

Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 4, 2020

Salvador Dalí: Biblia Sacra

Grundsätzliche Überlegungen über die Zuordnung
von Dalís Bildern zu den biblischen Texten

Herbert Specht

Salvador Dalí: Biblia Sacra

Grundsätzliche Überlegungen über die Zuordnung von Dalís Bildern zu den biblischen Texten

Herbert Specht

Pfarrer i.R.

Abstract

Salvador Dalí painted 105 pictures on the Bible in 1963–65. From the gouaches there were created high-quality lithographs, which were published 1967 by Rizzoli (Milan) in 5 large Bible-volumes („Biblia sacra“) by Giuseppe Albaretto (1797 copies). In this article I will show that Albaretto often misunderstood the paintings and gave them false titles. E.g. he assigned a painting connected to Apk 18 falsely to Jer 1,5, or one which refers to Sir 9 to Mt 25. This means: Whoever tries to interpret Dalís cycle „Biblia Sacra“ shouldn't take the starting point at the titles or Bible verses (since they are often wrong as well). Instead one first has to describe the picture, then look for the appropriate Bible text and only then may continue to interpret the work. In the end, one will see that Dalí has incredible exegetical and theological knowledge. In my view it's time that these highly underestimated paintings are discovered as some of the deepest religious artworks of the 20th century.

1. Einführung

Salvador Dalí schuf 1963–1965 in Mischtechnik 105 Bilder zur Bibel. Diese sollen aufgrund der Initiative seiner italienischen Freunde Giuseppe und Mara Albaretto entstanden sein.¹ Im Jahre 1967 wurden die Gouachen in aufwendige Lithografien umgesetzt. Wie Richard H. Mayer, Bamberg, ein ehemaliger Mitarbeiter Dalís, mir am 9.8.2017 mündlich berichtete, war Dalí persönlich beim Lithografiedruck in Mailand hoch engagiert beteiligt. Das Copyright für diese Bilder hat Dalí jedoch Giuseppe Albaretto „übertragen“ (vermutlich verkauft).² So zeichnet Albaretto für die Herausgabe der 105 Lithografien in einer fünfbändigen, großformatigen Ausgabe der Vulgata („Biblia Sacra“) 1967 beim Verlag Rizzoli, Mailand, verantwortlich. 99 geplanten Superluxusausgaben „ad personam“ wurde

¹ Mara e Beppe, Bilder einer Freundschaft, 13; Gibson, Salvador Dalí, 534.

² Fornés, Dalí Illustrator, 332, vgl. „property of Dr. Albaretto“.

zusätzlich zu den 105 Lithografien jeweils eines der Originalbilder beigegeben.³ Weiter wurden 199 Superluxusausgaben und 1499 Luxusausgaben gedruckt. In den Ausgaben „ad personam“ ist jeweils der Name der Subskribenten eingedruckt; die anderen beiden Ausgaben sind nummeriert. Insgesamt sind offiziell 1797 Bibeln erschienen⁴ – das entspricht der Auflage der Originallithografien (1797). Von den Lithografien gibt es noch einige wenige Sonderausgaben als Einzelblätter – Erstdrucke bzw. Probedrucke, deren Druck Dalí persönlich überwacht hat. Eine komplette Serie ist im Besitz von Richard H. Mayer, Kunstkontor Bamberg. Dessen Suite wurde 2017 im Münchner Künstlerhaus ausgestellt, 2018 im Dommuseum Bamberg und 2019 im Diözesanmuseum Rottenburg. Die Lithografie-Blätter der Bibelausgaben (identisch mit der Größe der Original-Gouachen) sind jeweils 48,5 X 35 cm groß; die Außenmaße der Bibelbände betragen 50 X 38,5 cm.

Dalís Bilder faszinieren und verlangen nach Deutung. Jedes hat auch einen Titel. Diese sind jeweils am Ende der einzelnen Vulgata-Bände in einem „Index tabularum“ verzeichnet. Zusätzlich ist vor jeder Lithografie ein Japanpapier eingebunden, vornehmlich zum Schutz der Kunstwerke. Auf jedem der Japanpapiere sind je 2 Bibelverse zum Bild abgedruckt. Wer aber hat die Titel und Bibelverse ausgewählt? Hätte Salvador Dalí selbst seinem Freund Albaretto (oder dem Verlag Rizzoli) ein kleines Notizbuch (bzw. eine Liste) mit Bildtiteln und Bibelstellen übergeben, dann hätten die Interpretierenden einen guten Anhaltspunkt, in welche Richtung die Bilddeutung gehen sollte. Die bisherigen Interpreten gehen wie selbstverständlich davon aus, dass Bildtitel und Bibelstellen auf Dalí zurückgehen. Scherbaum fühlt sich hier sogar auf ganz festem Boden: „Da durch die dreisprachigen Textzuordnungen ersichtlich wird, um welche Sequenz bzw. Perikopen der Bibel es sich jeweils handelt, ist eine philologische Herangehensweise immer der erste Schritt zur Interpretation.“⁵ „Die inhaltliche Interpretation stützt sich damit vorrangig auf die Textebene“⁶.

³ 11 der Originale verblieben im Besitz der Familie Albaretto, vgl. Mara e Beppe, Bilder einer Freundschaft, 31-41.

⁴ Fornés, Dalí Illustrator, 212, berichtet, dass Rizzoli nicht alle vorgesehenen Bände gebunden habe. Von den „Superluxusausgaben ad personam“ können (vgl. vorige Anmerkung) nur 94 Exemplare mit Originalgouache verkauft worden sein (105 minus 11).

⁵ Scherbaum, Der unbekannte Dalí, 14. Unter den „dreisprachigen Textzuordnungen“ versteht er die Bildtitel im Katalog des Münchner Künstlerhauses „Salvador Dalí, Biblia Sacra“, 2017. – Da ich selbst am Rande bei der Katalogerstellung im Münchner Künstlerhaus beteiligt war, kann ich dazu Folgendes sagen: a) Die deutschen Titel gehen zurück auf die Titel, die Eberts (Die Bibel, ill.) den Bildern gegeben hat. (Wie bei den Texten gibt es auch in den Titeln ein paar kleinere Abweichungen im Münchner Katalog.) b) Die englischen Titel sind dem Buch von Fornés, Dalí Illustrator, entnommen. Fornés dürfte eine Biblia Sacra in den Händen gehabt und die lateinischen Titel gekannt haben. Gelegentlich geht er dennoch ziemlich freihändig mit den Titeln um. Hat Bild 2 im Index tabularum den Titel „In principio“, so schreibt Fornés „In the Beginning God Created Heaven and Earth“ – und verfehlt damit den Bildinhalt. c) Die italienischen Bildtitel sind von Beata Ravasi 2017 für den Münchner Katalog erstellt worden. d) Das Team

Doch mit dieser Annahme kommt man bei mindestens 20 Bildern in große Schwierigkeiten. Da Dalí bei der Mehrzahl der Bilder die Bibeltexte sehr genau gelesen und diese m.E. bis in ihre Tiefe verstanden hat, liegt es nicht nahe, dass er es bei den anderen aufgrund „künstlerischer Freiheit“ mit den Textaussagen nicht so genau genommen habe. Meine Vermutung ist, dass Albaretto die Bildtitel, Bibeltexte und die Reihenfolge festgelegt hat. Diese Vermutung wird dann zur glaubwürdigen These, wenn sich bei näherer Untersuchung herausstellt, dass Albaretto vielen Bildern falsche Titel und Bibelstellen zugeschrieben hat, aus dem schlichten Grund, weil er die Bildinhalte nicht verstanden hat. Denn fragt man zuerst, was Dalí dargestellt hat, und geht erst in einem zweiten Schritt auf die Suche, welcher Bibeltext ins Bild gesetzt wurde, wird man stets fündig. Wie sich herausstellen wird, muss man gelegentlich allerdings in einem völlig anderen Buch suchen (z.B. statt bei Jeremia in der Offenbarung des Johannes, s.u.).⁷

In einem ersten Teil will ich anhand von vier Bildern zeigen, dass viele Titel und Bibelstellen, die der Biblia Sacra von 1967 beigegeben wurden, *sekundär* sind, also keinesfalls auf Dalí zurückgehen können. Anders ist es beim fünften Bild; hier könnte der Titel auf Dalí zurückgehen – und zwar deshalb, weil Albaretto die Implikationen des ihm vorgegebenen Titels selbst nicht verstanden hat. Dieses Bild ist auch deshalb instruktiv, weil es das geringe inhaltliche Verständnis Albarettos für die Bilder insgesamt zeigt.

Problematisch ist auch die Reihenfolge der Bilder. Zwischen den durchnummerierten Probedrucken und den fünf Bänden der Biblia Sacra gibt es erhebliche Unterschiede (s.u.). Geht die Abfolge auf Dalí oder Albaretto zurück? Hat auch die Abfolge Einfluss auf die Deutung der Bilder? Das soll in einem zweiten Teil untersucht werden. Schließlich soll in einem Schlussabschnitt die theologische Leistung Dalís ansatzweise gewürdigt werden.

des Künstlerhauses hatte keinen Zugang zu einer „Biblia sacra“ und kannte weder die „ursprünglichen“ (lateinischen) Bildtitel der Biblia sacra noch die Bibeltexte auf den Japanpapieren. – Da sich alle Titelgeber zu den Bildern Gedanken gemacht haben, mag es sinnvoll sein, die Titel (und die im Katalog abgedruckten Bibeltexte) bei einer Deutung mit zu bedenken. *Entscheidend* ist: Die „dreisprachigen Textzuordnungen“ sind allesamt sekundär. Will man auf „ursprüngliche(re)“ Bildtitel und Texte rekurrieren, muss man auf die Bezeichnungen der Biblia Sacra von 1967 zurückgehen. Wer nicht in der glücklichen Lage ist, Zugriff auf das Original einer Biblia Sacra von 1967 zu haben, kann als Referenzwerk benutzen: Hart, Biblia Sacra. Dalí and his Bible. Hart gab in seinen Beschreibungen stets die lateinischen Titel und Bibelstellen der Biblia Sacra wieder (samt englischer Übersetzung).

⁶ Ebd.

⁷ Everling, Salvador Dalí, hat Dalís Zyklus „Göttliche Komödie“ unter einer ähnlichen Fragestellung untersucht. Er konnte nachweisen, dass sämtliche Bilder einen starken inhaltlichen Bezug zu Dantes Text haben, aber vielfach zu völlig anderen Versen als angegeben. Es scheint, dass die unzutreffenden Bildtitel in der „Göttlichen Komödie“ auf Dalís Frau Gala zurückgehen.

2. Problematische Bildtitel

2.1. „Kluge und törichte Jungfrauen“?

Als erstes Beispiel wähle ich ein Bild, das im Index tabularum der Biblia Sacra in Band III die Bezeichnung „Stultae et prudentes filiae“ (Die törichten und klugen Töchter) trägt. Der Titel weckt Assoziationen zu Mt 25,1–13, dem Gleichnis von den törichten und klugen Jungfrauen. Allerdings ist bei Mt nicht von filiae, sondern virgines die Rede, und statt stultae findet sich in der Vulgata bei Mt 25 stets fatuae. – Fornés hat das Bild „The foolish and the wise maidens“⁸ genannt. Eberts nennt es „Die törichten und klugen Jungfrauen“⁹.

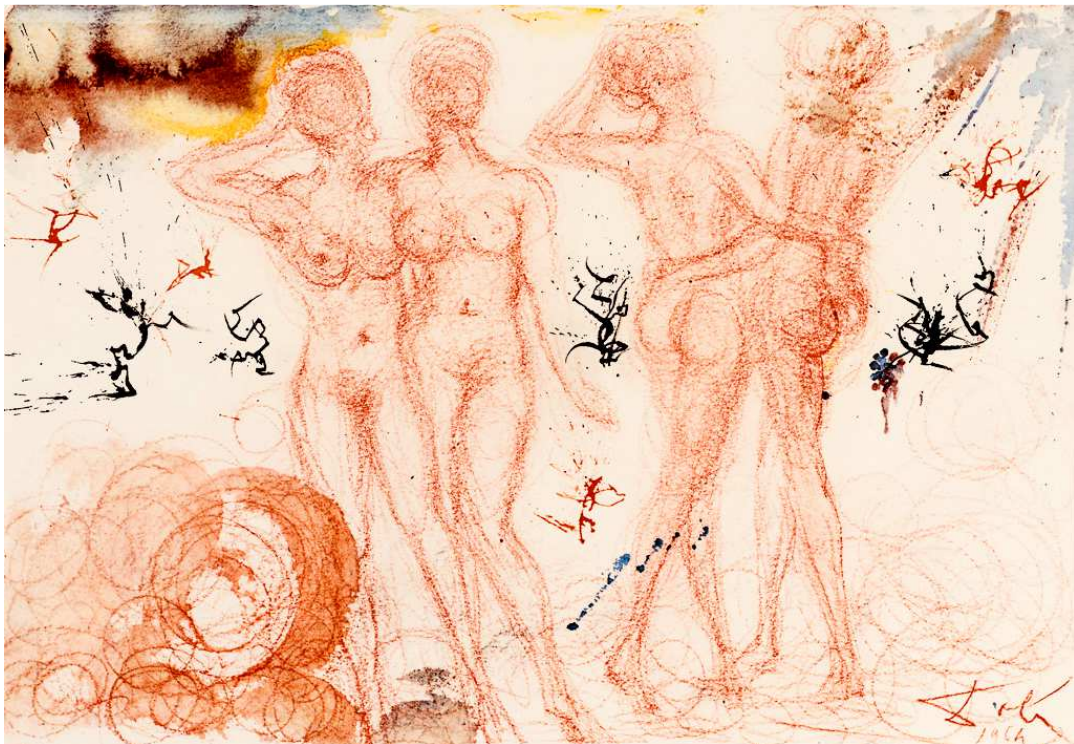


Abb. 1: Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Stultae et prudentes filiae“.

Kann man im Bild im weitesten Sinne Anklänge an die in Mt 25 beschriebenen törichten oder klugen Jungfrauen finden? Lampen oder Ölgefäße sind nirgends angedeutet; zu sehen sind nebeneinander zwei Paare unbekleideter junger Frauen, die sich umarmen. (Nicht: zwei Mal fünf Jungfrauen.) Das linke Paar wird in Frontalansicht, das rechte von hinten gezeigt; dabei dreht sich eine der sich abwendenden jungen Frauen zum Betrachter um. Irgendwelche Attribute, weshalb die einen dumm/töricht und die anderen klug genannt werden könnten, sind nicht zu erkennen.

⁸ Dalí Illustrator, 236.

⁹ Die Bibel, ill. 1288. Ähnlich Scherbaum, Der unbekannte Dalí, 207.

