

Salvador Dali — ein religiöser Maler der Triebstruktur

Salvador Dali – der Einsame des großen Welttheaters – tritt aus der Isolierung des Showgeschäfts heraus. Die großen Werke des Malers werden weithin bekannt. Seine Gestalt hat die Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (29. 1. bis 28. 3. 1971) für uns profiliert. Mit 160 000 Besuchern war sie die erfolgreichste Einzelausstellung, die ein Künstler in Deutschland besaß¹. Die intensive Reaktion der Presse läßt sich auf die Koordinaten der kunstgeschichtlichen Urteile zurückführen. So erklärte André Breton schon im Jahr 1941: „...sein Schaffen... diskreditiert durch eine zynische Gleichgültigkeit gegenüber den Mitteln, die er zu seinem Fortkommen verwendet und (hat) lange Zeit Zeichen der Panik aufgewiesen... Es sinkt zu einem Akademismus ab, den er ohne jegliche Berechtigung als Klassizismus bezeichnet und ist seit 1936... für den Surrealismus ohne die geringste Bedeutung.“² Dagegen erkannte Werner Haftmann: „Seine Begeisterung für Freud... zwang ihn..., den religiösen Zustand des Geistes in sich herzustellen, ... der eine Welt mysteriöser Mirakel heraufführen und die reale Welt diskreditieren konnte... Die Triebmächte werden freigelassen und emanieren eine noch unbekannte Mythologie, die auf einen verborgenen Punkt im orphischen Lebensgrund des Menschen... rätselhaft hinzuweisen scheinen. Das Unstabile, Widersprüchliche und Kryptische ist der Wesenszug dieser neuen Mythik. Sie lebt aus Unvereinbarkeit und Doppeldeutigkeit.“³

¹ Für ihre Hilfe habe ich den Herren Dr. Klaus Gallwitz, Direktor der Kunsthalle in Baden-Baden, A. Reynolds Morse, Präsident des Salvador Dali Museum in Cleveland, Ohio, und Robert Descharnes, Paris, zu danken. – Klaus Gallwitz, Dali. Katalog der Ausstellung Salvador Dali unter Einschluß der Sammlung Edward F. W. James (Baden-Baden 1971), zitiert: *Katalog*. Die Ausstellung des Museums Boymans-van Beuningen in Rotterdam (November 1970 bis Januar 1971) zählte sogar 200 000 Besucher, davon 80 % Jugendliche; R. Hammacher-van den Brande, Dali. Ausstellungskatalog (Rotterdam 1970). Robert Descharnes, Dali de Gala (Lausanne, Paris 1962), zitiert: *Descharnes*; Max Gérard, Dali. Bildband (Berlin 1970); Fleur Cowles, Der Fall Salvador Dali. Die Biographie eines großen Exzentrikers (Berlin 1970), zitiert: *Cowles*; Dali über Dali (Frankfurt, Berlin, Wien 1970); Salvador Dali, Meine Leidenschaften. Aufgezeichnet von Louis Pauwels (Gütersloh 1969), zitiert: *Dali*; Salvador Dali sagt... Tagebuch eines Genies (München 1968), zitiert: *Dali sagt*. – Diese Werke werden mit den angegebenen Abkürzungen und Seitenzahlen zitiert. – A. Reynolds Morse, Dali. A study of his life and works and a special appreciation by Michel Tapié (New York Graphic Society, London 1958); ders., A new introduction to Salvador Dali (Reynolds Morse Foundation, Cleveland, Ohio 1960); ders., The Salvador Dali Museum (ebd. 1962); Salvador Dali, The Secret Life of Salvador Dali (1942) (London 1968).

² H. Read, Geschichte der modernen Malerei (München, Zürich 1959) 140; dazu A. Breton, Der Surrealismus und die Malerei (Berlin 1967) 82. Man beachte die Variationen der Übersetzer.

³ W. Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert (München 1954) 395 f.

Die folgenden Betrachtungen führen die Hinweise Haftmanns weiter. Eine besondere Unterstützung finden sie in dem Bändchen von Klaus Gallwitz, das die Antworten der Jugend auf die Frage „Warum ist Dali ‚in‘?“ bietet⁴. So schreibt etwa Lutz Stehl, der dreiundzwanzigjährige Preisträger der Umfrage: „Wer mit zwanzig die Relativität lebt, sichert sich den Schatten des Starren: Dalis Bilder sind Bilderbücher, akademische große Malerei, wie im 19. Jahrhundert, das wir wieder vom Speicher holen.“ Das Zeitalter des Pluralismus ist demnach für diese Jugend vorbei. Sie will wieder „den Schatten des Starren“, das Bleibende, das Urbildhafte. Für diese Jugend „steht die Zeichnung des Zeitgeschehens scharf gestichelt im Archetypischen des Dalischen Spektakulums, das alt ist, sehr alt“. Um diesen „Schatten der Zeitdinge“ müht sich auch diese Untersuchung, und zwar sucht sie dessen religiöse Kontur nachzuzeichnen; denn so bekennt Dali: „Es ist weniger Narrheit in meiner Methode als Methode in meiner Narrheit . . . Es liegt etwas Liturgisches darin, ein Ritus und eine Rückkehr zu den Quellen“ (Dali, 37, 39).

Stationen des Lebens

Salvador Felipe Jacinto Dali y Domenech wurde am 11. Mai 1904 als Sohn des Notars Salvador Dali y Cusi und der Doña Felipa Dome Domenech in Figueras bei Gerona geboren. Schon bei seiner Geburt war er nicht er selbst, sondern gleichsam der Stellvertreter seines an Meningitis verstorbenen Bruders Salvador. Er wurde von früh auf mit jemanden verglichen, den er nicht kannte, und blieb das lebendige Abbild eines Toten. Diese Doppelexistenz mag seinen zwiespältigen Charakter mit geprägt haben. Eine seltsame Art von Doppelporträt in seinen Bildern, die wir später betrachten werden, besitzt in diesem Schicksal Ursache und Symbol zugleich.

Die Atmosphäre in der Familie sollte diesen Zwiespalt vertiefen. Der Vater wahrte das Ansehen der Familie, kultivierte jedoch liberale Überzeugungen im Geist Voltaires und Nietzsches. Die Mutter starb, als Salvador 20 Jahre alt war. Der junge Künstler „verehrte ihre Heiligkeit und ihre moralischen Werte, die er geradezu übermenschlich hielt. Er setzte ein solches Vertrauen in ihre Vollkommenheit, daß er glaubte, eine so große und stolze Liebe wie die ihre könne sich unmöglich irren, und daraus zog er den tröstlichen Schluß, daß seine Verderbtheit in Wirklichkeit etwas Wunderbares sein müsse“ (Cowles, 23).

