

INHALT

KÜNSTLER REALER TRAUMWELTEN	11
KINDHEIT UND JUGEND (1904–21)	15
STUDIUM IN MADRID (1922–26)	21
ANEIGNUNG DES SURREALISMUS (1927–29)	35
SURREALE LANDSCHAFTEN (1930–35)	50
VEXIERBILDER UND HYPERREALISMUS (1936–39)	86
IM EXIL USA: MULTITALENT (1940–43)	140
IM EXIL USA: „ATOMARE“ KUNST (1944–48)	150
NUKLEARE MYSTHIK (1949–60)	172
STILPLURALISMUS (1961–89)	230
ANHANG:	
DALÍ'S GRAFIKEN	267
KOMMENTIERTES LITERATURVERZEICHNIS	269

Titelbild und Vorsatz:
Details aus Abb. S. 229

Umschlagrückseite, Nachsatz:
Detail aus Abb. S. 207

Abb. S. 4:
Sonne und Dalí, 1967, Lithografie auf Stein, gedruckt in den Ateliers Mourlot, 78 x 54 cm, Michler/Löpsinger: Salvador Dalí. Das druckgraphische Werk, Band 2, München/New York 2. Aufl. 1995, Kat. 1173 b

Das Doppelbild zeigt ein Selbstbildnis Dalís mit seinem markanten Oberlippenbart, der mit der Architektur einer Kirche mit Turm kombiniert ist. Entgegen sonstiger Gewohnheit sind die Punkte unregelmäßig, fast pointillistisch gesetzt. Dünne Farbstreifen definieren die Ränder der Gebäude. Umgeben von gelbem Licht wird das Motiv zur Sonne.
Die nach dem gleichnamigen Ölbild von 1965 erstellte Farblithografie führte A. Manaranche aus.

Abb. S. 8/9: Detail aus Abb. S. 59



KÜNSTLER REALER TRAUMWELTEN

„Es ist mein Ehrgeiz, die Welt der Fantasie mit demselben Grad an Objektivität und Realität zu gestalten wie die Alltagswelt.“

Salvador Dalí (1904–89) war der vielseitigste bedeutende Künstler des 20. Jahrhunderts. Er war nicht nur Maler, Zeichner und Grafiker, sondern auch Bildhauer, Schriftsteller, Modedesigner und Bühnenbildner. Deshalb stellte er sich 1979/80 zum Beispiel in einem Selbstbildnis als **Modeschöpfer** (Abb. unten) dar und kniet vor einem Mannequin mit einem Kopf, der aus Blumen besteht – eine Erfindung Dalís. Er war ausgesprochen produktiv: Das Verzeichnis seiner Ölgemälde umfasst 1013 Werke. Zudem schuf er etwa 1700 Künstlergrafiken. Während sich die Maler seiner Zeit mit wenigen Ausnahmen der abstrakten Kunst zuwandten, blieb er der realistischen Wiedergabe einer surrealen Welt treu. Dies verschaffte ihm neben Max Ernst und Rudolf Hausner sowie den Fotorealisten der 1970er Jahre beinahe ein Alleinstellungsmerkmal unter den großen Malern des 20. Jahrhunderts. Zum Dalí-Mythos gehört auch sein Äußeres. Während seines US-Aufenthalts 1940–48 ließ er sich seinen berühmten, nach ihm benannten Oberlippenbart wachsen, der an den gezwirbelten Schnurrbart des spanischen Malers Diego Velázquez (1599–1660) anknüpfte. Sein Markenzeichen ist so markant und berühmt, dass der Bart selbst im kleinen Ausschnitt oder verfremdet mit ihm assoziiert wird. Man sehe dazu die Selbstbildnisse **Sonne und Dalí** (Abb. S. 4) von 1967 oder das **Makrofotografische Selbstbildnis mit Abbildung Galas als spanische Nonne im Auge Dalís** (Abb. S. 14) von 1960/75. Der Fotograf Philippe Halsman (1906–79) widmete Dalís Bart 1952 sogar ein eigenes Buch mit dem Titel „Dali’s Mustache“ und erstellte dazu zahlreiche originelle Fotos. Gleichfalls gilt für das Selbstbildnis **Dalí träumt** (Abb. links) von 1978, die **Dalí-Figur von Lisa Büscher** (Abb. S. 13) aus dem Jahr 2016 oder **Arno Brekers Bronzefigur** von 1974/75 (Abb. S. 12), dass es der gezwirbelte Bart ist, der zu dem hohen Wiedererkennungseffekt führt.

< Dalí träumt, 1978, Farblithografie mit Original-Überarbeitung, 76 x 56 cm; Michler/Löpsinger: Dalí. Das druckgraphische Werk, Band 2, 1995, Kat. 1541

Zu Dalís seltenen Selbstbildnissen gehört dieses Spätwerk, das er nach einem Foto ausführte, das ihn mit einem Leoparden zeigt, auf dessen Darstellung er in der Grafik verzichtete. Die Lithografie erschien in einer Auflage von nur 500 Exemplaren.

Durch sein Äußeres und seine Selbstinszenierung wurde Dalí selbst zu einem Kunstwerk. Zur Förderung des Dalí-Mythos’ hatte er schon 1942 mit nur 37 Jahren seine skurrile Autobiografie geschrieben. Am Ende seines Lebens wurde er nicht müde darauf zu verweisen, dass er selbst sein größtes Kunstwerk sei. Allerdings führten seine Inszenierungen in der Öffentlichkeit zu einer Erwartungshaltung, die ihn in eine Rolle

Modeschöpfer, aus der Serie „Die Professionen“, 1979/80, Farblithografie, 57 x 45,5 cm; Michler/Löpsinger: Dalí. Das druckgraphische Werk, Band 2, 1995, Kat. 1577

Dalí kniet vor einer Blumenfrau nieder. Er war der Erfinder des Blumenkopfes und inspirierte damit Modemacher, Blumenhüte anzufertigen.



