

Isabel Maurer Queipo, Nanette Reißler-Pipka (Hrsg.)

Dalís Medienspiele

Falsche Fährten und
paranoische Selbstinszenierungen
in den Künsten

[transcript]



Medienumbrüche | Band 20

Gala-Gradiva: Therapeutin und Muse – Kritik und Paranoia

Dalís Verbindung von Gala und Gradiva bringt die vielleicht berühmtesten beiden Musen des Surrealismus in einer Figur zusammen: Gala als geheimnisvoll machtvolle Gefährtin von Max Ernst, Paul Eluard und zuletzt von Dalí und Gradiva als imaginär-intermediales Gebilde aus Skulptur, Relief, Text, Bewegung, Traumbild, den Ruinen Pompejis entstieg und in zahlreichen surrealistischen Werken verewigt.

Der Mythenbildung um die Russin Helena Ivanova Diakonova (alias Gala) muss hier nichts hinzugefügt werden.¹ Auch wenn es sich bei Gala um eine historische und bei Gradiva um eine fiktionale Figur handelt, sollen hier beide gleich behandelt werden – zumal sie in der symbiotischen Zusammenführung durch Dalí ohnehin beide einen fiktionalen Status erhalten. Gleiches gilt daher auch für Dalí selbst, der sich in seinen Werken – vor allem in *La vie secrète...* – unentwegt neu erfindet und hier nicht wie so oft als pathologischer Fall behandelt werden soll. Das bedeutet weiterhin, dass alle biographischen Fragen um das Verhältnis zwischen Gala und Dalí, wer wen dominierte und welchen Anteil Gala am kommerziellen oder künstlerischen Erfolg hatte, nicht zum Erkenntnisinteresse dieses Beitrags zählen.² Vielmehr soll anhand von Dalís Texten, die er Gala widmet oder in denen er von ihr schwärmt (*La femme visible*, *L'amour et la mémoire* und *La vie secrète de Salvador Dalí*) sowie den Gradiva-Bildern und vor allem dem *L'homme invisible* die Kreation einer Gala-Gradiva-Figur nachvollzogen werden, die maßgeblich zur Entwicklung der paranoisch-kritischen Methode beitrug. Wie schon an der Auswahl der Texte und Bilder ablesbar, führt Dalí den Grad der semantischen und medialen Vermischung

-
- 1 Da Gala großen Anteil an der gemeinsamen Inszenierung des Paares Gala-Dalí hatte, reizt ihr Leben zahlreiche populärwissenschaftliche Autoren, wie z.B. McGirk: Gala. Die skandalöse Muse, der behauptet, Dalí sei nach Galas Tod verhungert, da sie ihn vor der Angst, am Essen zu ersticken, zeitlebens befreit habe (ebd., S. 12). Dalí überlebte seine Frau immerhin 6 Jahre. Auch die jüngste Aufführung der Oper *GalaGala* (Marc Aurel Floros, Uraufführung März 2006, Köln, Museum Ludwig) mit einem Libretto von Elke Heidenreich zeugt von dieser Herangehensweise – belegt aber auch, wie weit die eigene Inszenierung des Paares Gala-Dalí bis heute erfolgreich nachwirkt.
 - 2 Diese Verbindung zwischen Leben und Werk findet sich allerdings in fast allen Untersuchungen zu Dalí, z.B. bei Gorsen: „Der ‚kritische Paranoiker‘“; Gibson: *The Shameful Life of Salvador Dalí*, oder jüngst bei Delassein: *Gala pour Dalí*.

von Text und Bild, männlich und weiblich, Therapie und Delirium, Autobiographie und Fiktion sowie Körper und dessen Entgrenzung im Traum auf die Spitze.

Das intermediale Wechselspiel zwischen Text und Bild wird verknüpft mit einer freien Kombination von Gegensatzpaaren, die Realität in Surrealität verwandeln. Dabei verlässt Dalí die dem *logos* unterworfenen Realität nicht, sondern behält sowohl mediale Trennungen als auch Gattungs- oder Geschlechtergrenzen zumindest dem Namen nach bei und bezieht sich auf die psychoanalytische Methode. Wie eine nähere Betrachtung der Werkbeispiele zeigt, werden auf diese Weise von Dalí zahlreiche falsche – weil nur scheinbar logische – Fährten ausgelegt, die zu einem ähnlichen „délire de l'interprétation“³ führen wie er es selbst als kreative Methode favorisiert. Im Folgenden soll zunächst die Vorgeschichte der Gradiva-Rezeption im Surrealismus skizziert werden, um dann zu den Einzelanalysen bei Dalí zu kommen.

Gradiva im Surrealismus

Wilhelm Jensens kurze Erzählung *Gradiva* (1903) wäre ohne Freuds berühmte Analyse „Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*“ (1917) vermutlich in Vergessenheit geraten.⁴ So war es auch eher Freuds nachträglicher Text und der mythologische Kontext, der die Surrealisten faszinierte, als die Erzählung selbst. In der surrealistischen Rezeption lassen allerdings Breton, Duchamp, Dalí und Masson sowohl Freud als auch Jensen weit hinter sich.⁵

Bei Jensen und Freud ist die Gradiva zwar eine verlebendigte ‚Traumfrau‘, deren Belebung durch die Betrachtung eines antiken Reliefs initiiert wird (vgl. Abb. 1), bleibt aber eingebettet in einen rationalen, biografisch-psychologischen Kontext. In Jensens Erzählung lässt die Betrachtung des Reliefs, das eine voranschreitende junge Frau abbildet, den Archäologen Hanold nicht mehr los und verfolgt ihn bis in seine Träume. Er nennt sie „Gradiva“ nach dem griechischen Kriegsgott „Mars gradivus“, „Mars, der in den Krieg zieht“. Fortan *unfähig* weiter seiner wissenschaftlichen Betätigung nachzugehen, zieht

3 Vgl. Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, S. 140.

4 Vgl. Chadwick: *Women Artists and the Surrealist Movement*, S. 54 oder dies.: *Myth in Surrealist Painting*, S. 78. Chadwick betont außerdem, dass erst C.G. Jung Freud zu der Analyse anregte.

5 Zu einer genaueren Analyse der unterschiedlichen „Gradiven“ bei Breton, Duchamp und Masson vgl. Rißler-Pipka: „La statue vivante – les métamorphoses de la *Gradiva* surréaliste“.

es ihn nach Pompeji, wo er in den Ruinen die verlebendigte Gradiva trifft. Wie sich allerdings herausstellt, handelt es sich um seine Jugendfreundin Zoë Bertgang,⁶ deren Existenz er ebenso wie sein Begehren verdrängt hatte. Letzteres erläutert Freud in seiner Analyse und bezeichnet Zoë als Therapeutin Hanolds, die ihn behutsam von seinem Traum und Wahn befreit und sich selbst als ‚natürliches‘ Objekt seiner Begierde anbietet.⁷ Von Alpträumen und Halluzinationen erlöst, kann Hanold am Ende glücklich seine Zoë heiraten.

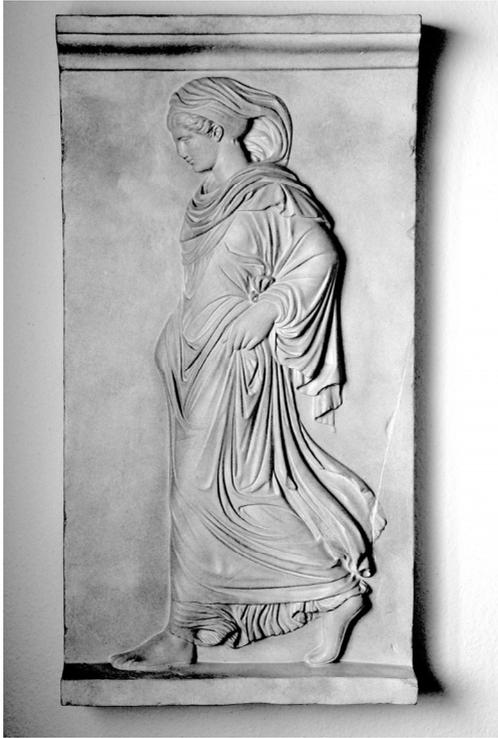


Abb. 1: *Gradiva*, Relief, Museo Vaticano, Rom.

-
- 6 Der Vorname Zoë entspricht im Griechischen dem „Leben“ und der Nachname „Bertgang“ enthält das Wort „Gang“ und stellt damit eine Verbindung zur Gradiva als Lebendige und Gehende her. In Dalís *La vie secrète...* und auch in zahlreichen Beispielen aus der Sekundärliteratur wird leider „Bertrand“ oder „Bert-rang“ statt „Bertgang“ geschrieben und damit die Doppeldeutigkeit eingebüßt (vgl. Dalí: *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, S. 290).
- 7 Vgl. Freud: *Der Wahn und die Träume* in W. Jensens ‚Gradiva‘, S. 115f., 139 und 141ff. vgl. dazu auch Jeffett: „El amor y la memoria en *Gradiva*“, S. 25: „Para Freud, Gradiva es más que un símbolo de la represión de recuerdos enterrados: es una alegoría de la curación terapéutica.“

Gerade diese Beruhigung und Wiederherstellung der Ordnung liegt den Surrealisten fern. Vielmehr sind sie fasziniert von der Bewegung der voranschreitenden Unbekannten, die auf Baudelaires berühmte Frauenfigur in *À une passante* verweist und in der Literatur- und Kunstgeschichte zahlreiche Schwestern hat.⁸ Im Unterschied zu Baudelaire betont Breton mit „Gradiva: Celle qui avance...“⁹ nicht die Flüchtigkeit der vorüberschreitenden Schönheit, die sich im nächsten Augenblick in der Masse auflösen wird, er sieht in ihr eher eine Figur, die vorwärts schreitet und die Zukunft ankündigt mit all ihren Versprechen, Geheimnissen und Ängsten. Die Gradiva ist nicht die „*beauté fugitive*“, sondern Breton spricht von „*la beauté de demain, masquée encore au plus grand nombre et qui se trahit de loin au voisinage d'un objet, au passage d'un tableau, au tournant d'un livre*“.¹⁰

Auffällig ist, dass die surrealistische Gradiva offenbar bereits von ihrer Konzeption her intermedial angelegt ist. Schon bei Jensen entsteht die schreiende Gradiva dem Relief, um in Hanolds Träumen ebenso wie in seinen scheinbaren Halluzinationen als verlebendigtes Bild wieder aufzutauchen. Während Hanolds Träume ihn jedoch in seiner wissenschaftlichen Kreativität behindern, wird die Gradiva der Surrealisten zur Muse schlechthin, die als bewegliches Schattenbild zugleich Projektionsfläche als auch Gefahr bedeutet.¹¹ Die Schatten deuten zudem auf die mythologische Bedeutung der Muse oder Sirene und auf einer medialen Ebene auf den Film hin. Ein Schattenumriss formte außerdem die von Duchamp entworfene Glastür zur Kunstgalerie „Gradiva“, die Breton 1937 eröffnete.¹² Zu diesem Zeitpunkt konnte Dalí schon auf eine intensive Beschäftigung mit dem Gradiva-Motiv zurückblicken, das ihn in besonderer Weise zu intermedialen Verbindungen in seinem Werk inspirierte.¹³ Dalí kommentiert diese Schatten- oder Scherenschnitt-Tür von

8 Vgl. Hülk: „*Fugitive beauté* – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“.

9 Breton: „Gradiva“, S. 672.

10 Ebd.

11 Vgl. ebd., S. 675: „Comme le soufflet qui fait communiquer deux wagons d'un train, ces ombres que vous aimez vous attendent pour vous guider au seuil de *Gradiva*.“

12 Vgl. zur Galerie von Breton Chadwick: *Women Artists in the Surrealist Movement*, S. 50. Ein Schattenumriss ist es übrigens auch, der nach Plinius als Beginn der Malerei angesehen wird, vgl. dazu Wetzels: *Die Wahrheit nach der Malerei*, S. 22.

13 Auch wenn als Referenz für die erstmalige Beschäftigung der Surrealisten mit dem Gradiva-Motiv in der Sekundärliteratur zumeist die französische Erstübersetzung des Textes von Freud und Jensen von 1931 angegeben wird, ist es möglich, dass Dalí die frühere spanische Übersetzung kannte (von Luis Lopez-Ballesteros y de Torres, 1923). Während Gibson diese Vermutung unterstützt, wird sie im Aus-

Duchamp mit einem ähnlichen Porträt, das seine eigenen und Galas Umrisse zeigt und durch die Rahmung außerdem Magrittes typische Rahmungen im Bild zitiert (vgl. Abb. 2). Auch durch diese verspielte Replik auf andere surrealistische Werke inszeniert sich bereits das Paar Gala-Dalí mithilfe der Gradiva.

