

Rogelio García-Mateo SJ

Spanische Surrealisten

Joan Miró, Luis Buñuel, Salvador Dalí

Mit seiner exzentrischen Eigenart sagte Dalí 1955 in einer Rede an der Sorbonne: „Salvador Dalí hat beschlossen, die phantastischste Eröffnung seines Lebens in Paris zu machen, weil Frankreich das intelligenteste Land der Welt ist, weil Frankreich das rationalste Land der Welt ist, ich aber komme aus Spanien, dem irrationalsten und mystischsten Land der Welt.“¹ Mit der für ihn typischen Übertreibung erklärte Dalí hiermit das Geburtsland des Surrealismus zu dessen geistigem Gegensatz und Spanien bzw. spanische Eigenschaften zum Identifikationsobjekt surrealistischer Anschauung.

Der Surrealismus richtet sich gegen die Herrschaft der die Phantasie unterdrückenden Vernunft. Er beruht, nach seinem Initiator André Breton, auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit irrationaler Automatismen und Assoziationsformen, an die Allmacht des Traums, an das zweckfreie Spiel des Denkens². Das Irrational-Traumhafte, das zufällige Sich-Begegnen von Dingwelten in einem paradox-alogischen Zusammenhang, wie etwa eine Nähmaschine und ein Regenschirm auf einem Operationstisch, und der Trend zur Verfremdung bilden mit der Berufung auf Freud und Einstein Grundmomente surrealistischer Weltanschauung. Entsetzen steht neben Humor, die Fiktion neben der Wirklichkeit.

Den surrealistischen Anspruch, das, was der unmittelbar begegnenden und bewußten Wirklichkeit zugrunde liegt, nämlich das Grundwirkliche darzustellen, haben die spanischen Surrealisten nun, wenn auch oft auf sehr verschiedene Weise, eigens geprägt.

Joan Miró: Ein Gegensatz zu Picasso

Man behauptet, Picasso sei Surrealist im Kubismus. Aber bei aller Verwandtschaft zur surrealistischen Phantasie und obwohl er Beziehungen zu surrealistischen Malern und besonders Dichtern hatte und an ihren sozialkritischen Aktivitäten teilnahm, wurde er nie offizielles Mitglied dieser Bewegung. Er beschäftigte sich zwar mit der automatischen Malerei und zeigte Sympathie für die neuen künstlerischen Ziele der Surrealisten, aber er fand seine Inspiration meistens in Motiven der Außenwelt, im Gegensatz zum Surrealismus, der „mit geschlossenen Augen“ (Breton) die Bilder findet.

Interessierte Picasso der Surrealismus nur sekundär, so gibt diese Bewegung Miró den eigentlichen Impuls zur Selbstfindung, den Mut zur Gewinnung der auf die Kindheit zurückgreifenden Bildelemente. Der Uhrmachersohn, der 1893 in Barcelona geboren wurde, mußte seine kaufmännische Karriere wegen einer Nervenkrankung abbrechen. Er begann 1912 nach der Rekonvaleszenz auf dem Hof seiner Eltern die Kunstausbildung in Francisco Galis Escola d'Arte zu Barcelona, einer Kunstakademie, die der Avantgarde aufgeschlossen war; so wurden dem jungen Miró van Gogh, Gaughin und die Kubisten bald bekannt. 1924 nimmt er Abschied von seiner katalanischen Heimat und schließt sich der surrealistischen Bewegung an, in der er seine künstlerische Identität findet. Der Surrealismus vermittelt ihm „die Grundprinzipien für die Verbindung von Volkskunst, Primitivismus und spanischer Groteske mit jener Mystik des Erotischen, auf die das metaphysische Interesse vor allem gerichtet und die Mirós persönliche Leidenschaft war“³. Man darf jedoch die kubistischen Werke aus den vorhergehenden Jahren nicht unterschätzen. „Der Tisch (Stilleben mit Kaninchen)“ und „Der Bauernhof“ (1921) bilden jeweils eine großartige Komposition, die das ländliche Leben seines Genesungsorts zum Thema glücklicher Harmonie macht.

„Das gepflügte Feld“ (1924) ist nun der erste Schritt Mirós auf eine Bildsprache zu, die seiner künstlerischen Eigenart entspricht, nämlich auf den surrealistischen Bruch mit der rationalen Darstellung. Aus einem Baumstamm erscheint ein Ohr, in seinem Laubwerk blüht ein Auge. Solche Kompositionen zeigen einen humoristischen Aspekt, der für Mirós Malerei von nun an charakteristisch wird. Mirós Heiterkeit hat mit dem schwarzen Humor, den die Surrealisten vom Dadaismus übernahmen, kaum etwas zu tun. Sein Frohsinn beruht nicht auf Regression, sondern auf der Wiederherstellung des Kindlichen in seinem eigenen Wesen. Seine Malerei stellt den spielenden Menschen (*Homo ludens*) dar, der die Themen der Kunst in Frauen, Sterne, Sonnen, Monde, Vögel, Berge zu verwandeln weiß. Es ist ein Werk ohne esoterische oder tiefsinnige Symbolik. Es enthält nur das, was die Symbolik zeigt: Menschen, Tiere, Pflanzen, Farben: rot, gelb, blau, grün. So strahlt sie eine Heiterkeit aus ohne Satire und eine Sexualität ohne jedwede traumatische Problematik.