Die Beständigkeit der Erinnerung (La Persistance de la Mémoire)
– Die weichen Uhren, 1931, Öl auf Leinwand, 24 x 33 cm, Museum of Modern Art, New York

Die Idee, „weiche“ Uhren darzustellen, kam Dalí, als er, wie er in seiner Selbstbiografie von 1942 berichtet, einen schmelzenden Camembert beobachtete. Während Freunde und Gala ins Kino gingen, blieb er mit leichten Kopfschmerzen in seinem Atelier, in dem er gerade die schroffen Klippen der katalanischen Küste bei Port Lligat in einem melancholischen Dämmerlicht malte. In den Vordergrund des nur 24 x 33 cm großen Bildes platzierte er rechts sein weiches Selbstbildnis und links auf einer langen Rampe einen Ölbaum mit abgeschnittenen Zweigen und ohne Blätter. Der Meereshorizont ist das einzige leuchtende Element auf der Leinwand.

Anschließend meditierte er über die Eigenschaften des flüssigen Käses und gelangte in einer Traumvision zu der genialen Idee, das Bild durch „weiche“ Uhren zu ergänzen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es zu Beginn des 20. Jahrhunderts in vielen Haushalten üblich war, Taschenuhren auf Hängevorrichtungen aufzubewahren, die dem blattlosen Ölbaum nicht unähnlich waren.

Als Gala von ihrem Kinobesuch zurückkehrte, konnte ihr Dalí das fast vollendete Gemälde präsentieren, bei dem er sich in der Selbstbildnis-Gestalt des „großen Mastorbators“ von 1929 (Abb. S. 43 und 47) rechts unten auf der wüstenartigen Ebene im Vordergrund verewigte und auf der nun auch zusätzlich eine fließende Taschenuhr lag. Gala war von der Idee begeistert. Auf die Frage, ob sie jemals das Motiv vergessen werde, soll sie geantwortet haben, niemand werde das Bild jemals vergessen, der es einmal gesehen habe, ganz im Gegensatz zu dem an diesem Tag gezeigten Kinofilm. Deshalb gab Dalí dem Gemälde den ungewöhnlichen Bildtitel „Die Beständigkeit der Erinnerung“.

Dalís Faszination für Weichheit und Formbarkeit zeigt sich in mehreren Bildern und Skulpturen, findet jedoch in den zerfließenden Uhren ihre bekannteste Ausbildung, besonders im Motiv der schlaff am Ast des entblättern Olivenbaums hängenden Taschenuhr, die er im Spätwerk in der Grafik und Skulptur mehrfach wiederholte.

Weniger häufig rezipiert wurden die anderen drei Uhren im Bild, vor allem die rote Taschenuhr, deren Zifferblatt auf dem Sockel liegt und von einem Ameisenschwarm als Sinnbild für die Vergänglichkeit und den Verfall zerfressen wird. Sie ist die einzige in einem warmen, orangen Farbton und hebt sich deutlich

von den weichen Uhren ab. Währenddessen sitzt eine Fliege auf der weichen blauen Uhr auf dem Sockel. Diese symbolisiert, wie schnell die Zeit verfliegt. Die Zifferblätter der Uhren zeigen jeweils eine unterschiedliche Zeit an.

Die Komposition folgt der Leserichtung von links unten nach rechts oben. Dem entspricht auch der Fluchtpunkt, an dem die geometrischen Elemente – der Sockel im Vordergrund links und das Brett im Hintergrund – ausgerichtet scheinen und der weit im Himmel liegt. Die Vision wandert von Objekt zu Objekt im Vordergrund vom dunklen Strand zum Horizont mit dem hell erleuchteten Ufer.

Das hochpreisig angebotene Gemälde blieb zunächst unverkauft, als es im Sommer 1931 in Dalís Einzelausstellung in der Pierre Colle Gallery in Paris gezeigt wurde. Doch kurz nach Ende der Ausstellung erwarb der junge amerikanische Kunsthändler Julien Levy (1906–81) das surreale Landschaftsbild für 250 Dollar. Dieser nahm es mit in die USA und präsentierte es zunächst vom 15. November bis 6. Dezember 1931 im Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, in der Gruppenausstellung „Newer Super-Realism“. Erst als „Die weichen Uhren“ vom 9. bis 29. Januar 1932 in der Ausstellung „Surrealisme“ in der Julien Levy Gallery in New York gezeigt wurden, erlangte das Werk Kultstatus. Über Nacht wurde es zu einer Sensation und in praktisch jeder Rezension besprochen oder in Karikaturen verspottet.

Die Besucher der Ausstellung waren vom kleinen Format und der Exaktheit der Malerei verblüfft und fasziniert. Auch die Kunstkritiker erkannten das Potential, konnte das Kunstwerk doch sowohl als Metapher für das Vergängliche der Menschheit und den unaufhaltsamen Fortschritt der Zeit als auch für den Versuch stehen, die Zeit zu besiegen, und für den Triumph des Menschen über die Mächte des Verfalls. Dalí war es gelungen, ein universelles Thema zu entwickeln: Zeit und Tod. Jedenfalls fanden sich die unterschiedlichsten Interpretationen, die die große Wirkung, die das Bild auf den Betrachter ausübt, belegen.

Die Popularität des Werks motivierte Frau Stanley B. Resor dazu, das Bild zu einem hohen Preis zu erwerben, um es im November 1934 dem Museum of Modern Art in New York als anonymes Geschenk zur Feier des fünfjährigen Bestehens des Museums zu stiften.