Der Gegensatz zwischen Liberalität und Frömmigkeit mag für viele christliche Familien nicht nur in Spanien bezeichnend sein. Das Unbehagen jedoch bleibt. Die Eskapaden seines Sohns und dessen extravagante Bilder schienen dem Notar verurteilungswürdiger als sein eigenes Freidenkertum. Der Atheismus fügte sich wohlstandsständig in das Ensemble der christlichen Familie, nur dem offiziellen Skandal mußte

⁴ K. Gallwitz, *Metamorphose des Narziß. Die Jugend entdeckt Dali* (Hamburg 1971).

man rigoros entgegnetreten. Als Dali nach Paris durchbrannte, war sich sein Vater der Lage sehr sicher: „Seid ruhig; ebenso wie er keinen praktischen Sinn besitzt und nicht in der Lage ist, seinen Platz im Kino zu bezahlen, wird er in höchstens einer Woche wieder in Figueras sein und wird mich – von Läusen bedeckt – um Verzeihung bitten“ (Descharnes, 20). Dali, der 1926 definitiv aus der Akademie San Fernando in Madrid herausgeflogen war, sollte seinem Vater diesen Gefallen nicht tun. Sein Bild „Blut ist süßer als Honig“ (1927) mit einem verwesenden Esel als Sujet bewog seinen Vater, ihm das Haus zu verbieten. Die Beziehungen seines Sohns zu Gala Elena Diaranoff, der damaligen Gattin des Dichters Paul Eluard, taten ein übriges. Im Jahr 1929, in dem Salvador Dali und Luis Buñel den Skandalerfolg mit dem Film „Der andalusische Hund“ hatten, kam es zum vollständigen Bruch mit der Familie. Dali hatte sich das Axiom von Sigmund Freud zu eigen gemacht: „Ein Held ist, wer sich gegen die väterliche Autorität auflehnt und sie besiegt“ (Descharnes, 20; Dali sagt, 14).

Ähnlich erregend und absurd gestaltete sich Dalis Bruch mit den Surrealisten. Bei seiner zweiten Parisreise im Jahr 1928 führte ihn Juan Miró bei André Breton und den Surrealisten ein. Im Jahr 1934 wurde Salvador Dali nach einer grotesken Diskussion von André Breton in aller Form exkommuniziert.

Der Surrealismus bemüht sich um den Ausgleich von Traum und Wirklichkeit, Bewußtem und Unbewußtem. Sein Kirchenvater, den auch Dali porträtierte, hieß Sigmund Freud. Der Surrealismus repräsentiert zunächst keine formal-ästhetische Kategorie – einen Stil –, sondern eine Gruppe, d. h. eine Institution mit festem Programm. Das Grunddogma der Bewegung lautet: „Surrealismus – reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“⁵ Von dieser Gruppe hat Dali viele Anregungen empfangen. Die Surrealisten selbst aber verdanken auch Dali sehr viel. Nicht ohne Grund konnte Salvador Dali sagen: „Der Surrealismus bin ich“ (Cowles, 87; Dali sagt, 32). Hatte er doch selbst Gala, die „Muse der Surrealisten“, zur Frau gewonnen.

Die Surrealisten verstimmte Dali durch sein rücksichtsloses Plädoyer für die Kunst des akademischen Malers Meissonier. Seine Reserve gegen den Beitritt zu linken Organisationen, die man propagierte, haben ihm die Surrealisten gleichfalls verübelt. Sein Bild „Das Rätsel des Wilhelm Tell“ (1934) mit einem Porträt Lenins ohne Hosentat ein übriges. André Breton zitierte den Spanier. Dali erschien, ein Fieberthermometer im Mund, kniete vor Breton nieder und sprach, ohne das Thermometer aus dem Mund zu nehmen. Er hätte Grippe, so erklärte er der Versammlung. Dann begann er mit konkreten Vokabeln die Sexualität Adolf Hitlers zu preisen. Als Breton ihn deshalb zurechtwies, berief sich der Künstler auf das Grunddogma des Surrealis-

⁵ A. Breton, Die Manifeste des Surrealismus (Reinbek 1968) 26.

mus und sagte, er dürfe nicht nur seine Träume unter Ausschaltung aller ästhetischen und moralischen Überlegungen darstellen, sondern er müsse auch ohne Kontrolle der Vernunft arbeiten. Dabei sei es gleichgültig, ob er den „Angelus“ von Millet träume oder seine Vorstellungen von Adolf Hitler erläutere. Zu André Breton gewandt fuhr Dali fort: „Ich träume jede Nacht, daß ich Sie notzüchtige (er benutzte einen viel härteren Ausdruck), folglich habe ich das Recht, meinen Traum zu malen, und ich werde ihn malen!“⁶ Diese Inszenierung Dalis kam der feierlichen Beisetzung der Philosophie des Surrealismus gleich. Die absurden Forderungen der surrealistischen Manifeste erwiesen sich, in der eigenen Diskussion angewandt, selbst für Breton als verhängnisvoll. Alle späteren Wiederbelebungsversuche dieser bedeutenden geistesgeschichtlichen Bewegung besitzen eher künstlerischen Charakter und sind psychologisch relevant. Die Dogmatik des Surrealismus jedoch ging damals zu Bruch.

„Nach einer Woche in der Surrealistengruppe war mir bereits klargeworden“, schrieb Dali Mai 1952 in seinen Aufzeichnungen, „daß Gala recht gehabt hatte. Meine skatologischen Elemente wurden in einem gewissen Rahmen geduldet. Dafür wurden eine Menge anderer Dinge für ‚tabu‘ erklärt. Ich stieß hier wieder auf die gleichen Verbote wie bei meiner Familie . . . In den Träumen konnte man nach Herzenslust Sadismus verwenden, Regenschirme und Nähmaschinen, doch ja kein religiöses Element, selbst wenn es mystisch angehaucht war. Ganz schlicht, ohne offene Blasphemien, von einer Raffaelschen Madonna zu träumen, war streng verboten“ (Dali sagt, 21). Dali träumt aber von Madonnen. Mehr noch: unter Berufung auf Königin Christine von Schweden kehrte er 1949 in die römisch-katholische Kirche zurück (Cowles, 96). „Heute kann ich sagen, daß sich von allen meinen Gewißheiten nur zwei nicht aus meinem Willen zur Macht erklären: die eine ist mein Glaube, den ich seit 1949 wiedergefunden habe, die andere ist, daß Gala in allem, was meine Zukunft angeht, immer recht haben wird“ (Dali sagt, 20).

Im Jahr 1954 gab Papst Pius XII. dem Maler eine Audienz (Dali sagt, 165 f.). Eine Genehmigung zur kirchlichen Trauung erhielt Dali jedoch erst im Jahr 1958. „Wenn man schon ein Held sein muß, dann besser doppelt als gar nicht. So habe ich, seit meinem Epilog, mich nicht wie alle Welt scheiden lassen, sondern im Gegenteil meine eigene Frau noch einmal geheiratet, diesmal im Schoß der katholischen, apostolischen und römischen Kirche, sobald der erste Dichter Frankreichs (Paul Eluard), der auch Galas erster Ehemann war, uns dies durch seinen Tod ermöglichte. Meine heimliche Heirat fand in der Eremitage der Heiligen Jungfrau von den Engeln statt und erfüllte mich mit maßlosem Glückstaumel, denn jetzt weiß ich, daß es auf Erden kein Gefäß gibt, das die kostbaren Elixiere meines unstillbaren Durstes nach Zereemonie, Ritus und Sakralem zu fassen vermag“ (Dali sagt, 208). Schon am 19. Juni 1951 hatte er nach Fertigstellung seines Gemäldes „Der Christus des heiligen Johan-

⁶ M. Jean unter Mitarbeit von A. Mezei, *Geschichte des Surrealismus* (Köln 1961) 220; vgl. auch P. Waldberg, *Surrealismus* (Genf 1962); ders., *Der Surrealismus* (Köln 1965).

nes vom Kreuz“ (Glasgow, Art Gallery and Museum) der Presse sein „Mystisches Manifest“ vorgelegt: „Hinweg mit Negation und Rückschritt“, heißt es dort, „hinweg mit der surrealistischen Malaise und den existenzialistischen Zweifeln. Mystik ist der Paroxysmus der Freude in der hyperindividualistischen Bestätigung aller heterogenen Tendenzen des Menschen auf die absolute Einheit der Ekstase hin. Ich möchte, daß mein nächster Christus ein Bild wird, das mehr Schönheit und Freude enthält als alles, was bis zum heutigen Tag gemalt worden ist.“ So kann man sagen: Dalis Haupt Hoffnung für die Zukunft ist „eine religiöse Renaissance, beruhend auf einer fortschrittlichen Form des Katholizismus“ (Cowles, 154, 87).

