und Egozentrik kennzeichnen vor allem Dalís Werke. Gleichzeitig zeigen sie vereinsamte Menschen auf der Suche nach Liebe und Lebensinhalt. Ihr Todeswunsch ist ein signifikantes Zeichen ihrer Melancholie, um der Leere der Monotonie sowie der Absenz enger menschlicher Bindungen zu entfliehen. Diese Schwermut, die bei Dalí über die manisch-depressive Veranlagung hinaus paranoide Züge annimmt, zeigt sich vor allem in der Passion für den Rausch, evoziert durch die verschiedenen *paradis artificiels*.

Zu Beginn des 20. Jh.s fallen Welt und Individuum auseinander. Der technische Fortschritt dominiert das Spektrum humanen Lebens und entmachtet dadurch den Menschen.

Neben der habituellen Stimulanz durch das Warenangebot offeriert die moderne Großstadt Maschinen als innovative Erregungs- und Ablenkungsobjekte, die aus dem Alltagsverdruss erlösen sollen. Zudem bietet Paris Tag und Nacht den totalen Genuss künstlicher Paradiese, die Ablenkung suggerieren. Picabia partizipierte real an der Diesseitigkeit der Rauschzustände, wie er sie in *Caravansérail* thematisiert.<sup>685</sup>

Das begierige Aneinanderreihen von berausenden Aktivitäten dient hierbei als Eskapismus in artifizielle Glücksgefühle. Von der Belanglosigkeit eines derartigen Lebens zeugen die intelligenten, doch oberflächlichen Plaudereien. Gerade Lareincays literarisches Werk präsentiert derartige Einfältigkeit: «À ce moment, trois chiens s’élancèrent dans l’allée, bondissant comme des jeunes filles qui se livrent à leurs doux ébats dans un jardin plein de souvenirs; l’un d’eux, tout jeune, était blanc avec deux petites taches noires, l’une sur l’œil, l’autre sur le derrière [...]»<sup>686</sup> Stilistisch erinnert das Werk an traditionelle Texte, ein Beleg seiner Schlichtheit, wie die scheinbar lobenden Worte des Protagonisten demonstrieren: «Je sentis qu’il allait continuer longtemps et je l’interrompis avec des éloges: Cher ami [...], c’est absolument épatant, à la fois très Louis-Philippe“ et très moderne [...]»<sup>687</sup>

Die dekadente Lebensweise der Romanfiguren präsentiert eine vergleichbare Untergangsstimmung wie in *Fin-de-Siècle*-Werken. Dalís Protagonisten entsprechen in

---

<sup>684</sup> Vergl.: Wild: „Die Literatur und Pessoa“. S. 188 (179-203).

<sup>685</sup> Vergl. Christians: *Studien zu Francis Picabia*, S. 23-32.

<sup>686</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 22.

<sup>687</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 23.

dieser Charakterisierung,<sup>688</sup> doch führt auch Picabias Hauptfigur ein Leben im Exzess, am Abgrund, verbunden mit v.g. latenter Todessehnsucht. Zu fragen wäre, ob ihre Schwermut als ureigenes Charaktermerkmal oder als Reaktion auf das Zeitgeschehen zu deuten ist.

### **3.3. Lebens- und Kommunikationsformen der Moderne**

#### **3.3.1. Theatralisierung und Selbstwahrnehmung**

##### **3.3.1.1 Theatralisierung**

Die Diskrepanz zwischen Sein und Schein, der realen Person und dem sich selbst ausgesetzten Ich lässt sich augenscheinlich bei Dalí und Picabia konstatieren, verborgener bei Chirico. Diese These gilt es zu belegen und auszuführen. Der Außenwelt wird bewusst ein falsches Bild dargeboten, um das authentische Wesen mit deren Schwächen zu verbergen.

In den Kontext der Subjektkonstitution surrealistischer Werke reiht sich das Rollenspiel der Figuren ein, die in Dalís Werken ihr wahres Ich mehrheitlich hinter einer Maske verstecken. Die Theatralik ihres facettenreichen Agierens gleicht dem Spiel von Schauspielern, die in divergierende Rollen schlüpfen und gleichzeitig Antlitz und Wesen hinter der Camouflage der Theaterschminke verbergen. Ihr authentisches Wesen bleibt dabei verborgen. Die Definition Plessners über die Anthropologie eines Schauspielers erläutert die Gründe dieses Handelns:

Weil der Mensch zu sich selbst in einer exzentrischen Position steht, nicht nur „Leib“ ist, sondern zugleich auch Körper hat, muss er sich selbst wie einem anderen gegenüber treten, um ein Bild von sich selbst zu entwerfen, das er mit den Augen eines anderen reflektiert bzw. in den Augen eines anderen reflektiert sieht. Der Mensch setzt sich also zu sich selbst auf dem Umweg über einen anderen/ ein anderes in ein Verhältnis. Nur so vermag er sich in Erscheinung zu bringen bzw. als er selbst in Erscheinung zu treten und sich beim Handeln und Verhalten wie ein anderer zu beobachten und zuschauen. Damit ist die theatrale Grundsituation beschrieben [...]. Ebenso ist sie [die Inszenierung a.d.Verf.] unmittelbar auf sein mimetisches Vermögen bezogen, auf seine Lust oder auch Notwendigkeit, sich das andere – das Fremde und Imaginierte – anzueignen bzw. sich ihm anzuverwandeln. In diesem Sinne impliziert sie seine Fähigkeit zum Rollenspiel ebenso wie zum symbolischen Handeln.<sup>695</sup>

Die Definition von Theatralität, die besagt, dass „[man] [a]ls theatralisch übertriebene, überdeutliche, auf große Wirkung kalkulierte Darstellungsweisen [bezeichnet], [die] lediglich einen engen Teilbereich der Gesamtheit theatraler Phänomene aus[machen][,]“<sup>696</sup> belegt gleichfalls die Beweggründe derartiger Persönlichkeitsinszenierungen. Die prononcierte Theatralität der Dalí’schen Selbstinszenierung verlangt für ihr Verständnis nach tiefgründigen wissenschaftlichen Deutungen.<sup>697</sup>

---

<sup>688</sup> Siehe Gliederungspunkt 3.2.4.2 Die Fragmentierung des Menschen, S. 135ff

<sup>695</sup> *Metzler Lexikon Theatertheorie (MLT)*, Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch; Matthias Warstat (Hrsg.): Stuttgart: Metzler Verlag 2005, S. 152.

<sup>696</sup> *Metzler (MLT)*: S. 358.

<sup>697</sup> Vergl.: Wild, Winter: „Vorwort“. In: *ZfK 21* (2008), S. 7.

Die Theatralisierung erweckt Analogien zur Feudalgesellschaft des 17. Und 18. Jhs, in der im *ancien régime*, am Königshof eine große Anzahl an Menschen in unterschiedlichen Funktionen und einer festen hierarchischen Rangordnung mit unterschiedlichen Machtbefugnissen beschäftigt war. Dadurch existierte eine elitäre gesellschaftliche Verflechtung, in der Menschen und Prestigechancen als Machtinstrumente berechenbar waren. Zugleich war mit dem Rang im feudalen Gefüge ein Repräsentationszwang verbunden, der sich in der Hausgestaltung und Kleidung zeigte. Der gesellschaftliche Verkehr verknüpfte private und berufliche Zwecke, beruflich als Mittel des Auf- bzw. Abstiegs.<sup>698</sup>

### 3.3.1.1 Dalís „Theaterspiel“

Schon als Kind inszeniert Dalí sein Leben als Theaterspiel, in dem er als Hauptakteur Familienmitglieder und Dienstpersonal nach seiner Regie agieren lässt. In seiner Rolle als Kind-König regiert er den elterlichen Haushalt, in dem sich lediglich der Vater seiner Herrschsucht widersetzt. Bereits als ambitionierter Neunjähriger sieht er sich an seinem Lieblingsplatz, dem Dachatelier, als junges Genie, aus dem sich ein genialer Erwachsener entwickelt:

Il serait interminable de raconter tout ce que je vécu dans mon banquet, face à ma planche à laver: [...] Je me rendais vaguement compte que j'étais en train de jouer à devenir un génie. O Salvador Dalí, tu le sais maintenant! Si tu joues au génie, tu le deviens!<sup>699</sup>

Die Realität bietet nur Platz für wenige Genies, die keine anderen Genies neben sich dulden, da diese ihre Einzigartigkeit beeinträchtigen.

Bereits als schüchterner Junge adaptiert Dalí diverse Rollen, eine Art Eskapismus aus der Wirklichkeit, die seine ambigue Persönlichkeit verstecken. Das Rollenspiel wird zu seinem zweiten Ich, sodass er zunehmend mit seinen Maskierungen verschmilzt, die Teil seiner Authentizität werden. Diese Verschmelzung deutet auf seine multiple Persönlichkeit hin. Er initiiert Doppelbilder von sich selbst und durchlebt neue Metamorphosen, bei denen er Vorbilder aus Kunst und Historie übernimmt, was als Verbindung zu Duchamps *ready-mades* gedeutet werden kann.<sup>700</sup> Das Kind Salvador entwickelt seine individuelle Sichtweise der Realität, die stark zu der Wahrnehmung Erwachsener differiert. Diese spezifische Weltsicht prägt seine Texte. In diesem Kosmos seiner Imaginationen findet er sein eigentliches Zuhause. Die diversen Verkleidungen verbergen wie ein Bühnenvorhang

---

<sup>698</sup> Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft. Heinz Maus, Friedrich Fürstenberg, Frank Benseler (Hrsg.). u.a. Darmstadt: Luchterhand Verlag 1977, S. 61-90, 27, 170f.

<sup>699</sup> Dalí: *La vie secrète*, S.57f.

<sup>700</sup> Vergl.: Finkelstein: *Salvador Dalí's art and writing, 1927-1942*, S. 222.

das unsichtbare Ich und können als Metapher für Versteck und Enthüllung des Unsichtbaren „insofern programmatisch im Sinne des Surrealismus“<sup>701</sup> gewertet werden.

Die erste Begegnung mit Gala stellt einen Höhepunkt seiner Selbstinszenierung dar aufgrund der Verletzungen, die er seinem Körper bewusst zufügt:

En me rasant la minute avant, je m'étais légèrement écorché et une petite tache de sang coagulé apparaissait à droite. Avec mon Gillette je me rasai de nouveau si près que j'eus bientôt les aisselles ensanglantées. [...] Et ce n'était pas tout: je plaçai un géranium rouge derrière mon oreille.<sup>702</sup>

Die intendierten Selbstverletzungen sollen hierbei die Exklusivität seiner Gestalt betonen und lassen ihn meiner Ansicht nach als surrealistische Verkörperung erscheinen.

### 3.3.1.1.2 Dalís Dandyismus

Ein essentieller Punkt ist Dalís Affinität zum Dandyismus, einer dekadenten Form der Selbstinszenierung des eigenen Körpers als Artefakt, die mit der Verachtung seiner Mitbürger einhergeht.

Schon bei seinem Eintritt in Barcelonas Kunstakademie distanziert sich Dalí durch sein extravagantes Äußeres von seinen Mitstudenten. Seine schlanke Figur betont er durch den Schnitt seiner Oberbekleidung und unterstreicht mit langen Haaren und ausgeprägten Koteletten sein schmales Gesicht: „[He] was [...] an arresting figure. Extremely slim, he wore his jet-black hair down to the shoulders (an imitation of the self-portrait by Raphael) exaggeratedly long sideburnes that set off the olive-coloured cheeks of his oval face [...]“<sup>703</sup> Er adaptiert mittels seiner Kleidung die Rolle eines Künstlers:

Mon déguisement extraordinaire, mes cheveux de fille et mes favoris y étaient certes pour quelque chose, mais aussi un instinct irrésistible nous avait prévenus. On me considérait comme un élève représentatif et j'accompagnai le roi avec une dizaine de camarades, d'une classe à l'autre.<sup>704</sup>

Dalís Rolle als Dandy zeigt Reminiszenzen zu Huysmans dekadentem Protagonisten<sup>705</sup> dessen Lebensstil von Exklusivität geprägt ist. Mit dieser Selbstinszenierung manifestiert er seine Individualität gegenüber der Gesellschaft, doch wird durch die Abschottung gegenüber der „normalen“ Welt die Fokussierung auf die Dandy-Rolle lediglich zu einer Inszenierung sich selbst gegenüber und somit bedeutungslos. Durch den Verlust des angestammten Platzes des Adels im Sozialgefüge, bleibt nur ein exklusiver Lebensstil, um die gesellschaftliche Position zu wahren und sich von den „Normalbürgern“ zu distanzieren. Damit erklären sich die exzentrischen Wünsche des Herzogs, deren Erfüllung nur erneutes Verlangen hervorruft, in unserem heutigen Sprachgebrauch würde man von Kaufsucht sprechen. Der gesellschaftliche Rückzug wird begleitet von einer Leere im Kopf, da den Gedanken Impulse aus der Außenwelt fehlen.

---

<sup>701</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 118.

<sup>702</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 177.

<sup>703</sup> Gibson: *Federico Garcia Lorca*, S. 121.

<sup>704</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 128f.

<sup>705</sup> Vergl.: Wild: „Heteropoeisis“, S. 12.

Dalí und Esseintes zeigen Analogien zur höfischen Gesellschaft des „ancien régime“, in dem bestimmte Positionen in der Hierarchie des Königshofs mit Repräsentationspflichten und einem diesem Rang entsprechenden Kleidungsstil verbunden waren.<sup>706</sup>

### 3.3.1.1.3 Kommerzialisierung der Theatralität

Breton weist mit seinem Anagramm Avida Dollars (Salvador Dalí), die Gier nach Dollars, auf die Kommerzialisierung der Dalí'schen Theatralität hin, hinter der, neben seinem exzentrischen Wesen, ein rein geschäftsmäßiges Interesse stehe. Diese kapitalistische Attitude evoziert Bretons tiefste Verachtung.<sup>707</sup> Insbesondere der langjährige Aufenthalt des Paares in den USA avanciert zur Realisierung des amerikanischen Märchens vom Tellerwäscher/armen Maler zum erfolgreichen, finanzstarken Mann/Künstler. Dank seiner Intelligenz und Galas Hilfe gelingt es ihm, das In-Szenesetzen seiner Genialität finanziell zu nutzen.<sup>708</sup>

Pour une démonstration, j'acceptai de faire un étalage surréaliste à l'une des vitrines du magasin Bonwit-Teller. (Tous les autres adoptèrent ensuite la formule surréaliste) [...].

À mon arrivé à New York, je ne fus pas peu surpris des étalages de la Cinquième Avenue. Tous essayaient de faire du Dalí. Bonwit-Teller me redemanda d'arranger de nouveau deux de ses vitrines. J'acceptai, car il me paraissait utile de faire une démonstration publique de ce qu'est le vrai te le faux Dalí. Néanmoins, je posai une condition: l'autorisation de faire tout ce qui me passait par la tête.<sup>709</sup>

Die Zerstörung des Schaufensters als Reaktion auf den Austausch seiner Wachspuppen gegen moderne Mannequins, die nicht seinem Geschmack entsprechen, basiert auf seiner Überheblichkeit, die keine Veränderung seiner originalen, genialen Kompositionen duldet: «J'avais horreur des mannequins modernes, ces horribles créatures si dures, si peu comestibles et au nez ridiculement retroussé.»<sup>710</sup> Gleichzeitig kann dies seine Traditionsverbundenheit belegen.

Sein snobistisches Verhalten, ein Merkmal seines Überlegenheitsgefühls gegenüber anderen, setzt er strategisch ein, um in Opposition zu anderen Surrealisten Entree zur Gesellschaftsschicht von Adel und Bourgeoisie zu erlangen. Beide Gruppen werden gegeneinander ausgespielt, ein Beleg seiner mangelnden Solidarität und gleichzeitig Untermauerung seines narzisstischen Verhaltens, das ihm aus Eigennutz das Leben mit Kontakten zu verfeindeten Gruppen (Bürgertum/Aristokratie und Surrealisten, die Modeschöpferinnen Coco Chanel und Elsa Schiaparelli) ermöglicht. Diese Form des Snobismus initiiert seine Allgegenwärtigkeit und gründet auf der Überzeugung seines

---

<sup>706</sup> Vergl.: Elias: *Die höfische Gesellschaft*, S. 99ff.

<sup>707</sup> Bona: *Gala*, S. 332ff.

<sup>708</sup> Bona: *Gala*, S. 323.

<sup>709</sup> Dalí: *La vie secrète*. S. 208, 289.

<sup>710</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 289.

außergewöhnlichen Genies: «Pour acquérir un prestige croissant et durable dans la société, il est bon, si vous possédez un grand talent [...] Ensuite soyez snob. Comme moi.»<sup>711</sup>

Die Gesellschaft attestiert der Kunst eine neue Rolle, indem der Künstler vom Sockel gestürzt und dadurch selbst Part dieser Gesellschaft wird. Dalí verkörpert diese Figur, überschreitet er doch durch seine Aktionen regelmäßig die Grenzen zwischen Künstlertum und Konsum, zwischen hochwertiger - und Trivialkultur und stellt sich dadurch auf eine Stufe mit Populärkünstlern aus dem Unterhaltungssektor.<sup>712</sup>

#### 3.3.1.1.4 Akteur und Regisseur

Dalí sowie Grandsailles agieren vergleichbar, Regisseure, die den einzelnen Akteuren Instruktionen diktieren, um sie ihrem Gusto entsprechend einzusetzen und dadurch die Ereignisse in eine ihnen wohlgefällige Richtung zu lenken. Beide zeigen ambigue Charakterzüge, die neben der femininen Weichheit gleichfalls männliche Unbeugsamkeit und Härte präsentieren. Zu betrachten ist außerdem ihre Manipulationsfähigkeit, die vor allem in *Visages cachés* evident wird.

Grandsailles nutzt diese Fähigkeit, um Menschen, z. B. Graf Orminy, zu seinen Zwecken zu missbrauchen und kaltschnäuzig zu opfern, sobald sie ihre Mission erfüllt, haben: «Une âme réellement courageuse ne s'attarderait pas, dans les circonstances présentes, à des réflexions personnelles du genre de celles qui vous traversent l'esprit en ce moment. [...] Je vous estime, mais votre mort me laissera indifférent.»<sup>713</sup> Widerspruch und Kritik werden mit beißendem Spott gestraft. Die Menschen mutieren somit zu seelenlosen Objekten, denen man sich je nach Bedarf bedient oder entledigt, insbesondere den Helfern der Royalisten «,Avec Fouseret, se dit-il, je me mettrai en fureur la première fois qu'il prononcera les mots „à tantôt“; quant à Broussillon, je lui montrerai poliment la porte à l'instant où il prononcera le mot „sabotage“...‘»<sup>714</sup> als auch der Kommunisten. In gleicher Weise agiert er gegenüber Solange, deren Liebesbeweis er kaltblütig abweist: «,Vous ne trouverez pas un seul mot pour vous justifier... Vous avez essayé de me contraindre à vous épouser!‘ cria Grandsailles. Puis il ajouta calmement: ‚Demain soir, je pars pour l’Afrique‘»<sup>715</sup> Ebenso opfert er Girardin, der seine Widerstandsaktivitäten während des zweiten Weltkrieges unterstützt und deshalb von den Deutschen getötet wird. Einzig Graf Orminy deckt Grandsailles' Manipulationen auf:

---

<sup>711</sup> Dalí: *Les moustaches radar (1955-1960)*, S. 34ff; Zitat S. 34.

<sup>712</sup> Vergl.: Morawietz: „Die Rezeption Salvador Dalís“. In: *ZfK* 21 (2008), S.199f.

<sup>713</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 315f.

<sup>714</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 324.

<sup>715</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 306.

«Comédien», dit Orminy. [...] «vous croyez que lorsque vous m’avez insulté, tout à l’heure, je n’ai pas compris que vous jouiez délibérément la comédie de la colère pour être sûr de me garder ici jusqu’à quatre heures [...]»<sup>716</sup>

Diese Beispiele belegen seinen Zwang, Mitmenschen zu seinen Gunsten einzusetzen.

### 3.3.1.2 Selbstwahrnehmung

Das geniale Individuum Dalí leitete aus seiner kritisch-paranoischen Methode, die ihm eine besondere Wahrnehmung der Welt ermöglichte, seinen Alleinvertretungsanspruch auf Kritikfähigkeit ab.

Lacans Definition von Paranoia als ein Leiden von Größen- und Verfolgungswahn, das aus den Beziehungen des Individuums zu seinem sozialen Umfeld entstanden sei, erscheint zum Verständnis Dalís sinnvoll. Die emotionalen Wünsche des Einzelnen entwickeln sich gleichzeitig zum Ziel seines Hasses. Der Betreffende, hier Dalí, möchte an die Stelle eines anderen treten, was gleichbedeutend mit dem Tod dieses anderen ist:<sup>717</sup> „[...] as a narcissistic, self-delusive identification through which Dalí gives himself to himself as his own model, and thus gives birth to himself as genius.“<sup>718</sup>

Dalís Wiedergeburt als Doppel Dalí-Gala spiegelt Lacans Ansichten über die Spiegelphase, d.h. das Erkennen des eigenen Ichs in der Kindheit, beginnend mit einem halben Jahr, wider.<sup>719</sup> Die Identifikation mit dem eigenen Spiegelbild ermöglicht erst die Identifikation mit einer anderen Person. In Umkehrung der Lacanschen These erschafft die Identifikation mit Gala ein neues Doppelwesen und beendet nicht wie bei Lacan das authentische Ich:

If indeed the „relation of the subject to its specular image is marked by the seal of death, because the subject identifies with a being that is not himself“ [...], Dalí’s identification and fusion with Gala, on the contrary, fashions the germ of a new mode of being.<sup>720</sup>

Dalís Gespräch mit Lacan und ihre kontroversen Auffassungen über essentielle Themen scheinen Finkelsteins These über das Doppel Gala-Dalí zu stützen: «Jacques Lacan entre et nous commençons immédiatement une discussion technique très serrée. [...] Nous parlons pendant deux heures dans un véritable tumulte dialectique.»<sup>721</sup>

Ein unmittelbarer Zusammenhang besteht vermutlich zwischen Dalís Errettung von Wahn und Fantasien durch Gala und ihrer Bitte, sie zu töten:

L’expression de son visage changea et devint dure et tyrannique. Je veux que vous me fassiez crever! [...] Je fus si surpris et déçu que l’on m’offrit en cadeau mon propre « secret » à la place de la proposition érotique que j’attendais d’elle, que perplexe, je tardai à lui répondre.<sup>722</sup>

---

<sup>716</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 319.

<sup>717</sup> Vilaseca stützt sich auf Lacans Definition. Vilaseca: *ASMIP In Dalí’s Autobiographical Writings*, S. 175-178.

<sup>718</sup> Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí’s Autobiographical Writings*, S. 178.

<sup>719</sup> Finkelstein: *Salvador Dalí’s art and writing, 1927-1942*, S. 227-235.

<sup>720</sup> Finkelstein: *Salvador Dalí’s art and writing, 1927-1942*, S. 235f.

<sup>721</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 19.

<sup>722</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 190.



Die Qual seiner repetitiven Tötungsgedanken gegenüber dem weiblichen Geschlecht, wird durch ihren Wunsch dauerhaft eliminiert,<sup>723</sup> begleitet von seiner Entwicklung vom wahngesteuerten Kind zum gereiften Erwachsenen.<sup>724</sup>

Das Sterben des Hundes während des Zeichenunterrichts lässt ihn seine eigene Empfindsamkeit erkennen, doch gleichzeitig erregt ihn der Anblick und wird zu einem unpassenden Vergnügen, ein Indiz für die Ambiguität seiner Persönlichkeit, Ekel vor dem Tod verbunden mit genussvoller Erregung. Die Lust am eigenen Leiden demonstriert sowohl seine masochistische Veranlagung als auch sein sadistisches Vergnügen, das siechende Tier zu beobachten. Ergänzend ist die Szene in einem Hotelzimmer zu betrachten, in der Dalí einer Fata Morgana erliegt. Der innere Zwang, ein ekelerregendes Insekt mit einem Messer entfernen zu müssen, offenbart seinen Trugschluss. Er wird Opfer seiner Imagination, denn das Insekt erweist sich als sein Muttermal. Erst an der blutenden Wunde erkennt er seinen Irrtum: «Ce devait être une tique. Furieusement je l'étranglai entre deux doigts sans parvenir à la tirer. [...] [J]e pris une sauvage résolution: avec une lame de rasoir [...] A force de taillader dans tous les sens, je finis par la sectionner et un flot de sang jaillit de mon dos.»<sup>725</sup>

Durch einen Verdrängungsprozess wurde hierbei etwas Bekanntes, im Geist Vertrautes, verfremdet und dadurch zum Angstauslöser.<sup>726</sup> Die Verstoßung des fremden Objekts, abject, kann als Zeichen eines Befreiungsversuches Dalís aus einem Stadium der Voridentität, demnach einen Versuch, eine eigene Authentizität und Identität zu entwickeln, gewertet werden. Diese Selbstbekämpfung könnte die Zerstörung oder Tod des anderen Ichs darstellen, die darauf abzielt, die Illusion eines einheitlichen Ichs zu bewahren. Darauf basiert sein Masochismus, der die stetige Suche nach sich selbst unterstreicht.<sup>727</sup> Melancholie, Narzissmus und Paranoia partizipieren an dieser Suche nach Selbstidentität. Seine intensive Fantasie belegt zudem seine Hypochonder-Imagination, ein Ausdruck seiner inneren Phobie, die als Fehlschlag von Symbolisierung gewichtet werden kann. Dalí entwickelt eine extreme Grashüpferphobie, die ihn zwingt, derartige Begegnungen zu vermeiden.<sup>728</sup>

Et quand on y pense le moins, la sauterelle saute! Horreur des horreurs! Et ce fut toujours pareil. A la minute algide de mes contemplations les plus extasiées, la sauterelle sautait. Son saut épouvantable me paralysait, provoquant un sursaut de terreur dans mon être ébranlé. Immonde insecte! Cauchemar, martyre et folie hallucinante de la vie de Salvador Dalí.<sup>729</sup>

---

<sup>723</sup> Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, S. 203-206.

<sup>724</sup> Vergl.: Etherington-Smith: *Dalí*, S. 154ff.

<sup>725</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 165.

<sup>726</sup> Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, S. 89-92.

<sup>727</sup> Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, S. 92-95.

<sup>728</sup> Gibson: *Federico Garcia Lorca*, S. 305.

<sup>729</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 99.

Damit schafft er sich ein Substitut für die empfundene Bedrohung des Ichs. Der Grashüpfer überspringt Abgrenzungen, auch die Grenzen des Subjekts Dalí, folglich wird er zur Bedrohung. Der linguistische Code, die verwendeten Metaphern, dient Dalí hierbei zur Überwindung dieser Phobie.<sup>730</sup>

Um nach Paris gehen zu können, provoziert er seinen endgültigen Ausschluss aus der Madrider Malschule, da er sich von der, für ihn, inkompetenten Lehrerschaft nicht beurteilen lässt: „There, on 14 June 1926, the painter deliberately caused a tremendous scene, refusing before a large audience, to be examined by the board, which he declared incompetent to sit in judgement on someone of his genius and announcing his withdrawel.“<sup>731</sup> Hierin zeigt sich das intellektuelle Kalkül, mit dem Dalí seine theatralischen Auftritte inszeniert. Deshalb steht er «le divin Dalí» unter Gottes besonderem Schutz.<sup>732</sup> Diese Egozentrik präsentiert sein Motto: «que l'on parle de Dalí même si on en parle bien»<sup>733</sup>, woraus seine Präferenz für Medien und Öffentlichkeit resultiert.

Seine Selbstwahrnehmung umfasst sein Heldentum entsprechend Freuds Definition. Folglich verkörpert Dalí nach eigener Aussage einen Helden in doppelter Hinsicht, da er sich sowohl von seinem leiblichen als auch von seinem künstlerischen Vater Picasso sowie auch von Breton befreit.<sup>734</sup> Nachdem Dalí sich selbst als höherstehend und berühmter wahrnimmt, wird Picasso als Vorbild obsolet.

Seine Selbstinszenierung zeigt sich in seinem Rollenspiel, in dem er der Öffentlichkeit von Kindheit an ein extravagantes Äußeres, das sich von dem bürgerlichen Habitus distanziert, präsentiert. Die Adaption verschiedener Rollen demonstriert seine Fähigkeit, sich selbst mit den Augen eines Außenstehenden zu observieren.

In der Realität seiner semifiktionalen Lebensbeichte übernimmt er die Rolle eines Subjektes erster Ordnung, das vom Subjekt zweiter Ordnung, ebenfalls er selbst, bei seinem Handeln beobachtet wird. Sein zweites Ich, der außenstehende Beobachter des unterschiedlich maskierten ersten Ichs, agiert zwischen Realität, Traumwelt, Märchen, Mythen, Anekdoten und Erinnerungen.

Zu einer vergleichbaren Selbstanalyse scheint Grandsailles erst nach dem Verlust seiner Freunde fähig zu sein und vermag dann, seine Manipulationen zu analysieren:

Il ne se cachait plus désormais; depuis qu'il était à bord de ce bateau et que son esprit, si longtemps absorbé par la tragédie de son pays, retrouvait le loisir de s'appesantir sur elle, il prenait conscience

---

<sup>730</sup> Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings* S. 94-103.

<sup>731</sup> Gibson: *Federico Garcia Lorca*, S.165.

<sup>732</sup> Dalí: *Les moustaches radar*, S. 61, 94.

<sup>733</sup> Dalí: *Les moustaches radar*, S. 77.

<sup>734</sup> Ein Held ist derjenige, der sich von seinem Vater befreit. Dalí: *Les moustaches radar*, S. 105f.

d'éprouver un profond et sincère remords de la conduite inhumaine, inflexible et impitoyable qu'il avait eue vis-à-vis du seul être qui, il le savait, l'adorait d'une dévorante passion.<sup>735</sup>

Diese Erkenntnis kommt zu spät. Der Comte verliert Freunde und Besitztümer.

### 3.3.1.3. Masken und Rollenspiel

Das Rollenspiel der Protagonisten in Dalís Texten, ist bereits in Montesquiou's *Fin-de-Siècle* Werk über die Gräfin Castiglione thematisiert worden.<sup>736</sup> Insofern handelt es sich nicht um ein ureigenes Phänomen der Avantgarde. Das In-Szenesetzen bei seinen Hauptakteuren, einschließlich ihm selbst, gleicht dem Agieren auf einer Theaterbühne oder in einer Filmszene, da es sich um wohlüberlegte Inszenierungen handelt, die darauf abzielen, sowohl der jeweiligen Angebeteten, Gala, Solange, Julia, M. Pitchots Adoptivtochter, oder anderen Bewunderern zu imponieren und sich selbst aufzuwerten. Gleiches gilt für Grandsailles, der die Zusammenkünfte mit Solange exakt plant, um mit fremdem Wissen zu glänzen und ihre Zuneigung zu potenzieren:

Doué d'une mauvaise mémoire, Grandsailles allait en fait jusqu'à préparer soigneusement ses entrevues avec M<sup>me</sup> de Cléda, et ses conversations tournaient toujours autour de trois ou quatre thèmes, brillamment lyriques, qu'il avait eu l'occasion de voir développer au cours des longues soirées passées en compagnie de son notaire.<sup>737</sup>

Dalís Nacktheit in *La vie secrète* soll Julias Blicke auf sich ziehen, um aus den evozierten Emotionen nützliche Erkenntnisse und größtmöglichen Gewinn zu erzielen. Diese Szene ist bewusst konzipiert worden, u.a., um das Mädchen zu schockieren:

Pour bien réussir mon coup, il me fallait me réveiller avant l'entrée de Julia dans ma chambre, lorsqu'elle venait ouvrir mes volets. Ce réveil était une véritable torture tant j'avais besoin de sommeil après mes journées épuisantes. [...] J'employais ces minutes à savourer l'émotion érotique que je tirerais de mon exhibition et surtout à inventer la pose – variée chaque jour – qui devait correspondre à mon désir violent de me montrer nu dans l'attitude qui me semblait la plus troublante pour Julia et pour moi-même.<sup>738</sup>

Roloff weist explizit auf Dalís Darstellungen in Form „absurder Szenen, Farcen und Sottisen“ hin.<sup>739</sup> Dem ist sicherlich zuzustimmen, belegen doch seine Auftritte z.B. im Taucherhelm, die Absurdität dieses Verhaltens:

J'avais revêtu mon scaphandre et un spécialiste était venu verrouiller solidement le casque. Les souliers en plomb s'étaient révélés si lourds que je pouvais à peine les soulever. Deux amis m'avaient aidé à me traîner jusqu'à la tribune où j'étais apparu dans mon étrange costume, tenant en laisse deux lévriers blancs.<sup>740</sup>

Trotz der Nutzung literarisch verarbeiteter Figuren neben Rollen des Alltäglichen, Anti-Faust oder Parzival, bleibt seine Authentizität evident. Stets bleibt er der *geniale* Dalí, der

---

<sup>735</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 380.

<sup>736</sup> Keller, Lucius: „Selbstdarstellung, Portrait und Karikatur im Fin de Siècle: Die Gräfin Castiglione, Robert de Montesquiou, Marcel Proust“. In: Rainer Warning, Winfried Wehle: *Fin de Siècle*. München: Fink Verlag 2002, S. 133.

<sup>737</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 28.

<sup>738</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 64.

<sup>739</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 192f.

<sup>740</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 269.

das Spiel zur Maskierung seines Ichs nutzt, sich darin hingegen niemals total auflöst: «Je fus – et je continue d’être – l’incarnation vivante de l’anti-Faust.»<sup>741</sup>

J’en avais pour une heure si je voulais me faire très beau pour mon « Parsival ». Je me douchai, me rasai de très près et collai du vernis à tableaux sur mes cheveux malgré les inconvénients qui en résultaient. Mais rien ne serait trop magnifique pour mon ‚Parsival‘. Puis, je cernai mes yeux avec de la poudre de crayon. Ainsi avais-je l’air terriblement fatal, dans le style ‚danseur de tango argentin‘ de Rudolf Valentino qui me paraissait, à cette époque, le prototype même de la beauté masculine.<sup>742</sup>

Die Figur des Parzival variiert er in Anlehnung an den argentinischen Tangotänzer Valentino und erarbeitet damit eine Dalí’sche Version, indem er durch die innovative Kombination bekannter Elemente zu etwas Neuem gleichzeitig surrealistischen Thesen entspricht. Folglich entpuppt sich auch Dalís vorgebliche Abwendung vom Surrealismus nur als eine seiner Maskeraden in *La vie secrète*.<sup>743</sup>

Grandsailles‘ Drang nach Perfektionismus offenbart sein ästhetisches Empfinden als auch seinen Wunsch nach Exzentrik. Der Comte sowie Baba verbergen aus unterschiedlichen Gründen ihre wahre Identität: «Le lecteur, toujours perspicace, aura déjà deviné que ce personnage étonnant, l’homme au masque de cuir, n’était autre que Baba, dont le *rata* s’était en effet écrasé peu de temps auparavant.»<sup>744</sup> Neben den männlichen Protagonisten präsentieren in dem Roman all jene ein falsches Bild, die der verlogenen Gesellschaft eine Rolle vorspielen, z. B. Barbara Stephens oder Solange de Cléda:

Barbara Stephens avait réussi à se composer une expression toute particulière qui lui permettait, en entrant chez Schiaparelli, de faire comprendre à l’évidence qu’elle sortait du *Ritz*, et une autre qui, à son retour au *Ritz* ne laissait aucun doute sur le fait qu’elle sortait de chez Schiaparelli.<sup>745</sup>

Doch auch Baba Liebesbeteuerungen an Betka sind nur gespielt. Sie war sicher, dass er sie verliefte: «Et, à la manière dont Baba se pencha sur elle pour l’embrasser, elle sut qu’il allait s’en aller. Lui aussi trichait.»<sup>746</sup>

*Visages cachés* präsentiert dem Leser ein wahrhaftigeres Bild des authentischen Dalí als seine fingierte Autobiographie, da seine Wesenszüge sowohl Véronica als auch Grandsailles markieren; Veronicas Menschenscheu sowie ihre Trauer nach dem Tod ihrer Mutter zeigen Parallelen zu Dalí: «Car l’on eût dit que la mort de Barbara Stephens, loin de calmer l’impétueuse anxiété de sa fille, n’avait fait qu’en accentuer la frénésie jusqu’à l’absurde, tout comme elle avait aiguisé la fixité de toutes ses obsessions.»<sup>747</sup>

Eine überzogene Selbstüberzeugung begleitete ihn lebenslang und animierte ihn zu Selbstinszenierungen, die diesen Unikatcharakter wiederholt demonstrierten. Zu nennen ist bspw. die Badewannenszene, in der Dalí in der Rolle des Samson als lebende

---

<sup>741</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 55.

<sup>742</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 144.

<sup>743</sup> Vergl.: Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 181.

<sup>744</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 256.

<sup>745</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 93f.

<sup>746</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 208.

<sup>747</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 388.

Schaufensterpuppe agiert oder wissentlich die Badewanne in einem Schaufenster umstößt, um gegen das Umdekornieren zu protestieren. Die dabei zerbrechende Scheibe tangiert ihn nicht. Ebenso wie andere Selbstinszenierungen präsentiert sich diese Szene als surrealistischer Auftritt, in dem er nicht Kompatibles neu zusammenfügt:

J'entrai dans l'étalage et me tins un instant immobile à regarder à travers la glace la foule qui déambulait sur le trottoir. [...] Prenant la baignoire à deux mains, je la soulevai pour la renverser. Elle était plus lourde que je croyais et je me sentis prêt de demander à Samson un peu de sa force. La baignoire glissa et se rapprocha de la vitre. Quand je réussis enfin à la basculer, elle cogna dans le verre qui vola en éclats.<sup>748</sup>

Gleichzeitig zeigt sich hier die Grenzüberschreitung zwischen Realität und dem Musealen, Dalí als Artefakt, das wie in einem Museum/Schaufenster betrachtet und bestaunt wird.

Blicken wir auf Dalís Lebensablauf, ist zu erkennen, dass die enge Verbindung von Wirklichkeit und Irrealität in seiner semifiktionalen Autobiographie in Teilen seinem realen Leben entspricht, das mit Elementen der Fantasie, des Märchens und des Traums, aber auch einer versteckten Ironie, angereichert war.<sup>749</sup> Die Auswahl von Figuren, die im kulturellen menschlichen Bewusstsein verankert sind, dokumentieren seine Identität als facettenreiches Genie.

Sowohl Freuds These vom Ödipuskomplex als auch Lacans Erklärung von der Spiegelbildphase bieten für dieses Verhalten Erklärungen. Lacans Ausführungen können wir auf Dalís frühkindliche Betrachtungen im Spiegel beziehen, in der sich das Bewusstsein für das eigene Ich ausbildet. In der Wechselbeziehung zwischen Ich-Auflösung und neuer Identität zeigt der Surrealismus metapoetische, autoreferentielle und ästhetische Verfahrensweisen, die dieses Prinzip der Metamorphose sichtbar machen.<sup>750</sup>

Dalí entspricht dieser narzisstischen Entwicklung, die seine *amour-propre* offenbart:

Je venais de prendre un bain tout nu avec d'autres enfants et me séchais au soleil, lorsque, regardant mon corps avec une complaisance digne de Narcisse, je vis quelques poils minces [...] Comment avait-il [le poil] poussé sans que je m'en rendisse compte, moi, qui connaissais tous les secrets de mon corps ?<sup>751</sup>

---

<sup>748</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 291.

<sup>749</sup> Vergl.: Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: *ZfK* 21 (2008), S. 182.

<sup>750</sup> Mit dem Betrachten des eigenen Spiegelbildes beginnt das Kind etwa im Alter von 3 Jahren sich selbst als Person wahrzunehmen, belegt durch die veränderte Sprechweise. Das Kind spricht von sich nicht länger in der 3. Person, sondern verwendet das Personalpronomen ich. Das Erkennen von sich selbst im Spiegel evoziert Narzissmus. Die Selbstbetrachtung löst erstmalig das Gefühl des Begehrens nach dem Objekt aus, daraus folgend die Empfindung eines Mangels. In Erweiterung des Spiegelstadiums entwickeln sich Liebe und der Wunsch nach Befriedigung des Begehrens. Der andere fungiert als Spiegel des Selbst, im Idealfall folgt die Entfremdung des eigenen Körpers und der fremde Körper wird vertraut. Hier werden bereits die Weichen für die spätere Persönlichkeit gestellt. Lacan sieht eine Auflösung des eigenen Körpers durch die Sehnsucht nach dem eigenen Spiegelbild und die Entstehung eines fiktiven Körpers in den Grenzen der Wechselbeziehung zwischen Ich-Auflösung und neuer Identität. Roloff, Volker: „Fragmentierung und Montage: Intermediale Aspekte (am Beispiel surrealistischer Texte, Bilder, Filme)“. In: Arlette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment- Du fragment*. Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 254f, (239-259).

<sup>751</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 91.

Durch die Bekämpfung seiner anderen Persönlichkeitshälfte und schließlich dem Tod des eigenen Ebenbildes wird das bessere Ich geboren und avanciert zur zukünftigen Identitätseinheit. Man kann sagen, dass die Maske in den Werken der Verschleierung der inneren und äußeren Selbstidentität dient und zugleich die *Egopluralitäten* der Figuren aufzeigt. Dalís Wesensvielschichtigkeit prägt diese Romane. Die Selbstverdoppelung in *La vie secrète* ist ebenso evident bei Chirico, Picasso, Dorothea Tanning und Leonora Carrington, die dem Surrealismus nahestehen.<sup>752</sup>

Dalís fiktive Autobiographie dokumentiert sein Verlangen, in Lacans Terminologie *désir*, ein anderer zu sein. Die Wünsche enden, weil Gala die Skurrilität seiner Persönlichkeit unterstützt.<sup>753</sup>

Mais, Gala au lieu de se sentir blessée par ce rire, s'en enorgueillit. [...] Son intuition médiumnique lui avait donné à comprendre le sens exact de mon rire si inexplicable aux autres. Mon rire n'était pas «gai» comme celui de tout le monde. Il n'était pas scepticisme ou frivolité, mais fanatisme, cataclysme, abîme, et terreur.<sup>754</sup>

Gala-Gradiva avanciert zu seinem perfekten zweiten Ich, Fixpunkt und Muse, die ihn von Impotenz, Verrücktheit, Hysterie und Todeswunsch befreit.<sup>755</sup> Vermutlich war ihm der Weg zu eigener Authentizität nur über die Metamorphosen in bedeutungsvolle kulturelle Figuren möglich. Mit Gala als Brücke zur Realität und gleichzeitige Verkörperung der Wirklichkeit kann er sich selbst als Salvador Dalí akzeptieren. Darüber hinaus festigen seine Maskierungen die enge Bindung zu Buñuel und Lorca, die davon fasziniert waren.<sup>756</sup>

Erst bei einer erneuten Begegnung mit Gala kann er sein wahres Ich entschleiern: «Je me déshabillai et me lavai de mon mieux pour me débarrasser de l'étouffante odeur que j'exhalais, ne conservant que le collier de perles et le géranium réduit de moitié.»<sup>757</sup> Gala enttarnt sein authentisches Wesen und ermöglicht dadurch diese Art von Katharsis.

Die Vorliebe zu Verkleidungen entwickelt Dalí in der Kindheit, insbesondere durch ein Königskostüm, das ihm die Tyrannei der Familie als Kind-König ermöglicht:

Un des plus belles cadeaux que je reçus fut ce costume de roi dont j'ai déjà parlé, et qui me fut donné par mes oncles de Barcelone. Le soir, je me regardais dans le miroir, coiffé de ma perruque blanche et de ma couronne, la cape d'hermine jetée simplement sur mes épaules et le reste du corps complètement nu. Je cachais mon sexe en le maintenant serré entre mes cuisses afin de ressembler le plus possible à une fille. J'adorais déjà trois choses: la faiblesse, la vieillesse et la luxe.

J'étais le roi absolu de la maison. Rien n'était assez beau pour moi. Mon père et ma mère m'idolâtraient.

[J]'aperçois ma petite sœur de trois ans se déplaçant à quatre pattes. Je m'arrête, hésite une seconde, puis lui lance un terrible coup de pied dans la tête et reprends ma course, possédé par la joie délirante

---

<sup>752</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: ZfK 21 (2008): S. 45.

<sup>753</sup> Vergl.: Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, S. 187-202.

<sup>754</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 181.

<sup>755</sup> Vergl.: Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, S. 141.

<sup>756</sup> Gibson: *Federio Garcia Lorca*, S. 124.

<sup>757</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 178.

que vient de lever en moi cet acte de sauvage. Mais mon père derrière moi a vu la scène. Il me rattrape et m'enferme dans son bureau où je reste jusqu'au dîner.<sup>758</sup>

Diese Zitate belegen nicht nur seine Lieblingsverkleidung, sondern ebenfalls v.g. These. Darüber hinaus zeigt sich bereits seine Neigung zum Sadismus. Seine Furcht vor der Machteinbuße als Kind-König ist gekoppelt mit der Kürzung seiner mädchenhaften Haarpracht. Folglich gehören Herrschergewalt und feminine Erscheinung zusammen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Dalí durch seine gelebte Exzentrik gesellschaftliche Codes und Traditionen durchbricht und hinterfragt. Dadurch erschafft er eine Kunstfigur oberhalb der Realität, an der sie gleichzeitig partizipiert. Insofern entspricht er in meinen Augen den Vorgaben des Surrealismus. Des Weiteren bildet er durch sein Äußeres eine Zwitterfigur aus männlichen und weiblichen Attributen, zusätzlich betont durch seinen gekünstelten Gang. Feminine Kleidung, längere Haare oder das Tragen auffälligen Schmucks werden zu Dalís Lebzeiten traditionell den Frauen attestiert, demzufolge zieht er die Aufmerksamkeit der Mitbürger auf sich. Seine extravagante Kleidung verschmilzt mit seinem Körper, sodass konservative Kleidung an dem Artefakt Dalí von der Gesellschaft nicht akzeptiert würde. Darüber hinaus fügt er bei der Auswahl seiner Kleidung Objekte zusammen, die traditionell nicht zusammengetragen werden; so war z. B. der Samtstoff der Abendkleidung vorbehalten.

Sein Kulturen und Geschlechter überschreitender Kleidungsstil fügt aus Vorhandenem etwas Innovatives in Form einer Montage/Collage zusammen. Dieses Kombinieren von traditionellen Teilen, die das konservative Bürgertum repräsentieren, ergibt sich aus dem Fakt, dass neue Kreationen scheinbar nicht mehr möglich sind. Mit seiner Collagenpersönlichkeit hinterfragt er gleichzeitig die Essenz des habituellen Identitätsbegriffs und präsentiert stattdessen eine neuartige Verbindung aus Altem. Die Kombination aus Fragmenten verschiedener Epochen, Kulturen, Geschlechtern und Traditionen vermischt sich in ihm zu einer neu geschaffenen und in ihrer Zusammensetzung einmaligen Künstleridentität. Dalí perfektioniert Rollenspiel und Maskierungen so, dass sein authentisches Ich nicht eindeutig fassbar ist und ihn bis in die aktuelle Gegenwart ein Enigma umgibt. Die Bausteine, Melancholie, Narzissmus und Paranoia erweisen sich hierbei als Schritte zu dieser Identitätssuche.<sup>759</sup> Die surrealistischen Elemente seiner Texte, zu denen seine multiple Persönlichkeit gehört, rekurren auf klassische Elemente und Tradition auf der Suche nach der Realität. Er orientiert sich an der Struktur der höfischen Gesellschaft und ihren Positionen und Machtbefugnissen, um Zugang zu einer elitären Gesellschaft zu bekommen. Vermutlich dienen ihm seine Werke hierbei lediglich zu seiner Selbstinszenierung.

---

<sup>758</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 56, 1, 12.

<sup>759</sup> Vergl.: Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, S. 150-165, 177, 14ff.

### 3.3.2. Essen zwischen Selbstvergewisserung und Selbstsetzung

Einen besonderen Stellenwert in den untersuchten Texten wird der Nahrungsaufnahme als Wahrnehmung eingeräumt, die vom Subjekt in den Rang einer elaborierten Kulturtechnik erhoben wird. Von der banalen Gebrauchsanweisung zur Herstellung einer Mayonnaise sowie der Perfektionierung des Spaghetti-Kochens in *Monsieur Dudron* bis hin zu den exquisiten Festgelagen in *Visages cachés* finden wir ein umfangreiches Spektrum unterschiedlicher Essgenüsse und -verhalten. Der Tätigkeit des Speisens wird in den Texten differenzierende Bedeutung beigemessen. Von der simplen Sättigung des Hungergefühls bis zur Nahrungsaufnahme als besondere Form von Erotik, wie in Dalís Romanen, die gleichzeitig zur Befriedigung sexueller Gelüste dient, die anderweitig gewollt oder ungewollt nicht ausgelebt werden, zeigt sich eine große Varianz der Präsentation. Essen und Trinken partizipieren bei Dalí und Picabia an der Inszenierung eines exklusiven Lebensstils, nicht jedoch in Chiricos Texten.

#### 3.3.2.1 Exklusivität in *Caravansérail* und *Visages cachés*

Essen findet in *Caravansérail* in exklusiven Restaurants statt, um sich zu präsentieren, Konversation zu betreiben und Künstler, und deren Anhängerschaft zu treffen:

- « Le déjeuner finit par une crème au chocolat délicate [...] »
- « On nous sert d'excellents coquillages, de merveilleux poissons de la Méditerranée. »
- « On nous sert des écrevisses, qui m'absorbèrent à tel point que [...], je ne perçus pas la fin du chapitre.»
- « Lorsque nous fûmes assis devant un nombre considérable de petites belons [...] »
- « Je souhaite, lui répondis-je, que votre livre soit aussi parfait que cette sole frite! »<sup>760</sup>

Die Wahl der Speisen belegt die typisch französische Lebensart der Bourgeoisie, die sich exquisite Meeresfrüchte leisten kann und einen abgehobenen Lebensstil pflegt, demonstriert hingegen gleichzeitig deren Indifferenz diesen Genüssen gegenüber, die nur die Banalität des Alltäglichen verkörpern.

In *Visages cachés* pflegen die begüterten Akteure ebenfalls eine luxuriöse Lebensart, z.B. auf dem gräflichen Landsitz. Der einfache *Salade au coup de poing* mit der ungewöhnlichen Komposition aus Bauernbrot, Zwiebel, Blutwurst sowie einer Vinaigrette mit etwas Schokolade zeigt sich als surreales Kunstobjekt vergleichbar dem surrealen Essen einer Meret Oppenheim.<sup>761</sup> Der Clou dieser schlichten Speise liegt in der per Faustschlag zerschmetterten Zwiebel/Brot, dessen Anblick Visionen an die Landschaft von Creux de Libreux evoziert und dadurch den Besitz des Grafen visuell erscheinen lässt:

M<sup>c</sup> Girardin prit ensuite un gros oignon épluché, que Prince lui tendait sur une serviette pliée, et le posa au centre même du pain, continuant à le tenir du bout des doigts afin de le maintenir en place. Alors Grandsailles ferma le poing, le tint suspendu un instant de façon menaçante au-dessus de l'oignon, attentif à bien viser.<sup>762</sup>

<sup>760</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 65, 75, 99, 117, 118.

