

Salvador Dalí

Eine Biografie

1910 - 1921

Das Licht der Heimat

Salvador Dalí (vollständiger Name: Salvador Felipe Jacinto Dalí y Domenech) wurde am 11. Mai 1904 in der kleinen Stadt Figueras bei Gerona in Katalonien geboren.

Schon als kleiner Junge wollte Dalí Maler werden. Er war ein schüchternes Kind mit scharfem Blick, ungesellig und menschenscheu bis zur Wildheit, wißbegierig und etwas sonderbar, schnell und sinnlich. Er besaß ein erstaunliches Wahrnehmungsvermögen für Entfernungen, Linien und Raumverhältnisse und war erfüllt von einem pathetischen Sinn für die Assoziation von Ideen und deren Kettenreaktionen.

Seine ersten Kontakte zur Malerei hatte er während seiner Aufenthalte in El Muli de la Torre (Turmmühle), einem Haus, das den Pichots, Freunden der Familie, gehörte. Dieser Wohnsitz im Patrizierstil, der Park mit den seltenen Baumarten, die gepflegte, künstlerische Atmosphäre, das alles lud ein zum Nachdenken und zu schöpferischem Tun. Eines Tages, beim Anblick von Ramon Pichots Ölgemälden, beschloß Dalí, daß er Maler werden wollte, und zwar Impressionist.

Seine ersten Bilder - katalonische Häuser und Landschaften - waren von so einzigartiger Ausdruckskraft, daß Pepito Pichot seinem Freund, dem Notar Dalí, riet, seinem Sohn Zeichenunterricht geben zu lassen. Auch einem anderen Künstler, dem deutschen Porträt- und Landschaftsmaler Siegfried Burmann, der sich über längere Zeit in Cadaqués aufhielt, wo die Familie Dalí ein Sommerhaus besaß, fiel die ungewöhnliche Begabung des jungen Salvador auf, und so schenkte er ihm 1914 seine erste Palette und seine ersten Farbtuben.

Nach einer mittelmäßigen Volksschulzeit bei den Christlichen Brüdern, die ihm jedoch die Grundbegriffe des Zeichnens und Aquarellierens beibrachten und ihn in die Schönheiten der Kalligraphie einweihten, besuchte er das Gymnasium der Maristen-Brüder, das einzige Gymnasium in Figueras, das auf das Abitur vorbereitete. Seine Noten verbesserte er kaum, aber im Zeichenunterricht lernte er, "nicht über die Linie hinauszugehen". Diese Lektion verband er später mit der des französischen Malers Ingres: "In der Zeichnung zeigt sich die Redlichkeit der Kunst." Diese beiden Regeln sollte er nie vergessen. Im Jahre 1917 nahm er Zeichenunterricht bei Juan Nuñez an der Escuela Municipal de Grabado.

Zwei Jahre später gründete er mit seinen Schulkameraden die Zeitschrift "Studium". Herausgeber war Juan Xirau, die Redakteure waren Ramon Reig, Juan Miravittles, Juan Turro und Salvador Dalí. Er verfaßte Artikel über "die großen Meister der Malerei": Goya (Nr.1), El Greco (Nr.2), Dürer (Nr.3), Leonardo da Vinci (Nr.4), Michelangeb (Nr.5) und Velazquez (Nr.6). Die Zeitschrift erschien von Januar bis Juni. In der letzten Ausgabe veröffentlichte Dalí seinen ersten lyrischen Text, "Cuan els sorrols s'adormen" ("Wenn die Geräusche einschlafen"). Außerdem arbeitete Dalí an einer humoristischen Zeitung mit. Die erste Ausgabe davon erschien am 15. August 1919 unter dem Titel "El Senyor Pancraci", den er übrigens auch perfekt porträtierte.

Anfang Mai des Jahres 1918 stellte er im Stadttheater von Figueras mehrere Ölgemälde aus, die das Interesse von Carlos Costa und Puig Pujades, zwei berühmten Kunstkritikern, weckten. Mit dem Abitur in der Tasche versuchte er seinem Vater die Erlaubnis abzurufen, an der Kunstakademie in Madrid Unterricht zu nehmen. Dalís Hartnäckigkeit, der Zuspruch seines Lehrers Nuñez und der befreundeten Familie Pichot, vielleicht auch der Tod seiner Mutter am 6. Februar 1921 in Bar celona führten dazu, daß der Vater schließlich seine Einwilligung gab. In Begleitung seiner Schwester Ana María und seines Vaters erschien Dalí in Madrid zur Aufnahmeprüfung an der Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de

San Fernando. Er bestand die Prüfung, und im Prüfungsbericht fand sich folgende für seine Beherrschung der Maltechniken und seinen Charakter bezeichnende Notiz: "Obwohl die Zeichnung nicht den vorgeschriebenen Maßen entspricht, ist sie doch so Vollkommen, daß die Jury sie akzeptiert hat." Die zwischen 1910 und 1921 entstandenen Ölbilder sind von Licht durchflutet. Ob Impressionistisch, pointillistisch oder fauvistisch, er malte mit Freude und Begeisterung Cadqués, Portdoqué, die Olivenhaine, die Fischer und ihre Boote und fertigte zahlreiche Bildnisse an. Unter anderem portraitierte er seinen Vater, seine Schwester, die Pichots, seine Cousine Montserrat, seine Großmutter sowie sich selbst. Seine Palette war stark farbig und pastos, was er später "Les couleurs exubérantes" ("überschwengliche Farben") nannte.

1921 - 1925

Madrid und die Kunstakademie

Die Geburt des Genies

Die Jahre von 1921 bis 1925 waren für Dalí von großer Bedeutung. Während seines Studienjahres in Madrid (1921 - 1922) entdeckte er den Kubismus, den Futurismus und den Purismus und freundete sich mit Buñuel und Lorca an, die seine intellektuelle und künstlerische Entwicklung prägen sollten. Es war die Zeit, in der er ebenso das Gefängnis wie das gesellschaftliche Leben kennenlernte und die Gedanken entwickelte, aus denen seine künftigen Arbeiten hervorgingen.

Im Oktober 1921 nahm Dalí sein Studium an der Akademie San Fernando in Madrid auf. Er wohnte in der Residencia de Estudiantes, eine Art internationaler Plattform der Intellektuellen. Hier begegneten junge Leute den Besten der älteren Generation, die ihnen als Vorbild dienten. Dalí entschied sich hier für ein Leben in Askese. Er trat in einer seltsamen Verkleidung auf (sie bestand aus einer Baskenmütze, einem weiten Cape und Wickelgamaschen), redete mit niemandem und schloß sich in seinem Arbeitszimmer ein. Dort arbeitete er unermüdlich. Er verließ sein Zimmer nur, um zur Akademie und zum Prado zu gehen. Von den Vorlesungen war er enttäuscht. Er wollte lernen, doch niemand brachte ihm etwas bei, denn die Professoren gaben sich nur wenig Mühe mit dem Unterricht. So suchte er sich schließlich allein seinen Weg und stieß dabei auf Picasso und Juan Gris, Severini, Morandi, de Chirico und Garrà.

Im Studentenheim erntete er den Spott der »Avantgardisten«, deren Führer Federico García Lorca war. Doch dann entdeckte Pepin Bello, daß Dalí kubistische Bilder malte. Die Ironie schlug in Begeisterung und die Herablassung in Schwärmerei um. Schon bald zählten Lorca, Buñuel, Barradas, Albertis, Montes, Bello und viele andere zu seinen Freunden. Sie führten ihn in das Nachtleben der Hauptstadt ein, in die Kneipen und Nachtlokale, machten ihn bekannt mit den kultivierten Damen und dem eleganten Leben und offenbarten ihm die Macht des Snobismus.

Originell und exzentrisch, wie Dalí war, gab er bald den Ton an, und seine Schüchternheit verkehrte sich in Anarchismus. Daher war es nicht verwunderlich, daß die Akademieleitung in ihm den Rädelsführer (Anstifter) der Unruhen sah, die von protestierenden Studenten wegen der ungerechtfertigten Ernennung eines Professors ausgelöst wurden und die so weit gingen, daß die Polizei einschreiten mußte.

Für die Dauer eines Jahres (1923 - 1924) wurde er von der Akademie verwiesen und ging zurück nach Figueras. Politische Machenschaften, die mehr seinem Vater als ihm selbst galten, führten im Mai 1923 zu seiner Festnahme und Inhaftierung. Als er Ende Juni nach 35tägiger Haft entlassen wurde, fuhr er mit seiner Familie nach Cadaqués. "Zum Schluß war ich nur noch ein Skelett, ein Monster ohne Körper, das lediglich aus Hand, Auge und Gehirn bestand." Es war die Periode der konstruktivistischen Bilder, der großen kubistischen Ölbilder, eine Zeit, in der er viele Bildnisse seiner Schwester anfertigte. Außerdem illustrierte er

Gedichte: "Les Bruixes de Llers" von Fages de Climent und "L'Oncle Vicents" von Puig Pujades. Ersteres wurde 1924 veröffentlicht, letzteres erst im Jahre 1926.

Im September kehrte er nach Madrid zurück. Da er von den Vorlesungen in San Fernando noch immer ausgeschlossen war, schrieb er sich an der Academia Libre von Julio Moisés ein, wo er auch Buñuel porträtierte. Seine Rückkehr wurde bejubelt, umgab ihn doch der Nimbus (Ruhm, Ansehen) eines politisch Verfolgten. Er begann wieder zurückgezogen zu arbeiten und nahm auch das vergnügliche Leben mit seinen Freunden wieder auf.

Im Sommer des Jahres 1925 verbrachte Lorca einige Ferientage bei der Familie Dalí in Cadaqués. Im Oktober des gleichen Jahres nahm Salvador erneut seine Vorlesungen in San Fernando auf.

Seine öffentlichen Aktivitäten während dieser Zeit waren bestimmt von seiner Teilnahme an einer Gruppenausstellung, die unter der Schirmherrschaft der katalonischen Studentenvereinigung im Februar 1922 in der Galerie Dalmau in Barcelona organisiert wurde. Seine acht Bilder fanden bei den Kritikern große Beachtung. 1923 stellte er im Sitzungssaal der Stadtbücherei von Figueras aus, im Juni 1925 präsentierte er das Buñuel-Bildnis und das Gemälde Sifo i ampolleta de rhum (Siphon und Rumflasche) im iberischen Künstlerverein in Madrid. Danach organisierte er seine erste Einzelausstellung in der Galerie Dalmau in Barcelona. Vom 14. bis 27. November 1925 zeigte er dort sein 1917 entstandenes Bild Paisatge de Cadaqués (Landschaft bei Cadaqués), zwei Stilleben aus dem Jahre 1924 (kubistische Gemälde) und 14 Werke aus dem Jahre 1925, darunter das Bild Retrato de mi padre (Bildnis meines Vaters), zwei Bildnisse seiner Cousine Montserrat und das berühmte Gemälde Venus i un mariner - Homenatge à Salvat-Papasseit (Venus und ein Matrose - Hommage à Salvat-Papasseit). Im Januar 1926 widmeten ihm die "Gasete de les Arts" und die Zeitschrift "D'ací, d'allà" jeweils einen langen Artikel.

1926 - 1928

Vom Neokubismus zum Präsurealismus

Literatur und künstlerischer Kannibalismus

Das Jahr 1926 begann mit der Ausstellung moderner katalonischer Kunst im Circulo de Bellas Artes, die vom 16. bis 31. Januar von der in Madrid erscheinenden Zeitung "Heraldo" organisiert wurde. Dalí nahm daran mit zwei bemerkenswerten Bildern teil: Muchacha a la ventana (junges Mädchen am Fenster) und Venus i un mariner (Venus und ein Matrose).

In Begleitung seiner Schwester Ana María und seiner Tante reiste er vom 11. bis 28. April zum ersten Mal nach Paris und Brüssel. In Brüssel hinterließ die Begegnung mit der flämischen Malerei einen nachhaltigen Eindruck bei ihm, die Tage in Paris verband er mit drei schockartigen Erlebnissen: zum einen sein Besuch in Versailles, dann der Besuch im Musée Grévin und schließlich die Pilgerfahrt nach Barbizon, zu dem scheunenartigen Atelier J. F. Millets, dem Maler des Angelus. Lorca hatte ihm ein Empfehlungsschreiben an seinen Freund Manuel Angeles Ottiz mitgegeben; dieser begleitete ihn zu Picasso, bei dem sich Dalí dann mit folgenden Worten vorstellte: »Bevor ich den Louvre besuche, komme ich erst einmal zu Ihnen«, worauf Picasso antwortete: »Damit haben Sie nicht unrecht.« Als Geschenk hatte Dalí ihm sein Bild Muchacha de Figueras (Junges Mädchen aus Figueras) mitgebracht.

Im Juni des gleichen Jahres lehnte er die Prüfungskommission der Kunstakademie in Madrid ab. Wie aus den Protokollen des Disziplinarrates hervorgeht, erklärte er wörtlich: »Da keiner der Professoren der Akademie San Fernando kompetent ist, mich zu prüfen, gehe ich wieder.«

Am 22. Juni wurde er zum zweiten Mal von der Akademie verwiesen.

Es war die Zeit des Neokubismus, in der das geologische Landschaftsbild der katalonischen Küsten zu einem wichtigen Bestandteil seiner Ölbilder wurde, denn es bildete den Hintergrund für weibliche Akte. Es war auch die Zeit eines gewissen Realismus mit den Bildnissen junger Mädchen beim Nähen, dem Brotkorb-Motiv und den von Picasso beeinflussten Ölbildern.

