



Die Rezeption Salvador Dalís in der amerikanischen Kultur der Nachkriegszeit

Eva Morawietz (Göttingen)

■ 1 Dalí in den USA

Die Wirkungsgeschichte des Surrealismus in den USA begann maßgeblich mit der Rezeption der Werke Salvador Dalís und seiner Präsenz im New York der 1930er Jahre. Innerhalb dieser Dekade avancierte Dalí zum führenden Vertreter des Surrealismus in den Vereinigten Staaten und übernahm jene Rolle, die André Breton zuvor in Europa innegehabt hatte. Während die Werke Dalís allein durch ihre visuelle Wirkkraft überzeugen konnten, wurde Bretons Gedichten und Manifesten vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt, nicht zuletzt bedingt durch die Tatsache, dass seine Texte nur selten aus dem Französischen übersetzt wurden (Tashjian, 1995: 42). Noch vor seiner Ankunft in New York 1934 war Dalí bereits durch mehrere Ausstellungen in der Galerie Julien Levy ins Blickfeld der kunstinteressierten Öffentlichkeit getreten. Sein Werk „Die Beständigkeit der Erinnerung“ (1931), welches in der ersten Ausstellung Levys neben einigen Bildern Mirós, Picassos, Massons und anderen zu sehen war, sorgte für nachhaltige Diskussionen. 1933 folgte die erste Einzelausstellung bei Levy, bevor einige seiner Werke in dem wohl wichtigsten surrealistischen Event der Dekade, der Ausstellung „Fantastic Art, Dada, Surrealism“ im Museum of Modern Art, zu sehen waren. Entgegen Bretons Protest geriet diese Ausstellung zu einer kunsthistorischen Bestandsaufnahme, die den Surrealismus in den Kontext der Avantgarde-Bewegungen und somit in den Mainstream der Kunstgeschichte einordnete; dies entzog der konzeptionell begründeten Radikalität und dem formalen wie inhaltlichen Non-Konformismus der surrealistischen Bewegung einen Teil ihres revolutionären Potenzials. Gleichzeitig jedoch etablierte sich der Surrealismus – und im Besonderen das Werk Dalís – als zentrale künstlerische Avantgarde in den USA. Dalí selbst wurde zum Star der Bewegung, als er im Dezember 1936

auf dem Titelblatt der *Time* erschien, fotografiert von Man Ray. Durch geschickte Selbstinszenierung und exaltierte Maskerade, die Kooperation mit den amerikanischen Massenmedien und sein Engagement in den Bereichen Mode, Werbung sowie später Film und Fernsehen, stilisierte sich Dalí bald auch zu einer bedeutenden Figur amerikanischer Populärkultur. 1937 traf er die Marx Brothers in Hollywood, gestaltete 1939 einen surrealistischen Pavillon für die New Yorker Weltausstellung, ebenso wie die Schaufensterdekoration des Kaufhauses *Bonwit Teller*, kooperierte mit den Zeitschriften *Harper's Bazaar*, *Vogue* und *American Weekly*, entwarf Haute-Couture-Modelle und Schmuck, portraitierte die New Yorker High Society, arbeitete mit Hitchcock und Disney. Bereits 1941 widmete ihm das Museum of Modern Art eine erste Retrospektive, die in acht weiteren amerikanischen Großstädten zu sehen sein sollte. Der Aufenthalt in den USA und die vielfältigen Aktivitäten Dalís fanden somit an der Schnittstelle von künstlerischer Avantgarde, Modeindustrie, Populärkultur und wirtschaftlichem Kommerz statt.

Der Einfluss des Surrealismus auf die amerikanische Kunst der Zeit ist unumstritten. Früh schon übernahmen Künstler wie James Guy, Walter Quirt oder O. Louis Guglielmi die Grundzüge surrealistischer Ästhetik, es folgten Helen Lundberg und Lorser Feitelson, die sich – in expliziter Abgrenzung zum Werk Dalís – an einem distinkt amerikanischen „Post-Surrealismus“ versuchten (Tashjian, 1995: 130f.). Die Anfänge des Abstrakten Expressionismus und die frühen Werke Jackson Pollocks, Robert Motherwells oder Arshile Gorkys waren ebenso von surrealistischen Entwicklungen und Techniken, wie etwa der *écriture automatique*, inspiriert. Eine Emanzipation von den europäischen Avantgarden gelang der amerikanischen Kunst jedoch erst mit der Hochzeit des Abstrakten Expressionismus Ende der 1940er Jahre.

■ 2 Dalí und die amerikanische Postmoderne

Das Interesse der Forschung galt bislang der kunsthistorischen Evaluation Dalís prominenter Bildwerke, die während seines Aufenthaltes in den USA entstanden. Indessen blieb der Einfluss seiner Bilder und Schriften auf die amerikanische Kultur der Nachkriegszeit und insbesondere auf die Theorie und Literatur der Postmoderne bis dato weitestgehend unerforscht. Deutliche Parallelen zur amerikanischen Postmoderne zeigen sich sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene in Dalís Oeuvre: inhaltlich stehen die grundlegende Hinterfragung eines universalen Wahrheitsanspruchs und die

Suche nach einer tiefer greifenden, vielmehr „surrealistischen“ Realität im Vordergrund sowie die Hinterfragung des autonomen Subjekts, der menschlichen Wahrnehmung und der psychischen Exaltationen. Spezifischer noch werden die Themen der Verdrängung, der Begierde, der Gewalt und Perversion und nicht zuletzt die menschliche Inklinaton zur Paranoia (vgl. unten) erkundet und theoretisch begründet (Schneede, 2006: 127f.). Wie Peter Bürger hervorhebt, ist es speziell auch Dalís theoretische Reflexion zeitgenössischer Entwicklungen und Tendenzen, die den Perspektiven der späteren Postmoderne vorgreift:

Mehr noch als in den Texten Bretons aus demselben Zeitraum schwingt bei Dali etwas von der Krise der Epoche mit. Die Skizze einer Theorie der Verantwortungslosigkeit, der Verzicht auf Kritik, und die fröhliche Bejahung des „Klimas ideologischer und moralischer Verwirrung, in dem gegenwärtig zu leben, wir die Ehre und die Freude haben“, schließlich der provokatorisch eingesetzte Akademismus – das alles wirkt wie eine halluzinatorische Vorwegnahme dessen, was wir mit dem hilflosen Begriff Postmoderne bezeichnen. (Bürger, 2007: 41)

