

## Anmerkungen zu *Dalís Medienspielen*

Salvador Dalí ist ein Künstler, der polarisiert: zwischen Genie und Wahnsinn, Kunst und Kommerz oder gar Können und Kitsch. Wie kaum ein anderer Surrealist ebnet Dalí den Weg zur „technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks“ bis hin zum Spiel mit den Medien und mit den medialen Möglichkeiten. Wenn heute die Ausstellungen und Veranstaltungen zu seinem 100. Geburtstag im Jahr 2004 Besucherrekorde sprengen und seine Bilder auf Mousepads, Schlüsselanhängern und ähnlichen Souvenirs reißenden Absatz finden, dann liegt das nur zum Teil am aktuellen Event-Charakter der Museen. Dalí selbst perfektioniert die Inszenierung seiner Person und seiner Werke schon in den frühen 1920er Jahren. Von Medienspielen zeugen nicht nur sein Engagement im noch jungen Medium Film und später in den Bereichen Mode, Werbung, Fernsehen, sondern auch die Entwicklung der paranoisch-kritischen Methode und komplexer Bild-Text-Beziehungen, die vor allem in seinen bisher kaum beachteten Schriften entfaltet werden.

Auf der einen Seite greift Dalí schon früh auf eines der ältesten Medien zurück und versucht sich als Dichter. Auf der anderen Seite experimentiert er Zeit seines Lebens mit den jeweils neuesten medialen technischen Spielereien. Damit verweist er nicht nur auf den einschneidenden Medienumbruch um 1900, der durch die letztlich massenmediale Verbreitung von Fotografie und Film eingeleitet wird, sondern nimmt die fortschreitende Vernetzung und Verarbeitung vom Kunstwerk, das als digital reproduzierbares *icon* die Grenzen zwischen Kunst, Werbung, Kommerz zusehends verwischt und heute als kulturelle Veränderung des Medienumbruchs um 2000 wahrgenommen wird, vorweg. Dies kann man aber auch mit der in Deutschland vor allem von Peter Bürger geführten Avantgardedebatte in Zusammenhang bringen. Die These, dass der Erfolg des Surrealismus ihn gleichzeitig beendet, lässt sich am Beispiel Dalí scheinbar exemplarisch belegen. Vom Provokateur entwickelt er sich vermeintlich, unter dem surrealistischen Vorsatz Kunst und Leben zu vereinen und die „bedingungslose Kapitulation der Realität“<sup>1</sup> herbeizuführen, immer mehr zum Popstar-Künstler, der für die Masse leicht verdauliche Schockeffekte inszeniert. Es verwundert daher auch nicht, dass der Prolog des von Manuel Cussó-Ferrer 2000 erstmalig verfilmten Drehbuchs von Dalí mit dem Titel *Babaono* zunächst sämtliche Dalí-Websites per google-Suche im Schnelldurch-

---

1 Dalí: Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, S. 135.

lauf zeigt, um daraufhin Dalí-Touristen in Figueras zu fragen, ob sie den Namen „Babaouo“ schon mal gehört hätten. Diese zugegebenermaßen recht naive Vorgehensweise in einem Film, dem es letztlich nicht gelingt, Dalí ins 21. Jahrhundert zu versetzen, zeigt dennoch wie sehr der Künstler zur Marke geworden ist. Demnach würde das vielzitierte Anagramm, das Breton aus seinem Namen bildete, *Avida Dollars*, bestens passen. Dass Dalí jedoch nicht erst durch die kulturellen Veränderungen des zweiten Medienumbruchs zu dieser ‚Marke‘ wurde, zeigte in differenzierter Art und Weise die Ausstellung *Dalí y la cultura de masas* (Barcelona, 2004) und wird in diesem Band u.a. durch eine präzise Analyse von Ferran Sáez-Mateu verdeutlicht.

Dalís Schaffen erschöpft sich gerade nicht in dem Bild, das er selbst von sich und seiner Kunst in die Welt gesetzt hat und das heute geradezu prädestiniert erscheint, in digitalen Medien und Kunstmerchandisingartikeln verbreitet zu werden. Besonders Dalís Schriften zeigen im Dialog mit anderen Medien, dass die ‚Marke‘ *Dalí* zwar eine wiedererkennbare Fassade ist, die mit den immer gleichen Motiven wie mit Plakaten für sich wirbt. Diese Inszenierung reflektiert sich jedoch im Spiel der unüberschaubaren (Eigen-)Verweisungen selbst und man erkennt dahinter – wenn auch nicht den ‚wahren‘ Dalí, so doch – eine weitsichtige, ernsthafte Beschäftigung mit zeitgenössischen Wahrnehmungstheorien aus Philosophie und Naturwissenschaft (Bergson, Einstein, aber auch Lacan, Freud, etc.). So zeichnet Dalí sehr genau die Veränderungen im Bereich der Wahrnehmung, der Kultur und der Medien in seiner Zeit nach. Dies ist aus heutiger Sicht besonders wertvoll, weil er dabei keinerlei Berührungsängste zeigt und im Gegensatz zu Breton u.a. theoretisch reflektiert sein kann und sich gleichzeitig Hollywood (Disney, Marx Brothers, etc.), der Werbung und dem Fernsehen zuwendet.<sup>2</sup>