Im Oktober wurde er auf königliche Anordnung endgültig von der Kunstakademie ausgeschlossen. Er ging zurück nach Figueras und arbeitete intensiv an den Vorbereitungen zu seiner zweiten Einzelausstellung (vom 31. Dezember 1926 bis 14. Januar 1927) bei Dalmau in Barcelona, wo 20 Gemälde gezeigt wurden, darunter das Bild *Femme devant les rochers - Peña-Segats* (Frau vor den Felsen - Peña-Segats) und *Noia dels rulls* (Das Mädchen von Ampurdan). Die Ausstellung wurde ein großer Erfolg. In schönster Einmütigkeit lobte die Presse die Virtuosität und persönliche Handschrift des jungen Künstlers. Im Februar 1927 erhielt Dalí seine Einberufung und leistete im Castillo San Fernando in Figueras seinen Militärdienst ab. Nach eigenen Aussagen - er wurde im Oktober aus dem Militärdienst entlassen - malte er während dieser neun Monate nur ein einziges Bild, und zwar *Cenicitas* (Senicitas). Er zeichnete jedoch die Kostüme und Bühnenbilder für das Theaterstück seines Freundes Lorca, »Mariana Pineda«. Die Premiere fand am 24. Juni im Teatro Goya in Barcelona statt.

Ab Juli 1927 arbeitete Dalí regelmäßig an der Kunstzeitschrift »L'Amic de les Arts« mit, in der er auch seine erste bedeutende Schrift, »Sant Sebastià«, veröffentlichte. Es ist ein grundlegender Text zum Verständnis seiner sich entwickelnden Ästhetik. Er verteidigte darin die »Ironie«, die zur Metaphysik führt, und die Geduld als »Form der Leidenschaft«, kurz, er definierte die »Ästhetik der Objektivität«.

Aus dieser Zeit stammen die Bilder *Le miel est plus doux que le sang* (Honig ist süßer als Blut) und *Appareil et main* (Apparat und Hand), Bilder, die seine surrealistische Entwicklung ankündigten. So tauchten in Dalís Welt die »Apparate« auf: das Heliometer, der Doppelzentimeter, allerlei merkwürdige Maschinen. Auf die Geduld kam er noch einmal in seinem zweiten Beitrag, »Reflexions«, im August 1927 zurück: »... Nicht über die Linie hinausgehen! Hier hat man eine Richtschnur, die zu einer allumfassenden Redlichkeit und Ethik der Malerei führen kann... Es hat immer zwei Arten von Malern gegeben: die einen, die über die Linie hinausgingen, und die anderen, die es fertigbrachten, mit Respekt und Geduld nur bis an diese Grenze zu gehen.«

Meisterhaft angewendet sind die Ästhetik der Objektivität und die Technik der Geduld in dem Bild *Cenicitas* (Senicitas). Sie zeigen sich auch in den Gemälden der Jahre 1927 und 1928, wie in *Arlequin* (Harlekin), *Le Mannequin* (Das Mannequin), *Chair de poule inaugurale* (Einweihungs-Gänsehaut) und anderen und erreichen ihren Höhepunkt in dem Bild *Le miel est plus doux que le sang* (Honig ist süßer als Blut).

Zusammen mit Lluís Mantañyá und Sebastià Gasch verfaßte und unterzeichnete er 1928 das »Manifeste Groc« (»Gelbes Manifest«), eine heftige Attacke im futuristisch surrealistischen Stil der katalonischen Intellektuellen.

Am Strand von Cadaqués sammelte er Bindfäden, angeschwemmte Korkstücke, Kies und Sand um diese Materialien in seine Bilder einzubeziehen. Es ist die Periode der großen weißen Flächen, die Ideogramme (stilisierte Gestalten und Hütten) zieren.

Ende Oktober hielt er anlässlich des »Saló de Tardor« (Herbstsalon) in Barcelona einen Vortrag über den Jugendstil. Er hatte zwei Bilder zu dieser Herbstausstellung geschickt: *Nu féminin* (Weiblicher Akt) und *Les désirs inassouvis* (Das unbefriedigte Verlangen), die jedoch von der Jury als zu gewagt abgelehnt und somit nicht ausgestellt wurden.

Vom 18. Oktober bis 18. Dezember 1928 nahm er auf Einladung an der »Annual International Exhibition of Paintings« im Carnegie Institute in Pittsburgh/USA teil. Buñuel, der sich mit dem

Film beschäftigte, erzählte ihm, daß er gern einen Film mit ihm drehen wollte, worauf Dalí erwiderte, daß er schon eine Idee für ein Drehbuch habe. Man darf dabei nicht übersehen, daß Dalí Ende 1927 einen Artikel unter dem Titel »Film-arte - Fil antiartistico« (»Kunst-Film - Antikunst-Film«) in der »Gaceta literaria« (Nr. 24, 15. Dezember 1927) geschrieben hatte. Darin heißt es: »Der antikünstlerische Film ... zeigt uns nicht die illustrierten Gefühle künstlerischer Delirien, sondern die vollkommen neue poetische Emotion der einfachsten und unmittelbarsten Tatsachen.« Innerhalb weniger Tage schrieben die beiden Freunde das Drehbuch zu »Un chien andalou« (»Ein andalusischer Hund«).

Im Herbst 1928 reiste Dalí zum zweiten Mal nach Paris. Begleitet wurde er von Juan Miró, der seinen Schützling mit den Luxusbordellen und den Dadaisten bekannt machte und ihn Tristan Tzara sowie der Gruppe der Surrealisten vorstellte. In diese Zeit fällt auch seine erste Begegnung mit Gala.

Von dieser Reise brachte er vor allem die Kenntnis und Erfahrung der Arbeiten Massons, Ernsts und Magrittes mit nach Haus. Zurück in Figueras, hatte er Zeit und Muße, über deren Bemühungen nachzudenken und sie mit den seinen zu vergleichen.

1929 - 1933 Gala, die Liebe, Paris und der Surrealismus

Das Jahr 1929 war ebenfalls ein entscheidendes Jahr für Dalí. Es war das Jahr, in dem er die Liebe entdeckte, in dem er sich von allen Zwängen befreite und in dem er sich schließlich, ohne dies zu verschweigen, seine eigene Welt erschloß.

Buñuel ließ ihn anläßlich der Dreharbeiten zu dem Film »Un chien andalou« (»Ein andalusischer Hund«) nach Paris kommen. Bei dieser Gelegenheit lernte er die Surrealisten kennen und lud sie ein, ihn während der Sommermonate in Cadaqués zu besuchen. Dieser Einladung folgten jedoch nur das Ehepaar Magritte, Camille Goemans, der später Dalís erste Ausstellung in Paris organisierte, und das Ehepaar Eluard. Dalí verliebte sich unsterblich in Gala Eluard, und damit nahm eine legendäre Partnerschaft ihren Anfang. Gala war für ihn mehr als nur die Lebensgefährtin, sie inspirierte ihn zu seinen Werken und erfüllte ihn mit Begeisterung und Kraft. Durch sie konnte er sich frei machen von Vorurteilen, Zweifeln und quälender Unentschlossenheit. Sie allein half ihm, sich selbst auf allen Ebenen kompromißlos zu verwirklichen.

Während seines Aufenthalts in Paris schickte Dalí in regelmäßigen Abständen (von April bis Juni) kurze Artikel mit der Überschrift »Documentaire-Paris« an die in Barcelona erscheinende Zeitschrift »La Publicitat«. In der Nr. 34 der Zeitschrift »L'Amic de les Arts« (vom 31. März 1929) veröffentlichte er sieben Artikel, darunter »Revista de Tendencias anti-artistiques« (»Überblick über die antikünstlerischen Tendenzen«), eine regelrechte Verteidigungsschrift der »Revue surréaliste«, und trat vehement gegen jeglichen Akademismus wie den von Georges Braque - ein. In der Tat bedeuteten die Jahre des Surrealismus unstreitig für Dalí geistigen Reichtum, Produktivität und Bestätigung. Seit seiner frühesten Kindheit war die Traumwelt für ihn realer als die Realität. Die surrealistischen Theorien, mit denen er sich im weiteren beschäftigte, erlaubten ihm, dieser Traumwelt eine Vorrangstellung einzuräumen. 1929 malte er auch seine explosivsten Bilder.

Von nun an erforschte Dalí das Irrationale und das Unterbewußte, indem er das Pathetische in seiner ausgeprägtesten Form mit der Aufhebung der »Verstandeskontrolle« verband und eine Überblendungstechnik entwickelte, bei der die Begriffe »Schön« und »Häßlich« ihre herkömmliche Bedeutung verloren. Das Detail nahm nie zuvor bemerkte Proportionen an; die Darstellung von »Weich« und »Hart« wurde die Grundlage seiner Ästhetik, die man vielleicht

unter dem Begriff »vollkommenes Leben der degenerierten Morphologie« zusammenfassen könnte. Seine Sehweise wurde fotografisch; doch die Fotografie - wie beispielsweise in einigen Sequenzen des Films »Ein andalusischer Hund« - war nicht mehr als ein bevorzugter Augenblick aus dem Panorama der »tausend Bildfragmente, die eine dramatisierte kognitive Totalität ergeben«. Er bezeichnete dies als die »subtilsten Formen der Osmose, die zwischen der Realität und Surrealität entstehen«. Nach einem Aufenthalt in Spanien kehrten Gala und Dalí gemeinsam zur Premiere des Films »Ein andalusischer Hund« nach Paris zurück. Der Film rief leidenschaftliche Reaktionen hervor, die sich auch in der Presse niederschlugen. Einige Kritiker, darunter André Delons, schrieben unumwunden: »Das ist das erste Mal, wirklich das erste Mal, daß die von schrecklichen menschlichen Gebärden durchdrungenen Bilder ihre Triebhaftigkeit voll und ganz ausleben ...«, während andere, zum Beispiel Henri Ghéon in der Zeitschrift »Latinité«, ihn lächerlich machten.

Vom 20. November bis 5. Dezember stellte Dalí zum ersten Mal bei Camille Goemans aus. Zwei Ölbilder stammten aus dem Jahre 1927: *Appareil et main* (Apparat und Hand) und *Les efforts stériles* (Die fruchtlosen Bemühungen). Alle anderen waren aus dem Jahre 1929, darunter das berühmte *Le jeu lugubre* (Das finstere Spiel), das die Surrealisten in Cadaqués so sehr schockiert hatte. Es wurde vom Vicomte de Noailles gekauft.

Vom 6. Oktober bis 3. November nahm Dalí an der vom Kunsthaus Zürich veranstalteten »Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik« teil. Dalís Eintritt in die Gruppe der Surrealisten erfüllte diese mit neuer Vitalität. Im Juli 1930 veröffentlichte er in der neuen Zeitschrift »Le surréalisme au service de la révolution« (»Der Surrealismus im Dienst der Revolution«) ein langes Manifest in Gedichtform: »L'âne pourri« (»Der Eselskadaver«), in dem er seine »Theorie des paranoischen und aktiven Gedankenprozesses« erläuterte. In der Nr. 2 (vom Oktober 1930) veröffentlichte er eine Reproduktion seines Bildes *Le grand masturbateur* (Der große Masturbator). So lautet auch der Titel eines Kapitels aus dem Gala gewidmeten Buch »*La femme visible*« (»Die sichtbare Frau«), das im Dezember erschien.

Ebenfalls im Jahre 1930 schrieb er zusammen mit Buñuel das Drehbuch zu dem Film »*L'âge d'or*« (»Das goldene Zeitalter«). Die Aufführung dieses Films im Studio 28 wurde ein Skandal; einige Tage nach der Premiere fielen Rechtsextremisten und Angehörige der Antijüdischen Liga regelrecht über das Kino her, zerschlugen Sessel, beschmierten die Leinwand und zerfetzten die ausgestellten Bilder in der Vorhalle, darunter das Bild *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (Die Unsichtbaren - Schlafende, Pferd und Löwe).

Durch den vorzeitigen Verkauf seines Bildes *La vieillesse de Guillaume Tell* (Das Greisenalter Wilhelm Tells) konnte Dalí eine Fischerhütte in Port Lligat kaufen. Sein Elternhaus in Cadaqués war ihm verwehrt, seit er sich wegen seiner Verbindung mit Gala mit seinem Vater entzweit hatte. Er verbrachte den Sommer und die ersten Herbstwochen in Katalonien, wo er Vorbereitungen traf für eine Ausstellung, die im Juni 1931 bei Pierre Colle stattfinden sollte. Zu den 24 ausgestellten Bildern zählte auch eine weitere Version von *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (Die Unsichtbaren - Schlafende, Pferd und Löwe), *La persistance de la mémoire* (Die Beständigkeit der Erinnerung), *L'homme invisible* (Der unsichtbare Mann) und *La mémoire de la femme-enfant* (Erinnerung der Kind-Frau). Der Katalog schloß mit einem Kommentar Dalís zu den drei Jugendstil-Objekten, die zur Ausstellung gehörten: »Die ornamentalen Objekte des >Jugendstils< enthüllen uns auf eine höchst materielle Weise die Beständigkeit des Traums durch die Wirklichkeit hindurch, denn diese Objekte liefern uns, wenn man sie einer genauen Prüfung unterzieht, die sinnestäuschendsten Elemente des Traums.«

Am Ende des Jahres veröffentlichte er in den »Editions surréalistes« ein eindrucksvolles Gedicht: »*L'amour et la mémoire*« (»Liebe und Gedächtnis«). Ein aufmerksamer Leser findet in diesem Text den Schlüssel zu einigen seiner zwischen 1929 und 1931 auf die Leinwand projizierten Phantasmen. Gleichzeitig ist das Gedicht eine Liebeserklärung von aus

gesprachener Unbändigkeit: »Gala... du bist außerhalb meines Gedächtnisses, da du mein Leben bist...«

Das Jahr 1932 begann mit der Ausstellung seines Gemäldes *La persistance de la mémoire* (Die Beständigkeit der Erinnerung) in New York bei Julien Levy. Dieser veranstaltete vom 9. bis 29. Januar eine surrealistische Retrospektive: »Surrealist Paintings, Drawings and Photographs«. Es war dies nicht der erste Kontakt Dalís mit dem amerikanischen Publikum, jedoch die erste offizielle Begegnung Amerikas mit dem Surrealismus. Außerdem nahm Dalí vom 23. Januar bis 12. Februar an einer Ausstellung bei Jacques Bonjean in Paris teil, die der »Neuen Generation« gewidmet war.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Dalí seine berühmte paranoisch-kritische Theorie mit ihren gleichermaßen auf Hegel und Freud aufbauenden Gedanken voll entwickelt. Nach der Hegelschen Auffassung ist die Malerei imstande, eine Brücke zwischen dem Inneren und dem Äußeren zu schlagen und die totale Innerlichkeit nach außen hin auszudrücken.