Auf formaler Ebene führt der von Breton propagierte Non-Konformismus zu einem maßgeblich eklektizistischen Stil in Bild und Schrift, der, insbesondere bei Dalí, durch intermediale Referenzen, spielerischen Umgang mit Tradition und Wissenschaft, zeitgenössische wie auch klassische Bildtechniken und -themen, Vexierbilder und assoziative Delirien geprägt ist. Es ist jene pluralistische Interaktion aus Tradition und Innovation, Kitsch und Kunst, Populär- bzw. Massenkultur und Hochkultur sowie die Untergrabung der „bürgerlichen Institution“ Kunst, die der Surrealismus maßgeblich propagierte. Die Beobachter der amerikanischen Postmoderne der 60er bis 80er Jahre, etwa Leslie Fiedler, David Lodge, Andreas Huyssen, Fredrick Jameson oder Susan Sontag, beschrieben eine sehr ähnliche Entwicklung in der amerikanischen Kunst und Kultur dieser Zeit. 1965 proklamierte Sontag den Aufstieg einer neuen kulturellen Sensibilität, die der Kunst und ihrer Rolle in der Gesellschaft eine von Grund auf neue Funktion zusprach:

One important consequence of the new sensibility (with its abandonment of the Matthew Arnold idea of culture) has already been alluded to – namely, that the distinction between ‘high’ and ‘low’ culture seems less and less meaningful. For such a distinction – inseparable from the Matthew Arnold apparatus – simply does not make sense for a creative community of artists and scientists engaged in programming sensations, uninterested in art as a species of moral journalism. Art has always been more than that, anyway. (Sontag, 1990 [1965]: 302)

Die Stilformen dieser neuen Sensibilität, so Sontag, seien grundlegend pluralistisch und bewirkten eine zunehmende Auflösung der Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur.¹ Dies zeigte sich nicht nur bereits in den stilistischen und inhaltlichen Innovationen Dalís, sondern auch in seiner bewussten Selbstinszenierung in den Massenmedien der Zeit, die die bürgerlich-konservative Vorstellung eines „hochkulturellen“ Künstlertums von ihrem Sockel hob und einen der ersten „Popstars“ der Kunstgeschichte hervorbrachte. Extremer nur verkörperte dies Andy Warhol zu Zeiten der Pop Art.

Im Folgenden soll ein Beitrag geleistet werden, diese und weitere Verbindungslinien zwischen dem Werk Dalís und der amerikanischen Postmoderne zu verdeutlichen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen hierzu neue Impulse zu geben. Am Beispiel der Texte Thomas Pynchons werden einige dieser formalen und stilistischen Parallelen erläutert.

■ 3 Pynchon und der Surrealismus

In der Einleitung zu seiner Kurzgeschichtensammlung *Slow Learner* erwähnt Pynchon den Surrealismus als eine maßgebliche Inspiration für seine Arbeit:

Another influence in ‘Under the Rose,’ too recent for me then to abuse to the extent I have done since, is Surrealism. I had been taking one of those elective courses in Mod-

1 Auch Fredrick Jameson sieht als ein fundamentales Merkmal postmoderner Ästhetik „the effacement [...] of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of that very culture industry so passionately denounced by all the ideologues of the modern, from Leavis and the American New Criticism all the way to Adorno and the Frankfurt School“ (Jameson, 2005 [1984]: 2). Nach Jameson ist der Eklektizismus ein entscheidendes stilistisches Kennzeichen dieser postmodernen Kultur.

Vor ähnlichem Kontext postuliert Huyssen, dass die amerikanische Postmoderne der 1960er Jahre eine Fortsetzung der frühen europäischen Avantgarde-Bewegung darstellte, die in den 50er Jahren bereits institutionalisiert und somit wirkungslos geworden war (in diesem Zusammenhang ist auch die oben erwähnte Ausstellung im MoMA zu betrachten). Demnach setzte die amerikanische Postmoderne das Ziel der nunmehr „kanonisierten“ Avantgarden, Kunst und Leben wieder zusammenzuführen, fort (Huyssen, 1991 [1984]: 191f.). Vor dem Hintergrund der hier erläuterten ästhetischen und theoretischen Verbindungslinien zwischen dem Surrealismus und der amerikanischen Postmoderne scheint sich dies zu bestätigen.

ern Art, and it was the Surrealists who'd really caught my attention. Having as yet virtually no access to my dream life, I missed the main point of the movement, and became fascinated instead with the simple idea that one could combine inside the same frame elements not normally found together to produce illogical and startling effects. What I had to learn later on was the necessity of managing this procedure with some degree of care and skill... (Pynchon, *Slow Learner*, 1984: 20)

Angesichts dieses deutlichen Hinweises verwundert es, dass sich die Pynchon-Forschung noch nicht ausführlicher mit den surrealistischen Einflüssen in Pynchons Texten auseinandergesetzt hat. Michael Vella, Kathleen Iudicello und Alex McAulay verfassten jeweils kurze Beiträge zu diesem Thema, die einige interessante Ansatzpunkte bieten und sowohl direkte als auch indirekte Referenzen in Pynchons frühen Romanen, beispielsweise zu den Werken Giorgio de Chiricos oder Paul Delvauxs (Vella, 1989: 138; Iudicello, 1999: 512), den Texten Bretons (McAulay, 2000: 135; Vella, 1989: 133f.) oder den surrealistischen Techniken der Assemblage, der Traumanalyse und des objektiven Zufalls, identifizieren und erläutern.

Ein expliziter Verweis zum Werk Dalís zeigt sich in einer Szene von Pynchons 1963 veröffentlichtem Roman *V.*, in der sich die Protagonisten Pig Bodine und Benny Profane vor Dalís *Letztem Abendmahl* in der Washingtoner Nationalgalerie wiederfinden (Pynchon, 2005 [1963]: 464). Im Besonderen ist es jedoch die Technik der Assemblage, die Pynchon in *Slow Learner* selbst hervorhebt und die in *V.* stilistisch und inhaltlich interessante Parallelen zum Werk Dalís offenbart. Eines der Hauptmotive in *V.* ist die unnatürliche, alptraumhafte Verbindung disparater Elemente, im speziellen die Fusion belebter und unbelebter („animate“ und „inanimate“) Objekte. Es finden sich zahllose Verbindungen dieser Art, beginnend mit der komisch-tragischen Figur des Schiffsmechanikers Ploy, dessen Zähne von der Ärzteschaft der Navy komplett entfernt und durch ein Metallgebiss ersetzt werden, bis über die düsteren Träume Benny Profanes von einer Szenerie menschenleerer Straßen, in denen er Stück für Stück, wie die Einzelteile einer Maschine, auseinander fällt und mit seiner unbelebten Umgebung verschmilzt:

To Profane, alone in the street, it would always seem maybe he was looking for something too to make the fact of his own disassembly plausible as that of any machine. It was always at this point that the fear started: here it would turn into a nightmare. Because now, if he kept going down that street, not only his ass but also his arms, legs, sponge brain and clock of a heart must be left behind to litter the pavement, be scattered among manhole covers. (Pynchon, 2005 [1963]: 35)