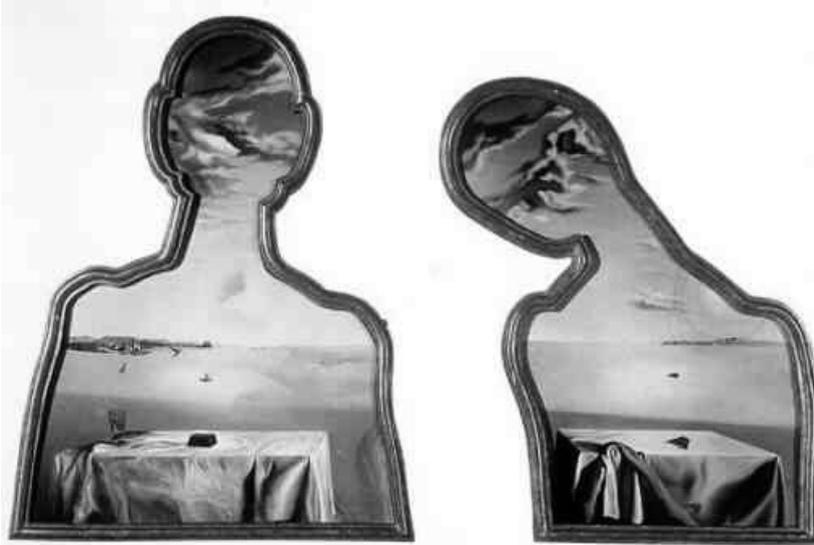


Abb. 2: Salvador Dalí: *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1936, Öl auf Holz, 92,5 x 69,5 cm und 82,5 x 62,5 cm, Stichting tot Beheer Museum Boijmans Van Breuningen, Rotterdam.

stellungskatalog *Die Jahrhundert-Retrospektive* (vgl. Ades, S. 179) für unwahrscheinlich erklärt. Einziges Argument ist hier jedoch, dass sich Dalí erst ab 1930/31 in Gemälden u. Zeichnungen mit dem Motiv auseinandersetzt – seine Texte werden dabei außer Acht gelassen und auch die Gradiva-Figuren in *L'homme invisible* (1929) zeugen von einer früheren Beschäftigung mit dem Thema. Letzteres ist aber aufgrund des längeren Entstehungszeitraums ebenfalls umstritten (vgl. dazu Jeffett: „El amor y la memoria en *Gradiva*“, S. 14). Außerdem erklärt Dalí in *La vie secrète...*, dass er Jenses Erzählung noch vor Freuds Analyse gekannt habe und Gradiva daraufhin sofort mit seiner Frau Gala identifizierte (vgl. Dalí: *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, S. 283). Da er Gala aber erst 1929 kennenlernte, müsste die Lektüre Freuds nach diesem Zeitpunkt liegen. Inwieweit man auf Dalís autobiografischen Angaben vertrauen darf, ist in diesem wie in allen anderen Punkten aber äußerst fraglich.

L'homme invisible – la femme visible

Es ist müßig festzustellen, ob Dalí erst im Nachhinein in seiner Pseudo-Autobiographie *La vie secrète...* (1942) Gala zur Gradiva erklärte oder ob er seit Beginn ihrer Beziehung diese Verbindung zog. Festhalten kann man jedenfalls, dass Dalí 1930 sowohl an dem Bild *L'homme invisible* als auch am Text *La femme visible* arbeitete und etwa zur gleichen Zeit eine feste Beziehung mit Gala einging.¹⁴ Dalí publizierte mit *La femme visible* sein erstes Buch, das die drei Aufsätze „L'âne pourri“ („Der Eselskadaver“), „La chèvre sanitaire“ („Die Sani-tätsziege“), „L'amour“ („Die Liebe“) und das Gedicht „Le grand masturbateur“ („Der große Masturbator“) enthält.¹⁵

Die Medien (Bild und Text) und die Geschlechter (Mann und Frau) bleiben formal betrachtet getrennt. Dem Mann wird ein Bild und der Frau ein Text gewidmet. Doch schon an den Titeln lässt sich eine kulturgeschichtliche Verwirrung ablesen. So wird der Frau traditionell das Bild und Sprachlosigkeit zugeordnet, während dem Mann das Wort gehört und er immerhin insofern sichtbar ist wie er als sehend und klar abgrenzbar definiert gilt. Die Frau dagegen ist zwar im Bild sichtbar, vertritt aber dennoch das Geheimnis schlechthin und bleibt damit das fliehende, sich verflüchtigende, sich verschleiernde Element.¹⁶ Abgesehen davon widerspricht die Betitelung eines Textes mit *La femme visible* und eines Bildes mit *L'homme invisible* schlicht den Eigenschaften des jeweiligen Mediums. Die Erwartungshaltung der Betrachter und Leser wird auf diese Weise doppelt enttäuscht. Die Täuschung und Enttäuschung betreibt Dalí angelehnt an die Dialektik des *engaño* und *desengaño* innerhalb von Text und Bild weiter – mit dem Unterschied, dass die ‚Ent-täuschung‘ uns nicht in eine göttliche Ordnung überführt wie dies in der spanischen Tradition des *siglo de oro* üblich ist. Die wahnhafte Täuschung Hanolds in Jensens Erzählung wird dagegen nach einer solchen Dialektik aufgelöst. Er erfährt ein Erwachen, ein *desengaño* als Zoë ihm die Augen öffnet.

Der Text *La femme visible* ist zudem nicht reiner Text, sondern mit zahlreichen Bildern illustriert oder steht mit ihnen in Verbindung, wie beispielsweise

14 Vgl. Parcerisas: Dalí, S. 453.

15 Im Folgenden zitiere ich aus der deutschen Übersetzung von Brigitte Weidmann in: Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, S. 128-156.

16 Zu diesen gender-Kategorien gibt es zahlreiche Untersuchungen von denen hier nur wenige angeführt werden können, auf die ich aber auch in Rißler-Pipka: Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion, eingehe. Vgl. z.B. Barta u.a.: Frauen – Bilder – Männer – Mythen; Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit; Calle: Über das Weibliche.

mit dem *Âne pourri* (1928) oder dem *Grand masturbateur* (1929) und *Guillaume Tell et Gradiva* (1932). Eröffnet wird der Text mit einer Fotografie, die Galas Gesicht in Großaufnahme zeigt (vgl. Abb. 3, der Fotograf wird von Dalí verschwiegen), und einer Widmung „À Gala Eluard“, womit Dalí explizit darauf hinweist, dass Gala zu diesem Zeitpunkt noch mit Eluard verheiratet war. Wenn überhaupt etwas aus diesem Werk die Versprechungen des Titels einlöst, dann ist es diese Großaufnahme Galas, die eine „sichtbare Frau“ zeigt, deren Augen unerbittlich auf die Betrachter gerichtet sind und deren Ausdruck ganz konträr zu demjenigen der hysterischen Frauen in Dalís Collage *Le phénomène de l'extase* (1933) ist.¹⁷ Galas Blick ist es auch, der schon Eluard faszinierte und den Dalí in *L'amour et la mémoire* besonders huldigt (s.u.).¹⁸ Der durchdringende Blick wurde von Max Ernst nochmals zugespißt dargestellt, indem er die Fotografie auf den Ausschnitt des Augenpaares reduzierte und bereits 1925 unter dem Titel *La femme visible* abbildete.¹⁹ Dieses Werk wählt Dalí als Abbildung für den Buchdeckel und gemeinsam mit dem Frontispiz, das Galas Gesicht in Gänze zeigt, erinnert es an ein Versteckspiel aus Kinderbüchern, bei dem zunächst nur ein Ausschnitt des dahinter liegenden Bildes zu sehen ist und erst beim Umblättern das ‚Geheimnis‘ gelüftet wird.

17 Vgl. zu diesem Werk und der Hysterie-Begeisterung der Surrealisten Maurer Queipo: „À la recherche d'images susceptibles de nous extasier“; vgl. auch Hülk: „Jacques Lacans surrealistische Liaison/Läson“.

18 Vgl. Fernández Molina: Dalí, S. 77: „Eluard ya había dicho que ‚la mirada de Gala es capaz de atravesar las paredes‘, pero fue Dalí quien se sentió más intensamente fascinado y atraído.“

19 Im Ausstellungskatalog Ades: Dalí, S. 483 und in zahlreichen anderen Quellen (auch jüngst im Katalog der Kölner Dalí-Ausstellung: Kolberg: Salvador Dalí: La Gare de Perpignan, S. 250) wird die zugrundeliegende Fotografie Man Ray zugeschrieben und auf das Jahr 1927 verlegt. Max Ernst hat aber nachweislich das Augenpaar aus dieser Fotografie für sein Werk *La femme visible* 1925 genutzt. Das Werk von Ernst befindet sich in der Privatsammlung Courtney Blondeau & Associés S.A., Paris (nachgewiesen z.B. im Ausstellungskatalog: Lampe: Die unheimliche Frau, S. 185). Vermutlich müsste die Man Ray-Fotografie Galas statt auf 1927 auf 1924 datiert werden. Diese Angabe findet sich aber nach meinen Recherchen nur im Katalog zur Hamburger Fotografie-Ausstellung: Schneede: Begierde im Blick, S. 96 u. S. 214. Dalí nutzte die Fotografie Galas außerdem 1932 nochmals um darauf handschriftlich einige Zeilen aus seiner englischen Fassung des *La vie secrète...* zu notieren. Es sind genau jene ironischen Beschreibungen seiner Frau, die sie mit dem Metro-Goldwyn-Meier-Löwen vergleichen (vgl. unten Anm. 28 und Kolberg: Salvador Dalí: La Gare de Perpignan, S. 106 u. S. 250).



GALA

Abb. 3: Titelabbildung zu Dalís *La femme visible*, Fotografie Man Ray, 1927.

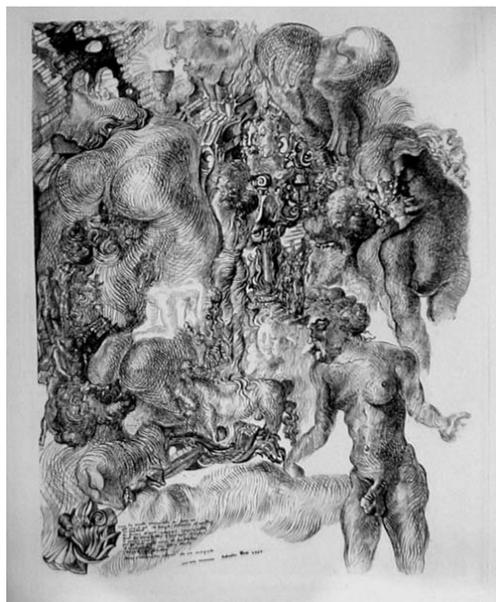


Abb. 4: Frontispiz von Salvador Dalí, in: *La femme visible*, 1930, Zeichnung.

Die Zeichnung Dalís, die auf der Erstausgabe als Frontispiz gewählt wird (vgl. Abb. 4), entstammt dagegen einer Serie von Zeichnungen, zu denen auch einige der *Gradiva* gehören und die zum Teil Vorstudien zu *L'homme invisible* sind. Die eingangs platzierte Zeichnung stellt eine unendliche Metamorphose von ineinander verwachsenen Körpern und Körperteilen dar, die an Orgien- und Höllendarstellungen beispielsweise von Hieronymus Bosch denken lassen. Auch Dalís Gemälde *Le Grand Masturbateur* (1929), das in *La femme visible* als Gedicht wiederaufgenommen wird, ist ein direktes Zitat aus dem Bosch-Gemälde *Der Garten der Lüste* (um 1500).²⁰

Die Fetischisierung einzelner Körperteile und die blasphemische Geste durch das Zitieren bekannter religiöser Riten oder Bilder schließt außerdem an ähnliche Darstellungen aus *L'homme invisible* (vgl. Abb. 5) an. Eine solche Abfolge unendlicher Metamorphosen des Körpers, die sich zugleich verdoppeln, in der Fetischisierung fragmentieren und in der Masse zerfließen, machen den Körper und sein Geschlecht gleichzeitig sichtbar und unsichtbar. Der *homme visible* setzt sich aus Teilen der anthropomorphen Landschaft, Architektur und Schmuckstücken zusammen; sein rechter Arm und die Schulter werden von einem weiblichen Rückenakt geformt. Insgesamt scheint dieser Mann, dessen Haarschopf von gelben Wolken gebildet wird, mehr weibliche Attribute als männliche zu besitzen. Hauptanteil seines Körpers ist das Wasser – ein traditionell weiblich konnotiertes Element – und auch sein eigentliches Geschlecht ist nicht klar als männlich zu erkennen. Ein See geht von der Mitte des Körpers aus, mündet in einen Wasserfall und verleiht schließlich den Beinen Form. Die auf Hüfthöhe befindliche Formation aus schwarzem Lavagestein oder flüssigem Material, in das sich die beringten Hände krallen, formt zwar ein geschlechtliches Merkmal, doch je nach dem, ob man nun die dunkle oder helle Fläche fokussiert, kann man ebensogut weibliche wie männliche Geschlechtsmerkmale darin sehen. Die an den Füßen befindliche Zunge lässt schließlich das Beine-Wasserfall-Gebilde als einen überdimensionierten Hals erscheinen.

Der Mann ist im Bild ebenso wie die Frau im Text gleichzeitig sichtbar und unsichtbar. Eine Verbindung zwischen Bild und Text stellen auch die beiden Gradiva-Figuren am rechten Bildrand her. Denn sie verweisen neben dem Titel zusätzlich auf Jensens Erzählung, Freuds Analyse, Gala und die *femme visible*.

20 Vgl. Abbildungen, Nachweis und Bildanalyse in Ades: Dalí, S. 116f.



Abb. 5: Salvador Dalí: *L'homme invisible*, 1929-32, Öl auf Leinwand, 140 x 81 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Im Text beschreibt Dalí in einem pseudowissenschaftlichen Stil die kritisch-paranoische Methode, die solche Bilder ermöglicht.