Tragen die auf den Japanpapieren abgedruckten Bibelstellen etwas für das Verständnis des Titels bzw. die Deutung des Bildes aus?

„Filiae tibi sunt: Serva corpus illarum, et non ostendas hilarem faciem tuam ad illas. Ecclesiasticus 7“ steht oben auf dem Japanpapier; unten ist abgedruckt: „Sicut sol oriens mundo in altissimis Dei, sic mulieris bonae species in ornamentum domus suae. Ecclesiasticus 26“. Ecclesiasticus entspricht in den deutschen Bibeln Jesus Sirach. Die entsprechenden Texte werden in der Neuen Einheitsübersetzung wie folgt übersetzt: „Hast du Töchter? Gib acht auf ihren Leib! Zeige ihnen kein zu freundliches Gesicht!“ (Sir 7,24) sowie: „Wie die Sonne aufstrahlt in den Höhen des Herrn, so die Schönheit einer guten Frau als Schmuck ihres Hauses“ (Sir 26,16). Da weder „törichte“ noch „kluge“ Töchter in diesen Texten genannt sind, tragen diese Texte zum Verständnis des Bildtitels nichts bei. Mindestens in diesem Fall gibt es keinerlei Beziehungen zwischen dem Titel und den zitierten Bibelstellen.

Welche Beziehung lässt sich zwischen den beiden Bibelstellen und dem Bild finden? Hätte Dalí Sir 7,24 darstellen wollen, so hätte er die Töchter nicht nackt abbilden können. „Gib acht auf ihren Leib!“, fordert Jesus Sirach. Man müsste schließen, dass Dalí den Text hätte karikieren wollen. In Sir 26,16 wird eine *gute* Frau gepriesen – der Kern ihrer Schönheit ist ihre *Güte*. Die nackte Schönheit kann aber kaum auf Güte verweisen. Zudem: vier junge Mädchen ergeben zu 26,16 überhaupt keinen Sinn. Eberts deutet die Darstellung auf der Basis der Zuordnung zu Sir 7,24 und Mt 25 wie folgt:

„43. Die törichten und die klugen Jungfrauen (Sir 7,24; vgl. Mt 25,1–13). Die Frauenakte ordnet Salvador Dalí den alttestamentlichen Weisheitsbüchern zu. In ihnen wird einerseits ein Loblied auf die vortreffliche Frau angestimmt, andererseits der schlechte Einfluss einer liederlichen Frau beklagt. Das Bild wird auch in Zusammenhang gebracht mit dem Gleichnis von den törichten und klugen Jungfrauen.“¹⁰

Wo aber im Bild könnte man auf die vortreffliche Frau schließen, wo auf die liederliche? Eberts Deutung hat keinen erkennbaren Bezug zum Bild. Es zeigt sich aber auch: Die auf den Japanpapieren abgedruckten Bibeltex te fördern nicht die Interpretation des Bildes. Scherbaum schaut das Bild genauer an, betont sodann die „Freiheit“ des Künstlers. Er vergleicht die Jungfrauen mit dem Motiv der Grazien und folgert kühn:

„Die künstlerische Aussage Dalís, als kluge und törichte Jungfrauen die antiken Chariten auftreten zu lassen, bedarf keiner weiteren Erläuterung, handelt es sich bei den Grazien doch um die ... Göttinnen der Freude.“¹¹

¹⁰ Die Bibel, ill. 1288.

¹¹ Scherbaum, Der unbekannt e Dalí, 207.

Weil bei Dalí das Prädikat „surreal“ stets mitschwingt, ist ihm vieles zuzutrauen. Sinnvoller aber ist es, sich auf die Suche zu machen und zu fragen: Welchen Bibelabschnitt könnte Dalí hier ins Bild gesetzt haben? In Sir 9,3–9¹² wird man fündig. Hamp¹³ übersetzt V. 3–6 wie folgt:

3 Du sollst dich einer fremden Frau nicht nähern, damit du nicht in ihre Netze fällst!
4 Auch leg dich nicht zu einer Saitenspielerin, damit du nicht gefangen wirst durch ihre Töne!
5 Auf eine Jungfrau wende nicht dein Augenmerk, damit du ihretwegen nicht in Strafe fällst!
6 Gib einer Dirne dich nicht hin, damit sie nicht dein Erbe dir entreißt.

Hier geht es um vier konkrete Frauentypen, vor denen junge Männer gewarnt werden. Hamp sieht offenbar zwischen 6 und 7 einen Einschnitt. Jedenfalls be- greift er die darauf folgenden Verse als eher allgemeine Warnung.

7 Schau nicht umher am Zugang zu der Stadt, und streife nicht umher an ihren öden Plätzen!
8 Verhülle dir vor einer hübschen Frau das Auge, und schau nach keiner Schönheit, die nicht dein! Schon viele stürzten ins Verderben wegen einer Frau, und sie verbrennt wie Feuer ihre Freunde.
9 Mit einer (gemeint: fremden, H.S.) Ehefrau geh nicht zu Tisch und sitze nicht betrunken neben ihr.

Ob Dalí die Vulgata oder eine spanische Übersetzung benutzt hat, ist mir nicht bekannt. Hamp bleibt sehr nahe an der Vulgata.

3 ne respicias mulierem multivolum ne forte incidat in laqueos illius.
4 cum psaltrice ne adsiduus sis nec audias illam ne forte pereas in efficacia illius.
5 virginem ne conspicias ne forte scandalizeris in decore illius.
6 non des fornicariis animam tuam in nullo ne perdas te et hereditatem tuam.

Aufgrund dieses Bibeltexts erschließen sich sämtliche Züge des Bildes. Vier junge Frauen stellen ihre erotischen Reize zur Schau. Aus der Sicht Sirachs (in die sich Dalí hier einfühlt) setzen sie alles daran, junge Männer zu verführen. Dass die beiden Mädchen in Frontalansicht keine Gesichter tragen, ist Absicht. Es kommt nicht auf die Personen an oder auf ernsthafte personale Beziehungen, es geht hier allein um Erotik. Dem widerspricht nicht, dass beim Mädchenpaar in Rückenansicht die rechte Gestalt sich umdreht. Der Blick lockt, ihr zu folgen. Sie will definitiv verführen. Beide Mädchenpaare umarmen sich, haben engen Hautkontakt. Ist das nicht ein Versprechen für den jungen Mann: „Ich nehme dich in meinen Arm, ich schmiege mich an dich, komm!“

Links unten ist die Hinterseite des Kopfes eines jungen Mannes (oder sind es mehrere?) zu sehen, wobei die Kreise andeuten könnten, dass jungen Männern der Kopf „schwirrt“ bzw. ihnen sich alles im Kreise dreht angesichts der eroti-

¹² Hart, Dalí & His Bible, 184, kommt sogar auf Sir 9 zu sprechen. Offenbar leuchten ihm die anderen beiden Texte 7,26 bzw. 26,21 nicht wirklich ein. Aber er wertet seine Beobachtung nicht weiter aus.

¹³ Hamp-Kürzinger, Die Bibel, z. St.

schen Reize. Deren Reaktionen bzw. Befürchtungen deutet Dalí in den schwarzen Tuschezeichnungen an. Da Dalí ein exzellenter Kenner Freudscher Psychologie war, kann man auch sagen: in den Tuschezeichnungen verbildlicht Dalí die Triebreaktionen der jungen Männer und zugleich die Warnungen im Text Sirachs. Die schwarze Tuschezeichnung links erweckt den Eindruck, als ob der junge Mann gar nicht schnell genug heranrasen kann, um eine der Frauen zu erobern. Mit Siebenmeilen-Sprungfedern unter den Beinen, wehender Fahne und nicht zu übersehendem erigierten Penis kann es ihm gar nicht schnell genug gehen. Die Deutung der zweiten schwarzen Figur ist schwierig. Soll oben das Schwert (als Penissymbol) andeuten, dass hier einer alles daran setzt, einen „Stich“ zu machen? Oder konstruiert Dalí hier eine Falle, die zuschnappt, wenn sich der Mann zu der waagrecht liegenden Figur legt? In der dritten Tuschezeichnung von links, zwischen den beiden Mädchengruppen, fällt einer nach unten. Dalí belässt es hier bei Andeutungen. Stellt man das Bild auf den Kopf, könnte man auseinander gestreckte Frauenbeine sehen – es könnte also auch ein „fallendes“ Paar abgebildet sein. Bei der rechten schwarzen Tuschezeichnung empfiehlt es sich erneut, das Bild um 180 Grad zu drehen. Die Tuschestriche lassen auf einen Mann schließen, der auf drei Seiten von Mauern umgeben ist. Liegt er in seinem Grab? Eine schon vergorene Weinrebe erinnert an den in V. 9 genannten Wein. Mit den vier hellbraunen Tuschezeichnungen dürfte Dalí auf die aufgestellten „Fallen bzw. Netze“ (V. 3) der verführerischen Mädchen verweisen.¹⁴ Ist links ein Amor mit Pfeilen zu sehen? Genaueres bleibt hypothetisch.

Blickt man links unten erneut auf den Kopf (besser zu sehen mit etwas Abstand), dann erkennt man auf dem rotbraunen Hintergrund das weiße Gesichtsprofil eines älteren Mannes, der betont nach links schaut. Der Weisheitslehrer wendet sich entschieden ab von den Reizen der vier Mädchen und verlangt von seinen Schülern, dass sie es ihm gleichtun (wende dein Auge ab, schau nach keiner Schönheit V. 8).

Welchen Titel kann man diesem Bild geben? Mein Vorschlag: „Lass dich nicht verführen“ oder „Warnung vor verführerischen Reizen“. Unterstützt wird diese Deutung beim Vergleich mit Dalís 1966 geschaffenen Bild „Et ne nos inducas in tentationem“ aus seinem Zyklus Paternoster¹⁵. Die Bitte „führe uns nicht in Versuchung“ deutet Dalí offenbar auf sexuelle Versuchung.¹⁶ Im Vorder-

¹⁴ Seine Signatur rechts unten dient ebenfalls der Bildaussage: Das D ist wie eine Falle gemalt, der Akzent (acento agudo) über dem í wie das „Schwert“ im zweiten Zeichen von links. – Auch in anderen Bildern verknüpft er seine Signatur mit dem Bild. Ein illustres Beispiel ist bei „Familia Ruth Moabitidis“ zu sehen. Rechts unten geht der Weg nach Bethlehem – dorthin müssen Naemi und Ruth. Seine Signatur samt 1964 erinnert hier an Noten: Auf diesem Weg spielt die Musik.

¹⁵ Dalí, Paternoster, 1966.

¹⁶ Ob diese Vater-unser-Bitte so gedeutet werden muss, ist an dieser Stelle unerheblich. Es geht nur darum, wie Dalí sie hier versteht.



Abb. 2: Salvador Dalí, Paternoster, „Et ne nos inducas in tentationem“.

grund sieht man ein geflügeltes Skelett mit Kopf. Dieses blickt auf einen blutenden Totenschädel in der ausgestreckten linken Hand. Auch nicht ganz zufällig: Dieses Skelett hat sogar einen knöchernen Penis. Aber eben: Die Gestalt ist zum Skelett geworden, weil sie der Versuchung nachgegeben hat. Worin besteht die Versuchung? In zweiter Reihe sind zwei nackte Mädchen zu sehen; eines kehrt dem Betrachter den Rücken zu, das andere ist in Frontalansicht zu sehen. In ihrer rotbraunen Farbe und im Stil der Rötelzeichnung könnten sie dem eben beschriebenen Bild der Biblia sacra nicht näher kommen. Auch hier berühren sie sich mit ihren Körpern. Nur umschlingen sie sich nicht mit ihren Armen.

Ihre nach oben gereckten Arme und Hände beschäftigen sich mit ihren ausnehmend langen Haaren. Mir scheint, dass Dalí in diesem Bild Gen 6,1–4 interpretiert: Der sexuellen Anziehungskraft der Menschentöchter (wie manche Strömungen im Judentum betonen: verstärkt durch ihre langen Haare) konnten nicht einmal die Göttersöhne (darum ein Skelett *mit Flügeln*) widerstehen. Wenn selbst diesen (oft gedeutet als „gefallene Engel“) weibliche Erotik zum Verhängnis wurde, sollten sich (nach Dalí) die Menschen diese Vater-unser-Bitte umso entschiedener zu Herzen nehmen, damit sie nicht in Versuchung fallen. Ob Dalí hier auch noch darum weiß, dass die gefallenen Göttersöhne nachsintflutlich gemäß dem äthiopischen Henoch¹⁷ und anderen pseudepigraphischen Schriften zu Dämonen werden, die zum Bösen verführen, muss hier nicht weiter untersucht werden.

Fazit: In beiden Bildern geht es um Verführung. Der Titel „Die törichten und klugen Jungfrauen“ kann nicht von Salvador Dalí stammen. Albaretto muss in Verkennung des Bildthemas diesen Titel gewählt haben. Und: Bei genauer Bildbetrachtung und Kenntnis biblischer Texte ist es sehr wohl möglich, den Bibeltext zu finden, den Dalí ins Bild setzen wollte, nämlich Sir 9,3–6. Dalí bleibt stets nahe am Text und interpretiert kongenial.

¹⁷ Vgl. Äthiop. Henoch 15,8-9; 19,1.

2.2. „Die Mutter Jeremias“ oder „Die Hure Babylon, in Rauch aufgehend“?

Der in Band IV der Biblia Sacra abgedruckte Titel zu diesem Bild lautet: „Antequam exires de vulva sanctificavi te.“ Die Texte des Japanpapiers nehmen das auf: Jeremia 1,5 wird in voller Länge zitiert und Jeremia 20,18 als zweiter Text daneben gestellt. Immerhin könnte der zweite Text die Düsternis auf dem Bild erklären.

In den gängigen Beschreibungen wird der Titel „Noch bevor du aus dem Mutterleib gekommen bist, habe ich dich geheiligt“ (oder ähnlich) aufgenommen und das Bild von Jeremia 1,5 her interpretiert.

Scherbaum¹⁸ hat wie immer zuerst den Bibeltext ausgedeutet und dann auf diesem Hintergrund



das Bild beschrieben. Er beobachtet gut; allerdings bemüht er sich nicht um die Bedeutung der Libelle, und auch der Geldsack neben der sitzenden Frau bleibt unerwähnt. Er würde auch nicht gut zu Jeremia passen.

Sieht man das Bild unvoreingenommen an, fällt zunächst auf: Sollte eine wie immer geartete „Heiligung“ abgebildet sein, würde Dalí zwingend die Farbe gelb wählen; sei es, dass er den Libellenschwanz gelb malt, oder sei es, dass es im Mutterleib gelb aufleuchtet.¹⁹ Hier sind aber nur düstere Farben gewählt. Und bei aller künstlerischen Freiheit: Dass Dalí sich vorgestellt haben könnte, dass „es Gott selbst ist, der die Fertilisierung der jungen Mutter vollzieht“²⁰, halte ich für sehr unwahrscheinlich.