Taschenuhren, eine davon hing jämmerlich am Zweig des Olivenbaums.“ Dass die Uhr wie ein weicher Camembert über dem Zweig nach unten hängt, war eine derartig inspirierte Idee, dass sie dem Maler zu Weltruhm verhalf. Dabei gilt es allerdings zu bedenken, dass das Motiv einer aufgehängten Taschenuhr zu der damaligen Zeit nicht ungewöhnlich war, hängte man doch früher seine Taschenuhren an einen sogenannten Taschenuhrenständer. Doch blieb es nicht bei dem Einfall der weichen Uhr auf dem Ast. Vielmehr malte Dalí links unten eine rote Taschenuhr mit geschlossenem Deckel und drei zerfließende Taschenuhren mit Zifferblatt, die gestalterisch harmonisch aufeinander Bezug nehmen. Als Dalí seine weichen Uhren malte, befand sich Spanien zum wiederholten Mal politisch in einem Ausnahmezustand. Die in Absprache mit König Alfons XIII. seit 1923 bestehende Militärdiktatur unter General Primo de Rivera (1870–1930) endete

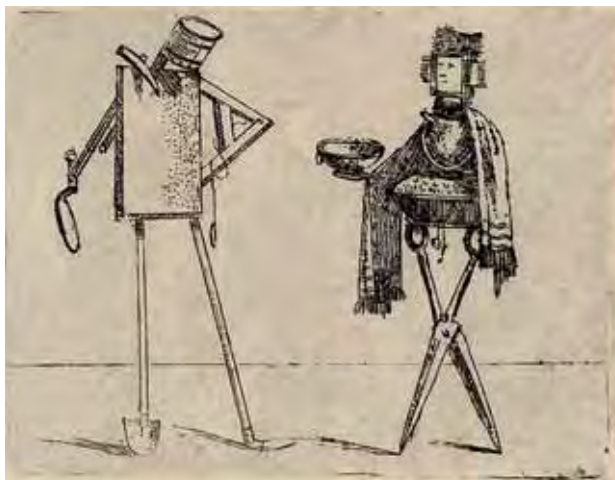
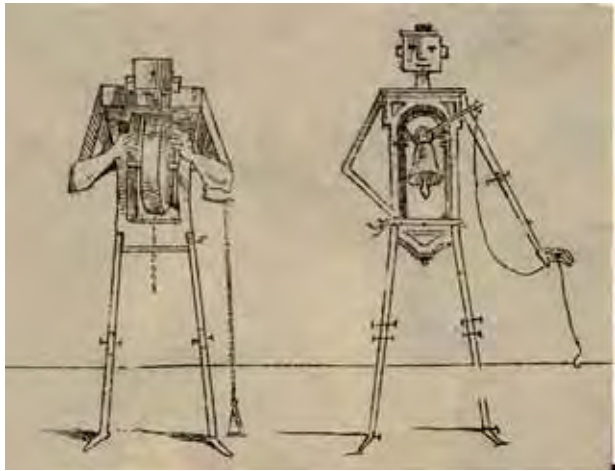
nach dessen Rücktritt am 28. Januar 1930. Zwei Tage nach den Kommunalwahlen vom 12. April 1931 wurde die Zweite Republik ausgerufen, die von den Demokraten begrüßt und von der katholischen Kirche mit Argwohn beäugt wurde. Als sich Kardinal Segura, Erzbischof von Spanien, gegen geplante Gesetze der provisorischen Regierung äußerte, zu denen eine gerechtere Landverteilung, die Legalisierung von Scheidung und Prostitution sowie die Säkularisierung der Erziehung gehörten, kam es zu Unruhen, bei denen unter anderem sechs Klöster und ein Jesuitengebäude in Madrid in Brand gerieten. Als Folge forderten unter anderem die Surrealisten in einem Traktat eine marxistische Revolution in Spanien. In dieser angespannten Situation, die gleichermaßen auch für andere europäische Länder, wie Deutschland, Österreich und Italien, galt, fand vom 3. bis 15. Juni die erste Einzelausstellung Dalís bei Pierre Colle in der Rue Cambacérès 29 in



Vorahnung des Bürgerkriegs, 1935, Kohle, 105 x 80 cm, Privatbesitz



Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen – Vorahnung des Bürgerkriegs, 1936, Öl auf Leinwand, 100 x 99 cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Das Schubladenmotiv, wenn auch in anderer Gestalt und Bedeutung als bei Dalí, hat seinen Vorläufer in den originellen Figurenpaaren von Giovanni Battista Bracelli (um 1584–um 1650), der 1624 als Kupferstecher eine Sammlung satirischer Stiche mit dem Titel „Bizzarie di Varie Figure“ veröffentlichte (Abb. S. 102 und links). Bracelli setzte seine fantasievollen Figuren nicht nur aus Kisten zusammen, sondern auch aus verschiedenerlei Elementen wie Ketten, Metalldosen oder Löffeln, die den surrealistischen Darstellungen von Dalí und modernen Robotern außerordentlich ähnlich sind. Die imaginären schematisierten Wesen Bracellis verblüffen und wurden zu Vorläufern der Figuren des Surrealismus. Über Giuseppe Arcimboldo (Abb. S. 50), Giovanni Battista Bracelli und Nicolas II. de Larmessin (1632–94) (Abb. S. 106) referierte Salvador Dalí in seinen Vorträgen. Zwei Figurenpaare der Grafiken Bracellis sind auf der Titelseite von Dalís Ausstellungskatalog der Julien Levy Gallery 1941 abgebildet.