Durch einen eindeutig paranoischen Vorgang ist es möglich geworden, ein doppeltes Vorstellungsbild zu erhalten: das heißt die Darstellung eines Gegenstandes, die ohne die mindeste figürliche oder anatomische Veränderung gleichzeitig die Darstellung eines anderen, völlig verschiedenen Gegenstandes ist.²¹

Wenn sich „figürlich oder anatomisch“ nichts am Gegenstand ändert und er dennoch ein völlig anderer wird, muss man sich fragen, wo und in welcher Form diese Metamorphose stattfindet. Im Bild des Gegenstands selbst darf sich nach Dalís Vorschlag strenggenommen nichts verändern, auch wenn er sich selbst nicht daran hält und das verdoppelte Vorstellungsbild bereits die paranoische Veränderung abbildet (z.B. in *Communication: visage paranoïaque*, 1931). Vom Medium her betrachtet vollzieht sich die Veränderung jedoch nicht so sehr im Bild selbst, sondern in der Vorstellungswelt des betrachtenden „Paranoikers“, die sich vor allem in Dalís Texten entfaltet.

21 Dalí: „Die sichtbare Frau“, S. 132.

Während Hanold in Jensens Erzählung von der Betrachtung eines Reliefs ausgehend, die Frauenfigur zunächst in seinen Träumen und Wahnvorstellungen verdoppelt, sie schließlich in der lebendigen Frau verwirklicht sieht, um dann jedoch von Zoë zur Reduktion auf eine einzige, überprüfbare Vorstellung zurückgeführt zu werden, geht Dalí anders vor. Es lässt sich nicht mehr entscheiden, was zuerst da war, die Fantasie oder die Frau. Er sieht sich einer bereits lebendigen, realen Frau gegenüber (Gala), die ihn aber zu so zahlreichen Traum- und Wahnbildern anregt, dass sie mit diesen verschmilzt und ein nicht mehr entwirrbares intermediales Geflecht aus (angeblichen) Kindheits-erinnerungen, Dalís eigener und Galas Persönlichkeit, Frauen- und Männerbildern und sexuellen Obsessionen in Bild und Text wird. Dabei ist anzumerken, dass sämtliche genannten Elemente argumentativ zwar stark an Dalí gebunden werden, jedoch ebensogut frei erfunden sein können. Er stilisiert sich als Patient (Paranoiker) und Analytiker (Kritiker) in einer Person.²²

Die Erforschung des Unbewussten und die sich daraus ableitende psychoanalytische Therapie dient bei Dalí nicht der Wiederherstellung eines ‚normalen‘, geordneten und rational-gesunden Zustands, sondern wird als *générateur* einer surrealen Vorstellungswelt angesehen. Es handelt sich um eine kreative Methode, die den Wahn und seine Analyse, das Delirium und dessen Interpretation als Zugang zu einer surrealen Traumwelt begreift. Statt ihn zu erlösen, befördert diese Methode und ihre Inkarnation „Gala“ auch die von Dalí gefeierten Obsessionen sexueller, skatophagischer und nekrophiler Natur. Er vermag in einem Eselskadaver „den blendend harte[n] Widerschein neuer Edelsteine“²³ zu entdecken. Die Entstehung von neuem (Leben, Schönheit, etc.) aus dem Sterbenden ist keine Erfindung Dalís, sondern geht – wie ihm wohl bewusst ist – bis auf Ovids Metamorphosen zurück. Entscheidend ist für Dalí jedoch die Willkür der Werteinteilung und die Verwandlung durch paranoisch-kritische Verdoppelung.

Weit über den banalen Tabubruch hinaus, stellt er in *La femme visible* wahrnehmungstheoretische und -ästhetische Überlegungen an, die bis in unser heutiges ‚Medienzeitalter‘ hineinreichen und ganz nebenbei auch gendertheoretisch interessant sind. Wie die Titel des Paars Bild (*L'homme invisible*) und Text (*La femme visible*) zugleich versprechen, geht es um Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Geschlechter. Es könnte aber auch ebensogut heißen wie ein weiteres Gemälde Dalís das in *La femme visible* theoretisch schon vorwegge-

22 Vgl. dazu auch Breton: *Anthologie de l'humour noir*, S. 409: „*La grande originalité de Salvador Dalí est de s'être montré de force à participer à cette action à la fois comme acteur et comme spectateur, d'avoir réussi à se porter mi-juge, mi-partie au procès intenté par le plaisir à la réalité. En cela consiste l'activité paranoïaque-critique*“. [Kursiv im Original]

23 Dalí: „Die sichtbare Frau“, S. 134.

nommen wird: *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (1930). Die Figuren werden im fraglichen Bild tatsächlich erst aufgrund ihrer Benennung im Titel und der daraus resultierenden ‚Suche‘ nach ihnen durch die Betrachter sichtbar. Ähnlich verhält es sich mit dem *homme invisible*, der weniger versteckt ist, aber doch erst im Kopf der Betrachter (re)konstruiert werden muss. Um den Effekt exemplarisch zu verdeutlichen, malt Dalí das Bild auch in einer ‚sichtbaren‘ Variante unter dem Titel *Dormeuse, cheval, lion* (1930, vgl. Abb. 7).



Abb. 6-7: Salvador Dalí: *Dormeuse, cheval, lion invisibles* und *Dormeuse, cheval, lion*, 1930, Öl auf Leinwand, 50,2 x 65,2 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris; Öl auf Leinwand, 60,6 x 70,7 cm, Pola Museum of Art, Pola Art Foundation, Kaganawa.

Wie malt man das Unsichtbare und schreibt das Sichtbare? Es ist sicher kein Problem, etwas sichtbar zu machen, was für andere unsichtbar ist, wie etwa ein

Traumbild zu malen oder im Text durch geschickte Metaphorik ein Vorstellungsbild beim Leser zu erzeugen. Darum geht es bei Dalí jedoch nur am Rande. Vielmehr soll das Unsichtbare und damit scheinbar Nicht-Wirkliche sich als neue Wirklichkeit manifestieren.

Diese neuen, bedrohlichen Wahnbilder werden mit der Deutlichkeit körperlicher Tageserscheinungen eine geschickte, ätzende Wirkung ausüben²⁴

Bedrohlich sind die Wahnbilder gerade aufgrund ihrer Unsichtbarkeit. Da sie von jedem beliebigen Gegenstand und aus „kontrollierbarer, wiedererkennbarer“²⁵ Materie abgeleitet werden können, verschmelzen die Wahnbilder mit der Realität und machen es – zumindest in der Wunschvorstellung Dalís – ganz unmöglich, *nicht* an Edelsteine zu denken, wenn wir einen Eselskadaver sehen, oder *nicht* an eine schlafende Frau, wenn wir ein Pferd sehen. Auch wenn Dalís zum Stilmittel erhobene Verbindung seines Werks und seiner Persönlichkeit dies nahelegt, sagen die von ihm vorgeschlagenen paranoischen Verknüpfungen nichts über sein Unbewusstes, verdrängte sexuelle Begierden o.ä. aus, sondern stellen eine möglichst willkürlich und zugleich provozierende Beziehung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem her. Denn, so argumentiert Dalí: „Gerade infolge mangelnden Zusammenhangs mit der Wirklichkeit und des willkürlichen Charakters ihrer Anwesenheit können Wahnbilder leicht die Gestalt der Wirklichkeit annehmen“.²⁶

Dies trifft auch auf Gradiva aus Jensens Erzählung zu und auf die Gradiva, die Dalí mit Gala verschmelzen lässt. Im Grunde ein Wahnbild und in jedem Fall eine ‚Traumfrau‘, findet Gradiva doch in beiden Fällen eine Entsprechung in der Wirklichkeit. Dabei übersehen Jensen und Freud, dass es irrelevant ist, ob diese wirkliche Frau (Zoë oder Gala) tatsächlich eine Jugendfreundin des Träumenden (oder Paranoikers) ist, oder ob es sich um eine reine Projektion handelt, die im Fall Dalís nicht einmal ursächlich mit einer verdrängten Begierde verbunden werden kann. Im Gegenteil widerspricht die von Freud ausformulierte und bei Jensen nahegelegte Begründung, Hanold erzeuge wegen eines unterdrückten Begehrens gegenüber seiner Jugendliebe die Wahnvorstellung „Gradiva“, dem Dalí’schen Konzept.

Gerade von der Raserei und der traumatischen Natur der Wahnbilder angesichts der Wirklichkeit und dem Fehlen auch der schwächsten

24 Ebd., S. 131.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 133.

Osmose zwischen dieser und den Wahnbildern schließen wir auf die (poetische) Unmöglichkeit jeder Art von *Vergleich*.²⁷

Das hindert Dalí allerdings nicht daran, für sich selbst eine solche Kausalität herzustellen, indem er Gala-Gradiva in *La vie secrète de...* als seine (fiktive) Jugendliebe Galuschka identifiziert. Dass es sich hier jedoch um eine Parodie auf Jensen und Freud handelt, lässt sich schon daran ablesen, dass neben Galuschka auch noch Dullita eine weitere Jugendliebe Dalís darstellt und Gala sich in den zahllosen Personifikationen verliert.²⁸ Noch weiter als eine „frühkindliche Phase“, in der sich ein Begehren entwickelt, führt Dalí sein eigenes Begehren bis *vor* seine Existenz zurück und behauptet, er habe Gala schon geliebt und gekannt, als er noch gar nicht geboren sei.²⁹

Interessant ist in *La femme visible* zunächst, dass die Wahnbilder zwar von einem in der Wirklichkeit betrachtetem und demnach sichtbaren Gegenstand ausgelöst werden, selbst jedoch nichts mit diesem Objekt zu tun haben und dennoch die Wirklichkeit nachhaltig verändern. Bezogen auf Gala-Gradiva bedeutet dies, dass Gala als die „sichtbare Frau“ nur der Auslöser für die Gradiva-Wahnbilder ist. Es funktioniert also genau umgekehrt als bei Jensen: Dalí sieht nicht wie Hanold ein unbelebtes Relief einer schreitenden, geheimnisvollen Frau, die von nun an wie ein Gespenst seine Träume ebenso wie die Ruinen Pompejis durchstreift, sondern er lässt sich von der lebenden Gala in der Weise ‚therapieren‘, dass er seine ‚Paranoia‘ vertiefen und noch vielfältigere Wahnbilder sehen kann.³⁰ Gala befreit Dalí nicht von der Paranoia, sondern befördert diese. Die angebliche Heilung von seinen Lachanfällen durch Gala, die Dalí in *La vie secrète...* behauptet, kann ebenso wenig nachgeprüft werden wie die zahlreichen anderen pseudo-biografischen Details in diesem Werk, während die Vertiefung und Pflege seiner paranoischen Fähigkeiten anhand der Werke bewundert werden können.³¹

Wenn Gala die „sichtbare Frau“ ist, die im Text selbst keine Erwähnung findet, inszeniert sich Dalí als der „unsichtbare Mann“, den sie durch die paranoisch-kritische Methode erst zum ‚Erscheinen‘ bringt. Das legt zumindest die

27 Ebd. [Kursiv im Original].

28 Vgl. Dalí: Das geheime Leben des Salvador Dalí, S. 301: „Ich nenne meine Frau Gala, Galuschka, Gradiva [...] Olive [...] mitsamt den verrückten Ableitungen Olihuetta, Orihuetta, Burihueteta [...]. Ich nenne sie auch Lionete (Löwchen), weil sie brüllt wie der Metro-Goldwyn-Mayer-Löwe, wenn sie wütend wird; Eichhörnchen, Tapir...“

29 Vgl. Dalí: „Elegías a Gala“, S. 284.

30 Vgl. Dalí: Das geheime Leben des Salvador Dalí, S. 283.

31 Vgl. ebd. und Chadwick: Myth in Surrealist Painting, S. 81.

Paarkonstellation von Gala (Frau, Text, sichtbar) und Dalí (Mann, Bild, unsichtbar) nahe. Auf die Unstimmigkeiten innerhalb dieser Paarbildung habe ich bereits hingewiesen. Sie gehören sicher zum Teil zu Dalís Strategie der Verwirrungsstiftung, zeugen aber auch von der grundsätzlichen Vermischung der genannten Oppositionen. Gala ist nur in der dem Text vorangestellten Fotografie sichtbar, im Text selbst findet sie keine Erwähnung. Es handelt sich mit den Teilen „Eselskadaver“, „Sanitätsziege“ und „Der große Masturbator“ um eine theoretische und praktische Vorstellung der paranoisch-kritischen Methode. Die Frau ist also sichtbar und gleichzeitig unsichtbar, da sie im Text nicht in Erscheinung tritt. Zitiert Dalí damit das klassische Bild der Muse als Inspirationsquelle des Dichters, deren geheimnisvolles Konterfei das Werk schmückt? Das würde zumindest zur Selbstinszenierung des Künstlers als Genie passen, die jedoch niemals ohne Selbstironie Gala wechselweise eine Rolle als Domina, Heilsbringerin, Therapeutin und eben auch als Muse zuweist. Abgesehen von der Frage, inwieweit sie selbst an dieser Performance beteiligt ist, lässt sich hier Dalís Verständnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit diskutieren.