Diese unkomplizierte Fröhlichkeit, die in der „Katalanischen Landschaft“ (1924) und im „Karneval des Harlekin“ (1925) sogar zur Rhythmik wird, charakterisiert ihn unter den Surrealisten und insbesondere gegenüber Picasso. Zwar treibt Picasso in seinen Bildern auch Metamorphose; der verwandelte Gegenstand scheint aber grundsätzlich weder phantastisch noch traumhaft, sondern gewöhnlich und alltäglich. Miró ging es weniger um universale Symbole als um persönliche Traumbilder. Picasso greift hingegen archetypische, grundsymbologische Themen auf: den Minotaurus aus der Antike, die Kreuzigung als christliches Erbe und den Stierkampf als spanisches Charakteristikum. Alle drei sind mit Tragik, Gewalt und Leiden verbunden. Diese Themen kennt die behagliche

Heiterkeit der Kunst Mirós nicht. Sein Surrealismus ist vielmehr geprägt von den sonnigen Seiten spanischer Wesensart, die in der Literatur bei Cervantes, Gongora, Juan Ramón Jiménez oder Azorín zum Ausdruck kommen. Miró will mit seinen Bildern nicht beunruhigen, sondern zur Heiterkeit kindlicher Phantasie führen.

Buñuel und Dalí

Die spanische Ausprägung des Surrealismus erhält mit den zunächst zusammenarbeitenden Studienfreunden Luis Buñuel und Salvador Dalí ihre brisanteste Form. Bei der Uraufführung ihres schockierenden, surrealistisch epochemachenden Films „Ein andalusischer Hund“ (Paris 1928) erscheint auf der Leinwand die erklärende Mitteilung, daß Buñuel zusammen mit Dalí das Drehbuch geschrieben habe, daß beide ihren Standpunkt von Traumbildern ableiteten, aber nur solche Bilder benützten, bei denen sie keinerlei Erklärungsmöglichkeiten fanden, so daß den Autoren die Bilder nicht weniger unerklärlich seien als den Zuschauern. Nichts in dem Film symbolisiert irgend etwas⁴.

Das Ergebnis war eine Reihe von automatischen Assoziationsbildern: Da erscheint eine abgeschnittene Hand; aus einer anderen kriechen Ameisen; Schulbücher verwandeln sich in Pistolen; auf zwei Klavieren lagern Esel-Kadaver; ein Auge wird durchgeschnitten. Das verwirrende Geschehen realisiert das surrealistische Grundanliegen, jedes Vertrauen in die begegnende Wirklichkeit zu erschüttern, vom „Ballast der Vernunft und der Tradition“, deren Inbegriff die Pariser Gesellschaft darstellte, zu befreien. Die Kritik schrieb damals: „Buñuel und Dalí haben sich genau jenseits dessen gestellt, was man die Grenze des guten Geschmacks nennt, jenseits des Hübschen, Angenehmen, Frivolen, Französischen.“⁵

Bedeutet der „andalusische Hund“ eine bewußte Provokation „iberischer elementarer Schönheit“ (Dalí) gegen herkömmliche rationale Weltanschauungen und festgefahrene gesellschaftliche Konventionen an Hand des Französischen, so ist „Das goldene Zeitalter“ (Paris 1930) eine kritische Abrechnung mit dem Christentum auf dem Hintergrund des spanischen Katholizismus. Wenn es auch ein Film „ohne Dalí“ ist, kann man das gemeinsame Projekt nicht übersehen. Dalí wollte ein Werk, das „die Gewalt und die Kraft der Liebe, gemischt mit dem Glanz der Schöpfungen der katholischen Mythen“, darstellt. Er war enttäuscht, als er sah, daß das konzipierte Projekt „eine Karikatur seiner Vorstellungen“ war, in bezug auf das Katholische „primitiver Antiklerikalismus ohne Poesie“⁶.

An dem „goldenen Zeitalter“ bzw. an der politisch-religiösen Wende Dalís scheiterte die Freundschaft und die Zusammenarbeit, die 1921 an der Madrider Residencia de Estudiantes begonnen hatte. Wenn sie auch nach surrealistischem Muster ihre Werke weiter schufen, gingen Buñuel und Dalí doch entgegengesetzte Richtungen, vor allem in der Behandlung religiöser Thematik.

1938 geht Buñuel im Zug des spanischen Bürgerkriegs in die USA, wo er im New Yorker Museum of Modern Art die lateinamerikanischen Fassungen von Dokumentarfilmen bearbeitet; weil er durch die Memoiren Dalís als Kommunist und Atheist erkannt wurde, wird er vom Museum entlassen. 1946 geht er nach Mexiko, seiner Wahlheimat, wo er sich niederläßt.