„Exhibitionist aus Ehrfucht vor der Wahrheit“

Das zentrale Problem, das Persönlichkeit und Werke des spanischen Künstlers Salvador Dali aufgeben, ist das der Clownerie oder – wie einige meinen – der Scharlatanerie. Wo dieser Künstler auftritt, „zieht er eine Show ab“. „Sobald ich ausgehe, folgt der Skandal mir auf den Fersen.“⁷ Der Schnurrbart, die Uniformen und die Extravaganzen maskieren seine Persönlichkeit und verfremden sie, so daß trotz der narzißtischen „Entkleidungsszenen“ der Mensch Salvador Dali im Vagen bleibt. Clown und Harlekin bestimmten schon die Vorstellungswelt von Max Beckmann und Pablo Picasso. Salvador Dali verbirgt sich noch intensiver. Je skandalöser sein „Striptease“ wirkt, um so mehr wird er selbst zur Maske, zur „spanischen Wand“, zur Ikonostase seines Zeitalters. Seine Originalität besteht geradezu darin, den Menschen der Gegenwart als Falsifikat nicht zu demaskieren, sondern zu repräsentieren. Die „Kunststoffindustrie“, die Pseudosprache, der „Marzipandemokratismus“ und die „Papiertheologie“, sie alle dokumentieren, daß Salvador Dali wir selbst sind. Diese faschistoiden, sozialistischen, kapitalistischen und christlichen Funktionäre, die beständig interviewt, gezeigt und kommentiert werden, demaskiert Dali als Chor berufsmäßiger Faxenmacher (Herbert Read). Auf den Fernsehschirmen vibrieren ihre Schnurrbärte, ihre Augenbrauen werden hochgezogen und seriöse Falten ziehen sich bis zu den graumeilierten Schläfen hin, während sonore Stimmen mit monumentaler Hohlheit Einsichten verbergen, die nicht vorhanden sind. Unsere Gesellschaft ist in der Sicht des spanischen Malers marionettenhaft und surreal geworden. Diese Welt ist „daliesk“. So

⁷ Dali sagt, 111. Auch Patrick Waldberg weist ausdrücklich darauf hin: „Der Exhibitionismus Salvador Dalis – der vielleicht eines der Phänomene ist, durch die unsere Epoche in den Augen künftiger Generationen anekdotisch charakterisiert werden wird – ließ ihn seit rund vierzig Jahren kaum zur Ruhe kommen“ (Katalog, 16). Dazu Dali: „Ebenso ist es mit dem Exhibitionismus, der meine wahre Persönlichkeit maskiert. Ich entziehe mich den Blicken, indem ich sie auf mich ziehe, und im Schutz des herausforderndsten Dandytums ziehe ich mich in das letzte Zimmer meines Palastes zurück, um ganz für mich allein mein Gold zu betasten“ (Dali, 86). – Aufschlußreich ist die Jubiläums-Nummer der Pariser Zeitschrift „Vogue“ (Dez. 1971/ Jan. 1972), die von Dali gestaltet wurde, mit dem gekreuzigten Mannequin (S. 182).

kann man ein Wort von Tilla Durrieux auf Dali anwenden: „Der Künstler ist ein Exhibitionist aus Ehrfurcht vor der Wahrheit.“

Peinlich wirkt dieses Spiel mit der Maske und dem Falsifikat auf den Gebieten, die für die menschliche Situation einer Zeit besonders entlarvend sind, nämlich auf dem Feld von Moral und Kunst. „Angesichts des völligen Bankrottes der Kunstkritik, der übrigens ein höchst erfreulicher Bankrott ist, kann es uns nur recht sein, wenn die Artikel . . . (der Literaten) sogar die Grenzen der Dummheit überschreiten“, schrieb André Breton⁸. Mit einer parfümierten Wolke von *Aperçus* chloroformiert man den bildungsbeflissenen Leser, der die Geistreichigkeiten konsumiert, ohne Fundamente und Ordnungen zu erhalten. Die Sinnfrage und die Wahrheitsfrage werden kaum noch gestellt. Eine Gesamtschau wird nicht mehr angestrebt. Religiöse Motive und Beziehungen gelten als degoutant und werden von vornherein unter den Tisch gewischt. Das Ästhetische und Unverbindliche hat die Nachbeter von Marx und Marcuse ergriffen. Eine Moral, die alles und jeden vor ihre Schranken zieht, west neben einer Toleranz, die die fundamentalsten Grundsätze verspielt. Man kann es den Surrealisten gar nicht verübeln, wenn sie in ihrem „Grunddogma“ Angriffe gegen Ästhetik und Moral unternahmen, die – so wie sie formuliert waren – dem Verstand zuwiderliefen. Eine sich wissenschaftlich gebärdende Ästhetik hatte nämlich den lebendigen Vollzug des künstlerischen Schaffens reglementiert. Das Gerede vom klassischen Kanon, das mechanische Abzeichnen der antiken Gipsfiguren und die endlosen Palaver über das Wesen der Kunst haben den Inquisitoren des Schönen, die einen sozialistischen oder nationalsozialistischen Realismus normativ setzten, alle Vollmachten in die Hand gespielt. Der zähe Stellungskrieg der Kunstgeschichte hob an, der zahllose Opfer forderte. Ähnliches läßt sich auch von der Moral sagen. Die Moral – seit Kant eine autonome Wissenschaft ohne Gott – war zum eigentlich Unmoralischen geworden. Sie wurde längst nicht mehr gebraucht, um, ohne Ansehen der Person, das Gesetz Gottes zu wahren, sondern man benutzte sie – bis auf den heutigen Tag –, um den politischen Gegner auszuschalten. Das Wort von der „Prostitution des Geistes“ mag die Wandelbarkeit Dalis in der Kunst signalisieren⁹. Große Gruppen charakterisiert heute diese geistige Prostitutionsbereitschaft. Wie man mit Adolf Hitler auf Kosten der Inhaftierten und schwächeren Nationen Abkommen und Verträge abgeschlossen hat, so paktiert man heute mit jeder totalitären Instanz. Macht und Geld genügen als Legitimation zu jedweder Liaison. Daß es an „konventioneller Prostitution“ nicht fehlt, braucht man nicht zu betonen. Schon Daumier hatte gezeigt, daß es kaum noch einen Unterschied zwischen Hure und Richter gibt. Aber die Heuchelei kennt keine Grenzen. Selbst in der Theologie liebt man das Interessante und Provokante. Mit dialektischen Wechselbällen und verwirrenden Wortklitterungen baut man goyeske Phantome auf. In diese Welt tritt der „Clown mit Konzept“ (L. Stahl) und offenbart die fiesen

⁸ Der Surrealismus und die Malerei, a. a. O. 13.

⁹ G. Komrij, Über das literarische Werk von Salvador Dali (Katalog, 39).