Unsichtbar sind für den Nicht-Paranoiker zunächst die Wahnbilder, die entweder durch entsprechende „Interpretation“ eines betrachteten Bildes, Gegenstandes, etc. hervorgerufen werden oder ihm vom Paranoiker (Dalí) aufgezeigt werden können. Auf diese Weise werden die unsichtbaren Traum- und Wahnvorstellungen für alle sichtbar – mehr noch haben sie in Dalís Augen die Kraft, die Wirklichkeit und damit das Objekt selbst zu transformieren, d.h. mit diesem in Interaktion zu treten. Diese Veränderung des Objekts erfolgt durch seine Verdoppelung, in der es die äußere Form zwar beibehält, aber durch minimale Veränderungen ganz konträre, verschleierte und bei Dalí zumeist tabuisierte Bedeutungen annimmt. So greift unser „Geist“ oder die „paranoische Denkfähigkeit“ auf die Wirklichkeit ein und nicht umgekehrt. Daraus folgert Dalí:

daß also theoretisch ein hinreichend mit der besagten Fähigkeit begabtes Individuum erleben könnte, wie ein der Wirklichkeit entstammender Gegenstand je nach Verlangen fortlaufend seine Gestalt verändert³²

Betont werden muss dabei, dass es sich in Dalís Konzept nicht um eine Gestaltveränderung auf geistiger Vorstellungsebene handelt, sondern diese ebenso wirklich und körperlich-materiell vonstatten geht wie ein physisch erfassbarer Veränderungsvorgang. Er macht also keinen Unterschied zwischen Vorstellungsbild und Materie. Auch für den Paranoiker aus Jensens Erzählung gab es

32 Dalí: „Die sichtbare Frau“, S. 132.

keinen Unterschied zwischen Realität, Wahn- und Traumbild, bis ihn die ‚Therapeutin‘ Zoë heilt. Erst in der medialen Verdoppelung wird für Hanold das Wahnbild lebendig. Er zeichnet aus dem Gedächtnis die schreitende Gradiva, die er als Relief in Rom bewunderte, und fügt eine ganze Szenerie hinzu, durch die sie schreitet und die sie durch ihren Blick und die Bewegung verlebendigt. In der *paranoisch-kritischen* Betrachtung seiner Zeichnung wird Gradiva erneut verdoppelt und „allein aus der täglichen Anschauung ihres Kopfes hatte sich ihm allmählich noch eine neue Mutmaßung gebildet.“³³ Diese Metamorphose des Objekts durch die Anschauung passt genau zur Idee Dalís, die weit mehr ist als eine reine Kreativtechnik, wie sie schon von Leonardo da Vinci seinen Schülern empfohlen wurde.³⁴ Denn Dalí geht es in surrealistisch-revolutionärer Art darum, die Wirklichkeit selbst zu verändern.

Daher lassen sich seine Überlegungen zur Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit mit Bergsons *Matière et mémoire* in Verbindung bringen. Obwohl sich Dalí in schon fast polemischer Art und Weise gegen Bergson und Bataille aufgrund eines angeblichen Materialismus oder Biologismus wehrt, ist er von ihnen gar nicht so weit entfernt.³⁵ Denn Bergson leugnet ebenso wie Dalí den Unterschied zwischen materiellem und geistigem Bild. In wenigen Schritten führt er vom Glauben einer „unabhängigen Existenz“ der Gegenstände zum Gegenstand, der nur als Bild existiert, weil wir ihn nur als Bild wahrnehmen.

*Materie nenne ich die Gesamtheit der Bilder, und Wahrnehmung der Materie diese selben Bilder bezogen auf die mögliche Wirkung eines bestimmten Bildes, meines Leibes.*³⁶

Letzteres würde wahrscheinlich nicht Dalís Zustimmung finden, da er Bergson einen „biologischen Apriorismus“³⁷ ankreidet. Auch wenn Bergson den Leib als Bild bezeichnet, betrachtet er zunächst scheinbar nur die „Reizungen“ der

33 Jensen: Gradiva, S. 25.

34 Wie Breton in „Le message automatique“ bemerkt, schlug bereits Leonardo da Vinci seinen Schülern vor, solange eine gewöhnliche Mauer zu betrachten, bis sie dort Bilder sehen könnten (Breton: *Euvres complètes*, S. 377).

35 Dalí bezeichnet Bergson in seinem Drehbuch *Babaou* sogar als „Schwein“ (vgl. ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, S. 111). Auch Gorsen sieht trotz der ausdrücklichen Distanzierung Dalís von Bergson einige Gemeinsamkeiten (vgl. Gorsen: „Der ‚kritische Paranoiker‘“, S. 441). Peter Bürger betont die Nähe zwischen Bataille und Dalí, auch wenn Dalí Bataille seit dessen Interpretation des *Jeu lugubre* verachtete (vgl. Bürger in diesem Band).

36 Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 56. [Kursiv im Original].

37 Dalí: „Die sichtbare Frau“, S. 135.

Gegenstände auf die „zentripetalen Nerven“ des Körpers, und die Wahrnehmung verändert sich in Abhängigkeit zu diesen „molekularen Bewegungen“ zwischen Gegenstand und Nervensystem.³⁸ Dalí bezeichnet Bergsons Vorstellungen vielleicht auch aus diesem Grund als „ionistisch“, weil er ihn einer „ionischen“ Naturphilosophie zurechnet, die von der Substanz oder eben der Materie der Dinge ausgeht.³⁹ Dazu lässt sich nur sagen, dass Dalí Bergson entweder bewusst missverstanden hat, oder dass es sich bei dieser Anspielung um eine Parodie des wissenschaftlichen und philosophischen Diskurses handelt. Denn Bergson grenzt sich sowohl vom Materialismus/Realismus also auch vom Spiritualismus/Idealismus ab.⁴⁰

Betrachtet man den weiteren Verlauf dieses Textabschnitts in *La femme visible* („Die Sanitätsziege“), ergibt sich eine interessante Mischung aus Parodie und Inhalten, die mit Dalís Werken korrespondiert. Während Dalí einen wissenschaftlich-philosophischen Schreibstil nachahmt und parodiert, indem er zwischen Fachvokabular und derber Ausdrucksweise wechselt, stimmen doch einige Gedanken mit der paranoisch-kritischen Methode überein. Zur letztgenannten gehört „der Zweifel an den Zeugnissen unserer Sinne“, der „die systematische Form eines unerbittlichen Prozesses angenommen hat, der mit dem Ruin und der bedingungslosen Kapitulation der Realität enden dürfte“⁴¹. Sämtliche Werke Dalís tragen zu diesem Prozess bei, der auf theoretischer Ebene von Bergson vorangetrieben wurde, auch wenn dieser sicher nicht von einer „bedingungslosen Kapitulation der Realität“ sprechen würde. Dennoch verschmäht Dalí Bergson und wendet sich stattdessen Pythagoras zu – wohlwissend, dass sich dieser unmittelbar an die ionische Naturphilosophie anschließt und sich nur durch die These eines mathematischen „Urgesetzes“ statt einer „Ursubstanz“ abgrenzt.

38 Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 56. Im Folgenden stellt Bergson jedoch die Gegenthese auf: „Wir können also nicht sagen, daß unsere Wahrnehmungen einfach von den molekularen Bewegungen der Gehirnmasse abhängen. Sondern: Sie verändern sich zwar mit ihnen, aber die Bewegungen selbst bleiben unzertrennlich an die übrige materielle Welt gebunden.“ (ebd., S. 58). Daraus leitet Bergson aber keineswegs einen Materialismus ab – wie Dalí möglicherweise vermutet –, sondern er stellt Materie und Geist auf eine Ebene, indem beides als Bild betrachtet wird (s.o.).

39 Als Ionier und Naturphilosophen könnte man beispielsweise Thales, Anaximandros und Anaximenes anführen, vgl. dazu Störig: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*.

40 Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 58f. und 94f.

41 Dalí: „Die sichtbare Frau“, S. 135.

Mit weit weniger Bedenken würden wir uns dagegen auf Pythagoras berufen, wenn Reverdys erbärmliches oder schlicht idiotisches kubistisches Experiment uns nicht genügend klargemacht hätte, wieviel geistige Unfähigkeit dazugehört, wenn man sich der Willkür auf abstraktem Wege nähern will.⁴²

Die ‚hehre‘ wissenschaftliche Argumentation wird hier mit einer unflätigen Ausdrucksweise vermischt, die Dalí im Folgenden mit Adjektiven wie ‚lahmarschig‘, ‚abgetakelt‘ oder ‚ekelhaft‘ weiterführt. Was Dalí demnach von Bergson, den Ioniern, Reverdy und Pythagoras hält, vermag dieser Text nicht zu vermitteln. Er führt uns aber stattdessen vor, in welcher Form Dalí die ‚kritische‘ Analyse in eine ‚paranoische‘ überführt.⁴³ Dass er trotz aller Polemik von Bergsons Theorien zur Wahrnehmung, Materie und Gedächtnis fasziniert gewesen ist und diese sich mit Gala-Gradiva in Verbindung bringen lassen, zeigt sich an einem weiteren Text, den Dalí Gala widmet: es handelt sich um das Gedicht *L'amour et la mémoire* (1931).

Von unsichtbaren und sichtbaren Bildern: *L'amour et la mémoire* oder *matière et mémoire*

Ist Hanolds Gradiva ein Erinnerungsbild aus seiner Jugend, das die verdrängte Liebe zu Zoë widerspiegelt, oder projiziert er eine fiktive Erinnerung zunächst auf das Relief und später auf die lebende Frau? Bei Jensen scheint diese Frage durch Zoës Auftauchen und ihre Erklärungen zum Schluss beantwortet, aber Dalí erzeugt fiktive, ‚falsche‘ Erinnerungen an Gala, die vor seiner Geburt liegen.⁴⁴ Auf der einen Seite ist dies eine Parodie auf den psychoanalytischen Erinnerungsbegriff. Auf der anderen Seite ist es aber auch der Versuch, die Grenzen von Raum und Zeit zu überschreiten und der Maßlosigkeit seiner Liebe Ausdruck zu verleihen. Innerhalb der zahlreichen Texte, die Dalí Gala

42 Ebd.

43 Vgl. zum wissenschaftlichen Diskurs bei Dalí Ruffa: „Dalí's surrealist activities and the model of scientific experimentation“, hier besonders: „The paranoiac-critical method actually combines the speculative plane, which claims to be objective (critical), and the irrational plane with its subjective nature (paranoiac). The irrational idea automatically projects itself into reality and is displayed there in an entirely objective manner: it takes the form of reality.“

44 Vgl. Dalí: „Elegías a Gala“, S. 284: „... a mi Gala / que conocí antes de nacer“; vgl. auch *La vie secrète...*, in dem Dalí sich selbst widersprechend meint, dass es sich um eine ‚falsche Erinnerung‘ handelt.

widmet, nimmt das Gedicht *L'amour et la mémoire/ El amor y la memoria*⁴⁵ eine herausragende Stellung ein.⁴⁶

Neben der Auseinandersetzung mit Freud, durch das Motiv der voranschreitenden Gradiva,⁴⁷ die sowohl die Vergangenheit der Ruinen Pompejis beherrscht als auch die Zukunft („la beauté de demain“), stellt Dalí in *El amor y la memoria* einen nicht direkt benannten Bezug zu Bergsons *Matière et mémoire* her.⁴⁸ Schon das Motto des Gedichts „(Hay cosas inmóviles como un pan)“⁴⁹ verweist ironisch auf das Motiv der Bewegung. Nicht so sehr Bergsons Theorie wird hier ironisiert als vielmehr der Glaube an eine feste, gesicherte und damit unbewegliche Materie oder die oben angesprochene „Ursubstanz“, gegen die auch Bergson argumentiert. Gerade das zugleich profane, alltägliche und symbolische, religiöse Brot versetzt Dalí besonders gerne in Bewegung. In *Le chien andalou* (1929) werden Brote von Fahrradfahrern auf dem Kopf gefahren und in zahlreichen Bildern wirft Dalí Brote in die Luft.⁵⁰ Im Text setzt er das Brot insofern in Bewegung, als es immer wieder Teil einer Assoziationskette ist, z.B. „el pan bien dorado / parecido al llanto“ oder „contra la que pronto / se va a golpear / el pan“.⁵¹

Während im Gedicht der angesprochene *Guillermo Tell*, aus der gleichnamigen Bildserie (u.a. auch mit Gradiva, vgl. *Guillaume Tell et Gradiva*, 1931), das Brot trotz größter Anstrengung nicht hochheben kann, steht Gala-Gradiva für die Leichtigkeit der Bewegung. Sie ist eine Figur, die in alle nur denkbaren Richtungen schreiten kann und somit gleichzeitig als Auslöser und Abbild des paranoischen Interpretationsdeliriums fungiert:

45 Das Gedicht wird im Folgenden in der spanischen Fassung aus Dalís *Obra completa* zitiert.

46 Vgl. dazu Finkelstein: *Salvador Dalí's Art and Writing*, S. 131-139, hier S. 133: „I believe, indeed, that the poem should be viewed as conceptual whole in which Gala's ‚pure and unique representation‘ is placed in opposition to all other affective representations that governed Dalí until he met her.“

47 Vgl. zu einem Vergleich zwischen Gradiva-Zeichnungen und dem Gedicht Jeffett: „El amor y la memoria en *Gradiva*“, S. 33-34.