Diese sinngemäße „Demontage“ menschlicher Attribute und Elemente, ihre Umformung zu leb- und verbindungslosen Einzelteilen, darüber hinaus die geradezu pathologische Angst vor Einsamkeit und emotionaler Verwahrlosung, ist für Pynchon die zentrale surreale Metapher für den Alptraum des 20. Jahrhunderts, die er an späterer Stelle in *V.* beschreibt: „the street and the dreamer, only an inconsequential shadow of himself in the landscape, partaking the soullessness of these other masses and shadows; this is the Twentieth Century nightmare“ (*op.cit.*: 358). Pynchon, so scheint es, verwendet die surrealistische Traumwahrnehmung sowie das Stilmittel der Assemblage, um der gesellschaftlichen Unsicherheit angesichts einer zunehmenden Technologisierung der Umwelt Ausdruck zu verleihen (Iudicello, 1999: 511). Innerhalb dieses metamorphotischen Prozesses wird der Mensch zur Maschine, zum leb- und emotionslosen Gegenstand verdinglicht.² Die Darstellung eines fortschreitenden Entmenschlichungsprozesses erreicht ihren Höhepunkt in einer grausigen Szene auf Malta, in der die wehrlose Lady V., in Gestalt des „Bad Priest“, von einer Horde Kinder wortwörtlich auseinander genommen wird. Ähnlich wie in Profanes Traumszenario zeigt sich, dass ihre einzelnen Körperteile überwiegend aus unbelebten, künstlichen Komponenten bestehen. Die Kinder, unbeirrbar und merkwürdig emotionslos in ihrem Vorhaben, entdecken zunächst eine Perücke, dann goldene Schuhe und künstliche Füße, einen Saphir im Bauchnabel, ein falsches Gebiss und letztendlich ein Glasauge, dessen Iris in Form einer Uhr gestaltet ist (Pynchon, 2005 [1963]: 380f.). Diese Bildhaftigkeit ruft sogleich diverse Werke Dalís in Erinnerung, der die Vorstellung eben dieser „hybriden“ Verbindung belebter und unbelebter Elemente vielfach und prominent in Szene setzte (Iudicello, 1999: 513). Das Bild *Femme à tête de roses* [Abb. 1], entstanden 1935, ist ein nahe liegendes Beispiel hierfür: In der Umklammerung scheinbar lebloser, wie geisterhaft wirkender Hände erstarrt das linke Bein einer grazilen Frau zum unbelebten Holzbein einer Schaufensterpuppe, welches mit Nägeln zusammengehalten und an ihrer Hüfte befestigt ist. Anstatt ihres Kopfes und etwaiger Gesichtszüge findet sich ein dekoratives

2 Die Umformung des Menschen in ein hybrides Objekt aus Maschine und Lebewesen, als Opfer wissenschaftlicher Systeme und Machtkomplexe, ist ein zentrales Motiv generell in Pynchons Werk und findet sich in *Gravity's Rainbow* als auch in *Vineland* oder *Mason and Dixon*. In *Gravity's Rainbow* etwa wird die V2-Rakete zum zentralen Emblem für diesen zerstörerischen Entmenschlichungsprozess: der junge Gottfried, der sich in der Spitze der V2 einschließen und abschießen lässt, wird förmlich eins mit der Rakete, die todbringend sowohl für ihn als auch für die Menschen auf der Erde ist.

Blumenbouquet; die Bewegung der Frau, die tastende Spreizung ihrer Arme und Hände vermitteln Blindheit und Orientierungslosigkeit. Ungeachtet dessen scheint eine ihr gegenüberstehende Frau ganz in die Studie eines Blattes vertieft, womöglich eines erläuternden Textes zum Bild des hybriden „Objektes“ vor ihr, während die endlose, fliehende Landschaft hinter der im Prozess der Metamorphose befindlichen Frau eine bereits erstarrte, einsame Figur zeigt. Im Gegensatz zu dem Prozess, der den Menschen hier langsam in einen unbelebten Zustand überführt oder bereits überführt hat, wie die starre Figur im Hintergrund vermuten lässt, beginnen sich die dargestellten Möbel zugleich wie lebendig zu regen. Unter diesen Gesichtspunkten interpretiert, zeigt Dalís Bild eine düstere Vision des unaufhaltsamen Überganges alles Lebendigen ins Unbelebte und umgekehrt. Dieser wird von außen stehenden Betrachtern scheinbar teilnahmslos zur Kenntnis genommen; offenkundig ist auch hier bereits eine Art emotionaler Erstarrung eingetreten.



Abb. 1: Dalí, *Femme à tête de roses*, 1935; Zürich, Kunsthaus (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).



Abb. 2: Dalí, *The Eye of Time*, 1949 (in: Descharnes/ Neret, 1993: 338; © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Ein weiteres Werk Dalís,³ auf das Pynchon in seiner Schilderung des Glasauges direkten Bezug genommen haben könnte (Iudicello, 1999: 513), ist *The Eye of Time* [Abb. 2], eine Brosche, die Dalí 1949 im Rahmen seiner Entwurfstätigkeiten für die Mode- und Schmuckindustrie gestaltet hat.

Die entscheidende Parallele besteht in Pynchons Verweis auf die Iris des Glasauges als Uhr (Pynchon, 2005 [1963]: 381). Die Vermutung liegt nahe, dass Pynchon mit der Assemblage belebter und unbelebter Elemente in Dalís Werk und im Speziellen mit diesem Objekt vertraut war. Dalí selbst proklamiert in *Das geheime Leben* eine deutliche Abneigung gegenüber allem Mechanischen: „L’objet technique devait devenir mon pire ennemi et les montres elles-mêmes seraient molles ou ne seraient pas.“ (Dalí, 1942: 29) Offenkundig erschließt sich auch hier ein ähnlich zivilisationskritischer Ansatz, welchen Dalí in seinen teils düsteren, teils ironischen Visionen der Verschmelzung von Technik, Gegenständlichkeit und Menschlichkeit umsetzt.

Um schließlich auch den Bezug zur Theorie der Postmoderne herzustellen, sei an dieser Stelle auf Donna Haraways Essay „A Cyborg Manifesto“ (1985) verwiesen, welcher in seiner Darstellung des Menschen als so genanntem „Cyborg“, einem kybernetischen Organismus aus Maschine, Mensch und / oder Tier, den Darstellungen Dalís und Pynchons entspricht und den späteren Werken Pynchons, etwa *Mason and Dixon*, vorgeht (Palmeri, 2001: 13).⁴ Ihre Beschreibung des Hybrids wurde zum prominenten Beispiel eines dichotomen Identitätskonzeptes, welches vor dem Hintergrund einer zunehmend technologisierten Netzwerk- und Informationsgesellschaft seither eingehend diskutiert wurde.⁵

