Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 7, 2023

Christus im Alten Testament?

Zur biblischen Hermeneutik Salvador Dalís in Bildern der „Biblia Sacra“

Herbert Specht

DEUTSCHE BIBEL GESELLSCHAFT

Christus im Alten Testament?

Zur biblischen Hermeneutik Salvador Dalís in Bildern der „Biblia Sacra“

Herbert Specht

Pfarrer i.R.

Abstract

In his „Biblia Sacra“ cycle, did Salvador Dalí reflect on the relationship between Old Testament and New Testament texts, and if so, in what way? Four pictures are presented in this article that illustrate how Dalí was well aware of the problem. In his picture of the deluge, he emphasizes as the Bible text that humans remain sinners even after the Flood. If God makes a covenant with Noah, God has to change and to decide to bear the sin. So one sees in the center a large fish, the symbol for ICHTHYS, Jesus Christ Son of God Savior. – In „vinea electa“ Dalí first concentrates on the guilt of mankind, based on Isa 5:1–7. The turning point is made by Christ with cross staff, scythe and snake. At the right side, Christ appears as a vine (John 15:5); good fruits are possible in him. – In two pictures on the raising of the dead in the O.T., Dalí closely links to the resurrection of Christ. In his work on 2 Kings 13:20–21, Elisha prays to the risen Christ. Ez 37 (raising the dry dead bones from the graves) is clearly combined with the resurrection of Jesus. Indeed Dalí connects it with the Easter liturgy (Lamb of God) of the Catholic Church. Mankind universally is driven into resurrection. – All examples show the reflected hermeneutics of Salvador Dalí.

Salvador Dalí hat den Zyklus „Biblia Sacra“ mit 105 Bildern in den Jahren 1964–1965 geschaffen. Deutlich mehr als die Hälfte dieses Werkes[1] bezieht sich auf das Alte Testament. Beim Betrachten der Bilder stellt sich rasch die Frage, ob Dalí einfach vom Bibelkanon ausgegangen ist und ihn interessierende Erzählungen bzw. Texte jeweils einzeln „illustriert“ hat oder ob er die Beziehungen zwischen den Texten und damit insbesondere die Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament bzw. zwischen Altem Testament und dem Christusgeschehen (resp. seinem Verständnis des katholischen Glaubens) reflektiert hat. Bedenkt man Louis Pauwels[2] grundlegende Beobachtung, dass Dalí „unaufhör-

[1] Die Unschärfe ist beabsichtigt, weil a) die Zuordnung mancher Bilder umstritten ist und b) manche Werke wohl von einem alttestamentlichen Text ausgehen, diesen aber im Bild mit einem neutestamentlichen Text in Beziehung setzen, s.u.

[2] Dalí, Meine Leidenschaften, 28.

lich damit beschäftigt (war), zu verknüpfen“[3], so darf man annehmen, dass er nicht unreflektiert Altes und Neues Testament „verknüpft“ bzw. in Beziehung gesetzt hat. Keine Frage: Weil Dalí vor Einfällen nur so sprühte und er zudem bei jedem Bild neu ansetzte, ist keine einlinige Antwort zu erwarten. Manche alttestamentlichen Texte wie z.B. die Turmbauerzählung Gen 11,1–9 behandeln zudem grundlegende Menschheitsfragen, so dass sie auch für Christinnen und Christen nicht zuerst ins Verhältnis zum Neuen Testament gesetzt werden müssen. Bei anderen ist gut zu erkennen, dass Dalí tief in die Bedeutung alttestamentlicher Texte eingedrungen ist, er aber bewusst die Linien zum Heilsgeschehen in Jesus Christus ausgezogen hat. Anhand der Beschreibung einiger exemplarischer Bilder soll hier Salvador Dalís reflektiert christliche Hermeneutik alttestamentlicher Texte aufgezeigt werden.