So soll das Bild aus sich heraus gedeutet werden. Zunächst: Das Bild ist in düsterem Braungrau gehalten. In der unteren linken Hälfte sitzt eine (wohl mit mehreren übereinander gezogenen Gewändern) bekleidete Frau. Da ist noch etwas von ihrer (vergangenen?) Pracht zu ahnen. Der Geldsack neben ihr deu-

¹⁸ Scherbaum, Der unbekannte Dalí, 116.

¹⁹ Im Zyklus Biblia Sacra steht Gelb für Gottes Handeln oder Gottes Mit-Sein.

²⁰ Scherbaum, Der unbekannte Dalí, 116.

tet auf Reichtum und Handel. Über ihr nimmt eine Art Libelle die ganze obere Hälfte ein. Der Libellenkopf ist als Medusenhaupt gestaltet; darunter ist das angedeutete Skelett eines menschlichen Brustkorbs und Beckens zu sehen. Am Becken ist zu beiden Seiten je ein Flügel angebracht. Diese Flügel sind nicht breitgezogen wie bei den meisten Libellenarten, sondern erinnern in ihrer Einfassung an Brillengläser – schon weil in der jeweiligen Flügelmitte bewegliche Augen zu erkennen sind. Ferner sind die Flügel an ihren äußeren Rändern nach oben gezogen und könnten auch die Assoziation „Ohren“ hervorrufen. Entscheidend ist aber der lange Unterleib der Libelle. Der Libellen-„Schwanz“ wird zwischen die beiden Beine der Frau geführt und endet im Unterleib der Frau – man soll wohl an die Vagina der Frau denken.

Was aber bedeutet das Symbol der Libelle? Im Kunstlexikon von P.W. Hartmann²¹ (BeyArs.com: Stichwort Symbol zu Libelle) ist zu lesen: „Libelle, Stillleben-Maler sahen in der Libelle eine übergroße Fliege und versinnbildlichten mit ihr das Böse, zum Unterschied vom Schmetterling, der als einziges Insekt als Verkörperung des Guten gilt.“ Von daher ist es wahrscheinlich, dass Dalí mit der Libelle den „Herrn der Fliegen“ (Beelzebub) bzw. das Böse ins Bild setzte.²² Das deckt sich mit der Bedeutung des Medusenhauptes und dem an den Tod erinnernden skelettierten Brustkorb. „Tod und Teufel“ sind bei Dalí auch in anderen Bildern der Biblia Sacra (z.B. der Taufe Jesu) oft zusammen gedacht. Stimmt die Beschreibung des Symbols, ist ausgeschlossen, dass die sexuelle Verbindung von Libelle und Frau positiv im Sinne einer wie immer zu denkenden „Heiligung“ zu deuten ist. Stattdessen muss an eine höchst negativ besetzte sexuelle Verbindung mit dem Bösen gedacht werden: Die Hure Babylon aus Offb 18,2–20 (ähnlich 17,2.4 und 14,8):

„2 Und er (der Engel) rief mit lauter Stimme: Gefallen, gefallen ist das große Babylon! Es ist zu einer Behausung der Dämonen und einem Ort für allerlei unreine Geister ... geworden. ... 5 Denn ihre Sünden reichen bis zum Himmel ... 7 In ihrem Herzen spricht sie: Ich throne als Königin, und Witwe bin ich nicht, und Leid werde ich nicht sehen. 8 Darum werden an einem Tag kommen ihre Plagen, Pest und Leid und Hunger, und sie wird mit Feuer verbrannt werden. Denn stark ist der Herr, Gott, der sie richtet.

9 Die Könige der Erde, die mit ihr (sc. der Hure Babylon bzw. Rom) gehurt und in Luxus gelebt haben, werden über sie weinen und klagen, wenn sie den Rauch von ihrem Brande sehen. 10 Sie bleiben fernab stehen aus Furcht vor ihrer Qual und sprechen: ‚Wehe, wehe, du große Stadt, Babylon, du starke Stadt, denn in einer einzigen Stunde ist das Gericht über dich gekommen.‘ 11 Und die Kaufleute der Erde weinen und trauern um sie ... 16 Sie werden sagen: ‚Wehe, wehe, die große Stadt, die bekleidet war mit feiner Leinwand und Purpur und Scharlach ...‘“

²¹ Hartmann, Kunstlexikon, 1996.

²² Auf dem Blatt „et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostris“ (und vergib uns unsere Schuld ...) aus dem Zyklus Paternoster (1966) hat Dalí links am Seitenrand zwei graue Libellen gemalt. Dort symbolisieren sie die Macht des Bösen, die alles daran setzt, dass die Menschen schuldig werden.

In der Vision des Johannes wird Babylon untergehen, mit Feuer verbrannt und die Seeleute (V. 17f.) sehen voller Entsetzen den Rauch von ihrem Brand. Die große Mehrheit der wissenschaftlichen Ausleger sieht in Babylon eine Chiffre für die Weltmacht Rom. Johannes schrieb die Offb vermutlich im Zuge der Christenverfolgung durch den römischen Kaiser Domitian (81–96 n. Chr.)²³ und ermutigt mit den Untergangsvisionen Roms die verfolgten Christen zum Durchhalten. Dabei dürfte Johannes die mythische Erzählung gekannt haben, dass Nero nicht gestorben, sondern nach Parthien geflohen sei, dort eine Streitmacht sammle, um wieder nach Rom zu kommen.²⁴ Dem wieder kehrenden Nero traut Johannes (mit Strömungen der jüdischen Apokalyptik) zu, dass er bei seinem Sturm auf Rom diese Stadt mit Feuer verbrennt und so das Gericht Gottes an ihr vollzieht.

In Offb 19,1–8 wird im Himmel Gott gepriesen ob seines Gerichts an der Hure Babylon, wobei „ihr Rauch aufsteigt in alle Ewigkeiten“.

Offenbar hat sich Dalí in diese Vision zutiefst hineinbegeben. Zwar malt er kein Feuer, aber alles ist in Rauch gehüllt. Der Geldsack neben der Frau macht Sinn im Zusammenhang mit den Kaufleuten und dem Reichtum Roms. Dalí ist hier ganz nahe am Text. In 17,2 und 18,3 ist zu lesen, dass „die Könige der Erde mit ihr Hurerei getrieben haben“²⁵. Der Handel und die nach Rom geflossenen Steuern werden als Hurenlohn gedeutet – deshalb gehört der Geldsack zwingend zur Hure Babylon. Die Gewänder der Frau zeigen ihre hohe Stellung und ihren Reichtum.

Dalí aber interpretiert: Die eigentliche Hurerei Babylons bzw. Roms ist das Bündnis mit der widergöttlichen Macht des Bösen. Diese verkörpert sich in einem sich selbst zum Gott erhebenden Kaiser, der zugleich diejenigen verfolgt, die den wahren Gott anbeten. Durch die Drohung mit dem Tod will der Kaiser die Christen gegen ihr Gewissen und ihre Gotteserkenntnis zwingen, ihm als Gott zu opfern.

Im Bild Dalís: Die Hure hält sich aktiv fest am Unterleib der Libelle und führt ihren Schwanz in ihre Vagina ein; sie streicht mit ihren Händen geradezu Lebenssäfte des Bösen aus der Libelle heraus und in sich hinein – wobei diese „Lebenssäfte“ in Wahrheit „todbringende Säfte“ sind – todbringend für die Christen und am Ende für die Hure Babylon/Rom selbst. Weiter zeigt sich, dass die Hure Babylon aus sich heraus keinerlei Leben hat. Sie ist völlig angewiesen auf die Macht der Libelle mit Medusenhaupt und Skelett, auf „Tod und Teufel“. Sie zieht ihre Kraft allein aus dieser Verbindung. Ihr verdankt sie ihren Reichtum

²³ Vgl. etwa Roloff, Die Offenbarung des Johannes, 18. Andere Forscher nehmen die Zeit Trajans an, der von 98-117 n. Chr. als Kaiser herrschte, manche sehen Argumente für die Entstehung von Offb in der Zeit Hadrians. Für die Deutung von Dalís Bild genügt die allgemein anerkannte Einsicht, dass Offb 18 Rom im Blick hat.

²⁴ Vgl. etwa Lohse, Die Offenbarung des Johannes, 77 u. 96.

²⁵ Das Motiv bzw. die Formulierung ist Offb 18 u.a. durch Ez 27 (vor allem V. 33ff) vorgegeben.

und die Pracht ihrer Gewänder. Ihr verdankt sie ihre Macht. Der ganze Staat gründet sich auf dieser Verbindung. Dieser Staat setzt sich im sich selbst vergottenden Kaiser absolut und tötet die Verehrer des wahren Gottes.

Die eigenartig geformten „Libellenflügel“ zeigen weiter ein Charakteristikum dieses Staates auf. Seine beweglichen Augen sehen in die geheimsten Verstecke; seine Ohren hören alles. Es ist ein Überwachungsstaat, wie ihn George Orwell in seinem 1949 erschienen Buch „1984“ gezeichnet hat.

Schon bei der Christenverfolgung unter Domitian (oder Trajan, s.o.) ist viel auf Denunziation gesetzt worden, und weil (unter Trajan eindeutig belegt) das öffentliche Opfer für den vergöttlichten Kaiser angeordnet war, musste jeder seine Gesinnung öffentlich machen. Sehr wahrscheinlich hat Dalí, ausgehend und in genauer Kenntnis des Bibeltexes, die Vision des Johannes durchsichtig machen wollen auf seine Zeit und hatte also Orwells Buch im Blick. Das 20. Jahrhundert hat mit dem Dritten Reich Hitlers, dem Überwachungs- und Unterdrückungsstaat Stalins, der auf haltloser Denunziation angelegten Kulturrevolution Maos genügend Beispiele menschenverachtender und vorsätzlich Menschenleben zerstörender Diktaturen gesehen, die sich selbst absolut gesetzt haben (wobei die Beispiele sich beliebig vermehren lassen: Stasi, Ceausescu, Rote Khmer, Nordkorea ...). Wenn endliche Herrscher sich absolut setzen, wissen sie selbst um die Hohlheit und Leere ihres Anspruchs. Darum gehen sie ein Bündnis mit „Tod und Teufel“ ein. Wer unter solchen Verhältnissen seine Zuflucht zum wahren Gott nimmt, wird systemimmanent verfolgt. Ob die Gläubigen es sagen oder nicht: Die Herrschenden spüren, dass die an Gott Glaubenden ihre lächerliche Hybris durchschauen; also bekämpfen sie die an den wahren Gott Glaubenden umso heftiger.

Hoffnung in diesem düsteren Bild besteht einzig darin: Die Hure Babylon wird in Rauch aufgehen. Sie wird, ja sie *ist* „gerichtet“.²⁶

Zurück zu unserer Fragestellung: Dieses Bild hat definitiv nichts mit Jeremia 1,5 zu tun; es ist höchst unwahrscheinlich, in ihm die „Heiligung“ des Jeremia im Leib seiner Mutter finden zu wollen. Stattdessen wird dargestellt: „Die Hure Babylon, in Rauch aufgehend.“

Mit der Offenbarung des Johannes, seinen Visionen und Texten hat sich Dalí auch in anderen Bildern der Biblia Sacra befasst („Mulier amicta Sole“, „Promium magnum in Caelo“ und vielleicht „Veni, Domine Iesu“)²⁷. Schon 1957 hat er sich mit der „Geheimen Offenbarung des Johannes“ befasst. Dalí betritt hier also alles andere als Neuland. Zudem: Wo wenn nicht in der Offenbarung des Johannes springen Dalí Bilder geradezu an?

²⁶ Im digitalen Zeitalter mit seinen Möglichkeiten der Komplett-Überwachung und der digitalen Manipulation hat dieses Bild m.E. geradezu prophetisch-aufrüttelnde Kraft.

²⁷ Nummer 104, 105 und 103 im Katalog des Münchner Künstlerhauses bzw. den Probedrucken.

2.3. „Und sie legten ihn in ein Grab.“ – oder: „Blick ins Grab – Auferweckung Jesu“?

Die Bildtitel zur Passionsgeschichte Jesu sind sehr oft Kurzzitate aus den Evangelien. Vorliegendes Bild, in Band V der Biblia Sacra veröffentlicht, ist im Index mit „Et posuerunt eum in monumento“ nach Mk 15,46 überschrieben. Auf dem dazugehörigen Japanpapier sind Mk 15,46a abgedruckt sowie Joh 19,40.

Wie Scherbaum²⁸ richtig vermutet, zitiert Dalí hier das bekannte Bild „Die Beweinung Christi“ von Andrea Mantegna.²⁹ Das zeigt sich daran, dass Dalí hier die eigentümliche Perspektive Mantegnas aufgegriffen hat.

Bei Mantegna liegt der tote Christus in extremer Verkürzung auf einem marmornen Salbungsstein; die Füße Jesu sind (wie bei Dalí) nahe bei den Betrachtenden. Rechts von Jesus erkennt man drei weinende Gesichter; eine Frau wischt sich die Tränen mit einem Tuch ab. Hinter Jesus steht links ein Salbgefäß – ein Hinweis auf die erfolgte Salbung durch die Frauen.



Abb. 4: Salvador Dalí, Biblia Sacra V, „Et posuerunt eum in monumento“.

Dalí hat die perspektivische Verkürzung noch gesteigert. Jesu Füße erscheinen übergroß im Vordergrund. Obwohl unten der Querriegel das Grab verschlossen halten und die Endgültigkeit des Todes festhalten will, hat Dalí durch

²⁸ Scherbaum, Der unbekanntes Dalí, 239.

²⁹ Vgl. den Wikipedia-Artikel „Die Beweinung Christi (Mantegna)“, dort weitere Literatur.

ein winziges Guckloch einen Blick ins Grab gefunden: Jesus liegt da. Scherbaum kommentiert: „Irgend etwas stimmt an diesem Bild nicht.“³⁰ Diese Inkongruenz lässt sich auflösen, wenn man das Bildthema anders bestimmt.

Dalí zitiert zwar Mantegna, bleibt aber nicht bei ihm stehen. Er wagt ins Bild zu setzen, was *nach* der Grablegung geschieht: Den Moment der Auferweckung Jesu. In der Biblia Sacra steht die blaue Farbe für die Schöpfermacht Gottes. Dalí legt über Jesus intensives Blau. Jesu Arme liegen nicht mehr wie bei Mantegna schlaff neben dem Leib. Sie sind auch nicht, wie Scherbaum meint, „in einer Kreuzigungshaltung abgespreizt“³¹, vielmehr streckt Jesus seine Arme breit aus!