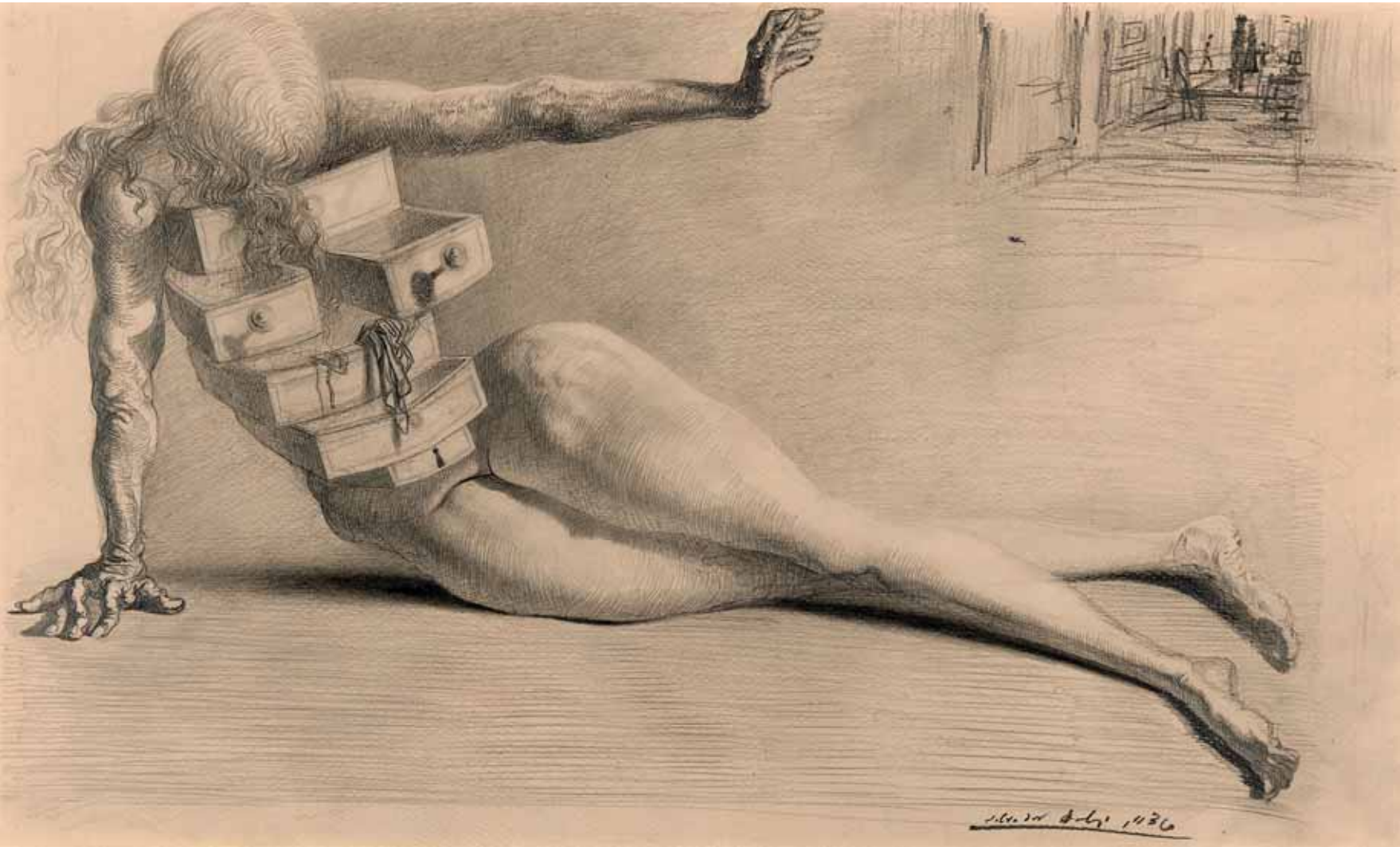
linke Spalte: Giovanni Battista Bracelli (um 1584–um 1650): Figurenpaare, 1624, Kupferstiche, ca. 8,2 x 11 cm, aus: Bizzarie di Varie Figure („Kuriositäten verschiedener Figuren“)

rechts oben: Der anthropomorphe Kabinettschrank („Schubladenfrau“), 1936, Öl auf Holz, 25,4 x 44,2 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Der markante langgezogene Körper füllt das in die breite gestreckte Bildformat (in den Proportionen eines Schubkastens) fast vollständig aus. Die Wirkung der hyperrealistischen Feinmalerei wird durch die schummrige Ausleuchtung verstärkt, die den Bereich der Schubkästen, der Haare, des rechten Oberarms, der Hände und Füße sowie den rechten Oberschenkel betont. Im Hintergrund rechts malte Dalí eine Straßenszene mit einer Kirche und der Silhouette von Menschen, darunter einem Jungen und mehreren Frauen in der Mode des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Dalí interpretierte die Schublade als Hinweis auf die vielen Verstecke des Unterwusstseins im Sinne Sigmund Freuds und somit als Allegorie der Psychoanalyse. Was sich in einem Schubladen verberge, entziehe sich dem Kontrollbereich. Die Augen der Schubkastenfrau sind durch die Haare blind, der linke Arm sucht nach Halt. Es handelt sich um das Sinnbild des blinden, im Krieg befindlichen Spaniens. Das kleine Gemälde schuf Dalí ebenso wie die etwa gleichgroße Vorstudie im Art Institute of Chicago (Abb. rechts unten) im Sommer 1936 und somit entweder kurz vor oder zu Beginn des Spanischen Bürgerkriegs. Das Motiv der Schubladen hat einen Vorläufer in den grotesken Möbelfiguren des italienischen Kupferstechers Giovanni Battista Bracelli in seiner Grafikserie von 1624 und in den kuriosen Kostümentwürfen des Nicolas II. de Larmessin (Abb. S. 106) in seinen „Costumes grotesques et métiers“ aus dem späten 17. Jahrhundert. Dalí kannte diese Grafiken. Sie wurden unter anderem 1936 in der New Yorker Ausstellung „Fantastic Art Dada Surrealism“ ausgestellt.

rechts unten: Der anthropomorphe Kabinettschrank („Schubladenfrau“), 1936, Bleistift, 35,2 x 52,2 cm, Art Institute of Chicago

Die Zeichnung ist die unmittelbare Vorstudie zum Gemälde (Abb. rechts oben). Die Konturen sind deutlicher zu erkennen, weshalb sie zusammen mit weiteren Zeichnungen das direkte Vorbild für die 1982 durch die Gießerei Foneria Mibrosa in Barcelona gegossene Bronzefigur gleichen Namens wurde.