So gilt es, das Werk des katalanischen Autors und Künstlers unter einer intermedialen Perspektive neu zu entdecken. Dalís Medienspiele zeigen sich anhand der Beiträge in diesem Band als hochkomplexes, durchdachtes, aber dennoch spielerisches Verweisungsnetz, das den Betrachter, Leser und Analytiker immerfort täuscht und enttäuscht – wobei Dalí nur scheinbar die spanische Tradition des *engaño* und *desengaño* aus dem 17. Jahrhundert fortleben lässt. Denn das Täuschungs- und Verwandlungsspiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der *Paranoia* wird erneut nur scheinbar in der (von ihm selbst) mitgelieferten *Kritik* aufgelöst. Im Gegenteil lässt sich gerade im Zusammenhang von Bild und Text (und anderen Medien) nachweisen, dass Dalís ‚Selbstanalyse‘ den Wahn und damit die Kreativität bei sich selbst, aber auch beim Rezipienten steigert.

---

2 Vgl. dazu die Beiträge von Amossy, Stahl, Joseph-Lowery und von Hagen in diesem Band.

Der in der breiten Öffentlichkeit vor allem für seine Malerei bekannte spanische Künstler Salvador Dalí bietet auch in zahlreichen anderen Gebieten Anlass zu Reflexionen und Forschungen zu Literatur, Fotografie, Design, Werbung, Film, Theater, Bühnendekoration. Zwar ist die Zahl der Publikationen durch das Jubiläumsjahr 2004 beträchtlich gestiegen, jedoch konzentrieren sich die Studien oftmals auf Einzelaspekte wie seine Malerei, seine Schriften, den Surrealismus. Der vorliegende Band möchte dagegen eine Zusammenschau bieten, die nicht nur Dalís praktischen Umgang mit den Medien und Künsten, sondern auch seine theoretischen Hintergründe, sein Repertoire an Quellen beleuchten möchte.

Dabei wird vor allem auch das Phänomen Salvador Dalí als öffentliche und private Person, als selbstkreierte Figur, als Kunstwerk und sein Verhältnis zu seinem Werk und Publikum präsentiert. Mit den ‚falschen Fährten und paranoiden Selbstinszenierungen‘ eröffnet der spanische Universalkünstler letztlich (Medien)Spiele mit seinen Rezipienten, die gängige Vorstellungen von Wahrheit und Fiktion, von Phantasie und Realität brüchig werden lassen und zum Überdenken dieser Wahrnehmungsphänomene einladen.

\*

Salvador Dalí vergleicht sich mit Leonardo da Vinci oder Picasso und betrachtet sich selbst als universal begabtes Genie. Er nutzt jedoch, anders als seine Vorbilder, die vorhandenen Möglichkeiten der Medien für seine öffentlichen Inszenierungen in ganz besonderer Weise. So greift Dalí die im 18. Jahrhundert angelegte und im *Sturm und Drang* weitergeführte Genie-Lehre um die dichterische Freiheit des Künstlers auf und verknüpft sie mit den romantischen Vorstellungen des Zusammenwirkens von Genie und Wahn, um sie jedoch nach seinen Ideen zu demontieren und neu zu erschaffen. Der „Meister der Selbst-Propaganda und Selbst-Mystifizierung“ (Cempel) spielt nicht selten den wahnsinnigen Schöpfer und erschafft damit seinen eigenen Mythos, seine eigene „Dalí-Legende“ (Bürger). Seinen Erfolg verdankt Dalí, der selbst als „facettenreiches und schwer greifbares Konstrukt“ (Cempel) auftritt, somit nicht nur qualitativ seinem umfangreichen und breit gefächerten künstlerischen Talent, sondern seiner Medienpräsenz und skurrilen Darbietungen, bei denen nichts dem Zufall überlassen wird. Scheinbar improvisierte Auftritte sind bis ins letzte Detail konstruiert und selbst die Zuschauerreaktionen werden gelenkt und mitbedacht. Vor allem „das amerikanische Exil markiert [...] eine Phase der Entwicklung gezielter Strategien der Selbstinszenierung und -vermarktung.“ (Wild). Obwohl diese „Selbstinszenierung als Teil des surrealistischen Kunstverständnisses“ (Küchler) gesehen werden kann, brachte die „Doppelgesichtigkeit Dalís“ sowie seine „hemmungslose Selbstreklame“ (Bür-

ger) ihm heftige Kritiken ein. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass seine Obsessionen genaueste Konturen erhalten, die Irrationalität ‚konkret‘, die Paranoia ‚kritisch‘, der Wahn zum Genie, das Spielerische ernst wird und vice versa (Amossy). Als einzelner Künstler ist Dalí gar nicht zu fassen, sondern die unheimliche Verwischung der Grenzen zwischen den Geschlechtern, zwischen Bild und Text, Werk und Person, wird auch in der Kunstfigur „Gala-Gradiva-Dalí“ sichtbar (Rißler-Pipka).

In den vorliegenden Beiträgen werden die vielfältigen Inspirationsquellen angesprochen, aus denen der spanische Künstler schöpft und die sich über Kunst, Literatur, Philosophie, Psychologie und Naturwissenschaften erstrecken. Bereits als Kind ist Dalí empfänglich für alles, was in seiner Umwelt passiert und verwertet seine ‚wahren und falschen‘ Kindheitserinnerungen vor allem in seinen katalanischen Frühwerken sowie später in *La vie secrète de Salvador Dalí* (Wild, Epps).