48 Diese eher überraschende Verbindung zu Bergson betonen auch Finkelstein: *Salvador Dalí's Art and Writing*, S. 134 und Gorsen: „Der ‚kritische Paranoiker‘“, S. 444-445.

49 Dalí: „El amor y la memoria“, S. 218.

50 Auch Manuel Cussó-Ferrer nimmt in seinem Film *Babaouo* (2000) – nach dem gleichnamigen Drehbuch Dalís – das Motiv dankend auf. Das Brot hat auch in Dalís Bildern, Statuen, Happenings immer einer zugleich sexuelle, phallische und blasphemische Konnotation, vgl. *Buste de femme rétrospective* (1933/1977).

51 Dalí: „El amor y la memoria“, S. 218 und 228.

como sea que Gala es
todas las fantasías
todas las representaciones
de mi propia vida
[...]
El Guillermo Tell [...] se queda inmóvil [...]
casi hasta el punto de ruptura
de los músculos y arterias de la garganta
para levantar el pan hasta su cuello [...]
el pan
queda
atrapado
entre el cuerpo y la corteza
dificultando cada movimiento⁵²

Nun kann man anhand dieser und zahlreicher anderer Stellen in Dalís Werk „Gala“ als Gala und „Guillermo Tell“ als Dalí interpretieren (mitsamt aller psychoanalytischer Aufschlüsselung des Brotmotivs, der Schwäche des Tell etc.),⁵³ aber entscheidender ist doch, dass Dalí gerade die Ablösung und bewusste, aktive paranoische Veränderung der ‚realen‘ Personen vorführt. In der Verdoppelung Galas als Gala-Gradiva und damit als verlebendigtes Kunstwerk in Wort und Bild eröffnet sich für Dalí die Möglichkeit, nicht nur alle Fantasien und Repräsentationen seines eigenen Lebens zu verwirklichen, sondern alle nur denkbaren Bilder, die allein durch seine „paranoische Fähigkeit“ begrenzt werden. Bemerkenswert ist dabei auch aus gendertheoretischer Perspektive, dass Dalí in *Gala* *nicht* die substantielle Inkarnation seiner eigenen Person sieht. Im Gegenteil betont er ihre Nicht-Existenz und entlarvt eine romantische Liebeskonzeption, nach der die idealisierte Geliebte nur in Form narzisstischer Eigenliebe begehrt wird. Galas Leiden und selbst ihr Tod rührt das lyrische Ich in *El amor y la memoria* nur insofern an, wie sein eigenes Leiden und sein eigener Tod dadurch repräsentiert sind: „nada / excepto su muerte / que representa la mía / no puede afectarme vitalmente“.⁵⁴ Das dazugehörige

52 Ebd., S. 230-231.

53 Eine durchaus interessante Analyse in psychoanalytischer Richtung, in der vor allem auch Dalís Wilhelm Tell-Gemälde mit einbezogen werden, liefert Finkelstein: Salvador Dalí's Art and Writing.

54 Ebd., S. 223.

Motiv des Narziss wird im gleichnamigen Gedicht und Bild wieder angesprochen (vgl. *La métamorphose de Narcisse*, 1937).⁵⁵

Selbst die fehlende Erinnerung an Gala (als Gala-Gradiva oder Galuschka) wird von Dalí nachträglich erzeugt, um dann später in *Elegías a Gala* und *La vie secrète...* behaupten zu können, er kenne sie schon vor seiner Geburt.

la falta de recuerdos que de ti tengo
 proque no me acuerdo de ti
 tú no cambias
 estás al margen de mi memoria
 porque eres mi vida
 científicamente⁵⁶

Das lyrische Ich besitzt eine „fehlende Erinnerung“ Galas. Es ist eine Erinnerung, die es nicht braucht, weil sie schon immer und unveränderlich am Rande seines Gedächtnisses weilte. Denn es sei wissenschaftlich erwiesen, dass sie sein Leben ist. Demnach erzeugt er die Figur Gala inklusive einer gemeinsamen Vergangenheit aus dem eigenen Selbst. Gala, die Figur am Rande der Erinnerung, die sich nicht wandelt, wird zum Leitmotiv und zur „representación pura y única de mis deseos“⁵⁷. Geschickt und sicher auch bewusst widerspricht Dalí hier sich selbst: Nachvollziehbar ist noch der Gedanke, dass sich Gala in allen nur erdenklichen Fantasien Dalís und immer wiederkehrenden paranoi-schen Motiven reproduziert (z.B. „al margen / de la curva nostalgia [...] al margen / de los relojes“⁵⁸). Wie soll sie gleichzeitig die einzige und damit definitive Repräsentation seines Begehrens sein? Befindet sich Gala doch gerade auf diese Weise in einem unendlichen und beliebigen Verwandlungsprozess, den Dalí schon im Gedicht selbst vorführt, als er sie einleitend aus dem Bild der Schwester und zahlreichen Körperfragmenten entstehen lässt. Nebenbei verweist das Motiv des „Randes“ oder „Außerhalb“ auf die weibliche Position, die hier mitreflektiert wird.

Im obigen Zitat steckt außerdem eine ironische Verdoppelung des wissenschaftlichen Diskurses, die mit einem ‚gefälschten‘ Bergson-Zitat fortgeführt wird:

55 Dalí bezeichnet Gala im Gedicht *La métamorphose du narciss* (1936) als seinen Narziss, vgl. ders.: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, S. 284; vgl. zum Narzissthema bei Dalí auch den Beitrag von Volker Roloff in diesem Band und Finkelstein: Salvador Dalí's Art and Writing.

56 Dalí: „El amor y la memoria“, S. 223.

57 Ebd., S. 226.

58 Ebd.

*«la noción misma
»de la duración del tiempo
»nace
»de la comparación
»entre los fenómenos exteriores
»(movimientos y cambios de estado)
»y los fenómenos de nuestra propia vida
»comparación posible
»por la fijación independiente
»del devenir
»cuyas representaciones respectivas
»permiten la memoria».⁵⁹*

Es ist vermutlich kein tatsächliches Zitat aus Bergsons Werk, soll aber durch die Anführungszeichen, die Kursivschrift und vor allem durch den Wortlaut diesen Anschein erwecken. Auch Bergson setzt die äußerlichen Phänomene (die „Materie“) mit den Wahrnehmungsvorgängen unseres „Bewusstseins“ in Verbindung. Dalí spricht statt vom „Bewusstsein“ von „unserem eigenen Leben“, um einen fiktiv-autobiografischen Bezug herzustellen, der dem wissenschaftlich-philosophischen Stil entgegenläuft. Auch der Verweis auf die „Dauer“ und die „Zeit“ deuten auf Bergson hin, der zwischen dem Begriff der „wissenschaftlichen Zeit“, der eigentlich auf den Raumbegriff zurückgeht, und demjenigen der „wirklichen Zeit“, d.h. der „reinen Dauer“, unterscheidet, die verstandesmäßig nicht zu erfassen ist, sondern sich nur intuitiv als ein ständiges „Fließen und Werden“ begreifen lässt.⁶⁰ Letzteres passt zu Dalís Überlegungen und seiner gesamten Ästhetik, die eine immerwährende Verwandlung einschließt. Damit ist nicht die banale Übertragung von Dalís Uhrengemälden mit einem „Fließen der Zeit“ gemeint, sondern die Möglichkeit einer aktiven Verwandlung der Realität durch die paranoisch-kritische Methode. Ebenso wie Bergson ist Dalí davon überzeugt, dass die Wahrnehmung nicht auf Empfindungen oder abstrakten Repräsentationen beruht. Vielmehr handelt es sich um eine Aktivität und Bewegung, die schließlich die wahrgenommenen Objekte selbst verändert.⁶¹ Bei Bergson heißt es:

59 Ebd., S. 223. [Kursiv und Anführungszeichen im Original]. Auch Finkelstein konnte kein direktes Zitat aus Bergsons Werk, das hier passen würde, finden und legt daher ebenfalls nahe, dass Dalí nur Stil und Wortwahl Bergsons kopierte, vgl. Finkelstein: *Dalí's Art and Writing*, S. 134 u. S. 289.

60 Vgl. zu dieser zugegebenermaßen recht verkürzten Zusammenfassung Bergsons, Störig: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, S. 566-567.

61 Vgl. zum Thema des betrachteten Objekts und dessen Wahrnehmungsfähigkeit auch den Beitrag von Brad Epps in diesem Band.

Statt von der *Empfindung* auszugehen, von der wir nichts aussagen können, da gar keine Notwendigkeit einzusehen ist, daß sie gerade das ist, was sie ist und nicht etwas ganz anderes, gehen wir von der *Tätigkeit* aus, d.h. von unserer Fähigkeit, Veränderungen in den Dingen zu bewirken⁶²

Es ist ein wechselseitiges Verhältnis zu den Dingen, das Bergson hier beschreibt und das auch Dalí zugrundelegt. Das betrachtete Objekt übt durch Bewegung einen Reiz auf unser Nervensystem aus, dort entsteht aber nach Bergson keine fotografische Reproduktion des Bildes, das wir sehen.⁶³ Im Gegenteil verändern wir das Objekt auf zweierlei Weise. Auf der Ebene der Materie, d.h. im hypothetischen Fall der „reinen Wahrnehmung“, reflektiert das Ding selbst bereits alle möglichen Bewegungen seiner Umgebung.⁶⁴ Da es aber keine Wahrnehmung ohne Erinnerung gibt, verdoppelt sich das Objekt in dieser und verändert sich, insofern wie im Gedächtnis „viele Momente der Dauer in einer einzigen Schauung zusammen“ kommen.⁶⁵ Ist demnach die Erinnerung schon immer eine paranoische Verdoppelung und gilt das auch für die Wahrnehmung insgesamt, die ja nicht ohne Erinnerung denkbar ist? Übertragen auf Dalí könnte man sagen, dass wir auf seinem Gemälde *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (vgl. Abb. 6-7) nicht nur ein Pferd sehen oder gar nur organisch anmutende geometrische Figuren, sondern in der Zusammenschaltung verschiedener vorangegangener Wahrnehmungen zugleich Pferd, Schlafende und Löwe. Dalí zwingt die Betrachter regelrecht dazu, *tätig*, aktiv zu werden und sowohl die Möglichkeiten des betrachteten Objekts als auch eigene Erinnerungsbilder zusammenzubringen, weil ansonsten die drei Figuren tatsächlich unsichtbar bleiben.

Auch die Folgerungen Bergsons, dass „die Materie keine verborgene oder unerkennbare Kraft hat“, „das Gedächtnis im Prinzip eine von der Materie absolut unabhängige Kraft“ ist und die Forderung, „den Geist zu einer selbständigen Realität zu erheben“⁶⁶ müssten Dalí fasziniert, wenn nicht begeistert ha-

62 Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 90.

63 Vgl. ebd., S. 69: „Die ganze Schwierigkeit des Problems, mit dem wir uns beschäftigen, rührt daher, daß man sich die Wahrnehmung als eine Art photographische Ansicht der Dinge vorstellt“.

64 Vgl. ebd., S. 91: „Diese Indeterminiertheit wird, wie wir gesehen haben, in einer Reflexion der unsern Körper umgebenen Bilder auf sich selbst oder vielmehr in einer Teilung dieser Bilder zum Ausdruck kommen [...]. Unsere Wahrnehmung ist, wenn sie rein ist, wirklich ein Bestandteil der Dinge selbst.“

65 Vgl. ebd., S. 98. „Schauung“ entspricht im französischen Original „intuition“, vgl. Bergson: *Matière et mémoire*, S. 42.

66 Ebd., S. 98-99.

ben. Dennoch sind die eher kryptischen Verweise auf Bergson vor allem von sprachlicher parodistischer Wiederholung geprägt.

Letzteres gilt für das gesamte ‚gefälschte‘ Bergson-Zitat in *El amor y la memoria* und besonders für die abschließenden Zeilen. Mit der „unabhängigen Festlegung des Werdens, dessen Repräsentationen die Erinnerung ermöglicht“ erteilt Dalí der Vorstellung eines zeitlichen Kontinuums, an das auch Bergson seine Überlegungen anknüpft, eine Absage. Die Erinnerung von der Zukunft aus zu denken, entspricht ganz Dalís surrealistischem Umstülpen des logischen Realitätsbildes und widerläuft damit auch Bergson, der davon ausgeht, dass „ohne einen Rückblick von entsprechender Weite keine Besitzergreifung der Zukunft möglich ist“. ⁶⁷ Dabei betont er allerdings auch die Abhängigkeit der wahrgenommenen Bilder vom „Leib“ und widerspricht damit einer utopischen „vollkommenen Wissenschaft“, die meine, dass „die Zukunft der Bilder in ihrer Gegenwart enthalten sei[n] und ihr nichts mehr hinzuzufügen“ habe. ⁶⁸ Während Bergson stattdessen die gesamte Wahrnehmung auf die Vergangenheit bezieht, ⁶⁹ nimmt sich Dalí die künstlerische – oder auch paranoische – Freiheit, den Zeitbegriff gänzlich von einem linearen Verlauf zu lösen. ⁷⁰ Die Erzeugung einer fiktiven Erinnerung, wie es Dalí bezüglich Gala in *La vie secrète...* oder in *Elegías a Gala* vorführt, kann aber auch nur im Nachhinein erfolgen. Dalí kann zwar behaupten, Gala habe sich schon immer am Rande seines Gedächtnisses befunden und er habe schon früher gewusst, dass er sie treffen werde, doch die „beauté de demain“, die Breton ebenso in der Gradivafigur begehrt wie Dalí in seiner Gala-Gradiva, bleibt ein surrealistisches Wunschbild.