Gefühle dieser Gesellschaft. Gallertartige Wesen tragen ihr Glied auf der Gabel. Verwitternde Menschengeschwüre stöhnen nach ihrer Mutter. Die Welt ist zum Spielplatz der Exkremente geworden. Auf dieser chaotischen Bühne vollzieht sich Dalis Gericht und entsteht eine neue Schöpfung. Seine erste Arbeit bestand in der Zertrümmerung der Fassaden.

Dalis Plädoyer für die Unglaubwürdigkeit der Welt der äußeren Erscheinung

Die Unumstößlichkeit der Fassaden der äußeren Erscheinung der Welt und die alleinige Tragfähigkeit der Erfahrung hatten Auguste Comte und der Positivismus proklamiert: „Alle guten Köpfe erkennen heute, daß unsere wirklichen Studien ausschließlich der Analyse von Phänomenen gelten, um ihre tatsächlichen Gesetze, das heißt ihre festbleibenden Beziehungen der Folge und Ähnlichkeit zu entdecken, und können nicht mehr ernsthaft nachdenken über ihre geheime Natur, über ihre erste oder ihre Zweck-Ursache, noch über ihre absolute Entstehung.“¹⁰ In der Malerei erhielt diese Ansicht der Positivisten im sogenannten Realismus ein Äquivalent. Nach dem hervorragendsten Vertreter dieser Schule, Gustave Courbet, galt als Grundgesetz: „Malerei ist zufolge ihres Wesens eine konkrete Kunst und kann nur in der Wiedergabe wirklich existierender Dinge bestehen.“¹¹ Diese Auffassung von Kunst greift Dali direkt an: „Mein Leben ist von einer solchen Vollkommenheit, meine Begierden verwirklichen sich in solcher Harmonie, daß es mir schwer wird, an die Existenz einer objektiven und realen Welt zu glauben . . . An die Welt zu glauben, sagt Calderón, ist Verrätereie. Dort ist nichts wahr, nichts falsch, und nicht das, was wir betrachten, zählt; es ist der Kristall, durch den wir blicken.“ „Es steht fest, daß niemand sieht, wie die Dinge wirklich sind, es sei denn, er weiß, wie sie sein sollen“ (Dali, 132). Wie Don Quijote von der Mancha reitet also Dali mit eingelegter Lanze gegen Windmühlen, weil er meint, die Mühlen seien Riesen oder Ungeheuer. – Man lacht! Aber schließlich hat sich erwiesen, daß diese Windmühlen Dämonen sind. Denn nicht die Realität befreit uns von den Illusionen, sondern die Illusionen erzeugen Realität. Man hüte sich also vor den Windmühlen! – Demnach bestimmt für den Künstler die Optik wesentlich das Wahrgenommene. Die Imagination, die sich schon nach Leonardo da Vinci von einer gefleckten Wand inspirieren ließ, erhielt den Vorrang in der Malerei, nicht nur bei Dali. Die Neoimpressionisten bildeten Farbtupfen mit scharf linierten Silhouetten. Die Kubisten wußten mit Paul Cézanne, daß die Welt aus Kugel, Kegel und Konus aufgebaut ist. Schließlich gab „die abstrakte Malerei . . . der figurativen Kunst ihre ganze Jungfräulichkeit zurück“ (Dali sagt, 103). Man konnte wieder das „Unsichtbare sichtbar machen“.

¹⁰ A. Comte, *Cours de philosophie positive* I (51892) 6 f.

¹¹ W. Haftmann, a. a. O. 48.

Die Methoden, die Dali gebrauchte, um die äußere Erscheinung zu zertrümmern, sind verschiedenartig. So benutzen „Die Badenden der Costa Brava“ (Barcelona 1923) die Errungenschaften der Neoimpressionisten, um die Materialität der Figuren in Frage zu stellen. Der „Pierrot mit Gitarre“ (1924) verwertet die Schichtenräume („plans superposés“) des Kubismus und dessen geometrische Strukturen. Seit 1928 eignet sich Dali unter dem Einfluß von Max Ernst, Juan Miró und Hans Arp die Collagetechnik an. Psychisierte Objekte, also Fetische, schmücken sein Haus. Diese Art der Objektkunst bleibt ihm immer vertraut. Schließlich entsteht 1929 im „Unsichtbaren Menschen“ sein erstes Doppelbild. Dali baut darin eine perspektivische Landschaft aus Gegenständen so auf, daß diese Gegenstände bei einer gewissen Einstellung des Blicks die Figur eines Menschen erkennen lassen. Die Situation ist mehr als verwirrend: Man sieht eine Landschaft mit verschiedenartigsten Objekten, und zugleich fügen sich Erde, Leuchter, Bälle und Felsschroffen zu einer menschlichen Gestalt, die keinen malerischen Eigenwert beansprucht. Diese Herstellung von Vexierbildern ist mehr als die Darstellung einer Sinnestäuschung, denn sie besitzt Methode und Gesetz. Sie will uns die Skepsis an unserer eigenen Sinneswahrnehmung zurückgeben und sie öffnet zugleich unsere Augen für fremde Wirklichkeiten. Der Maler erfindet immer neue Methoden, „um die Verwirrung systematisch zu fördern und damit beizutragen, daß die Welt der Realität vollkommen unglaublich wird“ (Cowles, 189; Descharnes, 150 f.).

Schließlich durchsetzt Dali seine Darstellungen mit kleinen Teilchen, die kugel- oder keilförmig sind, die Embryonalzellen ähneln oder Nuklearteile unterstellen. Er weiß, daß unsere Welt durch ein „technisches Sehen“ (Ernst Buschor) zerstückt ist, und baut aus Zerstücktem ein neues, geheimnisvolles Ganzes. Gestalten, die klassizistisch angelegt sind, werden auf Dalis Bildern weich und beginnen zu zerfließen. Ein Bildraum, den Piero della Francesca konzipiert haben könnte, gärt und brodelte wie ein geschlossener Kochtopf. So wird alles mit allem verwandt, und das Grundgesetz des Kosmos und aller Religion, die permanente Metamorphose, wird sichtbar. Diese Metamorphose aber besitzt System. Sie wird bei Dali zur „paranoisch-kritischen Methode“: „Die Paranoia bedient sich der Außenwelt, um ihre Wahnvorstellungen mit Hilfe dieses Materials zu konkretisieren. Sie verwertet es aber auf eine so bestürzend eigenartige Weise, daß sie die Realität des Wahnsystems auch den nicht paranoischen Mitmenschen als Realität einsichtig macht und aufnötigt. Die Realität der Außenwelt dient als Veranschaulichung und Beweis, sie wird in den Dienst der Realität unseres Geistes gestellt.“¹² Diese Seh- und Malweise, die der Künstler psychiatrisch qualifiziert, verhilft jedoch einem mythischen Denken zur Renaissance. Der archaische Mensch sieht Gestalten in die Natur. Die Sterne ordnen sich für ihn zu Tierbildern,

¹² Dali, „La femme visible“ (Die sichtbare Frau); vgl. M. Nadeau, Geschichte des Surrealismus (Reinbek 1965) 168. – Dazu A. Reynolds Morse, A Dali Primer (Cleveland, Ohio 1970).

die Bäume werden Gespenster und die Vulkane erscheinen als Tore der Unterwelt¹³. So erkennt Dali in einem Felsen von Port Lligat den Kopf eines schlafenden Menschen (Descharnes, 64 f.). Die Psychisierung der Welt, die wir in der zeitgenössischen Kunst auf vielen Gebieten, namentlich in der Object-Art beobachten, wird damit vorangetrieben. Dalis Forderung nach einer neuen Sicht der Welt auf der Basis der Nuklearteilchen hat im Sieb- und Rasterdruck, in der Computerkunst und im Fernsehfilm eine vergleichbare technoide Objektivierung gefunden. Wir programmieren in den Computer oder das Fernsehgerät unsere Auffassung von Welt und Gesellschaft ein. Als „Primitive der Technologie“ erkennen wir unsere programmierten Heiligen und Gottheiten – die Stars – nicht mehr in der vagen Masse der Wolken, sondern in den mechanischen Strukturen des Rasters. Dali machte diese Ein-Bildung zu seiner Methode. So vermag der Kopf einer Madonna Raffaels, der aus den Teilen der Kuppel des Pantheon gebildet wird (*Abb. 5*), das Gleichnis zwischen Architektur und Frau zu vollziehen, von dem schon die Genesis berichtet (Gen 2, 22).