<sup>761</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.3.2.1.3 *Visages cachés* und der Surrealismus, S. 105

<sup>762</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 82.



### 3.3.2.2. Essen als Surrogat

Die Exklusivität der Speisen offenbart Analogien zu Esseintes, der als Trauerfeier zum Verlust seiner Manneskraft ein Festgelage exquisiter Speisen zur sexuellen Befriedigung veranstaltet, die als Surrogat für nicht vollzogene sexuelle Handlungen fungiert. Er kann jedoch aufgrund einer Magenschwäche, vermutlich das Resultat jahrelangen Lebens im Exzess sowie inzestuöser Verbindungen, nur wenig konsumieren: «[I]ls étaient d'ailleurs peu compliqués et très succints, les défaillances de son estomac ne lui permettant plus d'absorber des mets variés ou lourds.»<sup>763</sup>

Wie Christine Ott darlegt, leiden Huysmans Protagonisten „an einer ästhetisch-ideologischen Orientierungslosigkeit, die sich in einem körperlichen Ekelgefühl niederschlägt.“<sup>764</sup> Der übersensible Adlige kann sich seinem individuellen, „ästhetischen und spirituell-ideologischen Skeptizismus“ trotz der Nahrung ersetzenden „ästhetischen Surrogate“ nicht entziehen. Die „eklektizistische“ ausgewählte Nahrung des *Fin-de-Siècle* ist auf die Überflutung und den Konsum der Büchermenge dieses Jahrhunderts zurückzuführen.<sup>765</sup> Die Appetitlosigkeit resultiert aus Gefühlen der Ich-Auflösung, die neben den körperlichen und seelischen Symptomen gleichzeitig den Zerfall der realen Umwelt betreffen. Der Rückzug in die Enklave von Kunst und Büchern zur Regeneration von Gesellschaft und schädigenden Einflüssen scheitert. Geistige Überflusssnahrung kann die tatsächliche Ernährung nicht substituieren.<sup>766</sup>

In diesem Punkt differiert Esseintes zu den Protagonisten der surrealistischen Texte von Dalí, Chirico und Picabia. Lediglich Solange de Clédas Essverhalten zeigt Analogien zu Esseintes. Um ihre figürliche Fragilität zu erhalten, malträtiert sie ihren Körper bis sie vor Erschöpfung und Schlaflosigkeit nur noch unter Zwang Nahrung zu sich nehmen kann. Eine Essstörung manifestiert sich, resultierend aus dem Wunsch nach einem perfekten Äußeren: «Mme de Cléda se força, par un effort de volonté presque surhumain, à avaler quelque nourriture [...]»<sup>767</sup> Aus der jähen Erkenntnis, ihren Körper vor dem endgültigen Zusammenbruch bewahren zu müssen, verschlingt sie sechs rohe Eier. Diese Kost verspeist sie entgegen ihrer gewohnten Contenance unter totalem Kontrollverlust:

Elle appuya un genou contre le banc, prit un œuf, le cassa et l'avalait. Après quoi, elle en avalait un autre, puis un troisième, jusqu'à cinq. Elle devait manger davantage. Dès son retour à Paris, elle se mettrait à prendre soin d'elle-même comme elle ne l'avait encore jamais fait. [...] Solange prit un dernier œuf, le cassa et le goba en un clin d'œil.<sup>768</sup>

---

<sup>763</sup> Huysmans: *À rebours*, S. 23.

<sup>764</sup> Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 127.

<sup>765</sup> Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 128.

<sup>766</sup> Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 314-317.

<sup>767</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 62.

<sup>768</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 80.

Ihr Leiden am Leben, nicht vergleichbar mit Christine Otts Erläuterungen zu Flauberts Essstörung,<sup>769</sup> dokumentiert das Leid aus ihrer unerwiderten Liebe und Leidenschaft zu Grandsailles, für dessen Zuneigung sie ihren Körper endlos quält.

Anfang des 20. Jahrhunderts entsteht als Reaktion auf literarisch thematisierte Völlerei eine neue Literatur des Hungers und Ekels, die n.a. durch Knut Hamsun mit *Sult/Hunger* initiiert wird. In diesem Werk seines literarischen Durchbruchs evozieren Hungerphasen innovative Schreibprozesse.<sup>770</sup>

Das Begehren tritt insbesondere in *Visages cachés* in unterschiedlichen Masken auf, verbirgt sich u. a. in der extensiv betriebenen Inszenierung exklusiver Diners. Das Speisen dient als Surrogat für unerfülltes Sexualleben und stellt das Wunderbare im surrealistischen Sinn dar. So wird oral befriedigt, was sexuell nicht realisiert wird. Auch Dalí in *La vie secrète* genießt die evozierten Lustgefühle eines bewusst verschütteten Milchkaffees auf Hemd und Brust: «J'avais un plaisir singulier à sentir ce café chaud sécher sur ma peau, en laissant une tache poisseuse mais agréable. J'y pris même un tel goût que je finis par le faire exprès.»<sup>771</sup> Trotz seiner Gefühle vermeidet Grandsailles den Geschlechtsakt mit Solange. Das Essen als Ersatzbefriedigung für den Mangel an körperlicher Sexualität zeigt sich gleichzeitig als abgeschwächter Kannibalismus, ein Verschlingen der begehrten Frau, die dadurch zur Materie wird, die man genießen oder zerstören kann:

[L]a peau [de Solange] était à cet endroit si fine et si blanche que Grandsailles, la regardant, plongeait délicatement sa petite cuillère dans la surface lisse de son fromage blanc, n'en prenant qu'à peine pour le goûter et le lapant adroitement du bout agile de sa langue. Son goût légèrement salé et aigret, évoquant l'animale féminité de la chèvre, lui alla droit au cœur.<sup>772</sup>

Den Zusammenhang zwischen Nahrung und Liebesmangel erläutert Ott in ihrer Untersuchung über die Bedeutung des Essens in Prousts Roman *À la Recherche du temps perdu*.<sup>773</sup> Der Duft des Gebäcks *Madeleine* ruft die Erinnerung an Kindheitserlebnisse hervor. Der prinzipielle Denkansatz des Surrealismus initiiert Dalís Gleichsetzung „des Schönen mit Eßbarem und de[m] Liebesakt, dieser sublimsten Form [des ungestillten] Hungers, mit der kannibalischen Inbesitznahme, der lustvollen Verspeisung des geliebten Objektes.“<sup>774</sup> Die Trauben essende Gala erscheint Dalí als personifizierte Erotik und löst Verlangen nach der körperlichen Vereinigung aus, vor der er zugleich zurückschreckt: «Gala mangeait du raisin noir. Elle devenait plus belle à chaque grain. La vigne s'adoucissait et le corps de Gala me semblait fait d'un 'ciel de chair' couleur de muscat

---

<sup>769</sup> Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 205ff.

<sup>770</sup> Siehe Fußnote 199, S. 45.

<sup>771</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 66.

<sup>772</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 49f.

<sup>773</sup> Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 327-330.

<sup>774</sup> Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S.77.

doré. Demain?»<sup>775</sup> Das Ineinander Verbeißen und Verschlingen des Partners beim Zungenkuss substituiert damit den noch nicht vollzogenen Akt.

### 3.3.2.3 Essen als Selbstsetzung

Im realen Leben zelebriert Dalí ebenfalls einen exquisiten Lebensstil: «Je dîne de bon appetit: huîtres et pigeon rôti.» «Je viens de manger quatre langoustes grillées, arrosées de ces petits vins du pays [...]»<sup>776</sup> Seine ausgeprägte Präferenz von Krustentieren setzt er in seinem Ego-Dokument literarisch um: «Les crustacés ont réalisé cette merveilleuse idée essentiellement philosophique de porter leurs os à l'extérieur et de préserver leur chair si délicate à l'intérieur comme un dermo-squelette.»<sup>777</sup> Hierbei zeigt sich ihm im Essen das *merveilleux* im surrealistischen Sinn: «Je mangeai mon plat favori – des escargots – lorsque j'aperçus par-dessus l'épaule d'un voisin [...]»<sup>778</sup> Dalís Lieblingsspeisen, Seeigel und Schnecken, symbolisieren ihn selbst, da ihre harte, stachelige Hülle den weichen, verletzlichen Kern, Dalí, vor seelischen Kränkungen und zugleich vor direkten Körperkontakten schützen. Die Opposition von weichem Kern und harter Schale, die ihn wie ein Kokon schützend umhüllt, ermöglichte ihm, in der panzerartigen Hülle seine Empfindsamkeit zu bewahren.<sup>779</sup> Zudem gelten in der Psychoanalyse Muscheln als Sexualsymbole,<sup>780</sup> da auch die harte Muschelschale ihr weiches, fast formloses Inneres verbirgt. Folglich könnten auch Seeigel für Dalí als Sexualsymbole fungieren. Der weiche Kern belegt dabei seine Affinität zu allem Glitschigen und Zerbrechlichen.<sup>781</sup>

Des Weiteren erregt das Zerfließen und Fragmentieren von Körpern, Formen und Gedanken seine Faszination, besonders der zerfließende reife Camembert, aus denen er die weichen Uhren ableitet.<sup>782</sup> Zu dieser Präferenz des Ungeformten opponiert Monsieur Dudron, der vor dem Schneckeninneren Ekel empfindet und diese formlose Masse als Symbol moderner Malerei ansieht. Ebenso erweckt der weiche Kern der Krustentiere, die ihm unrein erscheinen, Hebdomeros' Ekel: «Il partageait les mets en moraux et immoraux. [...] Mais ce qui le troublait surtout c'était de voir, au début des repas, les amateurs d'huîtres avaler ce mollusque dégoûtant avec une mise en scène de tartines de pain noir soigneusement beurrés [...]»<sup>783</sup> Er präferiert einfaches Essen aus gutem Brot und Fleisch.

---

<sup>775</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 188.

<sup>776</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 22.

<sup>777</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 9.

<sup>778</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 23.

<sup>779</sup> Vergl.: Descharnes, Gilles: *Dalí*, S.76; Etherington-Smith: Dalí, S. 49.

<sup>780</sup> Oehlers, Helmut: *Figur und Raum in den Werken von Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí und Paul Delvaux*, S. 228.

<sup>781</sup> Frau Ott arbeitet am Beispiel von Flauberts Vergleich seines Herzens mit einer Kokosnuss die Verbindung von süßem Kern und harter Schale heraus. Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 254.

<sup>782</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: *ZfK 21* (2008), S. 194.

<sup>783</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 130.

Für Dalí bedeutet die Nahrungsaufnahme die Stärkung seiner Identität, die speziellen Speisen betonen dabei seine charakteristische Authentizität:<sup>784</sup> «Quel délice de faire craquer sous ses dents le crâne des petits oiseaux. Peut-on manger autrement des cervelles?»<sup>785</sup> Die Essbarkeit der Welt offenbart sich in Objekten, die als essbar wahrgenommen werden. Sie können als Handlungen der Selbstversicherung gewertet werden. Wenn sich Verlangen und Furcht in einer Balance befinden, bannt und eliminiert die Wahrnehmung eines Gegenstandes als Speise die Angst vor dem Unbekannten.<sup>786</sup>

Es besteht eine enge Beziehung zwischen der Identitätsentwicklung und Nahrungsaufnahme im Säuglingsalter. Das frühkindliche Saugen an der Mutterbrust befriedigt das Hungergefühl des Säuglings und prägt gleichzeitig die Entwicklung seiner Sexualität, die von oraler Befriedigung bis hin zum körperlichen Sexualakt im Regelfall verschiedene Stufen durchläuft.<sup>787</sup> Diese Rolle konnte Dalís Mutter nicht erfüllen. Ferner ist seine praktizierte exzessive Lesesucht als Surrogat für nicht ausgelebte Sexualität zu sehen,<sup>788</sup> doch begleitet von seiner ausgeprägten Zurückgezogenheit und Weltfremdheit.

Galas Bild mit den rohen Fleischscheiben kann im Sinne von Freud als Übertragung gesehen werden. Die Koteletts belegen die Analogie zwischen Fleisch und Frau, Essen als Ersatzhandlung für Sex.<sup>789</sup> Auf die Frage der Reporter bezüglich des Gala-Portraits, erklärt er, dass er beide liebe und sie deshalb zusammen male:

– Oui c’est exact, mais les côtelettes ne sont pas grillées. Elles sont crues. – Pourquoi? – Parce que Gala aussi est crue. – Et pourquoi les côtelettes avec votre femme? – J’aime les côtelettes et j’aime ma femme, je ne vois aucune raison de ne pas les peindre ensemble.<sup>790</sup>

Diese Aussage ist meiner Ansicht nach ein Zeichen seiner Ironie, mit der er eine ernsthafte Antwort verweigert. Die rohen Koteletts fungieren hier aus psychoanalytischer Sicht als Ersatzopfer für die nicht durchgeführte Opferung der eigenen Söhne.

### 3.3.2.4 Essen als Selbstvergewisserung

Bei Chirico dagegen können die detaillierten Gebrauchsanweisungen zur Zubereitung einfacher Speisen als Allegorie angesehen werden. Das Misslingen der Zubereitung betont das Scheitern des Schöpfungsvorgangs und verhindert den Erfolg der Selbstvergewisserung, nach der Dudrons Malerkollege verlangt.

Nach umfangreichen Vorbereitungen und Erläuterungen für das Kochen perfekter Spaghetti, angefangen bei geeignetem Kochgeschirr, Wasser, Salzzugabe u.a. beginnt der

---

<sup>784</sup> Vergl. Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 202.

<sup>785</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 9.

<sup>786</sup> Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 342ff.

<sup>787</sup> Ott, Christine: *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 2017, S.102-115.

<sup>788</sup> Vergl. Ott: *Feinschmecker und Bücherfresser*. S. 186.

<sup>789</sup> Vergl.: Gliederungspunkt 3.3.2.2 Essen als Surrogat, S. 160ff.

<sup>790</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 257f.

nahezu endlose Kochvorgang. Die weitere Szene belegt die Ernsthaftigkeit, mit welcher der Künstler das Garen minutiös überwacht und begutachtet:

Alors mon ami entreprit un autre travail: armé d'une fourchette il piquait de temps en temps un *spaghetti*, le retirait de l'eau bouillante, l'examinait de près, puis le mettait dans la bouche et commençait à le mâcher lentement en regardant devant lui d'un air absent, comme un œnologue en train de goûter les vins d'une cave très importante.[...] Enfin après encore quelques opérations compliquées, il annonça d'un ton solennel que les *spaghetti* étaient cuits et qu'on pouvait se mettre à table. Onze heures sonnèrent à la pendule de la salle à manger.<sup>791</sup>

Trotz detaillierter Präparation scheitert das Vorhaben. In gleicher Weise erweist sich sein Versuch, «„Je me prépare à faire la mayonnaise, dit-il, c'est une opération très délicate, mais tu verras quel chef-d'œuvre je réussirai!“»<sup>792</sup> perfekte Mayonnaise herzustellen als Fehlschlag:

« C'est très important la qualité de l'huile. Très important. On n'insistera jamais assez sur l'importance de l'huile dans la réussite d'une mayonnaise! [...], C'étaient les œufs! C'étaient les œufs qui n'étaient pas assez frais! »<sup>793</sup>

Seine Vorhaben, perfekte Speisen als Selbstvergewisserung herzustellen, misslingen. Implizit drückt dieser Misserfolg sein Scheitern als Künstler aus.

Der Fehlschlag der Speisenzubereitung basiert auf der mangelnden Befähigung als Koch. Übertragen auf die Malerei bedeutet dies, dass neben Farbe, Malerutensilien und Leinwand, die handwerklichen Qualitäten des Künstlers über das Gelingen eines Werkes entscheiden. Die Selbstüberschätzung seines gastronomischen Könnens zieht das Misslingen seiner Selbstvergewisserung nach sich und die Gewissheit seines Scheiterns evoziert seinen Schwächeanfall, der letztendlich auf ärztlichen Rat hin, künftige Kochversuche abwendet:

Le docteur qui resta encore longtemps après que mon ami eut recouvert ses sens lui recommanda de cesser de s'occuper de cuisine, car la gravité de ces crises augmenterait toujours et on ne pourrait écarter complètement le danger d'une issue fatale.<sup>794</sup>

### **3.3.3. Erotik, Kommunikation und Wahrnehmung**

#### **3.3.3.1 Erotik: theoretische Prämissen**

Der Surrealismus propagiert die Befreiung von jeglicher Konventionalität auf dem Gebiet der Sexualität. Ebenso wie Texte, so distanzieren sich erotische Anschauungsbilder vom „Normalen“ durch eine neue Vieldeutigkeit, schlüpfrige Darstellungen und Beschreibungen, die von verspielter Erotik bis hin zu Perversitäten das gesamte Spektrum erotischer Varianz abdecken. In den Fokus rückt dabei die Homoerotik. Dieser allgegenwärtige Pansexualismus fokussiert gleichfalls die Doppelköpfigkeit. Das Ziel, Kontraste zu vereinen, führt auf dem Gebiet der Erotik zur Figur des Hermaphroditen als

---

<sup>791</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 79f.

<sup>792</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 83.

<sup>793</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 84f.

<sup>794</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 86.

zentralem Mythos, der typische Merkmale beider Geschlechter vereint. Das Eingeschlechtliche soll in manieristischer Kunst das bieten, was gewöhnlich dem Doppelgeschlechtlichen vorbehalten wurde. Demzufolge wird die eigene Imagination zum Erfüllungsort, die real nicht mehr vollzogen wird.

Bellmers Ausführungen über puppenartige Frauenkörper konzentrieren sich auf die Verdoppelung des Ichs und den Hermaphroditen und zeigen dadurch ihre Analogie zu Dalí. Mittelpunkt seiner Untersuchungen ist die Übertragung und Verdoppelung, die zur Spaltung des Ichs führen können. Dabei stützt er sich wie Dalí auf psychoanalytische Thesen. Sich „entsprechende“ Körperteile können als „Doppelgänger“ funktionieren z. B. die Achsel auf Höhe des Nabels. Freuds Sprachforschung folgend existiert diese Umkehrung gleichfalls in der Sprache: Anagramm und Palindrom, d.h. ein Halbsatz wird in umgekehrter Reihenfolge wiederholt. Der Grenzfall der Verdoppelung des Schmerzes ist dabei die Ich-Spaltung.<sup>795</sup>

Der Mythos vom Androgyn ist für die Surrealisten, die ihn vor allem metaphysisch betrachten, Teil des poetischen Ausdrucks der Sexualität. Dalí präferiert die Einheit beider Geschlechter und präsentiert damit das surrealistische Ideal.<sup>796</sup> Als Kind pflegt er sein Geschlechtsorgan zwischen den Oberschenkeln zu verstecken, um seinem Körper einen weiblichen Anstrich zu verleihen, das für ihn das idealisierte Abbild seiner Person darstellt.<sup>797</sup> In höherem Lebensalter arrangiert er erotische Treffen junger, androgyner Mannequins, bei denen er ihren erotischen Aktivitäten zuschaut, um dabei zu masturbieren. In detailliert inszenierten Aktionen müssen die jungen Leute seine erotische Fantasie umsetzen, der er sich verweigert. Man kann sagen, dass diese arrangierten Vereinigungen in den 60er Jahren in etwa der im Surrealismus propagierten, freien Liebe entsprachen.<sup>798</sup>

### 3.3.3.2 Körperlose Erotik und Kommunikation

In *Nadja* sind die Begegnungen der beiden Protagonisten im Gegensatz zu ihrer Kommunikation von keinerlei körperlicher Sexualität geprägt. Lediglich der Traum von einer nackten Schönen oder eine Theateraufführung mit einer faszinierenden Darstellerin

---

<sup>795</sup> Bellmer, Hans: *Die Puppe*. Frankfurt/M., Wien, Berlin: Gerhardt Verlag 1962, S. 80-86. Die Teilung des dritten Geschlechts bei Platon erscheint als Zerstörung aus einer perfekten Einheit in zwei Teile. Der Androgyn symbolisiert die Einheit in Platons Sinn und damit auch Autonomie, denn er benötigt zu seiner Vollkommenheit nichts als sich selbst. (Finkelstein: *Salvador Dalí's art and writing, 1927-1942*, S. 238ff).

<sup>796</sup> Hedges: *Languages of revolt*, S. 5. Schon in der Antike wurde der Androgyn als Ideal empfunden durch die Einheit von maskulinen und femininen Eigenschaften. Die diversen Formen der Erotik stehen ebenfalls im Fokus der Romane. Nicht unerwähnt bleiben soll die Ansicht, dass der Surrealismus die Frau verherrlicht und liebt als Fortbestand eines Versprechens, als Einheit der geistigen und körperlichen Liebe. Aus diesem Idealbild erklärt sich die Präferenzierung des Androgynen. (Henry: Kommentar „Was der Surrealismus will 1953“, S.129f).

<sup>797</sup> Vergl.: Dalí: *Das geheime Leben*, S. 208f. Dieser Abschnitt ist in der französischen Ausgabe nicht enthalten.

<sup>798</sup> Bona: *Gala*, S.408-411; Salber: *Salvador Dalí*, S. 111, 129; Etherington-Smith: *Dalí*, S. 422f.

zeigen erotische Elemente, die der surrealistischen Besessenheit sexueller, männlicher Imaginationen entsprechen:<sup>799</sup> «J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ni signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas avoir rencontrée.»<sup>800</sup>

Dagegen dominiert in *Monsieur Dudron* die rein platonische Beziehung zwischen Dudron und Mme Far, verbunden mit einem regen Gedankenaustausch. Eros und Anziehungskraft scheinen allein auf die geistige Ebene transportiert worden zu sein. Einzig die Figur der Walküre, die Dudron zur Schneckenfarm entführt, scheint eine erotische Anziehungskraft auszustrahlen, die der Protagonist in ihrer attraktiven Erscheinung wahrnimmt.<sup>801</sup>

In Hebdomeros' Welt aus Träumen und Imagination bleibt für Erotik und Sexualität kaum Raum. Er partizipiert als Voyeur an zwischenmenschlichen Beziehungen, dennoch erfährt der Leser medias in res, dass er in ein Dienstmädchen verliebt sei: «Hebdomeros est amoureux de Louise la bonne de la maison d'en face; il a mis son costume neuf; les cloches sonnent aux clochers des églises paroissiales et le printemps sourit dans les jardins potagers.»<sup>802</sup> Die Realität dieser Zuneigung ist schwerlich zu erkennen, da diese Aussage Teil einer Vision ist.

Grandsailles inszeniert seine platonische Liebesbeziehung als Theaterstück, in dem er als Regisseur Solanges Handeln dirigiert. Um Frauen zu imponieren, bedient er sich Girardins metaphorischer Sprache, um davon zu profitieren. Die meist obsolete und gestelzte Kommunikation facht die latente Leidenschaft für Solange an, deren Attraktivität er sich kaum entziehen kann:

Il en usait également, et plus particulièrement, à des fins de séduction auprès des femmes, et notamment en vue d'entretenir la flamme de cette latente et dévorante passion, toute d'artifices et de conversation futiles, qui, à travers un croissant abandon à son lent et fatal pouvoir, l'unissait à M<sup>me</sup> de Cléda.<sup>803</sup>

Die Leidenschaft des Paares gleicht einem langjährigen Krieg, in dem der Graf ihre aufkommenden Gefühle rigoros zerstört, um die vertraute Aggressivität zu retablieren:

Pendant cinq ans, ils étaient livrés un impitoyable duel de séduction, de jour en jour plus farouche et plus irritant, et qui, jusqu'à présent, n'avait eu pour effet que d'exacerber un croissant esprit de compétition[...]. Chaque fois que le comte avait senti la passion de Solange céder aux accalmies de la tendresse, il était empressé de trouver de nouveaux prétextes pour blesser sa vanité et rétablir cette agressivité sauvage et cabrée qui est celle du désir insatisfait lorsqu'on l'oblige, fouet en main, à affronter des obstacles d'orgueil de plus en plus insurmontables.<sup>804</sup>

Ihre Anziehungskraft manifestiert sich im steten Kampf, sich gegenseitig zu übertrumpfen, ein Machtkampf zweier Menschen, die ihre Gefühle nicht kommunizieren. Grandsailles'

---

<sup>799</sup> Bohrer: „Nachwort Wer war Nadja?“, S.144ff.

<sup>800</sup> Breton: *Nadja*, S. 44.

<sup>801</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.2.2.2.1 Zwischen Schlafen und Wachen, S. 59f.

<sup>802</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 106.

<sup>803</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 27f.

<sup>804</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 30f.

Wunsch nach einer gemeinsamen Nacht, in der ihre nackten Körpern einander nahe sind, ohne sich zu berühren, entfacht einen Liebesrausch, dessen Erfüllung er verweigert:

– A la fin, dit Grandsailles, les deux amants sont laissés seuls, face à face, vêtus de voiles qui, par leur richesse, évoquent de somptueuses toges nuptiales. Tous deux sont attachés séparément aux branches d'un myrte, de façon non seulement à empêcher tout contact entre leurs corps, mais encore à les maintenir dans l'immobilité la plus complète. Au bout d'un certain temps, si le charme s'accomplit, l'orgasme se produit simultanément chez les deux amants, sans qu'ils aient communiqué entre eux autrement que par l'expression de leur visage.<sup>805</sup>

Die ungeahnten Empfindungen von verborgener Leidenschaft und Glücksgefühlen lassen ihn zwar den Mangel der Erfüllung erkennen, evozieren gleichzeitig Eifersucht und Zweifel und verhindern gemeinsames Glück.

Hier wird die Assoziation zum Mythos von Tristan und Isolde evident, deren körperliche Vereinigung durch ein dazwischenliegendes Schwert verhindert wurde. Für die platonische Liebe des Grafen und Solange prägte Dalí den Terminus Cledalismus, der weiblichen Hauptfigur entlehnt. Auch Grandsailles erliegt dem Cledalismus, indem er seine Liebe nur lediglich ideell und nicht in einem Geschlechtsakt auslebt. Mutmaßlich vermeidet er den Liebesakt, um sich vor einer Enttäuschung seiner hohen Erwartungen zu bewahren. Fehlende Kommunikation, Missverständnisse sowie Kriegsereignisse verhindern letztendlich die Heirat des Paares. Stolz lässt seine Liebe in Hass umschlagen, als er von ihrem Rückkauf der Mühle *Moulin des Sources* erfährt:

Oui, j'achète la forêt parce que j'aime le comte, et dans l'unique but de pouvoir me sentir enfin inférieure, mais sur le sol qui est le sein, plantée dans sa terre. [...] Le matin suivant, la vente du moulin des Sources était décidée, et la date de la transaction fixée à une semaine plus tard.

Le fureur de Grandsailles en apprenant de son notaire que Solange de Cléda avait acheté la propriété du moulin des Sources fut indescriptible, tant elle se manifesta de manière laconique, tant elle apparut dépourvue de toute démonstration extérieure. « Parfait! dit Grandsailles sèchement et sans émotion. En agissant ainsi, M<sup>me</sup> de Cléda a perdu mon estime et mon amitié. » Mais, à l'éclat de haine qui brillait dans les yeux du comte, Girardin comprit que le vrai, l'authentique Grandsailles, longtemps éclipsé, reprenait le dessus [.]<sup>806</sup>

Dennoch bleibt ein Rest von Bewunderung für Solange zurück. Seine sexuellen Bedürfnisse lebt Grandsailles dagegen mit Mätressen aus oder er pflegt zu masturbieren, eine Gewohnheit, die der Kanonissin nicht verborgen bleibt:

« Monsieur ne devrait pas abuser de la potion verte... Tant d'innocentes petites âmes attendent dans les limbes l'heure de descendre en ce bas monde! « puis, voyant que Grandsailles cherchait sa canne, elle ajouta sans venir à son aide: » Pas de secret pour votre chanoinesse! Elle fait votre lit! « Sur ce, elle s'éloigna en grommelant: » Pauvres petites anges! Dieu soit loué! »<sup>807</sup>

Die Kritik an der Masturbation umfasst implizit den Vorwurf, nicht für Nachkommen gesorgt zu haben, die den Fortbestand des Landgutes sichern würden.

Veronica dagegen lebt ihre unerfüllte Leidenschaft in Fantasien aus, da sie traditionell ihre Jungfräulichkeit für ihren künftigen Ehemann bewahren will:

---

<sup>805</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 240.

<sup>806</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 252.

<sup>807</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 247.



Elle savait que le premier amour qui naîtrait dans sa vie serait également le dernier, et que, par conséquent, la moindre erreur risquait d'être fatale et irréparable. Elle ne recommencerait pas, elle ne replâtrerait rien: une seule vie, une seule ligne d'absolue perfection.

Renonçant à son immobilité coutumière, [Veronica] se livra à une étonnante exhibition de mimiques équivoques. « Je suis vierge... », dit-elle doucement, sur un ton d'allusion troublant. Et plus doucement encore: « Je suis vierge, je le jure! Et pourtant, je ne pleure pas, comme tu vois! »<sup>808</sup>

Sie reklamiert für sich die konservative Einstellung des Bürgertums, dem sie als reiche, unabhängige Frau jedoch nicht angehört. Mit dieser konservativen Auffassung opponiert der Roman deutlich gegen surrealistische Propagierung von freier Liebe.

### 3.3.3.3 Narzisstische Liebe

Die Präferenz des Comte für berührungslose Erotik lässt ihn als Personifizierung Dalís erscheinen, der sich dem eigenen Körper durch Selbstbefriedigung zuwendet. Auf seinem Bild von 1929 *Le grand masturbateur (El Gran Masturbador)* thematisiert er seine quälenden, sexuellen Gedanken an Impotenz, Selbstbefriedigung und Kastration. Sexualität mit einem/-r Partner/-in war für ihn stets mit Kastrationsangst verbunden, vor der die Masturbation schützen kann.<sup>809</sup> Fantasie, Voyeurismus sowie Selbstbefriedigung bilden für ihn genussvollen Ersatz:

« Depuis un moment, je sentais à l'intérieur de ma main caressante quelque chose de petit, de bizarre et d'humide que je regardais avec surprise: c'était mon sexe. » « Je rentrais de chez moi et, m'enfermant dans les W.C., je faisais » cela « . » Cela « devenait meilleur chaque jour. »<sup>810</sup>

Einzig mit Gala wäre für ihn ein intimes Zusammensein möglich und erfüllend.<sup>811</sup> Ob das Paar real jemals eine sexuelle Vereinigung vollzog, ist in der Sekundärliteratur genauso umstritten wie die Frage nach den sexuellen Veranlagungen von Dalí (asexuell), seinem Freund Lorca (homosexuell) und Luis Buñuel (heterosexuell), der Nachfolger Lorcas als Freund und Vertrauter.<sup>812</sup> Meiner Ansicht nach kann bis heute nicht exakt nachgewiesen werden, ob Bergeros Aussage über die drei Männer zutrifft.

In *À rebours* nimmt die Sexualität einen besonderen Stellenwert ein, da die selbst gewählte Isolation des Protagonisten zur Masturbation führt, bei der Bilder Realität ersetzen. Wechselnde Sexualpartner waren bei Esseintes Teil seiner Suche nach Selbstidentität, die in Narzissmus und der eigenen Person als Sexualpartner gipfelt.<sup>813</sup> Das Fehlen eines Partners zwingt zu dieser Handlungsweise und folglich zur Masturbation. Hierin zeigen

---

<sup>808</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 110, 119.

<sup>809</sup> Vergl.: AH438-Final Exam – Dali – The Great Masturbator [www.csulb.edu/karenk/20thwebsite/438final/ah438fin-Info.00049.html](http://www.csulb.edu/karenk/20thwebsite/438final/ah438fin-Info.00049.html), v. 23.01.2019.

<sup>810</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 59; 108. Salber hingegen vertritt die Meinung, der Titel des Bildes sei eine Anlehnung an Chiricos Halbbüste „Der große Metaphysiker“ und solle den italienischen Meister der metaphysischen Malerei provozieren. Salber: *Salvador Dalí*. S. 58f.

<sup>811</sup> Bona: *Gala*, S. 346f.

<sup>812</sup> Bergero, Adriano: “Science, Modern Art, and Surrealism: The Representation of Imaginary Matter”. In: C. Brian Morris: *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa: Dovehouse Editions 1991, S. 22 (19-39); Morris, C. Brian: Introduction: *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa: Dovehouse Editions 1991, S.160f.

<sup>813</sup> Jourde: *À Rebours*, S. 65ff.

sich Parallelen zu Dalís Ego-Dokument. Trotz seiner Beziehung zu Gala präferiert Dalí sich selbst für sexuelle Aktivitäten: «Mon narcissisme se métamorphosait en rêverie cosmique, jusqu'à ce qu'une larme intelligente coulant le long de ma joue vint apaiser le tumulte de mon âme.»<sup>814</sup> Diese Fokussierung bewahrt vor Zurückweisungen und Demütigungen durch den Sexualpartner, da die eigenen Reaktionen vorhersehbar sind. Doch verhindert Narzissmus, für partnerschaftliche Bindungen frei empfänglich zu sein. Durch die exzessive Ich-Fokussierung mutiert Dalís *amour-propre* in seinem Werk zum Fetisch und manifestiert seine Aversion gegen Körperkontakte.<sup>815</sup>

De ma vie encore je n'avais *fait l'amour*. Cet acte me paraissait d'une terrible violence disproportionnée avec ma vigueur physique... » cela n'était pas fait pour moi. « Tant que je le pouvais, je répétais à Gala: – Surtout, nous nous sommes promis de ne jamais nous faire de mal! »<sup>816</sup>

In der Verbindung mit Gala schließt Dalí den Geschlechtsakt vermutlich aus. Dieser Ausschluss resultiert meiner Ansicht nach teilweise aus seinen Berührungängsten, hinzu kommt die Befürchtung, seine körperliche Kraft dabei nicht zähmen zu können. Das gegenseitige Versprechen, sich niemals zu verletzen, unterstreicht diese These.

Bereits sein jugendlicher Eskapismus in erotische Tagträume zur Kompensation nicht realisierter Sexualität avisiert sein späteres Sexualverhalten:

Le « Moulin de la Tour » m'apparut comme un lieu magique. Il semblait avoir été bâti pour me permettre de continuer mes rêves éveillés. C'est au « Moulin de la Tour » que se sont déroulées la plupart de mes rêveries, notamment les rêveries érotiques. L'une d'elles, ayant pour héroïnes Gala et Dullita, fut transcrite dans « le Surréalisme au service de la Révolution ». Mais le caractère de ce texte ne permet pas de le transcrire dans ce présent ouvrage.<sup>817</sup>

Die Mühle fungiert hier für Dalí als Rückzugsort für seine erotischen Fantasien, als Ersatz für nicht realisierte Sexualität, die zugleich das surrealistische *merveilleux* evozieren.

### 3.3.3.4 Erotische Vielfalt

Sexuelles Begehren und Sexualität stellten essentielle Themen surrealistischer Werke dar, um dadurch gleichzeitig die veralteten Moralvorstellungen und sexuellen Tabus der Bourgeoisie zu brechen. Im Gegensatz zu anderen Surrealisten, legte Breton seine Ressentiments gegenüber gewerblicher und homoerotischer Liebe nicht ab.<sup>818</sup>

Der Liebesakt kann mit Schmerz und Leiden verbunden sein. Sadismus und Masochismus gehen dabei Hand in Hand, denn sie fungieren als jeweiliger Gegenpart des anderen. Dalí bedient diese surrealistische Thematik von Qual und Erleiden, sowohl in der Figur des Comte als auch teilweise in seiner Pseudoautobiographie durch sein eigenes Verhalten:

Jamais elle ne l'aurait cru capable d'une haine aussi passionnée. Mais il était trop tard pour changer d'attitude, et l'expression de Solange demeura figée en un sourire méprisant, que Grandsailles fut incapable de supporter un instant de plus, qu'il décida d'arracher de vive force. Abattant ses deux mains

---

<sup>814</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 53.

<sup>815</sup> Vergl.: Etherington-Smith: *Dalí*, S. 151.

<sup>816</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 188.

<sup>817</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 63.

<sup>818</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 156-161.

sur le visage de Solange, il l'enfouit dans l'oreiller, appuyant de toutes ses forces. Solange resta immobile avec les yeux dilatés d'un animal aux abois. « Je ne veux pas voir ce sourire sur votre visage! mugit Grandsailles. Petite idiote, que pouvez-vous connaître de mon univers! » Et, comme tout en parlant il continuait d'enfoncer ses mains de plus en plus convulsivement, son petit doigt glissa dans la fente humide des lèvres de Solange, de telle manière que sa lourde chevalière en or vint sauvagement frapper ses gencives, qui se mirent aussitôt à saigner.<sup>819</sup>

Dalís Faszination vom Martyrium Sankt Sebastians, der für ihn sado-masochistische und homosexuelle Auswirkungen verkörpert, spiegeln die Charaktermerkmale seiner beiden Protagonisten wider.

Insbesondere mit *Visages cachés* bedient er Bretons Forderungen nach Ekstase und Konvulsivität, hingegen erregt er mit seiner Anal-Erotik die Ablehnung der Surrealisten.<sup>820</sup> Ekstase erzeugt unbekannte Imaginationen und gewährt Zugang zu dem Hässlichen und Abstoßenden,<sup>821</sup> sodass dadurch surrealistische Tendenzen bei Dalí dokumentiert sind.

In *Visages cachés* thematisiert er die facettenreichen Beziehungen zwischen den Geschlechtern; von der lesbischen Liebe und dem daraus resultierenden Abhängigkeitsverhältnis, einer Herr-Knecht-Beziehung, über den Cledalismus zwischen Grandsailles und Solange bis hin zum Inzest zwischen Veronica und ihrer Mutter werden differente Möglichkeiten menschlichen Zusammenseins dargelegt. Letzteres Beispiel stellt einerseits eine gesellschaftlich verpönte Verbindung dar, andererseits handelt es sich um eine eklatante Gesetzesübertretung des Inzestverbotes zwischen einem Elternteil und seinem Kind.

Im Sinne der Surrealisten nutzte Dalí seine Texte, um gegen die verlogene bürgerliche Moral anzuschreiben und die geforderten sexuellen Freiheiten literarisch umzusetzen.<sup>822</sup> Ebenso opponiert er durch seinen Lebensstil gegen bürgerliche Regelungen.

### 3.3.3.5. Der Animalismus der Figuren

Dalí attestiert den wichtigsten Romanfiguren, aus der Insektenwelt entlehnte, Charaktermerkmale, die den Mythos der Plejaden unsterblich machen:

Veronica et Baba apparaissent comme un couple de mantes religieuses, dans le rôle de Tristan et d'Yseult, se dévorant l'un l'autre; Solange de Cléda, une *Cledonia frustrata*, avec de grandes ailes blanches et un corps de mercure; Betka, une mite; Angerville un scarabée d'or; et Grandsailles comme le papillon crépusculaire, le squinx gris dont le thorax velu porte une tête de mort. Pailletant le ciel serein de ce roman, les six protagonistes vont, sous le signe du Taureau, perpétuer le mythe éternel de l'ascension des Pléiades.<sup>823</sup>

So figurieren Veronica und Baba als Tristan und Isolde, die sich gegenseitig verzehren, hingegen verkörpert Betka die unscheinbare Motte, die sich von fremden Stoffen nährt. Angerville erscheint als goldener Skarabäus, Solange ist der Schmetterling *Cledonia*

---

<sup>819</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 78f

<sup>820</sup> Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S.8f.

<sup>821</sup> Vergl.: Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S.124.

<sup>822</sup> Maurer Queipo: „Savaldor Dalí – un fenómeno cultural y mediatico“. In: *ZfK* 21 (2008), S. 156.

<sup>823</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 223f.

*frustrata* und Grandsailles wird zum Totenkopfnachtfalter, der sein teuflisches Wesen unterstreicht.<sup>824</sup> Darüber hinaus wird fast allen Frauen etwas Animalisches attestiert, bspw. essbar als Vogel- oder Fischähnlich, mit den Attributen eines verspielten Tieres: «[...] Solange de Cléda, qui venait de s'allonger à ses pieds, semblable à un lévrier d'argent patiné dans son fourreau de lamé mat qui soulignait ses côtes à chaque respiration. [...] Elle ressemblait ainsi à un aigle d'argent.» oder am Beispiel Barbara Stephens: «[Barbara déploya] l'ardeur brouillonne d'un petit bichon qui vient d'enterrer son jouet [...]»<sup>825</sup> Der Heroin konsumierenden Cécile Goudreau sind vogel- bzw. katzenähnliche Attribute attestiert: «'Tu aimes? miaula Cécile, faisant un geste circulaire da la tête [...]» «Et il y a ce qu'il faut! Dit-elle, écrasant la fourrure de son pied nu d'oiseau.»<sup>826</sup> Darüber hinaus erscheint Solange animalisch, wenn sich Grandsailles insgeheim wünscht, sie wie ein Pferd für Wohlverhalten mit Zuckerstücken zu belohnen: «Grandsailles était [...] toujours tenté de tapoter Solange sur la croupe et de lui donner sucre, comme on fait à un cheval de grande race piaffant [...]»<sup>827</sup> Veronica dagegen figuriert als Gottesanbeterin, die nach der Paarung ihren Partner verschlingt: «Elle était la mante religieuse qui dévore son amour par exigence biologique d'absolu.»<sup>828</sup> Hier präsentiert sich das grenzenlose Begehren und In-Besitznehmen des geliebten Menschen, der dadurch jedoch auf das Niveau eines Objektes degradiert wird.

### 3.3.4 Sexuelle Wahrnehmungen

#### 3.3.4.1 *La vie secrète* und Dalis Identifikation mit Gala

Wie bereits erläutert, sucht Dalí nach Ersatz für die Mutterbrust. Dieses Verlangen nach dem ersten Sexual- und Liebesobjekt ist gleichbedeutend mit dem Wiederfinden des Verlorenen.<sup>829</sup> Der frühe Tod seiner Mutter verursacht Ängste und Unsicherheit:

La mort de ma mère, cette dernière année, fut le plus grand de tous mes désespoirs. Je l'idolâtrais. Son image était unique pour moi. Je connaissais les valeurs morales de sa sainte âme si au-dessus de tout ce qu'il y a d'humain que je ne pouvais me résigner à la perte d'un être sur lequel je comptais pour rendre invisible les tares inavouables de mon âme. Elle était si bonne que je pensais: «Cela suffit aussi pour moi.» Elle m'adorait d'un amour si absolu et si fier qu'elle ne pouvait pas se tromper.<sup>830</sup>

Dalís Suche nach Substitution der verlorenen Mutterliebe zeigt u.a. der Kampf gegen seine langjährige Freundin in Figueras. Diese Fehde fungiert als Befreiungsversuch aus der Abhängigkeit von seiner Mutter, welcher der auf das Surrogat Mädchen projizierte Hass gilt. Hierbei geht es lediglich um Machtverhältnisse, welche die Abhängigkeit belegen:<sup>831</sup>

<sup>824</sup> Vergl.: Wild: „Salvador Dalí“. In: *Kindler*, S. 191.

<sup>825</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 142; 148.

<sup>826</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 157f.

<sup>827</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 31.

<sup>828</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 104.

<sup>829</sup> Vergl.: Vilaseca: *ASMIP In Salvador's Autobiographical Writings*, S. 82ff.

<sup>830</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 117f.

<sup>831</sup> Vilaseca: *ASMIP In Salvador's Autobiographical Writings*, S. 104-114.

Cette idylle de cinq ans me permit d'exploiter toutes les ressources de ma perversité sentimentale. [...] C'était une fascination méthodique, encerclante, anéantissante, mortelle. Quand je la sentis « à point », je commençai d'exiger des sacrifices. Ne me répétait-elle pas sans cesse qu'elle était prête à mourir pour moi?<sup>832</sup>

Das Mädchen stellt den Gegenpart zur Mutter dar:

For Kristeva, the object is that (non-)object representing what a subject has to reject and before which he closes his eyes in order to keep his own illusion of independence and unity. It is what challenges the narcissistic fantasy of the subject's all-embracing coherence and thus has to be pushed aside and excluded.<sup>833</sup>

Dalís Verhalten entspricht Lacans *demande*, das den Liebesanspruch auf das fehlende Objekt umfasst. Sowohl Freud als auch Lacan interpretieren dieses Verlangen als Zeichen einer Verdrängung. *Demande* fungiert somit als Surrogat für das tatsächlich Verlangte, das nicht real benannt wird.<sup>835</sup>

Um Dalís Verständnis von Sexualität, das sich aus seiner Kindheit entwickelt hat, zu begreifen, sind die Begriffe Transsexualität und Transvestitismus gegeneinander abzugrenzen.<sup>836</sup> Er entspricht in seinem Verhalten der Transsexualität. Da der natürliche Ablösungsprozess durch seine Mutter verhindert wurde, entwickelte er sein soziales Fehlverhalten, das sich in Schwierigkeiten in zwischenmenschlichen Beziehungen zeigte. *La vie secrète* zeigt ein Stadium zwischen der pränatalen Phase und der Morbidität des alternden menschlichen Körpers und permanenter Lebensuntüchtigkeit: «Avec quelle habilité [les élèves] nouaient ou dénouaient les lacets de leurs méchantes espadrilles, alors que moi j'étais capable de rester enfermé tout un après-midi dans une pièce parce que je ne savais pas tourner le bouton de la porte.»<sup>837</sup> Erst Gala ebnet ihm den Weg zu Selbstidentität durch Eliminierung der weiblichen Facetten seines Lebens:

Et le plus terrifiant, le plus catastrophiques de tous les rires, je venais de le lui faire entendre, de le jeter par terre à ses pieds. – Mon petit, dit-elle, nous n'allons plus nous quitter. Elle serait ma Gradiva [...] ma victoire, ma femme. Mais pour cela, il fallait qu'elle me guérisse.<sup>838</sup>

Sie bringt als Therapeutin, Muse und Liebende seine verdrängte Sexualität zum Ausbruch und konstituiert seine Liebe zu und mit ihr.<sup>839</sup> Dadurch nähert er sich der Liebe im Sinne von Jensens *Gradiva*. und kann sich mehr heterosexuell orientieren, was ihn im Bewusstsein seiner Mitbürger zu einer „normalen“ Haltung hinführt.

---

<sup>832</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 111.

<sup>833</sup> Vilaseca: *ASMIP In Salvador's Autobiographical Writings*, S. 88.

<sup>835</sup> Vilaseca: *ASMIP In Salvador's Autobiographical Writings*, S. 85-88.

<sup>836</sup> Während der Transvestit sich total dem männlichen Geschlecht zugehörig fühlt, also erst als erwachsener Mann weibliche Attribute zur Steigerung seines persönlichen sexuellen Vergnügens nutzt, bildet sich Transsexualität schon in frühester Kindheit vor dem Erlangen der Geschlechtsreife aus. Bereits im Knabenalter äußert sich der verborgene Wunsch des Frausein Wollens im Tragen von weiblicher Kleidung unterstützt durch Fantasien, die sich um die Rolle als Frau drehen. Zusätzlich fühlt sich der Betroffene vom eigenen Geschlecht angezogen.

<sup>837</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 34.

<sup>838</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 181.

<sup>839</sup> Vergl.: Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S. 10f.

Gala wird zum Gegenpol, mit deren Hilfe er sein Über-Ich, seinen gestrengen Vater, kompensiert:<sup>840</sup> «Quand j’eus sept ans, mon père décida de me mettre à l’école. Il dut s’y prendre de force et de me traîner par la main. Je criai et fis un tel scandale que tous les commerçants quittèrent leurs comptoirs pour nous voir passer.»<sup>841</sup> Ihre essentielle Aufgabe, ihn aus seiner Zwitterfigur als Dalí und Wiedergeburt seines Bruders zu befreien, erfüllt sie Leda vergleichbar und ermöglicht ihm seine Authentizität zu entwickeln.<sup>842</sup> Dadurch erfolgt ihre Doppelbedeutung als sein *alter ego*, die Frau, die das Kind nährt, doch zugleich das Kind Gala-Dalí selbst, sodass er die Totalitätserfahrung und Selbstidentität durch seine narzisstische Identifikation mit Gala als Mutterfigur zurückerlangt.

### 3.3.4.2 *Visages cachés*. Macht und Liebe

Die Leidenschaft zwischen Solange und Grandsailles bleibt unerfüllt. Seine Egozentrik verhindert aufrichtige Gefühle für andere, gilt sein Verlangen doch nur der leidenschaftlichen Liebe, die ihn lediglich in einer momentanen Situation fasziniert, permanenten Gefühlen und Bindungen verweigert er sich, unfähig, sich einer Frau vollständig hinzugeben und dadurch verletzlich zu werden. Aus Angst vor Kontrollverlust und Enttäuschung kann er die Liebe zu Solange nicht real ausleben, weil Enttäuschung einen Teil seines Selbst zerstören würde. Zudem benötigt er Stimulanzen und Maskierungen, um sein erotisches Begehren verwirklichen zu können:

Le comte, sur la foi d’expériences professionnelles, considérait non seulement que le mélange de ces potions avait de singulières vertus aphrodisiaques, mais encore que son usage fréquent agissait comme un puissant stimulant sur les autres centres nerveux, en particulier le cerveau. »<sup>843</sup>

Solange agiert in diesem erotischen Spiel wie eine willenlose Puppe, die sich seinen Wünschen fügt und durch seine Manipulationen objektivieren und sich selbst entfremden lässt. Ihre Gefügigkeit zeigt sie als zerbrechliches, lebloses und formbares Wesen im Sinne von Bellmers Puppenmodellen, die sich in diversen erotischen Stellungen dem Betrachter präsentieren, um widerstandslos dessen Zugriff zu ermöglichen. Die Puppe avanciert zu einem „manipulierte[n] und erotisch aufgestockte[n] Surrogat“ und wird zum „Sinnbild von [...] Entfremdung.“<sup>844</sup> als jederzeit verfügbare Frau.<sup>845</sup>

Für Grandsailles überlagern sich Wunsch und Wirklichkeit, ohne kongruent zu werden. Das In-Szenesetzen von Liebe ohne Sexualakt steigert seinen Lustgewinn, demonstriert jedoch zugleich Narzissmus und Egozentrik. Dadurch wird die Erfüllung von Solanges

---

<sup>840</sup> Gorsen: *Der kritische Paranoiker*, S. 65.

<sup>841</sup> Dalí: *La vie secrète*, S 32.