Aus dieser Zeit stammt auch »Babaou« ein Drehbuch, das nie verfilmt werden sollte im Vorspann eine Studie über das Kino, in Anhang »Wilhelm Tell, ein portugiesisches Ballett«, das nie aufgeführt wurde. Das Buch erschien im Juli 1932 in den »Editions des Cahiers libres«. Schließlich hatte Dalí von 26. Mai bis 17. Juni eine Einzelausstellung bei Pierre Colle.

Nachdem er den Sommer in Port Lligat verbracht hatte, kehrte er zurück nach Paris. Dort lernte er Anne und Julien Green kennen. Letzterer war beeindruckt von Dalís Fähigkeit, »Stille zu verbreiten« und »sich in der Stille zu entfalten wie eine Pflanze im Fluten des Lichts«.

Der Alltag war dennoch nicht leicht für Salvador und Gala. Das mußte auch ihren Freunden auffallen, obwohl die beiden die größte Würde an den Tag legten. Und so kam es zur Gründung der Gruppe »Le Zodiaque« (»Der Tierkreis«), die sich aus folgenden Mitgliedern zusammensetzte: Caresse Crosby, Emilio Terry, Anne und Julien Green, die Marquise Cuevas de Vera, André Durst, die Gräfin Pecci-Blunt, René Laporte, der Prinz de Faucigny-Lucinge, Félix Rolo, Robert de Saint-Jean und der Vicomte de Noailles. Als Freunde und treue Sammler verpflichteten sie sich, jeden Monat ein durch das Los bestimmtes Dalí-Gemälde zu kaufen.

Im Jahre 1933 arbeitete Dalí mit der Zeitschrift »Le surréalisme au service de la révolution« und dem »Minotaure« zusammen. Für den Schweizer Verleger Albert Skira illustrierte er »Les chants de Maldoror« (»Die Gesänge von Maldoror«). Vom 7. bis 18. Juni nahm er mit acht Werken an der Ausstellung über Surrealismus in der Galerie Pierre Colle teil. Weiterhin war er im »VI. Salon des Surindépendants« mit seiner Porzellanbüste *Buste de femme retrospectif* (Retrospektive Frauen-büste) vertreten. Im gleichen Jahr hatte er zwei Einzelausstellungen, eine davon in New York bei Julien Levy (vom 21. November bis 8. Dezember), die andere in Paris bei Pierre Colle (vom 19. bis 29. Juni). Außerdem stellte er vom 8. bis 21. Dezember in der Galeria d'Art Catalónia in Barcelona aus.

In der Doppelnummer der Zeitschrift »Minotaure« (Nr.3/4) veröffentlichte Dalí einen bedeutsamen Text unter dem Titel »De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture >Moderne Style< « (»Von der schaurigen und eßbaren Schönheit der Jugendstil-Architektur«), der mit seinem berühmten Ausspruch endet: »La beauté sera comestible ou ne sera pas« (»Die Schönheit wird eßbar sein oder gar nicht sein«).

1934 - 1937

Die paranoisch - kritische Methode

1934 war ein ausgesprochen ereignisreiches Jahr. Dalí hatte sechs Einzelausstellungen: zwei in New York bei Julien Levy (im April zeigte er seine Radierungen zu »Les chants de Maldoror« - »Die Gesänge von Maldoror«, die zweite Ausstellung fand vom 21. November bis 10. Dezember statt); zwei Ausstellungen in Paris (im Juni in »Aux Quatre Chemins« mit »Maldoror«-Radierungen und vom 20. Juni bis 13. Juli bei Jacques Bonjean); eine im Oktober in der Galeria d'Art Catalönia in Barcelona; schließlich vom 24. Oktober bis 10. November eine Einzelausstellung in der Londoner Zwemmer Gallery. Außerdem beteiligte er sich an mehreren Gruppenausstellungen.

In der Nr. 5 des »Minotaure« veröffentlichte er »Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral« (»Der neue Anstrich des gespenstischen Sex-Appeals«). In diesem wichtigen Beitrag definierte und erklärte er die »théories délirantes du volume« - die »wahnhaften Volumentheorien«, nach denen die Verhüllung das Volumen virtuell und beängstigend macht. Er weist auf jene »winzige, obgleich monumentale Amme« in seinen Bildern hin und schließt mit der »Parallelität der Gegensätze zwischen Phantom und Gespenst«: Die (zerlegbare) Frau wird gespenstisch sein, und die monumentale Nüchternheit der großen Automobile wird phantomhaft sein.

Dalí und Gala wurden ständig von einem Kreis von Sammlerfreunden, dem »Zodiaque« (»Tierkreis«), finanziell unterstützt, so daß der Maler in Ruhe arbeiten konnte. Im Februar beschloß er, die breite Öffentlichkeit zu brüskieren und stellte im »Salon des Indépendants« L'énigme de Guillaume Tell (Das Rätsel Wilhelm Tells) und Le cannibalisme des objets (Kannibalismus der Objekte) aus.

Die Surrealisten zeigten sich zunehmend beunruhigt über Dalís Persönlichkeit und nahmen es ihm übel, als er am 14. November 1934 bei seiner Ankunft in New York erklärte, er sei der einzige echte Vertreter der surrealistischen Bewegung.

Auf den begeisterten Empfang in New York antwortete er mit der Schrift »New York salutes me« (»New York grüßt mich«), die während seiner Ausstellung bei Julien Levy (vom 21. November bis 10. Dezember) verteilt wurde. Darin interpretierte er seine Malerei wie folgt: »Ich übertrage gar meine Gedanken und versuche, meinen übersteigerten und flüchtigsten Visionen, all dem, was mir an Geheimnisvollem, Unbegreiflichem, Persönlichem und Einzigartigem durch den Kopf geht, Gestalt zu geben.« Am 18. Dezember hielt er im Wadsworth Atheneum in Hartford (Connecticut) einen Vortrag, in dem er erklärte: »Der einzige Unterschied zwischen mir und einem Verrücktem besteht darin, daß ich nicht verrückt bin.«

In New York entdeckte Dalí auch die vornehme Gesellschaft dieser Weltstadt. Ob bei Empfängen oder Vorträgen, bei Interviews oder in Gesprächen, sein Aufenthalt in den Vereinigten Staaten war geprägt von der Präsentation seiner surrealistischen Bilder, die im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurden und die Dalí unter dem Titel »Surrealistische Gemälde und paranoische Bilder« zusammenfaßte. Die Rolle des Unterbewußten in seinen Bildern erklärte er mit folgenden Worten: »Daß ich selbst während des Malens die Bedeutung meiner Bilder nicht verstehe, heißt nicht, daß diese Bilder keine Bedeutung haben.« (11. Januar 1935)

Vor Dalís Rückkehr nach Europa gab Caresse Crosby in der Nacht vom 18. auf den 19. Februar ihm zu Ehren den berühmten Abschiedsball »Dream Betrayal« (»Traumball«). Am darauffolgenden Morgen fuhren Dalí und Gala mit dem Schiff nach Frankreich. Dalí hatte in New York acht Ölbilder verkauft, davon drei an Museen, und der Zeitschrift »American Weekly« Illustrationen geliefert, die von Februar bis Juni erschienen.

Für Juni war eine große surrealistische Vortragsreihe geplant, doch dieses Projekt wurde nicht realisiert. Übrig blieb nur ein Plakat von Dalí und das Programm für fünf Vorträge. Dalí arbeitete unermüdlich und beteiligte sich an allen großen Gruppenausstellungen. So stellte er im Mai in Santa Cruz (Teneriffa) im Oktober in La Louvière (Belgien), im Dezember in Kopenhagen, Pittsburgh und im Pariser »Aux Quatre Chemins«.

Gleichzeitig in Paris und in New York veröffentlichte er den wichtigen Text »La conquête de l'irrationnel« (»Die Eroberung des Irrationalen«). Dieser Essay ist von großer Bedeutung, denn er gibt Aufschluß über das gesamte Werk Dalís. Er sagt darin: »Mein ganzer Ehrgeiz auf dem Gebiet der Malerei besteht darin, die Vorstellungsbilder der konkreten Irrationalität mit der herrschenden Präzisionswut zu materialisieren..., die vorläufig weder durch Systeme der logischen Eingebung noch durch rationale Mechanismen erklärbar oder reduzierbar sind.« Besondere Betonung legt er auf die »paranoisch-kritische Aktivität«: Sie ist die »spontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch-interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht«. Diese wahnhaften Phänomene beinhalten bereits gänzlich die systematische Struktur und »objektivieren sich erst a posteriori durch Einschaltung der Kritik«. Die unbegrenzten Möglichkeiten dieser Methode können nur aus der »zwanghaften Idee« entstehen. Zum Schluß prangert er die Trugbilder des Unwägbareren an, wovon sich nichts Geringeres als das »wohlbekannte, blutige, irrationale gebratene Kotelett verbirgt, das uns alle verschlingen wird«.

Mit dieser schillernden Metapher sagte er den Beginn der Konsumgesellschaft voraus, die die westliche Welt einige Jahre später aus dem Gleichgewicht bringen sollte.

1936 hielt Dalí einen Vortrag im Théâtre Vieux Colombier und am 1. Juli des gleichen Jahres einen weiteren in den New Burlington Galleries in London anlässlich der »International Surrealist Exhibition« um die Tiefen des Unterbewußten konkret zu veranschaulichen - denn danach forschte er unablässig in seiner Malerei -, entschloß sich Dalí, seinen Vortrag in einem Taucheranzug zu halten und wäre beinahe darin erstickt. Man mußte schließlich den Anzug zerreißen und die Schrauben des Helms heraushämmern, um ihn zu befreien: »In der Überzeugung, daß es sich dabei um eine in allen Einzelheiten festgelegte Pantomime handelte, spendete das Publikum tosenden Beifall.«

Er hatte zwar in jenem Jahr keine Ausstellung in Paris, lud aber ein paar Freunde in seine Wohnung in der Rue de la Tombe-Issoire Nr. 101b ein, damit sie sich dort seine neuesten Bilder ansehen konnten. Diese Ölbilder wurden vom 25. Juni bis 18. Juli in der Londoner Alex Reid & Lefevre Gallery ausgestellt.

Die meisten Bilder gingen in die Sammlung von Edward James ein: Table solaire (Sonnentisch), L'automobile fossile du Cap Creus (Das fossile Automobil von Cap Creus), Le calme blanc (Weiße Ruhe), Banlieue de la ville paranoïaque-critique: après-midi sur la lisière de l'histoire européenne (Außenbezirk der paranoisch-kritischen Stadt: Nachmittag am Rand der europäischen Geschichte), Portrait géodésique de Gala (Geodätisches Bildnis Gala) und andere.

Dalí wollte nach Port Lligat zurückkehren, denn der Zwischenfall mit dem Taucheranzug und die unzähligen Empfänge hatten ihn mit der Zeit geschwächt. Doch kaum in Spanien angekommen, mußte er das Land wieder verlassen, weil der Bürgerkrieg gerade ausgebrochen war.

Mit dem englischen Kunstsammler Edward F. W. James schloß Dalí einen Vertrag, der ihm die regelmäßige Abnahme seiner Bilder sicherte, was ihm das Arbeiten in einer gewissen Ruhe erlaubte. In den Jahren 1936-38 nahm sein Werk ein beachtliches Ausmaß an. Er lebte fortan sowohl in Paris als auch in den Vereinigten Staaten und hielt sich auch mehrmals in England auf.

In den Kunstzeitschriften »Cahiers d'art« und »Minotaure« veröffentlichte er einige wichtige Beiträge, in denen er seine Standpunkte gegenüber der Kunst und der Ästhetik klarlegte. In »Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite« (»Der gespenstische Surrealismus des Ewigweiblichen in der präraffaelitischen Kunst«) präziserte er beispielsweise seine Auffassung von der »ästhetischen Gesundheit des Geistes«: Diese könne nicht ohne den Körper existieren; dazu gehöre das Berühren, »ja sogar das Essen und Kauen«. Auch wenn die Frauen in der präraffaelitischen Kunst Englands »zugleich die begehrenswertesten und schrecklichsten Frauen sind, die es gibt«, seien sie doch auch »Wesen, die man nur mit größter Abscheu und Angst verspeisen würde«. Sie erinnerten an »jenen legendären nekrophilen Frühling« von Botticelli, der zwar annehmbar sei, weil er noch das »lebendige Fleisch des Mythos« verkörpere, aber dennoch anfechtbar, weil er nicht »jenen ermatteten, herrlichen und ungeheuer stofflichen Glanz der ganzen psychologischen und lunaren "Legende" des Abendlandes erreicht«.

Er befaßte sich in der Folge eingehend mit der präraffaelitischen Morphologie, die dazu einlädt, »in die irrationalen Eingeweidetiefen der ästhetischen Seele blutrunstiger Geometrien hinabzutauchen«, und vergleicht diese mit der Cézannes, der seiner Ansicht nach nur »eine Art platonischer Maurer« war, »der die geodätischen Kurven nicht erkannte«.

Als Beispiel für seine Theorie der geodätischen Linien nennt er die »höchst lehrreichen« ägyptischen Mumien, von denen die modernen Bandagen nur »schwache Abkömmlinge« seien. Dann geht er über zur Kunst der Kleidung und von dort zu den Muskeln und Knochen, von der Oberfläche zum Volumen, um dann zwangsläufig auf »verhüllende Druck- und Spannungslinien« zu treffen (in »Minotaure«, Nr. 8).