Bei der Deutung des Zyklus *Biblia Sacra* müssen einige grundsätzliche Fragen beachtet werden, die ich in meinem Aufsatz „Salvador Dali: Biblia sacra“[4] erörtert habe. Das wichtigste Fazit ist: Bei den Bilddeutungen darf nicht einfach von den Bildtiteln bzw. den Texten auf den Japanpapieren, die vor den Lithografien eingebunden waren, ausgegangen werden. Sowohl Bildtitel als auch die Texte gehen in der Regel auf Giuseppe Albaretto (und nur selten auf Salvador Dalí) zurück; vielfach sind sie irreführend. Auch bei den hier zu beschreibenden Bildern wird sich zeigen, dass Albaretto manchen entweder einen geradezu falschen Titel gegeben hat oder dass die Texte der Japanpapiere Dalís Intention unzulässig verkürzen. Darum muss zum Beispiel bei „Die Auferweckung der Totengebeine“ zuerst der irreführende Titel abgewiesen und der korrekte benannt werden. So wird diese Arbeit in vielem an meinen Artikel in „Die Bibel in der Kunst“ 2020 anknüpfen bzw. diesen weiterführen. Der Fokus der vorliegenden Arbeit richtet sich aber darauf, die hermeneutische Leistung Salvador Dalís in seinem Umgang mit alttestamentlichen Texten herauszuarbeiten.

1. Die Sintflut

Eine theologische Auslegung der Sintfluterzählung Gen 6,5–9,17[5] wird den Schwerpunkt auf den Schluss legen: Auf das Ende der Flut und die göttliche Verheißung, dass Gott „die Erde nicht mehr verfluchen wird um des Menschen willen“ (8,21) bzw. dass nie wieder eine Flut „alles Fleisch vernichten“ (9,11) wird. Nachdem die tötende Chaosmacht die Schöpfung verwüstet hat, zielt die Erzählung auf den von Gott erneuerten Schöpfungssegen. Dabei wird ein feierlich verkündeter Bund mit Noah geschlossen, der zugleich allen zukünftigen Generationen gilt (Gen 9). Dalí setzt folgerichtig am Ende ein. Oben rechts sieht man die von den Stürmen der Flut stark ramponierte Arche. Ein Mast ist abgebrochen. Aber die Arche hat das Chaos überstanden; sie ist angelandet am Berg Ararat. Das Tor am Heck ist schon geöffnet. Raben und Tauben (Gen 8,7–12)

[3] Pauwels erwähnt in diesem Text Verknüpfungen anderer Art. Aber die Beobachtung gilt generell für Dalí.
[4] BiKu 4 / 2020.
[5] Mit hoher Wahrscheinlichkeit sind hier zwei Erzählstränge ineinander verwoben („Priesterschrift“ und „Jahwist“); ob Dalí davon Kenntnis hatte, ist mir unbekannt. Für die Bilddeutung ist das jedoch nicht sonderlich relevant.

Abb. 1 Salvador Dalí, Biblia Sacra I, Aquae diluvii super terram.

entfernen sich noch nicht allzu weit vom rettenden Schiff. Doch die Wasser fließen ab. Rechts unten ist ein Engel mit Flügel zu sehen, der seinem Gegenüber eine Botschaft zusagt. Offenbar hat der Bote die Zusage Gottes in Gen 8,21b–23 bzw. 9,1–17 an Noah zu verkünden. Der Maler wählt hier einen Kunstgriff. Damit das in der Erzählung hoch abstrakte Gotteswort („Gott sagte bei sich", oder „Gott sagte zu Noah") den Menschen Noah erreicht, führt Dalí einen himmlischen Boten als Überbringer des Gottesworts ein. – Den Regenbogen hat der Künstler hier unterschlagen, weil ihm ein anderer Akzent wichtiger ist.[6] Zudem hat er auch den Erzählzug weggelassen, Noah habe einen Altar gebaut und geopfert; daraufhin habe Gott aufgrund des lieblichen Geruchs in seiner Nase (Gen 8,20–21a) zugesagt, hinfort die Erde nicht mehr zu verfluchen. Das kann nur heißen: Dalí will hervorheben, dass der Bund nichts mit menschlicher Leistung (also z.B. einem Gott dargebrachten wohlgefälligen Opfer) zu tun hat, sondern sich allein dem einseitigen Gnadenakt Gottes verdankt. Dieser Gedanke wird unten noch vertieft werden.

Die bisherigen Beobachtungen beziehen sich auf einen verhältnismäßig kleinen Bildausschnitt auf der rechten Seite. Dominierend ist ein großes schwarzes Gebilde, das den weitaus größten Raum des Bildes einnimmt. Gerhard Eberts[7] sieht in ihm „einen schwarzen Krater", Matthias Scherbaum[8] den „mächtige(n)

[6] In „Mulieri peccatrici ..." nimmt er den Regenbogen auf, s.u.
[7] Die Bibel illustriert, 1284.
[8] Der unbekannte Dalí, 60.