Dennoch bildet die fiktive Figur „Gala-Gradiva“ gleichzeitig ernstzunehmende wahrnehmungstheoretische Überlegungen und kreative paranoische Produktionen ab. Denn bei aller Parodie des wissenschaftlich-philosophischen Diskurses Bergsons (u.a. Freud, Einstein), nützt Dalí und den Surrealisten „der Zweifel an den Zeugnissen unserer Sinne“ ⁷¹ und die Loslösung der Wahrneh-

67 Ebd., S. 91.

68 Ebd., S. 52.

69 Ebd., S. 164: „So besteht unsere Wahrnehmung, so momentan sie sein mag, aus einer unzählbaren Menge erinnerter Elemente, und in Wahrheit ist jede Wahrnehmung schon Gedächtnis. *Praktisch nehmen wir nur die Vergangenheit wahr*, die reine Gegenwart ist das unfaßbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt.“ [Kursiv im Original]

70 Daher mag auch Dalís Faszination für Einsteins Relativitätstheorie rühren, mit der sich Bergson in *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein* (1922) auseinandersetzt. Vgl. dazu Ruffa: „Dalí's surrealist activities and the model of scientific experimentation“.

71 Dalí: „Die sichtbare Frau“, S. 135.

mung von rein naturwissenschaftlichen zeitlich-räumlichen Betrachtungen. Dalí fordert in *La femme visible* die poetische Umsetzung dieser Erkenntnisse, die nicht mehr als Erkenntnisse behandelt werden sollten, sondern die Grundlage des „paranoischen Interpretationswahns“ bilden.⁷² Statt eines fotografischen Abbilds der Realität favorisiert Dalí die Bewegung des Films oder vielmehr die Bewegungen und die Aktivität des Wahns bei der Betrachtung eines paranoischen Bildes oder einer Frauenfigur wie Gala oder Gradiva, deren Abbild ganz unabhängig von der Realität in Bewegung versetzt wird. Diese Bewegung darf jedoch gerade nicht, wie in Jensens Erzählung in der Wiederentdeckung von etwas Bekanntem und Vertrautem münden – indem Hanold seine Jugendliebe Zoë wiedererkennt. Dies verurteilt Dalí als „Harmonie“,⁷³ „Dreck“ oder „Schande“ und entdeckt sie z.B. auch in der „rhythmische[n] Bildabfolge der Naturgeschichte“ nach Darwins Evolutionstheorie, die er mit dem Film vergleicht und die ihn prinzipiell fasziniert – jedoch nicht in ihrer Rückführung auf kausale Zusammenhänge.⁷⁴

Viel näher steht Dalí, auch wenn er es nicht explizit macht, den kunsttheoretischen Schriften Aby Warburgs, der noch vor den Surrealisten von der Gradiva und anderen ‚bewegten‘ Frauen begeistert war.

Warburg begreift das bewegte Beiwerk nicht nur als Anzeichen von Bewegung (*Bewegungszeichen*), sondern auch als Anzeichen von und für Erinnerung (*Gedächtniszeichen*). Ganz so wie die signifikante Fußbewegung der jungen Frau in Freuds Studie über Jensens *Gradiva* nicht nur eine Bewegung im Raum anzeigt, sondern eine weit komplexere Bewegung in der Zeit, eine Wiederholung aus der Vergangenheit, so ruft auch Warburgs ‚bewegtes Beiwerk‘ eine Bewegung in der Zeit hervor.⁷⁵

Die für Bergsons Werk elementare Verbindung von Bewegung und Erinnerung wird von Warburg auf die bildenden Künste angewendet und spiegelt zu Beginn des 20. Jahrhunderts den medialen Umbruch, der mit der Etablierung des Kinos einhergeht, aber auch starke Auswirkungen auf die ‚alten‘ Medien

72 Vgl. ebd., S. 140: „die Physik, die die neue Geometrie des Denkens schaffen soll, wird ausgerechnet [...] der paranoische Interpretationswahn sein.“

73 Diese Ablehnung der Harmonie führt Gorsen wiederum als Argument für Dalís Ablehnung gegenüber Bergson an, dessen Idee eines *élan vital* Dalí zu „harmonistisch“ sei (vgl. Gorsen: „Der ‚kritische Paranoiker‘“, S. 442).

74 Vgl. Dalí: „Die sichtbare Frau“, S. 136-137.

75 Raulff: *Wilde Energien*, S. 24.

hat.⁷⁶ Dalí reflektiert diese komplexen Zusammenhänge wie Warburg anhand der Gradiva-Figur scheinbar nebenbei und in den verschiedenen Medien auf eine spielerisch-ironische Art. Daher werden insbesondere in der Diskussion um das Gala-Gradiva-Motiv diese Verbindungen übersehen, weil es auf einer oberflächlich biographischen Ebene abgehandelt wird. Gegen eine solche Perspektive spricht auch, dass Dalís Faszination der weiblichen Haare, die in seinen Gradiva-Darstellungen meist im Wind wehen (vgl. Abb. 8-10), auf Warburgs Analyse der Botticelli-Venus bezogen werden können. Beide, Haare und Füße (und bei Warburg zusätzlich das Gewand), drücken in der zum Bild oder Relief erstarrten Gradiva-Figur die Bewegung in der Zeit aus. Das von Raulff oben zitierte „bewegte Beiwerk“ bezeichnet die flatternden Haare der Venus, die er mit „den kleinen Staubwolken hinter den Füßen eines davoneilenden Donald Duck“⁷⁷ vergleicht. Eine solche Profanisierung lag schon bei Warburg nicht fern und bestätigt sich in Dalís Wahnbildern, die wie die fiktive Figur „Gala-Gradiva“ göttliche Anbetung mit skatophagischer Perversion zusammenbringen. Erinnerung ist in Dalís Werk im Gegensatz zu Jensen, Freud, Bergson und Warburg jedoch nichts als eine nachträgliche Fiktion, die deshalb aber nicht weniger wichtig sein muss.

Galas Gesicht ist gerade daher eine so brauchbare Projektionsfläche seiner paranoischen Wahnbilder, weil Dalí darin nichts Vertrautes oder Erinnerunges wieder finden kann. Sie ist das Gegenteil von Erkenntnis und Erleuchtung. Sie ist intuitive Evidenz, biegsames, wandelbares und vor allem schreitendes Gespenst⁷⁸ – zumindest erschafft sie Dalí in dieser Art in *El amor y la memoria*.

Gala
 los signos de tu rostro
 no expresan sentimiento alguno
 porque estás más allá
 DE LAS PERSPECTIVAS ILUMINADAS [...]
 es una evidencia tal
 que la más primaria de las intuiciones poéticas
 encuentra en la mirada noastálgica
 la suposición de una mirada lejana
 y grandiosa⁷⁹

76 Dies belegt nicht nur Deleuzes Bezug auf Bergson in seinen Kino-Büchern, sondern auch Warburgs Einfluss, der sich sowohl im Bereich der bildenden ‚alten‘ Künste als auch im Film ablesen lässt, vgl. dazu Erstić: „Pathosformel ‚Venus‘?“.

77 Raulff: *Wilde Energien*, S. 22.

78 Vgl. zum Unterschied zwischen Phantom und Gespenst bei Dalí: „Der neue Anstrich des gespenstischen Sex-Appeals“, S. 235-239, vgl. dazu auch den Beitrag von Kirsten von Hagen in diesem Band.

79 Dalí: „El amor y la memoria“, S. 224-225 [Kapitalchen im Original].

Dieser Abschnitt des Gedichts liest sich wie eine Beschreibung des Gala-Fotos, das der *femme visible* vorangestellt ist (vgl. Abb. 3). Trotz der vorangegangenen Aufzählung ihrer intimsten Körperteile, die mit einem Vergleich zwischen Galas Augen und ihrem Anus eingeleitet wurde,⁸⁰ stellt Dalí hier Galas Gesicht außerhalb von Eindrücken, Gefühlen und Erkennen. Gala ist zunächst offenkundig blanke Projektionsfläche,⁸¹ die auch als solche benannt und reflektiert wird, um dann zum Ende der Strophe alle Bedeutungen in ihrem nostalgisch-entfernten Blick zu versammeln. Dabei vermischt Dalí sehr geschickt Bergsons ‚Fachvokabular‘ mit einer besonders im 19. Jahrhundert beheimateten Musenanbetung, die eine hier explizit herausgestellte Marginalisierung des Weiblichen bedeutet. Gerade weil Gala außerhalb oder am Rande der Dinge befindet, wertet sie dies scheinbar in Dalís Augen auf: „estás más allá“, „Gala / tu no estás incluida / en el círculo [...] tu amor queda al margen“.⁸² Diese transzendente Verschiebung Galas läuft jedoch der Betonung ihrer Körperlichkeit und der bergsonschen Wortwahl zuwider. In der letzten Strophe kulminiert diese ironisch-humorvolle Verbindung:

Al margen
de la
no muy antigua
alegoría corporativa
del amor y la memoria
esta mujer desnuda
que sierra madera
en lo alto de una escalera
y la bestia
que pasa sin mirala
le dice
señora
no tengo muchos dientes.⁸³

Galas Randständigkeit und ihre Funktion als Muse oder Projektionsfläche, die keine und damit gleichzeitig alle Bedeutungen in sich trägt, wird zum einen durch die oben angesprochenen Widersprüche von bedeutungsvollem Blick und ausdruckslosem Gesicht, von Fleischlichkeit und abstraktem philosophischem Gestus ironisiert. Zum anderen imaginiert Dalí Gala in dieser letzten

80 Vgl. ebd., S. 221: „Gala con los ojos parecidos al ano...“

81 Vgl. zur Leere, die Gala insgesamt für die Surrealisten verkörpert: Watthee-Delmotte: „Gala ou l'éloge du vide“, S. 155-171.

82 Dalí: „El amor y la memoria“, S. 224-226.

83 Ebd., S. 232.

Strophe als nackte Frau am Rande der nicht sehr alten Allegorie von Liebe und Gedächtnis und sich selbst als Bestie, die schamhaft an ihr vorübergeht ohne hinzuschauen und sie beruhigt, denn sie habe nicht viele Zähne. Die maßlose Anbetung Galas in der übertriebenen Darstellung romantischer Liebesklischees ohnehin schon zum Stilmittel degradiert, wird durch den humoristischen Satz der Bestie „no tengo muchos dientes“ endgültig als Inszenierung entlarvt. Auch die zahlreichen psychoanalytisch deutbaren Hinweise auf Fetische wie das Brot, den Fleck, die Kurve, etc. führen hier wieder ins Dalí'sche Interpretationsdelirium, wenn er seine angebliche Impotenz durch die mangelnden Zähne der Bestie ironisiert.⁸⁴

Zugleich haben die Leser unwillkürlich ein Dalí-typisches Gemälde vor Augen, wenn sie diese Strophe lesen: Sowohl im *Jeu lugubre* (1929) als auch im *Homme invisible* (1930, vgl. Abb. 5) steigt am rechten Bildrand eine Treppe empor,⁸⁵ die Teil einer klassizistisch anmutenden Monumentalarchitektur ist. Ohne nun die zahlreichen Bilder und Anspielungen innerhalb dieser beiden Gemälde zu beachten, lassen sich zwei Details hervorheben, die zum Gala-Gradiva-Kontext und den hier untersuchten Texten passen. Im *Jeu lugubre* findet sich der große Masturbator aus dem gleichnamigen Gedicht und Bild wieder, dem, wie in allen anderen Darstellungen auch, Mund und damit auch die Zähne fehlen – ebenso wie der Bestie in oben zitierter Strophe. Im *Homme invisible* stehen auf der Treppe am Rand zwei Gradiva-Figuren, die verdoppelt, unbeweglich statt vorwärts schreitend und auf die biologischen Grundmerkmale ihres Geschlechts (hervorstehende Brüste und ein aus Hüfte und Bauch herauswachsendes Rosengebilde)⁸⁶ reduziert dargestellt sind. Beide Gradivas blicken hoch zum ‚unsichtbaren‘ Mann, und ihrem Gesicht fehlt jegliche Kennzeichnung – ebenso wie Galas ausdrucksloses Gesicht in *El amor y la me-*

84 Wie Haim Finkelstein bemerkt, handelt es sich auch um eine Anspielung auf *Die Schöne und das Biest* – einen massenmedial vor allem in den USA seit Beginn des Kinos ausgeschlachteten Märchenstoff. Dies würde den Ironieeffekt m.E. nur verstärken, Finkelstein konzentriert sich allerdings auf eine freudsche Auslegung (Impotenz, Masturbation, Vater-Problematik). Finkelsteins Zugeständnis: „The symbolism is quite obvious, and Dalí must have been well aware of its accepted meaning.“ (Finkelstein: Dalí's Art and Writing, S. 139) belegt jedoch, dass Dalí mit dem freudschen Deutungsvokabular ebenso satirisch spielt wie mit dem amerikanischen Kino.