Gottlos von Gottes Gnaden?

In Mexiko entwickelt sich Buñuel zum professionellen Filmschaffenden. Obwohl er auch politische Einschränkungen in Kauf nehmen mußte, haben seine mexikanischen Filme doch starke weltverändernde Ziele. „Los olvidados“ (Die Vergessenen, 1950) zeigt jedoch eine Welt, die einem Krankenhaus gleicht, ohne Hoffnung auf Reformenerfolge. Dieser Fortschrittspessimismus, der wiederum in „El Bruto“ (1952) erscheint, zeigt, daß seine kommunistische Einstellung vom Zukunftsoptimismus sowjetischer Prägung weit entfernt ist.

Auf eine echte Auseinandersetzung mit der Religion läßt sich Buñuel in „Nazarin“ (1959) ein. In diesem Film, wie später in „Viridiana“ (1962), macht Buñuel das Thema der radikalen Nachfolge Jesu zum Gegenstand einer Religionskritik, deren Schärfe mit Nietzsches „Antichrist“ zu vergleichen wäre. Beide, Buñuel und Nietzsche, betrachten das Ideal der Kreuzesnachfolge als sinnloses, unnützes Scheitern. Zwar meint ein Teil der Kritiker, daß die religionskritischen Filme Buñuels eher die Entlarvung einer naiven Gläubigkeit als eine Erklärung über die Sinn- und Nutzlosigkeit des Glaubens darstellen. Buñuel selbst meint jedenfalls: „Was das religiöse Problem angeht, so bin ich der Überzeugung, daß der Christ im reinen, absoluten Sinne auf Erden nichts zu suchen hat ... weil es keinen anderen Weg gibt als den der Rebellion in dieser so mißlungenen Welt.“⁷

Buñuels Leben verlief anders als die Thematik seiner Filme⁸, ja in seinem Verhalten sind sogar krasse Widersprüche festzustellen: Er war Mitglied der spanischen kommunistischen Partei, verließ aber die surrealistische Gruppe, als diese sich dem Kommunismus zuwandte; er war tief antimonarchisch gesinnt, nahm aber die höchste Auszeichnung der spanischen Monarchie an, das Verdienstkreuz Isabel La Católica; er kritisierte die bürgerliche Gesellschaft aufs schärfste, war aber selber, so seine Frau, der bürgerlichste Mensch. Auch sein filmischer Stil kennt solche Brüche: einmal Zerstörung ästhetischer Schönheitsformen, dann Höhepunkte ästhetischer Poesie. Diese paradoxe Eigenschaft äußert sich religiös, indem Buñuel noch in den rüdesten Blasphemien zugleich die Faszination für das Religiöse zeigt. Ist seine Selbstbezeichnung „Atheist von Gottes Gnaden“ und sein Wort „Gott sei Dank, ich bin immer noch Atheist“ nur eine einprägsame Paradoxie? Wollte er die Religion bzw. den Katholizismus spanischer Prägung nur entlarven oder wollte er ihn destruieren?

In der Antwort auf diese Frage bleibt sich die Kritik uneinig. Die Botschaft der Filme Buñuels zielt jedenfalls auf ein Diesseits ohne Erlösung. Das bewirkt jedoch keinen passiven Pessimismus, sondern unerbittlichen Protest. Protest, Widerspruch, Tragik, Tod, der Ausbruch der Liebe, das sind Fragen, die die spanische Kunst und Literatur kennzeichnen; man denke an Goya, Picasso, Lope de Vega, Unamuno oder García Lorca. Diese Fragen führt im Film heute Buñuels Bewunderer Carlos Saura weiter. „Carmen“, „Zärtliche Stunden“, „Bluthochzeit“ zeigen in der an Buñuel anknüpfenden surrealistischen Technik, die Traum, Fiktion und Lebenswirklichkeit miteinander verschmilzt, ebenfalls Liebe, Eifersucht, Satire, Tod als Grundproblematik. Insofern stellt Buñuels Surrealismus im Grund die Hauptthemen des spanischen Existentialismus dar. Von diesem Kontext her wird man ihm nicht gerecht, wenn man seine Filme auf religions- und gesellschaftskritische Fragen reduziert. Diese hängen vielmehr mit einer Existenzproblematik wesentlich zusammen; daher auch die Schwierigkeit der Kritiker, Buñuel weltanschaulich einzuordnen. In das Schema eines doktrinären Atheismus paßt er gewiß nicht.