Geleitet von mystisch-wissenschaftlichen Visionen (Erstić) knüpft Dalí ein intermediales Beziehungsnetz, das die heiligen Körperbilder der italienischen Renaissance mit den mystischen Körperbildern des spanischen Barock (Felten) in Verbindung setzt. Das Barocke und der Manierismus reizen den spanischen Künstler v.a. wegen ihrer Techniken der Disproportion, des schiefen Blickwinkels und der verkehrten Perspektiven, welche neue Ansichten von Größe, Energie und Dynamismus bieten und die Manipulation des Sichtfeldes fördern (Finkelstein). Vor allem die religiösen und mystischen Darstellungen spielen dabei eine herausragende Rolle. Dalí reiht sich in eine Genealogie ikonographischer Heiligenpräsentationen wie diejenige des Heiligen Sebastian (Felten, Maurer Queipo, Wild) ein, die er dann jedoch durch eine *ars combinatoria* neu definiert und kreiert.

Auch die Romantik liefert mit ihren Vorbildern für Dalí wie Raymond Russel (1877-1933), der katalanische Philosoph Francesc Pujols (1882-1962) oder der italienische Poet Gabriele d’Annunzio (1863-1938), der sich auch durch Fotografie und Film zur öffentlichen Figur stilisierte (Sáez-Mateu), Stoffe und Faszinationsmuster. So reizt v.a. die „Geisteswelt des späten 19. Jahrhunderts“, das Phänomen der *Décadence* mit ihrer „Substitution des äußeren Lebens durch künstliche Paradiese (Künste, Drogen, spirituelle Praktiken), Betonung exotischer Formen der Erotik [...] sowie die Medialisierung aller Kommunikations- und Wahrnehmungsformen“ (Wild).

Als weitere Quellen der Inspiration müssen die katalanische Avantgarde sowie der Dadaismus und schließlich der Surrealismus, den Dalí entscheidend prägt und von dem er sich aber auch distanziert, genannt werden. Konkret zu Dalís Vorbildern zählen einzelne Künstler und ihre Konzeptionen wie Miró, der mit seiner Antikunst die Malerei töten wollte, und Artauds kinematografische Konzeptionen, die den Intuitionismus, der onirischen und hypnagogi-

schen Qualität der Filme nachspüren (Minguet). Der sogenannte veristische Surrealismus, das Depaysement, jene Gleichsetzung von wahren Tatsachen oder diesen ähnlichen Tatsachen („hechos reales o parecidos a los reales“, Minguet) mit Attributen wie enigmatisch, inkohärent, irrational, absurd, ohne Erklärung, lassen die Realität, den Alltag, Alltagselemente wie den faulenden Esel als surreal erscheinen, zeigen jedoch einerseits die Willkürlichkeit von Bedeutungs- und Sinnebenen und andererseits die Abhängigkeit von der Wahrnehmung des Rezipienten. Der Surrealismus insgesamt als „Projekt einer Revolutionierung aller Lebensverhältnisse“ (Bürger), kam v.a. dem jungen Dalí ideologisch sehr nah. Da dies jedoch meist nur durch Verfahren wie „automatisches Schreiben, Traumprotokolle – die das Ich auf Passivität verpflichten“ (Bürger) geschehen konnte, kreierte er später seine eigene aktive kritisch paranoische Methode. War Dalí zunächst einige Zeit zur „treibenden Kraft der Bewegung“ (Bürger) stilisiert worden, kamen dann zusätzlich sowohl privat, aber auch auf künstlerischer Seite Unstimmigkeiten auf, die auch mit einigen politischen Missverständnissen zu tun hatten. So bezeichnete Dalí sich selbst als „un porc *excellentissime*“, der mit Freude eine Medaille von Franco entgegennahm (Amossy).

Auch was die theoretischen, naturwissenschaftlichen und technischen Debatten seiner Zeit angeht, schien Dalí alle aktuellen Einflüsse wie ein Schwamm in sich aufzusaugen, um sie später verfremdet wieder auszuspuken. So hinterließen das Auftreten des polnischen Illusionskünstlers Onofroff und seine Verknüpfung unüblicher, seltsamer und paradoxer Ereignisse („una sucesión de hechos inusuales, extraños, paradójicos“, Sáez-Mateu) sowie die Erfindung und das folgenreiche Austesten der Atombombe, Spuren in Theorie und Praxis des spanischen Dandys. Eine weitere intensive Auseinandersetzung, die in zahlreichen Beiträgen hier diskutiert wird, ist vor allem bezüglich der psychoanalytischen Theorien von Freud, Lacan und Bataille zu beobachten sowie hinsichtlich der Überlegungen zur Erinnerung und Wahrnehmung von Objekten bei Bergson, Warburg, Proust.