85 Die Treppe ist ein aus der Traumdeutung Freuds bekanntes Symbol für den sexuellen Akt und wird von Dalí sicher als solches zitiert, vgl. Finkelstein: Dalí's Art and Writing, S. 139.

86 Dabei handelt es sich um typische Merkmale der Dalí'schen Gradiva-Darstellung, die zu weiteren Bildern in Bezug gesetzt werden können, z.B. zu *Las rosas ensangrentadas* (1930) oder *La muchacha de los rizos* (1926), vgl. Ades: Dalí, S. 178f.

moria. Auch in anderen Gradiva-Bildern Dalís bleibt ihr Gesicht blank oder fehlt ganz, bildet ein ovales Loch, das von langen Haaren umrandet wird, wie in *Gradiva retrouve les ruines anthropomorphes* (1931, vgl. Abb. 10).⁸⁷



Abb. 8-9: Salvador Dalí: *Gradiva*, 1933, Tusche auf abgeschliffenem Schmirgelpapier, 65 x 45,5 cm, Staatl. Graph. Sammlung München; *Gradiva*, Studie für *L'homme invisible*, 1930, Tinte und Bleistift auf Papier, 49,5 x 40,5 cm, The Salvador Dalí Museum, Saint Petersburg, Florida.

87 Auch die surrealistische Frau („la mujer surrealista“), die Dalí in seinem Drehbuch für die Marx Brothers auftreten lässt, hält ihr Gesicht meist bedeckt und wird möglicherweise auch aus diesem Grund zur „Reflexionsfigur dalíscher Kunst“, wie Kirsten von Hagen bemerkt (vgl. dies. in diesem Band).



Abb. 10: Salvador Dalí: *Gradiva retrouve les ruines anthropomorphes (fantaisie rétrospective)*, ca. 1931-1932, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Neben der sexuell konnotierten weiblichen Leerstelle und der Projektionsfläche, die in Bild und Text angesprochen werden, verweist dieses leere oder fehlende Gesicht der Gala-Gradiva auch auf die in *El amor y la memoria* angesprochene ‚fehlende Erinnerung‘. Einen Kontrast, wenn nicht sogar einen Widerspruch bildet das leere und damit auch unsichtbare Gesicht zur *femme visible*, die zwar im Text unsichtbar bleibt, aber in der Fotografie durch ihren Blick die Sichtbarkeit schlechthin repräsentiert. Der nostalgische Blick, das ausdruckslose Gesicht und die fehlende Erinnerung werden im Gedicht *El amor y la memoria* durch die Imaginationskraft der Liebe (oder auch der Paranoia, ausgelöst durch die Liebe) zu einer fiktiven Erinnerung zusammenmontiert, die jegliche Linearität von Zeit und Raum außer Kraft setzt.

Die Montage, die Dalí hier über mehrere Gemälde, eine Fotografie und Texte hinweg betreibt, setzt sich in der Fotomontage fort, die er als Frontispiz für das Buch *L'amour et la mémoire* anfertigt (vgl. Abb. 11). Statt Gala blickt Dalí mit ungewöhnlich kurz geschorenem und gebleichtem Haarschopf die Betrachter direkt an, während er Gala auf der Mauer sitzend an den linken Bildrand montiert hat. Auf dem Kopf trägt Dalí einen Seeigel in Anlehnung an den Apfel, den Wilhelm Tell seinem Sohn vom Kopf schießen musste. Mit dieser kaum mit bloßem Auge zu erkennenden Geste auf dem Foto inszeniert sich

der Maler im Gedicht und Bild als Sohn des Wilhelm Tell.⁸⁸ Im Schattenbild, das Dalís Kopf mit dem Seeigel auf die Mauer hinter ihm wirft, ist die runde Form auf dem Kopf fast besser zu erkennen und assoziiert sowohl den Schatten der Gradiva, den Breton und Duchamp ansprechen, als auch den Ursprungsmythos der Malerei um das Mädchen von Korinth.⁸⁹ Bezogen auf Wilhelm Tell könnte man aus medientheoretischer Perspektive argumentieren, dass der Fotoapparat von Dalí (bzw. vom Fotografen Buñuel) zu Pfeil und Bogen des Wilhelm Tell mutiert, mit dem auf Dalí (und Gala) geschossen wird. So ist auch diese auf den ersten Blick banale Fotomontage Beispiel eines typischen Dalí’schen Medienspiels, das ähnlich wie Dalís Vexierbilder Unsichtbares abbildet und die Medien Fotografie und Malerei intermedial verknüpft.

Unsichtbar bleibt auch Galas Gesicht, weil es wie der Seeigel kaum zu erkennen ist, da sie nach unten blickt. Dennoch ist es nicht leer oder ausdruckslos, denn man sieht deutlich, dass sie lacht.



Abb. 11: Salvador Dalí: Frontispiz für *L'amour et la mémoire*, Fotomontage aus einer Fotografie, die Buñuel von Dalí 1929 machte und eines Fotos, das Dalí 1930 von Gala machte (1931).

Gala wird ganz gezielt außerhalb von Dalís „circulo de mis objetos de relación“ gesetzt, wie es im Gedicht zur Fotomontage heißt. Ebenso wie im Gedicht die fehlende Erinnerung ersetzt werden kann, weil sich Gala schon im-

88 Vgl. dazu Ades: Dalí, S. 136; in *La vie secrète* behauptet Dalí, diese Geste sei ein zufälliger Einfall an dem Tag, an dem er aus Cadaqués vertrieben wurde. Er verschweigt die fotografische Inszenierung mit Buñuel: „Ich nahm einen Seeigel setzte ihn mir auf den Kopf und stand vor meinem Schatten stramm – Wilhelm Tell.“ (Dalí: Das geheime Leben des Salvador Dalí, S. 308).

89 Vgl. Anm. 12.

mer am Rande seines Gedächtnisses befunden habe, wird hier Gala an den Bildrand montiert, ohne von Dalí im Zentrum des Bildes wahrgenommen zu werden. Dabei handelt es sich nicht um eine spiritualistisch angehauchte Verbindung zwischen den Liebenden, die ihre gemeinsame Zeit auf Erden überwindet, auch wenn dies in den Texten und Bildern Dalís manchmal anklingt.

Nicht nur durch die offensichtliche Montage wirkt die Fotografie befremdlich, sondern auch aufgrund der Ungleichheit und Entfernung des Paares. Als Paar scheinen die beiden hier gar nicht zu existieren. Dalí steht im Vordergrund, während Gala aus der Mauer, an der Dalí lehnt, scheinbar herauswächst. Ein Bein Galas ist abgeschnitten, verschwindet fast unter der Mauer und ihre Schulter ist dagegen vor die Mauer geschoben. Ohne diese Kunstgriffe der Fotomontage würde die Fotografie Galas wie zahlreiche andere, die Dalí Anfang der 1930er Jahre von ihr in Port Lligat schoss, eine fast peinliche Intimität und Banalität der jungen Liebe zwischen den beiden ausdrücken. Die natürliche, unbeschwert glückliche Haltung und Ausstrahlung Galas auf dieser und anderen Fotografien bildet einen fundamentalen Gegensatz zur späteren (massen-)medialen Inszenierung des Paares und auch zur Musenanbetung der Surrealisten, die Dalí in ironischer und irritierender Art und Weise in Texten wie *El amor y la memoria* oder später in *La vie secrète...* fortführt. In der Fotomontage kann Dalí beides zusammenbringen und betont dadurch den spielerischen Inszenierungscharakter seiner Anbetung Galas.

Von ‚wahren‘ und ‚falschen‘ Erinnerungen: Gala und Dalí in *La vie secrète de Salvador Dalí*

Die Inszenierung seiner Werke, seiner Person und auch Galas als Gala-Gradiva findet in Dalís Pseudo-Autobiographie vielleicht ihren Höhepunkt, wenn man auch nicht davon sprechen kann, dass es sich auch um einen künstlerischen Höhepunkt innerhalb Dalís Schaffen handelt. *La vie secrète...* besteht sicher insgesamt aus zahlreichen „wahren“ und „falschen“ Erinnerungen, die obendrein dermaßen mit seinen anderen Werken verknüpft werden, dass man Leben und Werk, Fiktion und Autobiografie im doppelten Sinne nicht mehr zu trennen vermag.⁹⁰ Daher wurde dieser von den drei hier untersuchten Texten zuletzt verfasste bereits im Zusammenhang mit den anderen beiden so häufig

90 Dalí zitiert mit den „falschen Erinnerungen“ erneut in ironischer Weise die Psychoanalyse und einen psychopathologischen Diskurs, der unter dem Stichwort der „False-Memory-Debate“ noch immer aktuell ist, vgl. dazu Assmann: Erinnerungsräume, S. 265-278.

angesprochen und soll im Folgenden nur noch abschließend in aller Kürze behandelt werden.

Betrachtet man *La femme visible* als theoretisch-praktische Formulierung der paranoisch-kritischen Methode, könnte im Vergleich dazu *La vie secrète...* vor allem als deren Anwendung gesehen werden. Lange bevor Dalí von seinem Zusammentreffen mit Gala berichtet, finden sich Elemente der Gala-Gradiva-Figur in seinen Erinnerungen an die Jugendliebe Dullita.⁹¹ Dalís Begehren wird durch den Anblick des jungen Mädchens „von hinten“ geweckt und so wird sich der, in der Kunst so traditionsreiche, weibliche Rückenakt in den Gradiva- und Gala-Darstellungen durch Dalís gesamte Schaffenszeit ziehen. Wichtig ist dabei die Unsichtbarkeit des Gesichts, die auch in der Fotomontage, dem Gedicht *El amor y la memoria* und den Gradiva-Bildern elementares Kennzeichen dieser Figur ist.

Da ich ja auch nie Dullitas Gesicht gesehen hatte, war es für mich einfach, diese beiden Geschöpfe zu vermischen, genau so, wie ich es schon einmal mit Galuschka aus meinen falschen Erinnerungen und Dullita Rediviva getan hatte!⁹²

Es erscheint ganz unerheblich, ob Dullita bzw. das Mädchen, das sie reinkarniert, tatsächlich existiert, denn Dalí blendet ihre Individualität (ihr Gesicht) bewusst aus, um sie durch die paranoisch-kritische Methode als Wahnbild zu erschaffen. Die kritische Analyse dieses Vorgangs liefert er gleich mit, und die damit angestoßene psychoanalytische Interpretation wird Teil des Kunstwerks. Aus einem beliebigen Objekt (hier das zwölfjährige Mädchen) kann der Paranoiker Dalí durch Verdoppelung und Vermischung mit den explizit als „falsch“ bezeichneten Erinnerungen das Wahnbild Gradiva entstehen lassen. Ausgehend von Bergsons Erinnerungsbegriff, der eine geistige Aktivität, Bewegung und die Vermischung von unterschiedlichen ‚Zeit-Bildern‘ erfordert, hantiert Dalí zusätzlich noch mit ‚wahren‘ und ‚falschen‘ Erinnerungen.

Der Vorwurf, Dalí degradiere die Frau, der er begegnet – sei es nun eine zwölfjährige Erntehelferin oder Gala – zum *objet trouvé*, relativiert sich schon durch seine provozierend offene Art dies zuzugeben. Dalí instrumentalisiert zudem kulturgeschichtliche Traditionen, die das „Weibliche“ mit zahllosen Tieren, Pflanzen, Naturelementen gleichsetzen (Wasser, Feuer, Blumen, Pferd, Katze, etc.), um sie zu pervertieren, indem er auch im Kadaver eines Esels oder Igels weiblich sexuell konnotierte Edelsteine oder die nach Lindenblüten

91 Vgl. zur Dullita auch den Beitrag von Frédérique Joseph-Lowery in diesem Band.

92 Dalí: Das geheime Leben des Salvador Dalí, S. 120.

duftende Dullita sieht.⁹³ Der Esels- und Igelkadaver ist außerdem eine der zahlreichen geschickt platzierten intermedialen Verknüpfungen zwischen *La femme visible*, *La vie secrète...* und den Eselskadavern in Bild und Film (*Le chien andalou*).

Der in Zusammenhang mit *La femme visible* bereits angedeutete fundamentale Unterschied zwischen Jensen und Freud auf der einen Seite und Dalí auf der anderen Seite ist in *La vie secrète...* deutlich zu belegen, auch wenn der Autor so manche, in der Sekundärliteratur dankbar aufgenommene, Analogie zwischen dem Vorbild (Jensen, Freud) und seiner Gradiva-Figur herstellt. Entscheidend für die Inkompatibilität zwischen dem therapeutischen Ansatz Freuds und dem surrealistischen Dalís ist, dass die Gradiva *nicht* auf eine reale, logisch rekonstruierbare Jugendliebe mit Namen (Zoë Bertgang), Körper und Persönlichkeit zurückzuführen ist. Dalí gefällt offenbar die Idee einer wiederkehrenden, aus einer Erinnerung entspringenden Frau, die gleichzeitig Wahnbild und als Gala schließlich Wirklichkeit ist. Nur dass sie aus einer „falschen“ Erinnerung entspringt und auch das Wahnbild mit der Materialität des fühlbaren Objekts gleichzusetzen ist.