Mit diesen Paradoxien und Erklärungen gewappnet, kam Dalí zurück in die Vereinigten Staaten. Am 7. Dezember 1936 ging er dort an Land und erschien am 14. Dezember auf der Titelseite der »Time«. Das war die offizielle Bestätigung seines Ansehens.

Am 15. Dezember fand bei Julien Levy in New York die Vernissage der Dalí-Ausstellung statt. Diese Ausstellung umfaßte 21 Gemälde und zwölf Zeichnungen und dauerte bis zum 9. Januar 1937.

Unter anderem stellte er folgende Werke aus: Banlieue de la ville paranoïaque-critique: après-midi sur la lisière de l'histoire européenne (Außenbezirk der paranoisch-kritischen Stadt: Nachmittag am Rand der europäischen Geschichte); Couple aux têtes pleines de nuages (Paar, die Köpfe voller Wolken); Cannibalisme de l'automne (Herbstlicher Kannibalismus); Tête de femme ayant la forme d'une bataille (Frauenkopf in Gestalt einer Schlacht). Sie alle kennzeichnen einen wichtigen Abschnitt in Dalís Werk.

Im Februar 1937 besuchte er in Hollywood Harpo Marx, einen der Marx Brothers, den er im Jahr zuvor kennengelernt hatte. Gemeinsam schrieben sie für die drei Brüder das Drehbuch zu »Giraffes on Horseback Salad« (»Giraffen auf Pferderücken-Salat«). Zu dem Drehbuch, das jedoch nie verfilmt wurde, fertigte Dalí eine Reihe von Bühnenbildskizzen an. Außerdem zeichnete er mehrere Porträts von Harpo.

Im April kehrte das Ehepaar Dalí nach Europa zurück und verbrachte einen Monat in Österreich und der Schweiz.

Vom 6. bis 30. Juli fand in der Pariser Galerie Renou et Colle eine große Einzelausstellung statt. Unter den Ausstellungsstücken befand sich auch das Gemälde Métamorphose de Narcisse (Metamorphose des Narziß). Unter dem gleichen Titel veröffentlichte Dalí in den »Editions surréalistes« in Paris und bei Julien Levy in New York ein langes Gedicht: »das erste Gedicht und das erste Bild, die unter uneingeschränkter Anwendung der paranoisch-kritischen Methode entstanden sind«.

Aufgrund des Bürgerkrieges war es Dalí nicht möglich, nach Spanien zurückzukehren, und so begab er sich nach Italien, wo er von Edward James aufgenommen wurde. Später wohnte er bei Lord Burners in Rom.

Die Vielseitigkeit seiner künstlerischen Aktivitäten zeigte sich schließlich darin, daß er im gleichen Jahr für Elsa Schiaparellh Kleider und Hüte entwarf.

1938 - 1940

Der Einfluß des Warnenden

Europa erzitterte unter dem Ansturm des Totalitarismus; zuerst in Spanien, wo der Bürgerkrieg tobte (nur Katalonien leistete noch Widerstand), dann in Italien und schließlich in Deutschland, wo Hitler, um Lebensraum zu schaffen, in die benachbarten Länder einmarschierte.

Neben ihrer politischen Betätigung - nur Dalí war in keiner Weise politisch aktiv - veranstalteten die Surrealisten auch Ausstellungen, 1938 gleich mehrere. Am 17. Januar wurde in der Galerie des Beaux-Arts (Paris, Rue du Faubourg Saint-Honoré Nr. 140) die »Exposition internationale du surréalisme« eröffnet (bis Februar). Trotz der Auseinandersetzungen mit Breton, der vergeblich seinen Ausschluß aus der Gruppe forderte, nahm Dalí als »Sonderberater« an dieser Ausstellung teil und stellte ein Mannequin und das berühmte Taxi pluvieux (Regentaxi) aus. Die Ausstellung wurde ein großer Erfolg und erregte allgemein Aufsehen. Die Surrealisten stellten nun überall aus: Von Mai bis Juni lief eine Ausstellung in der Guildhall von Gloucester, im Frühling in Amsterdam in der Galerie Robert, im November bei Alex Reid & Lefevre in London und vom 13. Oktober bis 4. Dezember im Carnegie Institute in Pittsburgh und im Wadsworth Atheneum in Hartford. Dalí nahm an jeder dieser Veranstaltungen teil. Außerdem arbeitete er zusammen mit Breton und Eluard am »Dictionnaire abrégé du Surréalisme«, das von der Galerie des Beaux-Arts herausgegeben wurde.

Es war die Zeit der Reisen. Am 19. Juli lernte er in London Sigmund Freud kennen. Nach diesem Zusammentreffen änderte der Psychoanalytiker seine Meinung über die Surrealisten, die er bis dahin für »absolute Narren« gehalten hatte. Kurzzeitig hielt sich Dalí bei Lord Burner auf, doch die Ereignisse vom 29. September 1938 in München veranlaßten ihn zur Rückkehr nach Frankreich. Zuvor machte er noch Station in Monte Carlo bei Coco Chanel, in ihrer Villa »La Pausa« in Roquebrune.

Im Januar 1939 fuhr er zurück nach Paris. Er hatte das Jahr zuvor hart gearbeitet, um seine nächste Ausstellung in New York vorzubereiten. Am 2. Februar, wenige Tage vor seiner Abreise in die Vereinigten Staaten, lud Dalí Freunde und Sammler zu sich ein. Dort, in seiner Wohnung in der Rue de l'Université Nr. 88, hatten sie Gelegenheit, seine neuesten Bilder zu bewundern, darunter Le grand crétin borgne (Der große einäugige Zyklop), La plage enchantée (Der verzauberte Strand), Violettes impéiales (Kaiserliche Veilchen).

Kurz nach seiner Ankunft in New York beauftragte ihn das Nobel-Kaufhaus Bonwit-Teller in der Fifth Avenue mit der Frühjahrsdekoration zweier Schaufenster. Als Thema wählte Dalí »Der Tag und die Nacht«. Den Tag verkörperte eine mit schwarzem Persianer ausgekleidete wassergefüllte Badewanne, aus der drei Wachsarme mit Spiegeln in den Händen herausragten, auf dem Wasser schwammen Narzissen. Vor der Badewanne eine nachdenklich aussehende Wachspuppe mit üppigem roten Haar, bekleidet mit einem grünen Abendkleid; an den mit Purpur ausgeschlagenen Wänden hingen hier und dort kleine Spiegel. Das zweite Schaufenster - die Nacht - zeigte eine Wachspuppe, ausgestreckt auf einem Bett aus künstlichen glühenden Kohlen unter einer Jagdtrophäe, die Dalí folgendermaßen beschrieb: »Der abgetrennte Kopf und die wilden Hufe eines großen Bisons, der entkräftet ist

von abertausenden Jahren an Schlaf.« Weil die Direktoren von Bonwit-Teller mit dem Ergebnis nicht zufrieden waren, wurde die Schaufensterpuppe aus dem Tag-Schaufenster ohne Dalís Einwilligung gegen eine modernere ausgetauscht. Wütend über diese Veränderung, machte Dalí eine Szene. Als er die Auslage demolierte, schließlich die Scheibe zertrümmerte, wurde er von der Polizei festgenommen und auf die Polizeiwache gebracht. Allerdings wurde er noch am gleichen Abend von dem Untersuchungsrichter Louis Brodsky mit folgender Erklärung wieder freigelassen: »Es gibt da einige Privilegien, an denen ein temperamentvoller Künstler Spaß zu haben scheint.«

Dieser Zwischenfall erregte großes Aufsehen und war ein guter Auftakt für die Vernissage seiner großen Ausstellung (vom 21. März bis 18. April) bei Julien Levy. Dalí bekam ausgezeichnete Kritiken und konnte mit Ausnahme zweier Bilder, L'énigme d'Hitler (Das Rätsel Hitlers) und L'énigme sans fin (Endloses Rätsel), alle 21 Gemälde verkaufen.

Auch danach blieb Dalí in den Vereinigten Staaten, da er das Angebot erhielt, sich mit einem Stand an der New Yorker Weltausstellung zu beteiligen. Nach der Unterzeichnung des Vertrags begab er sich an die Realisierung seines Projekts »Le rêve de Vénus« (»Der Traum der Venus«). Es sollte ein dreidimensionales »Panorama des Unterbewußtseins« werden, mit Mannequins aus Fleisch und Blut, feuchten Uhren, Klavier-Frauen und einem 2,5 x 11 m großen Becken mit Wasser. Dalí schuf eine pathetische, ikonoklastische Szenerie, die er auf zwei Ebenen mit Leben erfüllte, die eine mit Wahnobjekten und die andere mit Sirenen. Ausgerechnet diese Meerjungfrauen waren der Grund für seine zweite Enttäuschung in Amerika, denn anstelle der herkömmlichen Sirenen mit Frauenkörper und Fischschwanz wollte er Frauen mit einem Fischkopf. Das wurde jedoch abgelehnt. Daraufhin veröffentlichte er im Juli 1939 die »DedARATION of the Independance of the Imagination and the Rights of the Man to His Own Madness« (»Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit«). In diesem Pamphlet beklagte er wieder, wenn auch diesmal weniger direkt, die »Verdummung« und den »Obskurantismus« der Zeit.

In einem Appell von heiligem Eifer und hohen geistigen Ansprüchen rief er alle amerikanischen Künstler und Dichter dazu auf, sich zu vereinigen und die Unabhängigkeit der Phantasie und »den rächenden Donner der paranoischen Inspiration« zu verlangen. Er prangerte die »Abscheulichkeit der mechanischen Zivilisation« ebenso an wie die »Negation eines Rechts, das rein poetisch und phantasievoll ist, außerhalb jeglicher moralischer und politischer Erwägung«. Das Pamphlet endet mit einer lyrischen Verherrlichung der Lustobjekte des Menschen und einer rätselhaften prophetischen Vision vom Schicksal Europas, symbolisiert durch den Herzog und die Herzogin von Windsor, jenes doppelt-illegitime amonarchische Paar. Diese Flugschrift, die im surrealistischen Stil verfaßt war, jedoch höchst moralische Ansprüche hatte, gibt die Erklärung zu vielen seiner Ideen und Motive aus den Jahren 1934 bis 1939. Die meisten der in dieser Periode entstandenen Bilder hatten die tiefgreifenden Veränderungen der Zukunft zum Thema: so beispielsweise das Telefon, fossiles Instrument eines kümmerlichen Versuchs, Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen und der Welt das zu ersparen, was Spanien damals gerade erlebte; oder die großen einäugigen Zyklopen, der Regenschirm Chamberlains, die Schubladen-Frauen, die Pferde, die menschlichen Gestalten und die Automobile, die verknöchern und zu blutigen Skeletten werden. Einer Prophezeiung gleichkommend, schloß der Traktat mit der Abbildung eines aschfahlen Christoph Kolumbus, der mit dem Finger auf Europa zeigt. Er war als ein echter Aufruf an die amerikanischen Künstler zu verstehen, sich zusammenzuschließen und endlich für die Freiheit einzutreten.

Im November fand an der Metropolitan Opera die Premiere des Balletts »Bacchanale« (»Bacchanal«) statt, das ursprünglich den deutschen Titel »Venusberg« tragen sollte. Szenario, Kostüme und Bühnenbilder stammten von Dalí; die Choreographie übernahm Leonide Massine. Der Mythos des verrückten Bayernkönigs Ludwig II. und die alten nordischen Sagen bildeten den Rahmen des Balletts, indem es um die Suche nach Liebe

ging, die Begegnung mit ihr und den blendenden Wahn der Leidenschaft. Die Musik dazu stammte natürlich von Wagner.

Im Herbst kehrte das Ehepaar Dalí nach Frankreich zurück und hielt sich eine Zeitlang in dem Pyrenäen-Ort Font-Romeu auf, wo es vom Ausbruch des Krieges überrascht wurde. Die Dalís reisten nach Paris, blieben dort eine kurze Zeit und fuhren schließlich über Bordeaux in den Südwesten Frankreichs nach Arcachon.

Die Prophezeiungen des amerikanischen Pamphlets hatten sich bestätigt: Europa wurde feldgrau; die deutsche Armee marschierte in Frankreich ein.

Im Februar 1940 schrieb Dalí in einem Brief an einen Freund: »Was bleibt übrig vom Surrealismus, von seinen Ideen, Theorien und Proklamationen? Die fortschreitende Geschichte verschlingt alles; unter unseren Füßen bleibt nur die rauhe und klassische Betrachtung der Geologie.«

Die Truppen Hitlers waren bereits bis Bordeaux vorgedrungen, als Dalí und Gala sich nach Spanien absetzten. Dalí besuchte seinen Vater in Figueras und verweilte einige Tage in Madrid. Gala hielt sich währenddessen in Portugal auf, wo sie Vorbereitungen traf für die Reise in die Vereinigten Staaten.

Am Freitag, dem 16. August, gingen sie in New York von dem Passagierdampfer »Excambion« an Land. Erwartet wurden sie von ihrer treuen Freundin Caresse Crosby, die sie in ihre Villa »Hampton Manor« bei Fredericksburg (Virginia) einlud.

Der Aufenthalt in den Vereinigten Staaten sollte acht Jahre dauern. Dalí blieb allerdings nicht der einzige Surrealist, Der Frankreich verließ. Neben ihm emigrierten auch Caillois, Breton, Max Ernst und viele andere.

1941 - 1944

Amerika und das Atom

Dalí saß nun in den Vereinigten Staaten fest und mußte sich dort ein neues Leben aufbauen. Getrennt von seinen Freunden des »Zodiaque« und den avantgardistischen Gruppierungen, blieb Dalí nichts anderes übrig, als sich der neuen Welt anzupassen, »amerikanisch zu werden«. Doch zwischen New York, Hampton Manor und Kalifornien vergaß er nie die Landschaft seiner Kindheit, das Meer, den Himmel, die Felsen und die Ebenen seines Heimatlandes Katalonien. Kompromißlos hielt er an seiner paranoisch-kritischen Methode fest und eroberte damit die »Neue Welt«.