Berg Ararat“. Eine völlig andere Spur verfolgen Elizabeth Fletcher und Eduardo Torres. Beide bringen die schwarze Struktur mit der schrecklichen Flut in Vallés bei Barcelona am 25.9.1962 in Verbindung. Damals verloren 815 (andere Quellen: zwischen 600 und 1000) Menschen ihr Leben. Die Flut löste weltweit, vor allem aber in Katalonien großes Entsetzen aus. Auch Dalí war zutiefst erschüttert. Noch im selben Jahr malte er das Ölgemälde „Cristo del Vallés“[9] und spendete dieses zugunsten der Überlebenden. Auf dem Bild bringt Dalí die Flutopfer im dunkelbraunen Schlamm mit dem sterbenden Christus mit Dornenkrone und Lanzenstich an seiner Seite zusammen. Das zielt darauf, dass Christus in den Flutopfern als seinen Schwestern und Brüdern „gegenwärtig“ ist und also ihre Schrecken und ihren Tod mit-leidet. Wenn dieses Ereignis Dalí so bewegt hat, liegt es nahe, auch im Hinblick auf das zwei Jahre später entstandene Sintflutbild zu sagen: „The horror of mud and destruction is captured in the black menacing central form“[10] (E. Fletcher), resp. „The catastrophe is represented abstractly, the horror is highly (in)visible in an enormous black stain.“[11] Beide deuten die gewählte Darstellung als Verarbeitung der Flutkatastrophe, die Dalí umgetrieben hat. Zweifellos ist diese Sehmöglichkeit denen von Krater oder Berg Ararat vorzuziehen. Ob diese allerdings die entscheidende ist, wage ich zu bezweifeln. Denn: Beim Vergleich mit „Cristo del Vallés“ fällt auf, dass in „Cristo“ die über die Menschen hereinbrechende Schlammkatastrophe den zweiten Schwerpunkt neben Kopf und Dornenkrone bildet. In einem gewagten Vergleich lässt Dalí den Schlamm mit Geröll quasi aus dem Lendenschurz des Gekreuzigten über das darunter befindliche Tal stürzen – mit unentrinnbarer Wucht. Etwas Vergleichbares sucht man im Sintflutbild vergeblich. Insofern hat Torres recht, dass die Katastrophe abstrakt dargestellt bzw. der Horror „highly (in)visible“ ist. Weiter: Links neben der Szene des auf Noah einredenden Engels ist im schwarzen Gebilde ein helleres Gesicht zu erkennen, das nach

Abb. 2 Salvador Dalí, Biblia Sacra I, Aquae diluvii super terram, Detail 1, um 90 Grad gedreht.

[9] Veröffentlicht u.a. in: Dalí, Pater noster. – Bei der Auktion dieses Bildes zugunsten der Überlebenden der Flut im Dezember 1962 haben Mara und Giuseppe Albaretto mit ihrem Gebot das Bild gekauft. Vgl. die Beschreibung bei https://www.christies.com/lot/lot-salvador-dali-cristo-del-valles-5699318/?from=searchresults&intObjectID=5699318.

[10] Bible paintings.

[11] Torres, Catastrophes, 213.

unten schaut. Dreht man das Bild, so kommt das Gesicht mit angedeutetem Hut und Hutkrempe noch deutlicher heraus (Detail 1). Soweit ich sehe, ist dieses Gesicht den anderen Deutenden weder aufgefallen noch hat es bei ihrer Interpretation eine Rolle gespielt. Ganz offenkundig ist das auch kein im Schlammwasser Ertrinkender. Deshalb ist neu anzusetzen.