-
- 3 Es lassen sich noch etliche weitere Werke, besonders der 30er Jahre, als Beispiele heranziehen. Nicht zuletzt sind auch die berühmten Krücken Teil eines möglicherweise dargestellten Verdinglichungsprozesses, der die zunehmende Bewegungsunfähigkeit des Menschen zum Ausdruck bringt. (Im Übrigen – es sei zumindest erwähnt – bildet der Steg der Krücke, neben vielerlei optischen Phänomenen, schließlich auch ein „V“ [Epps, 2007: 96]. Womöglich findet sich hier ein weiterer Schlüssel zur Identität der oder des ominösen V.?)
 - 4 Haraway sieht in der Entwicklung des Cyborgs jedoch nicht nur negatives Potenzial. Auf der einen Seite betont sie die Gefahr einer zunehmenden Kontrolle des Individuums durch das technologisierte Netzwerk, auf der anderen versteht sie die Hybridität als eine Daseinsform, in dem jegliche Kategorien und Grenzen, z.B. auch die der Geschlechter, obsolet sind und somit unbegrenzte Möglichkeiten der Entfaltung eröffnen.
 - 5 Bruno Latour etwa führte diesen Gedanken fort und propagierte eine noch stärkere Version des Hybrids, nach dessen Definition alles als „hybrid“ zu bezeichnen sei, was in irgendeiner Form menschliche Aktivität mit unbelebten, z.B. technischen Materialien

Ein weiteres der zahlreichen Merkmale, welches die Arbeiten Dalís und Pynchons, nicht zuletzt auch einen Großteil der literarischen Werke der amerikanischen Postmoderne, verbindet, ist das bereits erwähnte Phänomen des Eklektizismus. Dalís eklektizistischer Stil entsprang in gewisser Weise den Grundprinzipien surrealistischer Kunsttheorie. Um sich ihrem Ziel, der Erkenntnis „absoluter“ Realität zu nähern, machten die Surrealisten extensiven Gebrauch von Quellen und Inspirationen, die ihnen kreativen Zugang zu ihrem Unterbewusstsein ermöglichen sollten. Da sie sich entschieden gegen die ästhetischen Vorgaben bürgerlicher Kultur und deren striktem Formalismus wendeten, war den Formen und Stilen, die in ihren Arbeiten vielfach kombiniert, zitiert oder verfremdet wurden, keinerlei Grenzen gesetzt: so ließen sie sich von der „primitiven“ Kunst anregen, z.B. des *art brut*, und von den Kunstformen Mexikos, Afrikas oder Polynesiens. Auch die populären Künste, wie der Jazz, der Zirkus, die Commedia dell'arte und andere Kunsterscheinungen dienten als Inspirationsquelle. Auf inhaltlicher Ebene fanden sämtliche zeit- und kulturgeschichtlichen Themen eine Verwendung. Von außergewöhnlicher Vielfalt ist das Werk Dalís, der sich mit religiösen und spiritualistischen Themen (Martyrertum, Madonnenkult, Kreuzigungsszenarien), klassischer Mythologie (zentral: die Figur der Venus, auch das Parisurteil, Herkules oder der Stierkampf), historischen wie zeitgenössischen Ereignissen (Eroberung Amerikas, Kolonialherrschaft in Afrika,⁶ spanischer Bürgerkrieg) und besonders auch mit den zeitgenössischen Errungenschaften der (Natur-)Wissenschaften (Genetik, Atomphysik, Mathematik, Geometrie, Optik etc.) auseinandersetzte und in seinen Werken verarbeitete. Während der Entwicklung seiner paranoisch-kritischen Methode und der Beschäftigung mit der menschlichen Wahrnehmung befasste er sich zudem intensiv mit den Arbeiten Sigmund Freuds, Jacques Lacans oder George Batailles. Auch das Spiel mit intermedialen Referenzen (Film, Theater, Fotografie und Literatur) bestimmt die Komplexität seines Gesamtwerkes (vgl. hierzu Maurer-Queipo, 2007). Demgemäß ist sein Stil von einer stark pluralistisch-historisierenden Zeichensprache geprägt, die mit klassischen Verfahren der Bildtechnik, z.B. der detailgenauen Feinmalerei, der fliehenden und

und Gegenständen, verknüpfe. Obwohl dieser Hybridisierungsprozess seit Beginn der Moderne vonstatten gehe, sei es ein Kennzeichen der modernen Gesellschaft, dass sie die Existenz der Hybride ignoriere und nur die getrennten Konzepte von Natur und Mensch als real annehme.

6 Auch hier zeigen sich Parallelen zu Pynchon, der, beispielsweise in *V.*, die Schrecken des Herero-Genozids in Deutsch-Südwestafrika thematisiert.

verkürzenden Perspektive ebenso experimentiert wie mit modernen künstlerischen Entwicklungen, etwa der gemalten Collage, der impressionistischen, expressionistischen oder kubistischen Malweise, der geometrischen Abstraktion oder den berühmten Vexierbildern. Dalís Werke bilden somit „wissenschaftlich-künstlerische Hybridprodukte“ (Maurer Queipo, 2007: 140), die in ihrer vielfältigen Formensprache immer wieder neue Sinnzusammenhänge herstellen. Der Rückgriff auf künstlerische und literarische Vorbilder sowie die klassischen Verfahren (der naturalistischen Feinmalerei) hatte für Dalí durchaus konzeptionelle Bedeutung, dienten sie doch der konkreten Vermittlung surrealistischer Visionen, deren Realitätsanspruch beglaubigt und „sinnfällig“⁷ dargestellt werden musste. Hierzu schreibt er:

Wir Surrealisten benutzen die künstlerischen Verfahren als ein Mittel des Ausdrucks und der Mitteilung der Welt der konkreten Irrationalität; aber wir machen aus diesen Ausdrucksmitteln keinen Selbstzweck, wie die Ästhetiker das tun. Gerade aus diesem Grunde verachten wir keineswegs die akademischsten, anachronistischsten und die künstlerisch in Verruf gekommenen Techniken und Verfahren, wenn diese die wirksamsten für die Mitteilung unserer Visionen sind. (Dalí, „Der Surrealismus“ [1935], in: Dalí, 1974: 75)

Dalís umfangreiches Oeuvre könnte somit als ebenso „enzyklopädisch“ bezeichnet werden wie die Romane Pynchons. Allein in *V.* verarbeitet Pynchon zahlreiche literarische Genres: von einer parodistischen Version der Hagiographie (die Episode um Father Fairing) über die historische Erzählung (die Geschichte Kurt Mondaugens), die Autobiographie (das Tagebuch Fausto Majistrals), die Grotteske (Esthers Nasenoperation) oder die *pulp romance* (Mafias Theorie von romantischer Liebe) (Vella, 1989: 140). Thematisch und stilistisch lassen sich vielfältige Referenzen und Einflüsse feststellen, die ein ähnlich breites, intertextuelles und intermediales Interessensspektrum aufdecken wie das Dalís: über die Themen der Religion, der Naturwissenschaften, Politik, Geschichte, der zeitgenössischen