<sup>842</sup> Vergl.: Bona: *Gala*, S. 357-361; Finkelstein: *Salvador Dalí's art and writing 1927-1942*, S. 130-134, 232.

<sup>843</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 231.

<sup>844</sup> Vergl.: Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 150-153.

<sup>845</sup> Vergl.: Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 188f.

Begehren obsolet. Sie entspricht äußerlich einer perfekten, mädchenhaften Schönheit, doch innerlich leidet sie an seinen Inszenierungen. Sein Traum von Solange als Rassepferd, demonstriert zudem seine mangelnde Wertschätzung des weiblichen Geschlechtes.

Ihre Schönheit sichert ihre gesellschaftliche Stellung und Anerkennung. Dennoch ist Grandsailles' Verhalten ihr gegenüber von einem väterlichen Gehabe geprägt, das auf einem Überlegenheitsgefühl aufgrund seiner adligen Herkunft basiert. Sie fungiert als schmückendes Attribut in der Bourgeoisie, der sie Glanz verleiht.

Gefesselt in traditionellen Werte- und Moralvorstellungen kann der Zyniker Grandsailles ihre wahre Bedeutung, ihr Wesen und ihre Intelligenz nicht erfassen. Ihre Liebe zu ihm lässt sie sein despotisches Verhalten ignorieren:

Solange ne répondit pas. Elle était si heureuse de sentir son corps, le plus souvent torturé par l'effort surhumain que lui imposait son rôle, reposer désormais doucement sur le lit de l'être qu'elle adorait que les sarcasmes du comte glissèrent sur son cœur sans y laisser la plus petite trace de rancune. Grandsailles aurait pu l'insulter qu'elle ne s'en fût pas le moins du monde offusquée.<sup>846</sup>

Ihre Realitätswahrnehmung und ihr Urteilsvermögen sind entgegen einer vermeintlichen Naivität umfassend.

Die Liebe des Paares ist als ein sich stetig steigendes Begehren inszeniert durch konstruierte Liebesszenen, ohne zur Erfüllung zu führen. Sein Begehren ist rein visuell, folglich versagt er sich der körperlichen Liebe. Zu fragen ist: Fürchtet er, sein Bild der jungen Frau durch die Realität zu zerstören oder beabsichtigt er, das erwartungsvolle Verlangen auf den perfekten Geschlechtsakt durch immer vollkommenere Inszenierungen zu intensivieren, oder befriedigt ihn bereits die Imagination des Liebesaktes. Die perfekten Inszenierungen des Geschlechtsverkehrs erscheinen mir lediglich ein Part gräflicher Selbstinszenierung zu sein. Dabei wird Solange die Rolle der passiven, gehorsamen Partnerin zugewiesen, ein Beleg für die traditionelle Rollenverteilung, in welcher der Mann den Part des Akteurs einnimmt. Die Leidenschaft füreinander erscheint dadurch, wie als Agieren eines Paares, dem wie Schauspielern die Rolle perfekter Liebender attestiert wurde. So bieten sich dem Leser platonische, artifizielle Szenen, denen jegliche spontane Emotionalität und Leidenschaft fehlt. Mit der Auslöschung sexueller Handlungen widerspricht diese Präsentation dem Surrealismus, der sexuelle Freiheit propagierte.<sup>847</sup>

Wie das Herr-Knecht-Verhältnis Dalís in *La vie secrète*, so stellt sich auch Veronicas und Betkas Beziehung in *Visages cachés* als ein Herr-Knecht-Verhältnis dar:

Veronica [...] conservait ce faux-semblants d'indifférence glacée qui, loin d'être avarice ou aridité de cœur, n'obéissait qu'à la nécessité de découper ce dernier en fines tranches égales, correspondant à chacune des secondes que devait durer l'ininterrompue et constante passion de sa vie: elle n'aimerait jamais plus qu'à cet instant, elle ne ferait que vivre le long cycle de son amour, Betka, elle... pauvre mite! À chacun des regards d'acier de Veronica, Betka répondit par un rire[.]<sup>848</sup>

---

<sup>846</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 76.

<sup>847</sup> Siehe Gliederungspunkt 3.3.4.5 Zwischenfazit S. 178f.

<sup>848</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 116.

Veronica dominiert machtbewusst ihre finanziell abhängige Freundin, die aus diesem Grund nicht zu opponieren wagt.

### 3.3.4.3 Sexualität ohne Gefühl

Da Begehren und Liebe nicht in jedem Fall identisch sind, heiratet Grandsailles irrtümlich Veronica, obwohl er gleichzeitig Solange brieflich seine leidenschaftliche Liebe gesteht. Seine Ehe ist von Sexualität ohne Liebe dominiert: «Car Véronica était suprêmement belle – et ne l'eût-elle pas été que la fièvre de son ardeur aurait suffi à la lui faire désirer... C'était si délicieux de ne pas savoir lequel était dans les bras de l'autre, lequel était le plus trompé...»<sup>849</sup> Veronica, die spürt, dass ihre Ehe auf Mitleid basiert, verkörpert für ihn nur ein feminines Sexualobjekt. Ihre Liebe wiederum gehört allein Baba, den sie in Grandsailles zu erkennen glaubt. Beide Partner sind in dem Lügengebilde ihrer Ehe gefesselt, ohne ihre wahren Gefühle preiszugeben: «Est-ce vous que j'aime, ou celui que vous étiez dans ma mémoire?»<sup>850</sup> Der Comte und Veronica fungieren als Surrogat des tatsächlich Verlangten, sprich Solange und Baba, sodass ihnen eine erfüllte Beziehung verwehrt bleibt.

Solange zerbricht an Grandsailles' Hass, initiiert durch eine Intrige des Kommunisten Broussillon und stirbt nach längerer, seelischer Erkrankung. Alle Liebenden erscheinen in diesem Werk unfähig, den Geliebten permanent an sich zu binden. Heuchelei und falsche Gefühle idealisieren das unerreichbare Liebesobjekt, doch bleiben sie verkettet in rationalen Bindungen, die ihnen folglich Glück versagen.

In *Caravansérail* hingegen präsentiert sich die Gleichgültigkeit und Kälte der sozialen Beziehungen wie der Spiegel eines Lebens, dem die beschleunigte, moderne Zeit keine tiefgründigeren Gefühle ermöglicht. Das nomadisierende Leben dominiert Sexualität, Erotik und Liebe und verhindert dadurch die permanente Verbindung mit einem einzigen Partner. Die Monotonie einer dauerhaften Beziehung kann nur durch den Wechsel der jeweiligen Partnerin unterbrochen werden, sodass das Liebesende keinen Schmerz verursacht. Hierin zeigt sich die Bindungslosigkeit, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts parallel zur technischen Entwicklung verläuft.

Im beschleunigten Tempo fehlt die Zeit für längerfristige Verhältnisse, das Sich-einander-Nähern, um den Anderen in seinem Facettenreichtum zu verstehen und zu akzeptieren. So bleiben nur kurze Momente eines vorübergehenden Rauschs, die wieder vergessen werden. Andererseits bewahrt diese Kurzlebigkeit vor Monotonie und Routine, die sich oftmals in dauerhaften Beziehungen entwickeln und dadurch Frustration und Enttäuschung evozieren.

---

<sup>849</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 412f.

<sup>850</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 507.



Einzig die Freundschaft des Protagonisten zu Berthe Bocage ist von gewisser Konstanz geprägt, da ihre Intelligenz sie zu einer adäquaten Gesprächspartnerin macht:

- Mais oui [dit Berthe], Je suis heureuse car je ne m'occupe plus des autres, je suis devenue imperméable à tout compliment comme à toute critique: ce n'est pas par indifférence, je trouve simplement qu'il est plus commode de vivre de la sorte au milieu de mes contemporains.<sup>851</sup>

Ihre innere Unabhängigkeit ermöglicht ihr freiheitlicher Geist, um geschlechtsneutrale Gespräche ohne unterschwellige Erotik führen zu können: «J'ai compris plus tard la faiblesse, la naïveté de mes gestes, toute la bêtise de vouloir partager avec un autre être, homme ou...»<sup>852</sup> Aus diesem Grund konnte das einstige Liebespaar zu einem freundschaftlichen, platonischen Verhältnis auf Augenhöhe übergehen, ohne sich gegenseitig zu dominieren. Beide zeigen im Dialog „männliche“ Härte und bleiben in ihren eigenen Erfahrungen gefangen, was jedoch als Stagnation zu sehen ist.

Schon Aragons Roman wird von unbedeutenden Beziehungen zu Prostituierten dominiert, sexuelle Befriedigung ohne emotionale Bindung an einen Partner: «On m'accuse assez volontiers d'exalter la prostitution, et même, car on m'accorde certains jours un curieux pouvoir sur le monde, d'en favoriser les voies. Et cela ne va pas sans que l'on soupçonne l'idée qu'*au fond* je pourrais me faire de l'amour.»<sup>853</sup> Nur Prostituierte vermögen die diversen Wünsche des Mannes zu erkennen und auf sie einzugehen:

- [E]st-ce que vos liaisons, vos aventures, si sottes, si banales, desquelles vous ne songez pas à l'interrompre le cours alors même qu'un vertige plus grand s'est emparé de votre inquiétude, est-ce que ces misérables expédients avec leurs vertueuses niaiseries, la pudeur et le caractère d'éternité, sont autre chose que ce que je trouve au bordel lorsque, ayant une partie du jour tourné dans les rues avec préoccupation croissante, je pousse enfin la porte de ma liberté? [...] La femme épouse docilement mes volontés, et les prévient, et, dépersonnalisant tout à coup mes instincts, désigne avec simplicité ma queue, et me demande avec simplicité ce qu'elle aime.<sup>854</sup>

Diese käufliche Liebe wird mit anderen Liebschaften gleichgesetzt, was einer Abwertung ehrlicher Liebe und einer Aufwertung der Prostitution gleichkommt und dadurch dem Surrealismus entspricht.

#### 3.3.4.4 Homoerotische Sexualität

Dem Apfel wird seit jeher eine besondere Bedeutung als Symbol der Schönheit beigemessen, doch darüber hinaus umfasst er eine Zukunftsvision, die demjenigen, der ihn ohne Abreißen der Schale schälen kann, eine dauerhafte Beziehung garantiert:

- Car Veronica était de celles qui, lorsqu'elles pèlent une pomme, mènent cette opération à son terme avec une infaillible régularité et une habilité effrayante, une sûreté qui leur permet, triomphant des perfides aspérités du doute, de faire de leur destinée une longue pluche d'un seul tenant, quelque finement qu'elle la pèlent.<sup>855</sup>

---

<sup>851</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 30.

<sup>852</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 30.

<sup>853</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 130.

<sup>854</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 130ff.

<sup>855</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 109.

Somit avanciert der Apfel zugleich zum Symbol von Beständigkeit und Treue. Veronica, die Apfelschälerin, sprüht vor Lebensfreude und neugieriger Erwartung auf die wahre Liebe, deren unterschiedliche Facetten sie in ihrer Imagination durchlebt. Doch für die Realisierung benötigt sie eine Partnerin, die ihre Träume und Wünsche teilt. Betka, die junge polnische Gesellschafterin ihrer Mutter, wird daher zur Freundin und Geliebten. Die lesbische Liebe der beiden Frauen erfüllt zumindest zeitweise das Ideal Veronicas.

Veronicas Liebesverständnis opponiert zur surrealistischen Liebe, die alle Grenzen überschreiten darf. Erstere idealisiert die Bindung der Liebenden, die wie ein Militärpakt mit strikten Regeln und Grenzen vertraglich aneinandergekettet sind. Diese Auffassung entspricht nicht nur der traditionellen Ehe von Partnern, die sich lebenslang die Treue halten, sondern dem klassischen Konzept der höfischen Liebe. Rational steuert Veronica ihre Gefühle, eine Analogie zu Grandsailles, der sich jedoch im Gegensatz zu ihr seinen Empfindungen verweigert.

In der homoerotischen Verbindung zu Betka fungiert Veronica als beherrschender Partnerin. Betka erduldet und akzeptiert die passive Opferrolle der geistig Unterlegenen und finanziell Abhängigen. Beide leben in ihrer Beziehung ihre Lebenslust aus, doch wird Betka durch den Konsum diverser Drogen mit den Schattenseiten des Daseins konfrontiert:

Tiens, mon trésor, aspire-moi ce parfum, continua Cécile Goudreau, plaçant la pipe entre les lèvres de Betka. Un jour, tu remercieras ta vieille Goudreau de t'avoir appris à fumer cette saleté. Tu es faite pour ça – il suffit de te regarder une seule fois pour s'en convaincre.<sup>856</sup>

Sie gerät in den Sog einer hypokriten Gesellschaftsschicht, der sie nicht angehört. Jeder scheint etwas vorzugeben, was er nicht ist, eine unsichtbare Maske tragend, um das wahre Ich zu verbergen. Für beide Frauen bedeutet ihre innige Freundschaft Halt in einer Welt, in der Betka aufgrund ihrer einfachen Herkunft nur geduldet wird und Veronica, zwar reich genug ist, um an den Exzessen zu partizipieren, doch im Grunde ihres Herzens den oberflächlichen Konsum verachtet und den Drang ihres Freundeskreises nach Zerstreung als Flucht aus der alltäglichen Monotonie ablehnt. Sie präferiert enge familiäre Bindungen und aufrichtige Gefühle und steht somit außerhalb ihrer Gesellschaftsschicht, einer Geld-Society, markiert von Heuchelei, Egozentrik und Neid und unfähig zu echter Zuneigung.

### **3.3.4.5. Zwischenfazit**

Die Ausführungen zeigen, dass Erotik in den untersuchten Werken unterschiedlich thematisiert wird. Dalí bietet das gesamte Spektrum erotischer Möglichkeiten. Seine Texte sind von nahezu durchgängiger Erotik und unterschwelliger Sexualität dominiert, die sich in *La vie secrète* z.B. durch seine Affinität zum Analen offenbart. Schuhe und langes Haar fungieren als Sexuelsymbole. In beiden Büchern zeigt er die ambigue Facette der

---

<sup>856</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 160.

Sexualität, die abstoßende, Ekel erregende, repräsentiert durch die Exkremente (Blut, Menstruation, Sperma, Urin usw.) und die reine Seite, das Unschuldige und Fantastische. Veronica verkörpert die unschuldige Seite der Sexualität durch das Bewahren ihrer Jungfräulichkeit für einen einzigen Mann. In *La vie secrète* dagegen demonstriert Dalí seine ausgeprägte Affinität zu körperlichen Ausscheidungen:

– Imaginez, par exemple, une personne bien respectable... – Oui, continue... – Imaginez maintenant un petit hibou stylisé quant au corps mais la tête vraie comme celle d'un vrai hibou. Voyez-vous ce que je veux dire? Tous très sérieusement s'efforcèrent de se représenter ce que je venais de leur décrire. – Oui, oui, continue... – Alors, imaginez sur la tête du hibou, un excrément, mais pas n'importe lequel, un des miens! Tout le monde attendit sans rire. – Eh bien voilà, c'est cela!<sup>857</sup>

Seine Texte entsprechen zwar mit dieser erotischen Vielfalt und deren Darstellung unter Missachtung jeglicher Konvention weitgehend den surrealistischen Vorgaben, doch wird seine Affinität zur Ekel erregenden Seite der Erotik strikt abgelehnt. Zu diesen opponiert sein persönliches Verhältnis zu Sexualität, da er sich weitgehend körperlichen Kontakten verweigert. Sein Selbstbekenntnis ist außerdem von Sexuelsymbolen markiert, bspw. seine Präferenz für Spazierstöcke, die als sexuelle Anspielungen oder als Fetischismus für den verlorenen Penis zu gewichten sind.<sup>858</sup>

Chirico hingegen thematisiert lediglich platonische Beziehungen. Hebdomeros befindet sich überwiegend in Begleitung seiner männlichen Anhängerschaft, lediglich ein Hausmädchen erregt sein Interesse. Die freundschaftliche Verbindung Dudrons zu Mme Far ist von gegenseitigem Respekt und Anerkennung geprägt, ohne unterschwellige Erotik. In anderer Weise präsentiert sich dagegen *Caravansérail*, dessen Text durchgehend von bedeutungslosen, austauschbaren Sexualkontakten ohne tiefe gehende Gefühle der wechselnden Partner füreinander markiert ist.

### 3.3.5 Varianten des Spiels (Picabia und Dalí)

Sowohl Dalí als auch Picabia thematisiert Spielvarianten, sei es das Diabolo des jungen Salvador oder die Glücksspielvarianten in einem Casino, mit denen die Romanfiguren in *Caravansérail* die Monotonie betäuben. Schon der Protagonist in *Le paysan de Paris* behauptet von sich, er sei Spieler: «Je suis le ludion de mes sens et du hasard. Je suis comme un joueur assis à la roulette[...] Je suis à la roulette de mon corps et je joue sur le rouge. Tout me distrait indéfiniment, sauf de ma distraction même.»<sup>859</sup> Rot symbolisiert Gefahr und Risiko in einem regel- und strukturlosen Leben, dessen Ablauf vom *hasard* bestimmt ist.

---

<sup>857</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 174.

<sup>858</sup> Wolfzettel: „Dans les catacombes enfumés du rêve“, S. 164; Finkelstein: *Salvador Dalí's art and writing, 1927-1942*, S. 225.

<sup>859</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 12.

### 3.3.5.1 *Caravansérail*

Picabia lässt Lareincay in *l'Omnibus* die Laster der Moderne, u.a. die Abhängigkeit vom Glücksspiel literarisch umsetzen: «Maintenant qu'elle savait de quelle façon il avait employé le premier jour du mois, Marie ne pouvait s'étonner qu'il fut aussi dépourvu le cinquième pour venir. Pourtant il était excusable, n'est-il pas vrai?»<sup>860</sup> Damit kritisiert er indirekt sowohl die Präferenzen seines Protagonisten als auch seine eigenen, oberflächlichen Vergnügungen. Der Ich-Erzähler rast mit Rosine nach Monte Carlo, um sich direkt ins Spielgeschehen des Casinos zu stürzen:

Nous continuâmes le lendemain sur Monte-Carlo où nous nous précipitâmes à la roulette! Mon amie joua et gagna cinq cent mille francs, dont elle m'offrit la moitié! Je suis persuadé que c'est en raison de l'exaltation causée par ce gain que nous passâmes après cette soirée une nuit d'amour extraordinaire, la première!<sup>861</sup>

Der hohe Gewinn löst eine gemeinsame intime Nacht aus. Bis zum Essen spielt man Baccara, das einzige Glücksspiel, das die Leidenschaft bis zum Höhepunkt steigert: «baccara, seul endroit où la passion suit une courbe continuellement ascendante.» «la seule cure qu'ils entreprenaient était celle du baccara, il est vrai que, pour certains, elle est radicale!»<sup>862</sup> Die Casinoszenen demonstrieren eine dekadente Gesellschaft, die vergnügungssüchtig die alltägliche Banalität betäubt:

On me dit que c'était un baron fort connu, il jouissait au cercle d'une complète indulgence au titre de grand blessé de guerre! Il lui arrivait de commettre des excentricités inqualifiables: n'avait-il pas un jour décroché de son bas-ventre un sexe artificiel qu'il avait posé sur le tapis vert afin d'y marquer sa place!

Je fis à mon tour banco, à un vieux monsieur décoré méticuleusement soigné, il perdait gros, Je le reconnaissais pour l'avoir rencontré dans toutes les salles de jeux, à Deauville, à Biarritz, à Aix-les-Bains [...]<sup>863</sup>

Der Protagonist bewegt sich im Zirkel identischer Spieler, Rauschgiftkonsumenten und Vergnügungssüchtigen, die von Spielbank zu Spielbank ziehen, um dem *ennui* zu entgehen. Picabia präsentiert diese Personengruppe, die abergläubisch bestimmte Rituale absolviert, um zu gewinnen, sei es einen Nachtopf neben sich zu platzieren oder auf keinen Fall einen Aschenbecher neben sich zu dulden. Wie die Gier nach Rauschzuständen lebt man die Gier nach dem Spielrausch aus, vor allem, um zu vergessen. Um den ultimativen „Kick“ zu erleben, muss die Droge, im Spiel der Einsatz, ständig erhöht werden:

Oui, mais pas pour gagner de l'argent, c'est un plaisir comme la drogue; on fume d'abord dix pipes comme on joue un louis, puis on augmente parce que la sensation de gagner ou de perdre n'est plus assez forte – on fume cent pipes pour avoir un bon Kief! Ce qu'on cherche au jeu comme autour du plateau, c'est l'oubli qu'ils peuvent donner pour quelques heures [...]<sup>864</sup>

---

<sup>860</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 39, Anmerkungen S. 159.

<sup>861</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 49.

<sup>862</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 51, 54.

<sup>863</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 54.

<sup>864</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 94f.

Das Casino fungiert als Zufluchtsort aus einem monotonen Leben ohne Verpflichtungen. Jetons und Spieler enden in den Spielbänken des Landes, die Menschen dagegen finden ihre letzte Ruhestätte auf den Friedhöfen, für Picabia „die Spielbank Gottes“: «Tout finit comme en baccara: quelques croupiers nous portent au cimetière, l'un d'abord, l'autre ensuite; les cimetières sont la cagnotte de Dieu qui vous aime bien, lui aussi, comme Lareincay.»<sup>865</sup> Die nihilistische und indifferente Einstellung zu Leben und Tod ist in diesen Sätzen evident.

Gleichzeitig gehören Glücksspiel und Drogen zu den *paradis artificiels*. Das Spiel substituiert Narkotika, indem es eine andere Form von Glück offeriert, dem zusätzlich ein erhöhter Spannungseffekt innewohnt durch die Abhängigkeit eines Gewinns vom *hasard*. Der Erfolg beim Glücksspiel entzieht sich der Einfluss des Spielers; außer Acht gelassen werden hierbei die Versuche, durch Manipulationen zu betrügen. *Paradis artificiels* fungieren als Surrogat für den Mangel an Religion und Glauben. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der destruktive Effekt des Glücksspiels, da der Spielsüchtige sich und seine Familie in den Ruin treiben kann. Aus diesem Grund wurde es in allen monotheistischen Religionen sanktioniert.

### 3.3.5.2 Dalís Texte

Eine völlig andere Qualität des Spiels präsentiert *La vie secrète*. Das von ihm erfundene Spiel, bei dem er durch Kopfschütteln Schwindelgefühle erzeugt, die vor seinen Augen sich verwandelnde „Feuereier“ entstehen lassen, verankert sich in seiner Memoria, insbesondere durch ihre Identität mit seinen pränatalen Erinnerungen:

[...] la plupart des images relatives à ma vie prénatale. Je les provoquais en me mettant à quatre pattes, genoux et mains se touchant. Ma tête pendait inerte, et en la balançant dans tous les sens comme un pendule, j'y faisais affluer le sang. Cet exercice se prolongeait jusqu'au moment voluptueux de l'étourdissement. Alors, sans fermer les yeux, je voyais surgir des ténèbres intenses (plus noir que tout ce que l'on peut voir dans la réelle obscurité), des cercles phosphorescents où se formaient les fameux œufs sur le plat sans le plat. Ces œufs de feu finissaient par se confondre en une pâte blanche, molle et amorphe, tirillée en tous sens, sa ductilité s'adaptant à toutes les formes et semblant se plier à mon désir croissant de la voir triturée, pliée, repliée, « recoquillée. »<sup>866</sup>

Diese evozierten Bilder weisen bereits auf seine später ausgeprägte Affinität zu weichen Formen hin. Das folgende Spiel zeigt Assoziationen zu den *ready-mades*. Dalí verwendet reale Objekte als Spielzeug, bspw. die Samenkapsel der Platane als Fetisch, der für ihn zum lebenden Zwergaffen mutiert:

Mais ma halte est surtout motivée par un petit objet rond et brun posé exactement au centre de la clairière: une boule de platane. [...] [J]e ramasse la petite boule meurtrie, baise sa blessure avec tendresse et dis à ma sœur: - J'ai trouvé un singe nain, je ne veux pas te le montrer.<sup>867</sup>

---

<sup>865</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 140.

<sup>866</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 29.

<sup>867</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 37f.

Der Samenstand der Platane wird zum Spielball zwischen ihm, Galuschka und Buchaquès, die sein Verlangen danach spüren: «Si tu me montre le singe-nain de Dalí, je ne le ferai plus, dit-il [Butchaquès] à Galutchka. Elle a un frisson et serre ma boulette chérie contre sa poitrine.»<sup>868</sup> Für Dalí wird das Spiel zum Wettkampf, in dem er den Rivalen vernichten möchte:

Mes préparatifs ne sont pas encore tous terminés. Mentalement je calcule les moindres détails du martyre de Butchaquès. Il me faut redoubler l'intensité de mon regard amoureux pour retenir Galutchka clouée sur place. Après le coup qu'elle a reçu, elle reste accroupie frileusement. La manière dont je la fixe, la paralyse et je me sens de seconde en seconde, son maître absolu. Il ne me reste plus qu'à attendre la prochaine descente de Butchaquès sans bouger mon épée.

– Butchaquès va descendre, dis-je à Galutchka.

Elle s'approche de moi et me force à arrêter mes préparatifs. [...] Je la serre tendrement contre moi, et de mon bras libre, presque sans bouger, je prépare l'épée. [...] Déjà retentit le fracas de la patinette de Butchaquès lancé à toute allure. Fuyons! [...] Il fait tout à coup si froid que notre sueur nous donne le frisson. Nous sommes d'une saleté épouvantable, couverts de terre. Nos vêtements sont loques. Mon cœur bat dans la blessure cuisante de ma joue écorchée. Je caresse ma tête couverte de bosses qui me procurent une agréable douleur. Galutchka est livide. La tache de sang de son front s'aureole de mauve. Et Butchaquès. Où est *son* sang? Je ferme les yeux.<sup>869</sup>

Es fragt sich, ob diese Episode Realität oder Fiktion ist, doch wahrscheinlich präsentiert Dalí nur eine seiner zahlreichen Visionen.

Kleine, leuchtende Käfer fädeln Bauernkinder als Spiel zu einer Halskette auf, mit der er in seinen Visionen Dullita schmückt: «Je voulais en [des vers luisants] faire, en les transperçant d'un fil de soie, un collier d'un singulier effet sur le cou de Julia. Mais elle aurait vite horreur de cela et je pourrais le donner à ma petite Dullita.»<sup>870</sup> Dullita, Galuschka, man vermag nicht zu eruieren, ob sie Fantasiegestalten oder real existieren, einzig Julia, die Tochter der Familie Pitchot scheint der Realität zu entsprechen.

Dalí erweist sich als talentierter Diabolospieler, der das Spielzeug mittels der zwischen zwei Stöckchen gespannten Leine nach seinem Flug wieder auffängt. Diese manuelle Fähigkeit zeigt Analogien zu dem handwerklichen Geschick des Katalanen Soler in *Visages cachés*. Unter Dullitas bewundernden Blicken verpasst Dalí den Fang des Diabolos, das er gewaltsam zurückerobert. Hier zeigt sich sein Sadismus, der ihn angesichts ihres tapfer unterdrückten Schmerzes beschämt:

Dullita m'observait et je me doutai qu'elle admirait. [...] Je finis par lancer mon diablo si haut que cette fois je le manquai. [...] Quand je le manquais, Dullita courait le chercher et j'essayais de l'en empêcher avec rage. [...] Je serrai de plus en plus fort. Un sanglot la secoua et elle laissa tomber le diablo caché contre sa poitrine. [...] [E]lle se mit à pleurer, mais sans grimace, avec une noblesse et une grâce qui me rendirent honteux.<sup>871</sup>

Die Absurdität seines Geldwechsel-Spiels, er tauscht fünf-céntimo-Münzen gegen zehn-céntimo-Münzen ein, wird jeder rational denkende Mensch sofort erkennen: «J'achetais des pièces de cinq centimes avec des pièces de dix. Le jeu était incompréhensible à tout le

---

<sup>868</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 48.

<sup>869</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 48ff.

<sup>870</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 71.

<sup>871</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 81f.

monde et infailliblement ruineux.»<sup>872</sup> Dalís Spielvarianten thematisieren im Prinzip Aspekte von Kunst. Dabei geht es im weitesten Sinn um das Erlernen von „Handwerk“, das Diabolo-Spiel oder um Erzeugung von Fiktionen und Imagination, die Samenkugel als Zwerggäffchen oder das Geldwechselspiel. Daher dokumentieren diese Episoden bereits seine Entwicklungsschritte als Künstler.

Auch Grandsailles‘ Beziehung zu Solange ist ein Spiel zwischen zwei scheinbar gleichstarken Partnern. Zeitweise darauf eingehend, präsentiert sie sich übermütig als verführerische Tänzerin, um schließlich vor dem Grafen demütig niederzuknien:

Solange assemblait à présent quelques longues guirlandes de lierre étoilé, qu’elle liait ensemble et drapait au-dessus de sa tête, les laissant retomber derrière ses oreilles jusqu’au sol. [...] D’un pas léger, elle s’avança rapidement sur la pointe des pieds jusqu’au comte de Grandsailles, demeura un instant devant lui immobile et frémissante. Puis, tombant soudainement à ses genoux, elle les enlaça délicatement mais fermement de ses deux bras et, d’une voix suppliante et pathétique, avec une pointe d’ironie, quasi imperceptible, dont le comte se sentit piqué, elle déclama d’une voix faible: « Je m’attache, ou je meurs...»<sup>873</sup>

Sie durchschaut ihn und bietet ihm Paroli: «Grandsailles sentit aussitôt démasqués ses mauvaises intentions.»<sup>874</sup>

Bei Dalí avanciert jedes Spiel zum bitteren Ernst, nach seiner Devise, keine Konkurrenten zu dulden und die eigene Überlegenheit zu manifestieren.<sup>875</sup> Dadurch büßt das Spiel seine ursprüngliche Funktion als Ablenkung, Zeitvertreib und Entspannung ein. Hierin offenbart sich die Dichotomie zu Picabias Inszenierung des Spiels, die von Oberflächlichkeit geprägt ist und als Unterbrechung in einem monotonen Leben fungiert. Weder Sieg noch Niederlage erscheinen bedeutungsvoll, vielmehr steht der Akt des Spielens im Fokus.

---

<sup>872</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 93.

<sup>873</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 59.

<sup>874</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 58.

<sup>875</sup> Hiermit steht er in der Nachfolge des manieristischen Menschentyps, den die bewusste Distanzierung und das Sich-von-der-Masse abheben, markiert. Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der Literatur*, S. 21.

### 3.4. Formale Probleme

#### 3.4.1 Collage<sup>876</sup>

##### 3.4.1.1 Die Collagentechnik in den surrealistischen Romanen

In der Sekundärliteratur gehen die Meinungen zum Terminus Fragment weit auseinander, sodass eine eindeutige Definition unmöglich erscheint. Insbesondere Picabias fragmentarischer Roman präsentiert die, vom Dadaismus favorisierte, Collagentechnik, die Realität integriert, ohne sie mimetisch abzubilden, also sich wie Dada einem traditionellen Schreibstil verweigert, dazu kommt die Unvollständigkeit des Manuskripts.<sup>877</sup> Die gewollte Zusammenhanglosigkeit der Werke sorgt für Brüche im Erzählfluss, doch übertragen auf die Epochenbildung fungiert sie gleichfalls als Bruch zur Totalität traditioneller Romane. Dennoch zeigt sich diese Textproduktion nicht als vollkommen neu, vielmehr verwendete schon Proust eine vergleichbare Collagentechnik.<sup>878</sup>

Die Umbruchphase in der Romanproduktion kann man als Krise der menschlichen Wahrnehmung sehen, Basis aller Montage- und Fragmentierungsverfahren unabhängig vom jeweiligen Genre.<sup>879</sup> Der Roman mit chronologischen Ereignissen und einem kontinuierlichen Handlungsablauf ermöglichte es dem Leser trotz Unterbrechungen einem Text inhaltsmäßig zu folgen, was bei den Montagetexten der Moderne aufgrund ihrer Struktur erschwert ist. Ein mimetisches Werk wird verglichen mit dem Parameter "Bekanntheit" und als Abbild der Realität gesehen. Außerdem präsentiert er sich im Vergleich zu einer Collage, die aus verschiedenen Medien und Materialien, als Totale. Sowohl Fragmentierung als auch Montage dekonstruieren mimetische Texte und zerstören

---

<sup>876</sup> Vorab eine kurze Einführung in die Theorie des fragmentischen Schreibens. Schon Goethe betrachtete die Literatur als Fragment aller Fragmente, als Teil eines übergeordneten Ganzen, und deshalb als sinnvoll. Hier drängen sich Gedanken an Julia Kristeva auf, welche die These vertritt, dass sich alle Texte aufeinander beziehen. Die Kontinuität in der Natur war bei Goethe ein Grundprinzip, also die Idealform (Camion: „Sinn und Sinnlosigkeit des Fragments“, S. 13f.). Montandon sieht zwar die Existenz einer eigenen Gattung *Fragment* im ausgehenden 18. Jahrhundert, (Montandon, Alain: „De différents sortes de fragment“. In: Arlette Camion; Wolfgang Drost; Géraldi Leroy; Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment – Du fragment*. Band IV der Universitäten Orléans und Siegen, Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 1-9 (1-12)), doch die tatsächliche Geburtsstunde des Fragments als eigenständiges Genre kann auf Friedrich Schlegel zurückgeführt werden, der 1797 in der Zeitschrift *Athenaeum* seine Gedanken zum Terminus Fragment publizierte. Nach seiner These ist Fragment ein kompaktes, verdichtetes Ganzes, ein autonomes Kunstwerk in sich, kein Bruchstück einer übergeordneten Totale, das sich diversen Textformen u.a. Essay, Dialog, Rezension oder Brief, also einer größtmögliche Ideenansammlung auf engstem Raum, präsentiert. Ähnlich wie bei Schlegel umfasst ein Fragment ab dem Ende des 18. Jahrhunderts das Autonome, in sich Abgeschlossene, doch gleichzeitig enthält es die Saat für Zukünftiges, des „selbstreflexiven Schöpfungsaktes – poiesis.“ Aus diesem Grund erweisen sich Aphorismen als ideal für Sinnsuche und Interpretation, „da [sie] Bezüge aufdeck[en], ohne seinen Gegenstand vollends zu verrätseln, [...] ohne ihn zu erschöpfen.“ Folglich kann man diesen Gedankengang gleichzeitig als Geburtsstunde der Avantgarde betrachten. (Camion: „Sinn und Sinnlosigkeit des Fragments“, S. 13-20).

<sup>877</sup> Vergl. Gliederungspunkt 2.1.1.1 Genese, S. 13ff.

<sup>878</sup> Keller: „Selbstdarstellung, Porträt und Karikatur im Fin de Siècle“, S. 129.

<sup>879</sup> Neumann, Gerhard: „Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des Fin de siècle“. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.), *Fin de Siècle*. München: Fink Verlag 2002, S. 197 (195-228). Roloff: „Fragmentierung und Montage“, S. 239.



die einheitliche Wahrnehmung; daraus folgt eine Wechselwirkung zwischen Produzenten- und Rezipientenseite, sodass der Leser gleichzeitig zum kreativen Mitschöpfer eines Werkes avanciert.<sup>880</sup> Insbesondere *Caravansérail*, *Hebdomeros* und *La vie secrète* präsentieren sich als fragmentarische Werke. Folglich kann der Leser hier nicht auf das empirische Modell der Realitätswahrnehmung zurückgreifen. Diesen Zugriff auf Erfahrungsmuster stellte die Avantgarde in Frage. Daher muss der Leser die Textlücken auszufüllen, um dem Werk Kontinuität zuzuschreiben und inhaltlich folgen zu können. Deshalb muss eine veränderte Form der Selbsterkenntnis und -erfahrung den bisherigen Empirismus ablösen.<sup>881</sup>

Der Handlungsleerlauf avantgardistischer Texte kontrastiert mit der rasanten technischen Entwicklung der Epoche des Fortschritts. An die Stelle einer Handlungsentwicklung tritt die Aneinanderreihung scheinbar zusammenhangloser Szenen, sodass auch aus dem Kontext keine Totalität zu erschließen ist. Wie Luc-Henri Mercié richtigerweise erläutert, entspricht *Caravansérail* einem Schlüssel- und Schachtelroman, der teilweise Elemente der Ismen der Avantgarde umfasst, gleichzeitig als „Anti-Manifest“ gegen das Dogma Bretons opponiert und für freie Lebensweise ohne jede Eingrenzung plädiert.<sup>882</sup> Dadurch verlangt *Caravansérail* vom Rezipienten Eigenkreativität, bzw. -initiative, um Picabias Abstraktionsvorgang nachzuvollziehen. Der Roman ist somit, typisch für die Dada-Bewegung, nicht in sich abgeschlossen, sodass dem Leser dessen Vollendung obliegt, jedoch ohne die Erwartungen nach logischen Strukturen und Aussagen.

In Chiricos Romanen fehlt ebenfalls ein durchgängiger Handlungsstrang durch das Ineinanderübergehen von Realität und Fiktion, *Monsieur Dudron* präsentiert sich teilweise als Roman, hat essayhafte Partien und erscheint als collagenhafte Komposition verschiedener Textsorten:<sup>883</sup>

„Maintenant, maître, je vais vous analyser quelques aspects de la peinture moderne. Le pompiérisme et le modernisme ne sont pas du tout différents par la qualité de leurs peintures respectives. [...]“

Ils se levèrent car Isabella Far devait rentrer chez elle pour travailler. Monsieur Dudron n'avait pas envie de rentrer chez lui; tout ce qu'il avait entendu l'avait troublé [...]<sup>884</sup>

Das erste Zitat leitet einen umfangreichen Dialog über die Wertigkeit von Malerei ein. Kann dem Handlungsablauf von *Monsieur Dudron* noch einigermaßen gefolgt werden, wird dies in *Hebdomeros* nahezu unmöglich, da die collagenhafte Struktur in einer

---

<sup>880</sup> Vergl.: Roloff: „Fragmentierung und Montage“, S. 241f.

<sup>881</sup> Neumann: „Verdichten und Verströmen“, S. 198ff, 208-211.

<sup>882</sup> Mercié: „Nachwort“. In: Picabia: *Caravanserail* (deutsche Ausgabe), S. 124 (118-125).

<sup>883</sup> Ähnlich Schmied: *Das Rätsel de Chirico*, S. 35.

<sup>884</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S.112, 119.

scheinbaren Kommunikation zwischen Elementen der Darstellung, Lyrik und Erzählphasen besteht, wodurch sich eine innovative anachronistische Struktur darbietet:

Dans un tel décor Hebdomeros entendit pour la première fois la supplication de la femme du pêcheur. Au commencement il pensa que ce dernier s'était déjà éloigné dans sa barque vers la haute mer, et il ne put s'empêcher de considérer les paroles de la chanson comme un mauvais signe pour les pêcheurs, comme quelque chose devant fatalement, tôt ou tard, porter malheur à ces hommes continuellement exposés aux dangers des tempêtes:

*Fais de mes bras des avirons et de mes tresses  
des cordages,  
Car les grands poissons noirs pourraient le  
dévorer  
Au fond des eaux profondes.*<sup>885</sup>

Das Werk zeigt sich als Wachtraum mit eingewobenen fantastischen oder skurrilen Impressionen. Bilder entstehen im Geist des Protagonisten nachts oder in einsamen Stunden, wenn die reale Wahrnehmung durch die Dunkelheit minimiert ist. Reales Sehen wird durch dominierende innere Bildabfolgen sekundär.<sup>886</sup> Die narratologische Kontinuität des Textes ergibt sich durch die Verknüpfung von Wirklichkeit, Fiktion und Traum, in dem der Erzähler als verbindendes Glied des Diskurses fungiert:

Encore des portes capitonnées et des corridors brefs et déserts et puis tout à coup: *la Société! Aller dans le monde. Faire une vie mondaine. Les règles de la société. Savoir vivre. Billet de faire-part. P.P.C. (pour prendre congé). D.S.P.M. (dans ses propres mains). T.P.S.V.P. (tournez la page s'il vous plaît).*

Nous sommes toujours déçus lorsque dans la rue, nous approchant d'un attroupement, nous voyons qu'il s'agissait simplement d'un marchand de porte-plumes dans un cercle de badauds, tandis que de loin nous nous imaginions d'horribles catastrophes avec des voitures réduites en miettes et des hommes en bouillie; ou bien en présence de deux individus excités qui s'insultent violemment, voir leur querelle se résoudre sans qu'ils en viennent aux mains et qu'ils nous offrent le spectacle d'un de ces magnifiques combats de boxe à poings nus dont les films américains sont si prodigues et les films français hélas! Et pour cause, si avarés.<sup>887</sup>

Die Ironie der Erzählerkommentare kritisiert die Sensationslust der Gesellschaft, die als Augenzeugen die Brutalität realer Ereignisse genießt. Desgleichen wird die textimmanente Kritik an den gesellschaftlichen Umgangsformen deutlich, die aus Indifferenz gegenüber Mitmenschen nur mittels Abkürzungen miteinander kommuniziert.

Eine analoge Darstellungsweise erkennen wir bei Dalí in Bildern und Romanen ebenso wie in *Nadja* und *Le Paysan de Paris*, lediglich *Les Dernières Nuits de Paris* besteht aus reinem Text. In *Nadja* und *Le paysan de Paris* vereinen sich unterschiedliche Medien zu einer intermedialen Collage, die insbesondere *Nadja* als Fotoroman mit Dokumentarcharakter erscheinen lässt. Aragons Werk präsentiert sich dagegen als

---

<sup>885</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, 20.

<sup>886</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: ZfK 21 (2008), S. 42.

<sup>887</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 12, 21f.

Texthybrid durch die Kombination differierender „Diskursformen, [wie] Essay, Reflexion, Poetik, Erzählung, Beschreibung, Lyrik und Collage[,]“ein verschlungener Intertext.<sup>888</sup>

Besonders evident ist dieses übergangslose Aufeinanderfolgen in Dalís Werken, denen es trotz ihrer Fragmentierung gelingt, den Bezug auf eine geschundene Totalität herzustellen. Diese Texte der Moderne entkontextualisieren übernommene Zitate, um sie in innovativer Weise zu verwenden. Diese, von den Surrealisten gewünschte Begegnung nicht zueinander Passendem, wird zum Merkmal avantgardistischer Literatur, deren Fragmentarismus sich nach Wild leitmotivisch absichtlich auf „klassische“ Vorläufer zurückbezieht.<sup>889</sup>

*La vie secrète* zeigt sich neben dem *Leben* als weitgehend traditionell, doch durch Dalís Agieren als Interviewer, Editor, Erzähler, Übersetzer, Protagonist und Interpret seines eigenen Lebens auch als collagenhaftes Werk,<sup>890</sup>

Il n’y aura dans ce livre qu’un seul écorché vivant et ce sera moi. Je ne le fais ni par sadisme, ni par masochisme, mais par narcissisme.[...] Mon amertume adolescente, à l’ombre de Cadaquès, gravait dans la pierre neuve de mon cœur: « Profite d’elle et tue-la... » Je pensais qu’elle m’apprendrait l’amour et qu’après je serais de nouveau seul, comme je l’avais toujours désiré. Elle le voulait, elle le voulait et me l’avait demandé. Cependant mon enthousiasme n’était pas sans fêlure. « Qu’as-tu donc Dalí? A l’heure où l’on t’offre ton crime en cadeau, tu n’en veux plus! »<sup>891</sup>

in dem er mittels dieser Rollen seine Memoiren, Ideen und Motive verdeutlicht. Sein Egowerk erweist sich als konstruiertes, artifizielles Produkt, in dem er Essentielles seiner Vita ausblendet oder verändert: «Enfant, j’adorais les sauterelles et les chassais en compagnie de ma tante et de ma sœur pour ensuite déplier leurs ailes qui me rappelaient avec leurs couleurs nuancées, les cieux crépusculaires de Cadaquès.»<sup>892</sup> So verschweigt er die Bedeutung seiner Schwester, vermutlich wegen Gala:

Le plus curieux de tout est que le plus beau, le plus intelligent, le plus excellent des paysages se trouve aux alentours de Cadaquès qui est par une unique chance (je m’empresse de le reconnaître) l’endroit exact où, depuis sa première enfance, Salvador Dalí passe périodiquement le cours de ses étés.<sup>893</sup>

Das Werk als Kombination aus Bildern, Skizzen, Fotos sowie Beschreibungen, Gesprächen, Träumen, Visionen und Interpretationen verwebt dadurch Irrealität mit realen Elementen, der bizarren, katalanischen Gebirgslandschaft. Die diversen Textsorten, u.a. ein Märchen «HISTOIRE DE LA BÉQUILLE ET DE LA RÉCOLTE DES FLEURS DE

---

<sup>888</sup> Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 439. Pfromm, Rüdiger: *Revolution im Zeichen des Mythos. Eine wirkungsgeschichtliche Untersuchung von Louis Aragons „Le paysan de Paris“*. Frankfurt/M.: Lang Verlag 1985, S. 213.

<sup>889</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: *ZfK* 21 (2008), S. 42-50.

<sup>890</sup> Vergl.: Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí’s Authobiographical Writings*, S. 9.

<sup>891</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 191.

<sup>892</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 99.

<sup>893</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 99.

TILLEUL»<sup>894</sup> sowie ein Sachtext seines Vaters über Dalí «Salvador Dalí y Domenech, apprenti peintre»<sup>895</sup> betonen zusätzlich den Montagecharakter.

*Nadja* zeigt eine vergleichbare Romanstruktur durch das Zusammenspiel von mimetisch abgebildeter Wirklichkeit und der Darlegung von Nadjas Unbewussten. Die Abbildungen separieren die realen Deskriptionen, verdeutlichen und ergänzen sie. Das Buch ist durch exakte Datierungen und Ortsangaben tagebuchähnlich aufgebaut vergleichbar Sartres *La Nausée*.<sup>896</sup> In beiden Texten betont die Fragmentierung die Lebensweise der Protagonisten, die als Flâneure dem Rhythmus der Großstadt folgen, ein steter, unregelmäßiger Wechsel von Gehen und Innehalten, um Details visuell zu erfassen.<sup>897</sup>

Die Integration historischer Ereignisse, realer Fotos und Plakaten sind hierbei als Angriff der Surrealisten auf den realistischen Roman zu werten. Funktionslose Bilder und Plakate zerstören die Kohärenz eines mimetischen Werkes und entsprechen mit Text und Bild der surrealistischen Bildtheorie.<sup>898</sup> Die Collagenhaftigkeit der Dokumentation zieht den Mangel eines kontinuierlichen Erzählstranges nach sich, kennzeichnet jedoch eine reflektiert gesetzte Beziehung zwischen unbewusster Wahrnehmung des Flâneurs und den evozierten Erzählmotiven.<sup>899</sup> Gerade durch die Verbindung von Fiktion und Realität zeigt sich dem Leser die surrealistische Gedankenwelt.<sup>900</sup> Wie auch in *La vie secrète* «Ainsi le hasard s'acharne-t-il à rendre violents et mémorables, les plus petits incidents de ma vie, qui chez d'autres auraient passé inaperçus.»<sup>901</sup> erweist sich der Zufall in *Nadja* als essentiell, In ähnlicher Weise integrieren Dalí und Picabia reale Ereignisse und existente Personen fiktional in ihren Werken, wodurch deren Montagecharakter betont wird:

À 6 heures exactement, on sonne à ma porte. Je range mon cuivre et ouvre à mon visiteur. Jacques Lacan entre et nous commençons immédiatement une discussion technique très serrée. Nous sommes surpris de constater que nos points de vue sont, pour les mêmes raisons, opposés aux thèses constitutionnalistes généralement admises.<sup>902</sup>

Wie bereits erläutert, thematisiert Picabia eine Séance, wie sie regelmäßig in Bretons Wohnung stattfand mit den realen Teilnehmern. Darüber hinaus bindet er unterschiedliche Textsorten ein, u.a. Lareincays *l'Omnibus* sowie Lyrik, z.B. *La Nuit* und *Pipi*.<sup>903</sup>

Gleichermaßen scheinen Leben und Charaktere der Protagonisten durch Widersprüche, Brüche und Kontraste markiert, sodass sie der Collagentechnik mehr oder weniger zu

---

<sup>894</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 72.

<sup>895</sup> Der Text des Vaters stammt vom 31. Dezember 1925 zu einer Sammlung von Zeitungsausschnitten über Dalí. Dalí: *La vie secrète*, S. 119.

<sup>896</sup> Sartre, Jean-Paul: *La nausée*, Paris: Éditions Gallimard 1938.

<sup>897</sup> Vergl.: Wild: „Athaumasia“, S. 111-114.

<sup>898</sup> Bürger: *Der französische Surrealismus*, S. 111f.

<sup>899</sup> Nievers: „Die Manifeste des Surrealismus“. In: *Kindler*, S. 67.

<sup>900</sup> Vergl.: Hilmes: *Das inventarische und inventorische Ich*, S. 214f.

<sup>901</sup> Dalí: *La vie secrète*, S.20.

<sup>902</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 19.

<sup>903</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 47f.

entsprechen. Die Hauptfigur ersetzt als Flâneur Aktion durch Wahrnehmung. Der Gedankenlauf der Erzählerfigur belegt die genauen Beobachtungen seiner Mitmenschen. Die geistigen, menschlichen Fähigkeiten übersteigen für ihn jegliche Grenzen fester Regelungen, folglich reklamiert er die totale freie Entfaltung der Gedanken,<sup>904</sup> was auf Picabia übertragen, bedeutet, dass er sich entsprechend seines bekanntesten Aphorismus‘, stets neu orientieren möchte. Evident erscheint im Text das Korrelieren vom Tempo neuer Verkehrsmittel mit dem der Gedankenabläufe in den Diskussionen. Die permanenten Fragen über Kunststile evozieren einen repetitiven Gedankenfluss, der Rätsel und Fragen im Kopf der Rezipienten auslöst, jedoch auch die logische Schlussfolgerung aus zwei Prämissen, d.h. Syllogismus.

Das Flanieren, ein zielloses Umhergehen bzw. -fahren, im weitesten Sinne verwendet, erscheint als ideale surrealistische Beschäftigung. Das fragmentische Ich des Müßiggängers offenbart die latente Suche nach dem Lebenssinn, betont durch das unentwegte In-Bewegungsein zu belanglosen Zielen, die einer Kreisbahn gleichen, deren Anfang und Ende bedeutungslos sind. Die Sinnsuche zieht Experimentieren und Testen nach sich, in denen der Held als Vermittler imaginärer und realer Erfahrungen fungiert, eine Definition, die meiner Ansicht nach auf Dalí in *La vie secrète* zutrifft.