Mit der Farbe Schwarz verweist Dalí in der Biblia Sacra oft auf Sünde und Tod. Inwiefern spielt dieses Thema hier eine Rolle? Eine einfache Sintflutdeutung könnte folgendermaßen geartet sein: Die Flut hat den Tod über die Sünder gebracht; nach der Vernichtung der Sünder kommt ein Neuanfang mit Noah und seinen Nachkommen in Gang. Aber Dalí las den biblischen Text genau. Der springende Punkt in der *biblischen* Sintfluterzählung ist folgender: Auch *nach* der Flut bleibt der Mensch Sünder. In Gen 8,21b heißt es ausdrücklich: „Ich will die Erde nicht mehr verfluchen um des Menschen willen, *obwohl* das Streben des menschlichen Herzens böse von Jugend auf ist.“[12] Dabei war die Bosheit des Menschen in Gen 6,5 explizit der Grund für die Vernichtung. Am Ende der Aktion aber hat es Gott mit demselben sündigen Menschen zu tun – die oben beschriebene „einfache“ Deutung wird der komplexen biblischen Erzählung nicht annähernd gerecht. Wenn Gott beschließt, auf weitere Vernichtungsaktionen zu verzichten, kann das nur bedeuten: Nicht der *Mensch* hat sich aufgrund der Sintflut geändert, sondern *Gott* hat sich geändert. Gott hat beschlossen, die Sünde des Menschen, die zu Gewalttaten führt und die Gott zutiefst zuwider ist, mindestens zu *ertragen*. Doch Dalí ist ein scharfer theologischer Denker. In Gen 6,11 ist zu lesen: Die Erde war *angefüllt* (hebr. *timmāle’*) mit Gewalttat; die Sünde wird also geradezu dinglich verstanden, die aufeinander gehäuft werden kann. Weil sich die Menschen nicht geändert haben, werden sie nach der Flut erneut einen „Berg“ aus Sünde und Gewalttat anhäufen. Was wird er bewirken? Zur Beantwortung der Frage sind in Dalís Bild der schwarze Berg und das Gesicht in Beziehung zu setzen. Das Gesicht schaut nach unten. Die zum Gesicht gehörende Person trägt geradezu den „Berg“ der Gewalttat auf ihrem Rücken. Theologisch heißt das: Gott ist entschlossen, die Sünde des Menschen zu *tragen.* Dalí aber fragt: Auf welche Weise? Dazu sind nun die Umrisse des schwarzen Gebildes genauer zu bedenken. Diese erinnern an einen Fisch. Am linken Bildrand ist eine geteilte Schwanzflosse und etwas links von der Mitte oben die Rückenflosse angedeutet. Die Rückenflosse ragt über den Bildrand hinaus. Weil Dalí oft den goldenen Schnitt anwendet: Die Mitte der Rückenflosse bildet waagerecht den „Goldenen Schnitt“ (von rechts: 18,4 cm, von links 29,4 cm). Das (klein gehaltene) Fischmaul rechts dürfte ebenfalls nach dem „Goldenen Schnitt“ angesetzt sein. (Detail 2; Skizze von Josef Nannemann).

[12] Übersetzung in Anlehnung an Jeremias, Reue, 126

Abb. 3 Salvador Dalí, Biblia Sacra I, Aquae diluvii super terram, Detail 2 mit Skizze Fisch.

Damit ist der entscheidende Punkt für die Deutung des Bildes erreicht. Gott trägt die Sünde der Welt vermittels eines *Fisches*. Mit dem Fisch zitiert Dalí ein altchristliches Symbol, das als Zusammenfassung des christlichen Glaubens gelten kann: im griechischen Wort ἸΧΘΥΣ *ICHTHYS* steht jeder Buchstabe für ein Wort, das insgesamt das Bekenntnis **Ἰ**ησοῦς **Χ**ριστός **Θ**εοῦ **Υ**ἱός **Σ**ωτήρ „Jesus Christus, Gottes Sohn, Retter" ergibt.

Für Dalí ist also der Gott, der sich am Ende der Sintfluterzählung selbst geändert hat und sich entschloss, die Sünde der Menschen hinfort zu *ertragen* und zu *tragen*, mit dem Vater Jesu Christi identisch. Ob Dalí hier auch das Gericht Gottes über die Sünder mit bedenkt, welches Gott im Kreuz Christi selbst auf sich genommen bzw. auf den Sohn gelegt hat, kann allein aus diesem Bild noch nicht geschlossen werden. Ein erstes Fazit ist aber schon zu ziehen: Dalí hat ausgehend von der Sintfluterzählung das Thema „Vernichtung und Rettung des Menschengeschlechts" eigenständig und tief durchdacht. Sein hermeneutischer Schlüssel ist das Christusgeschehen.