7 „Mein ganzer Ehrgeiz auf dem Gebiet der Malerei besteht darin, die Vorstellungsbilder der konkreten Irrationalität mit der herrschsüchtigsten Genauigkeitswut sinnfällig zu machen. Daß die Welt der Phantasie und der konkreten Irrationalität von der gleichen, objektiven Augenfälligkeit ist, von der gleichen Festigkeit, von gleicher Dauer, von der gleichen überzeugenden, kognositiven und mitteilbaren Dichte wie diejenige der Außenwelt, der phänomenologischen Wirklichkeit. Wichtig ist, was vermittelt werden soll: der konkret-irrationale Bildinhalt.“ (Dalí, „Die Eroberung des Irrationalen“ [1935], in: Dalí, 1974: 271)

Populärkultur und vieler mehr finden sich zahllose Referenzen. Wiederum ist es gerade auch die Dichotomie aus populärkulturellen und hochkulturellen Elementen, die den spezifisch postmodernen Charakter dieser und weiterer Texte der Zeit ausmacht. In seiner eklektizistischen Totalität, die konventionelle wie zeitgenössische Genres und Stile vermischt, verfremdet, untergräbt und aus ihren gewohnten Rezeptionskontexten herauslöst, erschafft Pynchon letztendlich eine geradezu „surreale“ Version von Literatur (sowie eine surreale Vision der geschilderten Ereignisse), die das Genre des Romans und das hierüber transportierte Bild von Realität an sich in Frage stellt. Hierin kommt das umfassende Werk Pynchons den Grundannahmen Dalís über die pluralistische Ausrichtung des Surrealismus sehr nahe. Schlussendlich sind auch die Inspirationen durch den Surrealismus selbst, wie etwa die oben dargestellte Assemblage, nur ein Teil des sehr komplexen Gesamtwerks Pynchons.

■ 4 Paranoia als Erkenntnismodus

Ende der 1920er Jahre konzipierte Dalí seine „paranoisch-kritische Methode“, die er als Weiterentwicklung der *écriture automatique* verstand. Nach Ansicht Dalís bestand eine große Diskrepanz zwischen den Ambitionen und den Verfahren, welche die Surrealisten zur Erkenntnis „konkreter Irrationalität“ anwandten, darin, dass die eintretenden Visionen dem objektiven Zufall überlassen und die Rolle des surrealistischen Visionärs somit eine rein passive war (Dalí, „Die Eroberung des Irrationalen“ [1935], in: Dalí, 1974: 271). Im Anschluss an die pathologische Definition von Paranoia, dem „interpretierenden Assoziationswahn mit systematischer Struktur“, entwickelte er daher die paranoisch-kritische Aktivität als „[s]pontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch-interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht“ (*op.cit.*: 273). Hiermit erweiterte er die Ebene paranoider Wahrnehmung um einen bewusst reflektierten Prozess, der die Paranoia „aktiv“ simulierte und der die kritische Interpretation der zugrunde liegenden Bewusstseinsstrukturen selbst mit einbezog. Dergestalt bildete die kritische Aktivität eine schöpferische, objektivierende Instanz, die den Assoziationen, Feinheiten und Zusammenhängen des wahnhaften Interpretationssystems auf den Grund gehen und sie auf die „Stufe greifbarer Wirklichkeit“ überführen sollte (*op.cit.*: 274). Ziel dieses konstruktiven, systematischen Ansatzes war die Einnahme einer neuen Perspektive, die den unendlich irrationalen Ambiguitäten, Irrungen und Wirrungen der unbewussten seelischen Prozesse wie auch

der Realität gerecht werden sollte. Nach Ansicht Dalís müsste die generelle Einstellung gegenüber der so genannten „paranoischen“ Wahrnehmung folglich grundlegend relativiert werden – jenseits aller Definition von gesund oder krankhaft –, wobei der Interpretationswahn als besondere Fähigkeit anerkannt und das kreative, assoziative Potenzial der paranoiden Sicht ausgeschöpft werden kann. In dieser surrealistischen Aufwertung des psychiatrischen Befundes der Paranoia, so Peter Gorsen, verkehrt sich also der Wahn „in die unterdrückte Wahrheit über diese Welt, das ‚pathologische‘ Vorurteil des Wahnsinnigen in die schöpferische Kritik an ihrer falschen, unvernünftigen Realität“ (Gorsen, 1974: 431). Die kritisch-paranoische Aktivität wird hierbei zum entscheidenden Erkenntnismodus, der „neue, objektive ‚Bedeutungen‘ des Irrationalen“ (Dalí, „Die Eroberung des Irrationalen“ [1935], in: Dalí, 1974: 274) erschließt und somit zu einem neuen Wirklichkeitsverständnis führt.

Die verschiedenen Bedeutungsebenen der „konkreten Irrationalität“ und die aktive Simulation der Paranoia finden ihre bildliche Entsprechung in Dalís Mehrfach- oder Vexierbildern, welche die Wahrnehmung eines oder mehrerer Gegenstände in eine anamorphotische Folge aus unterschiedlichen, jedoch gleichberechtigt nebeneinander stehenden Bildern unterteilen, wie etwa die Werke „Paranoisches Gesicht“ von 1931 oder „Der große Paranoiker“ von 1936 [Abb. 3] verdeutlichen. Der Blick des Betrachters changiert zwischen den verschiedenen Darstellungen (einerseits der Figurengruppen, andererseits mehrerer Gesichter, die durch das Gesamtbild ihrer Körper entstehen) und erzeugt somit Ungewissheit über die eigene, vermeintlich „objektive“ Wahrnehmung sowie die Realität der dargestellten Bildebene. Nicht zuletzt soll dem Rezipienten bewusst gemacht werden, dass sich die Wahrnehmung eines Gegenstandes je nach individueller, subjektiver Befindlichkeit grundlegend ändern kann.

Die paranoide Wahrnehmung wird nicht nur in Dalís Vexierbildern thematisiert, sondern auch in der Darstellung „übersichtiger“ Bilder (Schneede, 2006: 129), die in einer Reihe kleiner Gemälde Anfang der 30er Jahre entstanden. Jedes Detail einer aus disparaten Elementen zusammengesetzten Landschaft, wie etwa in dem Bild *Table solaire* [Abb. 4] von 1936, ist in realistischer Feinmalerei (die Darstellung der Gläser oder des Bodenrasters erinnern an Vermeer) präzise dargestellt. Der Blick des Betrachters versucht, sich auf mehrere dieser detailreichen Facetten gleichzeitig zu fokussieren, Bildhierarchien und Sinnelemente zu identifizieren, doch in der überscharfen Separiertheit der Elemente bleibt lediglich das Unverbundene der Gesamtwahrnehmung.



Abb. 3: Dalí, *Le grand paranoïaque*, 1936; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).



Abb. 4: Dalí, *Table solaire*, 1936; Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2009).