Unterstrichen wird der Eindruck einer Collage durch den abrupten Wechsel zwischen Realität, Imagination und Traum, die sowohl die Protagonisten (ausgenommen *Caravansérail*) als auch die Romanstruktur prägt. Hierbei lässt die Übergangslosigkeit von Irrealität und Wirklichkeit neue Weltbilder entstehen.<sup>905</sup>

### 3.4.1.2 Veränderte Wahrnehmung

Die veränderte Wahrnehmung in moderner Romanproduktion zeigen surrealistische Künstler wie Dalí, Max Ernst, Duchamp, Man Ray, René Magritte, Breton und Aragon. Ihre Romane möchten mit ihrer Sprache im Kopf des Lesers Bilder evozieren, die eine neue, irreale Wirklichkeit erzeugen. Diese unterscheidet sich frappierend von der Realität, zum einen durch die Verbindung unvereinbar erscheinender Objekte, zum anderen durch ihren Kontrast zur Wirklichkeit.

Die unterschiedlichen Wahrnehmungen scheinen differenzierte, subjektive Erfahrungen vorauszusetzen, die entweder zu Verblüffung oder Konsens mit dem Gesehenen führen:

À part le mien, je crois n'avoir jamais connu de cerveau plus merveilleusement paranoïaque que celui de Lydia qui était capable avec le maximum de cohérence de tout rattacher à ce qui obsédait. Et cela au détriment du reste de sa vie qu'elle organisait autour de ses jeux d'une subtilité affolante et presque convaincante, même si l'on savait l'absurdité initiale de ces divagations.<sup>906</sup>

---

<sup>904</sup> Picabia: *Schriften in zwei Bänden.*, S. 31f.

<sup>905</sup> Wild: „Athaumasia“, S. 90-93.

<sup>906</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 207.

Ein Beispiel ist die Fischerwitwe Lydia, die für Dali analoge paranoische Fähigkeiten besitzt wie er selbst.<sup>907</sup>

In Chiricos *Hebdomeros* evoziert der reale Anblick harmloser Spatzen im Protagonisten Unruhe und Ängste, die sich in seinem Kopf mit seiner Kenntnis vom Aberglauben fremder Völker überlagern oder vermischen:

Les moineaux vus de si près avaient un aspect vraiment monstrueux. Le côté énigmatique, troublant et inquiétant des têtes d'oiseaux avait plus d'une fois plongé Hebdomeros en des méditations fort compliquées et souvent il lui arrivait de soliloquer métaphysiquement en pensant surtout à la tête de la caille; parmi les autres têtes d'oiseaux qui l'inquiétaient venait en premier rang celle de la poule; celle du coq l'inquiétait moins et encore moins celle de l'oie et du canard. Il considérait en général les têtes d'oiseaux comme un mauvais signe, comme quelque chose qui apporte le mal. Il pensait que les Egyptiens affublaient de têtes d'oiseaux les personnages peints ou sculptés afin de soigner homéopathiquement leurs craintes et leurs appréhensions superstitieuses: le mal par le mal. [...] Ces pensées lui venaient surtout quand il se trouvait dans le jardin proche de la pinède [...]<sup>908</sup>

Darüber hinaus belegt dieser Text sprachlich umgesetzte Visualität. Traum und Wirklichkeit begegnen sich, wobei die Imaginationsbilder die realen übertreffen. Hiermit zeigt sich der Text als Nachfolge des aristotelischen, idealistischen Wahrnehmungskonzeptes, „wonach das Kunstwerk sich von der Dingwelt dadurch unterscheidet, dass dieses ihre künstlerische Form direkt aus der menschlichen Seele erhalte.“ Damit wird durch Sprache eine innere Bildabfolge erzeugt, die auf das Unsichtbare verweist.<sup>909</sup> Im *sommeil* wollten surrealistische Künstler die wahre Welt des Absoluten wahrnehmen und damit Platons idea-Konzept abwandeln, unter Eliminierung von Natur und Bewusstsein:<sup>910</sup>

„Quant au tableau qui est devant moi, est-il le souvenir d'une vie passée qui maintenant, dans l'éternel présent, se lie à ma vie? Souvenirs de ce qui fut et attende de ce qui sera; veilles oisives ou laborieuses et toi mon bon sommeil, qui chaque nuit me prends doucement dans tes bras! Toi, mon bon sommeil, lourd et lent comme un grand fleuve! La vague où je dormirai définitivement s'approche d'âge en âge!...“ Les paupières de Monsieur Dudron devenaient lourdes; il devait faire un effort pour tenir ses yeux ouverts.<sup>911</sup>

Der Halbschlaf löst Dudrons Reflexionen an die Vergänglichkeit seines Lebens aus, das wie ein fließendes Gewässer auf das unvermeidbare Ende zuläuft und damit den ewigen Schlaf schenkt. Das geistige Fieber, das *Hebdomeros* erfasst, zeigt ebenfalls Analogien zum Zustand des *sommeil* im Surrealismus:

Et quel homme, suivant une idée, n'a, au moins une fois dans sa vie, abandonné sa poursuite pour suivre une idée nouvelle, rencontrée en cours de route et jugée plus tentante encore que n'était la première...Fort de nombreuses expériences, Hebdomeros s'imaginait que la fièvre spirituelle qui le terrassait en ce moment ne durerait pas plus que tant de fièvres précédentes. Comme il supposait que tout cela *reviendrait pour lui* il s'attarda ce soir-là, la pensée au-delà des limites permises.<sup>912</sup>

---

<sup>907</sup> Siehe Gliederungspunkt 3.3.1.2 Selbstwahrnehmung, S. 151; Wild: „Athaumasia“, S. 69.

<sup>908</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 38.

<sup>909</sup> Vergl. Wild: „Ideen-Maschinen“, In: ZfK 21 (2008), S. 43.

<sup>910</sup> Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, S. 162f.

<sup>911</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 41.

<sup>912</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 203f.

Das flanierende Subjekt sowie das Zusammenspiel von „Fragmentismus und Zufall“ erschaffen Metaphern aus einem scheinbar unendlichen „Signifikantenspeicher.“ Hingegen bleibt die Frage unbeantwortet, wie sich die Beziehung zwischen Wahrnehmung und der Vorstellung gestaltet, da Sprache lediglich als Ergänzung „von Welthaltigkeit ohne Verbindlichkeitsanspruch“ aufzufassen ist. Sprachregelungen wirken hierbei als Hindernis oder Grenze zwischen dem Individuum und Perzeption.<sup>913</sup> Chiricos Werke lösen sprachlich bei jedem Leser individuelle Bilderfolgen aus, die dadurch den Text an verschiedenen Stellen variieren lassen. Fragmente, bspw. leere Plätze, Fenster oder Städteansichten dominieren seine metaphysische Malerei sowie seine Schriften, sodass sich das veränderte Wahrnehmungsmuster darin ebenfalls niederschlägt, wie Dudrons *Memoria* dokumentiert:

[I]l marchait en regardant par terre d'un air pensif; il avait l'aspect classique du démocrate intellectuel; il évoquait sa vie passée, les années qui avaient fui et il sentait cette vague nostalgie du passé qui parfois le taquinait. Il se voyait seul, dans cette ville aux couleurs bariolées, en train de suivre un idéal fugitif, puis il voyait plus loin dans le temps, dans cette ville, blanche et solennelle, où les jardins méridionaux, sous le ciel clair des belles journées d'hiver, brillaient de tout l'éclat de leurs oranges et de leurs mandarines se détachant en couleurs ardentes sur le vert sombre du feuillage, telles de toutes petites lanternes vénitiennes attachées aux branches des arbres...<sup>914</sup>

### 3.4.2 Intertextualität und Intermedialität

#### 3.4.2.1. Theoretische Prämissen

##### 3.4.2.1.1 Intertextualität

Der Begriff *Intertextualität*, von Julia Kristeva geprägt, umfasst den Bezug auf andere Schriftstücke sowie deren Eingliederung in das Konvolut aller bestehenden Schriften. Des Weiteren wird ein moderner Text durch das Vorwissen des Lesers mitgestaltet.<sup>915</sup> Aus der These von „‘Doppelbegabungen‘ und [...] deren Selbstdeutung als einer ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘“ entwickelt sich ein Grundgedanke, der auf die verschiedenen Medien verweist.<sup>916</sup>

Die Paraphrasierung oder Transkription sowie Adaption von Zitaten aus bestehenden Schriften erschafft auf einer Metaebene eine neue Textstruktur, in der das Urzitat nahezu bis zur Unkenntlichkeit verändert wird. Als Folge wird das Fragmentarische eines Zitates willentlich weitgehend eliminiert. Bereits Texte der Romantik zeigen strukturell die von den Surrealisten geforderte Begegnung nicht zueinander passender Termini. Doch erst die Paraphrase eines Lautréamont-Zitates in *L'amour fou*: «Beau comme une rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection.»<sup>917</sup> bringt dies explizit zum Ausdruck. Anstelle einer Integration bleiben Zitate fremd in unbekannter

---

<sup>913</sup> Zitate, Kommentierung, Wild: „Ideen-Maschinen. In: ZfK 21 (2008), S. 66-70.

<sup>914</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 95f.

<sup>915</sup> Vergl.: Broich, Ulrich, Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität*, S. 9.

<sup>916</sup> Wild, Winter: „Vorwort“. In: ZfK 21 (2008), S. 3f.

<sup>917</sup> Breton, André: *L'amour fou*, Paris: Gallimard 1937, S. 155.

Umgebung, was eine Patchworkwirkung diverser ineinander- und übereinander geschobener Elemente erzielt.<sup>918</sup>

Durch die Eingliederung eines ursprünglichen Zitates, sei es als Plagiat, vage Anspielung, Variante eines existierenden Textes, als Parodie oder Repetition konstanter Muster oder als Rückgriff auf biblische oder mythologische Motive zeigen diese Werke Merkmale von Intertextualität. Essentiell ist in diesem Kontext die Paraphrasierung, d.h. das Überschreiben einer bestehenden Aussage mit einem anderen Ausdruck.

#### **3.4.2.1.2 Intermedialität**

Der Terminus *Intermedialität* wurde vor ca. 20 bis 25 Jahren geprägt, hierzu zählt auch die Synästhesie als Wirkungsmedialität, die jedoch nur als fingierte Intermedialität zu gewichten ist. Andere Medien, sei es Film, Musik, Bild, Schauspiel oder Tanz treten in den Dialog mit dem Medium Schrift ein. Das Bild fungiert hierbei als Ausdruck innerer und äußerer Wahrnehmung, Sprache hingegen als Verschriftlichung sowie Vorstellung eines Begriffs. Bei Intermedialität greifen somit drei Bildmedien ineinander, erstens das Abbild n.a. in Form von Skizze, Zeichnung oder Malerei, zweitens die ideelle Auffassung als Vision, Traum o.ä. und drittens die schriftliche Darstellung bspw. als Metapher. Initiiert durch Futurismus und Dadaismus markiert intermediales „Verfransen der Künste“ die Werke der Pariser Surrealisten, die dadurch Vorgängerströmungen ablösen und übersteigen. Durch das Ineinanderfließen der einzelnen Genres wird nach Adorno die exakte Gattungszuordnung der Kunstwerke nahezu unmöglich. Das „Montageprinzip“ dieser Verfahren in Dada und Surrealismus kann als eine Infragestellung des Kunstbegriffs gewertet werden.<sup>919</sup>

Im Surrealismus verwandelt sich in intermedialen Verbindungen sinnliche Wahrnehmung durch surrealistische Metamorphosen und daher verwischen traditionelle Grenzen zwischen Natur und Künstlichkeit, Traum und Realität.<sup>920</sup> Das Ineinanderschieben der Medien erzeugt hybride Textsorten in Anlehnung an den Terminus Hybridität aus der Biologie für das Zusammenfügen zweier, vorher separierter Systeme.

---

<sup>918</sup> Wild, Gerhard: „Der Stil des Kaputten“. Fragment und Zitat in der Musik der Jahrhundertwende. In: *Über das Fragment – Du fragment* Arlette Camion, Wolfgang Drost, Gerald Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): Bd. IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 265-269 (258-276).

<sup>919</sup> Alle Zitate: Adorno: „Die Kunst und die Künste“, S. 432-441, (432-451). Adorno verwendete den Terminus „Intermedialität“ noch nicht.

<sup>920</sup> Vergl.: Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: *ZfK 21* (2008), S. 248-251.



### 3.4.2.1.3. Intertextualität und Intermedialität in surrealistischen Texten

#### 3.4.2.1.3.1 Bei Breton, Soupault und Aragon

Kreative, ungewohnte Verbindungen zwischen Text und Bild sind typisch für den Surrealismus und festigen Grenzüberschreitungen, die habituelle Denkmuster aufheben, dabei gleichzeitig vertraute Blickwinkel zerstören unter Anwendung von Fragmentierungsverfahren und Missachtung der Aufteilung menschlicher Wahrnehmung in visuell, auditiv und haptisch.<sup>921</sup>

Die Rekurrerung auf literarisch verwendete Namen und Termini belegt die Intertextualität der surrealistischen Vergleichsromane. Der Name Bois-Charbons findet sich bereits auf der letzten Seite von Soupaults und Bretons *Les Champs magnétiques* und löst in *Nadja* bei Breton die Vision eines Objektes oder Gebäudes aus, bevor dieses real erkennbar ist:<sup>922</sup>

Les mots Bois-Charbons qui s'étalent à la dernière page des Champs Magnétiques m'ont valu, tout un dimanche où je me promenais avec Soupault, de pouvoir exercer un talent bizarre de prospection à l'égard de toutes les boutiques qu'ils servent à designer. Il me semble que je pouvais dire, dans quelque rue qu'on s'engageât, à quelle hauteur sur la droite, sur la gauche, ces boutiques apparaîtraient. Et cela se vérifiait toujours.<sup>923</sup>

Ebenfalls in *Le Paysan de Paris* ist dieses übergangslose Ineinanderfließen von Imagination und Realität evident. Die Erinnerung initiiert den Ich-Erzähler zu Deskriptionen Pariser Örtlichkeiten, z.B. der Geschäfte in der *Passage de l'Opéra*,

Un marchand de cannes sépare le café du Petit Grillon de l'entrée du meublé. C'est un honorable marchand de cannes qui propose à une problématique clientèle des articles luxueux, nombreux et divers, agencés de façon à faire apprécier à la fois le corps et le poignée. Tout un art de panoplie dans l'espace est ici développé: les cannes inférieures forment des éventails, les supérieures s'entrecroisant en X penchent vers les regards, par l'effet d'un singulier tropisme, leur floraison de pommeaux [...]<sup>924</sup>

ergänzt durch Fotografien von verschiedenen der Realität extrahierten Objekten, wie Plakaten, Schildern und Speisekarten. Aragon's Intertextualität zeigt sich in Anspielungen n.a. auf Aladin aus *Tausendundeine Nacht* sowie auf den französischen Titel *Baladin du monde Occidental* eines irischen Theaterstücks von J.M. Synge: «Tu sais bien, plaisanterie anodine, que tu es l'Aladin du Monde Occidental.»<sup>925</sup> oder auf *Dom Juan ou Le Festin de pierre* von Molière: «Le Commandeur tel que je l'imagine, c'est chez un cireur qu'il vient s'asseoir à côté de Don Juan. Celui-ci se perdait déjà dans les chimères»<sup>926</sup> sowie an die Oper *Norma*: «Au lieu de porter comme la précédente un aventureux nom d'Opéra, *Norma*, qui est comme un balcon sur des vignes, la maison se recommande des patronymes de sept coiffeurs [...]»<sup>927</sup> Ein weiteres Beispiel stellt der Hinweis auf *Paul et Virginie* dar:

---

<sup>921</sup> Winter: „Zwischen gemalter Poesie und poetischem Theater“. In: ZfK 21 (2008), S. 78f.

<sup>922</sup> Bürger: *Der französische Surrealismus*, S. 130.

<sup>923</sup> Breton: *Nadja*, S. 29.

<sup>924</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 29f.

<sup>925</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 64, sowie Anmerkungen der Übersetzerin (deutsche Ausgabe), S. 235f.

<sup>926</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 89, sowie Anmerkungen der Übersetzerin (deutsche Ausgabe), S. 236f.

<sup>927</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 56.

Il songe à l'idée qu'il se faisait de l'amour, il revoit dans un souffle toute sa vie, et son enfance ingénue, sa jeune sœur et ses parents au coin de la cheminée, une peinture sur soie grise représentant Paul et Virginie fuyant l'orage, un cœur percé d'une flèche, et deux ou trois chambres meublées.<sup>928</sup>

In den beiden v.g. Werken fügen sich Schrift und bildliche Medien zu einer intermedialen Collage zusammen, deren eingefügte Realitätsdokumente die Authentizität des Dargestellten belegen. In *Nadja* gehen die Beschriftungen und Bilder eine Synthese ein,<sup>929</sup> die dessen Fragmente zusammenklammern, um zugleich den dokumentarischen Charakter hervorzuheben.

Für Schneede ermöglichen erst Bild und Text ein Verständnis der Ereignisse, jedoch widerspricht Breton dieser These, da jede Bildunterschrift durch die Bilder obsolet sei und das surrealistische Manifest Beschriftungen als Nichtigkeit ablehne.<sup>930</sup> Gerade die Integration Pariser Örtlichkeiten ermöglicht in Verbindung mit den Fotos die Wege der Protagonisten auf einem Stadtplan nachzuvollziehen: «[L]’hôtel des Grands Hommes, Place du Panthéon» «rue Fontaine au Théâtre des Deux-Masques» «Gare Saint-Lazare».<sup>931</sup> Die Bildunterschriften sind aus *Nadja* extrahiert und unterstreichen als Fragmente die jeweilige Abbildung. Der integrierte Liedtext sowie der Handlungsablauf des Theaterstückes *Détraquées* beweist zudem die Intertextualität des Werkes.

Der *Parc Buttes- Chaumont* evoziert in Aragons Roman die philosophischen Gedanken des Protagonisten über Natur und deren heilenden Effekt auf das negative Gefühl *ennui*. Die Reminiszenz an Jean-Jaques Rousseau, der in seinen Werken «*le sentiment de la nature*» propagierte, belegt meiner Ansicht nach hier die Vorbildfunktion von Rousseaus autobiographischem Text *Les rêveries du promeneur solitaire*.<sup>932</sup>

#### **3.4.2.1.3.2. Picabia: *Caravansérail***

Das französische Original *Caravansérail* besteht nur aus Text, in den reale Pariser Örtlichkeiten eingebunden sind: «Je rentraï à pied en prenant par les Champs-Élysées, l’Étoile, la place de la République, pour arriver place Clichy [...]»<sup>933</sup>

*Caravansérail* präsentiert sich als Collage aus Fragmenten des Haupttextes, dem außer dem Roman *l’Omnibus*, Dadagedichte Picabias sowie Aphorismen inkludiert sind und der zahlreiche Anspielungen auf zeitgenössische Schriftsteller enthält.<sup>934</sup>

---

<sup>928</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 111, sowie Anmerkungen der Übersetzerin (deutsche Ausgabe), S. 237. Hinweis auf *Paul et Virginie* des französischen Schriftstellers Bernadin de Saint-Pierre.

<sup>929</sup> Vergl.: Asholt, Wolfgang: „Surrealistische Intermedialität? *Nadja* von André Breton“, <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Asholt/Asholt.htm> v. 20.04.2006.

<sup>930</sup> Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 191. Breton, André: *Nadja* i.d. Übersetzung von Bernd Schwibs. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2007, S. 7.

<sup>931</sup> Breton: *Nadja*, S. 24, 45, 125.

<sup>932</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 153, sowie Anmerkungen der Übersetzerin (deutsche Ausgabe), S. 239.

<sup>933</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 110. Lediglich die deutsche Ausgabe wurde durch Bilder und Fotos von Seiten des Herausgebers ergänzt.

Picabia greift auf bekannte Texte zurück, bspw. integrierte er sein Gedicht «LE RONDIBÈ DU RADADA»<sup>935</sup> sowie Zitate oder die Anspielung auf sein Werk *Jésus-Christ Rastaquouère*: «Ah non, par exemple, vous savez bien que j'ai horreur des poètes. – Pourquoi donc? – Pourquoi? Mais je n'en sais rien, je trouve leur vie, sur laquelle on fait en général tant de battage, vide d'intérêt.»<sup>936</sup> Das Zitat «Vous êtes catholique, devenez juif.»<sup>937</sup> deutet auf die illustrierte Beilage der Zeitschrift *391*, die das wechselseitige Konvertieren von Juden und Katholiken thematisierte.<sup>938</sup> Man könnte sagen, dass die Intertexte zur Entautomatisierung der Fiktion integriert wurden, um zu einer bewussteren Wahrnehmung zu führen.

Als Anspielung auf Bretons bereits publiziertes Gedicht ist die Aussage über falsche Münzen zu verstehen, mit der Picabia gleichzeitig sein Misstrauen gegenüber Theorien zum Ausdruck bringt:

Je n'ai aucune confiance dans mes théories, je les crois certainement plus fausses que les vôtres, mais, comme il y a tout de même moins de pièces fausses que de vraies, elles ont donc plus de valeur!

Le poème de Breton ‚Pièce fausse‘ avait paru dans *Clair de terre* l'année précédente (novembre 1923).<sup>939</sup>

In Form einer Parodie verarbeitet er Maurice Barrès' Reden, einem französischen Schriftsteller und Politiker, von den französischen Surrealisten als reaktionär verachtet:

*«Les fleurs folles de la jeunesse tombent, les fruits mûrissent aux serres d'automne. Passionné pour la patrie jusque dans ses égarements, pour la gloire jusque dans ses prestiges, pour la liberté jusque dans ses écarts, pour la probité jusque dans ses halions, il chantait à la fois la patrie, la gloire, la liberté, la probité!»*<sup>940</sup>

Lareincays Gedicht *L'ENFER* weist als Vorausdeutung auf das 1926 publizierte Buch Eluards *La capitale de la douleur* hin:

*Toutes les portes du ciel s'ouvrent  
Pour recevoir le poète  
Car les derniers battements de son cœur  
Sont des élans vers Dieu  
Paris semble n'avoir qu'un cœur  
Cœur capital de la capitale [...]*<sup>941</sup>

Inwieweit sich Picabia hier als Visionär zeigt, oder ob diese Zeilen ursprünglich von ihm erdacht wurden, ist unklar. Im Roman erscheinen sie bedeutungsvoll, da der Protagonist sie auf seiner Reise durch Frankreich repetiert und dadurch Paris als Drehpunkt betont.

---

<sup>934</sup> Der Aphorismus erweist sich als ideal für Sinnsuche und Interpretation, „da er Bezüge aufdeckt, ohne seinen Gegenstand vollends zu verrätseln, [...] ohne ihn zu erschöpfen“, dadurch bleibt Raum für eigene Interpretationen. Camion, Arlette: „Sinn und Sinnlosigkeit des Fragments– Ein deutscher Standpunkt aus französischer Sicht.“ In: Arlette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Du fragment – Über das Fragment*. Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 19 (13-21).

<sup>935</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 46, Anmerkungen, S. 163 (vermutlicher Titel: *Du Rat Dada*).

<sup>936</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 34, Anmerkungen, S. 158.

<sup>937</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 53.

<sup>938</sup> Picabia: *Caravansérail*, Anmerkungen, S. 168.

<sup>939</sup> Picabia: *Caravansérail*, beide Zitate, S. 104, Anmerkungen, S. 184.

<sup>940</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 69f, Anmerkungen, S. 173.

<sup>941</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 75, Anmerkungen, S. 175.

Als bösertiger Scherz ist dagegen « – J’ai des poux sous les aisselles, m’affirma-t-il. – Tant pis pour vous, lui répondis-je, Rimbaud, n’en avait pas même sur la tête!»<sup>942</sup> der Bezug zu Rimbauds Gedicht von den Flöhesucherinnen *Les Chercheuses de poux* zu verstehen. Diese Verspottung eines surrealistischen Idols ist gleichzeitig als Picabias Attacke zu interpretieren. Die Integration von folgenden Verweisen und Andeutungen «Le charme de ‚Jardin de mon Curé‘», einem Roman der Autorin Jean de la Brète, auf Pierre de Massot, Dadaist und Surrealist, der sich zum Teil in der Figur des Lareincay verbirgt sowie Maurice Rostand, Autor, «Maurice Rostard m’apparaissait comme un savon de bains. [...] On a plaisir à les enfoncer dans l’eau tant ils mettent de grâce à remonter à la surface [...]» oder Jarry, «[qui] représente pour moi un pittoresque» dessen Werk «‘père Urbu‘» er vermutlich nicht kennt, was die falsche Orthographie dokumentiert.<sup>943</sup> stehen repräsentativ für Picabias überspitzte und polemische Angriffe auf zeitgenössische Schriftsteller.

In *Le paysan de Paris* und *Caravansérail* zeigen sich ferner Signale der modernen Zeit in Form von Werbeplakaten, farbigen Ladenschildern oder der Menükarte eines Restaurants, die Waren oder Speisen offerieren. Auf Aragons Plakatpräsentation weisen die Schilder in einem Hotelzimmer hin, die allerdings keine Innovation Picabias darstellen, sondern sein Zuhause schmückten und somit Realität und Romanfiktion miteinander verbinden. Sie sind daher als «tranche de vie» anzusehen: «‘Champagne 25 F la bouteille, la demi-bouteille 24 F.’ Allons au revoir, à bientôt, certainement.»<sup>944</sup> Die Vision eines hypnotisierten Séance-Teilnehmers von, auf Kamelen reitenden Köchinnen, inspiriert Picabia zur Verfilmung dieser Szene in *Entr’acte*, in dem Kamele einen Leichenwagen ziehen:

«Oui, certain, il n’y a plus de cuisinières parce que les Pyramides sont trop hautes et les fourneaux des cuisinières se trouvent en haut des Pyramides. Dans la plaine, toutes les cuisinières se promènent à dos de chameaux, elles ont le ventre goudronné et la langue dans un étui à cigarettes, et ma cuisinière est la seule qui mange; elle mange peu à peu tous les chameaux des autres cuisinières [...]»

«C’est (L’Enterrement à Luna-Park) où un chameau tire un corbillard.»<sup>945</sup>

Die Szene entspricht der surrealistischen Präsentation vom absurden Gedankenfluss unter Hypnose, in dem die rationale Kontrolle eliminiert ist. Gleichzeitig avisiert sich bereits das Medium Film mit der visuellen Umsetzung des Unbewussten.

### 3.4.2.1.3.3 De Chirico: *Hebdomeros*, *Monsieur Dudron*

Die evidente Intertextualität von *Hebdomeros* zeigt sich in zahlreichen Rekurrerungen auf antike Vorläufertexte. Mythen der griechischen Klassik drängen sich beim Namen des Protagonisten auf. Diese Praxis ist hingegen nicht typisch für surrealistische Werke, sondern war bereits in traditioneller Literatur Usus. Zudem sind Fremdwörter in der

<sup>942</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 81, Anmerkungen, S. 178.

<sup>943</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 24, 43, 52, 67, Anmerkungen, S. 152, 162, 167, 172.

<sup>944</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 73, 174f.

<sup>945</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 91, Anmerkungen 182.

französischen Sprache von jeher gebräuchlicher als in der deutschen. Sie belegen jedoch Chiricos engen Bezug zu seinen griechischen Wurzeln.

Die Termini Epheben und Palästra verweisen auf griechische Rituale, wie bspw. den Ringkampf, in dem sich Heranwachsende üben: «Ephèbes s'exerçant déjà dans la palestre [...]»<sup>946</sup> Desgleichen erwecken die Namen «Achille» oder die seines Mitkämpfers «Patrocle» als Vergleich für den harten Drill, den der Präfekt seinen Athleten zumutet, Bilder der griechischen Mythologie:

Plus d'une fois la femme du préfet avait insisté auprès de son mari pour qu'il épargnât aux athlètes la fatigue de ces répétitions si matinales, et qu'il leur permît de se limiter à des tableaux vivants représentant la mort de Patrocle, les combats entre Grecs et Troyens et autres faits tirés des poèmes homériques.<sup>947</sup>

Die Komposition des Werkes aus theoretischen Texten, Lyrik, Gesangstexten und Träumen, die miteinander zu kommunizieren scheinen und Bilder beim Rezipienten zum Leben erwecken, belegen diese Intertextualität.<sup>948</sup> Die Adaption des Namens «*roi Lear*»<sup>949</sup> für einen seltsamen Vogelkundler stellt den Bezug zu Shakespeares Tragödie *The tragedy of king Lear* her, dessen Protagonist von sich sagt, er sei alt und närrisch. Hier zeigt sich die Analogie zwischen einem, dem Wahn verfallenen König und dem alten Palastbewohner. Es stellt sich die Frage, ob sich diese Aussage in übertragenem Sinn auf Hebdomeros bezieht, was sicherlich zu vermuten ist. Denn er scheint durch seine Affinität zu philosophischen Gedanken realitätsfern überwiegend in seiner eigenen, irrealen Traumwelt zu leben.

In beiden Werken integriert Chirico die Geschichte aus der Heiligen Schrift (Luk 15, 11-32):

[I] se souvint avec tristesse de son fils adoptif, de ce Bruno, de cet enfant qu'il a tellement chéri [...] [...] Mais, hélas, un matin, Monsieur Dudron, en entrant avec sa femme dans la chambre de Bruno pour lui apporter son chocolat, trouva le petit lit vide et les vêtements de marin sur une chaise. Une lettre, posée bien en évidence sur la cheminée, expliquait tout: „Je pars, disait la lettre, parce que là-bas on m'offre d'avantage [...]»<sup>950</sup>

Meiner Ansicht nach zeigt die Episode um den Weggang des Adoptivsohns Bruno im übertragenen Sinne durchaus Analogien zu der Erzählung vom verlorenen Sohn, obwohl Bruno nie zurückkehrt. Doch ist hier auch eine kontroverse Auffassung vertretbar.

In *Hebdomeros* ist der Bezug auf Abraham und die Opferung seines Sohnes Isaac aus dem Alten Testament dagegen eindeutig: «Douce brebis sœur d'Isaac ne dis pas trois si tu n'l'as dans le sac.»<sup>951</sup>

---

<sup>946</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 31f.

<sup>947</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 197f.

<sup>948</sup> Vergl.: Bermúdez Medina: „Hebdomeros de De Chirico“. In: *Thélème*. 16 (2001), S. 26.

<sup>949</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 36.

<sup>950</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 45f.

<sup>951</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 70.

Darüber hinaus evoziert die Rückkehr des jungen Thomas Lecourt Gedanken an die Bibelstelle über den verlorenen Sohn, der nach Jahren in sein Elternhaus zurückkehrt:

Le coup de canon que vous venez d'entendre, mes amis, annonce simplement l'arrivée dans notre port du paquebot *Argolide*; cet événement n'offrirait aucun intérêt si je ne savais par les commérages du quartier, que c'est justement sur ce paquebot que revient à sa ville natale le jeune Lecourt, oui Thomas Lecourt qui, il y a cinq ans, quitta la maison paternelle pour courir le monde et vivre sa vie, et que tout le pays désormais appelle le fils prodigue. Vous connaissez son père ce vieillard au profil sévère qui récemment subit une opération du foie [...] [...] Le fils Lecourt revient à la maison paternelle; si maintenant nous sortons sur le balcon nous ne tarderons pas à le voir; rien n'est plus émouvant, mes chers amis, qu'un tel retour surtout sans la mise en scène du veau gras qu'on tue et du vieillard à barbe blanche tendant des bras qui pardonnent. [...] «Le voilà, le voilà!» et puis plus fort encore: «Vive celui qui nous revient! Vive le revenant! Vive le fils prodigue! Vive le retour du fils prodigue!»<sup>952</sup>

Für Hebdomeros, der um die Traurigkeit des einsamen, kranken Alten weiß, ist die Rückkehr bedeutungsvoll, weil sich der heimkehrende Sohn bescheiden und still seinem Elternhaus nähert. Dadurch betont er seine Gewissensbisse, den kranken Vater einst verlassen zu haben.

Inwieweit die integrierte Speisekarte eines Restaurants von Chirico für dieses Werk verfasst wurde oder als Fiktionalität einer realen Menükarte, demnach als ein „tranche de vie“ integriert wurde, vermag ich nicht zu sagen, sodass die Frage nach Intertextualität hier nicht zu entscheiden ist.

*Monsieur Dudron* entstand aus mehreren Vorläufertexten, den Erzählungen *Il Signor Dudron* und *Una gita a Lecco*, die Chirico durch Extrakte aus Isabella Fars Text *Commedia dell'arte moderna* ergänzt. Wie Sanna betont, sind in Dudrons negativer Beurteilung moderner Malerei die Bezüge zu Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen* sowie dessen autobiographisches Werk *Ecce Homo* deutlich.<sup>953</sup> Außerdem zeigen sich auch hier Bezüge zu griechischen Mythen, in die sich Dudron in seinen Fantasien verliert:

[...] en dessinant il s'imaginait se trouver en plein midi, au temps des mythes grecs [...] [...] Il évoquait les moments sublimes, tout résonants de douce éternité, quand les notes profondes de la flûte de Pan, [...], s'égrenaient solennelles et consolantes dans l'air tiède et immobile.<sup>954</sup>

Den Hinweis auf das französische Wörterbuch verwendet Chirico, um den Gesichtsausdruck seines Freundes bei der Spaghettizubereitung hervorzuheben, dessen Ernsthaftigkeit den Wissenschaftlern im bebilderten Larousse ähnelt.<sup>955</sup> Dadurch sieht der Rezipient die Gesichter bildlich vor sich.

*Monsieur Dudron* präsentiert durch die Verflechtung von Erzähl- und Sachtext, unterschiedlichen Textsorten, «[...] *La forme dans l'art et dans la nature*, par Isabella Far», eine hybride Struktur.<sup>956</sup> In den Diskussionen über die Diskrepanz moderner Malerei

---

<sup>952</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 162-165.

<sup>953</sup> De Sanna: „Dudron: Du nord“. In: De Chirico: *Monsieur Dudron*, deutsche Ausgabe, S. 9-13.

<sup>954</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 62.

<sup>955</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.2.2.2.4 Ironie und Parodie, S. 61.

<sup>956</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 129.

und klassischen Werken wird Dudrons Aversion gegenüber surrealistischer Kunst evident: «Il aimait les paysages des grands maîtres, surtout ceux de Rubens [...] Il avait pourtant en horreur les paysages de l'école moderne, car il les trouve mal peints, gauches, boueux et plats.»<sup>957</sup> Klar grenzt er sich gegen zeitgenössische, für ihn dilettantische, Malerei ab. Ferner belegt der Roman Chiricos Rückgriff auf alte Traditionen und seine Abkehr vom Surrealismus, obwohl weiterhin surreale Tendenzen erkennbar sind. Ein Beispiel sind die Hinweise zu J.F.L.Mérimées Buch *De la peinture à l'huile*, auf das sich Chirico beruft, um seine Meinung über Malerei zu determinieren:

Le titre de ce livre était: *De la peinture à l'huile* et puis écrit en lettres plus petites: *ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours*. L'auteur s'appelait J.F.L.Mérimée [...] [...] Le livre de J.F.L.Mérimée avait été imprimé à Paris en 1830 [...] <sup>958</sup>

Die wörtliche Zitierung unterstreicht Mérimées Aussage: «Alors on peignait en détrempe et on enduisait ensuite les tableaux avec un vernis qui avivait les couleurs et défendait la peinture des injures de l'air.»<sup>959</sup> Bereits diese Beispiele belegen die Intertextualität der Chirico-Texte.

Darüber hinaus kennzeichnet die Fokussierung auf den *sommeil* diese Werke. Insbesondere *Hebdomeros* ist von fingierter Intermedialität zwischen seinen Bildern und dem Text durch die detaillierten Deskriptionen der Örtlichkeiten markiert, die Chiricos Gemälden gleichen. Sie beweisen die Analogien zwischen bildender und schreibender Kunst, insbesondere das Bühnenbildmotiv, in dem n.a. die Welt als Schein, Traum und Vision erscheint:

Et il pensa aux music-halls dont le plafond éclairé évoque les visions du paradis dantesque; il pensa aussi à ces après-midi romains, à la fin du spectacle, lorsque le soleil décline et que l'immense vélarium augmente l'ombre sur l'arène d'où monte une odeur de sciure de bois et de sable trempé de sang...

Vision romaine, fraîcheur antique  
Angoisse du soir, chanson nautique<sup>960</sup>

Beim Besuch eines geheimnisvollen Gebäudes schweiften Hebdomeros' Gedanken von der Realität ab und verlieren sich wie gewohnt in Visionen. Diese Erscheinungen irritieren die Menschen und rufen auch bei ihm Ängste hervor. Als Zuschauer verfolgt er die Realität, die seinen Wachtraum evoziert, in dem seine Beine wie der Koloss von Rhodos die diversen Klimazonen der Welt miteinander verbindet und die Wirklichkeit mit seiner Imagination verschmilzt, sodass eine neue Überwirklichkeit, die Surrealität, entsteht:

Une domestique âgée et taciturne, qu'Hebdomeros appelait l'Euménide, balayait les ruines qui jonchaient encore le plancher et devant cette vie nouvelle, devant ce spectacle grandiose et mappe mondial il vit tout à coup les Océans. Comme le colosse de Rhodes, comme un colosse de Rhodes infiniment grand dans le rêve, ses pieds au bout de ses jambes écartées touchaient des régions différentes, entre les orteils du gauche des bandits mexicains se pourchassaient comme des fauves faméliques autour du rochers surchauffés par la canicule, tandis que le pied droit, là-haut, calquait les régions immaculées, parmi les ours blancs, vieillards obèses au profil de fouines, hochant la tête devant

---

<sup>957</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 61.

<sup>958</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 98.

<sup>959</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 99.

<sup>960</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 12.

les glaciers déchiquetés, crénelés, dentelés, tel les restes d'illustres cathédrales, ruinées par le canon et sur le seuil des cabanes pautes, tissées de peaux de phoques, des esquimaux ficelés dans des fourrures offraient poliment leurs femmes aux explorateurs excités.<sup>961</sup>

Weitere Motive sind das Meer, Architektur, Städte, Berge sowie die Eisenbahn:

La mer était lisse et reflétait parfaitement le ciel éclairé par le couchant. De temps en temps, avec une régularité de chronomètre, une longue vague naissait à quelque distance du rivage, se gonflait, accélérât sa course et venait précipitamment s'abattre sur la grève avec un bruit de tonnerre coupé au milieu entre une vague et l'autre c'était le silence et le calme les plus absolus. Dans un tel décor Hebdomeros entendit pour la première fois la supplication de la femme du pêcheur.<sup>962</sup>

Die Episode dokumentiert seine Schwermut und pessimistische Sichtweise der Welt und deren Bewohnern. Durch die Beschreibung erhebt sich beim Lesen das Meer und das Spiel der Wellen vor den Augen, insofern kann die Deskription als Intermedialität auf sprachlicher Ebene gewertet werden.

In folgendem Beispiel präsentiert Chirico eine detaillierte Stadtansicht, die motivisch seinen metaphysischen Bildern gleicht:

Il habitait un appartement modeste au-dessus des portiques qui encadraient la place principale de la ville. De sa fenêtre il pouvait voir de dos la statue de son père qui s'élevait sur un socle bas, au milieu de la place. Son père aussi avait été philosophe et l'éminence de son œuvre avait décidé ses concitoyens à lui ériger ce monument au milieu de la vaste et de la plus belle place de la ville. Les maisons qui entouraient cette place étaient plutôt basses de sorte que l'on pouvait aisément apercevoir les collines parsemées de villas et de terrasses soutenant de beaux jardins. Au sommet de la plus élevée de ces collines on voyait une vaste bâtisse qu'on disait être un monastère, mais qui ressemblait plutôt à un château-fort ou encore à une grande caserne ou une vaste poudrière; elle était entourée d'un mur crénelé et percé de meurtrières.<sup>963</sup>

Im nächsten Beispiel entsteht wiederum eine surrealistische Wirklichkeitsebene:

La toile représentait un chemin large et poussiéreux longé d'un rocher assez bas que le pic et la mine avaient creusé et ridé en maints comme faits Cronos sur le visage des vieillards [...] [E]n bas sur le bord du chemin, assis sur une pierre on voyait Hebdomeros dans la pose qu'a Renan dans le fameux: *Renan devant le Parthénon* peint par André Brouillet. L'artiste avait représenté un Hebdomeros pensif regardant un lointain paysage d'usines et de cheminées fumantes.<sup>964</sup>

Hierin verewigt sich die Figur des grüblerischen Hebdomeros mit dem Gemälde Brouillets, der mit der Figur des in Gedanken versunkenden Renan vor dem Parthenon Hebdomeros' Haltung vorweggenommen hat. Hierin zeigt sich die Verbindung von Text und Bild als intermedial. In Kopf des Lesers entsteht dadurch etwas Innovatives. In gleicher Weise erfasst der Rezipient visuell die Statue der säugenden Wölfin mit ihren Jungen in Rom: «[O]n voit aussi la ville et ses temples sévères, tout blancs sur les rochers sacrés [...]»<sup>965</sup> Ebenso evoziert die Beschreibung der jungen Frau das Bild der französischen Kämpferin Jeanne d'Arc: «[I]l montrait d'un geste rapide la jeune fille au corsage fleuri qui restait assise au milieu de la prairie dans la pose d'une Jeanne d'Arc qui entend *des voix* [...]»<sup>966</sup>

---

<sup>961</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 133f.

<sup>962</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 19f.

<sup>963</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 96f.

<sup>964</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 42.

<sup>965</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 79.

<sup>966</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 75.



Das Verrätseln des Textes zeigt sich zusätzlich durch das Auftreten imaginärer, gesichtsloser Figuren oder femininer Körper mit Vogelköpfen, die Chirico ebenfalls in der Malerei thematisiert.

Diese Aussagen gelten gleichermaßen für *Monsieur Dudron*: «[C]omme des décors au fond de la scène d'un théâtre qu'on éclaire peu à peu, des images se précisèrent dans son esprit. Il se vit dans la maison de son père [...]»<sup>967</sup> Wie auf einer Bühne erscheint seine Kindheit vor Dudrons innerem Auge. Wolkenbilder evozieren Figuren der griechischen Mythologie und zeigen ihm ihre Analogie zu den berühmten Bildern, sodass sich Realität mit Imagination verbindet. Äußere Ereignisse wecken seine Ängste und lassen Kopfbilder vergangener Katastrophen und ihren Auswirkungen entstehen, die seine Befürchtungen potenzieren.<sup>968</sup>

In beiden Romanen sind somit mythologische Figuren integriert, außerdem Gestalten, die leblosen, scheinbar paralysierten Menschen gleichen, ohne am Leben zu partizipieren, was ein Ausdruck von Immortalität sein könnte. Darüber hinaus fungiert Sprache als Medium, um über die Kunst zu diskutieren und reflektieren.

Die Analogie zu Chiricos metaphysischer Malerei wird in Folgendem deutlich: «En traversant une place entourée de portiques surmontés de maisons dont les volets étaient tous clos [...]»<sup>969</sup> Die exakte Beschreibung lässt eine bildliche Szene entstehen:

Ce tableau, [...], représentait une plage antique d'une beauté tranquille et solennelle. Le ciel était d'un jaune orangé et se reflétait dans la mer. L'horizon était marqué par une ligne d'un rouge flamboyant. Dans le ciel, quelques petits nuages, dont la rondeur était modelée d'ombres violettes, vogaient, épars comme des moutons au pâturage. En haut d'un rocher qui surplombait la mer, un sanctuaire faisait une tache blanche [...]<sup>970</sup>

Diese Verschmelzung von Vision, Traum, Wirklichkeit und Irrationalität zu veränderter Wirklichkeitsdarstellung offenbart surrealistische Tendenzen. Sie markiert ebenfalls deren Romanfiguren, die sich in Tagträumen flüchten. Die fingierte Intermedialität wird hierbei einzig auf sprachlicher Ebene erzeugt, da beide Werke aus reinem Text bestehen.

Zusammenfassend belegen die v.g. Beispiele zwar eine „traditionelle“ Verfahrensweise der Textintegration und wirken dadurch intermedial im Vergleich zu Dalí konservativ, zeigen jedoch zugleich den engen Bezug zu Chiricos bildender Kunst sowie seiner Herkunft.

#### **3.4.2.1.3.4 Dalí: *La vie secrète de Salvador Dalí, Visages cachés***

Nicht zu übersehen ist der Bezug auf die Literatur des 19. Jh.s, bspw. Texte Flauberts und „Huysmans *À Rebours*, der Bibel der Décadence“ durch Dalís „Dandytum, das den eigenen Körper als ästhetisches Medium musealisiert“ mit dem Ziel gegen den „Zerfall des Ichs“

---

<sup>967</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 27.

<sup>968</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.2.2.1.5 Regionen im Roman, S. 56.

<sup>969</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 36.

<sup>970</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 40.

zu opponieren:<sup>971</sup> «Comme des Esseintes le héros de Huysmans qui, avant son départ, imaginait si bien son voyage à Londres qu’il n’avait plus besoin de s’y rendre, je venais de vivre toutes les atrocités de la guerre civile.»<sup>972</sup> Vergleichbar den Qualen der imaginären Londonreise des Adligen durchlebt Dalí als Momente höchster Intensität seinen internen *Bürgerkrieg* um den Erhalt seiner Hand, die sich ideell von seinem Körper löst, ein Augenblick extremster Tortur, die der Leser durch diesen Vergleich nachempfinden kann. Beide Dalí-Werke zeigen intertextuelle Bezüge zu fremden und eigenen Texten «*Vivre d’erreurs et de parfums.*»<sup>973</sup>, ein Aphorismus Eluards, den Dalí für seine Irrtümer im Leben und Zukunftsprophezeiungen adaptiert. Diese Integration betont die Wertschätzung des Lyrikers. Das Geräusch der Madrider Metro, das in seinen Ohren wie der Ausspruch Cäsars, eine Anapher oder Klimax, erklingt, «*Veni, vidi, vici... Veni, vidi, vici... Veni, vidi, vici...*»<sup>974</sup> zeigt sich als Einbruch des Surrealismus in den Alltag, doch untermalt gleichzeitig die Monotonie des sich stets wiederholenden Vorgangs. Der Rekurs auf sein in New York publiziertes Manifest dokumentiert seine Verärgerung über die Verfälschung seiner Entwürfe: «Lassé, j’écrivis un manifeste: ‘Déclaration d’Indépendance de l’Imagination et Des Droits d’un Homme à la Folie.»<sup>975</sup> Das Manifest als sein Unikat lässt keine Kritik oder Veränderung zu. Die explizite Nennung von Otto Ranks Buch «*le Traumatisme de la naissance*»<sup>976</sup> unterstreicht dessen Wert für Dalís Geburtstrauma. Das Gleiche scheint für u.g. Zitat über Freud zu gelten:

Grâce à Freud, [...] [r]ien n’est plus clair que le symbole des rêves de vol [...]. Dans la mythologie moderne, la déification de l’avion et du parachute, masquent une frénétique et dérisoire illusion de conquête du ciel. Tous ceux qui se jettent dans le vide n’ont, au fond, qu’un désir : renaître à tout prix, même d’une autre façon, tout en restant accroché à ce cordon ombilical appelé parachute.<sup>977</sup>

Wie Dalí explizit vermittelt, korrespondiert die Zerstörung seines Diabolos mit dem Opferlamm Abrahams:

Je jetai [le diablo] dans le vide où il se perdit. Le sacrifice était enfin accompli. Depuis ce temps, la béquille est restée pour moi symbole de mort et symbole de résurrection ! [...] Dans mon histoire, le diablo correspond exactement à la brebis du sacrifice d’Isaac. Il symbolise également sans euphémisme, la mort de Dullita, Galutchka, Redivia met ainsi présume la possibilité de sa résurrection.<sup>978</sup>

Außerdem zeigt sich das Werk als Intertextualität aus Lyrik, Prosa, Bild,

Dulcetta en vida,	Douce dans la vie
Dulcetta en mor,	Douce dans la mort
Si t’agues coneguda	Si je t’avais connue
No t’auria mort	Je ne t’aurais pas donné la mort! <sup>979</sup>

<sup>971</sup> Wild: „Heteropoiesis“, S. 19ff; Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 185f.

<sup>972</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 286.

<sup>973</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 287.

<sup>974</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 162.

<sup>975</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 293.

<sup>976</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 25.

<sup>977</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 28. Le vol ist zudem ein Symbol für eine Erektion.

<sup>978</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 87.

<sup>979</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 183.

Märchen «LE MANNEQUIN DE CIRE AU NEZ DE SUCRE»<sup>980</sup> und Parodie auf Jenessens Roman «*Gradiva*», durch dessen Lektüre ihm Gala in dieser Rolle erscheint: ‚Gala, ma femme, au fond c’est une Gradiva.‘<sup>981</sup> Die Erwähnung der philosophischen Bücher Voltaires ‘Dictionnaire philosophique’, Nietzsches ‘Ainsi parlait Zarathoustra’, Kant, Spinoza oder Descartes<sup>982</sup> kann sicherlich im weitesten Sinn als Intertextualität gewichtet werden, scheint jedoch lediglich ein Zeichen einer gewissen *Bildungsprotzerei* zu sein, um einmal diesen umgangssprachlichen Ausdruck zu verwenden. Des Weiteren zitiert er einen Exzerpt aus der Niederschrift des Schriftstellers und Philosophen Eugenio Montès über [*Le Chien Andalou*]: «Eugenio Montès écrit à ce sujet en 1929,»<sup>983</sup> in dem Kritik an diesem Film evident ist. Die Äußerungen belegen die Zweckerfüllung des Films, der in seiner Form als Provokation der Pariser intellektuellen Gesellschaft produziert wurde. Der Hinweis auf seinen Intertext *La femme visible* ist als Vorausschau auf künftiges Geschehen zu sehen, auf den kommenden Bruch mit der Surrealistengruppe: «Gala, évidemment, était ‘la femme visible’ de mon premier livre. Les idées qui allaient y être exposées furent celles qui servirent à mes premières armes au sein du groupe surréaliste méfiant et même parfois hostile.»<sup>984</sup> Gleichzeitig scheint diese Aussage seinen Medienwechsel vom Maler zum Schriftsteller anzudeuten. Ein letztes Beispiel soll der Text unter seinem Foto in der *Time* sein, «Le sous-titre portait: ‘Le surréaliste Salvador Dalí : un cyprès, un archevêque et un nuage de plumes sortirent par la fenêtre.’»<sup>985</sup> der seine essentielle Bedeutung auf dem Zenit seines Ruhms betont. Man könnte hierin eventuell auch den Aufbruch zu neuen Aktivitäten außerhalb des Surrealismus‘ sehen.