Es ist in der Forschung nicht ganz eindeutig, inwiefern sich Künstler und Wissenschaftler gegenseitig beeinflusst haben. Fest steht, dass sie voneinander profitiert und ihre Theorien bereichert haben. So habe, um nur einige Punkte zu nennen, Freud früh das Konstruktive und das Konstruierte bei Dalí festgestellt, der eben nicht nach surrealistischen Prämissen aus dem Unbewussten schöpfe, sondern „bewusst Motive der Psychoanalyse aufgreift“ (Bürger) und sich die kreative Macht des Unbewussten zu nutze mache. Ferner setzt Dalí dem Realitätssystem das Lustprinzip entgegen, das bei Freud neben dem Todestrieb als basische Triebnatur eines jeden Menschen festgelegt wurde. Dalí lässt beide Prinzipien, Eros und Thanatos, sich entfalten, während Freud die Eingrenzung und Unterdrückung für gesellschaftlich notwendig hält. Diese

Freude an Erotik und Perversionen, an Transgression und Tabubruch teilt Dalí mit Georges Bataille, für den der Horror und das Trügerische das gleiche oder die Vor- und Rückseite einer gleichen Empfindung darstellt (Minguet). Diese Gemeinsamkeiten zwischen Dalí und Bataille konnten jedoch nicht den offenen Bruch, der sich am Skandalbild *Le jeu lugubre* (1929) entzündete, überwinden.

Auch in Zusammenhang mit Lacan gehen die Meinungen auseinander. Während viele Studien den Einfluss Lacans auf Dalí forcieren, argumentieren hier Bürger, Epps, Roloff, Amossy u.a., dass Dalí eine Bestätigung seiner paranoisch-kritischen Methode in Lacans Paranoiestudie (1932) fand, die wiederum an Hegels *Phänomenologie des Geistes* angelehnt ist. Epps nennt mit der Sprache, dem Sehen und der Sexualität drei zentrale Themen, die Lacan und Dalí verbinden und die sich auf die paranoisch-kritische Methode ebenso beziehen wie auf die Frage nach den Bild-Text-Beziehungen („the fracture of vision [...], of sexuality [...], of the verbal sign“, Epps). Roloff bezieht die Gemeinsamkeiten konkret auf das „Spiegelstadium als ein immer neu inszenierbares und wiederholbares inneres Drama, als ein groteskes, karnevaleskes Spiel“. Sowohl für Dalí, als auch für Lacan ermöglicht das Phänomen der Paranoia eine endlose Zahl an Interpretationen eines Kunstwerkes, Landschaften, Wolken, etc., so dass die Wahrnehmung sich in einem ständigen Prozess befindet. Dabei ist die Interpretation „letztlich Projektion von Bedeutung und als solche der Paranoia verwandt“ (Bürger). Dadurch können neue Raumkonzepte und Änderungen bestehender Raumkonzepte, der Raumwahrnehmung zustande kommen, wodurch die paranoisch-kritische Methode auch als ein Eingriff in das Leben und in den sozialen Bereich („form of intervention in life and in the social sphere“, Finkelstein) gesehen werden kann.

Die paranoisch-kritische Methode wendet Dalí auf sein Gesamtwerk an, auf die Malerei, die Literatur, die Mode (Stahl), das Theater und den Film. So wird z.B. *Tristán loco* als „espectáculo paranoico“ bezeichnet (Winter). Wie in dem gesamten Lebenskonzept Salvador Dalís spielt also auch hier die Konstruktivität eine maßgebliche Rolle, entfernt sich vom passiven Automatismus, dem Bereich des Unkontrollierbaren und nähert sich schließlich auch der kathartischen Idee einer Sinn suchenden Psychoanalyse (Maurer Queipo).

Dalí konzipiert diese zum Teil stark ironischen Selbstanalysen („autohermeneútica o autoexégesis“, Sáez-Mateu) als „intermediales Gesamtkunstwerk“ (Cempel) und äußert präzise durchkomponiertes Kunstprojekt („projet artistique soigneusement orchestré“, Amossy) in allen denkbaren Formaten: im Selbstbildnis, der Fotografie, in Fernsehauftritten, geschriebenen Interviews und der Autobiographie. Der dalíschen Präsenz in Prestigezeitschriften der Avantgarde wie *Minotaure* oder den *Cahiers d'Art*, der Beteiligung an Manifesten und Konferenzen oder seinem Engagement in massenmedial wirksamen Gen-

res wie Film, Schallplatte (Oper: *Dalí: Être Dieu*), Fernsehen und Werbung unterstellt Sáez-Mateu eine bewusste Strategie. Unter gezielter Berücksichtigung der Marktmechanismen („mecanismos publicitarios“, Minguet) erschafft Dalí seinen eigenen Mythos, der von einer schier unerschöpflichen Wiederholbarkeit lebt („reduplication à l'infini d'une image figée“, Amossy).