Das Gesicht Jesu – nicht mehr eingefallen wie bei einem Toten, die Kinnpartie voller Spannung, und der „Einblick in die weit geöffneten Nasenlöcher“³² ist nicht „komisch“, sondern zeigt an: In Jesu Nase ist der Lebensodem zurückgekehrt. Der breit gezogene Mund lächelt – sieht Jesus über sich voller Freude seinen Gott? Die Füße sind voller Muskelspannung – gleich wird Jesus sich wieder auf die Füße stellen. Die Leinenbinden, die ihn eingehüllt haben, haben sich gelöst. Im Unterleib Jesu bringt Dalí wie oft in seinen Bildern eine weitere Dimension herein: Ein übergroßer Muttermund öffnet sich – die Betrachtenden sehen einer Geburt bzw. Neugeburt zu.

Links unten, direkt über dem Riegel, ist ein kleiner eigentümlicher Kopf im Profil zu sehen mit einem Auge und weit aufgerissenem Mund. In der dazu gehörigen Hand hält er eine Stange oder eine Lanze. Vermutlich soll diese Figur einen Wächter oder Vertreter des Bösen symbolisieren. Jedenfalls müssen die Mächte, die Jesus im Grab/Tod halten wollen, klein begeben. Nicht sicher auszumachen ist, ob das unter dem Wächter nach oben strebende Gebilde ein Fischkopf mit Siegesfahne ist. Dalí hat auch andernorts (z.B. im Bild Sintflut) einen Fisch als Symbol für ICHTHYS (Jesus Christus, Sohn Gottes, Retter) gezeichnet.

Das gesamte tiefblaue Gebilde erinnert an einen Uterus; an der rechten Seite könnte man auch an eine aufspringende Knospe denken.

Wie oft, ist Dalís Lust am Anhäufen einzelner Symbole geradezu überbordend. Eindeutig aber ist: In seinem Blick ins Grab wagt er den Moment der Auferweckung Jesu darzustellen. Der lächelnde, ins Leben auferweckte Jesus zieht die Betrachtenden ins Auferweckungsgeschehen hinein und evoziert befreites und befreiendes Osterlachen.

Zwingt man die Bilddeutung in den Titel „Und er wurde ins Grab gelegt“, wird der Bildinhalt verfehlt. Wer aber das Bild betrachtet unter dem Aspekt: „Schau,

³⁰ Scherbaum, Der unbekanntes Dalí, 239.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

was mit ihm im Grab passiert!“ – kann der Bildaussage auf die Spur kommen. Mein Vorschlag eines angemessenen Bildtitels: „Blick ins Grab – Auferweckung Jesu“.

Für unsere Fragestellung entscheidend: Der Bildtitel und die beiden Bibeltexte auf dem Japanpapier führen in die Irre. Sie können nicht von Dalí stammen. Man darf die Bilder der Biblia Sacra keinesfalls voreilig aufgrund der beigefügten Texte deuten, sondern muss das Bild „sprechen“ lassen. Dazu noch ein vier-tes Beispiel.

2.4. „Judith enthauptet Holofernes“ oder „Die Enthauptung Johannes des Täufers“?

In Band II der Biblia Sacra hat dieses Bild den Titel „Judith abscidit caput Holoferni“. Betrachtet man das Bild, so fällt auf, dass eine muskulöse männliche Gestalt sich rasch abwendet und das mit Blut verschmierte Schwert hochhält. Offenbar hat diese männliche Gestalt – kann es ein anderer sein als ein Henker? – der jungen Frau eben einen vom Rumpf abgeschlagenen Kopf übergeben – vielleicht sogar auf einer Schale, die ihr entgleitet. Mit schreckensweiten Augen schaut sie auf den bärtigen Kopf. Die junge Frau mit hochgestecktem Haar und einem Prinzessinnen-Haarschleier hat ihre Augen stark blau geschminkt und zeigt ihre nackten Brüste. Eben noch hat sie ihre erotischen Reize sehr bewusst eingesetzt.

Alle Interpreten, die dieses Bild auf Judith und Holofernes deuten wollen, kommen in Bedrängnis. Denn bei der Enthauptung des Holofernes ist kein Henker beteiligt. Judith vollbringt selbst die Tat. Nicht einmal ihre Dienerin – wie oft in entsprechenden Bildern dargestellt – ist laut Jdt 13 dabei. Hätte Dalí Judith abbilden wollen, hätte er wohl in ihre eigene Hand ein Schwert gelegt – wie es öfters in vergleichbaren Bildern zur Enthauptung des Holofernes zu sehen ist.

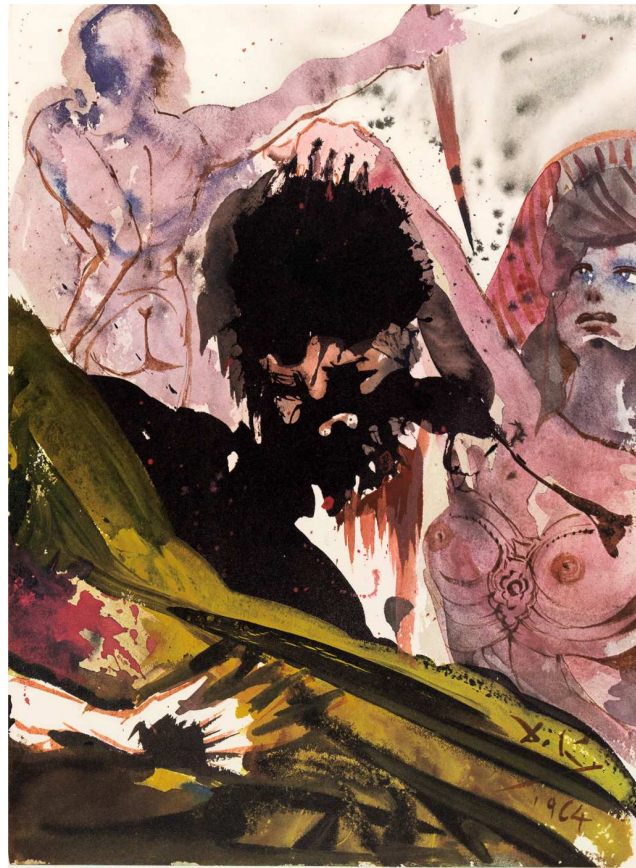


Abb. 5: Salvador Dalí, Biblia Sacra II, „Judith abscidit caput Holoferni“.

Da nun aber schon an anderen Beispielen gezeigt wurde, dass zumindest einige Zuordnungen der Biblia Sacra unrichtig sind, muss auch hier gefragt werden: Welche biblische Szene hat Dalí hier ins Bild gesetzt?

Die Antwort gibt eine andere Enthauptungsgeschichte: Die Enthauptung Johannes des Täufers, wie sie in Mk 6,17–28 (und den Parallelen in Mt 14,9–11 und Lk 9,9) berichtet wird.³³ Sämtliche Züge des Bildes, die bei einer Zuordnung zu Judith Irritationen hervorrufen müssen, unterstreichen den Zusammenhang zu Mk 6 aufs deutlichste.

Zum einen ist in Mk 6,27 der Henker, der Johannes enthauptet, ausdrücklich erwähnt. Zweitens wird klar, dass Herodias den erotischen Tanz ihrer Tochter geplant hat, um ihren Ehemann übertölpeln zu können. Die tanzende Salome (ihr Name wird in den Evangelien nicht genannt) hat bei Dalí ihre Reize gezeigt – die übertriebene Schminke, das hochgesteckte Haar und die bloßen Brüste sind Teil von Herodias' Inszenierung. Dass die junge Frau die Fassung verliert, als der Henker sie mit der Konsequenz ihres Wunsches konfrontiert und den noch blutenden Kopf Johannes' des Täufers präsentiert, wird zwar im Bibeltext nicht ausdrücklich beschrieben. Doch liegt Dalís Deutung sehr nahe – ihre schreckgeweiteten Augen und das Entsetzen in ihrem Gesicht zeigen: plötzlich wird ihr bewusst, dass ihr Tanz brutalen Tod gebracht hat (vielleicht auch: dass sie von ihrer Mutter zutiefst missbraucht und zur Mörderin gemacht wurde).

Auch der wild-bärtige Kopf des Toten passt weniger zu dem vornehmen Feldherrn Holofernes als zum eingekerkerten und darum ungepflegten Johannes dem Täufer.

Dass die Deutung dieses Bildes im Zusammenhang mit Mk 6,17–28 die einzig mögliche ist, legt auch Dalís Beschäftigung mit Johannes dem Täufer in anderen Bildern der Biblia Sacra nahe. Ist Johannes der Täufer im Bild „Et baptizatus est a Ioanne in Iordane“ als Täufer eher die Nebenperson, so hat sich Dalí in den Bildern „Et tu, puer, propheta altissimi“ und „Ipse erat Elias“ intensiv mit der Sendung des Täufers befasst. Im Bild „Filiae Herodiadis salutatio“ malt Dalí die an der langen Leine ihrer Mutter tanzende Salome. Wie hocherotisch dieser Tanz ist, erkennt man am thronenden Herodes Antipas – bzw. daran, wo er seine Finger hat. Nach diesem Bild *erwartet* der Betrachter geradezu das Bild von der Hinrichtung Johannes des Täufers.

Insofern könnte man geradezu von einem kleinen Zyklus von 4 Bildern zu Johannes dem Täufer sprechen. Es wäre stimmig und angemessen, alle vier Bilder nacheinander anzuordnen.

³³ Läßle, Bilder zur Bibel, 116-118, kennt offensichtlich nur die Bilder und nicht ihre Bildtitel. Für ihn wie jeden unvoreingenommenen Betrachter gibt es gar keine Frage, dass hier die Enthauptung Johannes des Täufers dargestellt ist.

Erneut zeigt sich, dass der Bildtitel in der Biblia Sacra nicht zutreffend ist, sondern durch einen anderen ersetzt werden muss: „Die Enthauptung Johannes des Täufers“.

2.5. „Omnes de Saba venient“ – alle aus Saba kommen.

Gibt es auch Titel, die auf Salvador Dalí zurückgehen könnten? Methodisch müsste man so fragen: Wenn ein Titel für sich einen Sinn ergibt, aber Albaretto diesen Sinn nicht wirklich erfasst hat, sondern an der Oberfläche haften bleibt, dann könnte man mit hoher Wahrscheinlichkeit auf einen Hinweis Dalís an Albaretto schließen.

Der oben genannte Titel stellt eine für theologisch bewanderte Personen nicht allzu schwierige Denkaufgabe. Auf dem Japanpapier zitiert Albaretto mit Jes 60,4a.6 etwas ausführlicher den Kontext des Zitates:³⁴ „Deine Söhne kommen von fern. Eine Menge von Kamelen bedeckt dich, (Kamel-)Hengste aus Midian und Efa. Aus Saba kommen sie alle, Gold und Weihrauch bringen sie.“ Weihrauch und Gold bringen auch die Sterndeuter nach Mt 2,1–12 (traditionell verstanden als die „Heiligen Drei Könige“). Jes 60,1–6 ist seit jeher



Abb. 6: Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, „Omnes de Saba venient.“

³⁴ Filii tui de longe venient. Inundatio camelorum operiet te dromedariae Midian et Efa. Omnes de Saba venient aurum et tus deferentes.

in der Liturgie der Katholischen Kirche die alttestamentliche Lesung³⁵ zum Fest „Epiphantias“, in dessen Mittelpunkt das Evangelium Mt 2,1–12 steht. Hätte Albaretto die Denkaufgabe gelöst und das Bild verstanden, wäre er nicht umhin gekommen, einen Vers aus Mt 2,1–12 zu zitieren. Was aber zitiert er? Jes 55,6 „Sucht den Herrn, solange er gefunden werden kann. Ruft zu ihm, solange er nahe ist!“ Und: In der Biblia Sacra fügt Albaretto das Bild in Band IV ein, nach Lithografien zu Jes 5, Jes 7, Jes 11 und Jes 40. Man kann daraus nur folgern, dass er eng dem Zitat aus Jes 60 verhaftet bleibt, also ernsthaft meint, das Bild interpretiere Jes 60. Danach folgt das fälschlicherweise Jer 1,5 zugeschriebene Bild (s.o.). Hätte Albaretto sich an die Reihenfolge der Probedrucke gehalten, so hätte er merken müssen, dass dieses Bild mit der Nummer 65 ins Neue Testament gehört. Dabei hat Albaretto dieses Bild offenbar von Anfang an besonders geschätzt und das Original in seiner Sammlung behalten. Aber verstanden im Sinne Dalís hat er es offenbar nicht. Andererseits ist mit großer Sicherheit anzunehmen, dass Albaretto nicht in der Lage gewesen wäre, dieses Bild mit Jes 60 in Verbindung zu bringen. Daher liegt es m.E. sehr nahe, diesen Titel Dalí selbst zuzuschreiben.

Auch Hart ist von dem Bild fasziniert und wählt es für den Schutzumschlag seines Buches³⁶. Weil er aber weder den Stern im Bild sieht noch die drei Sterndeuter bzw. Könige, versucht er in der „Religious Discussion“ die beiden Jes-Worte zu verstehen. In der „Artistic Interpretation“ fallen ihm die doppelten Signaturen auf, die Elefanten und die herrlichen Farben³⁷, aber der Bildinhalt bleibt ihm verborgen.

Eberts³⁸ erkennt, dass das Bild Mt 2,1–12 umsetzt. „Drei Reiter in schnellem Galopp. Eines der Tiere ist nur in Umrissen zu erkennen. Die Gestalt im Vordergrund deutet den Stern. ... Am Himmel dunkle bedrohliche Zeichen ...“. Eberts listet ein paar Beobachtungen auf, die nebeneinander stehen, aber nicht zu einem Gesamtverständnis führen.

Scherbaum³⁹ hat viel genauer beobachtet. Er erkennt u.a. das „Selbstzitat“ der langbeinigen Elefanten, den Stern und die drei „Könige“; er sieht auch die „Oppositionsstellungen“ im Bild und erörtert die sich daraus ergebenden Möglichkeiten. M.E. verkennt er allerdings die zentrale Gestalt auf der linken Seite, die er für einen „Sterndeuter“ hält, „der seinerseits mit gestrecktem Zeigefinger auf diesen Leitstern verweist.“⁴⁰ Die purpurfarbige Mütze und Jacke weisen aber darauf hin, dass es sich hier um einen König handelt. In Frage kommt – auch

³⁵ Vgl. auch die Vielzahl von Chorwerken „Omnes de Saba venient“ zum Fest Epiphantias.

³⁶ Hart, Dalí & His Bible.

³⁷ Ebd. 200.

³⁸ Die Bibel ill., 1291

³⁹ Scherbaum, Der unbekannt Dalí, 168-169.