Am 22. April 1941 fand in New York die Vernissage seiner Ausstellung bei Julien Levy statt. Für den Katalog dieser Ausstellung gestaltete er auch die Titelseite, und zwar reproduzierte er sein Autoporträt 'mou avec lard grille' (Weiches Selbstbildnis mit gebratenem Speck) auf ein Renaissance-Retabel, verteilte rechts und links vier Figuren nach Art Bronzinos und brachte seine Initialen auf den traditionell vergoldeten Abschnitten an.

Die Ausstellung wurde ein großer Erfolg. Der Kritiker Peyton Boswell unterstrich ihre Bedeutung und nannte Dalí unumwunden einen Zeugen unserer Zeit: »Dalí ist es besser als irgendeinem Künstler gelungen, unsere Zeit zum Ausdruck zu bringen.« Dalí hinterfragte diese Übergangszeit, in der alle Werte in Frage gestellt wurden, mit wissenschaftlichem Pathos, dessen Echo man auf seinen Bildern wie auf einem Radarschirm »sehen« kann. In Los Angeles wurde die Ausstellung von den Dalzell Hatfield Galleries (10. September bis 5. Oktober) übernommen und konnte dort einen ähnlichen Erfolg verbuchen.

Dalí schrieb immer noch an seiner Autobiographie, in die er absichtlich wahre und unwahre Erinnerungen einfließen ließ. Er erzählt von seiner Kindheit, von seinen Erfahrungen und von seiner Liebe zu Gala. Abschließend erklärt er in »The Secret Life«: »...ich verkörpere das Nachkriegseuropa am besten, denn ich habe alle Abenteuer, alle Erfahrungen und alle Dramen durchlebt. Als Einzelgänger der surrealistischen Revolution habe ich Tag für Tag die kleinsten Auswirkungen, die geringsten geistigen Nachwirkungen bei der Entwicklung des dialektischen Materialismus und die falschen philosophischen Lehren kennengelernt, die sich auf die Mythen des Blutes und der Rasse im Namen des Nationalsozialismus stützten.«

Dieser »Avida Dollar« (»Dollargierige«) - so hat ihn der alte Breton, nachtragend und scharfzünftig wie er war, bezeichnet - dachte dennoch an die Unglücklichen und Bedürftigen und gab am 2. September 1941 im Hotel Del Monte Lodge in Monterey (Kalifornien) ein großes Bankett zugunsten der im Exil lebenden Künstler. Um daran zu erinnern, daß außerhalb des sicheren Kalifornien harte und düstere Zeiten herrschten, ließ er 5000 Jutesäcke an die Decke des Festsalles hängen und erzeugte damit ein Gefühl der Beklemmung.

Im Oktober reiste Dalí zur Inszenierung des Balletts »Labyrinthe« (»Labyrinth«) zurück nach New York. Die griechischen Sagengestalten Theseus und Ariadne hatten ihn dazu inspiriert, das Textbuch zu schreiben. Ebenso hatte er die Bühnenbilder entworfen und die Kostüme gezeichnet, während die Choreographie wieder von Leonide Massine stammte. Die Premiere fand am 8. Oktober 1941 in der Metropolitan Opera statt.

Als dann am 19. November im Museum of Modern Art in New York die Retrospektive seiner Werke eröffnet wurde, sah Dalí darin eine offizielle Bestätigung seiner Kunst. Die Ausstellung, verbunden mit einer Hommage à Miró, lief bis zum 11. Januar 1942. Gezeigt wurden mehr als 40 Ölbilder und Zeichnungen, angefangen bei Werken aus seiner Jugend bis hin zu seinen neuesten Schöpfungen. Die Ausstellung gab einen sehr umfangreichen Überblick über die verschiedenen künstlerischen Phasen und Themen, die sein Werk bestimmten: vom Kubismus bis zu den »Apparaten«, von den surrealistischen Bildern zu den Doppelbildern und von den Schubläden bis zu den Telefonen. Als Wanderausstellung wurde die Retrospektive in den acht Großstädten Los Angeles, Chicago, Cleveland, Palm Beach, San Francisco, Cincinnati, Pittsburgh und Santa Barbara gezeigt.

Die Jahre in den Vereinigten Staaten waren geprägt von rastloser Tätigkeit: Zusammen mit dem Herzog von Verdura kreierte Dalí Schmuckstücke; für die Zeitschrift »Vogue« entwarf er ein Titelblatt (1. April 1944); 1944 illustrierte er »Fantastic Memories« von Maurice Sandoz; er schrieb den Roman »Hidden Faces« (»Verborgene Gesichter«), der im April 1944 erschien; 1943 stellte er eine Werbung für das Schiaparelli-Parfum »Shocking« zusammen; im September 1942 sorgte er mit einer Fotoreportage in »Click« für seine eigene Publicity. Darin kündigte er sein Buch »The Secret Life of Salvador Dalí« an, das zu dieser Zeit bei Dial Press in New York erschien; vom 14. April bis 5. Mai 1943 stellte er in der Galerie Knoedler in New York Porträts von amerikanischen Persönlichkeiten aus. Etwa um die gleiche Zeit dekorierte er die Wohnung von Helena Rubinstein mit Wandmalereien; und er machte 1942 angesichts der schrecklichen Kriegseignisse Zeichnungen für einen Kalender, der zugunsten des »Freien Frankreich« verkauft wurde. Aus dieser zwanglosen Aufzählung spricht die ganze Hektik, mit der Dalí zu jener Zeit arbeitete. 1944 entwarf er für drei Ballettaufführungen die Kostüme und Bühnenbilder. Im Oktober wurde »Sentimental Colloquy« (»Sentimentales Gespräch«) nach einem Gedicht von Verlaine inszeniert, mit der Musik von Paul Bowles und der Choreographie von Andre Eglewsky. Dazu entwarf Dalí den Bühnenvorhang, die Kostüme und die Bühnenbilder und griff dabei das Thema der Radfahrer auf, die einen Stein tragen, an dem ein Brautschleier befestigt ist (in Anlehnung an sein früheres Stück »Babaou«). Am 15. Dezember fand die Premiere von »Mad Tristan« statt, inspiriert von Tristan und Isolde. Die Musik zu diesem Ballett stammte von Richard Wagner, die Choreographie hatte Leonide Massine. Beide Ballettaufführungen wurden vom »International Ballet« getanzt. In Detroit fand schließlich die Aufführung von »El Café de Chinitas« statt, in dem das »Theatre Ballet« zu

volkstümlichen spanischen Weisen tanzte, Zwei Dalí-Texte aus dieser Zeit verdienen besondere Aufmerksamkeit, und zwar »The Last Scandal of Salvador Dalí« (»Der jüngste Skandal des Salvador Dalí«).

Es handelt sich um das Vorwort zu dem Katalog anlässlich der Ausstellung im Jahre 1941 bei Julien Levy. Dalí signierte den Text mit seinem zweiten und dritten Vornamen Felipe Jacinto »Ich nehme den kostbaren Apparat mit, den ich vor zwei Monaten erfunden habe und der es mir ermöglichen wird, das Wesentliche in meinen neuen Bildern zu realisieren. Er ist besser als so ein furchtbarer Fotoapparat, der hart und mechanisch ist. Mein Apparat ähnelt einem kleinen Farbfernseher. Doch das wunderbarste daran ist die Tatsache, daß er vollkommen weich ist . . . ja, ganz richtig, es ist ein Auge!« Und weiter verkündete er: »Schluß, aus und vorbei mit den Experimenten. Die Stunde des eigenen Schaffens naht.« Er hatte die Absicht, »klassisch zu werden«.

Der zweite Text, der in engem Zusammenhang mit dem Krieg stand, trägt den Titel »Total Camouflage For Total War« (»Totale Tarnung für den totalen Krieg«) und erschien in »Esquire« (Nr. 2, New York, August 1942). Darin enthüllte er seine Methode, Verwirrung zu stiften - eine für Dalí äußerst typische Vorgehensweise, denn dieser Artikel handelte von »Tarnung«. Es ging nicht mehr um die Eroberung des Irrationalen, sondern um die Eroberung der Realität, das heißt, bis zu einem gewissen Grad um die Eroberung der absoluten Magie. »Ich glaube an die Magie, die letzten Endes schlicht und einfach die Fähigkeit ist, die Phantasie in die Realität umzusetzen. In unserer übermechanisierten Zeit werden die Eigenschaften der irrationalen Phantasie unterschätzt Sie erscheint nicht praktisch, und trotzdem steht sie am Anfang aller Entdeckungen ... Der "Produktionskrieg" ist tonangebend für die Realität von Heute und Morgen, doch wäre es ein Fehler anzunehmen, daß die Magie in unserer Welt keine Rolle mehr spielt.«

1943 machte Dalí die Bekanntschaft von Eleanor und A. Reynolds Morse, die im Laufe der Jahre eine der bedeutendsten Sammlungen seiner Werke anlegten.

1945 - 1949

Die Explosion zu einem neuen Klassizismus

Eine der Konstanten der Dalíschen Schöpfung ist die Darstellung dessen, was der Künstler gesehen hat, Als Zeuge seiner Zeit malte Dalí während der Jahre im Exil Bilder wie Poésie d'Amérique (Die Posie Amerikas) oder das 1943 entstandene Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau (Geopolitisches Kind beobachtet die Geburt des neuen Menschen). Aus dem Abwurf der ersten Atombombe, die den poetischen Namen »Little Boy« trug, zog er gleich eine doppelte Lehre. Einmal griff er das Thema in den Bildern Atomica Melancholia (Melancholische Atom- und Uranidylle) und L'apothéose d'Homère (Apotheose Homers) auf, und zum zweiten begründete er eine neue Technik, die er als »nukleare« oder »atomare« Malerei bezeichnete. Eines seiner Meisterwerke aus dieser Epoche ist die 1949 vollendete Leda Atomica (Leda Atomica).

In Hollywood arbeitete er 1946 eine Zeit lang mit Walt Disney an dem Film »Destino«, in dem sowohl reale wie gezeichnete Gestalten und Gegenstände in gezeichneten Dekorationen auftreten sollten. Der Film wurde nie fertiggestellt. Das Drehbuch handelte von einem jungen Mädchen und Chronos, dem Gott der Zeit, deren Beziehungen durch das Ballett dargestellt wurden. Das junge Mädchen und der alte Mann zeugten Monstren, die in den Urgewässern verschwanden. Als die Arbeit an dieser belehrenden Fabel abgebrochen wurde, zeichnete Dalí die Bühnenbilder für die Traumszene in Alfred Hitchcocks Film »Spellbound, The House of Dr. Edwards« (dt. Titel. »Spellbound« - »Ich kämpfe um Dich«).

Im Winter 1947 übernahmen die Galleries of the Society of the Four Arts in Palm Beach (Florida) die Ausstellung der Knoedler Galleries in New York vom 30. Oktober und zeigten seine neuesten Werke. vom 8. Oktober bis 9. November 1947 fand im Museum of Art in Cleveland eine Retrospektive seiner Gebilde statt, und vom 25. November 1947 bis 3. Januar 1948 waren seine Bilder in der Galerie Bignou in New York zu sehen, Zur gleichen Zeit (am 23. November 1947) veröffentlichte er die zweite Ausgabe der »Dalí News«. In dieser Nummer präsentierte er das erste Kapitel seines großen Technik-Buches (nach Art der Theoretiker des Mittelalters und der Renaissance): »Fifty Secrets of Magic Craftsmanship« (»Fünfzig magische Geheimnisse«).

Frei von jeglichem Dalíschen Anti-Formalismus (oder Hyperformalismus), ist dieses Buch ein wertvolles Dokument über die Kunst des Malens, über Dalís Malkunst und über die Kunst schlechthin. Es ist ein Meilenstein im Leben des Künstlers, und wer sich aufmerksam damit befaßt, wird Dalís Einstellung gegenüber seiner Malerei - der vergangenen ebenso wie der nachfolgenden - besser verstehen. In diesem Buch gibt Dalí alles, was eine aufmerksame Lektüre ihm eingebracht hat, mit vollkommener Großzügigkeit, Demut und bewundernswerter Einsicht an den Leser weiter. Da spricht er nämlich von »einigen Menschen, die wissen, wie man eine Atombombe baut, unter denen sich aber kein einziger befindet, der heute (im Januar 1947) weiß, woraus sich die geheimnisvolle Flüssigkeit zusammensetzte, in die die Brüder van Eyck oder Vermeer van Delft ihre Pinsel tauchten«. Und mit einer Aufrichtigkeit, die bezeichnend ist für Dalí, fügt er hinzu: »Niemand weiß es, nicht einmal ich!« Aber dann gibt er mit der größtmöglichen Ehrlichkeit »seine« Erfolgsrezepte an den geneigten Leser weiter. Da sind zunächst einmal die Malutensilien: fünf verschiedene Pinselarten entsprechen fünf Ausdrucksarten. Hier geht es zwar um die reine Technik, doch der Künstler hat sie mit großer Ausdauer erlernt, und er weiß, daß das malerische Talent allein nicht ausreicht, um ein Maler zu sein. Weiterhin befaßt er sich mit der Optik, mit jenem binokularen Sehen, dessen ungeahnte Möglichkeiten er später in seinen stereoskopischen Bildern nutzen sollte. Er baut dieses Sehen, das durch einen »sensorischen Mißkredit« gekennzeichnet ist, in sein »System« der gelenkten Träume ein. Einer seiner Aphorismen lautet (in Anlehnung an Raffael): »Denken Sie beim Malen immer an etwas anderes.«

Dieser auf zwar hinterhältige, aber durchaus majestätische Weise gegebene Rat läßt nur noch Platz für den Traum, jene einzigartige Triebkraft der »Selbstverdummung durch den hypnotischen Zweifel der Gefühle«. In diesem Zusammenhang ließe sich vieles über die drei Augen sagen und über die Theorie des »dritten Auges«, die alle wirklichen Hellseher bestätigt haben, und über das, was Roger Gilbert-Lecomte als das »Sehen durch die Epiphyse« bezeichnet hat. In den »Fifty Secrets« hat Dalí den Neuling in der Malerei nicht nur zum »Sehen« aufgefordert, sondern darüber hinaus zum »metaphysischen Sehen«, und er hat seine Ratschläge mit technischen »Tricks« untermauert, die er sich selbst in jahrelangem Studium und durch aufmerksames Lesen der Schriften alter Meister angeeignet hatte. Zu diesen seinen Vorgängern zählte Cennino Cennini, der wiederum durch die Schriften des Mönchs Theophilus Presbyter inspiriert worden war. Cenninis Werk »Il Libro dell' Arte« war seit Ende des 19. Jahrhunderts als das Lehrbuch des Malkunst schlechthin angesehen worden. Dalí studierte auch Luca Pacioli und entdeckte die Geheimnisse der italienischen Renaissance. 50 Geheimnisse, 50 Rezepte. Dieses Buch illustriert nicht nur Dalís Geschicklichkeit, sondern auch seine Aufrichtigkeit, die kennzeichnend ist für den langen Weg zur völligen Dalíschen Perfektion.