Einer der herausragenden Punkte im dalíschen Universum sind die daraus entstehenden Medienspiele, mit denen Dalí sein Publikum stets auf falsche Fährten führt. Dalís Freude am „Spiel mit den Ikonen der Tradition, an ihrer homoerotischen, mystischen und sexuellen Reaktualisierung und Montage“ (Felten), seine visuellen Spiele („plays of the visual“, Epps) in Anlehnung an die manieristischen Spiele und die Perspektivenspiele in der Malerei und auf der Bühne, die Anamorphosen, Deformationen und Manipulationen, sprechen die synästhetische Wahrnehmung des Publikums an und regen zu neuen Gedankenspielen an. Mit den Vor- und Rückbezügen zu den künstlerischen Quellen werden Spannungen zwischen dem Verbalen und Visuellen, dem Literarischen und dem Pikturalen aufgebaut, die schließlich beim Zuschauer zu einem Gesamtbild („total picture“, Epps) zusammengefügt werden können. Gerade die Spiele mit Bild und Text machen die intermedialen Qualitäten von narrativen Bildern und visuellen Texten (Epps) aus, da sich die „Sprache des schreibenden Malers Dalí [...] in den Zwischenbereichen von Text und Bild, Sprache und Klang, Wort und Wahn ausbildet“ (Winter). Zu solchen optischen und sprachlichen Spielen, die von Dalís „film- und fotoanaloge[f] Sehweise“ (Wild) gefördert werden, zählen nicht nur die künstlerischen, sondern auch naturwissenschaftliche und linguistische Phänomene wie Anamorphosen, *camera obscura*, Stereoskopie und Holographie, Röntgentechnik, Polysemie, Hyperbel und Hyperbaton (Epps).

Schlüsselfigur ist in den Spielen Dalís der Rezipient als ‚Spielpartner‘ oder auch Spielgegner, der mit gekonnten Täuschungsmanövern in die Irre, auf falsche Fährten geleitet wird. Das Publikum wird stets mitbedacht und so wie die Werbung den genauen Blickverlauf des Rezipienten programmieren kann, hat Dalí selbst „the movement of the spectator's eye“ (Epps) einkalkuliert. Dazu ist es nicht einmal nötig, jeweils neue Medien einzusetzen, die Manipulation beherrscht Dalí wie zahlreiche seiner berühmten Vorbilder ebenso in der traditionellen Malerei. Der Künstler nimmt moderne Theorien vorweg, wenn er die Position des sehenden Subjektes in Relation zur gemalten Perspektive und die Art der Malerei, den Zuschauer anzusprechen, mit bedenkt (Finkelstein). Vor allem Dalís Vexierbilder stellen die Manipulation des Rezipienten zur Schau, da die Lösung direkt mitgeliefert, das Rätsel *ent*-rätselt und der Zuschauerblick somit gelenkt wird (Maurer Queipo). Dalí eröffnet ein „Spiel der Verweigerungen und Irritationen, das den Betrachter verunsichern soll“ (Stahl) und auch seine scheinbaren psychoanalytisch motivierten Lösungen bezüglich des zuvor

aufgebauten Rätsels um seine Person in *La vie secrète de Salvador Dalí* reizen den voyeuristischen Blick des Betrachters und Lesers nur um diesen gleich darauf wieder zu enttäuschen. Letzteres erweist sich denn auch als entscheidender Unterschied zwischen Dalís künstlerischer Raffinesse und der aktuellen Antwort darauf durch Catherine Millet (Cempel).

Erst in der jüngsten kritischen Ausgabe von *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?* durch Frédérique Joseph-Lowery, die leider bei der Abfassung dieses Bandes erst in Ausschnitten vorlag, zeigt sich die Arbeitsweise Dalís als Schriftsteller und sein kreatives ‚Sprachenchaos‘ von katalanisch, spanisch, französisch und englisch. Es sind gleichsam Verwandlungsspiele auf sprachlicher, visueller wie inhaltlicher Ebene, die Joseph-Lowery im vorliegenden Band am Beispiel des hierzulande kaum gezeigten und erst 2003 in Frankreich uraufgeführten Disney-Film Dalís *Destino* untersucht.

## Remarks on *Dalí's play with the media*

Salvador Dalí is an artist of contradictions; his is a world of genius und insanity, fine art and commercialism, mastery and kitsch. He, more than many of his fellow surrealist artists, brought art into the „age of mechanical reproduction“ and into play with its medial forms and the opportunities these afford. The fact that Dalí-exhibitions marking the 100th anniversary of his birth in 2004 are breaking records in visitor attendance, and sales of reproductions of his paintings on mouse pads, key fobs and other souvenir items are high, is only partly due to the event-character of today's museum exhibits. As early as the 1920s, Dalí was perfecting the staging of his person and his works. Dalí's play with and manipulation of media is evident not only through his interest in the ‚budding‘ medium of film and later in his participation in fashion, or publicity and television events; the ‚paranoid-critical‘ method he developed and the complexity of image-text-relations in his literary works (which, until now, have received little attention) are also evidence of play with media.

While, on the one hand, Dalí made use of a more traditional medial form and dabbled in literature; on the other hand, he experimented throughout his life with new developments in media technology. In so doing, he not only anticipated an incisive medial upheaval (*Medienumbruch*) around 1900, initiated by the widespread circulation of photography and film, but also today's networking and reworking of the work of art as a digitally reproducible *icon*, blurring the limits between art, advertising and commercialism, our present-day medial upheaval around 2000.