⁴⁰ Alle Zitate ebd., 168-169.

aus dem Kontext Mt 2 – nur Herodes der Große. Unbefriedigend an der Deutung Scherbaums ist auch, dass er die obere Meta-Ebene der grauen Elefanten nicht mit der unteren Ebene zusammenbringt.

Im Folgenden will ich das Bild im Hinblick auf seine Textbezogenheit analysieren. Zugleich soll die herausragende gedanklich-konzeptionelle Leistung Dalís aufgezeigt werden.

Rechts unten erkennt man drei Reiter. Die ersten beiden sitzen auf Pferden, der dritte auf einem Kamel. Der vordere Reiter trägt eine Königskrone. Den tänzelnden Pferden sieht man die Freude ihrer Reiter an – und in den wehenden Umhängen die Eile, mit der diese ihr Ziel verfolgen: den neugeborenen König der Juden zu finden. Scherbaum⁴¹ erkennt in den Farben gold, blau und rot zugleich die Farben der Trinität. Es ist auch denkbar, dass die Farben auf ihre Gaben hindeuten: Der eine bringt Gold, der andere Myrrhe, der dritte Weihrauch (rot). Diese, wenn man so will, „traditionelle“ Szene nimmt auf dem ganzen Blatt der Größe 48,5 cm X 35 cm maximal die Fläche von 14 X 24 cm ein, also weniger als ein Fünftel. Dalí will also deutlich mehr zu bedenken geben. Damit die Bildzüge besser eingeordnet werden können, soll hier Mt 2,1–12 kurz paraphrasiert werden.

Der Evangelist erzählt diese Geschichte, weil er – anknüpfend an Jes 60,1–6 – darstellen will, dass das Christusgeschehen universale Bedeutung hat und darum gleich bei Jesu Geburt fremde Wissenschaftler/Sterndeuter sich aufmachen, den neugeborenen „König“ zu suchen und in ihm Gott und sich selbst zu finden.⁴² Für die Fremden ist klar: Ein König wird im Palast als Sohn des Königs geboren. Darum ziehen sie nach Jerusalem und suchen ihn im Palast des bisherigen Königs, Herodes (des Großen). Dort aber wurde kein König geboren. Herodes (73–4 v. Chr., ab 47 v. Statthalter, zwischen 40 und 4 v. Chr. König in Jerusalem) ist in die jüdische Geschichte eingegangen als einer, der um seiner Macht willen vor keinem Mord zurückschreckte. So hat er seine aus dem Haus der Hasmonäer stammende Frau Mariamne 29 v. Chr. hinrichten lassen.⁴³ Zwei seiner Söhne hat er 7 v. Chr. zum Tod verurteilt; einen dritten, Antipater, hat er fünf Tage vor seinem eigenen Tod hinrichten lassen. In diesen Fällen (und weiteren, z.B. seines Schwagers Aristobul, den er ertränken ließ) war Herodes von der abgrundtiefen Furcht um seine eigene Macht bestimmt. Insofern leuchtet es den Lesern des Mt unmittelbar ein, dass Herodes verschreckt reagiert – und um des sich anbahnenden Machtkampfs willen zugleich seine wahren Absichten verschleierte. Da die Sterndeuter von „Zeichen am Himmel“ reden, schießt ihm „Messias“ durch den Kopf und er ruft Hohepriester

⁴¹ Ebd., 168-169.

⁴² In Mt 2,1-12 wird ein wichtiges Glaubenthema narrativ umgesetzt; ob es für die Erzählung auch einen historischen Anhalt gibt, muss hier nicht diskutiert werden.

⁴³ Diese und weitere Gräueltaten hat Kroll, Auf den Spuren Jesu, 62-63 aufgelistet.

und Schriftgelehrte zusammen, um zu erfragen, wo der Messias geboren werden soll. Diese können ihm sofort sagen: „in Bethlehem in Judäa“. Nach Micha 5,1.3.4a wird „der Hirt meines Volkes Israel“ aus *Bethlehem* kommen, und in V. 4 (bei Matthäus nicht zitiert, aber mitgedacht) heißt es, dass er „der Friede“ sein wird. Herodes schickt die Weisen daher nach Bethlehem und trägt ihnen auf, ihm bei der Rückkehr ihre Kenntnisse mitzuteilen, damit auch er das Kind „anbeten“ könne. Dabei ist dem Erzähler und den Lesern klar, dass er dem Kind nach dem Leben trachten wird.

An dieser Stelle setzt Dalí ein. Nachdem die Sterndeuter Jerusalem in Richtung Bethlehem verlassen haben, sehen sie den Stern wieder, den sie schon verloren glaubten. Darum ihre Freude und Eile.

Herodes trifft seine Vorbereitungen, um das Kind zu bekriegen. Mit dem Willen, die Szene zu beherrschen, steht er auf der linken Seite des Bildes. In seiner Hand hält er einen Revolver. Oder ist die ganze Hand schon zum Revolver mutiert? Dalís Herodes ist von Aggression gegen den „neugeborenen König“ durchdrungen. Auf wen oder was zielt Herodes? Auf den ersten Blick könnte man meinen, er zielt auf den Stern. Nimmt man jedoch ein Lineal und verfolgt die Schusslinie des Revolvers, trafe eine Kugel exakt den Kopf der Gestalt, die auf dem rechten Elefanten sitzt. Wer ist diese Gestalt?

Sie wird durch einen Schirm charakterisiert. Das Symbol des Schirms/Baldachins deutet seit jeher auf einen Herrscher. In der Vorstellung bzw. Herrscherideologie ist der Fürst von Gott beschirmt und deshalb fähig, seine Untertanen zu beschirmen. Auf manchen antiken jüdischen Münzen von Alexander Jannäus (1. Jh. v. Chr.) oder von Herodes Agrippa I. (1. Jh. n. Chr.)⁴⁴ sieht man den Baldachin bzw. Schirm als Herrschaftssymbol.

Dalí setzt also auf den rechten Elefanten den Herrscher des Friedens aus Micha 5.

Nun sind die beiden Elefanten genauer in den Blick zu nehmen. Dalí zitiert sich hier selbst. Immer wieder hat er Elefanten auf Stelzenbeinen gemalt, und stets geht es um Macht (vgl. „Die Elefanten“, 1948, oder „Die Versuchung des heiligen Antonius“, 1946 und öfter). Links, über Herodes, erkennt man einen mächtigen männlichen Elefanten mit Stoßzähnen und einem Elefantenpenis, der fast zur abschlussbereiten Rakete mutiert ist. Käme der Feind, das Kind in den Blick, würde von oben (Elefant) und unten (Herodes) geschossen. Man könnte den linken Elefanten mit Recht als Kriegselefanten deuten.

Im 1948 gemalten Bild „Die Elefanten“ stehen sich zwei gleichstarke Elefanten mit Obelisken auf ihren Rücken gegenüber – wahrscheinlich sollen sie dort den Konflikt der beiden Weltmächte USA und Sowjetunion symbolisieren (man

⁴⁴ Vgl. etwa Meshorer, *Treasury*, pl. 52 no. 120. - Vgl. auch den Artikel „Pruta“ in Wikipedia, abgerufen am 9.3.2020. Rechts oben ist die relativ häufig zu findende Münze abgebildet.

vergleiche: 1948–1949 Berlin-Blockade, Zuspitzung der Spannungen). Darunter: Eine winzige Person mit einem den Weg weisenden Engel. Wollte der Maler dort das Ausgeliefertsein des Einzelnen unter die Großmächte darstellen und einen Hoffnungsweg, den nur ein Engel zeigen kann?

Im Bild der Biblia Sacra unterscheiden sich die Elefanten aber grundlegend voneinander. Denn dem mächtigen Kriegselefanten steht ein deutlich kleinerer Elefant gegenüber *ohne* Stoßzähne. Der kleinere Elefant ist also ein Jungtier bzw. Neugeborenes.

Nun begreift man: Der Herrscher mit Schirm reitet auf einem Babyelefanten. Das neugeborene Kind und der Friedensfürst sind eins. Die graue Meta-Ebene und die Ebene mit den bunten Gestalten sind also strikt aufeinander bezogen.

Herodes in seiner Aggression und der Kriegselefant links bekriegen das neugeborene Kind, während die „weisen“ Sterndeuter erkennen, dass der neugeborene König im Stall zu Bethlehem Heil und Leben bringt. Löst bei den einen das kommende Friedensreich des Kindes Freude aus, so stehen bei den anderen sofort Abwehr und Feindschaft auf dem Plan.

In der Dramatik des Bildes muss man um das Kind fürchten, steht doch der Macht bzw. Ohnmacht der Liebe eine geballte widergöttliche Aggression gegenüber. Herodes ist auch bildnerisch mit dem „Fürsten dieser Welt“ verbunden, scheint er doch aus der dunklen Welt herauszuwachsen.

Die kleinen Stelzenbeine des Babyelefanten allerdings haben einen weit tieferen Grund. Trampelt der linke Kriegselefant über die Erde, findet der Babyelefant Halt im tiefsten Grund des Lebens, weit unterhalb des Bildrandes.

Die von Herodes ausgehende tödliche Aggression gegen Jesus wird (mindestens vorläufig) ihr Ziel nicht finden. Herodes kann den Friedensfürsten nicht treffen.

In diesem komplexen Bild voller Spannung kann man aber noch weitere Dimensionen erkennen. Zunächst bedenkt Dalí hochsensibel das Verhältnis zwischen Stern und Herodes. Nimmt man Herodes genauer in den Blick, so zeigt sich: Offensichtlich friert er entsetzlich. Mit fast schon unmäßig dicker Kleidung und einer dicken purpurfarbenen Mütze versucht er, sich warm zu halten. Sein Gesicht erinnert schon an einen Totenschädel. Dieser



Abb. 7: Detail aus, „Omnes de Saba venient.“: Herodes.

Mensch ist von schwerer Krankheit, ja vom Tod gezeichnet. In einer Detailansicht ist das besser zu erkennen.

Der Stern aber sendet seine in warmen Farben gemalten Strahlen ausge-rechnet auf Herodes. Vordergründig kann man sagen: Die Strahlen würden ihn wärmen, wenn er es denn zuließe. Hintergründig dürfte Dalí sagen wollen: Der Stern und mit ihm der Friedefürst könnte sogar dem todkranken Herodes bzw. dem Sünder Herodes „Heil und Leben“ bringen; der Stern könnte seine Rettung sein!

Ein kleiner Strahl des Sterns trifft auch auf die hinter Herodes stehende Ge-stalt. Sie hat eine Kappe über dem Gesicht, mit einem Zipfel, der nach vorn zeigt und an eine Narrenkappe erinnert. Will er nichts sehen, nichts hören, nichts entscheiden? Unter dem Kopf ist eine angedeutete Gelehrtenhalskrause zu sehen. Die Gestalt dürfte die Hohenpriester und Schriftgelehrten (Mt 2,4) vertreten, die aus ihren Büchern genau wissen, wo der Messias geboren wird. Durch ihre Kenntnis der Prophetenworte finden die Sterndeuter den neu-geborenen König. Herodes nimmt ihr Wissen ebenfalls ernst und wappnet sich zum Kampf gegen das Kind. Doch die religiösen Autoritäten denken nicht daran, sich selbst auf den Weg zu machen. Dabei beträgt die Entfernung von Jerusa-lem nach Bethlehem nur 9–10 km. Dalí hat dem „Gelehrten“ ironisch noch ein Holzbein verpasst, weil er sich nicht aufmacht, um selbst zu suchen und zu finden. Wenn es um die Erfüllung der Verheißung an Israel geht, kann man sich dann blind, taub und lahm stellen? Nach Dalí benötigen sie dringend den Ster-nenstrahl, um ihre geliebten Schriften nicht nur zu kennen, sondern sich durch sie in Bewegung setzen zu lassen.

M.E. sollte deutlich geworden sein: Dalí hat Mt 2,1–12 auf mehreren Ebenen durchdacht. Dem Bild liegt eine glänzende Exegese zugrunde. In der mehrdi-mensionalen Bildkomposition gelingt Dalí eine hochkomplexe theologische Deutung der Erzählung und zugleich ein ästhetisch ausdrucksstarkes Bild.

Als Fazit kann festgehalten werden: Die ersten vier besprochenen Bilder sind stark textbezogen, haben aber mit den ihnen zugeschriebenen Bildtiteln und den Bibelstellen nichts zu tun. Der fünfte Bildtitel geht wahrscheinlich auf Dalí zurück.

Zugleich ist es sehr wahrscheinlich, dass Salvador Dalí Albaretto *kein* Notiz-buch übergeben hat. Vielmehr mussten Albaretto (und/oder der Verlag) Titel und Bibelstellen *suchen* – und Albaretto hat sich bei Titeln und Bibelversen öfters vergriffen.

Die fünf Beispiele sind beileibe nicht die einzigen mit problematischen Titeln und Bibelversen. Zwar ist es ein Wagnis, ohne entsprechende Begründung eine Liste unstimmgiger Bildtitel zu erstellen. Um aber deutlich zu machen, wie viele Bildtitel problematisch sind, soll hier dennoch eine solche Liste präsentiert werden. M.E. sollten die Bilder mit den Probedrucknummern 2, 7, 8, 16, 20, 33, 35, 36, 38, 44, 46, 48, 51, 56, 58, 59, 65, 66, 70, 71, 82, 83, 90, 91, 92, 93, 97, 103 einen anderen

Titel bekommen. Mindestens ein Drittel der Bibelverse auf den Japanpapieren haben mit dem entsprechenden Bild nichts oder höchstens sehr entfernt etwas zu tun.

Darum darf man nicht zuerst vom zugeschriebenen Bildtitel und den Bibeltexten ausgehen; statt dessen muss man umgekehrt vorgehen: Zuerst muss das Bild genau betrachtet werden; dann gilt es, nach dem dargestellten Bibeltext zu suchen. Im hermeneutischen Zirkel vertiefen sich so Bildaussage und Bibelauslegung zu einer verantwortbaren Bildinterpretation.

3. Zur Abfolge der Bilder

Wie oben schon vermerkt wurde, hat Dalí die 105 Bilder in den Jahren 1964 und 1965 gemalt und diese dann Albaretto übergeben. Manches Mal wird das auch nur ein einzelnes Bild gewesen sein, wie es ein Foto der Übergabe eines Bildes von Dalí an das Ehepaar Albaretto nahelegt.⁴⁵ Nimmt man nur den kleinen Zyklus der Bilder zu Johannes dem Täufer, so hat Dalí drei davon 1964 und eines 1965 gemalt. Ähnliches gilt für die Schöpfung. Das Bild „Creatio volatiliium“ (Erschaffung der Vögel) ist 1965 entstanden und sollte die 1964 gemalten Bilder zur Schöpfung ergänzen. Albaretto konnte die Bilder also nicht einfach nach ihrer Entstehung nummerieren, wenn er sie in eine der Bibel angemessene Reihenfolge bringen wollte (was ganz offenkundig seine ursprüngliche Absicht war).