Dalís geheimes Dasein

Den durch Protest, Tragik, Komik, Mystik, Tod bestimmten spanischen Existentialismus repräsentiert Salvador Dalí in eigenartigster Form. Die neuerdings im Deutschen veröffentlichten Memoiren der jungen Jahre⁹ lassen bis ins Detail die autobiographischen existentiellen Hintergründe seiner künstlerischen Eigenart erkennen. Sie enthüllen den Ursprung seiner „Seltsamkeit“: Der kleine Salvador fühlte sich beim Spielen von einer imaginären Person so festgehalten, daß er von heftiger Angst gepackt wurde. Danach soll er stundenlang geweint haben. Diese Zustände nahmen zu, entsetzten ihn jedoch nicht mehr. So begannen halluzinatorische Bilder, die später in seiner Malerei auftauchen (Papageien, Köpfe, Heupferde, Sonnenschirme), seine Phantasie zu besetzen.

Das Kindheitserlebnis, das ihn am meisten prägte und ausschlaggebend für sein Werk ist, war die Erfahrung, daß er mit einem anderen verwechselt wurde, nämlich dem kurz vor seiner Geburt verstorbenen Bruder. Die Liebe seiner Eltern galt nach seinem Empfinden dem auch Salvador genannten Toten. Dieses Erlebnis spaltete seine Existenz und erweckte in ihm den Drang, ein unverwechselbares Ich aufzubauen. Hier ist der psychologische Hintergrund seiner Extravaganzen zu erblicken. Das Ich wird zur existentiellen Leidenschaft. Nietzsches Wille zur Macht in „Zarathustra“ und Freuds Psychoanalyse vermitteln ihm die geistigen Komponenten.

Die Person, von der Dalí die tiefsten Anregungen erhalten hat, ist die Russin Elena Diaranoff: Gala. Sie rettete ihn vor einem Beinahe-Wahnsinn, indem sie an

seinen seelischen Kämpfen teilnahm, so daß er seine ungewöhnliche Paranoia wie ein distanzierter Beobachter betrachten und daraus eine Methode entwickeln konnte. Mit seiner „paranoisch-kritischen Methode“ begann sogleich eine seiner kreativsten Perioden. Sexualität und Religiosität vermischen sich in verschiedenen Variationen. Aus dieser Zeit (um 1930) stammen einige seiner Hauptwerke: „Gala und der Engel von Millet“, „Profanierung der Hostie“, „Wilhelm Tell“, „Weiche Uhren“, „Brennende Giraffe“, „Der große Masturbator“.

Paranoisch-kritisches Malen

Kurz vor Freuds Tod besuchte ihn Dalí 1939 in London. Freud kannte Dalís Werk und sagte – nicht ohne ironischen Unterton: „In Ihren Bildern suche ich nicht das Unbewußte, sondern das Bewußte. In den Bildern der Maler – Leonardo oder Ingres – ist das, was mich interessiert, was mir mysteriös und beunruhigend vorkommt, gerade die Suche nach den unbewußten rätselhaften Ideen, die in dem Bild verborgen sind. Bei Ihnen liegt das Mysteriöse auf der Hand.“¹⁰

Dalí verdankt Freud mit der Hilfe zur Selbstfindung bedeutsame Anregungen zu seiner Malerei. So kam er auf seine paranoisch-kritische Methode, die er in seinem Essayband „La femme visible“ (Paris 1935) erläutert als „eine spontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf kritischer und systematischer Objektivierung im Delirium erfahrener Assoziationen und Interpretationen beruht“. Dalí will also nicht als Paranoiker verstanden werden, sondern will sich der Paranoia methodisch bedienen in ähnlicher Weise, wie andere willentlich Trancezustände herbeiführen. „Der einzige Unterschied zwischen mir und einem Verrückten besteht darin, daß ich nicht verrückt bin“, hat er wiederholt gesagt.

Ein Merkmal der Paranoia besteht in der Fähigkeit, geordnete Wahnvorstellungen und Halluzinationen hervorzurufen, so daß sich eine jede zusammenhängend von einem Ausgangspunkt her systematisch entwickelt. Statt sich dem gewöhnlichen Leben zu fügen, beherrscht es der Paranoiker. Mit dieser Krankheit beschäftigte sich damals Jacques Lacan, der mit einigen Surrealisten bekannt war. Er faßte seine Ergebnisse in dem 1932 erschienenen Buch „De la psychose paranoïque dans ses rapports avec la personnalité“ zusammen. Darin sieht Dalí seine Anschauungen wissenschaftlich bestätigt. Er entwickelt den paranoischen Zustand zu einem Tun, das im Gegensatz zu der Passivität von Automatismen und Träumen eine geordnete Geistestätigkeit ermöglicht, die darauf ausgerichtet ist, Wünsche, Sehnsüchte und Begierden des Menschen uneingeschränkt darzustellen.

Dalís paranoisch-kritische Malerei beansprucht etwas von dem zu zeigen, was jeder Mensch bei sich durch Introspektion und Selbstbeobachtung oder bei anderen durch Interpretation irgendwie schon wahrgenommen hat, ohne es absichtlich zu betreiben, weil er es oft bald verdrängt oder auf andere Ziele die

Priorität setzt. Für den Freud-Lacan-Leser Dalí steht fest, daß die Enthüllungsrolle der paranoischen Kritik die befreiende Wiederkehr des Verdrängten bewirkt. So möchte er mit seinen surrealistischen Bildern Unbewußtes sichtbar und allen bemerkbar machen.