Diese Art der Wahrnehmungsirritation wird von Dalí folgendermaßen beschrieben: „Es war, als übten meine zu brennstarken Linsen gewordenen Augen ihre Vergrößerungskraft an einem begrenzten, aber deliriös-konkreten Sichtfeld; und all das zum Nachteil der übrigen Welt, die nach und nach vollkommen verlöschte...“ (Dalí, 1947: 69). Ähnlich der paranoiden Wahrnehmung erschließen sich somit unendlich viele überscharfe, doch separiert scheinende Bedeutungsebenen, deren Auslegung letztendlich kein schlüssiges Gesamtbild liefern kann, sondern im Gegenzug unendlich viele Interpretationsmöglichkeiten eröffnet.

Die Darstellung von Paranoia sowie die Verwendung „paranoischer Methoden“ bilden auch in den Werken Pynchons ein zentrales inhaltliches und stilistisches Grundgerüst. Der Gesamteindruck des Chaos, des scheinbar endlos offenen Systems von Informationen, Hinweisen und Theorien (vgl. die oben bereits erwähnte eklektizistische Bandbreite der Texte Pynchons), das Romanen wie *V.* oder *Gravity's Rainbow* zugrunde liegt, generiert eine geradezu „paranoide“ Lesart der Texte, die den Leser verleitet, zahllose Vermutungen und Interpretationen anzustellen, die letztlich kaum überschaubar sind. Das scheinbare Chaos basiert indes auf einer komplex

durchkonstruierten Ordnung, die innerhalb verschiedener Kapitel durchaus schlüssige Verbindungslinien, Verweise und Clues aufzeigt. Dem Leser wird eine in sich verwobene, doch stringente Plotstruktur und eine baldige Auflösung des jeweiligen Rätsels jedoch nur simuliert – eine konkrete Sinnstiftung findet nie statt; der Interpretationsprozess läuft stets ins Leere. Für den Leser, ebenso wie für die Protagonisten der Texte, ist es fast unmöglich, den zahllosen Handlungssträngen, Hinweisen und Windungen zu folgen. Der Leser wird mit den offenbar „paranoiden“ Ängsten der Protagonisten förmlich infiziert. Bemerkenswert ist jedoch, dass die dargestellten Charaktere, sei es Herbert Stencil in *V.*, Tyrone Slothrop in *Gravity's Rainbow* oder Oedipa Maas in *The Crying of Lot 49*, keinerlei Anlass haben, ihre Interpretationen oder Hinweise in Zweifel zu ziehen – im Gegenteil, ihre Paranoia scheint vielmehr berechtigt: Keiner der zahlreichen Schlüsse, die Stencil während seiner Suche nach V. zieht, wird an irgendeiner Stelle des Textes konkret widerlegt, ebenso wenig die Verschwörungen, die Tyrone Slothrop mit den Aktivitäten der „IG Farben“ in Verbindung bringt. Obschon diese Theorien nicht konkret belegt werden, hat doch zumindest der Leser keinen Grund, die Wahrnehmung der dargestellten Charaktere als unglaubwürdig zu empfinden (Bersani, 1989: 101f.). Pynchons Charaktere agieren somit nicht (nur) als Paranoiker, sondern ebenso als Historiker, Hermeneutiker, Philologen, Detektive usw. Der Erzähler in *Gravity's Rainbow* selbst bestärkt die Vision einer undurchsichtigen, allgegenwärtigen Kartell-Verschwörungstheorie, indem er schreibt:

Don't forget the real business of the War is buying and selling. The murdering and the violence are self-policing, and can be entrusted to non-professionals. The mass nature of wartime death [...] serves as a spectacle, as diversion from the real movements of the War. [...] The true war is a celebration of markets. (Pynchon, 2000 [1973]: 105)

Dass die wirklichen Verhältnisse in ihren komplexen Verstrickungen nicht erfasst und dass eine „paranoide Intuition“ daher als durchaus adäquate Form der Wahrnehmung erachtet werden könnte, wird an späterer Stelle des Buches angedeutet, in der der Erzähler die Auswirkungen der Droge Oneirine beschreibt: „Like other sorts of paranoia, it is nothing less than the onset, the leading edge, or the discovery that *everything is connected*, everything in the Creation“ (*op.cit.*: 703). Wie Leo Bersani hervorhebt, bezeichnet der Erzähler diese Erkenntnis signifikanterweise als „discovery“, nicht etwa als „suspicion“ (Bersani, 1989: 102). Ganz im Sinne Dalís scheint also die Paranoia von ihrer pathologischen Definition losgelöst und

von Pynchon bewusst konstruiert. Ihre kritische Simulation wird als ein geradezu notwendiges Instrument zur Aneignung einer neuen Sichtweise dargestellt, die die „Irrationalität“ und die Verstrickungen der Realität, wenn auch nicht zu durchschauen, so doch wahrzunehmen und anzuerkennen imstande ist. Frank Palmeri schreibt hierzu: „Pynchon resists authorizing either an ominous order or meaningless disorder; he implies instead that it is necessary if almost impossible somehow to combine the urge to order and meaning with a scepticism that recognizes the fruitfulness of disorder and unpredictability“ (Palmeri, 2001: 24). Überdies scheint die Paranoia als ein zutiefst menschliches Charakteristikum gesehen zu werden, welches das Bewusstsein prägt und ihm doch auch – in gewisser Weise – Halt bietet.

Schlimmer noch als der Zustand der Paranoia scheint vielmehr eine haltlose Form von „Anti-Paranoia“, wie der Erzähler an späterer Stelle des Textes anmerkt: „If there is something comforting – religious, if you want – about paranoia, there is still also anti-paranoia, where nothing is connected to anything, a condition not many of us can bear for long“ (Pynchon, 2000 [1973]: 434).

Die Dekonstruktion herkömmlicher Erzähl- und Bedeutungsmuster in *V.* oder *Gravity's Rainbow* bewirkt zum einen, dass das Genre des Romans als in sich geschlossenes System grundsätzlich infrage gestellt wird. Zum anderen – und hier zeigen sich weitere stilistische Parallelen zur „paranoisch-kritischen Aktivität“ – erzeugt diese systematisch konstruierte Fragmentierung der Wirklichkeitsebenen des Romans, oder vielmehr, die „Simulation“ von Paranoia, ähnlich vexierende, eben „paranoide“, Eindrücke wie die Bilder Dalís.⁸ Auch wird das Prinzip der bereits erwähnten

8 Das abstrakte Konstrukt „V.“, als eines der deutlichsten Beispiele, erscheint im Verlaufe des Textes als Veronica Wren, Vheissu, Venus, Valetta und in vielerlei anderer Gestalt. Auch hier versucht der verwirrte Blick des Lesers, die unterschiedlichen Formen dieser Person, dieses Ortes, Gegenstandes oder Konzeptes zu erfassen. Gemäß der medialen Unterschiede von Text und Bild ist die Rezeptionsart und -zeit im Vergleich zu den Vexierbildern Dalís selbststredend eine gänzlich andere und dehnt sich sukzessive über die Länge des Textes aus. Das Bild an sich hingegen erschließt sich schneller (wobei der changierende Blick ebenso diskursiven Bildstrukturen folgen muss und nicht alle Bildelemente zugleich und unmittelbar erfassen kann [Rippl, 2005: 37]). Ob der quasi unendlich erweiterbaren Interpretationsmodi, die jedoch beide Formen, das Vexierbild Dalís und die verschiedenen Darstellungen V.s in Pynchons Roman, im Gesamteindruck generieren, kann m. E. von einem vergleichsweise ähnlich „vexierenden Effekt“ gesprochen werden. Denn letztendlich stehen auch hier die verschiedenen Darstellungsmodi gleichwertig nebeneinander.