Deshalb war Albarettos Aufgabe nicht ganz einfach. Wie beim Titel „Omnes de Saba venient“ ist es denkbar, dass er gelegentlich von Dalí Hinweise auf die Abfolge bekommen hat. Nach den obigen Ergebnissen darf man aber eher annehmen, dass Dalí für eine systematische Arbeit weder Lust noch Geduld hatte. Oft genug hat er seine Abneigung, „Notar sein zu sollen“, geradezu zelebriert. Listen zu schreiben hätte ihn zu sehr an den Beruf seines Vaters, eines Notars, erinnert. Von daher dürften die Hinweise eher selten gewesen sein.

Weiter ist anzunehmen, dass Albaretto in Zusammenarbeit mit dem Verlag Rizzoli zunächst plante, die Lithografien nach ihrer biblischen Abfolge herauszugeben. Zuerst wurden natürlich die Probedrucke erstellt – sie wurden am Seitenrand von 1 bis 105 durchnummeriert.⁴⁶ Die in 2. beschriebenen fünf Bilder sind allerdings gemäß ihrer Fehldeutung durch Albaretto nummeriert, d.h. das Bild „Salome und die Enthauptung Johannes des Täufers“ ist als Nummer 33 Judith zugeordnet. „Lass dich nicht verführen“ weist als Nummer 83 auf Mt 25 hin, usw.

⁴⁵ Vgl. Mara e Beppe, Bilder einer Freundschaft, Foto S. 17.

⁴⁶ In den Katalogen des Münchner Künstlerhauses (Salvador Dalí, Biblia Sacra) und des Rottenburger Diözesanmuseums (Der unbekannt Dalí) sind die Probedrucke mit den Seitenrändern (und also der Nummerierung!) aus dem Besitz von Richard H. Mayer, Kunstkontor Bamberg, abgedruckt.

Damit ist bereits deutlich: Die Abfolge der Probedrucke *insgesamt* und damit die erste zugängliche Durchnummerierung kann nicht von Dalí stammen und auch nicht von ihm autorisiert sein.

Was nun die fünf Bände der Biblia Sacra betrifft, sahen sich die Herausgeber vor die Aufgabe gestellt, die Bilder im gesamten Bibeltext zu verteilen. In Band I wurden nur Lithografien zum Alten Testament (genauer: zu den Büchern Genesis bis Ruth), in Band V nur solche zum Neuen Testament eingebunden. In den Bänden II, III und IV finden sich sowohl Bilder zum Alten wie zum Neuen Testament. Gründe für die Verteilung in II bis IV dürften gewesen sein: Zum einen hat Dalí im Verhältnis zur Seitenzahl des Alten Testaments und des eher schmalen Neuen Testaments weit mehr Bilder zum Letzteren gemalt. Zum anderen dürfte der Verlag um der besseren Verkäuflichkeit der Bände II – IV willen an einer Mischung von alt- und neutestamentlichen Bildern interessiert gewesen sein.

Das bedeutet: Von den Bänden der Biblia Sacra kann ohnehin nicht auf die von Dalí intendierte Abfolge geschlossen werden. Bei der Untersuchung der Reihenfolge kommen also nur die *Probedrucke* der Biblia Sacra in Betracht.

Über die oben aufgewiesenen Beispiele hinaus ist auch die Einordnung weiterer Bilder strittig. Zwei Beispiele sollen das beleuchten.

3.1. „Nach dem Fall – Adam und Eva verstecken sich“

Das Bild mit der Probedrucknummer 7 (zugleich das siebente Bild in Band I der Biblia Sacra) soll „Adam und Eva im Paradies“ zeigen. Wie Scherbaum⁴⁷ richtig gesehen hat, sind die beiden nur noch am *Ort* „des Paradieses“. Doch die Stimmung ist nicht mehr voller Wonne oder Freude, vielmehr verstecken sich Adam und Eva *nach* dem Sündenfall. Darum ist das Bild erst nach Probedrucknr. 9 einzuordnen, dem Bild vom „Sündenfall“ („Peccatum originis“). Ein beschreibender Bildtitel könnte heißen „Nach dem Fall“ oder „Adam und Eva im Versteck vor Gott.“ Albaretto hat dem Bild aber den Titel gegeben „Vir et mulier in paradiso voluptatis“ (Mann und Frau im Paradies der Lust / des Vergnügens / der Wonne). Auf das Japanpapier wurde Gen 2,15 „Tulit ergo Dominus Deus hominem et posuit eum in paradiso voluptatis“ (Gott der Herr nahm den Menschen und setzte ihn in das Paradies der Wonne) gedruckt. (Die zweite Bibelstelle ist 1Kor 11,3 – ein kaum nachzuvollziehender Fehlgriff.)

Eberts sieht zwar, dass das Paradies nicht dargestellt ist „als lieblicher Garten, sondern als Urwald“. Aber er will dem Titel doch etwas abgewinnen:

„Überall sprießt und wächst es. Die ungeheure Energie des Wachsens wirkt durch das Schwarz der Bäume fast bedrohlich. Mitten darin zwei Menschen. ‚Beide, Adam und Eva, waren nackt. Aber sie schämten sich nicht voreinander.‘ Am Himmel das Zeichen des Schöpfergottes.“⁴⁸

⁴⁷ Scherbaum, Der unbekannte Dalí, 32.

⁴⁸ Die Bibel. III., 1283.

Mit solcher Deutung und einem viel zu kurzen Blick auf das Bild kann er dem falschen Titel Albarettos doch noch etwas abgewinnen.

Aber damit verfehlt er dieses Bild Dalís.

Was in der Mitte oben herangerauscht kommt, ist nicht das „Zeichen des Himmelsgottes“, vielmehr ist es ein Engel/Cherub mit brennenden Flügeln (der Anklang an Dalís brennende Giraffen ist nicht zu übersehen) sowie ein geflügeltes Schwert. Adam und Eva haben

sich nach dem Fall im dunkelsten Teil des Gartens versteckt; hinter Eva verkriecht sich die Schlange, erkennbar an ihrem angemessenen Glanz. Geht man mit Adam und Eva in ihr Versteck, sieht man von allen Seiten weiße Flecken. Dalí gelingt es, den Betrachtenden in die Angst der beiden hinein zu ziehen: Wer blickt uns an? Sind das Augen von Raubtieren? Werden wir gleich angefallen?

Klar ist auch: Die Menschen können sich nicht mehr aufeinander verlassen. Sie halten Abstand, berühren sich nicht, vielmehr zeigen sie aufeinander: Der/die andere ist schuld (vgl. Gen 3,12–13). Die Gemeinschaft zwischen Mann und Frau ist zerstört, lange bevor Gott erscheint und Konsequenzen ankündigt (Gen 3,14ff).

Von halbrechts oben kommt auf die Menschen eine schwarze Wolke zu. Ist in ihr Gott verborgen oder ist das die Gottesprojektion der Sünder? Ihre Schuld



Abb. 8: Salvador Dalí, Biblia Sacra I, „Vir et mulier in paradiso voluptatis“.

sagt ihnen: Gott kann nur zornig und tiefschwarz sein! Er kann nur strafend über uns kommen!

Dabei zeigt Dalí: Unter den beiden Menschen befindet sich ein langer heller Streifen. Auch vor der schwarzen Wolke sind helle Flecken zu sehen. Was man in Panik als Raubtieraugen deutet, könnte auch anders interpretiert werden: Die Menschen sind trotz allem von Licht umgeben. Im übertragenen Sinne: Von einem Gott, der trotz allem weiter für sie sorgt. Später wird Gott den Menschen statt ihrer ungenügenden Blätterschurze Fellkleider schneidern, die sie wärmen (Gen 3,21).

Gewiss: Der (Lebens-)Baum links oben ist unerreichbar; seine Blätter haben ihre grüne Farbe verloren und sind graublau geworden. Rechts unten kommt aus dem Bild eine graue Wolfsschnauze auf die Betrachtenden zu. Wird der Mensch nach dem Fall in eine Abwärtsspirale geraten? Wird er in seinem Egoismus und Selbstbehauptungswillen zum Wolf des anderen Menschen werden – homo homini lupus (in Gen 4 erschlägt dann Kain seinen Bruder Abel)?

So tief Dalí auch den „Fall“ durchdacht hat: Mit einer verantwortungsvollen Auslegung von Gen 3 weiß Dalí, dass menschliche Existenz zwar nur gebrochen gelebt werden kann, dass aber in der gebrochenen Existenz stets auch Funken des „Paradieses“ zu spüren sind. Die Sträucher haben zwar ihre Blätter verloren und sehen wie Ruten aus, aber zwischen den Ruten malt er fein mit dünnen roten Strichen Blumen – vermutlich Rosen.

Exakt in der Mitte unten erkennt man ein kleines Doppelbild⁴⁹. Dalí ist bekannt als ein Meister der Mehrdeutigkeit bzw. von Doppelbildern.⁵⁰

Je nach Blickwinkel sieht man in dem leicht graublau unterschiedenen mittleren Ausschnitt zwei Hände mit vergleichsweise langen Armansätzen. Muss das nicht so gedeutet werden, dass Gott auch die Sünder „tragen“ wird? Zugleich deutet Dalí ein breites Gesicht an, unten spitz zu laufend, das lacht (vergleichbar



Abb. 9: Detail aus „Vir et mulier in paradiso voluptatis“.

⁴⁹ Wie stets, habe ich bei den Interpretationen die Originallithografien vor Augen. Die Größe des Doppelbildes beträgt im Original nur ca. 3 X 3,5 cm.

⁵⁰ Vgl. Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit, 2003.

mit dem böse lachenden, den Menschen nach unten ziehenden Gesicht in Bild Probedrucknummer 3 „Creatio animalium ...“). Sollen die Betrachtenden beides bedenken? Der „Teufel“ lacht, weil sein Plan erfolgreich war, den Menschen aus dem Paradies und also aus der Nähe Gottes zu vertreiben. Und: Trotz allem ist Gott weiterhin für den Menschen da und trägt ihn.

Ein solches Bild kann nur ein Künstler malen, der den Bibeltext theologisch zutiefst durchdrungen hat, und der zugleich in der Lage ist, abstrakte theologische Gedanken im Bild darzustellen. Dass Albaretto dieses Bild statt mit Gen 3 mit Gen 2 in Verbindung brachte, zeigt seine Unkenntnis auch bekannter Bibeltexte. Sind die Bibeltexte weniger geläufig, tut er sich mit Zuordnungen noch schwerer.

3.2. „Die Bundeslade“ oder „Gott hinterher sehen“?

Das vorliegende Bild hat in den Probedrucken die Nummer 20 und ist eingeordnet zwischen Nr. 19 „Mose und das Goldene Kalb“ (Ex 32) und Nr. 21 „Das leuchtende Antlitz des Mose“ (Ex 34,29–35). Kann es sein, dass hier (wenn auch zufällig) in den Probedrucken noch die korrekte Abfolge dokumentiert ist? In der Biblia sacra hat Albaretto dieses Bild in Band II veröffentlicht, nach zwei Bildern im Zusammenhang mit David. Albaretto hat diesem Bild 1Kön (Vulgata: 3Kön) 8,6 zugeordnet. Der Text berichtet von der Überführung der (Bundes-)Lade in den Tempel Salomos. Das Bild bekommt denn auch von Albaretto den Titel „Arca foederis“ (Bundeslade). Die zweite zitierte Bibelstelle ist Ex 25,10–11 – eine Anweisung, wie die Bundeslade herzustellen ist. Nach Band II der Biblia Sacra

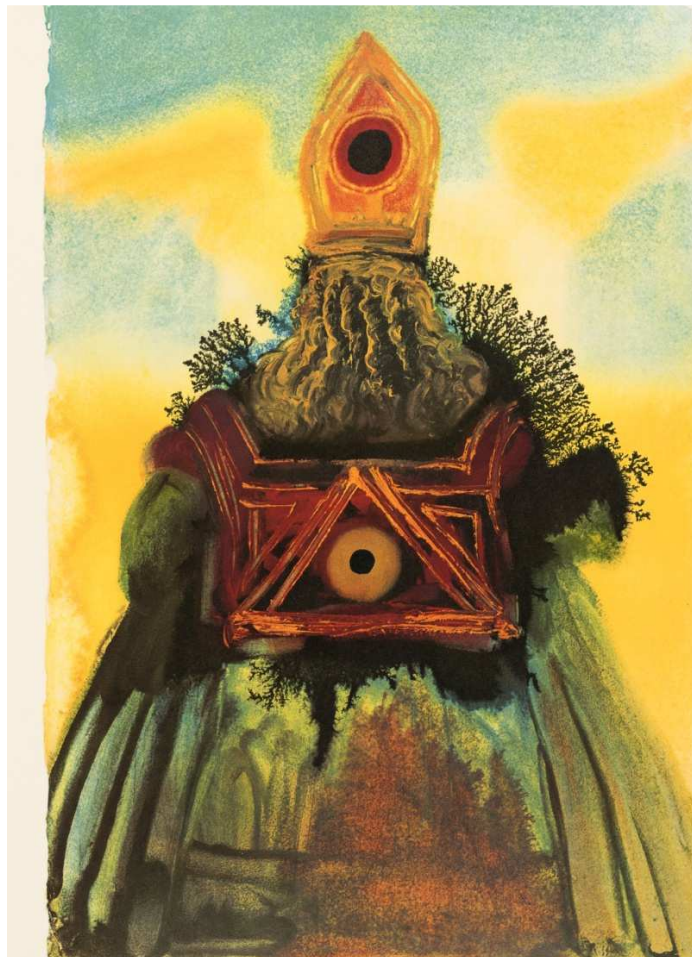


Abb. 10: Salvador Dalí, Biblia Sacra II, „Arca foederis“.

könnte das Bild zu Salomo gehören, nach den Probedrucknummern zu den Moseüberlieferungen. Welche Zuordnung ist richtig?

Die Antwort ist eindeutig: Die zu den Mose-Texten. Denn schaut man sich die Gestalt etwas näher an, so geht ihr ein leuchtendes Gelb voraus, auf Brust- und Augenhöhe scheint das gelbe Licht wie aus Scheinwerfern zu kommen, die Engelsflügel projizieren. Leuchtendes Gelb ist bei Dalí die Farbe Gottes bzw. die Farbe von Gottes Herrlichkeit. Nur bei *einer* Erzählung geht Gott seine Herrlichkeit voraus, weil Mose Gott hinterher sehen darf: Ex 33,18–23 – und dieser Text steht genau zwischen Ex 32 (Nr. 19) und Ex 34,29–34 (Nr. 21).