This foresight can be considered in the context of a current Avant-garde debate, furthered in Germany in the works of Peter Bürger. The Dalí-phenomenon provides ample evidence for the maxim that a widespread acceptance of Surrealism at the same time implicates its end. At first agent provocateur, yet committed to the surrealist resolve to unite art with life and effectuate the „unconditional surrender of reality,“ Dalí eventually turns himself into a ‚pop star‘/artist, a producer of art with nothing more than lightweight shock effects. It therefore is not surprising that Manuel Cussó-Ferrer is able to open his film *Babaouo* (the first filmed rendering of Dalí's script of the same name) by speed-scanning numerous Dalí-websites indexed on Google. He then films tourists in front of the Dalí-Museum in Figueras being asked if they have ever heard of the name „Babaouo“. Admittedly, this is a fairly naive approach to the subject in a film which, in the end, does not succeed in bringing Dalí into the 21<sup>st</sup> century; however, it does demonstrate to what extent the artist functions as a brand name. In this context, the often-cited anagram that Breton formed out of Dalí's name, *Avida Dollars*, appears to be ideally suited. That Dalí did not first mutate to a ‚brand name‘ in the medial upheaval (*Medienumbruch*) around 2000 is evident in the careful and differentiated portrayal of the artist and his work in the exhibition *Dalí y la cultura de masas* (Barcelona, 2004), described in the meticulous analysis of Ferran Saéz-Mateu, among other contributions to this publication.

Dalí's œuvre, however, does not find its end in an image he created of himself and his art, which seems predestined to be diffused by digital media and merchandising products. Especially Dalí's writing, in its dialogue with other media, demonstrates that *Dalí* the ‚brand name‘ functions as a familiar facade, advertising itself using ever the same motifs. The repeated staging of the self and its increasingly inscrutable references, however, ends up reflecting back on itself. What can be discerned behind the facade is – if not the true Dalí – a serious engagement with the implications of contemporary theories of perception in philosophy and the natural sciences (Bergson, Einstein – also Lacan, Freud, etc.). Dalí very precisely traces changes in the fields of perception, culture and media of his time. From today's standpoint he provides us with extremely valuable information, especially because he has no reservations about new developments and, in contrast to Breton and others, is capable of showing theoretical reflection while turning to Hollywood (Disney, Marx Brothers, etc.), publicity and television.<sup>3</sup>

It is therefore our task to reconsider this Catalan author and artist from an intermedial perspective. Dalí's play with media is represented in the contri-

---

3 See also the articles from Amossy, Stahl, Joseph-Lowery and von Hagen in this book.

butions of this book as a very complex, sophisticated, but nevertheless still playful net of references, which persists in deluding and disappointing the viewer, reader and analyst – and only pretends to make use of the 17<sup>th</sup> century Spanish tradition of *engaño* and *desengaño*. In fact, the play of delusion and metamorphosis between what is seen and not seen in the *paranoia* again only appears to be solved by its accompanying *critique*. On the contrary, the relationships between image and text (and other media) show that Dalí's self-referential analysis heightens not only his own sense of delusion and with it his creative potential, but also that of the work's recipient.

Most widely known for his painting, the Spanish artist Salvador Dalí also provides us with ample material for reflection and further research in his less known endeavours in literature, photography, design, publicity, film, theatre, and set design. While there are a number of new publications that focus on Dalí due to the centennial celebration in 2004, most concentrate on one aspect of his work, like his painting *or* his writings *or* surrealism. The aim of this publication, however, is to provide the reader with an overall view, one that not only reflects Dalí's practice in his media and artistic endeavours, but also seeks to explain the theoretical foundation of his work, and illuminate his repertoire of sources.

In so doing, the phenomenon that is Salvador Dalí the public and the private person, the figure created by the artist himself, the artist as a work of art will be presented, as well as his relationship to his work and his dialogue with his public. With his ‚false leads‘ and ‚paranoid self-representations‘, the Spanish allround-artist Dalí engages in (medialized-) play with his public that disrupts established assumptions about truth and fiction, imagination and reality, and leads to a rethinking of the phenomenon of perception.

\*

Salvador Dalí compares himself to Leonardo da Vinci and to Picasso and sees himself as a universally talented genius. In contrast to his celebrated role models, he uses the media to stage his public appearances in a very special way. He makes use of the doctrine of artistic freedom as it was introduced in the 18<sup>th</sup> century and further developed in the *Sturm und Drang* period, and couples it with the Romantic vision of the genius on the brink of delusion, in order to dismantle and then recreate these according to his own ideas. The „master of self-propaganda and self-mystification“ (Cempel) often plays the mad creative genius, in so doing creating the myth of his own person, his own „Dalí-legend“ (Bürger). Dalí, who presents himself as a „manifold and rarely palpable construction“ (Cempel), owes his increasing success not only to his broad and diversified talent, but also to his presence in the media, where he delivers

bizarre performances where nothing is left to chance. Appearances which seem improvised are in fact planned to the last detail, and even audience reactions are taken into consideration and controlled. In particular, „the American exile marks [...] a phase of development of targeted strategies of self-presentation and self-marketing“ (Wild). While self-presentation can be seen as „part of the surrealist understanding of art“ (Küchler), Dalí's „two-facedness“ as well as his „unscrupulous self-propaganda“ (Bürger) earned him sharp criticism. However, if one takes a closer look, it becomes evident that his obsessions take on precise contours, his irrationality becomes „concrete“, his paranoia „critical“, his delusion brilliant, his frivolity becomes earnest and vice versa (Amossy). Dalí cannot be understood as one fixed artist; rather, the uncanny blurring of the boundaries of gender, between text and image, work and person is also evident in the artistic figure „Gala-Gradiva-Dalí“ (Rißler-Pipka).