In *Visages cachés* flüstert d’Angerville Solange angesichts ihrer melancholischen Stimmung den Titel von Sagens Bestseller «*Bonjour, tristesse !*»<sup>986</sup> ins Ohr; ihre Erwiderung zeigt die Paraphrase des Zitats «*Bonsoir, tristesse*»,<sup>987</sup> ein Zeichen ihrer Melancholie, die Analogien zu der Protagonistin des Sagan-Romans zeigt. Solanges Tristesse resultiert aus Grandsailles’ Verhalten, der statt ihre gemeinsame Zukunft zu planen, einen Ball ankündigt. Der Name *Kanonissin von Launay* für seine Gouvernante ist die Paraphrase eines Stendhalwerks: «C’était la fidèle gouvernante de Grandsailles, que le comte appelait toujours ‘la chanoinesse de Launay’, en souvenir de *La Chartreuse de Parme*.»<sup>988</sup> Die Treue der Kanonissin gegenüber Gott entspricht ihrer eigenen Ergebenheit

---

<sup>980</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 182.

<sup>981</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 18; Erläuterungen zu Jenessens *Gravida*: Gliederungspunkt 2.3.1.1.1 Genese, S. 65.

<sup>982</sup> Alle Zitate aus Dalí: *La vie secrète*, S. 108f.

<sup>983</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 163.

<sup>984</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 193.

<sup>985</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 268.

<sup>986</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 54.

<sup>987</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 54.

<sup>988</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 89.

gegenüber Grandsailles. Weitere Anspielungen stellen den Bezug zu den Schriften internationaler Künstler her, n.a. der Schweizer Arzt Paracelsus oder der französische Lyriker Paul Valéry: «Avez-vous téléphoné à M. Paul Valéry pour mon déjeuner du 20 ? [...]». Der Kontakt mit dem renommierten Valéry ist essentiell für Barbara Stephens, um ihre gesellschaftliche Position zu festigen. Der Vergleich mit dem griechischen Philosophen Sokrates, der gefasst seine Verurteilung zum Tode akzeptiert, belegt den Mut und Stolz des französischen Volkes, das in geradezu stoischer Gelassenheit den bevorstehenden Krieg mit Deutschland erwartet: «Comme Socrate, la France se préparait à la mort à coups de mots d'esprit et de discussions juridiques.»<sup>989</sup> Diese Vergleiche zeigen sich im Text vor allem durch Gattungsbezüge und eine analoge Thematik.

Ebenfalls zeigt sich Dalís Bezug auf Freuds Philosophie über das Unbewusste: «Nous avons rattrapé, grâce à Freud, que les actions automatiques (le langage du subconscient) révèlent toujours prophétiquement les secrets de nos âmes.»<sup>990</sup> Einen Hinweis auf den französischen Schriftsteller Honoré de Balzac hingegen nutzt er, um Cécile Goudreaus Charakter zu beschreiben, der sie zu einer Pariser Persönlichkeit mit allen Facetten des Lebens erwachsen ließ, «Cécile Goudreau était en effet une sorte de personnages balzaciens, intelligente, déclassée, devenue à force d'intrigues une véritable institution parisienne [...]» deren Belesenheit die Erwähnung der Schriftsteller Proust und Lautréamont bezeugt: «Tu pourras choisir le parfum littéraire à ton goût, le climat Marcel Proust, par exemple [...] Je peux aussi t'offrir un petit air de Lautréamont [...]»<sup>991</sup> Damit wird die breite Varianz ihres Wesens dokumentiert, das hinter Oberflächlichkeit ihre Intelligenz verbirgt. Die Integration der zahlreichen Autoren und internationalen Persönlichkeiten soll vermutlich neben Dalís mannigfaltigen Kenntnissen, die eigenen Bildung demonstrieren. Darüber hinaus zeigen diese Beispiele Bezüge zu den realistischen Gesellschaftsromanen des 18/19. Jahrhunderts, bspw. Stendhal, d.h. sie sind diskursanalytisch konservativ.

In Form eines Zitates rezitiert Grandsailles den Ratschlag des italienischen Symbolisten D'Annunzio über die einzig wahre, leidenschaftliche Liebe:

*Chacun de nous doit tuer son amour cinq fois de ses propres mains,  
pour que cet amour renaisse cinq fois, cinq fois plus violent...<sup>992</sup>*

Das Zitat belegt, dass Sado-Maso bereits von einem wichtigen Poeten der *décadence* thematisiert wurde, von dem sich Dalí wohl inspiriert wurde.

Die Integration des Klagegedichtes einer Nonne *La complainte de la nonne de saint Julien*, die nach einer Legende selbst im Tod ihre weißen Lippen behielt, ist sowohl als Intertextualität als auch -medialität zu werten: «,[...] – Ses lèvres, de jasmin... † Pa-hm, pa-hm, pa-hm...

---

<sup>989</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 98, 47.

<sup>990</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 109.

<sup>991</sup> Beide Zitate, Dalí: *Visages cachés*, S. 145, 160.

<sup>992</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 77.

pa-hm, pa-hm... pa-hm, pa-hm, pa-hm!‘»<sup>993</sup> Die Verbindung zwischen der weiblichen Schönheit und der Natur «Ses seins étaient deux pierres vivantes, ses jambes, l’herbe verdoyante, ses lèvres, de jasmin.»<sup>994</sup> unterstreicht u.a. die Intermedialität des Romans.

Der Text hebt Solanges fragile Schönheit hervor, kann jedoch ebenfalls als Hinweis auf ihr Schicksal und den bevorstehenden Tod gedeutet werden. Girardin erinnert den Comte mit diesem Lied an ihre Zartheit und Unschuld, um ihm sein desaströses Verhalten zu verdeutlichen. Doch Grandsailles erkennt in Anlehnung an Éluard den Leser als Inspirationsquelle des Dichters an, nicht umgekehrt: «De même que le poète inspiré est incapable d’écrire de beaux poèmes, de même un amant est-il incapable de bâtir une véritable passion...»<sup>995</sup> Folglich können Liebende keine wahre Leidenschaft initiieren.

Wie die v.g. Erläuterungen nachweisen, präsentieren Dalís Werke intertextuelle Bezüge in diversen Kontexten. Insbesondere *La vie secrètes* Textoberfläche zeigt sich als Patchwork aus divergenten Textsorten (Pluridiskursivität). Darüber hinaus präsentiert sich das Werk durch die Integration von diversem Bildmaterial zur Verdeutlichung als intermedial. Neben der Dokumentation von Familie und Freundeskreis unterstreichen sie seine Innovationen und Fantasien. Zudem erzeugt Dalís sprachliche Umsetzung von Wahrnehmung Intermedialität, die sich u.a. in Fragmentierung und Montage im Rahmen von Wechselwirkungen zwischen Produktion und Rezeption ergibt. Außerdem verbirgt sich die Verbindung von Intermedialität und Surrealismus bei ihm hinter Maskerade und Rollenspiel als Veranschaulichung dieser Wechselwirkung.<sup>996</sup>

Die diversen Genres scheinen sich in Dalí perfekt miteinander zu verbinden, hat er doch sein Leben durch Nutzung der verschiedenen Medien sowie der Verarbeitung virtueller Ideen in *Le Chien Andalou* und *L’âge d’Or* wie ein Theaterstück inszeniert:<sup>997</sup> «La visualisation objective des images virtuelles de la pensée et de l’imagination de n’importe quel individu.»<sup>998</sup> Die Textproduktionen belegen seine Zugehörigkeit zu einem genuin bildlichen Medium, Fotografie, Film oder der Malerei, bspw. sein Bild von Gala als Parodie von Dürers *Melencolia I.*<sup>999</sup> oder das einer Dame im Abendkleid als Personifikation von Eleganz und Schönheit.<sup>1000</sup> Im Text ist die Analogie zu Dürers Kupferstich evident, in dem sich die Facetten der Schwermut in der ikonenhaften Darstellung vereinen. Die Figur verbindet die medizinische und die philosophische Seite

---

<sup>993</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 87.

<sup>994</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 86.

<sup>995</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 243 sowie Dalí: *Verborgene Gesichter*, S. 162.

<sup>996</sup> Vergl.: Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 192f; Siehe: Gliederungspunkt 3.3.1.1.1 Dalís „Theaterspiel“, S. 147f.

<sup>997</sup> Maurer Queipo: “Salvador Dalí – un fenómeno cultural y mediático”. In: ZfK 21 (2008), S. 154.

<sup>998</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 302.

<sup>999</sup> Dalí: *Das geheime Leben*, S. 299, nur in der deutschen Ausgabe.

<sup>1000</sup> Dalí: *Das geheime Leben*, S. 237, nur in der deutschen Ausgabe.

der Melancholie und zeigt gleichzeitig den Einfluss von Planeten und Temperamenten,<sup>1001</sup> wobei Galas Blick den Rückzug aus der Realität in ihre Gedanken belegt.

So zeigen Dalís Werke ein intermediales Sehen, aus dem eine imaginative Ästhetik resultiert, die den Leser mit ästhetischen Schocks und Brüchen konfrontiert.<sup>1002</sup> Dalí scheint seine gedanklichen Bilder zu verschriftlichen und somit eine Verbindung zwischen bildlicher und schreibender Kunst zu schaffen.

Gerade das Bildmaterial in *La vie secrète* belegt die Differenz zur traditionellen Autobiographie, obwohl seine Vita zugleich als Rückgriff auf Cellinis Lebensbericht erscheint.<sup>1003</sup> Der Rezipient erlebt einen „intermedialen“ Lesevorgang in Form einer Art Fotoalbum, wodurch er visuell an Dalís Leben partizipiert.<sup>1004</sup> Der spanische Kubist Juan Gris sowie Picasso beeinflussten Dalí künstlerisch: «[J]e peignis mes premières toiles cubistes intentionnellement influencées par Juan Gris.»<sup>1005</sup> Des Weiteren finden sich Reminiszenzen an die Renaissancekünstler Leonardo da Vinci und Raffael: «Nous nous consumions à admirer les reproductions des œuvres de Raphaël.»<sup>1006</sup> Die Maler der verschiedenen Epochen fungierten als Dalís Inspirationsquelle, um daraus seinen genuinen Stil zu entwickeln und die Zeitabschnitte zueinander in Beziehung zu setzen.

Durch seine Aktivitäten auf künstlerischer, kommerzieller und kultureller Ebene verkörpert er die Spektren surrealistischer Kunst. Zugleich hebt er durch seine Erfindungen die Grenze zwischen Kunst und „Kommerz“:<sup>1007</sup>

J’inventai:

[...]

le cinéma tactile qui permettait grâce à un mécanisme très simple de toucher tout ce que l’on voyait: étoffes, fourrures, huîtres, chair, sable, chien, etc...

des objets destinés aux plaisirs les plus secrets, physiques et psychologiques, parmi lesquels les uns devaient être antipathiques au point que l’acquéreur les briserait en mille miettes contre un mur, tandis que d’autres provoqueraient l’exaspération et des grincements de dents semblables à ceux que l’on éprouve lorsqu’une fourchette racle bruyamment une table de marbre.<sup>1008</sup>

---

<sup>1001</sup> Vergl.: Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuchverlag 1992, S. 21, 321-324; Walther, Lutz: *Melancholie*. S. 18-24.

<sup>1002</sup> Vergl.: Winter, Scarlett: „L’intérieur du miroir – Zum Blick- und Traumdiskurs bei Jean Cocteau: Le sang d’un poète“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rissler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg): *„Esta locura por los sueños“*. Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte, Festschrift für Volker Roloff, Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 218 (218-229).

<sup>1003</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 184f.

<sup>1004</sup> Vergl.: Riese Hubert: „Man Ray, Dalí, Max Ernst“, S. 179.

<sup>1005</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 125.

<sup>1006</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 185f.

<sup>1007</sup> Vergl.: Maurer Queipo: „Salvador Dalí – un fenómeno cultural y mediático“. In: ZfK 21 (2008), S. 152 (151-166) „Dalí descubrió de nuevo la escritura como medio de expresión artística durante su exilio estadounidense, época de consolidación de procesos estético-formales.“ In seinen Werken verbindet er Elemente „del Siglo de Oro, de la Generación del 27, del surrealismo, de artistas contemporáneos.“ Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 186.

<sup>1008</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 226.

Seine teils skurrilen Erfindungen sind als Umsetzung surrealer Thesen zu sehen. Gleiches gilt für seine Inszenierungen in Amerika, die Verbindung von Kunst und Profit. Die Inspiration seiner Texte bezeugen den Bezug zu dem Gemenge unterschiedlicher Sparten, n. a. Naturwissenschaft, Philosophie, Psychologie und neuen Medien, ergänzt mit schwarzem Humor und Ironie und lassen ihn zu dem omnipräsenten, Genre übergreifenden Universalgenie werden, das sich nachhaltig einprägt:

Además, varios de sus estudios seudocientíficos están repletos de un humor negro e irónico que constituye otro element más en la obra del artista.

la pintura, la ilustración, el cine y el teatro, los decorados de escenarios, la fotografía, igual que sus trabajos creativos en cuanto a la moda, el diseño, la publicidad, etc.<sup>1009</sup>

Die Intermedialität in *La vie secrète* vermittelt das *au-delà* seines Leben, das Irreale und Surreale seiner Person, ergänzt durch z.T. dem Text nicht korrespondierendes Bildmaterial. Das Ineinanderfließen innerer und äußerer Bilder ergibt somit eine surreale Collage, z.B. seine Selbstbeschreibung als abgemagerter Mann, der sich exzessiv der Malerei widmet: «A la fin d'été, je n'étais plus qu'un squelette, semblable à ces monstres de Jérôme Bosch que Philippe II aimait tant, un monstre sans corps armé seulement d'une main, d'un œil et d'un cerveau.»<sup>1010</sup> Die Aussage wird durch die Zeichnung eines skelettartigen Tristan (Dalí) ergänzt, der ergeben zu Isolde (Gala) aufblickt, was die Wirkung des Textes merkbar verstärkt. Gleichzeitig avisiert die Abbildung die zukünftige Begegnung mit Gala. Im Weiteren wird er zur grotesken Malerfigur, entsprechend seiner v.g. Aussage über Bosch's Monster.

Ein wichtiges Beispiel für die gegenseitige Beeinflussung von «Sichtbare[m] und Unsichtbare[m]»<sup>1011</sup> stellt Señor Traités "optisches Theater" dar, das Memoria und reale Wahrnehmungen miteinander verbindet und zu intermedialen Überlegungen anregt :

Outre le rosaire géant, le Méphisto et la grenouille-baromètre, l'appartement de M. Trayter recérait une quantité innombrable d'objets inconnus de moi, [...] mais dont l'aspect précis et logique m'effrayait. La meilleure attraction restait un théâtre optique auquel je dois les plus fortes illusions de mon enfance.

[La petite fille russe] me regardait fixement et son expression, d'une fierté intimidante, m'oppressait le cœur. Ses narines aussi vives que ses yeux, lui donnaient l'aspect d'un petit animal de la forêt. Cette vivacité contrastait d'autant plus avec le reste du visage, qu'elle avait des traits aussi harmonieux que ceux des Madones peintes par Raphaël. Gala ? Je suis sûr que c'était déjà elle !<sup>1012</sup>

Dazu sind die Visionen des russischen Mädchens mit dem Antlitz einer Madonna Raffaels zu nennen, die auf Gala deuten. Zugleich könnte hierin eine Analogie zu Proust gesehen werden, in dem Swanns Liebe von einer Venus Botticellis beeinflusst wird: «[...] le plaisir fut plus profond et devait exercer sur Swann une influence durable, qu'il trouva à ce moment-là dans la ressemblance d'Odette avec la Zéphora de ce [...] Botticelli [...]»<sup>1013</sup>

---

<sup>1009</sup> Maurer Queipo: „Salvador Dalí – un fenómeno cultural y mediático“. In: ZfK 21 (2008), S. 153, 151.

<sup>1010</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 152; Dalí: *Das geheime Leben*, S. 245.

<sup>1011</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 189.

<sup>1012</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 36f.

<sup>1013</sup> Proust, Marcel: *Un amour de Swann*. Présentation par Mireille Naturel..Paris : Flammarion 2002, S. 90.

Seine inneren Bilder begleiten Dalí lebenslang und avancieren zum Fixpunkt seines Ego-Dokumentes. Essentiell sind dabei die geschlossenen Augen, die ihm den Rückzug in einen Dämmerzustand ermöglichen und seine inneren Wahrnehmungen evozieren:

Je ferme les yeux et je cherche dans mes souvenirs celui qui m'apparaîtra avec le plus de spontanéité et de puissance visuelle. Je vois..., je vois deux cyprès, deux grands cyprès presque de ma taille. [...] Je les vois tous deux par la fenêtre de la classe n°1 de l'école des Frères de Figueras qui a succédé à la funeste expérience pédagogique de M. Trayter.

Je continuais les rêveries entamées chez M. Trayter et les devinant en péril, je m'y accrochais avec d'autant plus de force, y clouant mes ongles comme à une bouée de sauvetage.<sup>1014</sup>

Die bewusste Abschottung von der Außenwelt in einen *sommeil* schafft Raum für seine Fantasien und zeigt seine surreale Ästhetik, mit der er sein Werk präsentiert.<sup>1015</sup> Sein Auge avanciert zum Fotoapparat seiner ideellen Welt und deutet dadurch auf die Zukunft des Films hin:

Quelle chose miraculeuse que l'œil! Le mien, je finis par le considérer comme un véritable appareil photographique mou, qui prenait des clichés non du monde extérieur, mais de ma pensée la plus dure et de la pensée en général. J'en déduis que l'on peut photographier la pensée, et posai les bases théoriques de mon invention que, lorsque j'en aurai terminé la mise au point, je présenterai à la considération scientifique des États-Unis. Ma machine permet en effet d'obtenir ce miracle: la visualisation objective des images virtuelles de la pensée et de l'imagination de n'importe quel individu.<sup>1016</sup>

Die Kamera seiner Gedanken ist Teil der Selbststilisierung als Genie. Ich möchte sogar behaupten, dass er die Selbstüberhöhung seiner Person so sehr verinnerlichte, dass sie zum festen Part seiner Überzeugung wurde. Sein Aufstieg als Universalkünstler gemeinsam mit Gala aus Prekarität zu künstlerischem sowie finanziellem Erfolg mutet wie ein Märchen an, für Roloff eine Analogie zum „pikaresken Roman“. Ich sehe hierin außerdem eine Verbindung zur Autobiographie Hans Christian Andersens, der sein Selbstbekenntnis im Gegensatz zur Realität wie ein Märchen konstruierte.<sup>1017</sup> Darüber hinaus zeigt die Selbststilisierung zum Superkünstler die Analogie zum Heiligenleben.

Zusammenfassend gesagt, präsentiert sich *La vie secrète* als intermediales Werk aus Tradition und Fortschritt, von real und unreal, Unbewusstem und Bewussten, Text und Bild, die dadurch eine surreale, dalíanische Ästhetik darbieten. Mangels Integration von Bild- und Fotomaterial offenbaren sich intermediale Verbindungen in deutlich geringerem Maße in *Visages cachés*.

Grandsailles' Wappen auf dem Titelblatt des Werkes präsentiert sich als intermediales Emblem aus Bild und Symbol (Lilien). Der nackte Frauenkörper entwächst dem

---

<sup>1014</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 51f.

<sup>1015</sup> Vergl.: Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 189f.

<sup>1016</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 302.

<sup>1017</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 192f; vergl.: Andersen, Hans Christian: *Märchen meines Lebens*. Mit einem Nachwort von Johan de Mylius, übersetzt von Ulrich Sonnenberg. Aus dem Dänischen von Michael Birkenbihl. (Erstübersetzung 1914). Frankfurt/M.: Insel Verlag 1979 „Mein Leben ist ein hübsches Märchen, so reich und glücklich.“ Diese Aussage widerspricht seinem realen Leben. S. 9.



aufbrechenden Baum, eingerahmt vom Symbol französischer Monarchen und begrenzt vom rankenden Band mit der Devise:

Solange pouvait à présent lire distinctement la devise héraldique inscrite sur un listel disposé en travers des branches supérieures du chêne-liège:

JE SUIS LA DAME

Solange regarda aussitôt plus attentivement l'ensemble du dessin, dégageant tout soudain sa signification anthropomorphique: elle venait de découvrir, émergeant du feuillage, un petit visage de femme relié à un torse nu, l'ensemble formant le tronc de l'arbre, dépouillé de son écorce, tandis que la robe de liège couvrait pudiquement le reste du corps à partir du nombril, avec ses trois racines enfoncées dans la terre.

De même, à partie supérieure de l'arbre-femme, les épaules nues disparaissaient à leur tour dans les rugueuses surfaces de l'écorce, s'achevaient en panaches de branches, dont, en dépit de leurs entrelacements compliqués, les bras ouverts et suppliants gardaient un évident caractère humain.<sup>1018</sup>

Diese Darstellung kann als Reperkussion des Daphne-Mythos gesehen werden, im Zusammenhang mit dem Sado-Masochismus der Hauptfigur. Daphne flieht in ihrem Hass vor Apolls Liebe und verwandelt sich in einen Baum. Ergänzend dokumentiert es die enge Bindung des Comte an seinen geliebten Korkeichenwald. Des Weiteren versinnbildlicht die Baumfrau Solanges hingebungsvolle Liebe zu Grandsailles.

Darüber hinaus zeigt sich der Protagonist als intermediale Figur, der mit Girardins metaphernreicher Sprache in Konversationen brilliert, und sich zugleich als Musikliebhaber präsentiert: «Grandsailles prenait un voluptueux plaisir aux longues tirades de son notaire, riches d'images et souvent empreintes de grandeur.» «Comme il faisait chaque nuit, Grandsailles déposa là son carnet de notes et saisit le violon [...]»<sup>1019</sup> Der Klang des spanischen Fischerliedes belegt das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien und evoziert in den Köpfen der Rezipienten das Bild der schaukelnden Boote:

*Se murio mi esperanza  
Yo fui al entierro  
Y encuentre mi amor  
Que hiva en el duelo  
Ay, oy, ay...<sup>1020</sup>*

In gleicher Weise lässt die detaillierte Beschreibung folgenden Liedes den Rhythmus der Melodie in den Ohren des Lesers erklingen:

– Pa-hm, pa-hm, pa-hm, répondit Girardin, marquant le dernier pa-hm d'un coup sec de sa chevelière.  
– *Ses jambes, l'herbe verdoyante*  
– Pa-hm, pa-hm, pa-hm.  
– *Ses lèvres, de jasmin...*  
– Pa-hm, pa-hm, pa-hm... pa-hm, pa-hm, pa-hm... pa-hm, pa-hm, pa-hm!<sup>1021</sup>

Durch den Romanfiguren attestierte Eigenschaften aus der Tierwelt entsteht eine Verbindung zwischen Mensch und Fauna sowie zwischen Text und ideeller bildlicher Darstellung, evoziert durch die Beschreibung, bspw. von Veronicas graziusem Schreiten:

---

<sup>1018</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 4, 73f.

<sup>1019</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 26.

<sup>1020</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 359.

<sup>1021</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 87.

«[Veronica] était de ceux qui foulent aux pieds les sentiments humains avec une légèreté d'antilope.»<sup>1022</sup> Dadurch erweckt Dalí gleichzeitig die Tierwelt zu humanem Leben.

Der Wunsch, auf Betkas Zähnen Filme zu projizieren, zeigt sich als intermediale surreale Medienreflexion. Zugleich belegt die Darbietung der Geistesabläufe, der Film, die Notwendigkeit einer Fläche, den Zähnen, um sie sichtbar zu machen. Dabei wird das starke Gebiss zusätzlich betont: «Veronica imagina de projeter des films en couleurs sur les dents de Betka, un film différent sur chaque dent!»<sup>1023</sup> In ihrem Opium-Traum verschmelzen die Pariser Realität mit Bildern ihrer grausamen Mutter in Polen, Bilder, die sich in die sanfte Landschaft eines Frühlingsabends verwandeln:

Devant ses yeux fermés, la Seine empourprée disparut sous le pont distant des Invalides. Elle vit ensuite la foule emplissant le boulevard Montmartre en ce premier crépuscule tiède des prémices de l'été; puis à nouveau une rivière, cette fois celle de son village; sa mère, battant Volodya, son petit frère, pour le punir d'être allé se baigner, et, chaque fois qu'il essayait de grimper sur la berge, pour sortir de l'eau, elle le repoussait avec une rame noire, le frappant à la poitrine, au visage et le rejetant à l'eau. [...] Puis, tout à coup, l'on vit s'échapper au fil de l'eau un tourbillon d'écume blanche – si blanche! – [...] Pour Betka, ce cruel souvenir était imprégné de tant de fraîcheur, si étroitement associé à la fragilité naissante de la campagne sous ces pâles ciels des soirs de mai [...]<sup>1024</sup>

Die Verbindung von Imagination und Realität ergibt eine neue Kreation, die für Betka das *merveilleux* im Sinne des Surrealismus entstehen lässt. Auch Grandsailles' Gedankenkino der Pariser Ereignissen markiert eine fingierte Intermedialität des Werkes. Solanges freudige Erwartung signalisiert ihren beginnenden Wahn, der ihren Sinnen Grandsailles' Besuch vorgaukelt, doch sich nur als Signum ihrer fortschreitenden Nervenerkrankung erweist. Selbst die Farben erleben eine Metamorphose und erhellen die düstere Stimmung:

Eh bien, lorsque je commence à sentir qu'Hervé va venir me visiter, mes yeux se mettent à découvrir, dans cette même couleur, des tons dorés chatoyant au fond de ce brun... et ce grenat que je porte, il semble se muer en rose chair...(Solange leva les yeux.) Même ce plafond voûté, qui d'ordinaire m'opprime comme celui d'une tombe, prend, lorsqu'il vient vers moi, des teintes d'un bleu délicat, comme l'un des pâles ciels d'aquarelle de Tiepolo.<sup>1025</sup>

Realität und Vision verknüpfen sich in ihrem Kopf zur Gestalt des abwesenden Comte.

Wie wir sehen, enthalten beide Dalí-Werke intermediale Elemente, die insbesondere das Unbewusste mit dem Realen verbinden und dadurch die Gedankenabläufe, Dalís Kopfkino, Ausdruck verleihen und das Surreale evozieren.

### 3.4.2.2 Zwischenfazit

Gemeinsam ist Picabias, Chiricos und Dalís Romanen die Thematisierung traditioneller und moderner Malerei, die als Verbindung der unterschiedlichen Künste bzw. Medien fungiert.

---

<sup>1022</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 103f.

<sup>1023</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 124.

<sup>1024</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 170.

<sup>1025</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 442.

Ein Vergleich mit den Bretons und Aragons Werken zeigt Dalís analoge Collagentechnik aus Bild, Text und Realität. Ebenso wie Dalí in *La vie secrète* adaptiert Breton die Rolle des Autors und Erzählers und analysiert zugleich Nadjas Verhalten.<sup>1026</sup> Darüber hinaus integriert er Vexierbilder, welche je nach Blickwinkel die Bildansicht wechseln. Dalí nutzt ebenfalls diese Präsentationweise, resultierend aus seiner paranoisch-kritischen Methode. Als kurzes Fazit zu Intertextualität und Intermedialität ist zu sagen, dass die drei v.g. Verfasser in differierender Gewichtung beide Verfahren nutzen. Bei Chirico und Picabia sowie Dalís *Visages cachés*, mit Ausnahme des Emblems, zeigt sich nur eine fingierte Intermedialität auf sprachlicher Ebene. Lediglich sein Ego-Text hebt sich intermedial hervor durch die Integration von Bildmaterial sowie dem übergangslosen Verbinden von Fantasien und Realität. Dadurch wird gleichermaßen auf Photographie und Film als ideale Medien zur visuellen Präsentation von Imagination und Irrealität hingewiesen. Jedoch kann bis heute nicht geklärt werden, welches Bild- und Zeichnungsmaterial in der Ursprungsfassung enthalten war, sodass über deren Bedeutung keine Aussage möglich ist.

### **3.4.3. Oberflächendiskurs**

#### **3.4.3.1 Sprache und Ästhetik**

In der Avantgarde fungiert Sprache als Quelle von Inspiration, Form, Stoff, Inhalt und Ausdruck. Inhalt ergibt sich aus Sprache, nicht umgekehrt wie normalerweise. Surrealistische Sprache orientiert sich wie im Manierismus am Bild, die der Klassik hingegen am Rhythmus. Klassische französische Schriftsprache sollte exakt, klar gegliedert und einfach formuliert sein, eine Sprache ohne Geheimnisse, welche die sprachliche Anwendung in der Avantgarde zu zerstören suchte.<sup>1027</sup>

Die Regeln der klassischen französischen Sprache basieren auf der Gründung der *Académie française* im Jahre 1635 durch den Kardinal Richelieu, um Staat und Sprache gleichermaßen zu regulieren und als Machtinstrument zu nutzen. Jean Baptiste Racine, der französische Tragödiendichter und Pierre Corneille gelten neben Molière mit ihren Werken als bekannteste Vertreter der französischen Klassik.

##### **3.4.3.1.1 Picabia: *Caravansérail***

Picabias Buch ist im *passé simple* und *imparfait* verfasst und dialogisch aufgebaut, was Unmittelbarkeit erzeugt. Die divergierenden Sprachstile dokumentieren seine Position als Dada-Mann und seinen Gegenpart, Lareincay, als Vertreter der Bourgeoisie. Vage Anspielungen, Aphorismen und Wortspiele erschweren zudem den Zugang zum Text: «[L]es hommes sont mufles pour être mufles, souvent parce que'ils n'ont pas assez vécu et

---

<sup>1026</sup> Vergl.: Poirier: „Droits de passage“. In: *Etudes de Lettres* (2000), S. 5f.

<sup>1027</sup> Vergl.: Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, S. 282ff.

au fond ne savent rien aimer, les uns n'ont pas de bas ventre, les autres s'en servent comme d'une bicyclette pour faire les courses qui peuvent leur rapporter!...»<sup>1028</sup> Dieses Zitat bezieht sich auf die vergleichsweise jungen Surrealisten sowie auf ihn selbst, dem wegen seiner Provokationen gegenüber Mitmenschen Flegelhaftigkeit attestiert wird. Begriffsübertragungen, im v.g. Beispiel Fahrrad anstelle von Pedale erschweren das Textverständnis. Picabias Angriff auf den Lyriker Germain Nouveau, der neben Rimbaud und Lautréamont zum surrealistischen Dreigestirn der Vorbilder gehört, kann als Ursache für Bretons Ablehnung von *Caravansérail* gesehen werden:

Mais je n'en sais rien [des poètes], je trouve leur vie, sur laquelle on fait en général tant de battage, vide d'intérêt. On raconte avec force admiration que l'un d'eux s'entêtait à vivre avec les cinq sous par jour qu'il imposait de recueillir en mendiant à la porte d'une église.<sup>1029</sup>

Picabia präsentiert in Form seines bekanntesten Aphorismus sein Lebensmotto, in dem er ständig Veränderungen und neue Herausforderungen suchte:<sup>1030</sup> «Notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction.»<sup>1031</sup> Hier erweist sich der Aphorismus als ideales Ausdrucksmittel für Sinnsuche und Interpretation, da er Verbindungen enttarnt, ohne Dinge vollständig zu verfremden<sup>1032</sup>

*Caravansérail* präsentiert diverse rhetorische Figuren und synästhetische Verfahren, n. a. die Personifikation menschlicher Intelligenz, die sich durch Neugierde äußert: «[...] dont l'intelligence curieux participe au plaisir [...]»<sup>1033</sup> «Le mois de juin faisait sourire la terre [...]»<sup>1034</sup> Der beginnende Sommer bringt die Erde zum Lächeln. Ein weiteres Beispiel findet sich im Dada-Gedicht *Lac*, in dem sich Worte wie Materie nach dem Klang der Musik formen und bewegen: «Certains mots [s]e trouvent plié [a]u son de la musique[...]» oder ein paar Zeilen weiter, das Landlebens, das im Rhythmus der südländischen Musik schwingt: «La vie rustique danse [...]»<sup>1035</sup> Die Beispiele sind zwar Lareincays *l'omnibus* entnommen, der als Gegenpol zu Picabias Stil fungiert, dennoch schimmert dessen Stilistik durch. Abstrakta, in diesem Fall Ideen, werden wie Konkreta, eine Flüssigkeit, gefiltert und sterilisiert. Dem Terminus *Idee* werden aktive Verben zugeordnet, sodass ungewöhnliche Beschreibungen und Lebendigkeit entstehen:

---

<sup>1028</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 25, Anmerkungen 11f, S. 153.

<sup>1029</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 34, Anmerkungen, S. 158.

<sup>1030</sup> Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der Literatur*. S. 8.

<sup>1031</sup> In der Dada-Publikation *La pomme de pins, St. Raphael 25 février 1922*, [https://de.wikiquote.org/wiki/Francis\\_Picabia](https://de.wikiquote.org/wiki/Francis_Picabia) vom 25.05.2019.

<sup>1032</sup> Der Begriff Aphorismus leitet sich vom Verb, griech. ἀφορίζεω ab, was gleichbedeutend ist mit abgrenzen oder differenzieren. In der heutigen Zeit zählt Aphorismus als Oberbegriff einer Gattungsbezeichnung, die einheitlich Verwendung findet für Informationsdichte. Camion: „Sinn und Sinnlosigkeit des Fragments“, S. 19. Vergl.: Der Aphorismus der Surrealisten „zersetzt [die Welt der äußeren Anschauungsbilder] durch eine spezifische linguistische Alchimie.“ Wild: „Ideen-Maschinen“. In: ZfK 21 (2008), S. 65.

<sup>1033</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 79.

<sup>1034</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 21.

<sup>1035</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 81.

[L]es hommes qui s'expriment sur l'œuvre des autres n'apportent jamais des idées stérilisées, passées au travers d'un filtre, et encore fait-il que ce filtre soit des dimensions cataloguées pour que ces idées soient admises par la mode et la convention.<sup>1036</sup>

Einen innovativen Vergleich stellt die Kombination von Künstlern und Apothekern dar: «Les peintres, les littérateurs, les musiciens croient à l'art comme les pharmaciens croient à la Farine Lactée, pourquoi en parlent-ils avec tant de révérences et de révérences?»<sup>1037</sup> Die Auflistung der Sparten stellt den Bezug auf die Gesamtheit der Künstler dar.

Der neue Stil sollte Wörtern die Möglichkeit bieten sich vollkommen frei zu entfalten, ein Signum aller avantgardistischen Strömungen in unterschiedlicher Ausprägung. Die Vorläuferavantgarde, Dada, wollte sinnlose Kunst produzieren. Aus bekannten Sprachelementen wird somit durch veränderte Konnektionen etwas schockierend Neues geschaffen, um die Bourgeoisie zu provozieren und aufzurütteln. Die Erneuerung eines veränderten individuellen Bewusstseins schien den Dadaisten nur durch die völlige Abkehr von Logik und alten Sprachmodellen möglich.<sup>1038</sup> Der Zerstörung traditioneller Sprache<sup>1039</sup> folgte im Surrealismus eine weniger radikale, doch strenge Form von Sprachanwendung.<sup>1040</sup> Gerade Picabia orientiert sich an diesen Vorgaben, ergänzt durch die Integration von Wortspiel und Polyglossie. Aus Bekanntem setzt er als Schock und Provokation innovative Kombinationen zusammen.

Das Hypnosemedium, welches das Aufsteigen und die Verwandlung der Wüste in einen Fallschirm zur Beschattung von Paris prophezeit, ist eine Metapher. Die tote Materie wird hierbei personifiziert: «Le désert monte dans la cheminée, il monte comme une fumée et se transforme en parasol pour recouvrir Paris. L'obscurité est si profonde que les lampes elles-mêmes n'éclairent plus.»<sup>1041</sup> Das tiefe Dunkel des Schirms verwandelte Paris in eine tote Stadt, in der kein Leben mehr möglich wäre. Mit integrierten Parodien, bspw. über Psychoanalyse und Ironie exprimiert Picabia seine Kritik am Surrealismus: «Dans le garage des Rolls-Royce, la fumée descend du ciel et transforme toutes les guitares en parapluie!» «Seigneur, seigneur qui voltigez d'une planète à l'autre, faites que la soie de ces parapluies soit transparente!»<sup>1042</sup> Diese Halluzination verkörpert das *merveilleux*, Überrealität und Seelenwanderung, Metempsychose, und belegt seine spöttische Haltung gegenüber der surrealistischen Interpretation dieser Erscheinungen.

Die Beschreibung des Ministers Coton mit nicht zueinanderpassenden Wörtern (Intelligenz = positiv, angeschwollen, fahl = negativ) lässt sein Äußeres bildlich vor dem Leser

---

<sup>1036</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 24.

<sup>1037</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 25.

<sup>1038</sup> Hedges: *Languages of revolt*, S. Xiii.

<sup>1039</sup> Vergl.: Orth: *Das dichterische Werk von Francis Picabia*, S. 54/5.

<sup>1040</sup> Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*, S. 372f.

<sup>1041</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 83f.

<sup>1042</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 84, Anmerkungen, S. 151.

entstehen. Der extrem leuchtende Blick sticht aus einem von Intelligenz geschwellenem Gesicht mit fahler Hautfarbe hervor. Erneut sehen wir die Verbindung von Materie zur näheren Erläuterung abstrakter Termini: «Sa figure, congestionnée par l'intelligence, était d'une pâleur de suif, son regard brillait comme un phare à acétylène [...]» Die Ironie des Zitats wird in Cotons Ministeramt, Minister für Fesselballons, evident, sowohl Gesicht als auch Ballon sind aufgeblasen: «Le maître de maison me regarda d'un air de reproche et s'empressa de me faire connaître qu'Emile Coton était ministre des ballons captifs!»<sup>1043</sup>

Neben zahlreichen Aufzählungen kritisiert er des Weiteren mittels einer Synästhesie die Fehlentwicklung und Stagnation der Kunst, statisch und unveränderlich wie Gefrierfleisch:

Un art qui sentira la viande frigorifiée, [...] pour celui, qui vit dans le monde des arts, l'univers intérieur est une nature morte, il ne peut cesser de porter en lui une subjectivité déterminée par la vie imbécile des conventions; pour lui, le cancer, la tuberculose, la syphilis sont des maladies, alors que je considère que la seule maladie est la mort; toutes les autres sont des inventions absurdes, comme les lettres bordées de noir ou les rubans que quelques personnages attachent à leur boutonnière, afin d'inspirer à leur voisin le respect ou – ce qui est pire – l'envie!»<sup>1044</sup>

Gleichzeitig werden bürgerliche Gewohnheiten attackiert, die Versendung von Trauerbriefen sowie die Ehrenlegion, deren Mitglieder sich mit Erinnerungen an Liebesabenteuer schmücken. Im Werk finden sich ferner textimmanente kritische Anspielungen. Als ein weiteres Stilmerkmal erweisen sich Repetitionen, die dadurch die Termini bedeutungsmäßig aufladen, z.B. das Farbspektrum: «Le bleu, le vert, le rouge, enfin toutes les couleurs du prisme [...]» oder als Personifikation die Varianten über das Denken: «Nullement, je pense à la pensée. Notre pensée est absolue dans le moment où nous pensons, elle a sa propre existence, elle déborde, en se heurtant à tout ce qui déborde, elle entreprend son petit voyage et devient l'objet de l'idée.»<sup>1045</sup>

Als spanischer Muttersprachler konnte Picabia vermutlich die exakten Vorgaben und Regelungen der klassischen französischen Sprache nicht nachvollziehen, da sich in Spanien keine vergleichbaren strikten Sprachregeln durchsetzten. Das Zitat «-N'importe lequel, Nabuchodonosor, si vous voulez, tout dépend du sens que vous lui donnerez!»<sup>1046</sup> erweckt Assoziationen zu Knut Hamsuns Erstlingswerks *Sult*.<sup>1047</sup> Der Beginn des Satzes unterstreicht, dass eine neue Wortkreation als Selbstschöpfungsvorgang erst durch die eigenen Lebenserfahrungen Bedeutung erlangt. Das heißt gleichzeitig, dass die Arbitrarität

---

<sup>1043</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 107.

<sup>1044</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 25, Anmerkungen, S. 153.

<sup>1045</sup> Beide Zitate, Picabia: *Caravansérail*, S. 48, Anmerkungen, S. 163f.

<sup>1046</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 23.

<sup>1047</sup> Hamsun, Knut: *Hunger*, Deutsch von J. Sandmeier/S. Angermann. München: DTV 2004, S. 58.

Sein namenloser Protagonist, ein armer Schriftsteller, der im Zustand der Hungerhalluzination ein einziges neues Wort erfindet: „Ha! – Ich bildete mir ein, ein neues Wort gefunden zu haben. Ich richtete mich im Bett auf und sagte: Das gibt es in der Sprache noch nicht, ich habe es erfunden, Kuboaa. Es hat Buchstaben wie ein Wort, beim süßesten Gott, Mensch, du hast ein Wort gefunden... Kuboaa... von großer grammatikalischer Bedeutung.“ Es ist völlig bedeutungslos, welches Wort erfunden wird, essentiell ist nur die Innovation.

im Sinne Saussures, in dem Signifikant und Signifikat in jeder Sprache in einer bestimmten Beziehung zueinanderstehen, für Picabias Werk nicht greift. Folglich setzt sich dieser Terminus für ihn aus Bewegung und nicht systematischen Operationen, also Aleatorik, zusammen. Das o.g. Zitat erscheint demnach zugleich als ein Plädoyer für die freie Sprachgestaltung, die Picabia als Dadaist kennzeichnet.

#### 3.4.3.1.2 De Chirico: *Hebdomeros, Monsieur Dudron*

Wie *Caravansérail*, so enthält auch *Hebdomeros* im Vergleich zu den anderen Werken vermehrt lyrische Elemente, die sich jedoch weniger als Opposition zum konventionellen Schreibstil präsentieren, sondern sich in Richtung traditioneller Metaphorik orientieren.

Chiricos Texte belegen seine Tätigkeit als Maler, da Abschnitte Bildern oder zumindest deren Beschreibungen ähneln, traumähnlich, wie bspw. das Gemälde von Merkur als Schlaf eines Heiligen. Dieses bildliche Denken zeigt sich in poetischen Motiven, für die er wie als Maler „ein ästhetisches Koordinatensystem“ entwickelt.<sup>1048</sup> Die lebendigen Beschreibungen lassen die Schauplätze im Kopf wie eine Bühne erscheinen.

*Hebdomeros* ist von verschachtelten, in sich verwobenen Satzkonstrukten markiert, die zum Textunverständnis beitragen:

Mais voilà que dans l'impossibilité de renverser ce mouvement fatal de l'immigration vers l'Ouest, Hebdomeros se trouvait de nouveau dans la même ville ou, plutôt, il avait l'impression que ce fût la même car quelque chose était changé dans le plan des rues et l'emplacement du château; des barques ou plus précisément des bachots se reposaient au bord du fleuve dont l'eau reflétant le ciel crépusculaire et couvert de nuages avait une couleur blanchâtre et laiteuse qui contrastait fortement avec la teinte foncée et presque noire du rivage; les bachots se profilaient aussi en formes sombres contre la clarté de l'eau; cela leur conférait un vague aspect de gondoles funèbres et faisait penser à une Venise tragique pendant des épidémies de peste, à la mort de peintres illustres frappés par l'implacable fléau.<sup>1049</sup>

Das lange Satzgefüge präsentiert mit zahlreichen Adjektiven detailliert Hebdomeros' Gedanken, typisch für Chiricos Stil. Hiermit entspricht er Bretons Thesen, denn Traumhandlungen laufen im Surrealismus vor allem im *sommeil* ab:

L'extrême différence d'importance, de gravité, que présentent pour l'observateur ordinaire les événements de la veille et ceux du sommeil, a toujours été m'étonner. C'est que l'homme, quand il cesse de dormir, est avant tout le jouet de son mémoire [...]<sup>1050</sup>

Der Traum präsentiert das Unbewusste, das die Zensur gegen das Bewusste setzt.<sup>1051</sup> Wie bereits erläutert, kann Hebdomeros' Versunkenheit als geistigen Flanieren angesehen werden.<sup>1052</sup> Daher möchte ich kurz auf die surrealistische These der *écriture automatique* eingehen. In der Zielsetzung des Surrealismus, der Flucht aus der Realität in eine Welt des Inneren, lassen sich Parallelen zur stream-of-consciousness Technik, dem

---

<sup>1048</sup> Neumeister: „Portiques au soleil, statues endormies“, S. 154.

<sup>1049</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 68.

<sup>1050</sup> Breton: *Manifestes du surréalisme*, S. 22.

<sup>1051</sup> Steinwachs: *Mythologie des Surrealismus*, S.31-35.

<sup>1052</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.2.1.2 Art der Präsentation, S. 37.

Bewusstseinsstrom,<sup>1053</sup> aufzeigen, die in den 1880er Jahren in *Les Lauriers sont coupés* vom Franzosen Édouard Dujardin erstmalig angewendet wurde und bekannte Nachahmer fand.<sup>1054</sup> Ein entscheidender Unterschied liegt hingegen im Automatismus des Surrealismus. Das automatische Schreiben, mit dem man in unterschiedlichen Tempi experimentierte, wurde erstmalig 1919 in *Les Champs magnétiques*, dem in der Zeitschrift *Littérature* veröffentlichten gemeinsamen Werk Soupaults und Bretons umgesetzt.<sup>1055</sup> Hiermit erfolgt eine verändertes Realitätskonzept, da Abläufe der menschlichen Seele dargelegt werden sollten. Das automatische Schreiben entsteht, wenn der Schreibende keine bzw. keine klaren Gedanken mehr fassen kann, sondern seine Ideen sich unreguliert ihren Weg durch seinen Geist bahnen.<sup>1056</sup>

Das Zitat von Hebdomeros, der sich bewusst in den *sommeil* zurückzieht, um sich philosophischen Gedanken oder Erinnerungen zu widmen, verdeutlicht die Erläuterungen:

Ayant quitté la ville Hebdomeros s'arrêta dans une vallée qui se trouvait à une brève distance de la montagne principale qui s'élevait à l'est. Il devait commencer une longue ascension nocturne d'un moment à l'autre et avait besoin de se recueillir; il s'assit donc sur pierre où il posa d'abord son manteau soigneusement plié et se plongea en de profondes méditations; doucement, devant chaque souvenir du passé le rideau se leva. Hebdomeros se laissa aller avec joie à cette nostalgie.<sup>1057</sup>

Die Totengondeln rekurrieren auf Venedigs Pestepidemie und erinnern an verstorbene Künstler. Diese Satzkonstruktionen sowie die häufige Verwendung des Semikolons, scheinen eine zwangsläufige Folge der Verschachtelungen zu sein. Darüber hinaus verwendet Chirico Aufzählungen und Repetitionen, hier um die Bedeutung der Person hervorzuheben:

[I] se refusait à recevoir qui que ce soit; lorsque des solliciteurs, des journalistes ou tout simplement des importuns et des curieux sonnaient à sa porte [...] « Monsieur est sorti, ou bien Monsieur n'est pas là ou bien encore: Monsieur est allé faire des courses; [...] lorsque Monsieur va faire des courses il reste plusieurs jours dehors [...] »<sup>1058</sup>

Der alte Mann, genannt *le fou*, war einzig auf Essen fokussiert, ohne etwas mit der Gastronomie zu tun zu haben. Der Begriff verdeutlicht seine geistige Beschränktheit, die scheinbar weitere Gedanken ausschließt. Der unerwünschte Besucherandrang wird mit den repetitiven Sätzen der Hausangestellten dokumentiert, mit denen sie Gästen den Eintritt

---

<sup>1053</sup> Breton: *Manifestes du surréalisme*, S. 44f.

<sup>1054</sup> Dujardin, Édouard: *Les Lauriers sont coupés*, Paris: Société du Mercure de France 1897. Der Bewusstseinsstrom findet sich z.B. in den Werken des Iren James Joyce mit *Ulysses* oder den frühen Werken, *Pan*, *Sult* und *Mysterier* des norwegischen Nobelpreisträgers Knut Hamsun. Der Bewusstseinsstrom zielte darauf ab, Gedankenabläufe ohne die kontrollierte und selektive Funktion des Verstandes darzustellen. Als Folge ist in stream-of-consciousness Abschnitten das Fehlen jeglicher Punktation, in *Ulysses* gibt es den berühmten Gedankenablauf der Protagonistin Molly oder einer sehr eigenwilligen Zeichensetzung, abseits der grammatikalischen Bestimmungen, bspw. in Hamsuns *Mysterier*, sichtbar. Joyce, James: *Ulysses the corrected text*. Hans Walter Gabler (Hrsg.). New York: Vintage books 1986. Hamsun, Knut: *Samlede verker*. Oslo: Gyldendal 2007. In *Hunger* präsentiert der Protagonist Nahrungsentzug als Initiator erhöhter Wahrnehmung, die der surrealistischen Wahrnehmung vergleichbar scheint.

<sup>1055</sup> Vergl. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 90. Keller: MAG-Arbeit, S. 36.

<sup>1056</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.1.1.1.5 Der Bezug zu Zeitgenossen, S. 27f.

<sup>1057</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 91f.

<sup>1058</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 73.



verwehrt. Darüber hinaus sieht sich der Leser mit italienischen, spanischen, englischen, deutschen und lateinischen Lexemen konfrontiert, die zum Unverständnis beitragen. Die verwendete Syntax demonstriert in beiden Chirico-Werken die Nähe zu surrealistischen Thesen, dennoch belegen sie nur eine traditionelle Metaphorik: «Les feuilles des platanes et des châtaigniers tombaient, couleur de cuivre et de rouille; elles tombaient en tournoyant et puis traînaient dans l'humanité sale des sentiers et des allées.»<sup>1059</sup> Die Analogie zu seinen Bildern ist auch in folgendem Beispiel deutlich:

L'œil fixé sur la ligne des sables qu'à présent les vents du désert soulevaient en cônes dont la pointe touchait le sol, et qui s'élevaient comme une fumée dans le ciel menaçant, en prenant la forme biblique de candélabres juifs, éclairés de temps à autre par un éclair qui apparaissait entre eux comme un trépied lancé du ciel, comme cet ange inexplicable et géométrique, [...] cet ange qui n'avait que l'indispensable, le strict nécessaire et qu'Hebdomeros vit un jour précipiter à travers les étages d'une grande maison de rapport pour s'abattre dans une chambre[.]<sup>1060</sup>

Der ursprüngliche Untertitel von *Hebdomeros* „Le peintre et son génie chez l'écrivain“ untermauerte die Verbindung zwischen Chiricos bildender Kunst, seinem Schreibstil sowie seiner besonderen Wahrnehmung. In beiden Romanen verweist der Sprachgebrauch auf das Unsichtbare, das mittels Sprache als Kopfbilder entsteht:

[I]l continuait à penser: hantée par ces réminiscences, leur imagination féminine, toujours prête à imaginer le drame, voit déjà l'enlèvement; le centaure traversant le fleuve au milieu des remous et entraînant avec lui la femme hurlante et échevelée comme une bachante ivre; Hercule sur la rive, décochant avec effort et en hantant ses dards empoisonnés, et puis la chlamyde trempée de sang[.]<sup>1061</sup>

Hebdomeros sinniert über die Furcht der Wäscherinnen beim Erblicken eines Kentaurs, deren Ursache er in den Analogien zur Mythologie sieht. Die Darstellungsweise bezeugt Chiricos Ästhetik, die nicht nur Gegenstände und Situationen beschreibt, sondern zugleich ihre Bedeutung darlegt, sodass in *Hebdomeros*' Gedanken die Figuren der griechischen Mythologie als lebendiges Bild mit Bezug zu Chiricos Geburtsland erscheinen.