Ex 33,18–23 erzählt, dass Mose fast tollkühn Gott bittet, er solle ihn doch seine Herrlichkeit sehen lassen. Die Erzählung antwortet auf das Ansinnen auf unterschiedliche Weise. Zunächst will Gott seine ganze Güte an Mose vorüberziehen lassen. Dann will sich Gott in seiner Herrlichkeit zeigen. Dalí hat den ersten Vers sicher mitbedacht. Man könnte sich den Glanz Gottes auch wie ein unerträglich-grelles Licht von Blitzen oder der Sonnenglut vorstellen, in das man nicht ungeschützt schauen kann. Aber Dalí hat die „Herrlichkeit Gottes“ mit dessen Güte verbunden. Darum das warm-leuchtende Gelb.

In V. 20 kommt ein anderer Gedanke herein: „Mein Angesicht kannst du nicht sehen. Denn kein Mensch kann mich sehen und am Leben bleiben.“ Hier wird vorausgesetzt, dass Mose Gott „an sich“ erkennen will. Doch hier muss die Theologie (auch die alttestamentliche) ganz grundsätzlich werden. Den ewigen Gott „an sich“ in seiner Fülle kann kein endlicher Mensch fassen und sehen. Gott „an sich“ bleibt ein Geheimnis.

Aber Gott kommt Mose weit entgegen und sagt: „Du kannst mir hinterher sehen. Stelle dich da in den Felsspalt, und ich will meine Hand vor dich halten, bis ich vorüber gezogen bin. Dann ziehe ich meine Hand weg und *du kannst mir hinterher sehen*.“

Dalí muss diese Erzählung ganz besonders reizen, hat er doch schon immer Studien über die Rückseiten von Städten und Personen betrieben. Man vergleiche z.B. „Cadaques von der Rückseite“ (1921)⁵¹, Rückenbildnisse seiner Schwester⁵² und viele Bildnisse seiner Frau Gala von hinten (z.B. „Die gezuckerte Sphinx“⁵³, „Galacidesoxyribonucleidacid“⁵⁴, „Gala betrachtet das Mittelmeer, das sich in einer Entfernung von zwanzig Metern in das Bildnis Abraham Lincolns verwandelt – Hommage à Rothko“⁵⁵). Nach Descharnes äußert sich

⁵¹ Abgebildet u.a. in: Descharnes, Eroberung, 23.

⁵² Ebd., 38f.

⁵³ Ebd., 130.

⁵⁴ Ebd., 374.

⁵⁵ Ebd., 412.

Dalí dazu folgendermaßen: „Prophetischer Gedanke, die rückwärtige Ansicht zu malen – was ich auch mit Besessenheit von Gala machen werde ...“⁵⁶

Darum muss es für Dalí faszinierend sein, sich die rückwärtige Ansicht Gottes vorzustellen. Was Mose gesehen hat, wird in der Bibel nicht berichtet. Dalí hat also freie Hand – und ein außerordentlich tiefes Verständnis für das Thema.

Am auffälligsten ist ohne Zweifel ein Kasten, den Gott wie einen Schulranzen auf seinem Rücken trägt und der im Zentrum des Bildes angeordnet ist. Es liegt nahe, darin die Bundeslade zu sehen. Das meint: wenn Mose Gott erkennen will, dann zeigt sich Gott zentral in seiner Bundeszusage. Vieles können Menschen nicht begreifen, z.B. wieso das Schicksal immer wieder mit Leid überhäuft und an den Rand der Verzweiflung bringt. Die Theologie spricht hier mit guten Gründen vom verborgenen Gott („deus absconditus“). Was Menschen aber erkennen können und was Gott vor Augen hält, ist sein Wille, sich mit den Menschen zu verbi/ünden. Er ist ein „Gott für uns“ – darum stellt Dalí das Zeichen des Bundes so stark heraus. Die Bundeslade wird von Dalí christlich gedeutet – das Dreieck im Kasten der Lade steht für die Trinität. Gott selbst ist mit sich in Kommunikation, ja er steht mit dem Mensch gewordenen Sohn Jesus in „untrennbarer“ Verbindung und verbündet sich über diesen mit der Menschheit insgesamt. Entscheidend: Gottes Bund mit den Menschen ist das erste und wichtigste, das Mose sieht, wenn er Gott hinterher sieht.

Dalí hat dieser Gestalt einen breiten Hintern verliehen – so wie in der Antike eine Muttergottheit dargestellt wurde. Schöpferisch-mütterliche Aspekte sind ihm wichtig – und für Dalí ist stets klar, dass Gott nicht als Mann vorgestellt werden darf. Gottes Kleid von hinten besteht aus realen und/oder Phantasie-Palmblättern. Aus dem Schulterbereich, der oberen Rückenpartie und der Kopfpartie wachsen Gebilde, die Dendriten aus Solnhofener Platten gleichen. Zum Teil verwendet Dalí zwei verschiedene Farben (schwarz und blau). So bekommt der Bildausschnitt optische Tiefe. Mit Solnhofener Platten (=Lithografenschiefer) war Dalí vertraut, wurden aus ihnen doch u.a. auch Lithografieplatten hergestellt. Dendriten sind zwar nach neueren Erkenntnissen nicht Pflanzenfossilien, ähneln aber solchen. Von daher wird Dalí mit den „Fossilien“ die Ewigkeit Gottes bzw. seine Schöpferkraft seit Jahrmillionen angedeutet haben.

Aufregend sind die Bilder unter der Bundeslade in einem fast transparenten Fenster. Links, meine ich, einen Zelteingang und drei Gestalten erkennen zu können. Weil es beim Thema „Gott hinterher sehen“ um die Frage geht, was Menschen von Gott erkennen können, liegt es nahe, dass Dalí sich auf Erzählungen bezieht, die *Gottesoffenbarungen* zum Inhalt haben. So dürften in diesen drei Gestalten die drei „Männer“ zu sehen sein, die Abraham nach Gen 18

⁵⁶ Ebd., 23.

besucht haben und in denen Gott anwesend war. Gott hat dabei der greisen Sara einen Sohn verheißen. Sara aber – lachte. Man kann ihr kaum vorwerfen, dass sie der Verheißung nicht glauben kann. Aber auf ihr Lachen angesprochen, bestreitet sie, gelacht zu haben. Etwas zugespitzt kann man sagen: Sie lügt Gott ins Angesicht. Der Leser der Erzählung muss nach der Reaktion des Menschen fürchten, dass Gott seine Verheißung zurückzieht. Doch nichts dergleichen: Obwohl Saras Reaktion ungläubiges Lachen ist und obwohl sie ihr Lachen abstreitet, steht Gott zu seiner Verheißung.

Dieser Gedanke wird durch das darunter angedeutete Miniatur-Bild (im Original: ca. 3 cm hoch, 6 cm breit) noch verstärkt. Rechts kann man etwas wie einen schwarzen erhobenen Arm erkennen; vor diesem scheinen zwei Figuren zu stehen. M.E. kommen zwei Deutungen in Frage. Es könnte eine Anspielung auf Ex 6,6 sein. Da sagt Gott zu Mose: „Ich erlöse euch mit hoch erhobenem Arm“, wobei sich das „euch“ auf die Israeliten bezieht. Da in Ex 6,13 auch noch Aaron erwähnt ist, könnte man die beiden Figuren vor dem hoch erhobenen Arm auf Mose und Aaron deuten. Dann würde



Abb. 11: Detail 1 aus „Arca foederis“.

das Bild Mose daran erinnern, dass Gott die Ankündigung des Auszugs wahr gemacht hat – und Mose darin Gott erkennen kann.

Näher scheint mir ein Verweis auf die Abrahamerzählungen zu sein. Der weit ausgestreckte Arm scheint zum Gehen aufzufordern. Man könnte überlegen, ob Dalí auf Gottes Auftrag an Abraham anspielt, sein Land, seine Verwandtschaft und sein Vaterhaus zu verlassen und aufzubrechen in ein Land, das Gott ihm zeigen wird (Gen 12,1–3). Doch erscheint der ausgestreckte Arm wenig einladend, sondern eher energisch: „Verschwindet!“ Die beiden Personen vor dem entschieden wirkenden Arm erscheinen eher etwas „geknickt“. Darum liegt m.E. als Erzählhintergrund Gen 12,10–20 am nächsten. Hier wird erzählt, wie Abraham aufgrund einer Hungersnot aufbricht nach Ägypten. Doch als er Ägypten nahekommt, wird ihm bewusst, dass die Schönheit seiner Frau hoch gefährlich für ihn werden kann. Seiner Vorstellung nach wollen die Ägypter jede schöne Frau für sich haben und machen sich nichts daraus, den Mann der Frau umzubringen. Also gibt er Sara als seine Schwester aus. Die Schönheit Saras gilt als so umwerfend, dass der Pharao sie zur Frau nimmt. Dem Abraham gibt Pharao Sklaven und Sklavinnen, Schafe, Rinder und Esel – er könnte über diese

„Morgengabe“ hoch zufrieden sein. Es könnte ihm gut gehen ... Aber bei dieser Aktion hat Abraham nicht nur sein Land und seine Frau verloren, sondern auch die an ihn gerichteten Verheißungen. In Wahrheit hat er damit auch seinen Gott verloren. Alles, was ihn bisher ausgemacht hat, hat er verspielt. Was aber tut Gott? Er greift ein; er setzt dem Pharao mit großen Plagen zu um Saras, Abrahams Frau willen. Wodurch Pharao auf den Zusammenhang „Plage – Sara“ kommt, wird nicht erzählt. Aber Abraham muss vor ihm erscheinen. Pharao macht ihm heftige Vorwürfe. Der unter dem Druck Gottes stehende Pharao gibt Abraham seine Frau wieder und schickt ihn in sein Land zurück. Den entscheidenden Moment setzt Dalí ins Bild: Zwei mit Recht geknickte Gestalten und der energisch ausgestreckte Arm: „Verschwindet!“ Geht zurück! Obwohl Abraham alles verspielt hat – durch Gottes Eingreifen kommt das Paar wieder zusammen und wird frei. Land- und Nachkommen-Verheißungen können realisiert werden. Gott bleibt einer, der „Für-Abraham“ ist.

Im zweiten kleinen Bild rechts scheint ein rötliches Feuer zu brennen. Bei genauerem Zusehen ist ins Rot eine Frauengestalt eingezeichnet. In der katholischen Tradition ist Maria oft mit der Erzählung vom brennenden Dornbusch verbunden worden. „Wie der Dornbusch, in dem Gott erscheint, brennt, aber nicht verbrennt, so trug Maria Gott in sich, ohne zu vergehen.“⁵⁷

Dalí spielt also auf die Erzählung vom Dornbusch und Moses Berufung an. Auch das ist tief durchdacht. Mose will Gott erkennen, „sehen“. Nach Dalí erinnert Gott ihn daran, dass er mit ihm ja schon eine Geschichte hat. Dass er ihn in gewisser Weise schon „gesehen“ und gehört hat. Bei seiner Berufung hatte Gott Mühe, Moses Widerstand zu überwinden. Schließlich hat Mose doch Gottes Auftrag angenommen und Israel aus Ägypten aus der Sklaverei geführt. Er hat Gottes Hilfe beim Zug durch das Schilfmeer gesehen. So erinnert Dalí Mose an seine bisherige Geschichte mit seinem Gott und daran, dass seine Berufung ja noch andauert. Die Betrachtenden werden hier einbezogen: Gottes Geschichte mit seinen Menschen geht weiter. In der Mitte der Zeit wird Gott durch Maria seinen Sohn senden. In ihm strebt die Offenbarungsgeschichte ihrem Höhepunkt zu. Wie immer in diesen Bildern denkt Dalí zugleich in der Erzählgeschichte und überzeitlich in der gesamten Heilsgeschichte.

Am Kopf Gottes sieht man von hinten seine Haare. Vergleicht man diese mit den oben genannten Bildern mit Rückenansichten von Gala, fällt einem sofort ins Auge: Dalí hat Galas Haarpracht Gott aufs Haupt gesetzt. Ist das vermessen? Oder gibt er damit ein sehr persönliches Bekenntnis ab: Im Zusammen-Sein mit Gala spüre ich Gottes Zuwendung zu mir.

Auf dem Kopf sitzt eine leuchtende Mitra – mit dem Auge Gottes im Mittelpunkt. Ein zweites Auge leuchtet aus dem Zentrum der Bundeslade. Gottes

⁵⁷ Wißmann, Artikel Dornbusch, WiBiLex, abgerufen am 3.3.2020.

Augen ruhen auf den Menschen. Diese Augen könnten kontrollierend-bedrohlich aufgefasst werden; sie können aber auch an Psalm 32,8 erinnern. Dort wird in einer Gottesrede gesagt: „Ich will dich mit meinen Augen leiten.“ „Mit den Augen leiten“ kann heißen: In den Augen Gottes die Wertschätzung für den Menschen, sein Ebenbild, erkennen. Der von Gott angesehene Mensch ist ein aufrechter königlicher Mensch. Die auf den Menschen gerichteten, liebevollen Augen können das Beste aus einem Menschen heraus locken, können den Menschen ermutigen, seinen je eigenen Weg in seiner Einmaligkeit und Einzigartigkeit zu gehen und so für die Welt zum Segen zu werden.

Schließlich ist am unteren Rand der Mitra erneut ein Miniatur-Bild im Bild zu sehen (im Original 4 cm breit und 1 cm hoch): ein brauner langer Strich, der bei

näherem Zusehen ein langer brauner Tisch ist. Hinter dem Tisch sitzt eine Gestalt; vielleicht stehen auch noch Brot und Wein auf dem Tisch. Ansonsten ist aber viel Platz. Kann man diese Szene anders deuten, als dass Dalí hier den Tisch der Festmahle Jesu malt und zugleich den Tisch meint, an dem das „Für-uns-Sein“

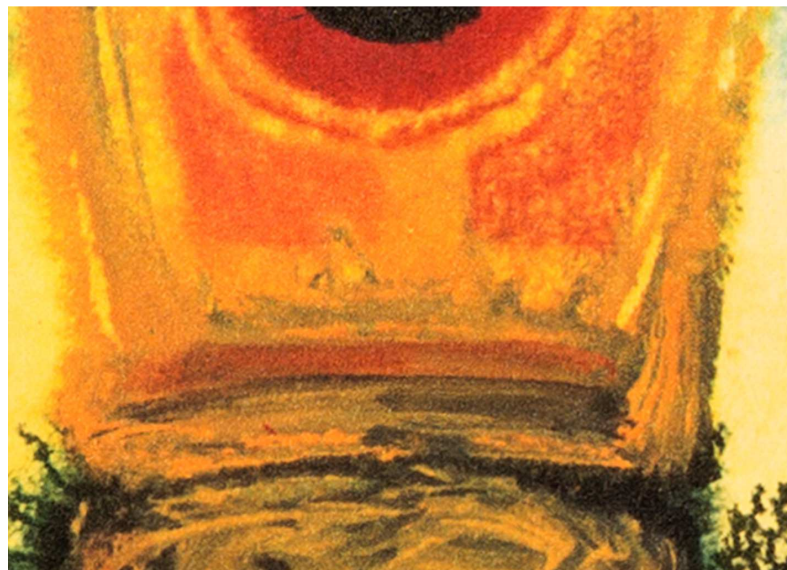


Abb. 12: Detail 2 aus „Arca foederis“.