Etwa zur gleichen Zeit (1945) illustrierte Dalí für den amerikanischen Verlag Doubleday »Speak of the Devil« von Sterling North, »The Maze« von Maurice Sandoz, die Autobiographie von Benvenuto Cellini, »Macbeth« von Shakespeare (1946) und die Essays von Montaigne (1947). Er selbst wählte die Essays aus, wobei die Art seiner Auswahl für uns höchst aufschlußreich ist in bezug auf Dalís Persönlichkeit. Neben diesen Büchern illustrierte er 1946 den »Don Quichotte« und gestaltete den Einband von Billy Roses »Wine, Women and Words« sowie die Titelseite der Dezember-Ausgabe von »Vogue«. Am 21. Juli 1948 kehrten Gala und Dalí per Schiff nach Le Havre zurück und begaben sich auf direktem Weg

nach Port Lligat. Dort arbeitete Dalí an den Bühnenbildern und Kostümen für zwei Theaterstücke, an Shakespeares »Wie es euch gefällt« für Luchino Visconti und an Richard Strauss' »Salome« für Peter Brook. Ersteres bot die Gelegenheit zu einer Ausstellung von Kartons und anderen Werken in der Galerie dell'Obelisco in Rom.

Eine sehr wichtige Phase in Dalís Werdegang war sein Bruch mit den traditionellen Themen und seine Hinwendung zu religiösmystischen Motiven. Er, der das Absolute über alles stellte, lernte jetzt anhand der klassischen Ikonographien des Christentums eine andere Domäne der Kunst, nämlich das Sakrale, zu erforschen. Mit Bildern der Madonna, der Christusfigur, des Abendmahls und anderen öffneten sich für Dalí die »Pforten des Himmels«, und am Ende seines »Secret Life« heißt es dazu: »Wehe dem, der das nicht versteht.«

Die ersten Ölbilder aus dieser neuen Schaffensperiode waren die zwei Fassungen der Madone de Port Lligat (Die Madonna von Port Lligat). Die kleinere Version zeigte er am 23. November 1949 Papst Pius XII. Noch im selben Monat kehrte er nach New York zurück.

1950 - 1962

Die nukleare Mystik

Das Jahr 1950 begann mit einem kleinen Drama, ausgelöst durch das in Barcelona erschienene Buch von Ana María Dalí, »Salvador Dalí vu par sa sœur («Salvador Dalí aus der Sicht seiner Schwester«). Das Buch riß alte Wunden wieder auf. Dalí nahm in seinem »Memorandum« zu diesem Buch ebenso eindeutig wie nüchtern Stellung, und zwar mit der ganzen Aufrichtigkeit, die er sich zur Lebensregel gemacht hatte: »Ohne einen Pfennig Geld in der Tasche wurde ich 1930 von meiner Familie davongejagt. Mein weltweiter Erfolg war nur möglich mit Gottes Hilfe, mit dem Licht in der Ebene von Ampurdan und der täglichen heroischen Selbstlosigkeit einer bewundernswürdigen Frau, meiner Ehefrau Gala«

Wenn er das Buch seiner Schwester auch ablehnte, so tat er dies doch erstaunlich würdevoll. In seiner Gegendarstellung betonte er vor allem die Einsamkeit und die alltäglichen Schwierigkeiten, die er überwinden mußte, um der »göttliche Dalí« zu werden. Seinen Erfolg verdankte er, wie er nachdrücklich bestätigte, dem Licht von Ampurdan. Es ist das Licht, das alle seine Gemälde durchflutet, das die im Exil entstandenen furchterregenden Bilder mildert und nach dem er ein inneres Bedürfnis verspürt. Aus diesem Grunde hatte er, sobald er es sich leisten konnte, eine Hütte gekauft inmitten der zerklüfteten Buchten mit den gespenstisch wirkenden Felsen, die voller geheimer Träume steckten. Dort war er jenen Fischern nahe, die nur ihrer äußeren Erscheinung nach ungehobelt wirkten. Aus dem Zusammenwirken dieser Elemente extrahierte er, wie ein echter Alchimist, das kostbare Elixier grauer Vorzeiten.

Möglicherweise als Reaktion auf das Buch seiner Schwester veröffentlichte er im Mai den Artikel »To Spain, guided by Dalí« in der Zeitschrift »Vogue«

In der Zeit vom 19. Oktober bis 21. Dezember 1950 stellte er im Carnegie Institute in Pittsburgh sein Gemälde La tentation de saint Antoine (Die Versuchung des heiligen Antonius) aus. Er hatte dieses Bild 1946 in New York für den von den Loew Lewin Studios ausgeschrieben Wettbewerb gemalt. Wäre sein Bild ausgewählt worden, so hätte es in einem Film nach dem berühmten Roman »Bel Ami« von Maupassant Verwendung gefunden, aber es war Max Ernst, der den Wettbewerb gewann. Doch sollte man die Bedeutung dieses Gemäldes nicht außer acht lassen, denn Dalí führte hier die »intermediäre« Dimension ein - das, was zwischen Himmel und Erde existiert -, er malte Elefanten mit hauchzarten Beinen und mystische Levitationsbilder, die sich prächtig aus lauter »Korpuskeln« entfalten.

Den Malern seiner Epoche machte er zum Vorwurf, daß sie »mit Scheiße malen, weil ihr Material direkt aus ihrem Verdauungstrakt kommt und sich in keiner Weise mit ihrem Herz

oder ihrer Seele mischt« (in »Fifty Secrets of Magic Craftsmanship«). Denn »Sehen heißt Denken« ist sein Prinzip.

Weil ihn die »idyllischen Atombomben« tiefgreifender verändert hatten als die ihm seit seiner Kindheit beigebrachten geometrischen Konstruktionen, griff er die Theorie von Leibniz auf und führte die Gleichung Atom = Monade = Elementar-Ding in seine Malerei ein. Auf diese Weise legte er das Fundament zu seiner neuen Technik der Korpuskularmalerei.

Zwei Dalís standen sich fortan gegenüber: Dalí, der Atheist, lebte in einer Welt, die Dalí, der Pantheist, mit Sinn erfüllte. Symbole dieser transzendenten Wahrheit tauchen in Gemälden wie Christ de saint Jean de la Croix (Der Christus des heiligen Johannes vom Kreuz) aus dem Jahre 1951 oder in dem drei Jahre später entstandenen Corpus hypercubus (Corpus Hypercubus) auf. In diesen großen Kompositionen herrschen die traditionellen Motive des Christentums vor, doch er, der gläubig sein und den Himmel finden wollte, hatte keinen Glauben, obgleich er der tiefsten Überzeugung war, daß sich der Himmel mitten in der Brust befindet. Um ihn dort zu finden, schöpfte Dalí als Mensch ohne Glauben - Kraft aus dem »asketischen und mystischen Geist Spaniens«. Da er jedoch Maler war, steigerte er die Genialität der Technik bis aufs Äußerste und begann - als Supermagier und aristokratischer Künstler -, die »nukleare Mystik« zu malen. Aus dieser Zeit (1952) stammt sein wunderbares Bildnis Galatée aux sphères (Sphärische Galatea). Aber er faßte diese neue Dimension auch in Worte: Vom 19. bis 30. Juni 1951 wurde sein »Manifeste mystique« (»Mystisches Manifest«) in der Buchhandlung Berggruen vorgestellt. Die affektive Dominante, die seit »seinem äußerst zarten und frevelhaften Alter von zwölf Jahren!« die Grundbedingung all seines Schaffens war, wurde nun kanalisiert, sublimiert und geläutert im Athanor der Offenbarung: »Die Ekstase das unbestechliche Muster«. Die Technik: »Die tägliche, inquisitorische Erforschung der mystischen Träumereien... eine Seele aus Haut und Knochen, deren feinstes Fleisch einzig zum Himmel wachsen kann.« Das Ergebnis: »Die Vision, daß die Materie sich ständig in einem Prozeß der Entmaterialisierung und Auflösung befindet und sich auf diese Weise die Spiritualität jeder Substanz zeigt.« Das also war der Auftakt zur korpuskularen Periode.

Auf der Grundlage dieser Themen hielt Dalí im Februar 1952 eine Vortragsreihe über »Jene neue Kosmogonie, die die allgemeinen Prinzipien des immensen Wissenschaftsfortschritts unserer Epoche in die Metaphysik einbezieht«. Er sprach über dieses Thema im Iowa Teachers College in Cedar Falls (Iowa), in Kansas City, in Dallas und in Winter Park (Florida).

Vom 8. Dezember 1952 bis 24. Januar 1953 fand eine große Ausstellung seiner neuesten Werke statt, unter denen sich auch das Bild *Assumpta corpuscularia lapislazulina* befand. Im Vorwort des Kataloges schrieb er: »Es lebe die moderne Kunst, vorausgesetzt, sie wird nach dem Vorbild Raffaels gemalt!«

Den Sommer verbrachten Dalí und Gala wie immer in Port Lligat. Am 2. Mai schrieb er in sein Tagebuch: »Von Sonnenaufgang bis in die Nacht habe ich sechs mathematische Engelsgesichter gezeichnet, explosiv und von einer solchen Schönheit, daß ich nun ganz erschöpft und zerschlagen bin.«

Von den mathematischen Engeln bis hin zum »erzengelhaften Rhinoceroshorn«, das »mir das Leben gerettet hat« (in »Journal d'un génie«) nahm Dalí den gekrümmten Kegel des Rhinoceroshorns als Urmaß, denn es war für ihn das Symbol der höchsten Vollkommenheit. Es folgte eine Reihe von Bildern, darunter *Peinture paranoïaque-critique de la Dentellière de Vermeer* (Paranoisch-kritisches Gemälde der Spitzenklöpplerin von Vermeer), ein archetypisches Beispiel für die Bilder dieser Epoche. Weil dieses Bild für ihn so überaus wichtig war, entschloß er sich, mit seinem Freund Robert Descharnes einen Film darüber zu drehen: »L'aventure prodigieuse de la dentellière et du rhinocéros« (»Das wunderbare Abenteuer der Spitzenklöpplerin und des Rhinoceros«), 1954-61.

Nach mehreren wichtigen Ausstellungen im Palazzo Pallavicini in Rom und im Palazzo delle Prigioni vecchie in Venedig, wo die 102 Aquarell-Illustrationen für die »Göttliche Komödie« von Marx bis Juni 1954 zu sehen waren, kehrte Dalí zurück nach New York. Dort zeigte er vom 7. Dezember 1954 bis 31. Januar 1955 in der Galerie Carstairs Arbeiten, die in den letzten sechs Monaten entstanden waren. Er selbst bezeichnete diese Zeit als die »kreativste Periode« seines Lebens.

Am 17. Dezember 1955 hielt er an der Sorbonne einen Vortrag über die »Phänomenologischen Aspekte der paranoisch-kritischen Methode« und erläuterte sie anhand von Bildern. Sein Auftritt wurde ein großer Erfolg.

1956 stellte er La Cène (Das Abendmahl) und andere Werke aus der Chester Dalesammlung in der National Gallery in Washington aus. Er veröffentlichte sein Pamphlet »Les cocus du vieil art moderne« (»Die betrogenen Gefährten der alten modernen Kunst«), dessen Gedanken im wesentlichen schon im »Mystischen Manifest« enthalten waren.

Dalí war seit jeher ein Provokateur aus Prinzip gewesen, der seine Zeitgenossen aus ihrer Gleichgültigkeit aufrütteln wollte. Doch nun erhob er die Provokation zum prophetischen System, wobei der in ihm angelegte Widerspruch zwischen dem Mann des öffentlichen Lebens und dem asketischen Künstler deutlich hervortrat. Ein Beweis dafür ist sein Vortrag im Théâtre de l'Etoile in Paris vom 12. Mai 1958, wo er ein zwölf Meter langes Weißbrot vorführte. Bezeichnend waren auch sein Auftritt mit der 18 Meter langen Schmetterlingslarve »Chrysalide« auf dem Jahreskongreß der American Medical Society in San Francisco, die Explosion der mit Nägeln gefüllten Bomben auf einer Kupferplatte in Port Lligat und im Vélodrome d'hiver, der Pariser Radrennhalle, und schließlich Ende 1959 die Vorführung seines »Ovocipède« (»Laufendes Ei«), einer durchsichtigen Plastikkugel vom 1,40 Meter Durchmesser, der (vorläufig) letzten Projektion eines intrauterinen Phantasmas.