Im Zeichen dieser Verwandlung entstehen bei dem Künstler Bildkompositionen, die von Arnold Böcklin und Giorgio de Chirico angeregt sind. Sie objektivieren jene „Statuensehnsucht“, die Garcia Lorca – sein Dichterfreund – in einer eigenen Ode an Dali hervorhob (Katalog, 43). Figuren und Architekturen werden nämlich von Dali, auch wenn sie Deformationen oder Zersetzungen zeigen, fast immer metallisch scharf umrissen. Wie klassische Bronzeplastiken stehen sie in der leeren Landschaft. Dabei wirken Form und Inhalt zusammen und verleihen dem Werk die Aura eines Mysteriums. Dieses Mysterium entstammt durchweg den Erfahrungen der Tiefenschichten der eigenen Seele. Seine Individualmythologie ist aber derartig mit uralten Symbolen verknüpft, daß man von einer Renaissance archetypischer Vorstellungen sprechen muß. So beobachten wir im „Geisterkarren“ (1933) und in der „Geologischen Gerechtigkeit“ (1936) Wegspuren in der Bildfläche, die die Gestalt eines Menschen insinuieren. Der Mensch wird gleichsam wieder zum Abdruck der Gestirne und des Lichts im Lehm der Erde. Diese Anthropologie ist der Antike und dem frühen Mittelalter durchaus geläufig und besitzt ihre Grundlagen in der Bibel und in der orientalischen Mythologie¹⁴. In Dalis späteren religiösen Entwürfen wird diese Malweise der „Statuensehnsucht“ und der „Schatten des Starren“ so ausgebaut, daß sie die Grundlagen zu einer dogmatischen Malerei liefert. Auf den Fundamenten von Sigmund Freud und C. G. Jung feiert das „Religiöse“ eine einzigartige Auferstehung. „Das, wodurch die Formen Stil werden“, das nach André Malraux mit dem Heiligen identisch ist, entdeckt Salvador Dali im Magma der Seele. Diese Kunst setzt eine Umwertung der philosophischen Kategorien von Raum und Zeit voraus.

¹³ E. Grassi, *Kunst und Mythos* (Hamburg 1957); ders., *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache* (Köln 1970).

¹⁴ H. Schade, *Das Paradies und die Imago Dei* (Eine Studie über die frühmittelalterlichen Darstellungen von der Erschaffung des Menschen als Beispiel einer sakramentalen Kunst), in: *Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 2 (Berlin 1966) 79–182.

Der Schlüssel zu Raum und Zeit

Seit Immanuel Kant gelten Raum und Zeit als subjektive Kategorien, unter denen der Mensch das Sein erkennt und aussagt. Raum und Zeit, das sind demnach unsere Anschauungsweisen, hinter die wir nicht zurückgreifen können. Beide Kategorien besitzen eine mathematische Unendlichkeit, die das Metermaß ebenso bezeugt, dessen Skala sich ins Unendliche fortsetzen läßt, wie die am Zifferblatt der Uhr mechanisch bemessene Zeit. Diese Auffassung von Raum und Zeit war nicht immer gültig. Bis ins 18. Jahrhundert hinein hielt man – wenn wir die Malerei befragen – Raum und Zeit für endlich. Gott war der Herr des Zirkels, der den Erdkreis setzte und damit dem Raum feste Grenzen gab. Die Zeit, die von der Erschaffung bis zum Jüngsten Gericht dauerte, symbolisierte man ebenfalls mit dem Zeichen des Kreises. Bei Beginn der Romantik hörte diese Auffassung auf. So schreibt Wolfgang Schöne: „Bei C. D. Friedrich und Runge liegen die Dinge nun sehr anders. Der Naturraum ist unbegrenzt geworden, seine Grenzen sind gefallen. Er ist damit nicht unendlich im Sinn des Gott eigenen Raumes geworden, sondern unbegrenzt im Sinn des Kosmischen. Und da die ‚Sichtbarkeit‘ Gottes im Raum an die Sichtbarkeit von Raumgrenzen gebunden ist, die nur er im Naturraum bauen kann, ist Gott unsichtbar geworden.“¹⁵

Diese Sätze wiegen schwer. Die Welt-Anschauung oder näherhin die Entgrenzung des Raums entscheidet nach ihm über Erkenntnis und Darstellungsmöglichkeit Gottes. Tatsächlich ist das orientalische, antike oder christliche Gottesbild wesentlich durch die Kreisform und eine Begrenzung von Raum und Zeit bestimmt. Die *Maiestas* thront im Kreis oder in der *Mandorla* (Eiform). Es gibt ein Diesseits und ein Jenseits dieser Grenze. Der Horizont, der seit Husserl auch in der modernen Philosophie eine Rolle spielt, bietet die Definition jeder Anthropologie. Max Beckmann hatte deshalb den Raum als Palast der Götter aufgefaßt und leitete eine Renaissance der platonischen Bildhöhle ein¹⁶. Salvador Dalí, der die romantische Raumvorstellung von Arnold Böcklin und Giorgio de Chirico übernimmt, erkennt im Bahnhof von Perpignan die alte Weltarchitektur wieder, ohne jedoch die Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaft zu ignorieren.

„Ich weiß wahrhaftig nicht, wo das Universum ein Ende hat. Ich sah, daß es zwischen der transparenten Fassade des Bahnhofs von Perpignan und der göttlich vollkommenen Kurve der Fahrdrähte der Straßenbahn begann und endete... Ich begreife, daß die andauernde Ausdehnung weniger eine Realität als eine Eigenschaft des nichteuklidischen Raums ist, der selbst auf einer Seite in dem Punkt begrenzt ist, wo er an ein zweites Universum stößt, das Geist ist. Es ist leichter, sich das Unendliche vorzustellen, als Grenzen des Weltalls zu ersinnen, und ich erfaßte, daß dieses Weltall, wenn es nicht begrenzt wäre, überhaupt nicht vorhanden sein könnte. Schließlich nahm ich in der Feuersbrunst des Sonnenuntergangs die Dialektik des Ewigen und des Vergänglichen wahr. Das quadratische Bahnhofsgebäude mit

¹⁵ W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei* (Berlin 1954) 216.