Mystisches Manifest

Auf dem Gebiet der religiösen Thematik zeichnet sich bereits in seiner USA-Zeit (1939–1948) eine Wende ab: „Die Versuchungen des hl. Antonius“, „Brotkorb“, „Auferstehung des Fleisches“, „Die Madonna“ zeigen keine blasphemischen Motive, sondern vielmehr eine positive Zuwendung zu religiösen Werten und klassischen Kunstrichtungen und damit zugleich eine Abkehr vom Surrealismus¹¹. Diese Änderung seiner Gesinnung und seines Kunststils erreicht den Höhepunkt, als er nach der Ankunft in seiner Heimat die Rückkehr zur katholischen Kirche erklärte: „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.“¹²

Diese neue katholische Gesinnung äußerte sich in Bildern wie „Der Christus des hl. Johannes vom Kreuz“ (1951) und „Abendmahl“ (1955) und bekenntnishaft in seinem „Mystischen Manifest“, das in bewußtem Gegensatz zu seiner surrealistisch-pessimistischen Periode steht: „Hinweg mit Negation und Rückschritt, hinweg mit der surrealistischen Malaise und dem existenzialistischen Zweifel. Mystik ist der Paroxysmus der Freude in der hyperindividualistischen Bestätigung aller heterogenen Tendenzen des Menschen auf die absolute Einheit der Ekstase hin... Ursprünglich war ich Atheist, ein frevelhafter Mystiker. In Spanien geht jeder bis zum Extrem – zu einem oder anderem.“¹³

Die Veröffentlichung des Manifests im Jahr 1951 führte zu den typischen Zeitungsnachrichten über Dalí; vor allem die linke Presse machte sich darüber lustig. Doch das Manifest bekennt die innere Wende, die Dalí durchgemacht hat: vom Gotteslästerer zum kontemplativen Beter und praktizierenden Katholiken. Es handelt sich allem Anschein nach um eine echte Bekehrung, um einen Wandel der Persönlichkeit, die ihm mit dem Einströmen neuer vitaler Inhalte religiöser Natur auch den Zugang zur Klassik eröffnete, und zwar in der Weise, daß er damit zugleich die moderne Malerei, von wenigen Ausnahmen abgesehen, völlig abtut und deren Vertretern vorwirft, der Perfektion und Schönheit nicht ins Gesicht zu schauen: „Sie schämen sich. Sie ziehen es vor, auf frühere, mehr oder weniger barbarische Kunstepochen zurückzugreifen, die immer vor den göttlichen Schöpfungen der Hochrenaissance liegen.“¹⁴

Gepriesen werden demgegenüber Teresa von Avila, Johannes vom Kreuz,

Pythagoras und Heraklit als Leitbilder einer Mystik, die er nun für die Malerei fruchtbar machen möchte: „In der Ästhetik sind es die Mystiker, und nur die allein, die die neuen ‚goldenen Schnitte‘ der Seele unserer Zeit aufzustellen haben; wenn eine mächtige Renaissance der mystischen Malerei noch nicht begonnen hat, so liegt es an den Künstlern... die Maler von heute malen nichts, das heißt nicht-figurativ, nicht-objektiv, nicht-expressiv.“¹⁵

So beginnt Dalí eine Serie religiöser Bilder zu malen, die Grundzüge der Renaissance zum Ausdruck bringen. Nicht nur die Thematik – Kreuzigung, Abendmahl, Madonnen, Heilige –, sondern auch das Großformat, der Schwung in der Komposition, die Feierlichkeit der Darstellung und nicht zuletzt die Schönheit der Körperformen zeigt unverkennbar, wenn auch eigens interpretiert, Dalís Anlehnung an Raffael. Ein Hauptwerk dieser Gruppe, „Madonna von Port Lligat“ (1950, 366 × 244 cm), zeigt eine nach Raffael gestaltete Komposition: Eine Gala-Madonna, deren Brust ein Fenster darstellt, sitzt mit dem Kind auf den Knien, dessen Brust ebenfalls offen ist, mitten unter Symbolgegenständen: dem Ei als Weltei, der Muschel als Sinnbild der Unsterblichkeit und der Fruchtbarkeit, aus deren Schoß die Perle bzw. das Jesuskind hervorgeht.

Das bekannteste Bild aus dieser Zeit ist zusammen mit dem „Abendmahl“ „Der Christus des hl. Johannes vom Kreuz“, so genannt, weil Dalí sich an der Christuszeichnung des Johannes vom Kreuz inspirierte. Vergleicht man beide Bilder, so stellt man, ausgenommen die Perspektive, tiefe Unterschiede fest: Dem Gekreuzigten Dalís fehlen Wesensmerkmale des Gekreuzigten des Johannes vom Kreuz: Wunden, Nägel, Dornenkrone; der Körper ist jugendlich-muskulös ohne Spuren von Leiden. Dalís ästhetische Absicht bei diesem Bild war eben „das genaue Gegenteil aller Christusgestalten, wie sie von einem Großteil der modernen Maler gemalt worden sind, die ihn samt und sonders in der expressionistischen und schmerzverzerrten Manier darstellen... Meine Haupt Sorge war die, daß mein Christus schön sein sollte wie der Gott, der er war“¹⁶.