Für seine Protagonisten verbergen sich in den realen Monumenten und Landschaften Bedeutungen, die eine andere höhere Wirklichkeit erschließen. Diese Definition der metaphysischen Malerei weist die Nähe der Romane zum Surrealismus nach, der ebenso eine zusätzliche Überrealität präsentieren möchte.<sup>1062</sup> Bereits in seinen Bildern existiert hinter bzw. über der eigentlichen Ebene eine zweite, die nur geistig überlegene Individuen erfassen können, zu denen beide Protagonisten gehören.<sup>1063</sup>

Romane und Bilder präsentieren als Stadtbild das Symbol einer melancholischen Stadt der Moderne. Paris avanciert nach Turin zum Synonym einer derartigen Stadt, in die ihn der

---

<sup>1059</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 58.

<sup>1060</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 62.

<sup>1061</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 101f.

<sup>1062</sup> Vergl.: Schmied: *Das Rätsel de Chirico*, S. 13.

<sup>1063</sup> Oehlers: *Figur und Raum in den Werken von Ernst, Magritte, Dalí und Delvaux*, S.11; De Chirico, Giorgio: „Wir Metaphysiker“. In: *Gesammelte Schriften*. Wieland Schmied (Hrsg.). Berlin: 1973, S. 44.

Zufall geführt habe.<sup>1064</sup> Beide Werke offerieren eine bedrückte Grundstimmung, in der anonyme, gesichtslose Menschen (in *M. Dudron*) indifferent aneinander vorüberziehen. Die Banalität des Alltäglichen wird durch ins Lächerliche gezogene Vergleiche betont. Diese bezeugen die Kritik an der Lebensform des Durchschnittsbürgers, der gleichgültig Politik und Politiker akzeptiert ohne unverständliche Handlungen oder Entscheidungen zu hinterfragen (Spaghetti- und Mayonnaiseherstellung in *Monsieur Dudron*). Wörter übersteigen ihre Denotationen und werden durch ihre Konnotationen ergänzt, «ma longue vue de marine»,<sup>1065</sup> die vor allem Gefühle, Meinungen und Wertungen rhetorisch exprimieren. Die Verwendung von Metonymien, einer rhetorischen Figur, bei der ein Ausdruck auf etwas Benachbartes verweist, ohne damit in Verbindung zu stehen, deutet durch diese Verschiebung auf die Parallelen zu Chiricos bildnerischen Werk hin.<sup>1066</sup> Zudem verstärken Metaphern und Personifizierungen: «un épais tapis étouffait le bruit de ses pas»<sup>1067</sup> die Wirkung auf den Leser.

Ein weiteres Merkmal ist auch hier die Integration griechischer Mythologie, wie bspw. der Anblick riesiger Weinflaschen, die vor Dudrons inneren Auge Achilles und Ajax erscheinen lassen: «Il y avait aussi des bouteilles de deux litres qui contenaient le vin du pays et qui, par leur taille, dominaient les autres comme Achille, fils de Pélée, et Ajax, fils de Télémon, dominaient les autres héros grecs au siège de Troie.»<sup>1068</sup> Die ziehenden Wolken lösen Visionen an Äolus und Boreas aus, die bildlich an Figuren Michelangelos erinnern: «Il vit Éole et Borée voler côte à côte, en se tenant par la taille, pareils à des figures michelangelesques; ils gonflaient leurs joues, comme des masques de fontaine, pour souffler en bas, sur la terre et les hommes, leur colère jamais assouvie.»<sup>1069</sup>

Ebenfalls als vergleichende Metapher integriert Chirico Elemente der nordischen Mythologie, eine Frau als Walküre: «C'était une femme à la chevelure ardante, habillée avec une élégance sévère et sportive en même temps, qui faisait d'elle quelque chose entre une Athéna et une Walkyrie moderne mais plus Walkyrie qu'Athéna.»<sup>1070</sup>

Ergänzend zeigt der Text zahlreiche Wortwiederholungen, die sich als Schlüsselwörter erweisen, wie bspw. «éternel, énigmatique, têtes d'oiseaux, Stimmung, métaphysiques.»<sup>1071</sup> Letzteres Adjektiv kann ein Zeichen von Intermedialität sein, da es die Verbindung zu metaphysischer Malerei aufzeigen soll. Als Neologismus präsentiert sich

---

<sup>1064</sup> Neumeister: „Portiques au soleil, statues endormies“, S. 153ff.

<sup>1065</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 57.

<sup>1066</sup> Roos, Gerd, Dieter Schwarz (Hrsg.): Einführung. *Chirico de, Giorgio: Werke 1909 – 1971*. In: Schweizer Sammlungen Kunstmuseum Winterthur. Ausstellungskatalog, Düsseldorf: Richter Verlag 2008, S.12.

<sup>1067</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 10.

<sup>1068</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 31.

<sup>1069</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 34.

<sup>1070</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 22f; vergl.: De Sanna: «Dudron: Du nord» (Deutsche Version), S. 9.

<sup>1071</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 33, 38, 38, 55, 33.

«Il se *plateformisait*.»<sup>1072</sup>, eine innovative Wortschöpfung für den Vogelkundler, der mit dem Felsen nahezu verschmilzt.

*Monsieur Dudron* ist trotz hoher Sprachqualität leicht verständlich geschrieben. Dennoch finden sich einige umgangssprachliche Einschübe, z.B. ein Entsetzenschrei, der den Bezug zum einfachen Mitbürger zeigt: «Une vrai horreur, quoi!»<sup>1073</sup> Rhetorische Stilmittel finden hier ebenso ihre Anwendung «Dehors, il faisait aussi noir comme dans un four.»<sup>1074</sup> wie auch Repetitionen: «rêve, métaphysique, *intelligence*»<sup>1075</sup> Mit dem Wort rêver wird in unterschiedlichen Varianten der Beginn oder das Ende einer Traumsequenz angezeigt.

#### 3.4.3.1.3 Dalí: *La vie secrète de Salvador Dalí, Visages cachés*

Wie bereits erläutert, hebt Dalí in seinen Romanen traditionelle Trennungen n. a. auf dem Gebiet der Sexualität, Hetero- und Homosexualität, der Perspektive, Innen- und Außenperspektive, der Identitäten, Ich und das *alter ego*, auf. Darüber hinaus überschreitet er Sprachgrenzen und verwendet nahtlos Katalanisch, Spanisch, Englisch und Französisch, obwohl er außer seinen Muttersprachen keine andere tatsächlich beherrschte. Darüber hinaus fällt seine metaphernreiche Sprache ins Auge, die zu eigenen Fantasien und diversen Deutungen anregt: «une réalisation brumeuse» «avec les chimères informes et aigries».<sup>1076</sup> Um sich vor dem herabrasenden Freund in Sicherheit zu bringen, stürzt er sich der Menschenmasse entgegen, was er mit einem sprachlichen Vergleich aus dem Tierreich bildlich darlegt: «Nous courons mêlés aux promeneurs, nous heurtant comme des papillons aveugles au courant de la foule [...]»<sup>1077</sup> Das Festklammern an seine Träumereien wie an eine feste Materie betont mit dieser Metapher den essentiellen Wert seiner Traumwelt, die als Rückzugsort Geborgenheit inmitten der Realität bietet. Der Vergleich seiner Geburt mit dem Anfang von Spaniens Zivilisation unterstreicht erneut seine eigene Geltung:

C'est par un matin semblable que les Grecs et les Phéniciens ont débarqué dans les golfes de Rosas et d'Ampurias pour y préparer le lit de civilisation et des draps propres et théâtraux de ma naissance, s'installant au centre de cette plaine de l'Ampurdan [...] <sup>1078</sup>

Hier arbeitet er bewusst mit dem Klischee, einem Standard in der Historiographie, das bereits bei Julius Cäsar zu finden war. Dalí als künftiges Genie wird trotz seiner Widersprüchlichkeit den Wert seiner Heimat erhöhen: «Toute ma vie a été dominée par ces antagonismes: le haut et le bas.»<sup>1079</sup> Hier orientiert er sich wiederum am Klischee eines

---

<sup>1072</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 37.

<sup>1073</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 35.

<sup>1074</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 33.

<sup>1075</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 41, 42, 45, 51, 53.

<sup>1076</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 54, 58.

<sup>1077</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 50.

<sup>1078</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 31.

<sup>1079</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 58.

Heiligenlebens „per aspera ad astra.“ Die ungewöhnliche Farbgebung der Zähne «des dents couleur de mayonnaise»<sup>1080</sup> zeugt von Fantasie und Selbstironie.

Die innovativen Satzkonstruktionen aus Beziehungen zwischen bekannten Termini stellt hierbei die facettenreiche Natur dar, die menschliches Leben begleitet. Die Erinnerung an vergangene Sünden wird durch das Bild schuldvoller Säfte und Erbsünden evoziert:

Le coucher du soleil signifiait qu'il était l'heure de courir au potager pour y presser les jus coupables des jardins terrestres envahis par la brise des péchés originels du soir. Je mordais à tout: à la betterave, aux melons, aux oignons tendres comme la nouvelle lune. [...] J'aimais sentir contre ma peau, la peau de la prune tendre et fraîche comme un museau de chien.<sup>1081</sup>

Ferner umfasst das Zitat den Nexus einer paradiesischen Speise mit einer latenten Sexualmetaphorik. Das Adjektiv „schuldvoll“ setzt ein menschliches Bewusstsein voraus, das der Flora fehlt. Der metaphorische Stil verweist auf Dalís bildende Kunst und ruft szenische Bilder im Kopf des Lesers hervor, wodurch diese ideell direkt am Geschehen partizipieren.

Die Stilmittel der Interjektionen und Repetitionen erwecken mit Hilfe von Anaphern u.a. die Schulszene zum Leben «Professeur de peinture! Professeur! Quel imbécile! [...] Professeur de peinture! Professeur! Quel imbécile!»<sup>1082</sup> und demonstrieren Unmittelbarkeit, ebenso wie die Ellipsen: «Plus vite encore, l'aisselle, les mains, le regard... La bouche, l'aisselle, l'aisselle, la bouche, la bouche et le regard, le regard et la bouche...»<sup>1083</sup> Dieser Telegrammstil vermittelt Mündlichkeit, belegt jedoch zugleich Dalís innere Erregung. Mit der Anapher «J'arrive! J'arrive!» verkündet er seinen künftigen Weltruhm, der dem Leser sozusagen infiltrierte wird. Die Anapher «Attends! Attends!»<sup>1084</sup> dagegen soll seine innere Ungeduld vor einem erwarteten Ereignis dämpfen. Die Repetitionen seines Namens unterstreichen seine Sonderstellung innerhalb seiner Mitstudenten: «„Dalí a dit cela...Dalí a peint ceci...Dalí a répondu... Dalí pense que... Cela ressemble à Dalí... C'est dalinien.“»<sup>1085</sup> Diese auktoriale Erzählweise belegt seine Fähigkeit, sich selbst wie ein Außenstehender zu betrachten. Diese Fähigkeit ist ein zentraler Teil von Dalís Selbstinszenierung. Die französische Alliteration ‚montre molle‘<sup>1086</sup> unterstreicht das Fließende seiner berühmten, weichen Uhren. Ein innovativer Vergleich beschreibt die Beweglichkeit jugendlicher Brüste, die er haptisch wahrnimmt: «Elle était très blonde, avec de fort beaux seins que, en frôlant son corsage, je sentis bouger sous mes mains comme des poissons surpris.»<sup>1087</sup> Das Bild zappelnder Fische

---

<sup>1080</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 73.

<sup>1081</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 71.

<sup>1082</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 126.

<sup>1083</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 148.

<sup>1084</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 83.

<sup>1085</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 131.

<sup>1086</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 212.

<sup>1087</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 109.

betont die Konsistenz der weiblichen Attribute, die sich in den forschenden Händen bewegen. Diese Beispiele zeigen die Prägnanz seines Stils, dessen Wirkung durch seine Kürze besonders einprägsam erscheint. Die Metaphern weisen ihn als Maler aus, der habituell Objekte und Szenen detailgetreu erfassen und zusätzlich verschriftlichen kann.

In den zahlreichen Aphorismen stellen Aussagen über die Realität die Relation zwischen zwei Statements her und überlagern dabei Widersprüchliches, was daher als Paradoxon erscheint. Obwohl Teil der Welt, opponiert er mittels Aphorismen, die die Dichotomie von Wirklichkeit und Vernunft aufzeigen, sprachlich gegen bestehende Normen, präsentiert jedoch nur Analogien zu traditionellen Metaphern:

Que sont les gens du monde? Ce sont des gens qui, au lieu de se tenir sur leurs deux jambes, se tiennent en équilibre sur une seule comme les flamants. Cette attitude aristocratique et voulue, manifeste leur volonté de continuer à se tenir debout pour voir tout d'en haut, en même temps, ne toucher des contingences terrestres que le strict nécessaire.

Cela compris, je me joignis au groupe d'infirmités qui épaulait de leur snobisme, la décadente attitude d'une aristocratie s'efforçant de sauvegarder la tradition. Seulement, je n'arrivais pas les mains vides, j'arrivais les mains chargées de béquilles pour que tout cela ait l'air de se tenir debout.

Ma bébille symbolique définissait et correspondait (et correspond encore) aux mythes inconscients de notre époque. Loin de fatiguer, elle enchanta tout le monde de plus en plus.<sup>1088</sup>

Diese Zitate malen das Bild einer dekadenten Gesellschaftsschicht, die ihren zunehmenden Verfall nicht erkennt. Dalís Stil, markiert von Verrätselungen, Repetitionen, Hyperbeln (Übertreibungen) und Katachresen,<sup>1089</sup> soll seine wahre Authentizität verschleiern oder partizipieren diese bereits an seiner authentischen Persönlichkeit, das ist nicht eindeutig zu eruieren. Die Beantwortung der Frage bleibt Spekulation: «Entre ses quatre pattes, j'aperçus un tas gros comme le poing de vers gesticulants qui crevèrent la fine membrane de la peau et se répandirent par terre.»<sup>1090</sup> Mittels einer Hyperbel beschreibt Dalí den verwesenden Igel, in dem sich riesige Würmer gestikulierend bewegen, ein Vorgang, der ihn zugleich fasziniert und ekelt. Als Übertreibung erscheinen die Rachegefühle beim Tod seiner Mutter, die wohl nicht seinen wahren Empfindungen entsprechen: «Les dents serrées, je me jurai que j'arracherai ma mère de la mort et du destin, dussé-je employer ces épées de lumière qui, un jour, brilleraient sauvagement autour de mon nom glorieux!»<sup>1091</sup> Unter Anwendung eines Euphemismus<sup>4</sup> vermittelt er die Aussage des Fahrers, er müsse urinieren: «[I]l faut que j'aille changer l'eau des olives [...]»<sup>1092</sup>

---

<sup>1088</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 203ff.

<sup>1089</sup> Vergl.: Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, S. 22.

<sup>1090</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 77.

<sup>1091</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 118.

<sup>1092</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 279.

Wie im Surrealismus propagiert, ignoriert er jegliche Sprachnormen und kombiniert völlig frei seine katalanische Muttersprache mit dem Französischen und gewinnt dadurch neue Ausdrucksmöglichkeiten, wie in der französischen Urfassung erkennbar ist.<sup>1093</sup>

[...] que ça soit les [...] sublimes de l'eill du poison, [...] le cervelet de l'oAso, /l'espermatzoïque/ moelle de l'os, / [...] la [...] luxure gluante de l'uitre, moi j'aime la sortir de la coquille, ge refuse a les sortir a l'interieur d'une supiere plene/ qu'on me disse pas que la molle' [...] na pas de forme elle a la forme de l'os [...].<sup>1094</sup>

Hierbei zeigt sich die Verbindung von oralem Französisch mit Elementen des Katalanischen.<sup>1095</sup> Seine Sprachverwendung belegt außerdem die Nutzung der verschiedenen Sprachebenen, die er miteinander kombiniert.

In *Visages cachés* nutzt Dalí ebenfalls verschiedene rhetorische Figuren, wie bspw. Metapher und Personifikation: «[U]ne ombre uniforme et veloutée, le soleil, [...] illuminait la plaine de ses feux»<sup>1096</sup> Der samtig schimmernde Schatten und die, ihre feurigen Strahlen über die Ebene ergießende, Sonne zeugen von Dalís bildreicher Sprache, im Weiteren die zynische Fantasie Girardins «une fantaisie [...] cynique et acide», die Kombination eines abstrakten Terminus mit emotionalen Adjektiven. «[S]on long et fatal pouvoir»<sup>1097</sup> beschreibt M<sup>me</sup> de Clédas Macht, ihre Geduld und deren negative Auswirkung. Metaphern unterstreichen die detaillierte Deskription ihrer Perfektionierung: «d'une préparation [...] exclusive et désespérément héroïque» «par le fusain ambigu de Léonard» sowie ihre makellose Erscheinung «que les plis verticaux de la soie glissaient sur eux avec les mouvements agiles d'anguilles prises entre deux pierres polies d'un marais salant d'où l'eau se fût évaporée, dévorée par le soleil.»<sup>1098</sup> Mittels einer Hyperbel wird die bedrückende Atmosphäre betont, die Grandsailles' beeindruckende Stimme unterbricht: «Un lourd silence suspendit soudain toute conversation [.].» «Au centre de cette peau irretée, l'ancienne cicatrice étalait des ramures comme une sombre végétation de teinte aubergine.»<sup>1099</sup> Die Personifikation verdeutlicht die Lebendigkeit der schmerzenden, alten Unfallnarbe: «[D]ans le cerveau monté sur platine du joaillier»<sup>1100</sup> Im letzten Beispiel knüpft er an die manieristische Präferenz für kostbare Materie an und dokumentiert die Handwerkskunst des Juweliers.

Dalís Metaphern weisen zwar Analogien zum Manierismus auf, an den er anknüpft, belegen jedoch zugleich seine innovative Sprachverwendung.

---

<sup>1093</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 180f.

<sup>1094</sup> Dalí: *La vie secrète* (Original), S. 63f.

<sup>1095</sup> Dalí: *La vie secrète* (Original), S. 64: „(«La molle na pas de forme»)“ est favorisé par la forme catalane *el moll dels ossos*, où moelle est masculin.“

<sup>1096</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 24.

<sup>1097</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 28, 29.

<sup>1098</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 63f.

<sup>1099</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 51, S. 24.

<sup>1100</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 96.

Neben den Sprachbildern wird das Textverständnis durch Dalís Ignoranz gegenüber der korrekten französischen Orthographie in der Blattsammlung erschwert:

/ge choissi la /geologie

[...] *ge continue pour comence, puisque j'Avais comince par la fin ge toujours comence par la mort*  
si getais sui et restere mou, ge vecu vis et vibrais [...] /su/ l'empire des aretes [...] /filosofiques/ de la pierre

ge curus comme un fou a la clinique, [...] / m'agripe au costume de chirurgien le quel touche par un desespoir si otentique hu avec moi des egards qu'on a pour un fou/.<sup>1101</sup>

ge n'ai jamais reussi a aprendre par queur l'ordre alfabetique, et quan ge [...] veux chercher qu'elque chose dans un digtionere [...] l'ordre alfabetique [...] 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. «<sup>1102</sup>

Der Text verlangt dadurch von jedem Leser mit guten Französischkenntnissen einen Rückgriff auf die Sprache der Kindheit unter Missachtung des Schriftlichen. Zugleich wird Dalís spanisch/katalanischer Hintergrund präsent. Er war zeitlebens nicht in der Lage, korrektes Französisch zu sprechen oder zu schreiben, sei es aus Unfähigkeit oder Ignoranz der Regeln. Zu erwähnen ist, dass Katalanisch im südfranzösischen Provenzalisch wurzelt und Dalí daher näher als Kastilisch stand. Daher zeigt er mit seiner Metaphorik seine Orientierung an Góngora, dessen Bewunderer er war.

### 3.4.3.2 Synästhesie/ Wortspiele

Synästhesie, etymologisch gesehen ein Lehnwort aus dem Griechischen, bedeutet Zusammenempfindung und Zusammenwahrnehmung. Demzufolge versteht man darunter die Vermischung von Reizen, die unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen und -organen zugeordnet sind. Im Medium Schrift umfasst dieser Terminus die sprachliche Umsetzung synästhetischer Wahrnehmungen, die mittels Metaphorik exprimiert wird, welche die avantgardistischen Künstler zur Verfremdung von Realität nutzen. Visueller und auditiver Reiz sprechen Auge und Ohr an, die Sinnesorgane für den Übergang von der Außen- zur Innenwelt, von Wahrnehmung zu Imagination. Durch die Metaphorik werden Bilder oder Filme evoziert, die über die Sinne auf die Vorstellungskraft des Lesers einwirken.

Das folgende Beispiel weist durch das Zusammenwirken verschiedener Sinneswahrnehmungen auf die Synästhesie des Textes hin: «Le déjeuner fut somptueux et intelligent [...]»<sup>1103</sup> Dem Essen werden durch die Wortfigur der Personifikation menschliche Eigenschaften attestiert. «[J]amais l'on n'a vécu une époque aussi fertile, aussi vibrante aussi curieuse que le nôtre [...]»<sup>1104</sup> Die Zuordnung menschlicher Eigenschaften zu dem abstrakten Begriff Zeit lassen Konkreta sowie Abstrakta ein Eigenleben führen.

---

<sup>1101</sup> Dalí: *La vie secrète* (Original), S. 17, 18, 58, 90.

<sup>1102</sup> Dalí: *La vie secrète* (Original), S. 21.

<sup>1103</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 61.

<sup>1104</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 25.

Das Wortspiel «Ovaires, toute la nuit»<sup>1105</sup> ist eine anzügliche Doppeldeutigkeit auf Marcel Duchamp und Paul Morand, der 1922 *Ouvert la nuit* publizierte, die erst im Schriftbild deutlich wird. Marcel Duchamps Pseudonym «Rose Sélavy»<sup>1106</sup> soll sich auf Picabias Satz «C'est la vie»<sup>1107</sup> beziehen. Beide v.g. Beispiele sind homophon, trotz unterschiedlicher Bedeutung. Nach einer Anekdote bezieht sich folgendes Zitat auf ein Bild Picabias, betitelt «L'œil cacodylate.» «Croyez-moi, ce n'est ni le cacodylate, ni la gloire, ni le bonheur qui remontent le mécanisme!»<sup>1108</sup> Er litt an einer Augenkrankheit, die durch ein Medikament gleichen Namens kuriert wurde, sodass der Terminus Cacodylate auf die vollständige Genesung des Auges hinweist. Die essentielle Bedeutung dieser Erkrankung für einen bildenden Künstler wird durch Bild und Gedicht gleichen Namens betont, die sich mit der Thematik auseinandersetzen: «Cacodylate» «La bulle de savon dont je vous parlais [...] a été [...] gonflée par l'Amour.» Dieses Beispiel soll vermutlich auf Bretons Art verweisen, „geistige Seifenblasen“ zu produzieren,<sup>1109</sup> und zeigt den Bezug zur Realität.

Picabias Zynismus und Sinn für schwarzen Humor belegt «[D]es victimes du trente et quarante»<sup>1110</sup>, in dem er den Namen des Kartenspiels auf die Opfer des ersten Weltkrieges anwendet, dessen negative Auswirkungen weiterhin spürbar sind.

Darüber hinaus bildet er innovative Wortverbindungen: «S'il y a dans l'Inde des charmeurs des serpents, nous avons ici les charmeuses de perles» in Anlehnung an die indischen Schlangenbeschwörer. Das Zitat über die ausgeprägte Vorliebe einiger Damen für Perlen zeigt textimmanent die Kritik an dieser Demonstration ihres Reichtums. Die Anspielung auf den mittelmäßigen Porträtisten J.G. Domergue belegt sein abgetragener, vermutlich minderwertiger Anzug, wie die Wortkreation offenbart: «J.G. Domergue, toujours distingué dans le vulgaire, surveillait les derniers apprêts de son gala en papier». Die ungewöhnlichen Wortverbindungen «les vagabonds de novembre», «les sensibles de décembre»<sup>1111</sup> dokumentieren dagegen in ironischer Weise mit unterschwelliger Kritik die Motive der unterschiedlichen Touristenströme in Cannes. «Il prit la place de l'Homme-aux-poux [...]» Die ungewöhnliche Wortschöpfung *l'Homme-aux-poux* kennzeichnet einen Schriftsteller, der an Läusen unter den Achseln leidet. Ein Oxymoron «en souriant

---

<sup>1105</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 41, Anmerkungen, S. 161.

<sup>1106</sup> Breton äußert sich in seinem Essay zu den Wortspielen Duchamps. Breton, André: «Les mots sans rides». In: Breton, André: *Les pas perdus*, Collection L'imaginaire, Paris: Gallimard (1924) Nouvelle édition revue et corrigée 1969, S. 133f (131-134); Picabia: *Caravansérail*, S. 57.

<sup>1107</sup> Orth: *Das dichterische Werk von Francis Picabia (1917-1920)*, S. 80.

<sup>1108</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 113.

<sup>1109</sup> Christians: *Studien zu Francis Picabia*, S. 73, 86. Picabia; Francis: „Cacodylate“. In: *Écrits 1913-1920*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes. Paris: Pierre Belfond 1975, S. 86. Picabia: *Caravansérail*, S. 26, Anmerkungen, S. 154.

<sup>1110</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 49f, Anmerkungen, S. 164.

<sup>1111</sup> Zitate: Picabia: *Caravansérail*, S. 51, 52, 50.



tristement»<sup>1112</sup> beschreibt die widersprüchlichen Emotionen eines älteren Casinospielers. «[M]ais à peine ce cendrier était-il sur la table que l'Anglais se leva droit, en proie à une colère folle. Il parait que les cendriers lui portaient malheur quand on les posait à sa droite.»<sup>1113</sup> Die letzte Metapher verdeutlicht die Unbeherrschtheit und den Aberglauben des Engländers. Durch die, ihre Sinne ansprechende, Sprache sieht der Leser beide Spieler bildlich vor sich. Unter Hypnoseeinfluss bringt eine Séance-Teilnehmerin ihre Ängste zum Ausdruck: «,Une grosse violette... rouge... vient vers moi! Elle grossit, ah! Elle grossit de plus en plus... Je ne veux pas, j'ai peur...»<sup>1114</sup>

Die v.g. Beispiele demonstrieren Picabias innovativen Umgang mit Sprache, durch deren verrätselte Ausdrucksweise der Text dem Rezipienten ohne zusätzliche Interpretationshinweise oftmals unverständlich erscheint. Die Wortkreationen sind meiner Ansicht nach als Provokation und Weckruf einer indifferenten Gesellschaft aus ihrer Lethargie gedacht. Sie sollen animieren, Normen und gewohnte Regeln zu hinterfragen und zu verändern. Gleichzeitig attackieren sie traditionelle Textproduktion und können dadurch zu unverbrauchten Ideen anregen.

Der in geschliffenem Französisch verfasste Text *Hebdomeros* enthält wie auch *Monsieur Dudron* Wortspiele, welche die fundierten Sprachkenntnisse dokumentieren, doch gleichzeitig Sprachregeln außer Kraft setzen und unterschiedliche Sprachen ineinander verschieben. Dadurch werden neue Konzepte und Lesarten eines Schriftstückes erzeugt. Das Wortspiel „foi – fois“, homophonisch identisch, zeugt von Chiricos perfektem Umgang mit dem Französischen, obwohl er vor allem Sachtexte, mehrheitlich in Italienisch verfasste. Dieses bezeugen die Anapher «Paradis Perdu» sowie das Wortspiel mit dem Namen des Malers Albrecht Dürer, in den lautsprachlich betrachtet, das französische Adjektiv *dur* integriert ist «Mais Dürer *n'est pas dur.*» für die traditionelle Malerei.<sup>1115</sup> Wie der Dialog zweier Dorfbewohner zeigt,

[L]e jeu de mot absurde rebondissait d'un habitué à l'autre: *Que fera le villageois? Que fera-le vil?* (Demande): *Ah! joie!* (Exclamation) ou bien encore: *Laisse charmer mes parents sourds.* Laisse chat (impératif), remets mes pas (impératif), rends sourd (impératif).<sup>1116</sup>

spielt Chirico mit den divergierenden Bedeutungen dieser homophonen Sätze, um die Kommunikationsunfähigkeit der Gesprächspartner zu präsentieren.

Unterschiedliche Synästhesien und rhetorische Stilmittel, bspw. «des montagnes héroïques»; «dans le royaume très doux des Eternels» «pins-martyrs» «une étrange

---

<sup>1112</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 54.

<sup>1113</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 55.

<sup>1114</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 88.

<sup>1115</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 22, 22, 24.

<sup>1116</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 105.

épidémie sévissait»<sup>1117</sup> belegen zugleich seine Profession als Maler. Konkreta binden sich an abstrakte Termini, so betont *heroisch* die Mächtigkeit der Berge und das Adjektiv *doux* vermittelt die Geborgenheit der Ewigkeit und eliminiert dadurch alle Ängste.

[O]n pouvait voir ses entrailles compliquées [du piano] et la claire anatomie de son intérieur; mais on imaginait aisément quelle catastrophe si un de ces chandeliers chargés de bougies à la cire rose et bleue fût tombé dans le piano avec toutes les bougies allumées. Quel désastre dans le gouffre mélogène!<sup>1118</sup>

Dem Piano werden mittels Synästhesie menschliche Eigenschaften attestiert. «[U]ne profonde tristesse »<sup>1119</sup> betont das Ausmaß der Melancholie, die durch die Analogie zur Tiefe des Meeres grenzenlos erscheint. Durch das synästhetische Verfahren kann der Leser die drückende sommerliche Hitze körperlich spüren: «une chaleur étouffante». Diese Beispiele dringen durch ihre Bildhaftigkeit tief ins Bewusstsein des Rezipienten ein, denn Melancholie mit der Tiefe eines Meeres assoziiert und dadurch deren Dimension besser versteht. Chiricos bildliche Sprache dokumentiert zugleich seine gute Französischkenntnisse.

Dalís Werke belegen gleichfalls synästhetische Verfahren, hier in *La vie secrète*: «Elle avait transpiré pendant notre fuite éperdue et je respirai contres son aisselle une odeur sublime, sorte de mélange d'héliotrope, de brébis et de café grillé.»<sup>1120</sup> Der menschliche Geruch vermischt sich mit den Röstaromen der Nahrungsmittel, in den sich der Duft einer unbelebten Materie (Heliotrop) integriert. Hier fragt man sich, ob ein Stein tatsächlich olfaktorisch zu erfassen ist. Diese innovative Kombination erregt dadurch die besondere Aufmerksamkeit. «C'était une fascination méthodique, encerclante, anéantissante, mortelle.»<sup>1121</sup> Der abstrakte Begriff wird personifiziert, indem ihm humane Eigenschaften attestiert werden. Darüber hinaus belegt die Kombination des positiven Terminus *Bezauberung* mit dem negativen Adjektiv *tödlich* Dalís ungewöhnliche, widersprüchliche Aussagen. «Le ciel de Madrid était d'un bleu à tout casser et les maisons de briques roses pâles me comblaient de promesses glorieuses.»<sup>1122</sup> Ebenso präsentiert die Synästhesie aus visuellem und taktilem Sinn die Verbindung eines destruktiven Verbs mit der positiven Wirkung des blauen Himmels sowie einen Überraschungseffekt aus der Kombination aus fester Materie mit Abstrakta.

Dalís Sprachkonstrukte, insbesondere Metaphern, opponieren zu der strukturellen Konventionalität seines Egodokumentes. Die Unkontrollierbarkeit seines impulsiven Charakters zeigt sich in folgendem Zitat:

---

<sup>1117</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 24, 25, 36, 36.

<sup>1118</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 12.

<sup>1119</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 59.

<sup>1120</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 110.

<sup>1121</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 111.

<sup>1122</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 137.

J'ai toujours su avec précision ce que je désirais obtenir de mes sens. Il n'en est pas de même pour mes sentiments légers et fragiles comme des bulles de savon, car je n'ai jamais pu prévoir le cours hystérique et saugrenu de ma conduite. Bien plus encore, le dénouement final de mes actes me surprend le premier. Comme si chaque fois, parmi les mille bulles irisées de mes sentiments l'une d'elles sauvée d'une chute mortelle, réussissait miraculeusement à atterrir en pleine réalité, se métamorphosant à cette seconde en un de ces actes décisifs aussi menaçant que l'explosion d'une bombe.<sup>1123</sup>

Desgleichen zeugt es von Dalís Schreibstil, lange, verschachtelte Sätze in einer bilderreichen Sprache, sodass Vertrautes in neuem Kontext durch die Verbindung von Abstrakta (Gefühlen) und Konkreta (Seifenblasen) erscheint. Im Zusammenhang mit der Präsentation seiner Vorstellungen wird das Unsichtbare über Sprache sichtbar. Des Weiteren exprimiert Sprache seine spirituelle Welt, die sich in einer Art Trancezustand, ähnlich dem Schamanentum mancher Naturvölker, abspielt. In Trance entzieht er sich der Alltagswelt, um sich auf eine spirituelle Reise zu begeben, die den Wandel von Wahrnehmung begleitet:

Il me semblait revoir en eux toutes les fantaisies désordonnées de mon enfance, ensevelies dans mon oubli et miraculeusement ressuscitées dans la gloire de la chair et de l'écume de cumulus fulgurants de lumière. [...] Un des nuages en forme d'éléphant à tête d'homme, se partagea en deux nuages plus petits qui se métamorphosèrent en deux lutteurs géants et barbus aux corps boursoufflés de muscles.

Wie Picabia, so integriert auch Dalí Aphorismen in *La vie secrète*:

Ma béquille symbolique définissait et correspondait (et correspond encore) aux mythes inconscients de notre époque. [...] J'en mis partout et l'on se demanda: « Pourquoi tant de béquilles? Lorsque j'eus terminé mon premier essai et que l'aristocratie se tint debout grâce à mes mille béquilles, je voulus honnêtement le prévenir[.]»<sup>1124</sup>

Diese ironische Präsentation zeigt die Verachtung für eine Gesellschaftsschicht, die er dennoch finanziell ausnutzt und die an seinem Aufstieg zur Selbsterhöhung partizipieren möchte, sodass beide Seiten voneinander profitieren.<sup>1125</sup>

Die Integration onomatopoetischer Elemente lässt den Rezipienten an der realen Situation teilhaben, um den Übermalvorgang zusätzlich zu betonen. Ein Wortspiel belegt die homophone Verbindung von Hors-d'œuvre und dem spanischen Literaten Eugeni d'Ors: «D'Ors était avant-hier à Figueras [...] Et elle me montra dans un article le menu sur lequel il y avait écrit: „Hors d'œuvre.“»<sup>1126</sup> und zugleich Lydias Unkenntnis der Termini. Die Analogie von Pusa und Poussin, die sich aus einer Freud'schen sprachlichen Fehlleistung ergibt, zeigt sich in Folgendem:

D'Ors écrivit un jour un article intitulé: » Poussin et le Greco. « Le soir même, Lydia arriva, brandissant de loin le journal. [...] En effet, le hasard avait voulu que dans sa dernière lettre, elle ait fait allusion à deux personnages populaires de Cadaquès. L'un était surnommé le « Pusa » et l'autre, un scaphandrier d'origine grec, » El Greco. « L'analogie était évidente. Pusa et el Greco, Poussin et le Greco! Encore cette analogie n'était-elle qu'un commencement, car Lydia faisait sien le parallèle esthétique et philosophique établi par d'Ors entre les deux peintres.»<sup>1127</sup>

---

<sup>1123</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 10f.

<sup>1124</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 204.

<sup>1125</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.3.2.1.3 *Visages cachés* und der Surrealismus, S. 103.

<sup>1126</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 208

<sup>1127</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 207.

In «Quelle *Odiosea* seigneur Dieu!»<sup>1128</sup> präsentiert sich *Odiosea* als Neologismus Lydias, welche *l'Odyssee* mit *odio*, dem Wort für Hass assoziiert. Als Aphorismus dagegen zeigt Dalí seine Reflektionen über die europäische Nachkriegszeit, die vom Zerfall der *Ismen*, u.a. Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Kubismus, Kommunismus, dominiert sind: «Après le quart d'heure des ,ismes', va sonner l'heure des individus. Ton heure, Salvador!»<sup>1129</sup> Damit ist der Beginn seiner künftigen Vorherrschaft markiert.

In *Visages cachés* zeigt sich Synästhesie in Grandsailles' Visionen:

[L]a foule [...] distraite par de tels incidents, mais tout aussitôt reprise par cette frénésie insatisfaite qui, semblable à celle de chiens en rut, l'entraîne à un rythme incontrôlable et pantelant sur les traces de l'odeur magnétique et amère de la révolte.<sup>1130</sup>

Die Kombination des Geschmacks- und Geruchssinns steigert die lebendige Wirkung seiner Kopf-Bilder, eine Menschenmeute, die nach kurzer Ablenkung aus einem inneren Drang der Revolution entgegenstrebt. «Grandsailles sourit avec amertume»,<sup>1131</sup> die Synästhesie aus Geschmackssinn und Emotion in Form eines Oxymorons untermalt die Diskrepanz zwischen seinem Äußeren, einem Lächeln für seine Gäste, und seiner bitteren Erkenntnis über Hitler. Eine Personifikation präsentiert die scheinbare Bedrohlichkeit des Telefons für Barbara Stevens, ein Kommunikationsmittel, das sie nicht aus der Einsamkeit erlöst. Das Zitat weist auf Dalís Erfindung des Telefons in Langustenform hin, zudem spricht die Farbgebung den visuellen Sinn an: «[Elle] détourna son visage avec dégoût de l'endroit où gisait le téléphone, telle une langouste blanche endormie immobile, stupidement accrochée sur sa fourchette, incapable de venir à son secours.»<sup>1132</sup> Eine Synästhesie ihrer Lippen mit dem auditiven Sinn präsentiert die Beschreibung Betkas: «Betka semblait écouter avec ses lèvres, qui étaient légèrement ouvertes [...]»<sup>1133</sup> Dieses Zusammenspiel verschiedener Sinne evoziert surrealistische Bilder und Filmabläufe, die den Leser in die Szenen zu integrieren scheinen.

Dalís Texte markieren durch ihre innovativen Begriffskombinationen Analogien zu seiner bildlichen Kunst. Schriftlicher und mündlicher Ausdruck sind bei ihm identisch. Bereits zu Schulzeiten ignoriert er die korrekte Orthographie und verwendet stattdessen bewusst ein, an der Phonetik orientiertes, Schreiben: «Ainsi écrivais-je nonchalamment, sans régularité et couvrant mes cahiers de taches d'encre.»<sup>1134</sup> Diesen Stil behält er für die Notizen seines Lebensbekenntnisses bei, einerseits wegen mangelhafter Französischkenntnisse, andererseits, um sich von Mitmenschen abzuheben.

<sup>1128</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 300.

<sup>1129</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 274.

<sup>1130</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 36.

<sup>1131</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 47.

<sup>1132</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 100.

<sup>1133</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 117.

<sup>1134</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 53.

Wie die Ausführungen zeigen, sind sprachlich Analogien zu Aragon und Breton konstatierbar. In *Nadja* fällt die besondere Syntax mit Einschüben «manifestations plus ou moins délibérées»<sup>1135</sup>, «est-il besoin de le dire»<sup>1136</sup> und Partizipialsätzen «mais se proposant»<sup>1137</sup>, «où regimbant contre l'idée commune que je m'en fait[.]»<sup>1138</sup> ins Auge, die das Textverständnis erschweren.<sup>1139</sup>

Schon Aragon wertete die banale Alltagswelt des Konsums durch seine poetische Sprache auf.<sup>1140</sup> Spazierstöcke übernehmen in *Paysan de Paris* als schwingende Gräser die Rolle städtischer Natur: «Les cannes se balançaient doucement comme des vareches.»<sup>1141</sup> Ihre Personifizierung lässt sie dementsprechend wie lebendige Wesen in der Schaufensterauslage agieren, «Alors l'étalage fut pris d'une convulsion générale. Les cannes tournèrent en avant de quatre-vingt-dix degrés de telle façon que la moitié supérieure des X vint ouvrir son V contre le verre complétant en avant de l'apparition le rideau des éventails inférieurs.»<sup>1142</sup> sodass ein Schauspiel abzulaufen scheint.

Des Weiteren finden sich in *Le Paysan de Paris* diverse Wortspiele:

Éphémère  
F.M.R.  
(folie-mort-rêverie)  
*Les faits m'errent*  
LES FAITS, MÈRES  
Fernande aime Robert pour la vie:  
O ÈPHÈMÈRe o  
ÈPHÈMÈRES<sup>1143</sup>

Auffällig ist hier bereits das ungewöhnliche Schriftbild aus verschiedenen Schriftgrößen und -arten innerhalb eines Wortes, was zur Verwirrung beiträgt. Entsprechend den Thesen des Surrealismus opponiert dieses Schild gegen die konventionelle Orthographie.

Ellipsen, Anakoluthe, eine syntaktische Störung sowie Dialogbruchstücke unterbrechen den Erzählfluss in Aragons Werk und lassen den Roman einem Labyrinth ähneln.<sup>1144</sup>

«[-] Un petit marc... Je fais un métier qui donne soif... Il y a un va-et-vient là-dedans, une poussière...»<sup>1145</sup> Der Wirklichkeitsbezug scheint hierbei Basis oder vielmehr Initiator der Verschmelzung von Realität, Traum und Imagination zu sein.

---

<sup>1135</sup> Breton: *Nadja*, S. 9.

<sup>1136</sup> Breton: *Nadja*, S. 17.

<sup>1137</sup> Breton: *Nadja*, S. 11.

<sup>1138</sup> Breton, *Nadja*, S. 19.

<sup>1139</sup> Bürger: *Der französische Surrealismus*, S. 128.

<sup>1140</sup> Vergl.: Herbst: *Über Louis Aragon: Der Pariser Bauer (Le paysan de Paris)*, S. 2

<sup>1141</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 31.

<sup>1142</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 32.

<sup>1143</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 112.

<sup>1144</sup> Firchow, P.E.: "*Nadja and Le paysan de Paris: Two Surrealist ,Novels'*". In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 6 (1965), S. 30.

<sup>1145</sup> Aragon: *Le paysan de Paris*, S. 28f.

Soupault präsentiert ebenfalls in bilderreicher Sprache unter Nutzung rhetorischer Figuren die Geheimnisse des nächtlichen Paris: «Le café faisait un petit somme.[...] Les courants d'air passaient et repassaient, formant des dessins monotones et reposants.» «Les parapluies prennent des airs de troupeaux. [...] [L]e carrefour de Buci, qui donnent naissance à une famille de petites rue étroite [...]»<sup>1146</sup> Die unbelebte Materie wird in den v.g. Beispielen durch Vermenschlichung lebendig und evoziert Kopfbilder beim Rezipienten. Bühnenähnlich verändert die Stadt ihr Aussehen und zeigt neben der Vielfalt humaner Erscheinungsbilder und Aktionen die Wandelbarkeit toten Materials, sodass dadurch eine Ästhetik von Tristesse und Düsterteit zur Betonung der Pariser Schattenseiten entsteht.

### 3.4.3.3 Polyglossie und Hybridie

An dieser Stelle sei ein kurzer Exkurs zum Einfluss der Sprachentwicklung auf das Gehirn gestattet. Michel Paradis' Analyse über den Einfluss von Zwei- und Mehrsprachigkeit auf die Denkstruktur des menschlichen Gehirns zeigt, dass der ablaufende Mechanismus des Sprachgebrauchs bis zu einem gewissen Grad mit der Sprachanwendung einsprachiger Personen übereinstimmt, es gibt lediglich qualitative Differenzierungen des Niveaus. Da sowohl grammatikalische als auch lexikale Strukturen vom Hirn in gleicher Weise genutzt werden, erweisen sich die Anwendungsmechanismen für alle Sprachen als identisch.<sup>1147</sup> Insofern ist der funktionale Ablauf des Schreibens in einer Zweitsprache mit dem in der Muttersprache vergleichbar. Dennoch kann Textproduktion in einer Fremdsprache bspw. die Anwendung einer Sprachstruktur auf eine andere Sprache belegen.

Dalí, Chirico sowie Picabia verfassten ihre Romane auf Französisch. Sowohl Chirico als auch Dalí verfügten durch ihr Aufwachsen in einem fremden Sprachumfeld über Alteritätserfahrungen, lediglich Picabia wuchs im französischen Sprachbereich auf. Die Verwendung des Französischen resultiert v. a. aus ihrer Nähe zu den Pariser Surrealisten. Die Kindheit in einem romanisch-sprachigen Umfeld sollte den drei Malern demzufolge den Zweitspracherwerb innerhalb der romanischen Sprachfamilie aufgrund der geringeren Unterschiede erleichtern als bspw. zu den germanischen Hauptsprachen.<sup>1148</sup> Nicht zu leugnen ist der phonetische Unterschied zwischen Katalanisch und Französisch, doch ist das Erlernen einer Sprache im entsprechenden Sprachbereich einfacher. Die Heteropoesie zeigen sie in diversen Kunstsparten und divergenten Textsorten, die ihre Sprachmigration belegen. Überschneidungen zeigen sich hierbei als sprachliche Phänomene, z.B. als

---

<sup>1146</sup> Soupault: *Les dernières nuits de Paris*, S. 7f, 9, 10.

<sup>1147</sup> Paradis, Michel: *A Neurolinguistic Theory of Bilingualism*. Kees de Bot, Thom Huebner (Hrsg.). Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2004, S. 222-231.

<sup>1148</sup> Vergl.: Bodmer, Frederick: *Die Sprachen der Welt*. Geschichte – Grammatik – Wortschatz in vergleichender Darstellung 5. deutschsprachige Auflage. u.a. Köln: Lizenzausgabe für Parkland Verlag Kiepenheuer und Witsch 1997, S. 404.

Homonymie, als Polysemie oder als Synonymie und Hyponymie auf dem Gebiet der Semantik.<sup>1149</sup> Homonymie erzeugt Verschiebungsprozesse und Ambivalenzbildungen, d.h. metaphorische Abläufe.

Mit dem Verlust der Totalität des modernen Subjekts ist die Aufgabe der Zeichen, diese so zu gestalten, dass alle Elemente sich in unendlichen Möglichkeiten entfalten können, sodass innovative Kreationen entstehen können. Zufällige Unzulänglichkeiten auf linguistischer Ebene begründen die schöpferische Tätigkeit und damit die Schaffung neuer Kunstwerke. Ein Hinweis auf die Analogie zum freudianischen Phänomen des Versprechens mag hier genügen. Bei den drei Autoren hingegen basieren die Versetzungen im Aufeinanderprallen von Mutter- und Fremdsprache, verbunden mit der Synästhesie aus visuellen und auditiven Elementen, um dem Unsagbaren Ausdruck zu verleihen.<sup>1150</sup>

Insbesondere im Surrealismus kommt der Polyglossie als ästhetisch-poetologisches Phänomen der Moderne eine zentrale Bedeutung zu. Der französische Surrealismus unterliegt hierbei dem Einfluss ausländischer Künstler, vor allem Literaten, die neben einer polyglotten Sprachverwendung innovative Verfahren und Perspektiven anwendeten,<sup>1151</sup> und dadurch neue Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen. Hingegen wurde noch im 19. Jahrhundert, zu Zeiten der Romantik, Schreiben in einer Fremdsprache als Exotismus angesehen. Doch in der Avantgarde überschreiten neben den drei Genannten weitere bildende Künstler u.a. Max Ernst, Landes- und Sprachgrenzen. Folglich sind intermediale Verbindungen häufig mit sprachlichem Migrieren gekoppelt.<sup>1152</sup>

#### **3.4.3.3.1 *Caravansérail***

Obwohl im frankophonen Umfeld aufgewachsen, schlägt sich Picabia spanisch-kubanische Abstammung in *Caravansérail* nieder:

– Que voulez-vous, nous sommes d’origine cubaine, le ciel bleu, les palmiers, la douce chaleur, font que les cerveaux là-bas ont du mal à réaliser le côté positif des choses. À Cuba, les habitants du pays font peindre leurs maisons en rose, en bleu, en vert pâle, elles passent un peu au soleil mais toutes ces couleurs demeurent bien charmantes. N’habitant pas Cuba, je fais pour mes idées ce que les Cubains font pour leur demeures. Peindre des idées noires en bleu, quel plaisir! Par exemple ici, ce n’est pas le soleil. C’est la pluie qui les fait passer.<sup>1153</sup>

Die Pastellfarben seines Heimatlandes lassen die dunklen Gedanken erträglich werden und zeigen die unterschwellige Sehnsucht nach der Wärme, real und emotional, seiner kubanischen Heimat. Verglichen mit Dalís und Chiricos Werken werden relativ wenige

---

<sup>1149</sup> Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, S. 40ff.

<sup>1150</sup> Vergl.: Wild: „Ideen-Maschinen“. In: *ZfK 21* (2008), S. 56.

<sup>1151</sup> Wild: „Nachrichten vom Rande des Reiches“, S. 178.

<sup>1152</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: *ZfK 21* (2008), S. 55.

<sup>1153</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 33f.

fremdsprachige Termini in den Roman integriert: «banco; Corrida»,<sup>1154</sup> spanische Begriffe. Der Kalauer über Jean Cocteau/Jean Cocti «Pour Tabac, vous faites erreur: ce n'est pas Jean Cocteau, c'est Jean Cocti.» orientiert sich an der Pluralbildung der Ostromania, an gelato – gelati. Der Kalauer ist jedoch auf Germaine Everlings Berichtigung von ‚Tabakkunst‘ in ‚Tabukunst‘ zurückzuführen, denn der Maler Jean Crotti hatte das Manifest mit dem Titel *Tabu* auf einem gelben Flugblatt publiziert.<sup>1155</sup>

Darüber hinaus rekurriert Picabia auf Bekanntes, das er innovativ variiert. Gleichzeitig wird mit einem Aufbrechen von Syntax und Reim eine Sprache geprägt, die vom Bürgertum nicht manipulierbar sein soll.<sup>1156</sup> Letzteres Merkmal zeichnen insbesondere die Gedichte aus:

LAC

*Les tempes des jeunes filles*  
*Dans tes ténèbres épaisses*  
*Jusqu'à leur mariage*  
*Amusent Tékétili*  
*Dans les livres*  
*Certains mots*  
*Se trouvent pliés*  
*Au son de la musique*  
*Méridionale*  
*La vie rustique*  
*Danse*  
*Sur la toile des idées*  
*Sa main dans sa main*  
*Nous fermons la ville*  
*Pour la possession du beau*  
*Les inventions*  
*Les théâtres*  
*Les femmes*  
*Les ramoneurs*  
*Une lampe électrique posée sur la soie rose*  
*Un poisson mort*  
*Tout forme une guirlande que l'on attache*  
*Dans son cerveau*  
*Aux jours de fêtes.*<sup>1157</sup>

Das Gedicht, angeblich von Lareincay, zeigt sich nahezu frei von jeglicher Punktation und Syntax, nur wenige Verben sind integriert. Es besteht überwiegend aus ideell verbundenen Nomen ohne Bezug zum Titel.