The articles in this book consider the manifold sources of the Spanish artist's inspiration, across the realms of art, literature, philosophy, psychology and natural science. As early as in his childhood, Dalí is receptive to everything that happens around him and he later recycles his ‚true and false‘ childhood memories, primarily in his early writings in Catalan and later in *The Secret life of Salvador Dalí* (Wild, Epps).

Inspired by mystic-scientific visions, (Erstić), Dalí creates an intermedial network of relations, linking holy images of saintly bodies from the Italian renaissance to body portraits from the Spanish Baroque Period (Felten). The Baroque Period and Mannerism are attractive to the Spanish artist especially because of the techniques of disproportion employed, such as the angled point of view, and inverted perspective, both providing him with innovative possibilities of conveying size, energy and a sense of dynamic. Further, these afford a manipulation of the recipient's field of vision (Finkelstein). This approach is particularly prominent in his religious and mystic subjects. Dalí makes a place for himself in a genealogy of iconographic representations of saints like those of Saint Sebastian (Felten, Maurer Queipo, Wild), using the technique of *ars combinatoria* to recreate and redefine them.

Romanticism is a further source of inspirational material and role models for Dalí, such as Raymond Russel (1877-1933), the Catalan philosopher Francesc Pujols (1882-1962), and the Italian poet Gabriele d'Annunzio (1863-1938), who also used film and photography to create a stylized public persona for himself (Sáez-Mateu). Dalí is also especially attracted to the „esprit of the late 19th century“, and the phenomenon of its *décadence* with the „substitution of external life through artificial forms of paradise (the arts, drugs, spiritual practices), its emphasis on exotic forms of the erotic [...] as well as the medialisation of all forms of communication and perception.“ (Wild).

The following must also be added as sources of inspiration: the Catalan avant-garde; dadaism; and of course surrealism, in which Dalí was a decided influence, and from which he simultaneously distanced himself. Individual artists and their concepts served as role models for Dalí, such as Miró, who wanted to affect the death of painting with his anti-art, or such as Artaud's cinematographic concepts, which seek to find in film its intuitionism, and its oniric and hypnologic qualities (Minguet). So-called veristic surrealism, the effect of alienation (*dépaysement*), the equation of true facts or of facts which appear to be true („hechos reales o parecidos a los reales“, Minguet) with the enigmatic, the incoherent, the irrational, the absurd, or that which is without explication, make reality, every-day life, or every-day elements like the rotting donkey seem surreal. At the same time, they demonstrate both the arbitrariness of signification and a dependence on the recipient's individual act of perception. From an ideological point of view, surrealism as a „project to revolutionise all of the conditions governing social life“ (Bürger) is very close to what the young Dalí stood for. As the means of achieving this were „automatic writing, records of dreams – which force the self into passivity“ (Bürger), Dalí later created his own active paranoid critical method. While at first Dalí was stylised as the „driving force of the movement“ (Bürger), later, private and artistic frictions surfaced that were due, among other things, to political misunderstandings. For example, Dalí called himself „un porc *excellantissime*“, who was honoured to be awarded a medal by Franco (Amossy).

Dalí also appears to have had a sponge-like ability to absorb contemporary theoretical, scientific and technical debates and their influences, in order to regurgitate them in an alienated form. In this way, the performances of the Polish illusionist Onofroff and the way he combined unusual, bizarre and paradox events („una sucesión de hechos inusuales, extraños, paradójicos“, Sáez-Mateu) as well as the invention of the atomic bomb and its testing, with all of its implications, left their traces in the Spanish dandy's theoretical works and in his practice. An intensive engagement with the psychoanalytical theories of Freud, Lacan and Bataille and with reflections on memory and the perception of objects in Bergson, Warburg, and Proust can be observed, and is discussed here in numerous contributions to this publication.

It is not clear from the existing studies about Dalí to what extent artist and scientists influenced one another. Certainly they profited from one another and their influences served to enrich each others' theoretical approaches. Freud, for example, detected early the constructive side and the design of Dalí's works, which are not a reliance on surrealist techniques to tap the unconscious for creativity, but „consciously takes up motifs from psychoanalysis“ (Bürger) and make use of the creative power of the unconscious. Further, Dalí counters the reality system with the pleasure principle, which along with

*thanatos* (death drive) are considered by Freud to be the governing principles of human drives. Dalí revelled in both principles, *eros* and *thanatos*, while Freud held their limitation and their suppression to be a social necessity. Dalí shares this pleasure in erotic and perversions, „this declared intention to transgression, to break the taboo at all costs“ (Bürger) with Georges Bataille, for whom horror and illusion are one and the same or at least represent two sides of one impression (Minguet). However, this common ground between Dalí and Bataille was not enough to resolve the open quarrel provoked by the scandalous painting *Le jeu lugubre* (1929).