„Nukleare Mystik“

Das „Mystische Manifest“ will, wie der Name zu erkennen gibt, eine Absage an den Kommunismus und an den Surrealismus sein, also ein Kampfprogramm gegen die atheistische Weltanschauung und die moderne Malerei. Gegen beides bejaht Dalí die „mystische Ekstase“. Sie ist aber, trotz aller Anlehnung an die spanische Mystik, nicht nur religiös; sie ist dazu „explosiv, gespalten, supersonisch, wellenförmig, korpuskulär“¹⁷. Es geht also auch um eine von der Kernphysik inspirierte Weltsicht und eine Kunst, die die vom Surrealismus übersehene Außenwelt darstellen möchte: „In der surrealistischen Epoche wollte ich die Ikonographie der Innenwelt schaffen – der Welt des Wunderbaren, die meines Freundes Freud. Es ist

mir gelungen, es zu tun. Heute hat die Außenwelt, die der Physik, die der Psychologie überstiegen. Heute ist Heisenberg mein Vater... die jüngsten mikrophysischen Strukturen, die von Klein, Mathieu, Tapié, müssen für das Malen wiederverwendet werden.“¹⁸

Dalís nuklear-mystische Malerei beansprucht, hinter der sichtbaren, unmittelbar begegnenden Wirklichkeit in das inneratomare Geschehen vorzudringen. Insofern hat er seinen surrealistischen Anspruch, das unsichtbare Grundwirkliche zu malen, nicht aufgegeben, sondern einfach von der Innenwelt des Subjekts auf die Außenwelt der Objekte umgelenkt, mit der Absicht, die materialistische Sicht einer massiven Außenwelt zu entlarven und so darauf aufmerksam zu machen, „daß jede Viertelstunde und Sekunde die Materie sich in einem andauernden Prozeß befindet und die Entmaterialisierung und Auflösung beschleunigt – sie entwindet sich dabei den Händen der Gelehrten und zeigt uns die Spiritualität jeder Substanz“¹⁹.

Diese Spiritualität hat Teilhard de Chardin in einer ausgezeichneten Weise durch sein ganzes Werk hindurch dargelegt, besonders in der „Hymne an die Materie“. Und besagt Carl Friedrich von Weizsäckers Auffassung, „daß die Substanz, das Eigentliche des Wirklichen, das uns begegnet, Geist ist“²⁰, nicht doch eine wissenschaftliche Bestätigung von Dalís nuklearer Mystik? Herbert Schade meint dazu, daß Dalís Forderung nach einer neuen Sicht der Welt auf der Basis der Nuklearteilchen heute eine Entsprechung in der Computerkunst und im Fernsehfilm findet²¹.

Auf die Frage, warum er bei seinen Himmelfahrtsgemälden „Nuklear“-Material benütze, sagte Dalí, er sehe die Protonen und Neutronen als engelhafte Elemente. Auf diese Weise greift er nuklear-mystisch wieder ein Thema auf, das mit dem der Frau zentral für seine Malerei ist. Engel und Frau findet man bei aller Abwandlung seines Stils immer wieder repräsentiert. Nur sind jetzt die Madonnen nach kernphysikalischen Vorstellungsformen konstruiert, so die „Korpuskulare Madonna“ (1952) und die „Sixtinische Madonna“ (1958). Das „Nuklear“-Material bietet ihm die Möglichkeit, Raum und Zeit bildtechnisch zu entgrenzen, indem er die Gestalten durchfenstert und zersetzt oder mit atomaren Figuren aufbaut.

War Dalí in den fünfziger Jahren vom katholischen Glauben enthusiastisch beeindruckt und getragen, so ist in den sechziger Jahren eine deutliche Ernüchterung festzustellen: „Ich bin katholisch ohne den Glauben, und ich mache den Umweg über die Naturwissenschaft, um wieder zur Glaubenslehre zu gelangen.“²²