¹⁶ H. Schade, *Gestaltloses Christentum. Perspektiven zum Thema Kirche und Kunst* (Aschaffenburg 1971) 83 f.

seiner Uhr am Frontgiebel wurde vom Licht und der Bewegung des Rauchs durchbohrt, wurde aber dennoch von Zügen programmiert und erschien im Querschnitt als Bild des Regungslosen, der ständig durchbohrten, geprüften, durchdrungenen Statik. Die Drähte am Himmel, zunächst geradlinig die Straße entlang, zeichneten vor dieser Fassade die ideale Kurve, das Bild des dynamisierenden Prinzips in seiner Ewigkeitsvollendung. Ich begriff die Atome und die Welten, von denen uns Giordano Bruno sagt, sie seien „Läufer oder Kuriere, Gesandte, Boten der Herrlichkeit des Einzigen und Allerhöchsten“ (Dali, 149 f.).

Dali perforiert die Gestalten oder baut sie aus programmierten Atomen auf, so daß elementare Kategorien des Raums wie außen und innen vertauschbar werden. In seiner „Auferstehung des Fleisches“ (1940–1945) fluchten die verwitterten und sich mit Fleisch bekleidenden Figuren auf eine Öffnung in der Horizontlinie zu (Abb. 2). Dieses Portal des Horizonts oder die Öffnung des perspektivischen Raums – eine an sich völlig irrationale Vorstellung – bildet im Reigen der Auferstehenden der Kopf Voltaires. Voltaire, die Symbolfigur moderner Skepsis, bestätigt nach Dalis Bild das Dogma von der Auferstehung der Toten. Zweifeln an einer transzendenten Wirklichkeit heißt nämlich diese Wirklichkeit kennen. Ein Tier bemüht sich nicht, Atheismus zu begründen. Für ein ungeistiges Wesen ist ein Transzendieren der Raumgrenze nicht vorstellbar. So erhält in der Ikonographie der daliesken Bildvorstellung der Kopf des Zweiflers Voltaire die Funktion eines Portals in eine andere Welt zugewiesen. Sein Zweifel ist ein Beweis der Auferstehung von den Toten.

Diese Öffnung des Raums wird in den „Weichen Uhren“ (Turin 1933) durch einen überlangen Schlüssel symbolisiert, dessen Bart bis an den Horizont reicht. Es gibt einen Schlüssel für Raum und Zeit. So ist das Zeitproblem für Dali von ähnlicher Bedeutung wie seine Raumvorstellung. Sein erstes Blatt mit dem revolutionären Motiv der weichen Uhren hat der Maler 1931 in Paris nach einem Abendessen mit Gala erfunden. Den Schluß dieses Essens bildete ein überreifer Camembert (Cowles, 172). Als Dali nach dem Essen in sein Atelier zurückkehrte, „sah“ er auf einem angefangenen Bild mit den Felsen von Port Lligat die weichen Uhren groß in der Landschaft: „Sie können überzeugt sein, die berühmten weichen Uhren sind nichts anderes als der weiche, tolle, einsame paranoide Camembert von Zeit und Raum“, schrieb der Künstler in seiner „Eroberung des Irrationalen“¹⁷. Die Erfindung der weichen Uhren ist deshalb von so großer Bedeutung, weil sie die Problematik einer mechanisch gemessenen Zeit sichtbar macht. Genauso nämlich wie das Metermaß den Raum nivelliert, weil es alle Abschnitte gleichwertig macht, paralysiert die technische Uhr die Messung der Zeit durch Sonne und Mond oder das schlagende Herz. Dali nannte sein Bild aus dem Jahr 1931 „Die Beständigkeit der Erinnerung“. Im Angesicht des Meeres und der uralten Felsen von Port Lligat wird die technoide Messung der Zeit fragwürdig und die Zifferblätter der Uhren werden weich.

¹⁷ Salvador Dali, *La conquête de l'Irrational* (Ed. surrealistes 1935); vgl. M. Jean, *Geschichte des Surrealismus* (Köln 1961) 214–216.

Man hat die Uhren in der „Beständigkeit der Erinnerung“ (1931) auch mit Zungen oder Genitalien verglichen¹⁸. Der Mensch der technologischen Gesellschaft erkennt die elementare Kraft der Zeit besonders in den Vitalprozessen, die sich in ihm und um ihn vollziehen. Die Bewegungen von Sonne und Mond kann er übersehen. Das „Stirb und Werde“ im eigenen Organismus läßt sich nicht ignorieren. So hängt Dali in der „Beständigkeit der Erinnerung“ ein weich gewordenes Zifferblatt auf einen dünnen Baum. In diesem Bild begegnen sich Leben und Zeit. In einer Juwelierarbeit mit gleichem Namen (*Abb. 3*) hängt die emaillierte Uhr auf einem Baum mit goldenen Blättern¹⁹. Die Hinfälligkeit von Zeit und Geschlechtskraft und des „Lebens goldener Baum“ bilden in diesem Schmuck eine Einheit.

Diese Neuinterpretation der elementaren Kategorien von Raum und Zeit ermöglicht es Dali auch, die religiösen Geheimnisse des Daseins sichtbar zu machen.

Die Mysterien des Salvador Dali

„Da ich eine Wolke bin, die in einem Universum von Wolken segelt und verzweifelt nach etwas Festem ruft, muß ich unbedingt Gott berühren, den einzigen Fels in diesem ungeheuren Wattozean. Das ist die mystische Schau aller Zeiten und nur um so mehr der unseren“ (Dali, 133 f.). Dali fühlt sich also labil und haltlos in der modernen Gesellschaft und ihrer Weltauffassung. Ihre Massen erscheinen ihm unprogrammiert wie der Sand am Meer. „In unserer Welt der seelischen Armut schwimmt die Gestaltlosigkeit des einzelnen in der Gestaltlosigkeit der Massen“ (Dali, 118). Deshalb sein Suchen nach dem Festen, das im Bild der Felsen von Port Lligat, dem uralten Symbol Gottes, für den Maler normativ bleibt. „Gott . . . ist dicht, gesammelt, kompakt, aus zusammengepreßter Materie gebildet, wahrhaft materieller Materie. Gott ist ein Nukleus von meisterlicher, unvorstellbarer Dichte . . . Gott ist Einer und gleichzeitig in Milliarden von Milliarden kleiner Stückchen in der Schöpfung unendlich verteilt. Er ist in sich selbst unbeweglich und in jedem Augenblick überall gegenwärtig – unendliche Teilung und unendliche Einheit“ (Dali, 139).

Diese elementare Gotteserfahrung vertieft Dali nicht nur durch seine Erlebnisse des Kosmos und der religiösen Tradition, sondern er bezieht seine theologische Information aus den zeitgenössischen Prozessen. Ihr Zerfall läßt ihn „Trümmer von Sternen“ (Nietzsche) erkennen, aus denen er seine Welt aufbaut. Kunsthistorisch heißt das, er überwindet das „technische Sehen“ und errichtet ähnlich den Neoimpressionisten und Kubisten Strukturen in seinen Werken. Diese Strukturen aber besitzen die Bauprinzipien archetypischer Vorstellungen. Von der Erschaffung bis zum Jüngsten Gericht gibt es kaum eine religiöse Konzeption, die Dali nicht realisiert hätte.

¹⁸ M. Jean, a. a. O. 218.

¹⁹ Salvador Dali, A study of his art-in-jewels. The collection of the Owen Cheatham Foundation (New York 1959) 65–70, XXIII.

Seine bevorzugten Themen sind Versuchungen und Dämonie des Daseins, die Kreuzigung, die Madonna, Engel und Heilige und das Bild des Abendmahls.