### 3.4.3.3.2 Chiricos Texte

Chirico, der sich als frühzeitig in einer Fremdsprache artikulierte, schrieb beide Romane auf Französisch. Bereits 1913 verfasste er Lyrik auf Französisch; später folgte als Medium

<sup>1154</sup> Beide Zitate, Picabia: *Caravansérail*, S. 54.

<sup>1155</sup> Dieser Text wurde 1922 in der Edition von *La Pomme de pins* „als neue Religion“ annonciert, doch es gab nur zwei Anhänger, den Maler selbst und seine Frau Suzanne Duchamp. Zitat, Picabia: *Caravansérail*, S. 64, Anmerkungen, S. 172.

<sup>1156</sup> Siehe Gliederungspunkt 3.4.3.1.1 Picabia: *Caravansérail*, S. 210ff.

<sup>1157</sup> Picabia: *Caravansérail*, S. 81f.



ästhetischer Selbstvergewisserung das Genre Roman. Dafür nutzte er seine brillanten Französischkenntnisse, für theoretische Abhandlungen jedoch Italienisch.

*Hebdomeros* eines der Hauptwerke des Surrealismus, schafft eine zweite Wirklichkeit, die signifikant zu der wahrgenommenen Realität differiert und in der Imagination des Protagonisten abläuft. Das Schreiben in einer Fremdsprache spaltet die ursprüngliche Einheit von Sprache und Welt und wendet sich damit von konventionellen Wahrnehmungsmustern ab, sodass dem Geschriebenen visuell nicht mehr zu trauen ist.

Durch Poly- bzw. Heteroglossie in Chiricos Büchern gewinnen diese makrostrukturell eine zusätzliche Ausdrucksebene. Man kann dies auf die Konfrontation mit unterschiedlichen Sprachräumen, u.a. dem Deutschen zurückführen. Doch ist bei den folgenden Beispielen die Frage, ob es sich um echte Polyglossie handelt oder diese lediglich als „tranche de vie“ anzusehen sind und somit auf Chiricos Internationalität verweisen.

Insbesondere in *Hebdomeros* finden sich dafür zahlreiche Beispiele, z.B. der klassische Satz „...*that is the question*...“ aus Shakespeares *Hamlet*:

Hebdomeros prétendait que c'était l'effet du milieu, de *l'atmosphère* et qu'il ne connaissait aucun moyen pour changer tout cela ; la seule chose à faire c'était vivre et laisser vivre. Mais, *that is the question*, vivaient-ils, réellement?<sup>1158</sup>

Meiner Ansicht nach ist textimmanent die Frage nach dem Sinn des Lebens, die Hebdomeros permanent beschäftigt und die er zu beantworten sucht.

Die Integration deutscher Sätze, das erste Zitat ist eine auf Französisch übersetzte Offerte, belegt Chiricos Deutschkenntnisse, die er in seiner Münchner Zeit erwarb:

Hélas, non! *Wir zahlen Geld ; nous payons de l'argent*; par ces mots commençait une petite annonce qu'il avait fait insérer dans les journaux.<sup>1159</sup>

[C]eux qui restent agitent les mouchoirs et lèvent la main en signe de salut :- Soit heureux! *Lebe wohl!* Que la fortune te soit propice! Bonne chance!- [...] <sup>1160</sup>

Den Gebrauch seiner Vielsprachigkeit demonstriert folgendes Zitat mit eingefügten italienischen und spanischen Vokabeln: «O symphonie inachevée dans ses éternels *voglio amarti!* Chants sans paroles murmurés tout bas! Tristes rêveries! Remémorations! *Recuerdos!* O nuit étoilée!»<sup>1162</sup> Für den Leser ergibt sich aus diesem Sprachgemenge eine veränderte Lesart und Deutung des Textes.

Die v.g. Beispiele belegen zwar den aus dem Griechischen stammenden Terminus, „poly“ „viel“ und „glōssa“ „Sprache“, Polyglossie = Vielsprachigkeit in seiner ursprünglichen Bedeutung, die Ausdrucksweise in diversen Sprachen, doch fehlt ihnen meist die experimentelle Seite surrealistischer Sprachkonstrukte.

Hebdomeros comprit que le vent de la mer arrivait enfin et s'en réjouit de tout son cœur; [...] le vent frais et doux, le vent des espoirs et des consolations persistait. Jusque-là tout allait bien, mais voilà que

---

<sup>1158</sup> Chirico: *Hebdomeros*, S. 15.

<sup>1159</sup> Chirico: *Hebdomeros*, S. 65.

<sup>1160</sup> Chirico: *Hebdomeros*, S. 140.

<sup>1162</sup> Chirico: *Hebdomeros*, S. 242.

le coq, ou plutôt cette silhouette, cette ombre portée d'un coq devenait peu à peu obsédante et commençait à prendre dans le paysage une place prépondérante et à jouer un rôle dans la vie de ce coin modeste et tranquille; c'était une place et un rôle que jamais auparavant on n'aurait soupçonnés; voilà que maintenant elle descendait; en même temps elle *montait*; agissant comme un corrosive, elle *mangeait* le clocher d'un côté tandis que l'autre elle entamait le ciel en s'y découpant et s'y développant avec une lente et inexplicable régularité; maintenant les pieds du coq touchaient le sol et sa crête les nuages; des lettres blanches, des lettres solennelles comme une inscription lapidaire, s'avancèrent un peu partout, hésitèrent, ébauchèrent dans les airs une espèce de quadrille démodé et enfin se décidèrent à s'accoupler selon le désir d'une force mystérieuse et formèrent à quelque hauteur du sol cette étrange inscription : *Scio detarnagol bara letztafra*. Soudain tout ce *plein air* perdit son atmosphère, sa *Stimmung* [...]<sup>1163</sup>

Hierin zeigt sich das surrealistische Moment des sprachlichen Ausdrucks und die Paradoxie der Handlungen. Es werden unterschiedliche Sprachen kombiniert und aus den Buchstaben innovative Wörter gebildet, die keiner bekannten Sprache zuzuordnen sind.

Hebdomeros' folgende Reflektionen deuten auf Chiricos hellenisches Heimatland:

Hebdomeros au milieu de cette salle autour de laquelle, sévères comme des aréopagites intransigeants, siégeaient toutes ces prostituées quinquagénaires, aux bras herculéens croisés sur la poitrine hypertrophique dans la pose des lutteurs devant le photographe.<sup>1164</sup>

Mehrere Begriffe sind dem Griechischen entnommen, neben den Areopagiten– Bezug zu Athens erstem christlichen Bischof – erinnern die gekreuzten Arme an Herkules' Stärke und die üppige Brust unterstreicht einerseits die Abwehrhaltung gegenüber dem Fotografen, demonstriert andererseits auch Kraft und Selbstbewusstsein.

Der Roman präsentiert sich meiner Meinung nach teilweise als Beispiel für Polyglossie durch, in den französischen Text integrierte, englische, deutsche, italienische, spanische, griechische und lateinische Lexeme, die gleichzeitig als Beleg für die Multilingualität des Kosmopoliten Chirico gewertet werden können. Hinzuweisen ist auf die Schachtelstruktur der Sätze mit eingearbeiteten, fremdsprachlichen Elementen, die durch die spezielle Syntax ihre Zugehörigkeit zur surrealistischen Literatur demonstriert und dadurch das Textverständnis erschwert.

In *Monsieur Dudron* integriert Chirico ebenfalls unterschiedliche Sprachelemente, Latein und Englisch, Zeugnisse seiner vielfältigen Sprachkenntnisse: «dans une espèce de *loggia* [...] In *emulsione veritas!* [...] tels du miniscules *icebergs* [...]»<sup>1165</sup> Der Name *Mme. Far* entspricht homophonisch der französischen Vokabel *phare* für Leuchtturm, phonologisch jedoch dem englischen *far*, der Vokabel für weit, entfernt. Auf diese Doppelbedeutung weist der Verfasser explizit hin, ein Beleg für das bewusste Spiel mit den diversen Sprachen. Die dritte Bedeutung wäre das italienische *far*, abgeleitet vom Verb *fare*. In

<sup>1163</sup> Chirico: *Hebdomeros*, S. 77f.

<sup>1164</sup> Chirico: *Hebdomeros*, S. 27f.

<sup>1165</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 83f.

Verbindung mit der Muse ist auch dieses möglich. Hiermit greift Chirico das Konzept surrealistischer Sprachspiele auf.<sup>1166</sup>

Detailliert thematisiert er den «*snob*, abréviation de *sine nobilitate* (sans noblesse)»,<sup>1167</sup> eine englische Vokabel für Neureiche, denen die adäquate Erziehung fehlt, ein neues Phänomen im Umkreis moderner Künstler, wohingegen die Integration verschiedener Begriffe seinen Kontakt mit der deutschen Sprache beweist: «en somme de tout cet *ersatz d'art* [...]»<sup>1168</sup> Zwar findet sich das Wort seit dem ersten Weltkrieg im *Larousse*, dennoch handelt es sich ursprünglich um einen deutschen Begriff, der in Kombination mit dem Französischen eine neue Wortschöpfung ergibt.

Der Dialog von Dudron und M<sup>me</sup> Far einen Artikel über Natur betreffend, zeigt die Differenz der englischen «*still-life* et *stilleben*» und der deutschen Bezeichnung für das französische *la nature morte*. Beide Betitelungen entsprechen nicht dem französischen Begriff für einen Gemäldetypus, der auf Vergänglichkeit verweist.<sup>1169</sup>

Die integrierten Derivate des Englischen «*bluff*»<sup>1170</sup> bezeichnen Bilder ohne Substanz und Form, die Lateinischen dagegen zeitgenössische Weine: «Catulle dans ses vers parle de ce fameux *fumesus phalernus*, qui était un vin très apprécié au temps de ce poète et qui provenait des vignes cultivées dans l'*agrum phalernum*, dans la région de Naples.»<sup>1171</sup> Der Hinweis auf das lateinische Zitat Catulls deutet durch „phalernum“ auf Apulien und die mediterrane Weinbau und -kultivierung hin. Folglich rekurriert Chirico hier auf altrömische Traditionen.

Chiricos Schreibstil in Bildern und Traumanalogien beweist den Bezug zu seiner Malerei. Die verwendeten Metaphern sind oftmals der Bibelsprache und griechischen Mythologien entlehnt und markieren seine Selbstinszenierung.

### 3.4.3.3 Dalís Texte

Dalís Texte, in Amerika auf Französisch verfasst, präsentieren ebenfalls Polyglossie-Elemente, mit denen er die Kulturen Kataloniens und Frankreichs verbinden wollte. Sein, phonetisch gesehen, katalanisches Französisch, markiert seine fiktive Autobiographie.<sup>1172</sup>

Die Vermischung beider Sprachen erschwert die Suche nach dem Sinn des Textes. Typisch für seine Werke ist das nahtlose Ineinanderübergehen von Katalanisch, Spanisch, Englisch und Französisch.<sup>1173</sup> In *Visages cachés* werden die v.g. Sprachen zusätzlich durch Latein

---

<sup>1166</sup> Siehe Gliederungspunkt 2.2.2.1.4 Die Bedeutung der Namengebung, S. 55.

<sup>1167</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 72f.

<sup>1168</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 69.

<sup>1169</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 156.

<sup>1170</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 126.

<sup>1171</sup> De Chirico: *Monsieur Dudron*, S. 126.

<sup>1172</sup> Vergl.: Bona: *Gala*, S. 319f, 322.

<sup>1173</sup> Vergl.: Vilaseca: *ASMIP In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*, S. 8-11.

ergänzt: «Banco» «*tap-dance*» als Anspielung auf den Musikfilm Fred Astaires, in dem er als Steptänzer agiert, oder bspw. «Aïe, Dio», des Weiteren das zweideutige polnische bzw. russische Wort «*Suka*» = Hündin oder Hure in einem Brief von Betkas Mutter, das ihre Verachtung für die Tochter zum Ausdruck bringt. «*Mira! Mira!*» oder der morgendliche Gesang der Vögel, die den lateinischen Psalm zu intonieren schienen «*Dies irae, dies irae, dies irae* [...]» und die lateinische Inschrift für Grandsailles' Liaison mit Lady Chidester-Ames:

CADAVRIBUS AMORE FURENTIUM MISERABUNDIS POLYANDRIEN <sup>1174</sup>

demonstrieren seinen unbeschwerten Umgang mit Sprachen und weisen auf das multikulturelle Paris hin. Daher sind sie teilweise als „tranche de vie“ zu werten.

Die unsystematische Auflistung der Beispiele soll lediglich auf Dalís Spiel mit dem Medium Sprache hinweisen, mit dem er sich bewusst von seinen Mitbürgern distanzierte.

Ebenso nutzt er seine rudimentären Fremdsprachenkenntnisse in *La vie secrète*: «Et cet Hitler est un morros de con capable à lui tout seul de faire sauter l'Europe d'un coup de pied.»<sup>1175</sup> Dieser pornografische, katalanische Terminus, der auch bösartig und listig bedeutet für Hitler ist eine Vorausdeutung auf die historischen Ereignisse.

Das kurze Gedicht aus dem Märchen *LE MANNEQUIN DE CIRE AU NEZ DU SUCRE*

*Dulcetta en vida*  
*Dulcetta en mor,*  
*Si t'agues coneguda*  
*No t'auria mort!* <sup>1176</sup>

zeugt von Dalís sprachlicher Bindung an Spanien und unterstreicht die Erkenntnis seiner abartigen Veranlagung. Insbesondere katalanische Vokabeln sind wiederholt integriert, «Avec mes fuites et mes capeas [...]»<sup>1177</sup> wie in diesem Fall einem Begriff aus dem Stierkampf. Folgender spanische Refrain «*Genio y figura hasta la sepultura*»<sup>1178</sup> war ein Lebensmotto Galas und Dalís. «la grande marmite»<sup>1179</sup> ist ein gebräuchliches katalanisches Wort für Revolution oder allgemein für das Chaos, welches ebenso häufig Verwendung findet wie «envelat»<sup>1180</sup>, einem großen Festzelt, welches bei Dorffeiern aufgebaut wird. «*Night and day*»<sup>1181</sup> bezieht sich auf ein bekanntes Lied Cole Porters, welches sich besonders einprägt, da es permanent gespielt wird.

Dalí integriert in beide Bücher fremdsprachliche Derivate, um mit Sprache zu spielen und den Lesefluss zu unterbrechen. Der ungewohnte Gebrauch der Termini und die

<sup>1174</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 51, 101, 105, 128, 202, 208, 276.

<sup>1175</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 251, 56.

<sup>1176</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 183.

<sup>1177</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 187.

<sup>1178</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 245.

<sup>1179</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 278

<sup>1180</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 278.

<sup>1181</sup> Dalí: *La vie secrète*, S. 254.

phonetische Schreibweise seiner französischen Texte, signifikantes Beispiel ist die Originaledition von *La vie secrète*, verwirrt den Französisch-Kenner und fordert dessen Interpretationsvermögen heraus.

Die Beibehaltung seines spezifisch Dalí'schen Stils bezeugt zwar seinen Unwillen bzw. seine Unfähigkeit eine Fremdsprache korrekt zu erlernen, zeigt doch gleichzeitig seine Bindung an die surrealistischen Forderungen.<sup>1182</sup> Seine Sprache entlarvt Roloff zufolge den Surrealisten Dalí und lässt dadurch seine angebliche Wiedergeburt als traditioneller Künstler als eine intendierte Inszenierung mit Fokussierung auf ihn selbst erscheinen.<sup>1183</sup>

Dalís Gesamtwerk zeigt „die optische Umkodierung des Sichtbaren“, das Ziel surrealistischer Verfasser, um das Unsichtbare sprachlich zu zeigen.<sup>1184</sup> Folgendes Beispiel offenbart seine Sprachnutzung, welche die Nähe zu seiner Muttersprache belegt:

*/ge choissi la /geologie d'une terre qui » metai nouvelle « , et qui etai geune vierge et sans drame, celle de l'amerique Ge [...] voAyge en amerique: mai au lieu de froter/romantiquement et/ directement la peau [...] du serpent de mon corps contre les asperites [...] /de son/ terrain, ge preferai [...] /pele/ protege, [...] /a l'interieur de/ l'armure du crustace luisant /et noir/ d'une cadillac que ge done [...] /en/ cadeau a Gala [.]<sup>1185</sup>*

Das nicht Zusammenpassende seines Sprachgebrauchs bezeugt zudem seine Affinität zum Grotesken, in dem unpassende Objekte miteinander verbunden werden. Sein Denken bleibt katalanisch, er versuchte lediglich, dieses Gedankengut auf Französisch auszudrücken.

#### 3.4.3.3.4 Zwischenfazit

Als Fazit kann gesagt werden, dass das Spiel mit verschiedenen Sprachen beim Rezipienten eine semantische Verschiebung initiieren könnte, die die gewohnten Sprachregeln, insbesondere deren grammatikalische Struktur, außer Kraft setzt.

Die Polyglossie zeugt meiner Ansicht nach auch von einer Identitätsverschiebung der Autoren aufgrund ihres Lebens in verschiedenen Kulturen und Sprachräumen. Neben ihrer Bindung an das Geburtsland schöpfen sie Merkmale ihrer Identität durch die Besetzung neuer Räume mit veränderten Lebens- und Arbeitsbedingungen. Darüber hinaus unterstreicht u.a. die Infiltration fremdsprachiger Termini die hybride Struktur der Werke, für die sich der Roman natürlicherweise besonders eignet. Auf linguistischer Ebene findet sich ihr Pendant im Schreiben außerhalb der Muttersprache, welches ihren Medienwechsel vom bildenden zum schreibenden Künstler begleitet. Fremdsprachigkeit kann hierbei sowohl auf mikrostruktureller als auch makrostruktureller Ebene, wie z.B. bei Chirico auftreten. Die hybriden Textsorten erweitern ihre Ausdrucksmöglichkeiten und ermöglichen ihnen ihre Ich- und Welterfahrungen in Sprache umzusetzen, auf diese mit

---

<sup>1182</sup> Vergl.: Wild: „Athaumasia“, S. 67f.

<sup>1183</sup> Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 181.

<sup>1184</sup> Wild: „Ideen-Maschinen“. In: ZfK 21 (2008), S. 48.

<sup>1185</sup> Dalí: *La vie secrète* (Original), S. 17.

den Augen eines Malers zu blicken und zu thematisieren. Dokument dafür ist vor allem Chiricos *M. Dudron*, in dem sich der Konflikt zwischen Tradition und Moderne in den Diskussionen mit seinem *alter ego* Mme. Far über die diversen Kunstformen zeigt.

Die Polyglossie der drei Autoren basiert vor allem auf ihrer Lebensgeschichte. Die zahlreichen Texte auf Französisch sind auf die unterschiedlichen Spracheinflüsse sowie die Dominanz des Pariser Surrealisten-Kreises zurückzuführen. Die Mehrsprachigkeit bereicherte und ergänzte ihren Wortschatz, da die speziellen Sprachmerkmale und der fehlerhafte Gebrauch der alteritären Sprache innovative Kombinationen und Neologismen ermöglichen. Dazu ergibt sich ihr Kosmopolitismus aus der Kenntnis divergenter Kulturen. Die französische Sprache brachte das poetische Element in ihre Werke. Zudem fungierte Französisch als Fachsprache surrealistischer Maler und Schriftsteller, als Brücke zwischen bildender und schreibender Kunst und Bindeglied innerhalb der Gruppe. Dadurch konnten Dalí und Chirico ihre spätere Kritik an surrealistischen Thesen in der Muttersprache ihrer Hauptvertreter verfassen und deren Effekt verstärken.

#### **4. Roman und Autobiographie**

##### **4.1 Roman**

In diesem Kapitel ist zu klären, welcher Gattung die untersuchten Werke angehören. Das Genre Roman eignet sich durch seine Wandlungsfähigkeit in besonderem Maße für das Schreiben in fremden Sprachen. Die Umbruchphase in der Romanproduktion vom traditionellen Roman mit stringenter, chronologischer Entwicklung zum Fragmentischen und Collagenhaften zieht einen gewissen Handlungsleerlauf nach sich. Hierbei wird der Protagonist zum wahrnehmenden Subjekt, das an die Stelle von Aktionen das Sehen und die Imagination treten lässt. Darüber hinaus ist zu klären, inwieweit die Werke surrealistischen Thesen entsprechen.

Surrealistische Romane zeigen eine sprachliche Beliebigkeit, die den *hasard objectif*, ein willentlich herbeigeführter Zufall,<sup>1186</sup> zum Prinzip erhebt. Der Akteur avanciert hierbei zum flanierenden Beobachter der Welt, der er entfremdet gegenübersteht.<sup>1187</sup> Als typisches Beispiel figuriert der melancholische Hebdomeros, ein philosophierender Weltbeobachter ohne Einbindung in ein Arbeitsleben. Durch die veränderte Rolle des Handlungsträgers differiert Fiktionalität in den Avantgarde-Romanen merklich zur traditionellen „narrativen“. Die Imaginationskraft des Protagonisten ist somit unabhängig von realen

---

<sup>1186</sup> Wild, Gerhard: „Die Realität der Surrealisten. Leben und Mythos im Werk von Óscar Dominguez“. In: Óscar Dominguez: *Les deux qui se croisent/Die Zwei die sich kreuzen*. Mit einem Anhang verstreuter poetischer Texte Französisch/Deutsch. Magnus Chrapkowski (Hrsg.). Mit einem Nachwort von Gerhard Wild. Wuppertal: Arco Verlag 2020, S. 166f (137-222).

<sup>1187</sup> Siehe Gliederungspunkt 3.2.4.3 Der moderne Flâneur, S. 140f.

Zeitvorgaben und kann in andere Zeiträume übertragen werden, da im Fokus des Werkes nunmehr Imagination und Memoria stehen: «sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage.»<sup>1188</sup>

Von den Vergleichstexten präsentiert sich *Le paysan de Paris* als ein Beispiel für essayistisches Schreiben, dagegen weist Bretons *Nadja* bereits auf den Existentialismus bspw. Sartres *La Nausée* hin, der als Vorwegnahme des Nouveau Roman anzusehen ist. Außerdem dokumentiert das Werk, verbunden mit dem Textsortenwandel, die Hinwendung zu einer reflektierenden und kommentierenden Narration. Der uneinheitliche Text entspricht den surrealistischen Thesen, dem Leser einen innovativen Pfad durch das Collagenwerk zu weisen und gewohnte Erwartungen abzulegen.<sup>1189</sup> Besonders deutlich zeigt sich in Aragons Roman die nahezu konsequente Umsetzung der Thesen des *Manifeste du surréalisme* mittels einer durchgehenden Mischung der Diskursformen, Erzählung, Beschreibung, Collage.

Bereits Huysmans' *À rebours* zeigt sich nach Jourde als ein Metatext, der die Romanproduktion der Décadence initiiert, zugleich jedoch Elemente der Moderne aufweist,<sup>1190</sup> sozusagen epochenübergreifend konzipiert ist. Da auch Breton auf Huysmans rekurriert, kommt letzterem mehr als eine Vorreiterrolle in der Verschriftlichung von Traum und Unbewusstem zu. Der Protagonist sowie die Helden der surrealistischen Malerromane zeichnen sich daher durch Gespräche und Begegnungen aus.

Die Überlagerung von Traum und Unbewusstem mit der Realität reduziert den Helden/Protagonisten auf die Rolle eines Vermittlers realer und imaginärer Erfahrungen. Aragons, Bretons sowie Soupaults Hauptfiguren verkörpern den Typus *Flâneur* ebenso wie Picabias Ich-Erzähler, der per Auto durch Frankreich „flaniert“. Bilder oder Texte ersetzen hier mit ihrer fiktiven Welt die Wirklichkeit und betonen die Präferenz des Künstlichen vor der natürlichen/normalen Welt. Georgette und Nadja adaptieren als weibliche Flanierende dieses Verhalten und greifen damit in diese, ursprünglich männliche Domäne ein, was ihre, für Frauen untypische, Unabhängigkeit dokumentiert.

Dalís Bücher dagegen dokumentieren strukturell ihre Zugehörigkeit zum Traditionellen, obwohl Sprache und Präsentation surrealistische Sequenzen aufweisen, in *Visages cachés* lediglich als kurze surreale Elemente in realem Geschehen. Insbesondere die fiktive Autobiographie präsentiert Intermedialität durch die Integration von Bildern und Fotos aus Dalís Umfeld sowie Hybridität durch Einbeziehung anderer Textsorten. Im Vorwort seines

---

<sup>1188</sup> Breton: *Nadja*, S. 22.

<sup>1189</sup> Vergl.: Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, S. 60ff.

<sup>1190</sup> Jourde: *À rebours: L'identité impossible*, S. 9f.

Romans positioniert sich Dalí allerdings deutlich gegen Attribute der modernen Zeit, wie bspw. das beschleunigte Tempo und opponiert damit deutlich zu Picabias Futurismus:

*Les gens sont affligés de nos jours de la folie de la vitesse, qui n'est que le mirage fugitif et vite dissipé du » raccourci humoristique «. J'ai voulu réagir contre cela en écrivant un » vrai roman «, long et ennuyeux [...]. Un vrai roman d'atmosphère, d'introspection et de révolution et d'architecturalisation des passions doit être (comme il l'a toujours été) [...].*<sup>1191</sup>

Explizit spricht sich Dalí im Kampf zwischen Tradition und Moderne für eine Rückbesinnung auf den traditionellen Roman in epischer Breite aus. Hieran orientiert er sich konsequenterweise in beiden Werken, ein Umbruch und die Hinwendung zu einem traditionellen Schreibstil, der sich zwischen 1927-29 abzeichnete.<sup>1192</sup>

In diesen Romanen sind neben dem Konflikt zwischen alt und neu Reminiszenzen an die Literatur der Jahrhundertwende evident, sodass die Avantgarde der 20- bis 40er Jahre als Replik damaliger Literaturproduktion zu sehen ist.<sup>1193</sup>

Alle drei Verfasser, z.B. Chirico, verarbeiten fiktional reale Persönlichkeiten, insbesondere bekannte Künstler und verbinden so die wirkliche Welt mit der Fiktion:

Sur son lit, Hebdomeros tenait accroché au mur un tableau fort curieux qui avait été peint par un de ses amis, artiste de grand talent, disparu malheureusement très jeune. [...] Le tableau qu'il avait peint représentait Mercure en berger tenant une houlette à la place du caducée; il poussait devant lui vers la nuit du sommeil le troupeau des rêves. Le tableau était très bien composé, car au fond, au loin, derrière Mercure et son troupeau, on voyait un pays ensoleillé, des villes, des ports, des hommes vaquant à leurs affaires, des paysans travaillant dans leurs champs, enfin la vie, tandis qu'autour de Mercure et de son étrange troupeau, c'était l'obscurité et la solitude comme s'ils étaient entrés dans un immense tunnel.<sup>1194</sup>

Diese Zusammensetzung kennzeichnet gleichermaßen *Le Paysan de Paris*. Dadurch wird dem Rezipienten eine mimetische Realitätsdarstellung suggeriert. Die wahrheitsgemäße Wiedergabe des Geschehens entfällt, vielmehr wird eine ideelle, fantastische Welt erschaffen, wie folgendes Zitat belegt: «Encore un mouvement; un plein de décor qu'on change, un paravent qu'on retire, un rideau qu'on soulève et voici le bal; la fête dans le mégaron américain.»<sup>1195</sup>

Chiricos Werk aus Kindheitserinnerungen, Traumvorstellungen und Kunst, die eine Melange eingehen, miteinander verschmelzen oder sich übereinander schieben, lässt dadurch neue Abbilder der Realität entstehen.

Die veränderte Wahrnehmung zeigt lediglich eine Metamorphose der Realität durch Traum, Imagination und Kunst, vergleichbar seiner *Pittura metafisica* lässt Chirico durch

---

<sup>1191</sup> Dalí: *Visages cachés*, S. 9.

<sup>1192</sup> Wild: „Heteropoiesis“, S. 15.

<sup>1193</sup> Auch Neumann betont, dass dem Ursprungsmodell der *Querelle des anciens et des modernes* zahlreiche folgten, da jeder Neubeginn einer Moderne als Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsmustern vorausgehender kultureller Modelle zu sehen ist. Neumann: „Verdichten und Verströmen.“ S. 196. Wild/Winter sehen die Einflussnahme jener Zeit auf die Texte der Malerautoren, welche die Abwendung von der „klassischen Formensprache“ fortsetzen. Wild, Winter: „Vorwort“. In: ZfK 21 (2008), S. 3.

<sup>1194</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 157f.

<sup>1195</sup> De Chirico: *Hebdomeros*, S. 71f.



den innovativen Blickwinkel Alltagsobjekte und reale Orte neu entstehen. Vertraute Plätze erscheinen nunmehr irreal, öde, menschenleer, fast wie aus einer anderen Welt, die nur ideell existiert, sodass sich der Leser von vertrauten Realitätskonzepten lösen muss, was gedankliche Irritationen evozieren kann.<sup>1196</sup> Die bilderreiche Sprache verschleiert ein objektives Realitätsbild, wodurch diese enigmatisch und undurchschaubar erscheint.

Die traditionellen Pfeiler des Romans verändern sich mit der Perspektive des Wahrnehmenden. Wirklichkeitsabbildung ist dabei eng mit ihrer Darstellung verbunden, je profunder diese erscheint, umso poetischer präsentiert sie sich.<sup>1197</sup>

Die Quintessenz der Erläuterungen zeigt, dass eine eindeutige Zuordnung zu einem bestimmten Genre weder in der bildlichen Kunst der drei Maler noch in ihrem dichterischen Œuvre möglich ist. Das intermediale „Verfransen“ divergierender Medien manifestiert sich zunehmend und führt zu neuen Kombinationsmöglichkeiten, die bei ihren Werken bewusst gesteuert zu innovativen Wahrnehmungsprozessen auf Rezipientenseite führen müssen und folglich deren habituelle Erwartungshorizonte infragestellen.

Festzuhalten ist, dass *Caravansérail* im Gegensatz zu Dalís und Chiricos Texten *polyphon* und *dialogisch* strukturiert ist, das umfasst die überwiegende Darstellung der Gesprächssituationen mit unterschiedlichen Personen.

## 4.2 Autobiografie

Autobiographieproduktion ist als eigenständige Gattung mit spezifischen Kennzeichen durch Philippe Lejeune in seinem 1975 publiziertem Werk *Le pacte autobiographique* detailliert erläutert worden.<sup>1198</sup> Autobiographie ist somit eine rückblickende Lebensbeschreibung einer Person, die über sich selbst fokussiert auf das persönliche Dasein und die eigene Entwicklung in Form einer Prosaerzählung schreibt.<sup>1199</sup> Ein autobiographischer Roman gehört nach dieser strengen Definition diesem Genre an.

Mit Beginn des 21. Jahrhunderts avanciert der, von Serge Doubrovsky in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts geprägte, Ausdruck Autofiktion in den Fokus eines gesteigerten Interesses. Der Terminus wird „als Gattungshybride zwischen Roman und Autobiographie“ definiert.<sup>1200</sup> Obwohl Verfasser, Erzähler und Hauptfigur identisch sind, werden diese Werke als Romane betitelt, in denen ein *pacte autobiographique* zwischen Leser und Autor entsteht.

---

<sup>1196</sup> Vergl.: Dupont: *Der Blick nach Innen*, S. 7-13. Oehlers: *Figur und Raum in den Werken von Ernst, Magritte, Dalí und Delvaux*, S. 8f.

<sup>1197</sup> Bermúdez Medina: „Hebdomeros de Giorgio de Chirico: Le récit mélancholique“. In: *Thélème* (2001), S. 28f.

<sup>1198</sup> Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil 1975..

<sup>1199</sup> Lejeune: *Le pacte autobiographique*, (deutsche Ausgabe), S. 14.

<sup>1200</sup> Ott, Christine, Weiser, Jutta: *Autofiktion und Medienrealität*. S. 7.

Hier fügt sich de Mans Definition einer Autobiographie ein, für die die Unterscheidung zwischen Fiktion und eigener Lebensbeschreibung nicht relevant erscheint.<sup>1201</sup> Essentiell ist lediglich die Situierung des Lesers außerhalb des Textes, was für *La vie secrète* zutrifft. Vielmehr wird „jede Lese- und Verstehensfigur“ als autobiographisch angesehen, somit jedes lesbare Werk.<sup>1202</sup> Daher lehnt De Man ein eigenes Genre Autobiographie strikt ab und kritisiert Lejeunes Ansatz einer Lebensbeschreibung als Pakt zwischen Autor und Rezipienten, in dem Indizien die Beziehung zwischen Erzählung und erlebtem Leben belege.<sup>1203</sup> De Mans Thesen folgend wäre jede Diskussion über Dalís *La vie secrète* irrelevant. Ich meine, dass sein Ansatz zu kurz greift und sehr wohl eine Unterteilung zwischen Fiktion und Lebensbericht zu ziehen ist.

Die Diskussion über den Terminus *fiktiv* im Unterschied zu real und die damit verbundenen Ereignisse ist nicht neu. Schon Aristoteles differenzierte zwischen dem Erzählen von tatsächlich Passiertem und wahrscheinlichem Geschehen, so wie es hätte sein können. Der Fiktionsbegriff ist daher nach Maurer neu zu definieren und zwar ohne inhaltliche Differenzierung zwischen Realität und Überrealität mit einer Hinwendung zu „autonomer Kunst und Literatur“, die anscheinend Wirklichkeit „hereinzubringen schein[en].“<sup>1204</sup> Traditionelle Autobiographieproduktion beginnt nach Wild, bereits mit der *Denarrativierung* im peregrinatorischen Roman zu Beginn des 16. Jahrhunderts zu zerfallen und wird mit der Schreibweise des *Fin-de-Siècle* fortgeführt.<sup>1205</sup> Keiner dieser Texte, Dalís Egodokument inbegriffen, erhebt den Anspruch, die Wirklichkeit mimetisch und wahrhaftig wiederzugeben, obwohl reale Elemente und Personen integriert sind. Somit erfüllt auch *La vie secrète* nicht die Erwartungen an ein vollständiges Lebensresumé, trotz Analogien zu einer traditionellen Autobiographie, bspw. an die Vita Benvenuto Cellinis, in der dessen cholerische Veranlagung und Egozentrik präsent ist sowie Jean Jacques Rousseaus *Les confessions*, der ebenso „theatralisch und egozentrisch“ die Emotionen seines Lebens anstelle von Fakten darlegt. Stilistisch erinnert *La vie secrète* demnach an Texte des 18. Jahrhunderts, denn Dalí setzt sich in ähnlicher Weise in epischer Breite mit seiner Vita auseinander ohne das Geheimnis um seine Person aufzudecken.<sup>1206</sup>

---

<sup>1201</sup> De Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*, S. 133. Für De Man ist die Frage, Fiktion oder Autobiographie, nicht entscheidbar. Daraus folgert, dass autobiographisches Schreiben keine zuverlässige „Selbsterkenntnis“ erbringen kann.

<sup>1202</sup> De Man, Paul: „Autobiography as De-facement“ in der deutschen Übersetzung als „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Paul de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/M.: 1993, S. 134f. Hilmes: S. 66ff.

<sup>1203</sup> Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, S. 14.

<sup>1204</sup> Maurer, Karl: „Für einen neuen Fiktionsbegriff. Betrachtungen zu den historischen Voraussetzungen der Verwendung lebensweltlicher Bauformen in modernen Erzähltexten“. In: *Erzählforschung*. Ein Symposium. Eberhard Lämmert (Hrsg.) Stuttgart: Metzler Verlag 1982, S. 527, 537-542, (527-551).

<sup>1205</sup> Wild: „Heteropoiesis“, S. 6.

<sup>1206</sup> Hülk, Walburga: „Jean Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Eloïse* (1761) und *Les Confessions* (1782/1789)“. In: Dietmar Rieger (Hrsg.) *18. Jahrhundert Roman*. München: Stauffenburg Verlag 2000, S.

Im Kontrast zu traditionellen Autobiographien zeigen sich die Romane in unterschiedlichem Maße surrealistisch. Gerade durch die autobiographischen Elemente präsentieren sie sich als innovative Lebensberichte. Daraus folgend zeigen sich moderne Autobiographien als Totale aus Realem und Kunst, in dem Ereignisse und Struktur untrennbar miteinander verknüpft sind und gemeinsam die Vita bilden.

Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich die untersuchten Werke. Sie zeigen sich als fiktive Schriftstücke, die dennoch durch Einblicke in die Vita ihrer Verfasser Rückschlüsse auf diese zulassen. Damit belegen sie ihren Realitätsbezug, wie die publizierten Biographien manifestieren. Somit erweisen sich diese Bücher als „Gattungshybride“, die weder dem Genre Roman noch traditionellen Autobiographien entsprechen.

Nach Seel vermitteln die mit dem Terminus *Autofiktion* belegten Texte trotz Einheit von Protagonist, Ich-Erzähler und Autor kein mimetisches Lebensabbild, sondern unter Nutzung der neuen Medien eine Lebensbeschreibung mit ‚ontologischer Unschärfe‘. Der Begriff besagt, dass Leser und *User* moderner Medien den Unterschied zwischen Wirklichkeitsabbild und *Fake* der realen Welt nicht erkennen können. Heutzutage glaubt der Konsument, was ihm Medien als Tatsachen offerieren, ohne deren Wahrheitsgehalt zu hinterfragen.<sup>1207</sup> Die Frage, ob die fiktiven Lebensbeschreibungen der drei Maler diesem Genre entsprechen, dürfte bejaht werden, obwohl zur Zeit ihrer Publikation die Existenz von Internet, Smartphone, Computer und anderen modernen Medien in ferner Zukunft lag.

Der Umbruch in der Autobiographieproduktion zeigt sich als eine „Grenzüberschreitung nach innen“ in welcher jedoch der Unterschied zwischen den verschiedenen Ichs, „schreibendem und beschriebenem, erinnertem und erfundenem“, konserviert wird. Die Lebensdokumentation in der Retroperspektive mit Wahrheitsanspruch weicht von einer Vita aus realen, fiktiven, erinnerten, geträumten und imaginären Fragmenten, die eine vermeintliche Totale bilden, ab. *Nadja* bspw. präsentiert nur teilweise die Treffen der Protagonisten; der letzte Part dokumentiert zukünftige Ereignisse. Das Werk verbindet somit Vergangenes mit Gegenwärtigem, zusätzlich betont die Integration von Realität den dokumentarischen Charakter.<sup>1208</sup> Damit manifestiert der Roman Bretons Thesen gegen traditionelle Narratologie und präsentiert eine beispielhafte, surrealistische Autobiographie. So wird der Text zu einem Mittel der Selbstwahrnehmung, einem beispielhaften *Egodokument* innerer Gedanken, Bilder und Visionen als Surrogat

---

169, 190 (169-203). Boneu, Violaine: *L'idylle en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne 2014, S. 133.

<sup>1207</sup> Auf den aktuellen Ansatz Martin Seels beziehen sich die Ausführungen Christine Otts und Jutta Weisers. Ott, Weiser: „Autofiktion und Medienrealität“, S. 7-14.

<sup>1208</sup> Hilmes: *Das inventarische und das inventorische Ich*, S. 53-61.

traditioneller Autobiographie hin zum *monadischen Dispositiv*.<sup>1209</sup> Das bedeutet, dass ein Werk die unteilbare Gesamtheit aller Elemente umfasst, die ein Leben bestimmen. Diesem Spektrum denarrativer Methoden, u.a. innere Monologe, essayistischer Stil oder Nutzung von Collagen sowie Fragmenten entsprechen die Werke Dalís, Chiricos und Picabias.

#### 4.4. Fazit der Gattungsprobleme

Wie erläutert, erweist sich die eindeutige Zuordnung der untersuchten Werke als schwierig. Sind sie dem Genre *Roman* zuzuordnen, obwohl andere epische Formen, bspw. Märchen, Sachtexte u.a., lyrische Einschübe sowie Extrakte der Realität integriert sind? Aus dieser Zusammensetzung entsteht meiner Meinung nach eine Collage differenter Gattungen, die zwar ein generelles Problem des Romans seit seiner Frühzeit bildet, jedoch erst in der Avantgarde evident wird.

Gemeinsam ist ein intermedialer Einfluss auf den Schreibstil der Verfasser erkennbar, da in der Malerei sowie im Film Wahrnehmungsgrenzen überschritten werden. Über Sprache wird von dem abstrakten Medium Kunst der Bezug zur Realität hergestellt und nicht umgekehrt. Aus Bildern entwickelt sich mittels Sprache verschriftlichte Kunst, sodass Surrealismus unter diesem Aspekt als literarisch anzusehen ist.<sup>1210</sup>

Diese semifiktionalen Texte verschleiern durch uneigentliches Sprechen ihre wahren Aussagen. Insofern sind sie trotz signifikanter Unterschiede als typische Vertreter moderner Literatur zu deuten. Vom fragmentarischen Roman *Caravansérail* finden sich unterschiedliche Abstufungen bei Chirico bis hin zur traditionellen Struktur bei Dalí.

Der Fragmentarismus *Caravansérails* zeigt die nahezu völlige Abkehr von einem konventionellen Roman, evoziert durch divergente integrierte Textsorten, die das Werk als deambulatorischen Roman ausweisen. Hinzu kommt die metaphernreiche Sprache. Gleichzeitig entspricht das Werk den Kriterien der Autofiktion durch Einbindung realer Momente aus Picabias Vita. Damit präsentiert es sich als fiktive Autobiographie. Lediglich die deutsche Edition weist durch die zusätzliche Integration von Bildern und Zeichnungen auf seine Doppelfunktion als Maler-Autor hin.

Durch diese Komposition aus unterschiedlichen epischen und lyrischen Elementen, kann *Caravansérail* als ein Schlüssel- und Schachtelroman<sup>1211</sup> betrachtet werden, eine literarische Genre- und Stilmischung aus veränderlichen Bildern, ein Experiment mit verschiedenen Medien, das eine fingierte Intermedialität erzeugt. Die Schachtelung betont zudem sein Credo vom freien künstlerischen Ausdruck ohne starres Dogma. Picabias dadaistisches und futuristisches Werk stellt sich somit trotz surrealer Sequenzen der

---

<sup>1209</sup> Wild: „Heteropoiesis“, S. 14f.

<sup>1210</sup> Wild, Gerhard: „Die Realität der Surrealisten.“ SS. 157-166f (137-222).

<sup>1211</sup> Siehe Gliederungspunkt 3.4.1.1 Die Collagentchnik in den surrealistischen Romanen, S. 183.

Dominanz des Surrealismus entgegen. Das dadaistische Element eliminiert durch Lücken einen kohärenten Handlungsstrang.

Die Diskontinuität des Textes zerstört zwar die klassische Romanstruktur, recurriert jedoch gleichzeitig auf einstige Geschlossenheit, um durch deren Fragmentierung intertextuelle Räume in verändertem Kontext zu gewinnen. Daher entspricht das Werk auch Wilds Ausführungen über Fragment, Brüche und Zitat in der Musik.<sup>1212</sup>

Aufgrund der Komposition verschiedener Textsorten und surrealer Einschübe präsentieren sich Chiricos Bücher ebenfalls deambulatorisch und erfüllen gleichzeitig die Kriterien von Autofiktion durch sein Leben, das sich hinter dem jeweiligen Protagonisten verbirgt. *Hebdomeros* zeigt sich als Innenroman, der Realität und Visionen eng ineinander verknüpft und dadurch Abgrenzungen verschleiert. Meiner Ansicht nach sind die Linien zwischen Wirklichkeit, Imagination und Traum in *Monsieur Dudron* wesentlich evidenter. Die Grenzüberschreitungen zeigen sich durch das Ineinanderweben von bildhaften Sequenzen, Traumvisionen und Realität, Prosa und Lyrik, sodass eine Gattungsmischung entsteht. In *Monsieur Dudron* thematisiert Chirico seine Rolle als Maler und die Wertigkeit von Kunst. Mittels Integration realer Kindheitserinnerungen und Episoden in Traumsequenzen erweist sich das Werk als autofiktional. Dadurch kann das Buch in Verbindung mit der Rückbesinnung zu traditioneller Malerei gleichzeitig als Verteidigung seines Lebenswerkes gewertet werden.<sup>1213</sup> Reale Objekte sind als Bausteine der neuen Gesamtkomposition unter Verlust ihrer konventionellen Bedeutung integriert. Ihre verbindungslose Aneinanderreihung lässt daher eine unüberbrückbare Alterität entstehen. Das einerseits romanähnliche, andererseits essayistische Buch *Monsieur Dudron* stellt für Schmied „ein[...] merkwürdige[s], collagenhafte[s] *mixtum compositum*“ dar, die schriftliche Fixierung „geniale[r] Einsichten und böse[r] Ressentiments“ des Malers.<sup>1214</sup> Durch Chiricos Vita, die hinter den Protagonisten in beiden Werken textimmanent ist, erfüllen diese aufgrund der Verknüpfung von Fiktion und Realität die Kriterien von Autofiktion.

Dalís Werke zeigen sich als Gattungshybride mit einer konventionellen Struktur, zu der die Darstellung von Realität und Fiktion ohne markierte Abgrenzungen kontrastiert.<sup>1215</sup> Dadurch entspricht *La vie secrète* trotz Integration realer Zeitgenossen Dalís nicht Lejeunes Definition einer Autobiographie, vielmehr präsentieren Dalís Rollenspiel und

---

<sup>1212</sup> Vergl.: Wild: „Der Stil des Kaputten“, S.261f.

<sup>1213</sup> Vergl.: Schwarz, Roos: *Giorgio de Chirico*, S. 13.

<sup>1214</sup> Schmied: *Das Rätsel de Chirico*, S. 35.

<sup>1215</sup> Vergl. Roloff: „Surrealismus und Intermedialität“. In: ZfK 21 (2008), S. 180; Wild: „Ent-Setzte Lektüren“. In: ZfK 26 (2013), S. 155 (153-200).

Metamorphosen zur Identitätssuche und Selbstdarstellung eine neue Form fiktiver autobiographischer Textproduktion, die sich damit anderen fiktiven Werken entspricht.

In besonderem Maße bedient sich Dalí bei diversen Genres, um seine Texte als hybride Bücher zu konzipieren, dabei zeigen sich Grenzüberschreitungen und die Aufhebung traditioneller Trennungen auf unterschiedlichen Gebieten. *La vie secrète* entpuppt sich somit als eine fiktive Autobiographie aus Realität und Fiktion, sodass das Werk als fingiertes und synästhetisches Egodokument zu kategorisieren ist.<sup>1216</sup> Der hohe Anteil an Fiktionalität distanziert es von traditioneller Lebensbeschreibung, sodass die Kriterien, Wahrheit und Authentizität, nicht greifen. Die Integration von Bilddokumenten sowie die metaphorienreiche Sprache belegen dabei Dalís Doppelfunktion als Maler-Schriftsteller.

*La vie secrète*, als einziges Werk als Autobiographie gekennzeichnet, gibt nur unzulänglich Aufschluss über sein reales Leben, vorrangig verschriftlicht er seine Träume, Memoria, Phobien, Imaginationen und Pläne, sodass die Frage nach der Wahrheit unbeantwortet bleibt. Die Analogie zu „Prousts *Recherche*“, einen Weg zum Verständnis des anderen Ichs zu finden, diese inneren Bilder zu analysieren und Imaginäres und Surreales als Zentrum der eigenen Existenz zu verinnerlichen, ist dabei evident.

Dalís Dasein erscheint als inszeniertes Theaterstück durch seine Rollenspiele, Maskierungen sowie Regieanweisungen, die in Teilen den Kriterien des Genre Drama entsprechen. Aus diesen Gründen ist Roloffs Definition des Werkes als *surrealistischer Theaterroman*, meiner Ansicht nach richtig, die Integration verschiedener Elemente, um die Dalí’schen Inszenierungen zu verstehen und Fiktion und Realität ineinander zu „verfransen“. Der Weg zur Selbstidentität ergibt sich dabei aus seinen Metamorphosen vom schüchternen Jugendlichen zu einem, von seiner Genialität überzeugten, Künstler.<sup>1217</sup>

Das Konzept der Suggestion, auf das Dalí in *Visages cachés* recurriert, präsentiert einen geheimnisvollen Text, der typische Merkmale des *Fin-de-Siècle*, aufzeigt, in dem Verfall, Abschied und Tod dominieren und die Handlung sich unwiderruflich dem Untergang nähert. Euphorie und Exzesse betonen den irreversiblen Niedergang umso mehr. Demnach ist der Roman trotz konventioneller Struktur mit der Fokussierung auf das Negative, einem Merkmal der Literatur der Moderne,<sup>1218</sup> als Spiegelung des *Fin-de-Siècle* anzusehen.

Abschließend sind noch die surrealistischen Bücher Bretons, Aragons und Soupaults zu erwähnen, die nicht eindeutig einer Gattung zuzuordnen sind, da sie trotz Realitätsbezügen

---

<sup>1216</sup> Vergl.: Wild, Winter: „Vorwort“. In: ZfK 21 (2008), S. 7.

<sup>1217</sup> Den Begriff *Theaterroman* weitet Roloff auf die Formen des egodokumentarischen „Diskurses“ aus mit dem Ziel die Facetten des Imaginären darzustellen. Roloff: „Surrealismus und Intermedialität.“ In: ZfK 21 (2008), S.183f, 193.

<sup>1218</sup> Vergl.: Moog-Grünwald: „Poetik der Décadence“, S. 193.

durch die Abkehr von einer kohärenten Struktur die mimetische Wirklichkeitsbeschreibung überschreiten. Einerseits wird der Romanverlauf durch die vom *hasard* gelenkten Schritte der Protagonisten dirigiert, andererseits kommt die Kombination aus diversen „Diskursformen“ zum Tragen, die dadurch ‚deambulatorische‘ Werke präsentieren.<sup>1219</sup> *Nadja*, aufgrund seiner „sprachlichen und inhaltlichen Komplexität“ sowie der „ideologischen und ästhetischen“<sup>1220</sup> literarischen Verwirklichung surrealistischer Thesen als eines ihrer Hauptwerke kategorisiert, entspricht bei näherer Betrachtung nicht dem Genre Roman. Vielmehr ist *Nadja* als Erzählung oder *récit* anzusehen.<sup>1221</sup> In etwas anderer Weise zeigt sich *Le paysan de Paris*, in dem ebenfalls Realität und Fiktion ohne Abgrenzung miteinander verschmelzen. Daher erweist sich das Werk strukturell ebenfalls als hybride Textform aus Dokumentation und Imagination.