Diese Glaubensauseinandersetzung läßt sich in seinen vierzig Blättern zur Bibel (1964–1969) deutlich erkennen. Vergleicht man etwa die Kreuzigung der „Bibelbilder“ mit dem „Christus des hl. Johannes vom Kreuz“, so ist in den Bibelbildern ein ganz anderes Christusbild anzutreffen; an Stelle des schönen Raffaelischen Körpers tritt jetzt die entmenschte Gestalt des Gekreuzigten. Dieser radikale Wechsel weist wohl auf eine Änderung seiner religiösen Gesinnung hin, nämlich

auf eine nicht nur Schönheit und Enthusiasmus, sondern auch Zweifel und Tragik erleidende Glaubenserfahrung; daher kein ästhetisierender, leidloser Christus, der das Kreuz nur als Schmuck oder pro forma zeigt, sondern der ohnmächtig zerschlagen das Leid der Welt trägt und sich dem Vater in einer nicht mehr überbietbaren Radikalität hingibt. Dieses Ernstnehmen der Passion stellt Dalí mitten in die große Tradition der spanischen Mystik, Plastik, Malerei und Literatur. Die Passionsszenen aus den „Bibelbildern“ erinnern an die Verse Johannes' vom Kreuz: „In dieses Daseins Nacht, die nichts durchleuchtet,/weiß wohl mein Glaube, wo er rauscht und feuchtet,/wenn es auch Nacht ist.“

Seit Galas Tod (1982) ist für den achtzigjährigen Dalí die „Nacht des Daseins“ erst recht dunkel geworden: Seinen paranoid-depressiven Zustand und eine sehr geschwächte Gesundheit muß er in immer kürzeren Zügen allein weiter tragen. Dalís Leben und Werk vermitteln, wie auch immer, keine neutrale Information. Exzentrisch, paranoid, komisch, tragisch, mystisch, sind diese Charakterzüge überhaupt zusammenzubringen? Die Zerrissenheit dieser Erfahrung kennzeichnet Dalís Person und Werk.

Surrealismus und spanischer Existentialismus

„Wenn wir eine Phantastik hätten, wie wir eine Logik haben, würden wir die Kunst des Entdeckens bald entdecken.“ Dieses Novalis-Wort trifft auf das Anliegen des Surrealismus besonders zu, der wie die Tiefenpsychologie behauptet, die sichtbare logische Wirklichkeit sei mit einem Irrational-Unbewußten verbunden, das in der Phantasie, in Träumen, Mythen und Krankheitssymptomen verschlüsselt zum Ausdruck kommt.

Diese surrealistische Vermengung konträrer Gegensätze, die Traum und Wachzustand ineinander übergehen läßt, verkörpert Don Quijote. An dieser Urgestalt des spanischen Existentialismus, die ohne ihr Gegenstück Sancho nicht denkbar ist, kann man den surrealistischen Anspruch, Rationales und Irrationales, Diesseitiges und Jenseitiges darzustellen, nachbuchstabieren. Das Dasein als ein Zustand an der Grenze zwischen Realem und Idealem, zwischen Faktizität und Illusion findet andererseits seine bedeutendste dichterische Darstellung bei Calderon, der das Leben zum Traum erklärt und die Welt als Bühne beschreibt. Die Kontingenzerfahrung kennzeichnet auch das Grunderlebnis der „dunklen Nacht“ in der spanischen Mystik als Läuterungsmoment zur Verwandlung der Seele in Gott, ein Vorgang, der sich in einer Unzahl von Visionen und Ekstasen ausdrückt, die die Grenzen zwischen Real und Ideal verwischen, und in einem surrealistischen Bild, wie Dalí erkannt hat, den geeigneten Kunststil finden kann. Vor Dalí hat El Greco die Synthese von Mystik und Malerei in einer einzigartigen Ikonographie dargestellt, die, wenn sie auch nicht surrealistisch ist, doch jeglichen realistischen Zwang

verloren hat, um in schwerelosen Körpern und spektralem Licht religiöse Mysterien und Erlebnisse auszudrücken. Als Licht und Farbe, das Reale vom Sinnlichen und Intellektuellen loslösend, zeichnet auch Velasquez die nichtreligiöse Wirklichkeit. Den Surrealismus vorausgenommen hat gewiß Goya: Alpträume, Dämonen und Hexen, die durchgehende Motive seines Werkes bilden, drücken bereits das Irrational-Unbewußte aus, das sich der Surrealismus zur Aufgabe stellt.

All diese Themen spanischen Existenzerlebnisses werden nun von Miguel de Unamuno (1864–1936) aufgegriffen und philosophisch durchdacht als „Quijotismo“, der den Tragizismus und die Metaphysik der Angst überwindet. „Und das ist nicht wenig: eine ganze Methode und Epistemologie, eine ganze Ästhetik wie Logik und Ethik, vor allem eine ganze Religion, das heißt eine ganze Ökonomik des Ewigen und Göttlichen, eine volle Hoffnung auf eine absurde Vernünftigkeit“²³, also ein Antipode jedes wissenschaftsgläubigen Rationalismus, oder wie Ortega y Gasset es ausdrückt: „Cervantes schrieb in seinem Quijote die Kritik der reinen Anstrengung.“

Die Nähe des Surrealismus zur spanischen Geisteswelt erscheint am deutlichsten beim weltbekannten Lyriker und Dramatiker Federico García Lorca (1899–1936), einem persönlichen Freund von Dalí und Buñuel. Sein alogisch-magisches Dichten zeigt, etwa in „Doña Rosita“, wie das Leben in Fiktionen verschmachtet; Wahn und Ideale halten den Menschen so lange aufrecht, bis er, wie bei Don Quijote, am Erkennen der Wirklichkeit zerbricht.