Man könnte diese Bilder in zwei Gruppen aufteilen, nämlich in die religiösen Werke, die vor seiner Bekehrung entstanden sind, und die Arbeiten, die er nach seiner Konversion entworfen hat. Für die Werke seiner surrealistischen Zeit sollen hier die Variationen zu dem Bild „Angelus“ von J. F. Millet (1814–1875) herangezogen werden (Cowles, 186). Dieses Werk, das Mann und Frau beim Gebet des „Engel des Herrn“ einander gegenüberstellt, scheint der Inbegriff eines Genrebilds des 19. Jahrhunderts (*Abb. 1*). Millet malte das Sujet in Erinnerung an die frommen Ermahnungen seiner Großmutter, den „Engel des Herrn“ für die „Armen Seelen“ zu beten. Dali – von Kind auf durch das Bild beunruhigt – erkannte plötzlich, daß in diesem Bild Mann und Frau ihre sexuelle Erregung voreinander verbergen. Man hat darauf hingewiesen, daß diese alarmierende Unterstellung nicht so sehr Millets Verdrängungen oder Freuds psychoanalytische Methodik, sondern vielmehr Dalis „Zwangsvorstellungen“ sichtbar mache. Allerdings scheint der Sachverhalt nicht so einfach zu liegen. Das Gebet erinnert an das Geheimnis der Verkündigung und der Inkarnation, die feste Topoi der christlichen Kunst bilden. „Der Engel des Herrn brachte Maria die Botschaft und sie empfing vom Heiligen Geist“, heißt es in diesem Gebet. Dieser heilsgeschichtliche Vorgang geht als Vorstellungsmotiv auf die Jungfrauengeburt des alten Orient zurück. Die kosmische Jungfrau, die heilige Hochzeit zwischen Himmel und Erde, das Mysterium von Sonne und Mond werden mitgefeiert. Von dieser himmlischen Liturgie, die sich jeweils in der Geburt eines nach himmlischem Gesetz regierenden Herrschers realisieren könnte, wußte schon der Prophet, der sagte: „Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären, und man wird ihm den Namen Emmanuel geben, das heißt Gott mit uns“ (Jes 7, 14). Bei Sonnenaufgang und -untergang und wenn die Sonne im Zenith steht, betet man den „Engel des Herrn“ und bestätigt so die Beziehung zwischen dem historischen Ereignis und der himmlischen Liturgie.

Jean-François Millet und das 19. Jahrhundert wußten nur mehr wenig von dem Zusammenhang der christlichen Geheimnisse mit einer kosmischen Liturgie. Sie wollten auch wenig von den Relationen der christlichen Mysterien und den innermenschlichen Vorgängen wahrhaben. Man hatte aus dem Christentum weithin eine moralische Anstalt gemacht, deren theologische Ideologie der Künstler fürs Gemüt aufzubereiten hatte. Man verdrängte die Botschaft der Triebstruktur und des Unterbewußten, ohne sie religiös noch zu deuten. „Eine wissenschaftliche Theologie tröstet die Vernunft, ohne auf das tiefe Begehren zu erwidern. Und wer hat recht? Mein Begehren oder die Vernunft? Ich heiße Begehren.“²⁰ Man disqualifizierte die Information durch

²⁰ Dali 55. So sagt J. Brans (Salvador Dali und seine religiöse Malerei, München 1955, 44): „Die christliche Religion unserer Zeit ist männlich, asketisch und unsinnlich.“ Dagegen Dali: „Meine Bilder sind für mich eine der Möglichkeiten, meine Libido asketisch zu ordnen.“ „Ich liebe es, Körper, von der Begierde belebt, zu betrachten, doch diese Lust steigt selten in die Regionen des Sexus hinab, und es ist niemals geschehen, daß ich mich einer anderen Frau als Gala hingegeben habe“ (Dali 114, 42).

den Trieb. Das Sentimentale, das so zur Grundlage der Religion gemacht wurde, erwies sich jedoch als nicht tragfähig. Das Unterbewußte rebellierte. Durch den kollektiven Verdrängungsprozeß begünstigt man – ohne sich über den Vorgang reflex klar zu werden – eine „negative Ikonographie“, das heißt eine Bildwelt, die wie die „Schwarze Messe“ das Religiöse nur aus dem Triebhaften oder gar Dämonischen ableitet oder mit ihm identifiziert. Der gesamte Surrealismus erwächst wesentlich aus der geistesgeschichtlichen Logik eines solchen Prozesses (ähnlich wie Freuds und der Psychologie Bemühungen um eine Erhellung der Triebstruktur). Salvador Dali hat also wohl kaum Millet als Künstlerpersönlichkeit richtig interpretiert. Aber er signalisierte in seinen Variationen des „Angelus“ den Verdrängungsprozeß einer Zeit und ihrer Gesellschaft. Zugleich machte er die Schöpfungsgrundlagen der christlichen Mysterien wieder sichtbar. Seine Bilder dokumentieren das Unterbewußte der Kirche. Auch auf religiösem Gebiet demaskiert Dali nicht nur das „Unbehagen an der Kultur“ (S. Freud) und ihre Falsifikate, sondern er repräsentiert sie.

Nach seiner Konversion gestaltete Dali das Mysterium der Empfängnis oder Inkarnation konstruktiver. In seiner „Sixtinischen Madonna“ (1958) sehen wir ein Rasterbild, das ein großes Ohr zeigt, in dem Raffaels Madonna und Kind erscheinen (*Abb. 6*). Man interpretierte die Komposition im Anschluß an Rabelais als eine Geburt durch das Ohr (Katalog, 182 f.). Richtiger scheint, daß es sich hier um eine Empfängnis durch das Ohr handelt; denn die mittelalterlichen Verkündigungsbilder zeigen immer wieder, wie das Wort Gottes, das heißt das göttliche Kind, auf dem Weg durch das Ohr empfangen wird. Wie Maria wird auch der Mensch durch die Empfängnis des Wortes Gottes zum Christen. Damit realisiert sich eine uralte Anthropologie, die weiß, daß seine Erkenntnis den Menschen zum Anthropos umformt, zum Wesen, das Gott schaut. Neu und aufregend wirkt nur, daß Dali auf der Folie des Rasterbilds, das im Siebdruck und der Computerkunst für das zeitgenössische Schaffen normativ ist, diese alte Anthropologie und Dogmatik gestaltet. Erst bei richtiger Programmierung werden wir demnach zu Menschen oder Christen.

Dieser Sonderfall der „paranoisch-kritischen Methode“ oder „nuklearen Mystik“ erhielt eine Ergänzung durch sein Bild „Das ökumenische Konzil“ (1959/60). Es ist einzigartig, daß ein zeitgenössischer Künstler in einem 400 x 300 cm großen Gemälde den Vorgang des Konzils und damit das Wesen der Kirche zu erfassen sucht (*Abb. 7*). Dali stellt dieses Werden der Kirche auf dem Hintergrund des exemplarischen Motivs „Maler und Modell“ dar. Dieses Motiv bietet den Inbegriff des künstlerischen Schaffens²¹. Mit einem solchen Thema versuchen die Künstler, ihre Auffassung vom Wesen der Malerei zu erklären. Es ist der Prozeß, den Luca Giordano bei der Interpretation der „Meninas“ von Velasquez als „Theologie der Malerei“ bezeichnet hat. Wie Velasquez in seinen „Meninas“ erscheint Dali auf dem „Ökumenischen Konzil“ links unten

²¹ K. Gallwitz, G.-W. Költzsch, *Maler und Modell* (Baden-Baden 1969); dazu H. Kehrer, *Die Meninas des Velasquez* (München 1966), bes. 23.

im Bild. Allerdings steht Dali wie eine Fotomontage vor dem Bildraum. Der Künstler versteht sich als Mittler zwischen Realität und Gesellschaft. Diese Mittlerfunktion interpretierte die Frühzeit als priesterliches und prophetisches Amt.