Begehbares Gesicht der Mae West im Theater-Museum Dalí in Figueres, 1972

Die Idee, einen Innenraum mit Möbeln in der Form des Gesichts zu durchschreiten und diese durch entsprechende optische Vorrichtungen als Gesichtszüge wahrzunehmen, realisierte Dalí erst 1972 in seinem eigenen Theater-Museum in Figueres mit Lippensofa, Kamin mit vergoldeter Uhr und mit Vasen als Nase, zwei Bildern für die Augen und einem Vorhang als Haare. Als Lippensofa wurde eine 1972 entwickelte Version von Dalí und Óscar Tusquets als zweisitziges Sofa aus Polyethylenschaum im Rotationsgussverfahren mit roter Polidur-Beschichtung im Format 73 cm (Höhe) x 170 (Länge) x 100 cm (Tiefe) geschaffen. Es ist durch die Pop Art der 1960er Jahre geprägt und als Motiv der Alltagskultur fotorealistisch und in überdimensionierter Form wiedergegeben.

Gesicht der Mae West, das als Wohnung genutzt werden kann, 1934 oder 1935, Gouache auf Zeitungspapier, 31 x 17 cm, The Art Institute, Chicago

Salvador Dalí und Edward James diskutierten über die Herstellung paranoischer Möbel, die James in seinem Haus in der Wimpole Street installieren wollte. In diesem Zusammenhang entstand die Collage des Gesichts der Mae West als begehbare Wohnung. Kernstück des surrealen Objekts bildet das Sofa, das den Formen von Lippen nachgebildet ist.

Dalís Förderer Edward James war von der Idee so begeistert, dass er unter Mitwirkung des Innenarchitekten Jean-Michel Frank fünf Sofas bei zwei Designfirmen in Auftrag gab, die 1938 fertiggestellt wurden. Von den fünf Sofas gab es drei Cliffler-Versionen, eines mit Satin gepolstert, um dem Farbton von Schiapparellis auffälligem rosa Lippenstift zu entsprechen, zwei rote Sofas mit rosafarbener Basis und zwei aus rotem Stoff mit schwarzen Wollfransen, die den äußeren Rand der Unterlippe säumen.



IM EXIL USA: „ATOMARE“ KUNST

1944 Das berühmteste Gemälde, das Dalí während der Zeit des Zweiten Weltkriegs schuf, war kein Anti-Kriegsbild, sondern die meisterhafte Komposition – **Traum, verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Aufwachen** (Abb. rechts). Die Szene überzeugt durch die gelungene Farbigkeit und Komposition, die realistische Illusionsmalerei und den exotischen und erotischen Aspekt. Ausdrucksstark sind der springende und der brüllende Tiger. Die Motive übernahm Dalí von zwei Plakaten des Ringling Barnum & Bailey Circus (Abb. unten), die in einer großen Auflage in den 1930er Jahren gedruckt wurden.



Ringling Barnum & Bailey Circus Tiger-Plakat, 1932

Hieronymus Bosch (um 1450–1516): Versuchung des hl. Antonius, Detail, um 1495/1515, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon



Traum, verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Erwachen, 1944, Öl auf Holz, 51 x 40,5 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid

Die fantastische Traumsequenz gehört zu den bekanntesten Werken Dalís. Die Vision ist so real gemalt, als würde sie gerade stattfinden. Für das Gesamtwerk des Malers bringt sie drei Neuerungen: 1. die Hinwendung zur „atomaren“ Kunst der schwebenden Objekte, 2. die Abkehr vom Vexierbild und 3. die erstmalige Verwendung des Motivs der Elefanten mit Spinnenbeinen.

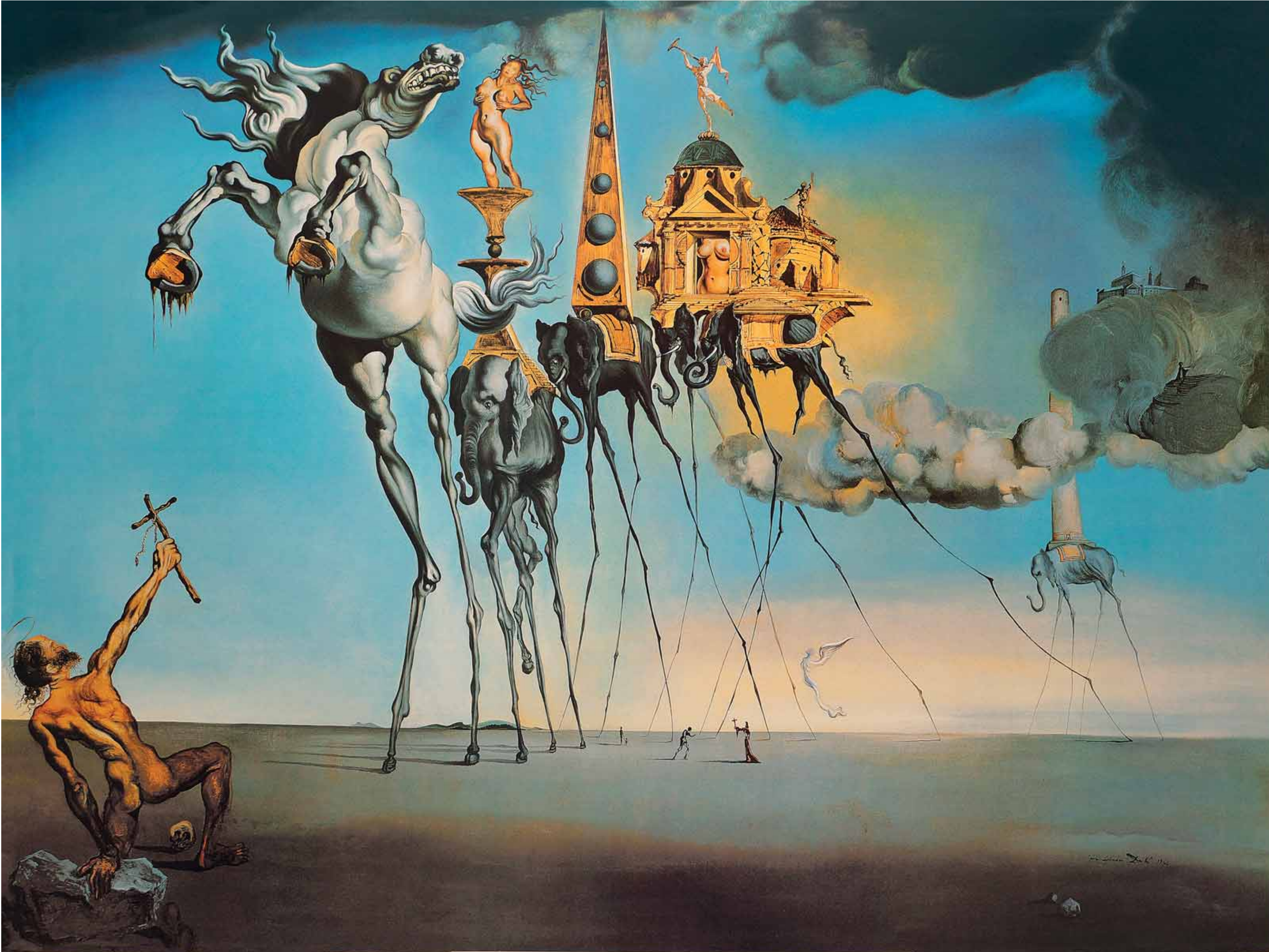
Dargestellt ist der aufwühlende Moment eine Sekunde vor dem möglicherweise tödlichen Angriff, veranschlicht durch das Bajonett und die Löwen, die sich auf die schlafende Schönheit – Gala – stürzen. Durch die Zufälligkeit des Augenblicks endet jedoch der Traum, und es kommt zum Erwachen. So wie die Spitze des Bajonetts als Symbol der stechenden Biene die Schlafende aus ihrem Traum reißen könnte, so weckt das Summen der Biene die Schlafende eine Sekunde vorher auf.