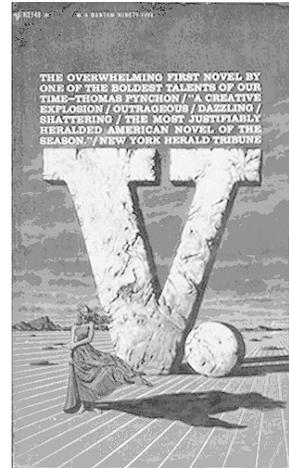
„Übersichtigkeit“, der verwirrenden, überscharfen Wahrnehmung disparater Elemente und Einzelteile, in der unendlichen Anzahl detailliertester beschriebener Handlungsstränge, Charaktere und Gegenstände auf der literarischen Ebene geradezu zelebriert. Letztendlich werden die Grundannahmen der Charaktere wie auch der Leser bzw. der Betrachter über die Objektivität der eigenen Wahrnehmung in Zweifel gezogen. In den Werken Dalís und Pynchons wird die paranoide Perspektive somit bewusst konstruiert und fungiert als Erkenntnismodus, der das Bewusstsein des Betrachters verändern soll. Dem Rezipienten bleibt die Erkenntnis, dass jedwede Sinnfindung eine lediglich provisorische und temporäre Ordnung herstellen würde, die zutiefst subjektiver Natur ist. Die ontologische Unsicherheit, die hieraus resultiert, muss zunächst unbeantwortet bleiben. Gleichzeitig können jedoch die Assoziationen, die durch die aktive Konstruktion von Paranoia kritisch reflektiert werden, Aufschluss über die Prozesse der eigenen Psyche geben, womöglich auch kathartische Funktion annehmen und schließlich zu einem neuen – skeptischen – Wirklichkeitsbild führen. Es gilt, das Bewusstsein auf die, wie Dalí betont, *kritische* Interpretation von Wahn zu trimmen (durch „aktive“ Paranoia), um eine tiefer greifenden Sicht von Realität als auch der eigenen Identität zu erlangen. In seinen Texten scheint Pynchon diesem Diktum zu entsprechen.

Die „kritische Paranoia“ ist im Grunde die genaue Umkehrung der pathologischen Definition von Paranoia in eine freiwillige, gezielt entwickelte Methode der Wirklichkeitserkenntnis. Dalís „Rehabilitierung des Wahns zur Erkenntnis- und Vernunftkritik“ (Gorsen, 1974: 437) konvergiert somit nicht nur in vielerlei Hinsicht mit Pynchons Verwendung des Paranoia-Begriffes, sondern greift auch den Ansätzen Foucaultscher Gesellschaftskritik und ihrer Dialogisierung von Wahnsinn und Vernunft vorweg, die das positivistische Wissen der psychiatrischen Forschung grundsätzlich in Frage stellte (*op.cit.*: 435). In diesem Sinne bezeugt Dalís Werk eine Erosion rationalistischer Denksysteme und ihrer positivistischen Wirklichkeitserfahrung, die nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Theorie der Postmoderne, etwa von Michel Foucault, Jean-Francois Lyotard und anderen, entscheidend vorangetrieben wurde.⁹

9 Nicht zuletzt ist auch die Abwertung des bürgerlichen Geschmacksurteils, welches zwischen Kunst und Geisteskrankheit eine entscheidende Wertgrenze zieht (Gorsen, 1974: 435), wegweisend für die zunehmende Auflösung so genannter hoch- und populärkultureller Werte der Gegenwart.

■ 5 Der surrealistische Paratext

Abb. 5: Erste US-Paperback-Edition, Zeichner: Peter Bama, 1964 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Bantam Books).



Im Zuge der hier diskutierten Zusammenhänge zwischen dem Werk Pynchons und Dalís soll abschließend eine bemerkenswerte Koinzidenz besprochen werden, die die Cover-Gestaltung der ersten amerikanischen Taschenbuchausgabe von *V.* aufweist. Der Designer der ersten Paperback-Edition von *V.* [Abb. 5] ließ sich offenbar, bewusst oder unbewusst, von den surrealistischen Einflüssen in Pynchons Text inspirieren. Möglicherweise trug auch Dalís nach wie vor prominenter Status in den USA der 60er Jahre und die weithin bekannte Formsprache seines Werks zur Motivik der Coverdesigns bei. Der Einfluss surrealistischer Motiv- und Farbgebung ist in jedem Fall nicht von der Hand zu weisen: Die Darstellung des Covers zeigt die für Dalí charakteristische endlose Weite einer menschenleeren, flachen Ebene, die klassisch perspektivischen Linien und einen niedrigen Horizont. Die geballten Wolkenformationen, die wehenden Kleider und Haare der Figur im Vordergrund und die in monochromen Blautönen gehaltene intensive Farbigekeit erzeugen die teils düstere, verstörende Atmosphäre, die auch den Bildern Dalís eigen ist. Diese wird hier durch einen effektvollen Lichteinfall verstärkt. Die Figur der Frau im Vordergrund, deren Gesicht durch die wehenden Haare verdeckt wird, greift das inhaltliche Motiv der Suche nach der oder dem rätselhaften V. auf; die Form des „V“ wiederholt sich in dem Schattenwurf der Gestalt. Allein in ihrer Darstellung zeigen sich die einzigen Farbelemente (rotbraunes Haar, rotes Taillebenband), die vor der monochromen Farbigekeit herausstechen. In der Gesamtdarstellung überwiegt das typographische Motiv, das, ähnlich der großen monolithischen Elemente einiger Werke Dalís, einsam in der Landschaft aufragt. Vor der endlosen Weite der Ebene werden die surreale Erscheinung V.s und ihr typographisches Pendant als unlösbares Rätsel präsentiert.