Das neue Jahrzehnt begann mit der Ausstellung seines Gemäldes La découverte de l'Amérique par Christophe Colomb (Die Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus) am 12. Januar in New York. Das 1958-59 entstandene Bild war der Auftakt zu der Reihe von Riesenleinwänden, auf denen Dalí die großen Mythen der Geschichte und der Menschheit ausgiebig behandelte. Dieses Jahrzehnt sollte stark davon geprägt sein.

Dalí hatte nun die Zerrissenheit eines halben Jahrhunderts miterlebt: die verrückten Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, das Aufkommen eines rechten wie auch eines linken Totalitarismus, die entsetzlichen Ereignisse des Spanischen Bürgerkriegs und des Zweiten Weltkriegs (»Revolution und unmittelbarer Kannibalismus«) und vor allem jene »demokratische Apotheose«, der sich die »demokratische Elite auf unverantwortliche Weise und mit umfassendem Masochismus anschloß«, um teilzuhaben »an den herrlich demoralisierenden und verdummenden Bemühungen«, wie er vorausgesagt hatte. Was blieb dem Super-Künstler der Kunst noch anderes übrig, als eine neue Welt, sein persönliches Amerika, das heißt, den wissenschaftlichen Kontinent zu entdecken? Wenn eine neue Ära anbrechen sollte, dann wäre es die der Wissenschaft, und Dalí, immer allen voraus, würde bestimmt daran teilhaben.

Fortan gab er keine Fingerzeige mehr, er prangerte weder Fehler an, noch übte er sich in Prophezeiungen, sondern stillte sein Verlangen nach dem Absoluten, indem er andere Bereiche als die der glatten Oberfläche erforschte. Er entdeckte und nutzte die Möglichkeiten, die sich ihm durch die wissenschaftlichen Errungenschaften seiner Zeit boten: die dritte Dimension, »Wellen und Korpuskeln (blindes und blendendes Licht) Gottes«.

Zu seinem eigenen Gebrauch entwickelte Dalí eine asketische Metaphysik, die ihm die Wiederauferstehung jedes verklärten Körpers, im theologischen Sinn des Wortes, in der Realität möglich machte. Ausgegangen war er dabei von den gesellschaftlichen Gegebenheiten, wobei er sich einer mehr und mehr assoziativ arbeitenden Sehweise

bediente, verbunden mit einer geordneten Zergliederung, um zu einem entzifferbaren Ganzen, einer »Quintessenz der Dematerialisation« zu kommen. Hilfreich erwies sich dabei ein kritischer Gedankenprozeß, der aus dem »ewigen, ultra-analytischen Licht von Port Lligat« geboren und gestärkt wurde, Bereits 1952 hatte er sich in einem kurzen Artikel in der Zeitschrift »Magie des extrêmes«, einer Sonderausgabe der »Etudes carmélitaines«, dazu geäußert: daß allein »meine nukleare Mystik mir den Zugang zu einer neuen Kosmogonie eröffnen konnte, in der die allgemeinen Prinzipien des immensen Wissenschaftsfortschritts unserer Epoche auch für die Metaphysik nutzbar gemacht werden«. Dalí beschäftigte sich mit der Anwendung der Kybernetik, die das Auftreten ungeheuer komplexer Hierarchien und Homöostasen - vor allem in der Biologie - erforscht. Ebenso interessierte er sich für die Anwendung der vierdimensionalen Geometrie in der Physik. Er ließ die Doppelbilder aus den 30er Jahren hinter sich, um sich den optischen Studien über die binokulare Vision zuzuwenden.

Vom 19. bis 31. Mai 1960 stellte er im Musée Galliera in Paris 100 Aquarelle aus den Jahren 1950 bis 1952 zur »Göttlichen Komödie« aus. Im Dezember zeigte die New Yorker Galerie Carstairs sein Gemälde Le' concile oecuménique (Das ökumenische Konzil). Im Katalog schrieb Dalí. »Die Technik, die diese Malerei erfordert, entspricht einem "quantifizierten Realismus"; das Maß der Aktion wäre dabei nichts anderes als die informellen Erfahrungen, die die abstrakten Maler der großen Tradition hinzugefügt haben,«

1961 kam »L'Apocalypse« (»Die Apokalypse«) heraus. Für den Einband dieses einzigartigen Buches hatte Dalí ein in Bronze gegossenes Flachrelief angefertigt, in dem sich Seeigel und Kaffeelöffel mit gemaltem Gold und harten Steinen vermischt. Im August wurde in Venedig im Teatro de la Fenice »Le Ballet de Gala« aufgeführt (Lihretto, Bühnenbilder und Kostüme waren von Dalí: die choreographie hatte Maurice Béjart) Eine andere wichtige Veranstaltung war sein erster Vortrag an der Ecole Polytechnique in Paris, wo sich 500 festlich gekleidete Studenten versammelt hatten, um in den Mythos der göttlichen Zwillinge Kastor und Pollux eingeweiht zu werden.

Am 15. Oktober 1962 wurde Dalís Gemälde La bataille de Tétouan (Die Schlacht von Tetuan) zusammen mit Mariano Fortunys Werk zu dem gleichen Thema, das Dalí inspiriert hatte, im mittelalterlichen Saal des Palacio del Tinell in Barcelona ausgestellt. Zur gleichen Zeit erschien in Paris das Buch, in dem Dalí sich wohl am freimütigsten äußert: »Dalí de Gala«, geschrieben von Robert Descharnes in ständiger Zusammenarbeit mit dem Künstler.

1963 - 1978 Der Ruhm Der Schock der Wissenschaft

1963 veröffentlichte Dalí sein Buch »Le mythe tragique de l'Angéus de Millet« (»Der tragische Mythos des Angelus von Millet«). Das Manuskript war 22 Jahre lang unauffindbar gewesen. Als Motto hatte Dalí diesem umfangreichen Essay vorangestellt: »Das Sittengesetz muß göttlichen Ursprungs sein, denn es war bereits vor Moses' Gesetzestafeln in den Codes der genetischen Spiralen enthalten.« Das ist eine interessante Anspielung auf die Forschungen der Genetik, wobei Dalí die intra-uterinen Erinnerungen mit der DNS assoziiert.

1964 wurde ihm von der spanischen Regierung der Orden der Königin Isabella, die höchste Auszeichnung seines Heimatlandes, verliehen, Im gleichen Jahr erschien sein Buch »Journal d'un génie« (»Tagebuch eines Genies«). In diesem Buch schildert er vor allem sein Lehen, seine Arbeit und seine Gedanken in den Jahren 1952 bis 1963, es war also eine Art Folgebund zu »The Secret Life«. In Japan widmete man ihm eine große Retrospektive, die erste nach dem Krieg.

In der Zeit vom 18. bis 31. Dezember 1965 stellte Dalí in der New Yorker Galerie Knoedler sein Gemälde *La gare de Perpignan* (Der Bahnhof von Perpignan) vor. Die großformatige Komposition war das Ergebnis einer bedeutenden Erleuchtung. Im »Journal d'un génie« schreibt er dazu: » Am 19. September 1963 geriet ich im Bahnhof von Perpignan in eine Art kosmogonische Ekstase, die stärker war als alle vorangegangenen Erlebnisse dieser Art. Ich hatte die genaue Vision vom Aufbau des Universums« Aus dieser Offenbarung heraus entstand das Gemälde, das einerseits den extremsten Standpunkt der Dalíschen Denkweise widerspiegelt, andererseits aber - wie alle seine großen Werke - dem Betrachter ein Rätsel aufgibt, indem sich die Informationen klappernd bewegen wie in einer kybernetischen Maschine. Wir werden Zeugen einer wahren Explosion der Dalíschen Psyche: die totemhaft kleine katalonische Bohne, die ins Riesenhafte eines Sacks wächst; Gala und die Schubkarre; die weiblichen und männlichen Schattenbilder des Angelus; die anale Zwangsvorstellung und das in die Unendlichkeit strahlende, riesige Malteserkreuz, das das Hervortreten und Zurückziehen Gottes symbolisiert. 1965 veröffentlichte er »Lettre ouverte á Salvador Dalí« (»Offener Brief an Salvador Dalí«), sozusagen eine Stellungnahme zum Stand der Kunst und zu seinen eigenen Gedanken. Vom 18. Dezember 1965 bis 28. Februar 1966 stellte er in der New Yorker Gallery of Modern Art annähernd 370 Arbeiten aus. Die bedeutendsten Bilder dieser Ausstellung stammten in erster Linie aus seiner eigenen Sammlung und aus den Sammlungen von Edward F. W. James und Eleanor und A. Reynolds Morse.

1967 stellte Dalí im Hôtel Meurice in Paris sein von roher Gewalt und heidnischer Freude durchdrungenes Gemälde *La pêche aux thons* (Der Thunfischfang) vor und gab einen Katalog heraus, der den Titel »Hommage à Meissonier« trug. Darin lobte er die heroischen Maler mit dem schönen Namen »Les Pompiers«. Für ihn »haben sie das entdeckt, was in der geschichtlichen Struktur unserer Zivilisation am wichtigsten ist«. Er bewies diese Aussage mit einer scharfsinnigen Analyse »des ästhetischen Dramas der Gegenwart, das zu den großartigsten und tragischsten der Geschichte zählt«, und schloß mit einer Studie über die Maler Meissonier, Detaille, Moreau, Neville und Boldini. In seinen Augen ist es ihr Verdienst, »die Gegenwartsgeschichte selbst assimiliert zu haben, mit all dem, was an ihr vielschichtig, komprimiert, unabwendbar und tragisch ist« Denn was den Moralisten Dalí letztendlich berührt, das ist das furchtbare Los des Menschen, die Tragik der Bedingtheit des Menschen, von der sein Werk so stark durchdrungen ist.

Im Mai 1968 war Dalí in Paris und wurde Zeuge der Studentenunruhen. Aus diesem Anlaß verfaßte er ein Pamphlet, das am 18. Mai an die Studenten der Sorbonne verteilt wurde.

Der spielerischen Unordnung dieses Aufstandversuches setzte er die Disziplin seiner »Kulturrevolution« entgegen. Darin pries er das genetische Gedächtnis, das »in der Zukunft kreisen« und eine ständige Wiedergeburt auslösen muß, denn allein »der Geist beherrscht Raum und Zeit«. Dalí erklärte erneut seine paranoisch-kritische Methode und rief dazu auf, der Kultur durch Auflösung des gesellschaftlichen Proletariats den bürgerlichen Charakter zu nehmen, jedoch ohne Zerstörung und Barrikaden, einzig und allein durch die »Quantifizierung« von Monumenten und Institutionen und durch die Rehabilitation der Theoretiker mit traditioneller mystischer Denkweise, die dem Materialismus zum Opfer gefallen waren. Nach dem Vorbild der Weisen versteckte er seine Botschaft hinter paradoxen und literarischen Begriffen. Wie immer erzielte er mit diesem System Überraschungseffekte, die seinen Mitteilungen eine direkte und substantielle Wirkung gaben. Sein Pamphlet schloß mit der Bemerkung. »Wo die Kulturrevolution vorbeizieht, muß das Phantastische keimen.

Das Phantastische studierte und untersuchte er dann in dem 1969 geschriebenen Vorwort zu dem Buch »La vision artistique et religieuse de Gaudí« (»Gaudís künstlerische und religiöse Vision«) von Robert Descharnes und Clovis Prévost. Das Unterfangen, Gaudís Architektur von den fünf Sinnen her zu begreifen, bereitete Dalí keine Schwierigkeiten. Beim Lesen dieses Vorworts wird einem sofort klar, daß man die berühmte Kirche »La Sagrada Família« nicht richtig gesehen hat, obwohl man sie angeschaut hat. Für Dalí handelte es sich um »ein Kunstwerk, das die Form einer Kathedrale statt der Form eines Ausstellungsstückes

angenommen hat«, Er gelangte zu dieser Feststellung, indem er zunächst den militanten Geist dieser Kirche herausstellte und dann den »Pompierismus« (er leitete das Wort ab von Pompier = Fire man = Homme du feu, Soldat du feu), der aus den knöchernen Strukturen und dem lebendigen Fleisch der ornamentalen Raserei entstanden war. Er unterstrich ebenfalls die chromatische, funkelnde Grelle der Farbe, die leuchtende Polychromie der Orgeltürme, das Klirren des dekorativen, mutierenden Naturalismus und schließlich den schlechten, doch höchst schöpferischen Geschmack und den Geruch von Heiligkeit.

Er bediente sich der Wissenschaft, um den Beweis für das unsterbliche Leben zu erbringen, »das in der Desoxyribonucleinsäure enthalten ist, denn nichts ist monarchischer als ein Molekül der DNS. Es ist eine königliche Leiter«. Das erläuterte er in seinem 1973 erschienenen Buch »Dix recettes d'immortalité« (»Zehn Rezepte zur Unsterblichkeit«) Das Buch ist sowohl ein Pamphlet - »Es könnte gut sein, daß Dalí mich auf den Arm nimmt! Das ist die Wahrheit.« als auch ein Glaubensbekenntnis: »Es handelt sich nicht um eine bloße Laune, sondern um eine Sache voller Inspiration« Und er ruft aus: »Möge unsere Innere Realität so stark sein, daß sie die äußere Realität ändere!« Dieses Buch war auch die Begründung für Dalís Theorie vom »einzigartigen zerebralen Bild mit starker Realitätstiefenwirkung«, das durch das Stereoskop entsteht. Mit sprachlicher und zeichnerischer Virtuosität löste Dalí in diesem verwirrenden Werk das schwierige Problem, die Begriffe von Materie und Leben auf einen Nenner zu bringen, ähnlich wie durch die Kernphysik der Unterschied zwischen organisch und anorganisch aufgehoben wurde.