Abgesehen von Dalís fiktiver und nur schwer erschließbaren, im Rückblick wahrscheinlich ausgedachten Bildthematik ist das Gemälde vor allem eine wunderbare Darstellung: originell, harmonisch in der Komposition und Farbgebung, perfekt in der realistischen Malweise und eindrucksvoll in der Spannung – ein Meisterwerk.

Vor einer sonnenbeschienenen Meereslandschaft mit fernem Horizont und ruhigem Wasser schwebt über einem flachen Felsen eine nackte schlafende Gala. Im Vordergrund treiben zwei Wassertropfen und ein Granatapfel – ein christliches Symbol für Fruchtbarkeit und Auferstehung – durch die Lüfte. Auf dem Granatapfel liegt der Schatten der Biene, die um ihn kreist. Aus dem großen Granatapfel links bricht ein Gelbaugen-Drachenfisch hervor und spuckt zwei Tiger aus, die sich mit wildem Gebrüll auf Gala stürzen. Vornweg zielt ein Gewehr mit einem Bajonett auf sie und berührt beinahe ihren rechten Oberarm. Über der Szene balanciert ein Elefant auf Spinnenbeinen, wie ihn Dalí z. B. auf dem späteren Gemälde „Die Versuchung des heiligen Antonius“ (Abb. S. 162/163) darstellte. Der Elefant als Sinnbild der Lust trägt auf seinem Rücken einen wohl schwebenden kristallähnlichen Obelisk – inspiriert von Berninis Elefant.

Die hier kunstvoll zusammengestellten Motive sind keineswegs der Traumwelt Dalís entsprungen, sondern gehen auf konkrete Vorlagen zurück, die der Maler neu zu einem Alptraubild zusammenstellte. Es liegt nahe, dass Dalí zuerst die ausdrucksstarken Zirkusplakate der Ringling-Brothers aus den 1930er Jahren mit einem springenden (Abb. links) und mit einem brüllenden Tiger sah und dann nach einer Bildidee suchte, um sie in noch spektakulärer Weise in ein Ölbild zu übertragen. Das Motiv des dämonischen Fisches, der einen kleineren Fisch frisst, wurde durch ein Gemälde von Hieronymus Bosch angeregt (Abb. links). Der Zustand des Schwebens von Gala und anderen Objekten, veranschaulicht durch die Schatten, geht auf Dalís neu entdecktes Interesse an Kernspaltung und Atomenergie zurück.





Die Versuchung des heiligen Antonius, 1946, Öl auf Leinwand, 89,5 x 119,5 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