There are also differences of opinion about the mutual influence between Dalí and Lacan. Whereas a lot of studies emphasize the influence of Lacan in Dalí's work, here Bürger, Epps, Roloff, Amossy and others argue that Dalí found a confirmation of his own paranoid critical method in Lacan's study of paranoia (1932), which itself draws on Hegel's *Phenomenology of the Mind*. Epps names three central subjects that connect Lacan and Dalí: „the fracture of vision [...], of sexuality [...], of the verbal sign“. All three reference the paranoid critical method as much as the question of the relation of image to text. Roloff sees in Lacan and Dalí a mutual interest in the „mirror stage as an infinitely repeatable and reproducible inner drama, a grotesque and carnevalesque game“. For both Dalí and Lacan the phenomenon of paranoia opens up an infinite number of interpretations of the work of art, of landscapes, of clouds, etc., so that the perception becomes a never-ending process. In this context, interpretation becomes „in the end a projection of signification and thus related to paranoia“ (Bürger). In this way, new concepts of space and changes in existing concepts of space and of its perception become possible. As such, the paranoid critical method can be seen as an „intervention in life and in the social sphere“ (Finkelstein).

Dalí applies the paranoid critical method to all of his work, in painting, literature, fashion (Stahl), theatre and film. As such, *Tristán loco* is referred to as an „espectáculo paranoico“ (Winter). Constructivism is very important here, as it is in Dalí's whole life concept, as a departure from the passive automatism and the realm of the uncontrollable, and also as an approximation of the cathartic idea of psychoanalysis a search for meaning (Maurer Queipo).

Dalí conceives of this, in part, very ironic self-analysis („autohermeneútica o autoexégesis“, Sáez-Mateu) as an „intermedial synthesis of art“ (Cempel) and as a carefully composed artistic project („projet artistique soigneusement orchestré“, Amossy) in all imaginable genres: self-portrait, photography, television performances, written interviews and autobiography. Sáez-Mateu sees a strategic plan behind Dalí's presence in avant-garde prestige journals such as *Minotaure* or *Cahiers d'Art*, or in his participation in manifestos and conferences or his active involvement genres with the influence of mass media like film,

record albums (opera: *Dalí: Être Dieu*), television and advertising. With his targeted consideration of market mechanisms („mecanismos publicitarios“, Minguet) Dalí succeeds in creating his own mythic persona, which feeds on the inexhaustible reproduction of a fixed image („reduplication à l'infini d'une image figée“, Amossy).

What stands out most about the Dalí universe is the resulting play with the media, with which Dalí constantly misleads his audience. He takes pleasure in „play with icons of tradition, in their homoerotic, mystic and sexual re-actualisation and montage“ (Felten). His delight in „plays of the visual“ (Epps) that draw on mannerism and on play with perspective in painting and theatre, and his delight in anamorphoses, deformations and manipulations appeal to his public's synaesthetic perception and invite the creation of new mind games. By means of anticipatory and reminiscent references to artistic sources Dalí creates tensions between the verbal and the visual, between the literary and the pictorial, which, in the end, can be resolved by the recipient as a „total picture“ (Epps). Just this play of image and text is what characterises the intermedial quality of his narrative images and pictorial texts – „The narrative qualities of his pictorial works and the pictorial qualities of his narrative works“ (Epps) – because the „language of the writing painter Dalí [...] is formed in the in-between spaces of text and image, language and sound, word and delusion“ (Winter). The optical and verbal games that are the product of and enhanced by Dalí's „way of seeing that is analogous to film and photography“ (Wild) consist not only of artistic, but also scientific and linguistic phenomena like anamorphoses, *camera obscura*, stereoscopy and holography, X-rays, Polysemy, Hyperbol und Hyperbaton (Epps).

The key figure in Dalí's games is always the recipient as partner or as adversary, whom Dalí continuously attempts to mislead with sophisticated feints. He always has his audience in mind and, just as advertising is able pre-program the recipient's gaze, Dalí attempts to calculate „the movement of the spectator's eye“ (Epps). In order to do this, it is not necessary for him to use new media; Dalí, like his numerous role models, is a master at this in traditional painting. Dalí anticipates modern theories in that he keeps in mind the „viewer subject's position in relation to the painting's perspective and the way the painting addresses him“ (Finkelstein). In particular, Dalí's picture puzzles (*Verzerrbilder*) evidence his manipulation of the spectator, as the artist provides the solution directly within the image, solving the riddle and steering the spectator's gaze in viewing the painting (Maurer Queipo). Dalí opens up a „play of refusals and irritations, which is meant to alienate the spectator“ (Stahl). In the same way, the apparent psycho-analytical explanations he offers for the questions surrounding his person in *The Secret life of Salvador Dalí* seek to attract at one moment the spectator's or the reader's voyeuristic eye only to disappoint

in the next. This disappointment proves to be the crucial difference between Dalí's artistic sophistication and Cathérine Millet's response to it today (Cempel).

It is only in the most recent critical edition of *La vie secrète de Salvador Dalí. Suis-je un génie?* by Frédérique Joseph-Lowery that Dalí's method as a writer and his creative ‚linguistic chaos‘ of Catalan, Spanish, French and English come to light. Regrettably, at the time of drafting the present publication, there were only excerpts of this new edition available. In this publication, Joseph-Lowery analyses Dalí's play with metamorphosis on a verbal, visual and thematic level with reference to Dalí's Disney film *Destino*, which was not premiered until 2003, in France, and which has hardly been screened in Germany.