Man kann daher durchaus behaupten, daß die spanischen Surrealisten in ihrer Kunst Grundthemen bzw. die Grundstimmung des spanischen Existentialismus in bildliche Vorstellungen umsetzen. Gerade Miró, dessen Bilder direkt nichts Inhaltlich-Literarisches erkennen lassen, war der Liebling vieler Literaten; mit einigen von ihnen hat er Bücher gestaltet.

Auf den inneren Zusammenhang von Surrealismus und spanischer Geistesgeschichte hat in bezug auf Buñuel der mexikanische Dichter und Friedenspreisträger des deutschen Buchhandels, Octavio Paz, bereits hingewiesen: „Einige der Filme Buñuels erschließen uns – ohne unfilmisch zu sein – andere Sphären des Geistes: bestimmte Bilder von Goya, einige Gedichte von Quevedo, ein Abschnitt aus de Sade, eine Absurdität von Valle-Inclán, eine Episode von Cervantes.“²⁴ Diesen Zusammenhang hat vor allem Dalí selbst wiederholt bejaht, nicht zuletzt, als er seine Trennung von Picasso mitteilte: „Ich verschmelze den Surrealismus mit dem Mystizismus. Dalí bedeutet Fusion, Picasso Konfusion. Wir sind beide Genies. Spanien ist ein Land der Gegensätze – Sonne und Schatten.“²⁵

Gegensätze, Paradoxien, Widersprüche sind natürlich jederzeit in jedem Land zu finden. Was den spanischen Existentialismus in dieser Beziehung bemerkenswert macht, ist besonders gegenüber dem französischen Nihilismus eines Sartre oder Camus, daß er vor dem Nichts, selbst wenn es lächerlich-quijotesk erscheint, eine Aufgabe sieht; darum kann er nur in Gegensätzen bestehen: Quijote-Sancho,

Traum-Wirklichkeit, Tragik-Komik, Mystik-Blasphemie, Sonne-Schatten. Diese Daseinserfahrung, die Reinhold Schneider anhand von Unamuno als „Mut zu unauflöslichen Konflikten“ und als „Vertrauen auf die Fruchtbarkeit der Dissonanzen“ bezeichnet²⁶, scheint also dem Zwiespalterlebnis surrealistischen Ausdrucks wie angeboren zu entsprechen. Jedenfalls erfüllen Miró, Buñuel, Dalí, Saura den Surrealismus mit einer Brisanz wie kaum andere.

ANMERKUNGEN

- ¹ S. Dalí, *Gesammelte Schriften* (München 1976) 299.
- ² Vgl. A. Breton, *Die Manifeste des Surrealismus* (Hamburg 1968) 26f.
- ³ W. S. Rubin, *Surrealismus* (Stuttgart 1979) 36f.
- ⁴ M. Schwarze, Luis Buñuel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Hamburg 1981) 32f.
- ⁵ Luis Buñuel. Eine Dokumentation (München 1965) A 33. ⁶ Ebd. A 43.
- ⁷ M. Schwarze, a. a. O. 80.
- ⁸ Vgl. M. Alcalá, Luis Buñuel (1900–1983), in: *Razón y Fe* 209 (1984) 146.
- ⁹ *Das geheime Leben des Salvador Dalí* (Frankfurt 1983).
- ¹⁰ Zit. nach W. S. Rubin, a. a. O. 89f.
- ¹¹ Vgl. dazu G. Musilda-Schlott, *Salvador Dalí und die Bildtradition* (Diss. Tübingen 1982) 194f.
- ¹² *Salvador Dalí sagt... Tagebuch eines Genies* (München 1968) 20.
- ¹³ *Salvador Dalí. Retrospektive (1920–1980)* (München 1980) 374f.
- ¹⁴ Ebd. 372f. ¹⁵ Ebd. 374. ¹⁶ Ebd. 376. ¹⁷ Ebd. 373. ¹⁸ Ebd. 366. ¹⁹ Ebd. 373.
- ²⁰ C. F. v. Weizsäcker, *Die Einheit der Natur* (München 1971) 389.
- ²¹ H. Schade, *Salvador Dalí – ein religiöser Maler der Triebstruktur*, in dieser Zschr. 189 (1972) 185.
- ²² Zit. nach G. Musilda-Schlott, a. a. O. 257.
- ²³ Vgl. R. García-Mateo, *Dialektik als Polemik. Welt, Bewußtsein, Gott bei M. de Unamuno* (Frankfurt 1978) 194ff.
- ²⁴ Zit. nach M. Schwarze, a. a. O. 130f.
- ²⁵ Zit. nach F. Cowles, a. a. O. 275.
- ²⁶ R. Schneider. *Leben und Werk in Dokumenten*, hrsg. v. F. A. Schmitt (Freiburg 1969) 54f.