Im Jahre 1969 hatten Eleanor und A. Reynolds Morse beschlossen, ihre im Hinblick auf Quantität und Qualität bedeutende Dalí Sammlung der amerikanischen Öffentlichkeit vorzustellen. Daher öffneten sie ihr Haus in Cleveland für die Besucher und richteten danach ein Museum ein, das am 7. März 1971 in Beachwood (Cleveland) eingeweiht wurde. Später überführten Eleanor und A. Reynolds Morse ihre gesamte Sammlung, die neben anderen Werken 93 Ölgemälde umfaßt, nach Florida. Seitdem wird sie dort unter der Schirmherrschaft der Salvador Dalí Foundation, Inc., im neuen Salvador Dalí Museum von St. Petersburg ausgestellt.

Am 23. Mai 1973 stellte Dalí Hôtel Meurice in Paris sein erstes »Chrono-Hologramm« aus, nachdem er es im Jahr zuvor in New York vorgestellt hatte. Er nannte es den »Archetyp der unabwendbaren und unmittelbar bevorstehenden Malerei: des metaphysischen Hyperrealismus«. In diesem Sinne ließ er auch sein Museum in Figueras herrichten.

Mit der Hilfe des Architekten Emilio Perez Pinero gestaltete Dalí das ehemalige Theater seiner Geburtsstadt zur »kinetischen Kapelle« um. In diesem lebenden Museum ist alles Bewegung. Der Besucher nimmt teil an der Dynamik des Gebäudes, ob er nur umherschlendert oder an einem Platz verweilt. Ist es Selbstvergottung? Superironie? Es ist Dalí!

Die ausgestellten Gemälde, Skulpturen und Objekte sind allesamt Stationen auf dem steilen Weg des Malers. Sie sind ein wahrhafter Abriß aus Dalís Lebensbuch, in dem jedes Werk eine lehrreiche Seite darstellt. Die bevorzugten Topoi darin »oder besser noch, der Anfang von allem: das sind die Polytopoi, die man unmöglich begreifen kann, weil sie schon zur vierten Dimension gehören«. Im Teatro-Museo gleicht sich der Besucher als Zuschauer und Beteiligter in einer Person der psychischen Geschwindigkeit des Künstlers an, und diese Geschwindigkeit ist höher als jede Einsteinsche Beschleunigung in der neuen Physik. Am 23. September 1974 wurde das Museum, das wohl größte surrealistische Objekt, eingeweiht In Cleveland/USA war bereits - wie erwähnt - drei Jahre zuvor ein Dalí-Museum eröffnet worden mit Exponaten aus der Sammlung Reynolds Morse, die sich heute im Salvador Dalí Museum in St. Petersburg (Florida) befinden. Seit Jahren schon liefen große Dalí-Ausstellungen in den meisten europäischen Großstädten. Am 25. April 1978 zeigte Dalí im Salomon R. Guggenheim Museum in New York sein erstes hyperstereoskopisches Gemälde, Dalí

soulevant la peau de la mer Méditerranée pour montrer à Gala la naissance de Vénus (Dalí lüftet die Haut des Mittelmeers, um Gala die Geburt der Venus zu zeigen).

1979 - 1983 Über die dritte Dimension hinaus Die Katastrophen-Theorie

Am 26. Mai 1978 wurde Dalí als assoziiertes ausländisches Mitglied in die Académie des Beaux-Arts de L'Institut de France aufgenommen, und am 9. Mai des darauffolgenden Jahres hieß ihn der Komponist Tony Aubin als Mitglied der Academie willkommen. Wieder einmal waren es die Franzosen, die im Centre Georges Pompidou in Paris eine seiner größten, wenn nicht sogar vollständigsten Ausstellungen organisierten. Höhepunkt der Vernissage war das Happening des streikenden Personals am Dienstag, dem 18. Dezember 1979. Bedauerlicherweise hatten die Organisatoren Dalís Wünsche nicht respektiert; dieser hatte sich nämlich eine einzige riesige Ausstellungshalle gewünscht, in der die Bilder übereinander aufgehängt werden sollten, »wie in den "Salons" des vorigen Jahrhunderts, damit man den ganzen Dalí auf einen Blick sehen konnte«. Inspiriert von seinem im Frühjahr 1978 in Port Lligat geschriebenen Text »Traité des guirlandes et des nids« (»Abhandlung über Girlanden und Nester«), hatte er zusätzlich den Wunsch geäußert, man möge eine riesige Illustration der Original-Girlande anfertigen, »der ersten dynamischen Girlande der Menschheit«, bei der die Rückkehr des prähistorischen Menschen von der Jagd durch »Unbewußte und atavistische« Würstchen symbolisiert wurde. Mit dieser Rückkehr in die graue Vorzeit, den Augenblick der Ewigkeit, gelangen wir zur letzten Station Dalís, an der er das Katastrophen-Phänomen untersucht.

Die erste Katastrophe war sicherlich die Krankheit, die seine starke Vitalität als Maler und Denker zwar nicht im geringsten beeinträchtigte, aber der Verwirklichung seiner Ideen zuweilen im Wege stand. Die zweite Katastrophe war der Tod Galas am 10. Juni 1982.

Für den neuen Marquis de Púbol (am 26. Juli 1982 wurde er von König Juan Carlos I. zum Marquis de Dalí y de Púbol ernannt) begann damit eine Periode, die mindestens ebenso bedeutend war wie seine surrealistische Epoche. Alles ist jetzt direkt, hart, und es gab kein Ausweichen mehr. Zu keiner Zeit ist er aufrichtiger gewesen.

»Von jetzt an richtet sich mein ganzes Tun und Lassen auf das Phänomen der Katastrophen«, erzählte Dalí den wenigen Besuchern, die er empfing. Durch den Mathematiker René Thom, den Begründer der »Katastrophen-Theorie«, gelangte er zu einer qualitativ strengen Denkweise, die sich aus den neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Topologie und der Differentialanalyse ableitet, und befindet sich nun in einem vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuum, denn nach René Thom »ist es möglich, eine Theorie der Morphogenese in abstracto, rein geometrisch, aufzustellen«, Beispiele dafür, wie man eine Untersuchung unbedeutender Phänomene (z.B. eine Eidechse auf einer alten Mauer, die Form einer Wolke, das Fallen von trockenem Laub, der Schaum an einem Bierglas) auf die mathematische Reflexion anwendet, übten eine ungeheure Faszination auf Dalí aus, der sich ja schon lange mit der Rolle der Fliegen, Heuschrecken und Kirschen befaßt hatte.

Unter seinen letzten Gemälden befindet sich ein erschütterndes Bild, das er wenige Wochen vor Galas Tod gemalt hat: Les trois énigmes glorieuses de Gala (Die drei glorreichen Rätsel Galas). Dalí sah in diesem Bild die drei Abschnitte seiner Entwicklung. Wir betrachten es jedoch eher als eine dreifache Hommage an die »Sichtbare Frau«, die »Leda Atomica« und die »Madonna von Port Lligat«. Seitdem er allein ist, lebt Dalí asketischer als je zuvor. Nur aus der Ferne schaltete er sich ein, um seinen Willen bei der großen Retrospektive seiner Werke durchzusetzen. Diese Retrospektive fand vom 15. April bis 30. Mai 1983 im Museo Espanol de Arte Contemporáneo in Madrid und anschließend, vom 10. Juni bis 30. Juli, im

Königlichen Palast von Pedralbes in Barcelona statt. Dalí hat sich zurückgezogen in sein Schloß von Púbol. Dort arbeitet er, meditiert, und niemand weiß, welche Erinnerungen er dort wieder aufleben läßt. »Jetzt gibt es keine Phantasie mehr, die aus der Laune und dem Traum entspringt, und auch keinen Automatismus; jetzt male ich Bedeutungen, die ich unmittelbar aus meiner Existenz, aus meiner Krankheit oder aus sehr ausgeprägten Erinnerungen beziehe.« (Dalí zu J.-F.Fagel,Púbol,16. März 1983).

Als Maler unter Malern hat Dalí zeit seines Lebens unermüdlich seine Kunst erlernt. Er hat dabei seine Technik verfeinert und war über die Tätigkeit des Malens selbst hinausgegangen, um der Nachwelt durch eine Art Magie ein Röntgenbild seiner Zeit zu hinterlassen. Da er von seinem Wesen her ein Verführer ist, spielte er den Bösen, um so das Erzengelhafte zu bewahren. Zwischen dem Schönen und dem Wahren hat er nie geschwankt. Dem Impressionismus hatte er abgeschworen, um über die eigentliche Eleganz der Renaissance zum Klassizismus zu gelangen, um den Akademismus mit seiner beißenden Ironie zu transzendieren, die durchzogen war von einer Spur spanischer Heftigkeit und dem Horror vacui. Wenn er auch nacheinander und mit gleicher Freude impressionistisch, kubistisch, surrealistisch, arcimboldesk, raffaelesk (palladianisch) und pompieristisch (pseudo-klassisch) gemalt hat, so blieb er dennoch Dalí mit dem voyeurhaften Blick, der die Realität durchbohrte, »ein gottloser Riese, ein riesenhafter Gottloser«, der durch das Irrrationale und den Willen zum Glauben gerettet wurde. Er erklärte sich zum Monarchisten und das im engsten Sinne des Wortes: allein herrschen. Wenn er intensiv arbeitete und ausgiebige Studien betrieb, so geschah das immer unter seiner eigenen Regie. Den Begriff der »Monarchie« führte er auf den italienischen Mathematiker Fra Lucas Pacioli zurück, der in der Ästhetik nur die absolute Herrschaft der Kugel anerkannte, die »göttliche monarchische Proportion«, die die fünf regelmäßigen Körper beherrscht.

Velazquez war sein einziges Vorbild, in dem er sich wiedererkannte. Von diesem Maler hat Léon-Paul Fargue gesagt: »in der Malerei, in diesem Universum von Empfindungen und deutlich sichtbaren Träumereien verkörpert Velazquez die Selbstbestimmung einer aufrichtigen Seele, die stürmisch und gewissenhaft auf die Formen eingeht. Das ist die Kunst, in Ausgeglichenheit zu leben.« Diese Kunst war auch Dalís Kunst. Über seine bedeutsamsten Bilder hatte er nachgedacht und sie erlitten im Licht von Ampurdan, dem Widerschein des Mittelmeeres, dessen Wellen gegen die polymorphen Felsen der katalonischen Küste schlugen, Felsen, »die vom Grau der Olivenbäume und vom Rot der edlen Terra di Siena umgeben sind«.

Schließlich hatte Dalí immer ein fast mediales Bewußtsein für dieses labyrinthartige Universum des Sinnlichen und des Übersinnlichen. Von dort führte er den Beobachter ins Leben, in den Tod, in ein vorgeburtliches Leben und in ein Leben nachdem Tod und ließ ihn dabei zwar nicht die Ewigkeit, wohl aber die Unsterblichkeit entdecken.

1984 - 1989 Die Dehydration als Weg zur Unsterblichkeit

Die Tramontana - ein trockener Wind, der über Katalonien weht - wäscht die Felsen von Port Lligat, Dalís Hochburg, aus. Diese im Sommer heiße und im Winter kalte Umgebung hat der Meister gemalt, und ihr sind seine surrealistischen Visionen entsprungen. Das heißt: Es gibt keine Feuchtigkeit in seinen Bildern, sogar das Wasser der Springbrunnen scheint trocken. Die derart neutralisierte Atmosphäre läßt den weichen, harten Formen und den zeitlosen Erscheinungen des Dalíschen Surrealismus ihre ganze Kraft. Wenn Dalí aus einem Tropfen eine Krone schafft, ist diese aus Milch.

1972 veröffentlicht das Verlagshaus Audouin-Descharnes das verrückteste, jemals von Dalí erdachte Buch: »Zehn Rezepte zur Unsterblichkeit« - ein 25 Kilo schwerer Koffer für eine

Reise in die Ewigkeit. Eines der Rezepte trägt den Titel »Unsterblichkeit des Dalianus Galae.« Dalí's eigene Erklärung hierzu lautet: »Die weiche Unsterblichkeit spicken, in dem man sie mit Dalianus Galae bestäubt, denen man zuvor lethargisches Leben entzogen hat.«

Jenseits des Wahns existiert die Wissenschaft. Die durch Dehydratation gewonnene Unsterblichkeit und die Periodische Rückkehr zum Larvenzustand werden 1967 durch die Entdeckung einer Collembolenart erneut bestätigt. Es handelt sich hierbei um eine noch lebende Urinsektenart aus dem Devon (Paläozoikum - vor 400 Millionen Jahren). Der Dalianus Galae wurde unter den Moosen, die zu Füßen der Apollinischen Pinien im griechischen Pindosgebirge wachsen, entdeckt und aufgelesen.

»Ich habe dem Paläontologen Cassagnau gesagt«, führt der Maler zur Dehydratation aus, »daß ich es gerne hätte, wenn dieses Insekt den Namen meines Arsches trüge, weil mich das seit Jahren am meisten interessiert. So wie Freud die erogenen Zonen entdeckte, habe ich die Überwinterungszonen im Menschlichen Körper entdeckt. Und gemäß Dalí ist deren wichtigste das Arschloch!«

Im Alter von 17 Jahren überzeichnet Dalí eine Abbildung des Kehlkopfes in seinem Schulbuch mit einem Gesicht: dem seinen! Eine Zeichnung, die als Vorahnung gelten kann: Seit 1984, kurze Zeit nach dem Tode Galas die an einer Kehlkopfverletzung gelitten hatte, wurde der Künstler mehr als fünf Jahre lang durch eine Sonde ernährt, da seine Speicheldrüse jede unnütze Ausscheidung verweigerte, führte damals seine Dehydratation durch und schlug den Weg zur Unsterblichkeit ein.

Am frühen Morgen des 23. Januar 1989 stirbt Dalí in Figueras, seiner Geburtsstadt. Politische Streitigkeiten führen dazu, daß sein Körper heute inmitten des Teatro Museo ruht, obwohl der Künstler testamentarisch verfügt hatte, an der Seite Galas, seiner Muse, in der unterirdischen Kapelle des einige Kilometer entfernten Schlosses von Púbol begraben zu werden.

Nicolas Descharnes, Dezember 1996