Gottes in der Eucharistie bzw. im Abendmahl offenbar wird? Die Plätze hier sind nicht schon mit den zwölf Jüngern belegt, sondern warten auf die Betrachtenden, ins Bild einzutreten und sich an den Tisch zu setzen.

„Gott hinterher sehen“ impliziert die Vorstellung, dass Gott weggeht – jedenfalls, wenn er seine Herrlichkeit vorüberziehen lässt. Dalí gelingt es, nicht nur das Paradoxon, sondern das Gegenteil sichtbar zu machen. Wer Gott hinterher sieht, erkennt, dass Gott auf den Menschen zugeht und mit ihm kommunizieren will. So schärft Dalí ein: Gott ist kein Gott für sich, sondern zutiefst ein „Gott für uns“.

Dieses Bild gehört zu den wenigen, die Dalí nicht signiert hat. Vermutlich ist das kein Zufall.⁵⁸ Scheut er sich, seinen Namen auf ein Bild zu schreiben, das

⁵⁸ Dalí hat neun Bilder dieses Zyklus nicht signiert, vgl. die Liste bei Fornés, *Dalí Illustrator*, 252. Bei manchen kann man den Grund ahnen. Bei „Jesus super mare ambulans“ malt Dalí sich selbst ins Bild. Auch dadurch ist klar: Es kann nur von Dalí stammen.

Gott hinterher sehen will? Ihm genügte wohl, dass Galas Haare jeden erkennen lassen: Dieses Bild kann nur Salvador Dalí geschaffen haben.

Noch einmal zum Titel „Bundeslade“ (*Arca foederis*): Dalí hat sie zentral ins Bild gemalt. Denn wer „Gott hinterher sehen“ will, bekommt vor allem das Zeichen des Bundes zu sehen. Die Funktion der Lade ist aber eine dienende und verweist auf den (christlich verstandenen) Bund Gottes mit allen Menschen. Das Bild sollte deshalb den Titel bekommen: „Gott hinterher sehen.“

Bei der Interpretation dieses Bildes war die Abfolge in den Probedrucken hilfreich. Ohne das jetzt noch näher ausführen zu wollen, scheint mir, dass auch der Probedruck mit der Nummer 5 in das Buch Genesis gehört und nicht Hiob zuzuordnen ist, wie es Albaretto tut. Insofern kann die Abfolge der Probedrucke *gelegentlich* etwas zum Verständnis des Bildes beitragen. Doch insgesamt hat Albaretto auch bei der meist von ihm festgelegten Abfolge ebenso wie mit vielen eindeutig falschen und noch mehr missverständlichen Titeln, ferner sehr oft mit widersinnigen Zuordnungen von Bibeltexten auf den Japanpapieren für Chaos bei der Deutung der Bilder gesorgt.

4. Fazit

Wer immer Dalís *Biblia Sacra* deutet, kann sich auf Albarettos Zuordnungen nicht verlassen. Dalí hat Albaretto keine Listen übergeben mit Bildtiteln oder Textstellen, auf die sich seine Bilder beziehen. Es mag sein, dass Dalí gelegentlich Hinweise auf die Abfolge oder Titel der Bilder gegeben hat. Albaretto hat in den Bildern der *Biblia sacra* nur sehr bekannte Motive erkannt, wie z.B. „die Verkündigung Mariens“. Sobald es aber kompliziert oder hintergründig wurde, hatte Albaretto kein ausreichendes inhaltliches Verständnis dessen, was Dalí ins Bild setzte. Dabei liebte Dalí schwierige Texte. Um ein Beispiel zu nennen: Die alttestamentlichen Texte zum Thema der „Reue Gottes“ sind höchst anspruchsvoll⁵⁹. Sie reden vom berechtigten Zorn Gottes und davon, dass Gottes Barmherzigkeit *in* Gott einen schmerzhaften Prozess in Gang setzt. Am Ende siegt Gottes Barmherzigkeit über seinen berechtigten Zorn. Dalí hat diese Texte bis in ihre Tiefe hinein verstanden und fast alle diese Texte in Bilder verdichtet.⁶⁰

Albaretto war Arzt und Liebhaber von Dalís Kunst. Die Bibel (insbesondere die *Vulgata*) lag ihm sehr am Herzen. Doch warum hat er Dalí nicht nach Titeln gefragt? Hätten Bezeichnungen, die in die jeweiligen Bilder hinein führen, nicht die Rezeption (und sogar den Kauf) dieser Bilder gefördert?

⁵⁹ Vgl. Jeremias, *Die Reue Gottes*; ders.: *Theologie*, 285-300.

⁶⁰ Vgl. z.B. meine Kurzbeschreibung „Der Tag des Herrn“ in *Specht, Katalog*, 30-31.

Die Familie Albaretto hat nach dem Tod Dalís oft erzählt, dass der Zyklus Biblia Sacra auf ihre Initiative hin entstanden sei. Gibson⁶¹ besuchte die Familie vom 23.-25.10.1995. Ihm gegenüber behauptete Albaretto, „hinter dem Auftrag habe die Absicht gestanden, den Maler zu Gott zu führen. ... so überredete ich ihn, über den katholischen Glauben zu meditieren.“ Deshalb „musste Dalí die Bibel lesen, ob er nun wollte oder nicht.“⁶²

Zwei Dinge sind dazu zu sagen: Hätte Dalí nur Albaretto bzw. diesem Auftrag zuliebe die Bibel gelesen, so müsste man wenigstens einigen Bildern ab spüren, dass der Maler sich zunächst an die Texte herantastet. Aber *jedes* der 105 Bilder lässt erkennen, dass sein Schöpfer ein tiefes biblisch-theologisches Verständnis besaß – ganz anders als Albaretto! Es ist auch bemerkenswert, dass Dalí sich an Bildmotive wagte, für die es schlicht keine künstlerischen Vorbilder gab, z.B. für die Rückseite Gottes.

Die nächste Frage ist, woher Dalí seine biblisch-theologischen Kenntnisse hatte – jedenfalls sicher nicht aus Gesprächen mit seinem Freund Albaretto. In seiner Autobiografie „Das geheime Leben des Salvador Dalí“⁶³ schreibt er am 30. Juli 1941 „ich habe lange Theologie studiert.“⁶⁴ Meint er damit, dass er im Laufe seines Kunststudiums bzw. über die Kunstgeschichte intensiv in die Theologie eingestiegen ist, oder darf man den Satz wörtlich nehmen? M.W. schreibt er nirgends über dieses Studium; mir erscheint es fast zwingend, dass Dalí sich höchst intensiv mit Theologie beschäftigt hat. Es wäre eine lohnende Archivarbeit, erstens zu forschen, wie dieses „Studium“ ausgesehen hat und zweitens zu eruieren, welche exegetischen und theologischen Bücher sich in seiner Bibliothek befunden haben. Der Zyklus Biblia Sacra ist theologisch so anspruchsvoll, dass schwer vorstellbar ist, ein Künstler, mag er auch so genial sein wie Dalí, müsse nur für eine gewisse Zeit die Bibel lesen und dann könne er solche theologisch komplexen Bilder malen. In manchen Bildern wie etwa „Jesus super mare ambulans“ ist zudem seine existentielle Beteiligung zu erkennen: Neben dem Fuß Jesu links hat Dalí ein Selbstbildnis gemalt. Wer immer sich an die Deutung dieser Bilder macht, muss sich bewusst sein, dass hinter

⁶¹ Gibson: Salvador Dalí, 1998. Worauf es Gibson ankommt, verrät der englische Originaltitel: The shameful life of Salvador Dali.

⁶² Ebd., 534. Gibson interessiert sich für Sex und das „schändliche Verhalten“ Dalís. Wie wenig er von Kunst versteht, zeigt seine abfällige Beschreibung von Dalís „Cristo de Vallés“ (ebd.), das er im Wohnzimmer der Familie Albaretto gesehen hat. (Vgl. dazu das Foto in Mara e Beppe, Bilder einer Freundschaft 128 oben, Blick in das Wohnzimmer der Familie Albaretto, sowie ebd., 27). In diesem Ölgemälde hat Dalí den mitleidenden Christus mit Dornenkrone höchst einfühlsam mit der Wasser-/Schlammkatastrophe von Vallés (einem Ort in der Nähe Barcelonas) von 1962 verbunden. Dalí hat den Erlös des Bildes für die Opfer der Katastrophe gespendet. – Um das genannte Ölgemälde herum hatte die Familie Albaretto wie auf dem Foto zu erkennen ihre Originale der Biblia Sacra aufgehängt. Gibson muss mindestens diese elf gesehen haben. Sie als „konventionell“ zu bezeichnen, wird Ihnen nicht gerecht.

⁶³ So der deutsche Titel. 1984, 3. Aufl. 1990.

⁶⁴ A.a.O. 494.

der künstlerischen Umsetzung ins Bild eine überragende denkerische Leistung steht.

Albaretto war nicht der einzige, der die Bildaussagen sehr oft nicht verstanden hat.⁶⁵ Scherbaum⁶⁶ ist auf gutem Wege; aber auch ihm bleiben viele Bilder verschlossen, weil er meint, auf die „Philologie“ aufbauen zu können. Die Forschung zur Deutung der 105 Bilder dieses Zyklus steht noch am Anfang. Es warten auf jeden Interpretierenden spannende Entdeckungen – jedenfalls, wenn man bereit ist, den hochkomplexen theologischen Konzeptionen Dalís nachzudenken.

Literaturverzeichnis

- Biblia Sacra Vulgatae editionis ... imaginibus Salvatoris Dali, 1967 (Ed. Giuseppe Albaretto, nicht offiziell vermerkt.)
- Biblia Sacra – der unbekannte Dalí. Texte: Matthias Scherbaum, 2019
- Dalí, Mara e Beppe. Bilder einer Freundschaft, 2000
- Dalí, S., Das geheime Leben des Salvador Dalí, 3. Aufl. 1990
- Dalí, S., Pater noster, 1966
- Descharnes, R., „Die Eroberung des Irrationalen.“ Dalí. Sein Werk – sein Leben, 2003
- Die Bibel: Gesamtausgabe in der Einheitsübersetzung. III. mit dem vollst. Bibelzyklus von Salvador Dalí, 1997
- Everling, W., Salvador Dalí als Autor, Leser und Illustrator: Zusammenhang von Texten und Bildern, 2007
- Fornés, E., Dalí Illustrator, 2016
- Gibson, I., Salvador Dalí. Die Biographie, 1998
- Giesen, H., Die Offenbarung des Johannes, 1997
- Jeremias, J., Die Reue Gottes, 1975
- Jeremias, J., Theologie des Alten Testaments, 2015
- Hamp, V. / Kürzinger J. / Stenzel, M., Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, 1980
- Hart, R., Biblia Sacra: Dalí & His Bible, 2016
- Hartmann, P.W., Kunstlexikon, 1996
- Kroll, G., Auf den Spuren Jesu, 10. Aufl. 1988
- Läpple, A., Salvador Dalí. Bilder zur Bibel, 1973
- Lohse, E., Die Offenbarung des Johannes, 1971
- Mayer, R.H. (Hg.), Salvador Dalí. Das Goldene Zeitalter, Illustrationen 1930–1980, 2. Aufl. 2004
- Martin, J.-H. / Andreae, S., Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit, 2003
- Meshorer, Y., A Treasury of Jewish Coins, 2001
- Michler, R. / Löpsinger, L.W., Salvador Dalí. Das druckgraphische Werk, 2 Bände, 1994/95
- Otte, T.; Salvador Dalí & Andy Warhol. Encounters in New York and Beyond, 2016
- Roloff, J., Die Offenbarung des Johannes, 2. Aufl. 1987
- Salvador Dalí. Biblia Sacra, Katalog des Münchner Künstlerhauses, 2017
- Salvador Dalí. Retrospektive 1920–1980, Gemälde, Zeichnungen, Grafiken, Objekte, Filme, Schriften, 1980
- Sandmel, S., Herodes. Bildnis eines Tyrannen, 1968

⁶⁵ Hart hat zu Recht das starke Bedürfnis, die Bilder zu deuten. Da ihm aber das theologische Rüstzeug fehlt, bleiben seine Versuche der „Religious Discussion“ stets an der Oberfläche. Eberts dürfte seine Texte unter Zeitdruck geschrieben haben – aber dem schnellen Blick erschließen sich die Bilder nicht.

⁶⁶ Der unbekannte Dalí.

Specht, H., Salvador Dalí, Bilder zur Bibel. Katalog zur Wanderausstellung, 3. Aufl. 2019
Specht, H., Salvador Dalí, Bilder zur Bibel. Katalog zur Wanderausstellung II, 2019
Taylor, M.R. (Hg.), The Dalí Renaissance. New Perspectives on His Life and Art after 1940, 2005
Wißmann, F.B., Art. Dornbusch, in: WiBiLex (2008), abgerufen am 3.3.2020
Wolf, N., Salvador Dalí, 1904-1989, 2008
Wünsche, H. (Bearb.), Salvador Dalí. Literarische Zyklen, Katalog, 1982

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Stultae et prudentes filiae“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 2: Salvador Dalí, Paternoster, „Et ne nos inducas in tentationem“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Herbert Specht)
- Abb. 3: Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, „Antequam exires de vulva sanctificavi te“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 4: Salvador Dalí, Biblia Sacra V, „Et posuerunt eum in monumento“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 5: Salvador Dalí, Biblia Sacra II, „Iudith abscidit caput Holoferni“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 6: Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, „Omnes de Saba venient“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 7: Detail aus „Omnes de Saba Venient“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 8: Salvador Dalí, Biblia Sacra I, „Vir et mulier in paradiso voluptatis“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 9: Detail aus „Vir et mulier in paradiso voluptatis“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 10: Salvador Dalí, Biblia Sacra II, „Arca foederis“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 11: Detail 1 aus „Arca foederis“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)
- Abb. 12: Detail 2 aus „Arca foederis“. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (Foto: Josef Nannemann)

Impressum

Herausgeber / Editors:

Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at

Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de

Prof. Dr. Martin O’Kane, m.okane@tsd.ac.uk

Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, C.H.C.M.VanderStichele@uvt.nl

„Bible in the Arts“ is a project of the German Bible Society.

„Die Bibel in der Kunst“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

www.bibelwissenschaft.de