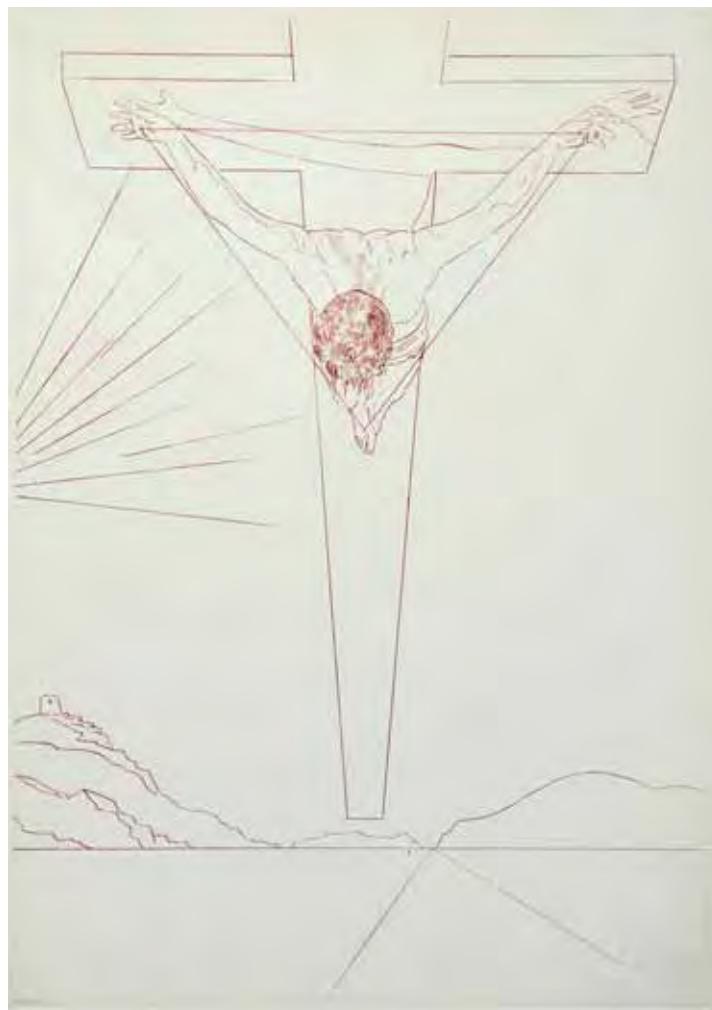
Die Versuchungsszene findet in einer typisch dalinischen wüstenartigen Landschaft bei blauem Himmel statt. Der Einsiedler Antonius stützt sich auf einen Felsen und schwingt ein Kreuzifix, um die dämonische Vision auszutreiben. Vor ihm liegt ein menschlicher Schädel. Der Triumph des heiligen Antonius wird durch das Erscheinen des El Escorial, des riesigen Burgklosters von König Philipp II. von Spanien, in den Wolken am rechten Bildrand angedeutet, was für Dalí die Macht der göttlichen Ordnung über irdische Versuchungen symbolisierte. Dalí steigert die Wirkung, indem der Betrachter die Position des schwächlichen Wüstenheiligen links unten einnimmt. Dadurch wird die Versuchung in Gestalt der monströsen riesigen Elefanten und des Satans, der als aufsteigendes Pferd dargestellt ist, in der bedrohlichen Untersicht gezeigt. Die Dickhäuter besitzen Spinnenbeine und erscheinen aufgrund ihrer Größe um so gefährlicher, zumal sich viele Menschen vor Spinnen fürchten. Angeführt wird die Elefantenhorde von dem sich aufbäumenden weißen Ross, dessen Hufe bedrohlich zum Betrachter gestreckt sind. Die Elefanten, die unterschiedliche architektonische Aufsätze tragen, wiederholen den fast lebensgroßen Marmorelefanten von Gian Lorenzo Bernini (siehe dazu S. 152). Der heilige Antonius ist überwältigt von dem Aufmarsch des Bösen und dem Versprechen sinnlicher Freuden, die die Elefanten auf ihrem Rücken tragen, darunter zwei barbusige nackte Damen, von denen eine ihre Brüste durch eine Fensterarchitektur zur Schau stellt.

zum spirituellen Klassizismus“ in der modernen Kunst zu propagieren. Mit dem „Mythologischen Manifest“ erklärte sich Dalí als katholisch und trat gegen Bretons Atheismus auf. In der Dalí-Ausstellung der Lefevre Gallery in London stellte Dalí im Dezember 1951 seinen **Christus des heiligen Johannes vom Kreuz** (Abb. rechts) aus, eines seiner berühmtesten Bilder, das aufgrund der ungewöhnlichen Aufsicht und Ausleuchtung in Verbindung mit einem Hyperrealismus, einer großartigen Aktdarstellung und Harmonie in einer klassischen Komposition zu den Höhepunkten der Christusdarstellung in der Kunstgeschichte gehört. Es war Dalís Beschäftigung mit der spanischen Mystik, dem heiligen Johannes vom Kreuz und Zurbaran sowie die Auseinandersetzung mit Fragen der Proportionslehre, die zu dieser Lösung führten. Dadurch behielt er mit seiner Ankündigung einer Erneuerung der religiösen Malerei zumindest für seine Person Recht. Seine Kunst schloss sich der „Schönheit der Renaissance“ an. Um diese zu erreichen, so Dalí, seien einst die bildnerischen Ausdrucksmittel mit der damals höchsten Perfektion und visuellen Wirksamkeit erfunden worden.

Die „nukleare Mystik“, deren Grundlagen im Manifest dargelegt sind, ziehe Lehren aus dem wissenschaftlichen Fortschritt – insbesondere der Quantenphysik, der Atomfusion und -spaltung – und stehe im Einklang mit seinen religiösen Bestrebungen.