## 5. Schlussbetrachtung

Abschließend ist die zentrale Frage des Dissertationsthemas „Der Konflikt zwischen Tradition und Moderne“ zu beantworten, eine Wiederauflage der *Querelle des anciens et des modernes*. Die gewählte Chronologie der untersuchten Bücher orientiert sich an dem Zeitraum, in dem sie verfasst wurden, da damit eine Abkehr von den Ismen der Avantgarde hin zu traditionellerer Textproduktion determiniert wird.

Die Werke weisen mit ihrer Bildhaftigkeit die Nähe zum genuin visuellen Medium der Autoren, der Malerei, auf. Ferner ermöglicht die Polyglossie der Texte zusätzlich sprachliche Inszenierungen und Interferenzen. Der ästhetische Fragmentarismus opponiert zum traditionellen Schreibstil, in dem Kontingenz und Kontinuität von Inhalt und Handlung ineinandergreifen. Ein Signum ist n.a. Chiricos *reflektierender Protagonist*, der das Weltgeschehen weitgehend indifferent konstatiert, ohne zu agieren. Einen Gegenpol zeigt Grandsailles, der manipulierend in das Geschehen einwirken möchte, eine Parallele zu Dalí, zeitweise Teilnehmer an politischen Manifestationen.

*Caravansérail* nutzt Picabia, um durch sperrige Sprache und Stil die Vielschichtig- und Wendigkeit seiner Gedanken zu exprimieren. Die Handlungsarmut der Texte wird durch eine neue Ausdrucksweise für die Staunen auslösende Objektwelt kompensiert. Da eine neuzeitliche These davon ausgeht, dass sich Literatur im Zusammenhang mit Mythologie und Sprache als Zeichen von Vorstellungsinhalten zeige, nicht von Natur, können diese semifiktionalen Texte als Versuch angesehen werden, Ich- und Welterfahrung sprachlich umzusetzen.

---

<sup>1219</sup> Vergl.: Wolfzettel: „Der <deambulatorische> Roman“, S. 439.

<sup>1220</sup> Beide Zitate bei Nievers: „Nadja“. In: *Kindler Kompakt, Französische Literatur 20. Jahrhundert*, ausgewählt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 65 (65-67)

<sup>1221</sup> Vergl.: Nievers: „Nadja“. In: *Kindler*, S. 65; Schneede: *Die Kunst des Surrealismus*, 60ff.

Diese Texte dokumentieren in unterschiedlichem Grad ihre Teilhabe am Surrealismus; Picabias Roman umfasst als einziger zusätzlich Merkmale von Dada und Futurismus. Wie in den Vergleichsromanen Bretons, Soupaults und Aragons gehen insbesondere in Chiricos und Dalís Werken detaillierte Deskriptionen realer Topoi übergangslos in Gedanken oder Visionen des Unbewussten über. Dem Rezipienten obliegt die Aufgabe, die Wirklichkeit aus den verrästelten Texten, der Balance tatsächlicher Begegnungen und denen in der Tiefe des Unbewussten zu eruieren.

Obwohl zeitlich dem Surrealismus zugehörig, kann *Caravansérail*, wie bereits erwähnt, gleichzeitig als Anti-Manifest gesehen werden, mit dem sich Picabia gegen Bretons starre Doktrin wendet. Darüber hinaus weist der Text auf künftige Literaturproduktion hin, zumal er vor den anderen Werken verfasst wurde. Picabias Zugehörigkeit zum Surrealismus ist meiner Ansicht nach gegeben trotz seiner Aversion gegen dessen Dogmen. Seine Präferenz der ungezügelter Freiheit setzt er dessen Thesen entgegen, die Gefühlsleben und Handeln der Romanfiguren markiert. Der Dialektik des Surrealismus steht die Kunst gegenüber, nach eigenem Gusto zu leben, somit indirekt die Fürsprache für eine „offene Verfahrens poetik“. Picabia war zeitlebens nicht in feste Kategorien einzuordnen, seine literarische Wendigkeit zeigt sich in der Teilhabe an unterschiedlichen Stilrichtungen.<sup>1222</sup> Dadurch befindet er sich gewissermaßen zwischen allen Richtungen. Sobald sich die innovative Anfangsdynamik einer Strömung verflüchtigte und sich diese etablierte, orientierte er sich neu, die logische Konsequenz seines Plädoyers für freie, unabhängige Lebensweise. *Caravansérail* zeugt von der Abkehr von jeglicher Konventionalität, einem abwechslungsreichen Leben im Grenzbereich, und entspricht damit Picabias Interpretation von Dada. Darüber hinaus negiert er mit *Caravansérail* die Bedeutung des Kunstwerks als Artefakt und entspricht der These, Kunst als Privatsache des Künstlers zu betrachten. Dadurch opponiert er gleichzeitig gegen deren Musealisierung.<sup>1223</sup> Das futuristische Element besteht in einer veränderten Weltwahrnehmung durch den Blick aus dem Auto, was eine Referenzerstörung evoziert. Der Rezipient wird mit provozierend Zusammengeführten in Wort und Bild konfrontiert, dass er ideell verarbeiten muss, ohne sich auf gedankliche Parameter verlassen zu können.

Die Werke ebnen neue Pfade des künstlerischen Ausdrucks, in denen die künstlerische Form den Inhalt dominiert. Es hat sich gezeigt, dass die eindeutige Zuordnung in ein Genre oder eine Epoche zu kurz greift und der Diversität dieser Egodokumente nicht gerecht wird. Die traditionelle Struktur der Dalí-Texte steht in direktem Widerstreit zur *Caravansérails* Fragmentierung und Lückenhaftigkeit, die Chirico-Romane hingegen

---

<sup>1222</sup> Vergl.: Funken: „Vorwort « Dada ist das Benzin und das Publikum der Motor »“, S. 5f.

<sup>1223</sup> Vergl.: Hedges: *Languages of revolt*, S. Xiii; vergl. Tzara: „Dada Manifesto“.



nehmen eine Zwischenposition ein. Sie umfassen neben inneren Monologen und Träumen Elemente der Wirklichkeit. Dalís Werke orientieren sich strukturell scheinbar an vergangenen Epochen, ein Gegensatz zu ihrem sprachlichen Ausdruck, der sich insbesondere im Egodokument als surrealistisch präsentiert. In beiden Büchern werden Träume, Visionen, Fetischismus und Zufall thematisiert, demzufolge finden sich die Romanfiguren in *Visages cachés* in ein Netzwerk unerwarteter und repetitiver Begegnungen verflochten.

Letztendlich geht der Strukturwechsel mit der Wandlung des Protagonisten vom Charakterhelden zum reflektierenden Anti-Helden einher. Die Hauptakteure zeigen sich als Patchwork-Wesen und betonen dadurch die Veränderungen in der Textgestaltung. Am deutlichsten zeigt sich dies bei den jeweiligen Protagonisten der Chirico- und Dalí-Werke. Das zu außergewöhnlicher Wahrnehmung befähigte Individuum wird zum Mittler zwischen Realität und Imagination unter gleichzeitiger Distanzierung zu Welt und Gesellschaft. Insbesondere Hebdomeros und Dudron fungieren als moderne Anti-Helden, Allen gemeinsam ist, dass ihre Verfasser hinter den verschleierte Ichs identifizierbar sind, zumal sich deutliche Analogien zu den jeweiligen Hauptfiguren aufdrängen. Geistiges Flanieren erweist sich als Signum der jeweiligen Protagonisten, ausgenommen ist lediglich Picabias Ich-Erzähler.

Dalís Literatur belegt, dass seine Inspiration auf die Einwirkung artifizieller Paradiese durch Drogen und anderen spirituellen Einflüssen zu beruhen scheint:

„Wild subraya además que lo que más le atraía a Dalí del mundo intelectual del siglo diecinueve tardío era sobre todo el fenómeno de la decadencia y la substitución de la vida externa por paraísos artificiales (artes, drogas, prácticas espirituales), la acentuación de formas exóticas del erotismo que marcan el momento de negación del yo (narcismo, sadomasochismo, satanismo), así como la mediatización de todas las formas de comunicación y percepción.“<sup>1224</sup>

Zum Schluss ist die Frage nach dem Konflikt zwischen Tradition und Moderne zu beantworten. Diese Auseinandersetzung erweist sich in den Werken von essentieller Bedeutung. Die Motivation, sich mit Literatur zu beschäftigen, liege in der Malerei, wie Picabia 1927 in einem Interview bekennt: „Warum haben Sie sich mit Literatur beschäftigt? Weil Literatur Malerei ist.“<sup>1225</sup> Die drei Maler thematisieren traditionelle und zeitgenössische Malerei, doch einzig Picabias Protagonist plädiert für die ständige Erneuerung und Abkehr von Gewohntem, also gegen das Traditionelle. Gute Malerei setzt wie gute Literatur handwerkliche Fähigkeiten voraus. In diesem Punkt herrscht Einigkeit. Dalí sieht sich selbst ebenfalls als Erretter handwerklicher Malerei und offenbart damit Analogien zu Monsieur Dudron (Chirico). Durch die Zerstörung der Traditionen mangle

---

<sup>1224</sup> Vergl.: Maurer Queipo: „Salvador Dalí“. In: ZfK 21 (2008), S. 154; Wild: „Athaumasia“, S. 214-227.

<sup>1225</sup> Picabia: *Francis Picabia Schriften*, S. 40.

es Dalí zufolge moderner Kunst an Originalität, folglich werde sie zum Plagiat. Jede Stilrichtung opponiert gegen die vorhergehende, dies gilt gleichermaßen für die bildende Kunst und andere Medien. Diese Opposition unterbricht Dalí, sodass er zum Retter moderner Kunst durch Integration kubistischer Elemente in die klassische Proportionenlehre wird. Die Funktion als Erlöser der Moderne belegen seine beiden Texte, die Traditionelles mit moderner Thematik und Sprache koppeln.<sup>1226</sup>

Dem Ursprungsmodell *Querelle entre des anciens et des modernes* folgten zahlreiche andere, da jeder Neubeginn einer Moderne als Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsmustern vorausgehender kultureller Modelle einhergeht. In dieser Nachfolge stehen die Romane der Avantgarde der Pariser 20er bis 40er Jahre als Rekurrerung der *Fin-de-Siècle*-Literatur. Die Umbruchphase ist erneut als Wahrnehmungskrise zu sehen, wie sie durch die menschlichen Sinne, folgend der griechischen Auffassung von ‚aisthesis‘ verstanden wird.<sup>1227</sup> Sowohl in der Struktur der Werke, ihrer Sprachgestaltung als auch in der Positionierung zugunsten oder gegen *klassische* Malerei in den Texten ist trotz aller Unterschiede eine Wiederauflage des Kampfes zwischen Tradition und Moderne evident.

Wie eingehend erläutert, beeinflusst der Kreis um die Führungsfigur Breton in Paris ihr künstlerisches Schaffen nachhaltig. Das intermediale Ineinandergreifen der Künste, vor allem im französischen Surrealismus, der Dada und Futurismus intellektuell vereinnahmt und überbietet,<sup>1228</sup> dokumentieren ihre Werke.

Trotz traditioneller Struktur erweist sich insbesondere *La vie secrète* als ein surrealistischer Text, kombiniert aus diversen Fragmenten und markierungslos zwischen Imagination, Traum, Wahn und Realität wechselnd. Dalís Metamorphose entspricht der Tradition, da das Traditionelle grundsätzlich durch Wandel markiert ist und somit jedes Werk als Wiedergeburt von schon mal Dagewesenem anzusehen ist: «Je ne renonce à rien. Je continue.»<sup>1229</sup> Damit versteht er sich als Schöpfer des Musealen in innovativer Form.

Als endgültiges Fazit ist zu sagen, dass der Widerstreit der unterschiedlichen Stile in der Malerei auf alle Gebiete des künstlerischen Ausdrucks, allen voran der Literatur, übertragen werden kann. Deshalb verweisen diese Werke surrealistischer Maler meiner Ansicht nach auf eine avantgardistische Neuauflage der *Querelle entre des anciens et des modernes*.

---

<sup>1226</sup> Dalí: *Oui 2 l'archangélisme scientifique*, S. 123ff, 127f.

<sup>1227</sup> Vergl.: Neumann: „Verdichten und Verströmen“. S. 196f.

<sup>1228</sup> Wild, Winter: „Vorwort“. In: ZfK 21 (2008), S. 4.

<sup>1229</sup> Dalí: *Oui 2 l'archangélisme scientifique*, S. 158.

## 6. Bibliographie:

### 6.1 Primärliteratur:

- Andersen, Hans Christian: *Märchen meines Lebens*. Mit einem Nachwort von Johan de Mylius, übersetzt von Ulrich Sonnenberg. Aus dem Dänischen von Michael Birkenbihl. (Erstübersetzung 1914). Frankfurt/M.: Insel Verlag 1979.
- Apollonio, Umbro: *Der Futurismus*. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918. Köln: Verlag M.DuMont Schauberg 1972.
- Aragon, Louis : *Abhandlung über den Stil. Surrealistisches Traktat*. Aus dem Französischen und mit einer « Kleinen Lesehilfe » versehen von Jenny Graf-Bicher. Mit einem Nachwort von Holger Fock. Berlin: Verlag Bittermann 1987.
- Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard 1926, Ausgabe 1955.
- Aragon, Louis: *Pariser Landleben. Le Paysan de Paris*. Deutsch von Rudolf Wittkopf, Nachwort von Elisabeth Lenk. München: Rogner und Bernhard 1969, Erstausgabe Paris 1926.
- Aurelius, Augustinus: *Bekenntnisse/Confessions Lateinisch Deutsch (Sammlung Tusculum)* Norbert Fischer, Wilhelm Thimme. Berlin: De Gruyter 2004.
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Französisch/Deutsch. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Anmerkungen von Horst Hina. Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke. Stuttgart: reclam jun. 1980/1998
- Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus* Deutsch von Ruth Henry. Hamburg: Rowohlt Verlag 1986.
- Breton, André: *L'amour fou*. Paris: Gallimard 1937.
- Breton, André: *Les pas perdus*. Collection L'imaginaire. Paris: Gallimard (1924) Nouvelle édition revue et corrigée 1969.
- Breton, André: *Manifestes du surréalisme*. Pauvert (Hrsg.). Paris: Gallimard 1972.
- Breton, André: „Second Manifeste Du Surréalisme“. In. Ders.: *Manifestes du surréalisme*. Pauvert (Hrsg.). Paris: Gallimard 1972.
- Breton, André: *Nadja*. Paris: Flammarion 1964.
- Breton, André: *Nadja* Collection dirigée par Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty. Paris: Presses Universitaires de France 1986.
- Breton, André: *Nadja*, i.d. Übersetzung von Bernd Schwibs. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2007.
- Dalí, Salvador: «Aspects phénoménologiques de la méthode paranoïque-critique». In: *Oui 2 l'archangélisme scientifique*. Paris: Denoël/Gonthier 1971 (131-141).
- Dalí, Salvador: *Das geheime Leben des Salvador Dalí*. Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler. München: Schirmer, Mosel 1984.

- Dalí, Salvador: *La vie secrète de Salvador Dalí*. Adaption française de Michel Déon avec 53 gravures hors texte. Paris: Éditions de la Table Ronde 1952.
- Dalí, Salvador: *LA VIE SECRÈTE DE SALVADOR DALÍ. SUIS-JE UN GÈNIE ?* Édition critique des manuscrits originaux de *La Vie secrète de Salvador Dalí*, de Gala et Salvador Dalí, établie par Frédérique Joseph-Lowery. Préface de Jack Spector. Lausanne: L'Age d'homme 2006.
- Dalí, Salvador: *Les moustaches radar (1955-1960)*, notes de Michel Déon de l'Académie française, extrait d'un Journal d'un génie. Paris: Gallimard 1964.
- Dalí, Salvador: *Oui 2 l'archangélisme scientifique*. Paris: Éditions Denoël/Gonthier 1971.
- Dalí, Salvador: *The secret life of Salvador Dalí*, translated by Haakon M. Chevalier, Burton C. Hoffman New York: Dial Press 1942.
- Dalí, Salvador: *Visages cachés*. Sabine Wespieser (Hrsg.) Erstausgabe 1944. Paris: 2004.
- Dalí, Salvador: *Verborgene Gesichter*. Übersetzung aus dem Englischen von Rolf Hermstein. Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1983.
- De Chirico, Giorgio: *Hebdomeros*, introduction de Gérard-Georges Lemaire, avant-propos de Paolo Picozza, postface de Jole de Sanna. Paris: Éditions du Carrefour 1929.
- De Chirico, Giorgio: *Hebdomeros* in der Übersetzung von Brigitte Weidmann. Berlin: Henssel Verlag 1964.
- De Chirico, Giorgio: „Metaphysische Malerei: Vorläufer des Surrealismus“. In: Holzhey, Magdalena: *De Chirico (1888-1978)*, Köln: Taschen Verlag 2005.
- De Chirico, Giorgio: *Monsieur Dudron*, mit Beiträgen von Paolo Picozza, Jole de Sanna, Walo von Fellenberg, Luciano Fabro, Georg Baselitz und Johannes Gachnang und zehn Abbildungen des Zyklus *Mythologie (Bagni misteriosi)* von Giorgio de Chirico, aus dem Französischen und Italienischen von Walo von Fellenberg. Bern/Berlin: Gachnang und Springer Verlag 2000.
- De Chirico, Giorgio: *Monsieur Dudron*. Paris: Éditions de la Différence 2004.
- De Chirico, Giorgio: „Wir Metaphysiker“. In: *Gesammelte Schriften*, (Hrsg.) Wieland Schmied. Berlin: Propyläen Verlag 1973.
- De Musset, Alfred: *La Confession d'un enfant du siècle*. Erstausgabe 1836. Paris: 1973.
- Diderot, Denis: *Jacques le Fataliste et son maître*. Édition établie, présentée et annotée par Yvon Belaval. Paris: Gallimard 1973.

- Dujardin, Éluard: *Les Lauriers sont coupés*. Paris: Société du Mercure de France 1897.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M.: Springer Verlag 1980.
- Freud, Sigmund: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva« mit der Erzählung von Wilhelm Jensen*. Herausgegeben und eingeleitet von Bernd Urban. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 (<sup>3</sup>1995).
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Nachwort von Hermann Beland. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 11. korrigierte Auflage 2003, S. 285-313.
- Hamsun, Knut: *Hunger*. Deutsch von J. Sandmeier und S. Angermann. München: DTV 2004.
- Hamsun, Knut: *Samlede verker*. Oslo: Gyldendal 2007.
- Huysmans, Joris-Karl: *À Rebours*. Paris: 1884, this digitized version @ [www.huysmans.org](http://www.huysmans.org).
- Joyce, James: *Ulysses the corrected text*. Hans Walter Gabler (Hrsg.). New York: Vintage books 1986.
- Marinetti, Tomaso: „Manifeste initial du futurisme (publié par le <Figaro> le 20 Février 1909)“. In: Andreoli-de-Villers, Jean-Pierre (Hrsg.). *Le Premier Manifeste du Futurisme*. Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa 1986.
- Marinetti, F.Tomaso. „Gründung und Manifest des Futurismus 1909“. In: Apollonio, Umbro: *Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln: Verlag M.DuMont Schauberg, 1972, S. 30-36.
- Picabia, Francis: „Cacodylate“. In: *Écrits 1913-1920*, textes réunis et présentés par Olivier Revault d'Allonnes. Pierre Belfond (Hrsg.). Paris: Belfond 1975.
- Picabia, Francis: *Caravansérail*, présenté et annoté par Luc-Henri Mercié (1924). Paris: Belfond 1974.
- Picabia, Francis: *Caravanserail*, Übersetzung aus dem Französischen von Gustav Roßler, mit einem Vorwort von Peter Funken sowie Anmerkungen und einem Nachwort von Luc-Henri Mercié. 1. Aufl.. Gießen: Anabas 1988.
- Picabia, Francis: *Schriften in zwei Bänden*, Aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt. Vorwort von Gabrielle Buffet-Picabia, 2. Band. Hamburg: Verlag Schulenburg 1983.
- Picabia, Francis: *Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*. Aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt. 6. Auflage (Erstausgabe 1981). Hamburg: Edition Nautilus 2011.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard 1919.

- Proust, Marcel: *Un amour de Swann*. Présentation par Mireille Naturel. Paris: Flammarion 2002.
- Sartre, Jean-Paul: *La nausée*. Paris: Gallimard 1938.
- Savinio, Alberto: „Dadaïsme“. In: Giovanni Lista: *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne: L'age d'homme 1983, S. 66-71.
- Soupault, Philippe: *Les Dernières Nuits de Paris*, (1928). Paris: Grandes rééditions Seghers 1975.
- Stendhal: *Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830*. Preface, Commentaires et Notes de Michel Crouzet. Paris: Librairie Générale Française 1997.
- Tzara, Tristan: „Dada Manifesto“. In: Mary Ann Caws, trans. and ed. , *Approximate Man and Other Writings*. Detroit: Wayne State Univ. Press 1973.
- Tzara, Tristan: *Œuvres complètes*, Tome 1 (1912-1924). Paris: 1975.
- Zola, Émile: *Nana*. Préface et commentaires de Pierre-Louis REY. Paris: Pocket classiques 1991.

## 6.2 Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Schriften 7. Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1970. 4. Auflage 1984.
- Adorno, Theodor W.: „Die Kunst und die Künste“. In: *Gesammelte Schriften 10.1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1970, S. 432-451.
- Arnold, Werner: „Joris Karl Huysmans“. In: *Kindler Kompakt. Französische Literatur 19. Jahrhundert*, ausgewählt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag, 2016, S. 188-192.
- Bancquart, Marie-Claire: *Paris des surrealistes. Les essais*. Paris: La Différence 2004.
- Bellmer, Hans: *Die Puppe*. Frankfurt/M., Wien, Berlin: Gerhardt Verlag 1962.
- Benjamin, Walter: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Band 1-2. Herausgegeben unter Mitwirkung von Theodor Adorno und Gershom Scholem Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.). Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuchverlag 1997.
- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Benjamin, Walter: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Band 1-2. Herausgegeben unter Mitwirkung von Theodor Adorno und Gershom Scholem Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.). Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuchverlag 1997, S. 431-508.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften* Band V-2. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuchverlag 1991.

- Bergero, Adriano: "Science, Modern Art, and Surrealism: The Representation of Imaginary Matter". In: Morris, C. Brian: *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa: Dovehouse Editions 1991, S. 19-39.
- Bermúdez Medina, Lola: „Hebdomeros de Giorgio de Chirico: Le récit mélancolique“. In: *Thélème*. Revista Complutense de Estudios Franceses. Paris: 2003, S. 25-33.
- Boccacioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini: „Vorwort zum Katalog der Ausstellungen in Paris, London, Berlin, Brüssel, München, Hamburg, Wien usw. 1912“. In: Apollonio, Umbro: „Der Futurismus“. In: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln: Verlag M.DuMont Schauberg 1972, S. 59-65.
- Bodmer, Frederick: *Die Sprachen der Welt*. Geschichte – Grammatik – Wortschatz in vergleichender Darstellung 5. deutschsprachige Auflage. u.a. Köln: Lizenzausgabe für Parkland Verlag Kiepenheuer und Witsch 1997.
- Böinghoff, Ingrid: Abschlussarbeit zur Erlangung der Magistra Artium im Fachbereich Romanistik der J. W. Goethe Universität. Institut für Romanistik: „Das unglückliche Bewusstsein in *La Confession d'un enfant du siècle* von Alfred de Musset“.
- Bohrer, Karl-Heinz: „Nachwort *Wer war Nadja?*“. In: Breton, André: *Nadja*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2007, S. 141-155.
- Bona, Dominique: *Gala. Mein Leben mit Éluard und Dalí*, aus dem Französischen von Katrin Seebacher und Una Pfau. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 2001.
- Boneu, Violaine: *L'idylle en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne 2014.
- Broich, Ulrich: Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer Verlag 1985.
- Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus*, Studien zu avantgardistischer Literatur. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag 1971.
- Bürger, Peter : *Das Verschwinden des Subjekts*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1998.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde* mit einem Nachwort zur 2. Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1974.
- Buffet-Picabia, Gabrielle: Vorwort zu Francis Picabia: *Schriften in zwei Bänden*. Aus dem Französischen übersetzt von Pierre Gallissaires und Hanna Mittelstädt. Hamburg: Verlag Schulenburg 1983.
- Camion, Arlette: „Sinn und Sinnlosigkeit des Fragments – Ein deutscher Standpunkt aus französischer Sicht“. In: Arlette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Du fragment - Über das Fragment*, Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 13-21.

- Carrouges, Michael: Die Junggesellenmaschinen. Berlin: Zero Sharp 2019.
- Christians, Ulrich: *Studien zu Francis Picabia*, Inaugural-Dissertation. Berlin: Dissertations Druck und Verlags GmbH 1980.
- De Man, Paul: „Autobiography as De-facement“ in der deutschen Übersetzung als „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Paul de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1993.
- De Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*, herausgegeben von Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1993.
- Man de, Paul: „Autobiography as De-facement“ in der deutschen Übersetzung als „Autobiographie als Maskenspiel“. In: Paul de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1993.
- De Sanna, Jole: „Dudron: Du nord“. In: De Chirico, Giorgio: *Monsieur Dudron*, mit Beiträgen von Paolo Picozza, Jole de Sanna, Walo von Fellenberg, Luciano Fabro, Georg Baselitz und Johannes Gachnang und zehn Abbildungen des Zyklus *Mythologie (Bagni misteriosi)* von Giorgio de Chirico, aus dem Französischen und Italienischen von Walo von Fellenberg. Bern/Berlin: Gachnang und Springer Verlag 2000, S. 8-15.
- De Sanna, Jole: „Postface Structure de l'œuvre – Tableaux.“ In: De Chirico, Giorgio: *Monsieur Dudron*. Paris: Littérature Éditions de la différence 2004.
- Descharnes, Robert, Gilles Néret: *Dalí*. U.a. Paris, London, Köln: Taschen Verlag 1998.
- Drost, Julia: *La Garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*. Göttingen: Wallstein Verlag 2003.
- Drost, Wolfgang: „Das Recht auf Fantasie. Traumlandschaften in Baudelaires Bedeutung“. In: Annette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Du fragment - Über das Fragment*. Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 137-147.
- Duplessis, Yvonne: *Que suis-je? Le Surréalisme* 12. Édition. Paris: Presses Universitaires de France 1983.
- Dupont, Georges: *Surrealistische Kunst. Der Blick nach innen. Giorgio de Chirico Max Ernst René Magritte Joan Miró Yves Tanguy*. Düsseldorf: Die Pädagogische Abteilung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1991.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft. Heinz Maus, Friedrich Fürstenberg, Frank Benseler (Hrsg.). u.a. Darmstadt: Luchterhand Verlag 1977.



- Etherington-Smith, Meredith: *Dalí. Eine Biographie*. Aus dem Englischen von Pocio and Roberto de Hollanda. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 1996.
- Felten, Uta: „'Esta Locura por los Suenõs.' Zur ästhetischen Modellierung des Traumdiskurses in der spanischen Literatur- und Mediengeschichte“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los suenõs*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 11-19.
- Finkelstein, Haim: *Salvador Dalí's art and writing, 1927-1942*. Cambridge, New York: University Press 1996.
- Firchow, P.E.: „Nadja and Le paysan de Paris: Two Surrealist ‚Novels‘“. In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 6 (1965).
- Forner, Werner: „'Faras oimas re mas somnar?' Höfische Traumhandlungen im Flamenca-Roman“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los suenõs*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 33-51.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Nachwort von Hermann Beland. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 11. korrigierte Auflage 2003.
- Freud, Sigmund: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva« mit der Erzählung von Wilhelm Jensen*. Herausgegeben und eingeleitet von Bernd Urban. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 (³1995).
- Funken, Peter: „Vorwort «Dada ist das Benzin und das Publikum der Motor»“. In: Francis Picabia: *Caravanserail*. Aus dem Französischen von Gustav Roßler. Mit einem Vorwort von Peter Funken sowie Anmerkungen und einem Nachwort von Luc-Henri Mercié. Giessen: Anabas 1988, (5-9).
- Gibson, Ian: *Federico Garcia Lorca: A Life*. London, Boston: faber and faber 1989.
- Giesenhausen, Elisabeth: *Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Trierer Studien zur Literatur 36. Jörg Hasler, Karl Hölz, Lothar Pipulik (Hrsg.). u.a. Frankfurt/M., Berlin, New York: Lang Verlag 2002.
- Gorsen, Peter: *Der kritische Paranoiker*. Frankfurt/M.: Europäische Verlagsanstalt: 1983.
- Groethuysen, Bernhard: *Die Entstehung der bürgerlichen Welt-und Lebensanschauung in Frankreich*. Die Soziallehren der katholischen Kirche und das Bürgertum. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1978.
- Hauser, Alfred: *Der Manierismus. Und die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München: Beck Verlag 1964.

- Hedges, Inez: *Languages of revolt. Dada and surrealist literature and film*. Durham: Duke University Press 1983.
- Helbig, Jörg: *Intermedialität*. Frankfurt/M: Lang Verlag 2006.
- Henry, Ruth: Kommentar „Was der Surrealismus will 1953“. In: André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*. Deutsch von Ruth Henry. Hamburg: Rowohlt Verlag 1986, S.127-133.
- Herbst, Alban Nikolai: Über Louis Aragon: *Der Pariser Bauer (Le Paysan de Paris)* übersetzt von Lydia Babilas. Berlin: 1996.
- Hilmes, Carola: *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*. Volker Bohn, Klaus von See (Hrsg.). Frankfurter Beiträge zur Germanistik Bd. 34. Heidelberg: Winter Verlag 2000.
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in die Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt Verlag 1957.
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der Literatur*. Hamburg : Rowohlt Verlag 1987.
- Hörner, Unda : *Die realen Frauen der Surrealisten*, Mannheim: Bollmann 1998.
- Holzhey, Magdalena: *De Chirico (1888-1978)*, Köln: Taschen Verlag 2005.
- Hülk, Walburga: „Fugitive beauté – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“. In: Felten, Uta, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rissler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 165-178.
- Hülk, Walburga: „Jean Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) und *Les Confessions* (1782/1789). In: Dietmar Rieger (Hrsg.) *18. Jahrhundert Roman*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Modernität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1979.
- Jourde, Pierre: *Huysmans – À Rebours. L'identité impossible*. Genève: Slatkine 1991.
- Keller, Lucius: „Selbstdarstellung, Porträt und Karikatur im Fin de Siècle: Die Gräfin Castiglione, Robert de Montesquiou, Marcel Proust“. In: Warning, Wehle: *Fin de Siècle*. München: Beck Verlag 2002, S. 123-141.
- Keller, Verena: *Auf der Suche nach dem Wunderbaren im Alltäglichen. Großstadtästhetik in den ersten surrealistischen Romanen*. Magisterarbeit Frankfurt/M: 2011.

- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst.* Frankfurt/M.: Taschenbuch Verlag 1992.
- Küpper Joachim: „Lyrik der Dekadenz. Zu Gabriele D’Annunzios Gestaltung der ‚schicksalhaften Begegnung‘ (Ricordo di Ripetta)“. In: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hrsg.): *Fin de siècle.* München: Beck Verlag 2002, S. 143-163.
- Lampe, Angela: „«Prenez garde aux objets domestiques» oder der weibliche Heimvorteil im Surrealismus“. In: *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray.* Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hrsg.) Schirn Kunsthalle. Ostfildern: Hatje & Cantz 2011, S. 77-128.
- Lehmann, Ulrich: „Das Surrealistische Objekt und das Subjekt im Materialismus: Anmerkungen zum Verständnis des Gegenstandes im Surrealismus“. In: *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray.* Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hrsg.) Schirn Kunsthalle. Ostfildern: Hatje & Cantz 2011, S. 129-135.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique,* Paris: Éditions du Seuil 1975.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique,* der autobiographische Pakt, in der Übersetzung von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1994.
- Lista, Giovanni: *De Chirico et L’Avant-Garde,* Collection dirigée par Giovanni Lista. Lausanne: l’age d’homme 1983.
- Lobsien, Eckhard: *Imaginationswelten. Modellierungen der Imagination und Textualisierungen der Welt in der englischen Literatur 1580-175.* Heidelberg: Winter Verlag 2003.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion.* Zur Codierung von Intimität. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1982.
- Mariette-Clot, Catherine: „Présence Du Romanesque Dans Le Rouge Et Le Noir.“ In: Lectures de Stendhal. *Le Rouge et le Noir.* Sous la direction de Xavier Bourdenet. Rennes: Presse universitaires de Rennes 2013, S. 173-186.
- Maurer, Karl: „Für einen neuen Fiktionsbegriff. Betrachtungen zu den historischen Voraussetzungen der Verwendung lebensweltlicher Bauformen in modernen Erzähltexten“. In: *Erzählforschung.* Ein Symposium. Eberhard Lämmert (Hrsg.), Stuttgart: Metzler Verlag 1982, S. 527-551.
- Maurer Queipo, Isabel: „Savaldor Dalí – un fenómeno cultural y mediatico“. In: Zeitschrift für Katalanistik. *Revista d’Estudis Catalans* 21 (2008) (ZfK), S. 151- 166.

- Mercié, Luc-Henri: „Annoté Pour Germaine Everling“. In: Picabia, Francis: *Caravansérail*, présenté et annoté par Luc-Henri Mercié (1924). Paris: Belfond 1974, S. 7-19.
- Mercié, Luc-Henri: „Nachwort Für Germaine Everling“. In: Francis Picabia: *Caravanserail*. Übersetzung aus dem Französischen von Gustav Roßler, 1. Aufl.. Gießen: Anabas 1988, S. 118-125.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. C.F. Graumann / J. Linschoten (Hrsg.). Berlin: de Gruyter 1966.
- *Metzler Lexikon Theatertheorie (MLT)*. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.). Stuttgart: Metzler Verlag 2005.
- Minder, Robert: „Paris in der französischen Literatur (1760-1960)“. In ders.: *Der Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 1972.
- Montandon, Alain: „De différentes sortes de fragment“. In: Arlette Camion; Wolfgang Drost; Géraldi Leroy; Volker Roloff (Hrsg.). *Über das Fragment – Du fragment*. Band IV der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 1-12.
- Moog-Grünewald, Maria: „Poetik der Décadence – Eine Poetik der Moderne“. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.). *Fin de siècle*. München: Fink Verlag 2002, S. 165-194.
- Morawietz, Eva: „Die Rezeption Salvador Dalís in der amerikanischen Kultur der Nachkriegszeit“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d’Estudis Catalans* 21 (2008) (ZfK ), S. 197-216.
- Morris, C. Brian: Introduction: *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions 1991.
- Neumann, Gerhard: „Verdichten und Verströmen. Zum Wahrnehmungs- und Darstellungsparadox des Fin de siècle“. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.): *Fin de Siècle*. München: BFink Verlag 2002, S. 195-228.
- Neumeister, Sebastian: „Portiques au soleil, statues endormies.“ Giorgio de Chirico im Turin und Paris der Moderne“. In: Kurt Hahn, Matthias Hausmann (Hrsg.): *Visionen des Urbanen. (Anti-) Utopische Stadtentwürfe in der französischen Wort- und Bildkunst*. Heidelberg: Winter Verlag 2012, S. 143-161.
- Nievers, Knut: „Der Pariser Bauer/Le paysan de Paris“. In: *Kindler Kompakt Französische Literatur 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016.

- Nievers, Knut: „Die Manifeste des Surrealismus/Manifeste du surréalisme“. In: *Kindler Kompakt Französische Literatur 20. Jahrhundert*, ausgewählt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 63ff.
- Nievers, Knut: „Nadja“. In: *Kindler Kompakt Französische Literatur 20. Jahrhundert*, ausgewählt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 65-67.
- Nordau, Max: *Entartung*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karin Tebben. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.
- Oehlers, Helmut: *Figur und Raum in den Werken von Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí und Paul Delvaux zwischen 1925 und 1938*, Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd./Vol. 54. u.a. Frankfurt/M.: Lang Verlag 1986.
- Orth, Elke: *Das dichterische Werk von Francis Picabia (1917-1920)*. Frankfurt/M.: Lang Verlag 1994.
- Ott, Christine: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*. München: Fink Verlag 2011.
- Ott, Christine: *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur*. Frankfurt/M.: Fischer Verlag 2017.
- Ott, Christine, Weiser, Jutta: *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Unter Mitarbeit von Lena Schönwälder. Heidelberg: Winter Verlag 2013.
- Paradis, Michel: *A Neurolinguistic Theory of Bilingualism*. Kees de Bot, Thom Huebner (Hrsg.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2004.
- Pfeiffer, Ingrid: „Surreale Dinge gestern und heute“. In: *Surreale Dinge.. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*. Ingrid Pfeiffer, Max Hollein (Hrsg.) Schirn Kunsthalle. Ostfildern: Hatje & Cantz 2011, S. 15-60.
- Pfromm, Rüdiger: *Revolution im Zeichen des Mythos. Eine wirkungsgeschichtliche Untersuchung von Louis Aragons „Le paysan de Paris“*. Frankfurt/M.: Lang Verlag 1985.
- Picozza, Paolo: „Avant-Propos“. In: De Chirico, Giorgio: *Monsieur Dudron*. Paris: Littérature, Éditions de la différence 2004.
- Picozza, Paolo: „Anmerkungen zur deutschen Ausgabe“. In: Chirico de, Giorgio: *Monsieur Dudron*, aus dem Französischen und Italienischen von Walo von Fellenberg. Bern/Berlin: Verlag Gachnang & Springer 2000.
- Pitxot, Antoni, Aguer, Montser, Puig, Jordi : *Museumshaus Salvador Dalí. Portllegat – Cadaqués*, Fundació Gala-Salvador Dalí, Sant Lluís. Menorca: Triangle Postals 2009.

- Poirier, Jacques: „Droits de passage: Aragon, Breton et Céline“. In: *Etudes de Lettres* 1-2 (2000), S. 67-78.
- Precht, Richard David: *Wer bin ich und wenn ja, wie viele?* 7. Auflage. München: Goldmann Verlag 2007.
- Regn, Gerhard: “«Un sapore d’incesto». D’Annunzios L’Innocente, der Familienroman der Neurotiker und die Ambivalenz der Kunst“. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hrsg.): *Fin de Siècle*. München: Fink Verlag 2002, S. 281- 319.
- Riese Hubert, Renée: „Man Ray, Dalí, Max Ernst: Autobiographie et peinture surréalistes“. In: Chedford, Monique (Hrsg.): *De la palette à l’écriture*, Bd. II. Nantes: Joca Seria, S.173-188.
- Reißler-Pipka, Nanette: „A reflection on his mind: ‘Bergson, perception and memory in Dalí’s writing’“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d’Estudis Catalans* 21 (2008) (ZfK), S. 167-178.
- Reißler-Pipka, Nanette: „El Grecos El entierro del Conde de Orgaz, Góngoras Grabinschrift und Picassos erotische Traumbilder“. In: Arlette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment – Du fragment*. Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 117-133.
- Roloff, Volker: „Fragmentierung und Montage: Intermediale Aspekte (am Beispiel surrealistischer Texte, Bilder, Filme)“. In: Arlette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment- Du fragment*. Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 239-259.
- Roloff, Volker: „Surrealismus und Intermedialität in *La vie secrète de Salvador Dalí*“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d’Estudis Catalans* 21 (ZfK) (2008), S. 179-196.
- Roos, Gerd, Dieter Schwarz (Hrsg.): Einführung. *Chirico de, Giorgio: Werke 1909 – 1971*. In: Schweizer Sammlungen Kunstmuseum Winterthur. Ausstellungskatalog. Düsseldorf: Richter Verlag 2008.
- Roos, Gerd: „Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gartz – Giorgios Busianis – Dimitrios Pikionis in München 1906-1909“. In: Wieland Schmied, Gerd Roos (Hrsg.): *Giorgio de Chirico München 1906 – 1909*, Akademie der bildenden Künste Bd. 5. München: Richter Verlag 1994, S. 55-189.
- Salber, Linde: *Geniale Geschwister. Elisabeth Nietzsche. Gertrude Stein. Ana María und Salvador Dalí. Erika und Klaus Mann*. München/Zürich: Piper Verlag 2007.
- Salber, Linde: *Salvador Dalí*. Reinbek: Rowohlt-Taschenbuch Verlag 2004.

- Schmied, Wieland: *Das Rätsel de Chirico. Zerstörte Legenden, korrigierte Daten, gefälschte Bilder*, Bd. 14 der Reihe "Schriften zur Kunstkritik" Walter Vitt (Hrsg.). Nördlingen: Verlag Steinmeier 2004.
- Schmied, Wieland: „Giorgio de Chirico und die Münchner Kunstakademie 1906-1909“. In: Wieland Schmied, Gerd Roos (Hrsg.): *Giorgio de Chirico München 1906 – 1909*, Akademie der bildenden Künste Bd. 5. München: Richter Verlag 1994, S. 9-28.
- Schmitz, Rudolf: „Das Plätschern geheimnisvoller Bäder, Giorgio de Chirico“ (2000). In: FAZ Feuilleton vom 04.02.2016.
- Schneede, Uwe M.: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Dichtung, Fotografie, Film*. München: Beck Verlag 2006.
- Schuldt: *Francis Picabia*. Köln: Greven und Bechtold 1980.
- Secrest, Meryle: *Salvador Dalí. Sein exzentrisches Leben – sein geniales Werk – seine phantastische Welt*. U.a. München: Scherz-Verlag 1987.
- Steinwachs, Gisela: *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur*. Eine strukturelle Analyse von Bretons «Nadja», Hildegard Brenner (Hrsg.). Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971.
- Urban, Bernd: „Einleitung“. In: Freud, Sigmund: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva« mit der Erzählung von Wilhelm Jensen*. Herausgegeben und eingeleitet von Bernd Urban. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003 (31995).
- Vilaseca, David: *The Apocryphal Subject Masochism, Identification, And Paranoia In Salvador Dalí's Autobiographical Writings*. u.a. Berlin, New York: Lang Verlag 1995.
- Von Fellenberg, Walo: „Giorgio de Chirico in der Rolle des Monsieur Dudron“. In: *De Chirico: Monsieur Dudron*, aus dem Französischen und Italienischem von Walo von Fellenberg. Bern/Berlin: Verlag Gachnang & Springer 2000, S. 14-17.
- Von Hagen, Kirsten: „Maskierung und Demaskierung: Nomadisierende Identitäten in Cervantes' *Gitanilla* und Grimmelshausens *Courasche*“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 53- 66.
- Waldberg, Patrick: *Der Surrealismus*. 5. Auflage. Köln: DuMont 1981.
- Wild, Gerhard: „Athaumasia – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist. Medienarchäologische Überlegungen zur Protogenese des Surrealismus“. In: Felten, Uta, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rissler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Winter Verlag 2007, S. 67-116.

- Wild, Gerhard: „Der Stil des Kaputten“. Fragment und Zitat in der Musik der Jahrhundertwende“. In: Camion, Arlette, Wolfgang Drost, Gerald Leroy, Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment - Du fragment*, Bd. IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg: Winter Verlag 1999, S. 258-276.
- Wild, Gerhard: „Die Literatur und Pessoa. Überlegungen zur Genese der Heteronympoetik“. In: *Romanische Studien* 2016/7, S. 179-203.
- Wild, Gerhard: „Die Realität der Surrealisten. Leben und Mythos im Werk von Óscar Dominguez“. In: Óscar Dominguez: *Les deux qui se croisent/Die Zwei die sich kreuzen*. Mit einem Anhang verstreuter poetischer Texte Französisch/Deutsch. Magnus Chrapkowski (Hrsg.). Mit einem Nachwort von Gerhard Wild. Wuppertal: Arco Verlag 2020, S.137-222.
- Wild, Gerhard: „Ent-setzte Lektüren. Literarische Bildung und ästhetische Individualität in Antoni Tàpies‘ *Memòria personal*“. In: *Zeitschrift für Katalanistik* 26 (ZfK) (2013), S. 153-200.
- Wild, Gerhard: „Francis Picabia“. In: *Kindler Klassiker. Französische Literatur. Aus neun Jahrhunderten*, zusammengestellt von Gerhard Wild, Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Stuttgart: Metzler Verlag 2016, S. 446-449.
- Wild, Gerhard: „Giorgio de Chirico. Das erzählerische Werk“. In: *Kindler Klassiker. Französische Literatur. Aus neun Jahrhunderten*, zusammengestellt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 149-151.
- Wild, Gerhard: „Heteropoiesis: Wahrnehmung und Ein-Bildungskraft in Dalís frühen Prosaschriften und die Ästhetik des Fin de Siècle“. In: Maurer Queipo, Isabel, Nanette Reißler-Pipka (Hrsg.): *Dalís Medienspiele. Falsche Fahrten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, Medienumbrüche I. von Peter Gendolla, Band 20. Bielefeld: Transcript Verlag 2007, S. 1-33.
- Wild, Gerhard: „Ideen-Maschinen – Klang-Figuren – Bewegungs-Bilder – Sprach-Barrieren. Ebenen poetischer Subjektivität in Texten schreibender Maler (Chirico, Dalí, Giacometti, Miró, Ernst, Duchamp, Picabia, Magritte)“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d’Estudis Catalans* 21 (ZfK) (2008), S. 39-75.
- Wild, Gerhard: „Nachrichten vom Rande des Reiches: Surreale Peripherien zwischen Ungleichzeitigkeit und Aktualität“. In: Nanette Reißler-Pipka, Michael Lommel, Justyna Cempel (Hrsg.) *Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld: Transcript Verlag 2010, S. 155-195.
- Wild, Gerhard: „Philippe Soupault. Les dernières nuits de Paris“. In: *Kindler Klassiker. Französische Literatur. Aus neun Jahrhunderten*, zusammengestellt von Gerhard Wild. Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016.



- Wild, Gerhard: „Salvador Dalí. La vie secrète. Visages cachés“. In: *Kindler Klassiker. Französische Literatur. Aus neun Jahrhunderten*, zusammengestellt von Gerhard Wild Frankfurt/M.: Metzler Verlag 2016, S. 155-195.
- Wild, Gerhard, Scarlett Winter: Vorwort: „El segle dels poetes-pintors“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans* 21 (ZfK) (2008), S. 3-10.
- Winter, Scarlett: „Das surrealistische Bildtheater Salvador Dalís. Der Theaterentwurf *Tristán loco*“. In: Isabel Maurer Queipo, Isabel Reißler-Pipka (Hrsg.) *Dalís Medienspiele. Falsche Fährten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*. Bielefeld: Transcript Verlag 2007, S. 269-287.
- Winter, Scarlett: «Glissement d'images – glissement de sens. Strategien der Intermedialität bei Robbe-Grillet ». In : J.Mecke/ V. Roloff (Hrsg.) *Kino-/ (Ro)Mania Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1999, S. 309-322.
- Winter, Scarlett: „L'intérieur du miroir – Zum Blick- und Traumdiskurs bei Jean Cocteau: Le sang d'un poète“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 218-229.
- Winter, Scarlett: „Räderwerk *Caravansérail*. Bewegung und Geschwindigkeit bei Francis Picabia.“ In: Marijana Erstić, Walburga Hülk, Gregor Schuhen (Hrsg.). *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 333-348.
- Winter, Scarlett: „Zwischen gemalter Poesie und poetischem Theater. Grenzgänge des Medienkünstlers Joan Miró“. In: *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans* 21 (2008) (ZfK), S. 77-95.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico philosophicus*, 1921 i.d.A. von 1965. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag 1965.
- Wolfzettel, Friedrich: „Dans les catacombes enfumés du rêve“. In: Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rissler-Pipka, Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Festschrift für Volker Roloff. Heidelberg: Winter Verlag 2005, S. 149-164.
- Wolfzettel, Friedrich: „Der <deambulatorische Roman>. Überlegungen zu einer spezifischen Modernität des Romans im Fin de siècle“. In: (Hrsg.): *Fin de Siècle*. München: Fink Verlag 2002, S. 429-488.

- Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche* Stuttgart: Metzler Verlag 1995.

### 6.3 Internetquellen

- AH438-Final Exam – Dali – The Great Masturbator [www.csulb.edu/~karenk/20thwebsite/438final/ah438fin-Info.00049.html](http://www.csulb.edu/~karenk/20thwebsite/438final/ah438fin-Info.00049.html), v. 23.01.2019.
- Aragon, Louis : *Le paysan de Paris*, [www.uni-master.de](http://www.uni-master.de)
- Asholt, Wolfgang: „Surrealistische Intermedialität? *Nadja* von André Breton“, <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Asholt/Asholt.htm> v. 20.04.2006.
- Dalí, Salvador: Zu Oui. [https://de.wikipedia.org/wiki/Illumination\\_vom\\_25.05.2019](https://de.wikipedia.org/wiki/Illumination_vom_25.05.2019)
- <https://de-academic.com/dic.nsf/devik/803656> vom 04.12.2021, Platon: *Das Gastmahl (Symposion)*, Übersetzung von Franz Susemihl in: Platon's Werke, Stuttgart 1855
- De Chirico, Giorgio: <http://www.kunstundkosmos.de/Bildende-Kunst/Chirico.html> v. 18.04.2016, (1-4).
- Dettmar-Wrana, Susanne: Julian Gracq et la réception du romantisme allemand. Univers., Paris IV, 2000. [Julien Gracq et la réception du romantisme allemand](#) Datei Format: PDF <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tu-berlin/diss/2000/dettm...>
- In der Dada-Publikation *La pomme de pins*, St. Raphael 25 février 1922, [https://de.wikiquote.org/wiki/Francis\\_Picabia\\_vom\\_25.05.2019](https://de.wikiquote.org/wiki/Francis_Picabia_vom_25.05.2019).
- Platon: *Das Gastmahl (Symposion)*, Übersetzung von Franz Susemihl in: Platon's Werke, Stuttgart 1855, <https://de-academic.com/dic.nsf/devik/803656> vom 4.12.2021, S. 192e-193a.
- Von Wartburg, Walther: *Ethymologisches Online-Wörterbuch*, S. 87. <https://apps.atilf.fr/lecteur FEW/index.php/page/lire/e/48667> v. 20.07.2018.
- Wespieser, Sabine: <http://www.swediteur.com/titre.php?id=46>, aufgerufen: 11.11.2017.
- Zajac, Peter: „Ästhetik des Schwingens – eine Antwort auf die Avantgarde-Ästhetiken des 20. Jahrhunderts?“ Jeff Bernard (Hrsg.). Wien: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr. 16 August 2016, [http://www.inst.at/trans/16Nr/01\\_2/zajac16htm](http://www.inst.at/trans/16Nr/01_2/zajac16htm)