So breitet Dali wie ein Prophet eine visionäre Landschaft vor uns aus, das Bild einer unaufhörlichen Metamorphose. Gestalten erscheinen und verschwinden in einem apokalyptischen Bildgrund. Es zuckt und wimmelt. Ein Felsmassiv schiebt sich von rechts ins Meer. Über ihm wanken und verwittern Bischöfe und Prälaten im All. Ähnlich den Skeletten mit Mitra im Film „Das Goldene Zeitalter“ aus dem Jahr 1930 (von Buñuel und Dali) integriert der Weltgrund die Würdenträger der Kirche als menschliche Reliquien. So erstellt dieses Bild aus Elementen des Zerfalls seine Komposition. „Deshalb rufe ich (Dali) ständig: ‚Paßt auf die Auferstehung des Fleisches auf! Wir dürfen die Leichen nicht verstreuen.‘ Im Mittelalter sammelte man, nachdem die Leichen am Verwesungsort gewesen waren, sorgsam alle übriggebliebenen Reste: Nägel, Knochen, Haare, Zähne. Man legte sie in der rechten Ordnung ins Grab, wo sie auf das Jüngste Gericht warten sollten, das nicht die Rückkehr zur menschlichen Nichtsubstanz, sondern die Erhebung bis zur absoluten Substanz Gottes sein wird“ (Dali, 139).

Das Perforieren und Durchfenstern auf den materiellen Grund hin, das Zergliedern und Zersetzen der Figuren gehört wesentlich zu Dalis „nuklearer Mystik“²². Dieser Umwandlungsprozeß der Reliquien, der hier für die Kirche als konstitutionell angesehen wird, erinnert auch an ein surrealistisches Motiv in Raymond Roussels „Afrikanischen Impressionen“ (1938). Der Lebensprozeß wird in diesem Roman von Roussel im Bild einer sogenannten Fotografen-Alge beschrieben: „Dank subtiler Veränderungen der sie aufbauenden Moleküle kann die Pflanze auf ihrem wunderbaren Membranschirm ihr ganzes Leben lang immer wieder jene Szenen ablaufen lassen, die sie in der kurzen Zeit ihres Blühens aufgenommen hat.“²³ Die Kirche hat – wie die Fotografen-Alge – in der Zeit ihres Blühens ein grandioses Bild des Lebens aufgenommen und versucht es im Zerfall der Kulturen immer wieder zu reproduzieren. Schon die Bibel verstand die Welt als „Stäubchen oder Moment an der Waage“ und als ein „Tropfen Taus der Aurora“ (Weish 11, 23). Dali verbindet in seinem Schaffen die Elementarteilchen mit dem Licht und der Bewegung. So erhält „Das ökumenische Konzil“ durch den Zerfall und den „objektiven Zufall“ seine metamorphotische Kraft.

Mitten aus dieser wimmelnden und zerfallenden Welt ragen Pfeiler der Peterskirche in Rom auf, aus deren Apsis sich das Aktbild eines Mannes auf uns zu bewegt. Das Gesicht der Figur wird von seiner linken Hand zugedeckt, die visionär nach vorn ausgreift. Die Gestalt erinnert an den Christus des Jüngsten Gerichts oder den Schöpfergott der Sixtina. Zugleich aber wiederholt sich die Gebärde des visionären Malers

²² Salvador Dali, *Reconstitution du corps glorieux dans le ciel*, in: *Etudes Carmélitaines* (Paris 1952) 171 f.

²³ M. Jean, a. a. O. 125.

Dali aus seinem Bild der „Afrikanischen Impressionen“. Das Schauen, Schaffen, War-nen und Richten der Hand imitiert Michelangelo, ohne ihn zu kopieren.

Aus dieser Hand scheint auch die Taube entsandt, die rechts über dem Haupt der Madonna schwebt. Diese Madonna schwimmt ebenfalls im Gewölk und im Gebirge. Verwitternde Mitrentträger bilden die Säume ihres Gewands. Und der Christus in den Arkaden von St. Peter wird mit einem Mal zum Engel einer Verkündigung. Er bringt Maria die Botschaft und sie empfängt vom Hl. Geist.

Der himmlischen Jungfrau gleichwertig gegenüber thront links die Kirche als weibliche Gestalt in verfließenden Wolken. Ihre Rechte führt uns aufwärts, die Linke weist mit dem Kreuzstab auf die Architektur und den Christus über dem Horizont.

Der Kirche ähnlich kniet Gala unten im Bild über dem Meer, den Felsen benachbart. Auch sie trägt wie die Ecclesia den Kreuzstab. Dazu hält ihre Linke ein Buch. Doch nicht geheimnisvoll am Himmel fluoreszierend wie Madonna und Kirche, sondern real und plastisch reicht Gala das Kreuz dem Maler hinüber. Aus den großen Frauen-gestalten, die im Urgrund aufleuchten, tritt zu dem Künstler die eigene Frau, als Vor-Bild des Lebens. Mag das Geheimnis der Kirche und der Empfängnis der Jungfrau – die sakrale Maserung von Welt und Geschichte – im historischen Wirbel verblassen, das religiöse Wesen der Welt wird dem Künstler in seiner eigenen Gattin deutlich. In einem Detailfoto seines Selbstbildnisses aus diesem Werk retouchierte Dali Gala deshalb als spanische Nonne in seinen Augapfel zugleich mit dem Sinnbild der Uhr (*Abb. 4*). Im Zeichen der Jungfräulichkeit und des Vergehens programmierte das Auge Dalis selbst „Das ökumenische Konzil“. Eine solche Dogmatik des Daseins, die lebendige Metamorphose der „christlichen Foto-Alge“, vermag keine Aufklärung zu paralysieren; denn ihre Liturgien des Sterbens und Auferstehens vollziehen sich in dem makabren Zerfall jeder Gesellschaft. So dokumentiert „Das ökumenische Konzil“ des Salvador Dali den Glauben des Origenes: „Das Ornament und das Ordnungsprinzip der Welt ist die Kirche.“²⁴

Mit solchen Bildern hat Salvador Dali auf seiner psychischen und gesellschaftlichen Odyssee Trieb und Tod – die Herkulesssäulen menschlichen Daseins – hinter sich zurückgelassen. Ihn ängstigt nicht mehr die eigene Perversion und ihn irritiert kein noch so lauter Applaus. „Was kümmern mich die Menschen? Sie sind nicht mein Ruhm. Gott ist mein Ruhm“, verkündet der Maler einer pseudodemokratischen Welt. Dali hat das Gaukelspiel eines ästhetizistischen, das heißt materialistischen Zeitalters zu Ende gespielt und durchschaut. „Unsere Zivilisation glaubt, sich von jedem Zwang befreit zu haben: Doch sie tut sich selbst Zwang an durch ihre Bedürfnisse nach rein zweckmäßigen, wertlosen Produkten maschineller und industrieller Art ... Alles materialistische Denken ist ein reiner Mechanismus der Ketten. Die Freiheit dagegen liegt im Glauben, und es kann keine intellektuelle Größe ohne tragisches und transzendentes Lebensgefühl geben“ (Dali, 65, 118).

²⁴ Migne, PG 14, 302.