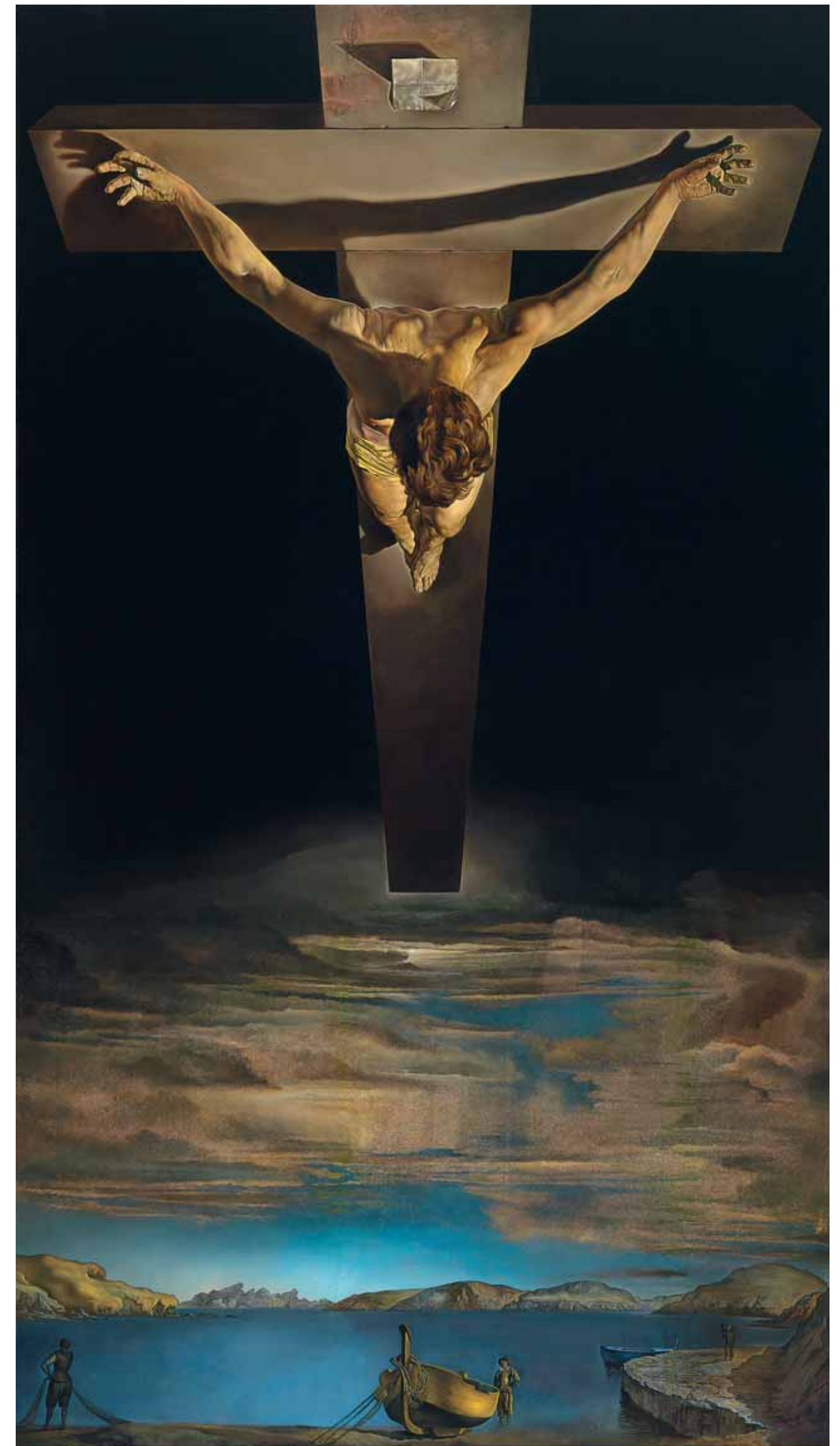
Im Mappenwerk „Manifeste Mystique“ veröffentlichte Dalí mehrere **Kupferstichdarstellungen des „Christus des heiligen Johannes vom Kreuz“** mit unterschiedlichen Kompositionslinien (Abb. unten). Sie demonstrieren den schematischen Aufbau und die Botschaft: Christus, das Universum und der Atomkern seien eins. Dalí behauptete, eine Traumvision des Bildes erlebt zu haben: „Dank der Hinweise von Pater Bruno, einem Karmeliter, sah ich Christus in der Heiligen Schrift vom heiligen Johannes vom Kreuz, ich löste geometrisch ein Dreieck und einen Kreis auf, die ‚ästhetisch‘ fast zusammenfielen.“ Das Dreieck steht als das Symbol für die Dreifaltigkeit, der Kreis für die göttliche Vollkommenheit.*

* Jean-Louis Augé (Hg.): Dalí et le livre d'art, Paris 2014, S. 52–57.



oben und links: Christus des heiligen Johannes vom Kreuz, 1951, Radierungen, 14,4 x 29 cm und 35,5 x 25,5 cm (jeweils Platte), aus: Salvador Dalí: Manifeste Mystique, Paris 1951, Privatbesitz

Das am 19. Juni 1951 vorgestellte Mappenwerk „Manifeste Mystique“ enthält mehrere Radierungen in drei unterschiedlichen Farben (schwarz, rot und grün) mit zwei Hauptmotiven: ein Hochformat mit dem Kreuz, Christus und einer Küstenlandschaft sowie jeweils unterschiedliche Kompositionslinien (Abb. links) sowie ein Querformat (Abb. oben), das ausschließlich den schwebenden Christus zeigt. Beim Hochformat ist Christus gegenüber dem Ölbild (Abb. rechts) seitenverkehrt zu sehen.





indem er Farben einsetzte, die sich im Gehirn überlagerten und so eine neue, auf der Leinwand nicht vorhandene Farbe kreierten.

Zu den frühesten, 1972/73 entstandenen stereoskopischen Werken gehört das Bildpaar **Dalí von hinten, Gala von hin-**

ten malend ... (Abb. S. 254, 255), wobei das linke Gemälde im Bereich des Spiegels unvollendet blieb. Dagegen ist das Bildpaar **Galas Fuß** (Abb. oben und rechts) vollständig ausgeführt. Es veranschaulicht einerseits die motivische Nähe beider Bilder, andererseits die großen Unterschiede insbeson-

links und oben: Galas Fuß, stereoskopische Arbeit, bestehend aus einem Bildpaar, um 1974, Öl auf Leinwand, 60 x 60 cm, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Das Bildpaar ist ein Beispiel für Dalís stereoskopische Malerei, bei der im Gehirn ein neues dreidimensionales Bild entsteht, wenn das linke Gemälde vom linken und das rechte Ölbild vom rechten Auge gleichzeitig betrachtet werden. Doch auch als Einzelbild sind die Bilder durch die Verkürzung des Fußes und die rückwärtige Ansicht des malenden Künstlers bemerkenswert. Dynamik entsteht durch die kontrastreiche Lichtführung und vor allem durch die Konzentration der Blicke Dalís und Galas auf ihren Fuß und seine Hand.