Und meine Hände ertasteten auf dem Körper des fürchterlich klaren Mittags von Cadaqués die Abwesenheit eines weiblichen Gesichts, das schon von weitem auf mich zukam. Das konnte niemand anders als Galuschka sein, die wiederaufgelebt [...] und vorwärtsschritt, denn immer sah ich sie schreiten, immer vorwärtsschreiten.⁹⁴

Gradiva „*celle qui avance*“ ist in ihrer schreitenden Bewegung immer zugleich anwesend und abwesend. Wie ein Abbild, eine Chimäre, ein Schatten, ein Gespenst schreitet sie als Todesbotin durch die Ruinen Pompejis und ist doch zugleich sinnlich erfahrbar, Quelle der Zukunft und des Lebens. Nicht einmal als Objekt kann Dalí sie körperlich berühren, sondern als Zeit (in Form des „klaren Mittags“), und es ist dennoch kein Körper, der auf ihn zuschreitet, sondern eine „Abwesenheit“. Auch das Bild, sei es nun ein Gemälde, Fotografie, Film, verweist auf die Abwesenheit des dargestellten Körpers und fordert

93 Vgl. *La femme visible* und *La vie secrète...*, Dalí: „Die sichtbare Frau“, S. 134; ders.: Das geheime Leben des Salvador Dalí, S. 124; der Lindenblütenduft, den Dullita und indirekt auch der Igelkadaver verströmen, ist offensichtlich eine Reminiszenz an Prousts berühmte Szene aus *À la recherche du temps perdu* als Marcel durch den Geschmack, Duft, Genuss einer Madelaine eingetaucht in Lindenblütentee einen Strom der Erinnerung auslöst. Damit werden indirekt erneut Bergsons Überlegungen zu dem Thema angesprochen.

94 Dalí: Das geheime Leben des Salvador Dalí, S. 266.

diese zugleich ein.⁹⁵ Dabei ist zu bedenken, dass auch Hanolds Gradiva bei Jensen einem Bild (einem Relief) entstiegen ist.

Nun ist es keineswegs der Fall, dass Gala, als sie in Dalís Leben tritt dieser abwesenden Frauenfigur, diesem Wahnbild einen Körper und Anwesenheit geben würde. Damit würde das Wahnbild in die Realität überführt und Dalís surrealistisches Schaffen sozusagen beendet, seine paranoisch-kritische Methode hätte versagt. Indem Dalí sich selbst und Gala jedoch in einer androgynen Gradiva-Figur neu erfindet, existiert Gradiva weiter als Wahnbild, das nun sogar den Vorteil einer gleichzeitigen materiellen Präsenz durch Galas Körper besitzt. Abgesehen davon kann Dalí sein Privatleben vor allzu neugierigen Blicken der Analytiker schützen, indem er ihnen ein fiktives, widersprüchliches Leben als Kunstwerk anbietet.⁹⁶ Zudem ist diese Selbstinszenierung mit Gala ein Erfolgsrezept, denn was gibt es für die Betrachter langweiligeres als eine „glückliche Ehe“?

Dalí behauptet in *La vie secrète...*, dass er sich *bemüht* habe verrückt zu werden und als Folge seine berühmten „Lachanfalle“ entwickelte, die nicht auf ihren „Erfolg“ warten ließen. Daraufhin betrachteten seine „surrealistischen Freunde“ ihn als „offenkundiges Genie“.⁹⁷ Sicher ist diese Beschreibung nicht ohne Selbstironie, aber sie berechtigt auch zu erheblichen Zweifeln an Dalís Behauptung, erst Gala habe ihn von den Lachanfällen geheilt.⁹⁸ Galas erstmaliges Erscheinen in Cadaqués fördert dagegen Dalís Hang zur Selbstinszenierung – zumindest wenn man hier seinen Darstellungen glauben möchte –, denn er investiert viel Mühe in sein Äußeres, dass zu seiner Zufriedenheit besonders „feminin“ wirkt. Er verwandelt sich vor dem ersten Zusammentreffen zu zweit in einen „Wilden“, indem er sich mit Blut und Mist beschmiert, seine Haut aufritz, etc. und unternimmt dies alles mit der Sorgfalt eines Schauspielers, bevor er beschließt, dass diese Inszenierung wohl keinen Erfolg haben wird. Er handelt also nicht wie der psychisch Kranke, als der er so oft betrachtet wird, sondern kalkuliert sowohl Mittel als auch Wirkung genau – möglicherweise auch die Wirkung auf die Leser seiner Biographie, die ihn daraufhin eben für jenen Paranoiker halten, für den er gehalten werden möchte.

95 Vgl. zur kunsttheoretischen Diskussion über das Doppel und dem Verhältnis zwischen Abbild und Körper (Original) Derrida, Didi-Huberman, Belting, Wetzell, Kofman u.a. in: Rifler-Pipka: Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion.

96 Auch Peter Bürger zieht diese Möglichkeit des „Schutzschildes“ in Betracht (vgl. seinen Artikel in diesem Band).

97 Dalí: Das geheime Leben des Salvador Dalí, S. 271-272 u. S. 274.

98 Vgl. ebd., S. 283 u. S. 301.

Unter diesem Gesichtspunkt muss man wohl auch die „Heilung“ betrachten, die Dalí von Gala angeblich erfährt.

Nun folgt die Geschichte dieser Heilung, die allein die andersartige, unbezwingliche, unergründliche Kraft der Liebe einer Frau vollbracht, gelenkt von einer so reinen und wunderbaren biologischen Klarheit, daß sie an Gedankentiefe und praktischen Resultaten selbst das anspruchsvollste Ergebnis psychoanalytischer Methoden übertraf.⁹⁹

Bereits in diesem Abschnitt grenzt sich Dalí von Freuds psychoanalytischer Deutung der Gradiva ab. Denn Gala „übertrifft“ eine solche Analyse und mag diese noch so „anspruchsvoll“ sein. Die Frage ist nun, in welcher Weise Gala dies gelingen kann. Ist doch die Heilung, die Hanold in Jensens Erzählung erfährt, und die Freud den therapeutischen Künsten Zoës zuschreibt, nicht zu steigern. Dalí gibt darauf eine wie immer etwas kryptische Antwort, die aber den zentralen Unterschied zur Psychoanalyse benennt:

Meine Regression auf die infantile Phase wurde durch die wahnhaft e Einbildung verstärkt, Gala sei diesselbe, zur Frau herangewachsene Person wie das kleine Mädchen meiner ‚falschen Erinnerungen‘, die ich dort Galuschka genannt habe, was die Verkleinerungsform des Namens Gala ist. Die Wahngebilde und Schwindelvorstellungen (Gipfelrausch, Verlangen, einen anderen oder auch mich selbst von der Klippe zu stürzen) stellten sich mit erhöhter Intensität wieder ein.¹⁰⁰

Wie am psychoanalytischen Fachvokabular leicht zu bemerken ist, analysiert Dalí sich schon recht gekonnt selbst. Dies gehört als „Kritik“ zur „Paranoia“, folgt man seinen Ausführungen zur paranoisch-kritischen Methode. Gala braucht er daher nicht so sehr als Therapeutin, sondern vielmehr als Muse, als Beförderin des Wahns, damit sich „die Wahngebilde“ mit „erhöhter Intensität“ wieder einstellen. Ohne diese sind Dalís Werke schließlich kaum denkbar. Gala gelingt dies, weil sie möglicherweise ganz ähnliche ‚Fähigkeiten‘ wie Dalí besitzt. Sie ist wie Gradiva in der Lage, „kraft eines geschickten Abbilds ihrer Liebe moralisches Dunkel mit der scharfen Luizidität ‚lebendiger Irrer‘ zu erhellen.“¹⁰¹ Demnach befindet sich Dalí noch immer in den Fängen der Moral und muss durch Gala ans Licht des Wahnsinns geführt werden. Gala wäre also selbst eine „Irre“.

99 Ebd., S. 283.

100 Ebd.

101 Ebd., S. 290.

Literaturverzeichnis

- Ades, Dawn (Hrsg.): Dalí. Die Jahrhundert-Retrospektive, Ausstellungskatalog, München 2004.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
- Barta, Ilsebill u.a. (Hrsg.): Frauen – Bilder – Männer – Mythen, Berlin 1987.
- Bergson, Henri: Matière et mémoire, Paris 1965 [1939].
- Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1964.
- Bovenschen, Sylvia: Die imaginierte Weiblichkeit, Frankfurt a.M. 21980.
- Breton, André: „Gradiva“, in: Œuvres complètes, Bd. 3, Paris 1999, S. 672-676.
- Breton, André: Œuvres complètes, Bd. 2, Paris 1992.
- Breton, André: Anthologie de l'humour noir, Paris 1966.
- Chadwick, Whitney: Women Artists and the Surrealist Movement, London 2002 [1985].
- Chadwick, Whitney: Myth in Surrealist Painting 1929-1939, Ann Arbor, Michigan 1980.
- Calle, Mireille (Hrsg.): Über das Weibliche, Düsseldorf/Bonn 1996.
- Dalí, Salvador: „El amor y la memoria“, in: Obra completa, Bd. 3, Barcelona 2004, S. 218-232.
- Dalí, Salvador: „Elegías a Gala“, in: Obra completa, Bd. 3, Barcelona 2004, S. 283-284.
- Dalí, Salvador: Das geheime Leben des Salvador Dalí, München 1984.
- Dalí, Salvador: „Der neue Anstrich des gespenstischen Sex-Appeals“, in: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Axel Matthes/Tilbert Diego Stegmann, München 1974, S. 235-239.
- Dalí, Salvador: „Die sichtbare Frau“, in: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Axel Matthes/Tilbert Diego Stegmann, München 1974, S. 128-156.
- Dalí, Salvador: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Axel Matthes/Tilbert Diego Stegmann, München 1974.

- Delassein, Sophie: Gala pour Dalí, Paris 2006.
- Erstić, Marijana: „Pathosformel ‚Venus‘? Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg“, in: Hoffmann, Yasmin/Hülk, Walburga/Roloff, Volker (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*, Heidelberg 2006, S. 33-51.
- Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘, Frankfurt a.M. 1973.
- Fernández Molina, Antonio: Dalí. Testimonios y enigmas, Zaragoza 1998.
- Finkelstein, Haim: Salvador Dalí's Art and Writing, 1927-1942, Cambridge (USA) 1996.
- Gibson, Ian: The Shameful Life of Salvador Dalí, London 1997.
- Gorsen, Peter: „Der ‚kritische Paranoiker‘, Kommentar und Rückblick“, in: Dalí, Salvador: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Axel Matthes/Tilbert Diego Stegmann, München 1974.
- Hülk, Walburga: „Jacques Lacans surrealistische Liaison/Läson“, in: Maurer Queipo, Isabel/Rißler-Pipka, Nanette/Roloff, Volker (Hrsg.): *Die grausamen Spiele des Minotaure*, Bielefeld 2005, S. 71-82.
- Hülk, Walburga: „*Fugitive beauté* – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“, in: Felten, Uta/Lommel, Michael/Maurer Queipo, Isabel/Rißler-Pipka, Nanette/Wild, Gerhard (Hrsg.): „Esta locura por los sueños...“ Intermedialität und Traumdiskurs in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte, Heidelberg 2006, S. 165-178.
- Jeffett, William: „El amor y la memoria en *Gradiva*“, in: ders. (Hrsg.): Dalí *Gradiva*, Ausstellungskatalog Museo Thyssen-Bornemisza, 21.05-08.09.2002, Madrid 2002, S. 11-57.
- Jensen, Wilhelm: „Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück“, in: Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘, Frankfurt a.M. 1973.
- Kolberg, Gerhard (Hrsg.): Salvador Dalí: La Gare de Perpignan – Pop, Op, Yes-yes, Pompier, Ausstellungskatalog Museum Ludwig 18.03-25.06.2006, Ostfildern-Ruit 2006.
- Lampe, Angela (Hrsg.): Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus, Ausstellungskatalog, Bielefeld 2001.
- Maurer Queipo, Isabel: „À la recherche d'images susceptibles de nous extasier“ – Das Universum der Ekstase des Salvador Dalí“, in: dies./Rißler-Pipka, Nanette/Roloff, Volker (Hrsg.): *Die grausamen Spiele des Minotaure*, Bielefeld 2005, S. 83-105.

- McGirk, Tim: Gala. Die skandalöse Muse, München 1989.
- Parcerisas, Pilar (Hrsg.): Dalí. Afinidades electivas, Ausstellungskatalog, Barcelona 2004.
- Raulff, Ulrich: Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg, Göttingen 2003.
- Rißler-Pipka, Nanette: „La statue vivante – les métamorphoses de la *Gradiva* surréaliste“, in: *Mélusine*, Nr. 26, 2006, S. 123-131.
- Rißler-Pipka, Nanette: Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film, München 2005.
- Ruffa, Astrid: „Dalí’s surrealist activities and the model of scientific experimentation“, in: *Papers of Surrealism* 4, 2005, www.surrealismcentre.ac.uk.
- Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Begierde im Blick. Surrealistische Photographie, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 10.03.-29.05.2005, Ostfildern-Ruit 2005.
- Störig, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie, Frankfurt a.M. 1998.
- Wathee-Delmotte, Myriam: „Gala ou l’éloge du vide“, in: Colvile, Georgiana M.M./Conley, Katharine (Hrsg.): *La femme s’entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris 1998, S. 155-171.
- Wetzl, Michael: Die Wahrheit nach der Malerei, München 1997.