Die Covergestaltung der 60er Jahre konnte je nach Genre, Inhalt und Aufmachung als Hardcover oder Paperback stark variieren; es finden sich

abstrakte Formensprachen in stark reduziertem, modernistischem Stil, Diagramme und handgezeichnete Illustrationen als auch bunte, poppige Kompositionen, Collagen oder Cover, die von der Art Nouveau oder dem Art Déco inspiriert waren (Drew, 2005: 84f.). Der Rückgriff auf eine surrealistische Art der Darstellung entspricht durchaus dem pluralistisch orientierten Gestaltungssinn der 60er Jahre, gilt jedoch keinesfalls als prominenter oder gar typischer Gestaltungsstil der Zeit. Dass Pynchon selbst auf das Coverdesign Einfluss genommen hat, ist eher unwahrscheinlich, da amerikanische Autoren in den 50er und 60er Jahren nur in geringem Maß auf die äußere Gestaltung ihrer Bücher einwirken konnten (Davis, 1984: 138f.). Obschon die Intention des Designers in diesem Falle nicht bekannt ist, scheint es umso wahrscheinlicher, dass die surrealistischen Elemente des Pynchon-Textes selbst als Inspirationsquelle für das Coverdesign dieser V.-Edition gedient haben könnten. Die hier diskutierten inhaltlichen und stilistischen Parallelen zwischen den Werken Dalís und Pynchons fänden somit ihre Entsprechung in der Gestaltung der paratextuellen Merkmale dieser frühen V.- Ausgabe.

Die Werk Pynchons dient lediglich als ein Beispiel von vielen möglichen Verbindungen, die zwischen dem Oeuvre Dalís, der Kunst des Surrealismus generell und der Kultur der amerikanischen Postmoderne gezogen werden können. Ähnliche Parallelen ließen sich ebenfalls aus den literarischen Werken Kurt Vonneguts, Norman Mailers, Frank O’Haras oder Allen Ginsbergs erschließen. Weiterhin gilt es, die inhaltlichen Zusammenhänge, die in der Theorie zur Postmoderne bereits aufgezeigt wurden, um die konkreten stilistischen und formalen Merkmale dieser gemeinsamen Ästhetik zu ergänzen. ■

■ Bibliografie

- Bersani, Leo (1989): „Pynchon, Paranoia, and Literature“, *Representations* 25, 99–118.
- Bürger, Peter (2007): „Kunst der Metamorphose – Metamorphose der Kunst“, in Maurer-Queipo (ed.), 39–49.
- Dalí, Salvador (1952 [1942]): *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris: La Table Ronde.
- (1974): *Gesammelte Schriften. Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit*, München: Rogner

- und Bernhard (engl. Orig.: *Declaration of the Independance of the imagination and the rights of man to his own madness*, New York, 1939).
- Davis, Kenneth (1984): *Two-Bit Culture. The Paperbacking of America*, Boston: Houghton Mifflin.
- Descharnes, Robert / Neret, Gilles (1993): *Dalí – Die Gemälde*, Köln: Taschen.
- Drew, Ned / Sternberger, Paul (2005): *By its Cover. Modern American Book Cover Design*, New York: Princeton Architectural Press.
- Epps, Brad (2007): „Dalí’s Crutches“, in Maurer-Queipo (ed.), 95–129.
- Foucault, Michel (1968): *Psychologie und Geisteskrankheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gorsen, Peter (1974): „Der ‚kritische Paranoiker‘, Kommentar und Rückblick“, in Dalí, 403–503.
- Haraway, Donna (1985): „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s“, *Socialist Review* 80, 65–108.
- Huysen, Andreas (1991 [1984]): „Mapping the Postmodern“, in: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press, 179–222.
- Iudicello, Kathleen (1999): „Intruding worlds and the epileptic word: Pynchon’s dialogue with the laws of Surrealism and New Physics“, *Oklahoma City University Law Review* 24:3 (fall), 505–518.
- Jameson, Fredrick (2005 [1984]): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C.: Duke University Press (Post-contemporary interventions).
- Latour, Bruno (1993): *We Have Never Been Modern*, Cambridge: Harvard University Press.
- Maurer-Queipo, Isabel (ed. 2007): *Dalís Medienspiele. Falsche Fährten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, Bielefeld: transcript Verlag.
- / Rißler-Pipka, Nanette (2007): „Anmerkungen zu Dalís Medienspielen“, in Maurer-Queipo (ed.), 9–25.
- McAulay, Alex (2000): „Abusing surrealism: Pynchon’s V. and Breton’s Nadja“, *Pynchon Notes* 46-49 (2000–2001), 131–141.
- Palmeri, Frank (2001): „Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics“, *Postmodern Culture* 12:1, 39 pars.

- Pynchon, Thomas (2005 [1963]): *V.*, New York: Harper Perennial Modern Classics.
- (2000 [1973]): *Gravity's Rainbow*, London: Vintage.
- Rippl, Gabriele (2005): *Beschreibungs-Kunst. Zur intermediären Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880–2000)*, München: Wilhelm Fink.
- Schneede, Uwe M. (2006): *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München: C. H. Beck.
- Sontag, Susan (1990 [1965]): „One Culture and the New Sensibility“, in: *Against Interpretation and other Essays*, New York: Picador, 293–304.
- Tashjian, Dickran (2001): *A Boatload of Madmen*, London: Thames & Hudson.
- Vella, Michael (1989): „Surrealism, Postmodernism and Roger, Mexico“, *Pynchon Notes* 24–25 (spring–fall), 117–121.

- Eva Morawietz, Universität Göttingen, Promotionskolleg der VWStiftung „Wertung und Kanon“, Kreuzberggring 50, D-37073 Göttingen, <eva-morawietz@phil.uni-goettingen.de>.

Resum: Si ens fixem en les múltiples activitats de Salvador Dalí durant la seva estada als Estats Units d'Amèrica, sorprèn la poca atenció acadèmica que s'ha dedicat a la influència que Dalí exercí en la cultura americana de la postguerra. Aquest estudi investiga l'impacte estilístic i temàtic del seu imaginari i dels seus escrits teòrics en la cultura del postmodernisme i, més concretament, en la literatura postmodernista americana, exemplificada amb obres de Thomas Pynchon. Després d'un breu resum de les activitats de Dalí als EUA i d'una posada en comú del seu treball envers la cultura i el pensament del postmodernisme, l'article tracta l'ús de tècniques estilístiques, com per exemple l'acoblament i l'eclecticisme, així com les implicacions assumides de l'estètica postmodernista de Pynchon. Llavors es centrarà en la discussió sobre les construccions de la paranoia de Dalí i Pynchon. ■

Summary: In light of Salvador Dalí's manifold activities during his sojourn in the United States, it seems surprising that so little scholarly attention has been devoted to the wide influence of Dalí's oeuvre on the American culture of the post-war period. This essay ventures to investigate the stylistic and thematic impact of his imagery and his theoretical writings on the culture of Postmodernism, and more specifically, on postmodern American literature, exemplified in the works of Thomas Pynchon. After a brief overview of Dalí's activities in the United States and of general common ground of his work with the culture and thought of Postmodernism, this article discusses his use of stylistic techniques, e.g. assemblage and eclecticism, as well as the assumed implications for Pynchon's postmodern aesthetics. The main focus will then be put on a discussion of Dalí's and Pynchon's constructions of paranoia. [Keywords: Dalí, Pynchon, American Postmodernism, Surrealism, assemblage, eclecticism, intermediality, paranoia, paratext] ■