Ein weiterer Aspekt des Bildes darf nicht übersehen werden: Dalí hat noch ein zweites Gesicht an den Fisch gemalt – etwa dort wo der After des Fisches lokalisiert werden müsste (Detail 3). Eine spitze Nase, zusammengekniffene Augen, die unter schwarzen Haaren versteckt sind, deuten die personifizierte Macht des Bösen an. Dalí warnt hier wie oft in der Biblia Sacra vor dem Gegenspieler Gottes. Ist dieser dabei, die rosa Flecken zu verschlingen? Stehen diese für bedrohtes menschliches Leben?

Was in diesem Bild sichtbar wird, zeigt sich auch an vielen anderen der Biblia Sacra: Dalí sieht den Menschen in der Spannung „zwischen Gott und Teufel“; oder wie es der 1906 geborene, also etwa mit Dalí (geboren 1904) gleichaltrige Ernst Käsemann formuliert hat: „Die Welt ist nicht neutraler Raum, sondern Kampfplatz.“[13] Auch der von Gott angeredete Noah bzw. ein Christ ist stets in Gefahr, im Sinne des Paulus „nach dem Fleisch“ zu leben und also aus dem (in Käsemanns Duktus) „Herrschaftsbereich Christi“ zu fallen. Wache Glaubende müssen der Macht des Bösen „nicht mehr verfallen und können gegen seine dämonische Macht angehen“, jedenfalls „wenn sie durch die andere Welt und Macht des göttlichen Geistes regiert werden.“[14]

Abb. 4 Salvador Dalí, Biblia Sacra I, Aquae diluvii super terram, Detail 3.

Dalí hat hier aufgrund hochreflektierter Hermeneutik die Sintflut mit dem Christusgeschehen verknüpft und einen entscheidenden Aspekt christlicher Erlösungslehre ins Bild gesetzt.

2. „Vinea electa“

Mit hoher Wahrscheinlichkeit geht der Titel dieses Bildes auf Dalí selbst zurück. Ein starkes Indiz dafür ist, dass Giuseppe Albaretto den Titel nur teilweise verstanden hat. „Vinea electa“ ist doppeldeutig und kann sowohl „den auserwählten Weinberg“ als auch den „auserwählten Weinstock“ meinen. Ein solcher „Doppel-Ausdruck“ ist wie seine „Doppel-Bilder“ ganz nach dem Geschmack Dalís, der sowohl Jes 5,1–7 als auch Joh 15,1.5 ins Bild gesetzt hat. Albaretto aber ist die Beziehung zu Joh 15 entgangen.[15] Bei der Textauswahl für die Japanpapiere hat Albaretto oben eine Kombination aus Jes 5,1–2 und unten Jes 5,6 drucken lassen; ein Hinweis auf Joh 15 fehlt. Dabei ist für Dalí der *Weinberg* in Jes 5

[13] Käsemann, Paulinische Perspektiven, 46.
[14] Ebd., 51.
[15] So wundert es nicht, dass weder Ebert, Die Bibel illustriert, noch Hart, Biblia Sacra, 192 den Bezug zu Joh. 15 erkennen. Scherbaum folgert als Theologe, ausgehend vom schwarzen Christus in der Bildmitte, dass „Christus der Weinstock“ hier mit bedacht werden muss – scheint aber den von Dalí gemalten Weinstock-Christus nicht identifiziert zu haben.

Abb. 5 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa.

zwar der Ausgangspunkt, *Christus der Weinstock* in Joh 15 aber Zielpunkt seines Gedankengangs bzw. dieses Bildes.

Scherbaum ist zuzustimmen, dass dieses Bild „das Chaotischste des ganzen Zyklus“[16] ist. Doch ist sofort zu betonen: Die Form entspricht dem Inhalt des Dargestellten. Denn es geht um das in Jes 5 angekündigte Strafgericht Gottes – sowie um dessen Überwindung. Dalí will also das (von Menschen verschuldete) Chaos zeigen und wie Gott in Jesus Christus einen neuen Weg findet, der statt Tod Leben bringt. Zugleich ist zu sagen: Mit Hilfe der Bibeltexte lässt sich das „Chaos“ gut ordnen bzw. lassen sich die vielfältigen Aspekte verstehen.

Zunächst legt Dalí auf der linken Seite Jes 5,1–7 aus. „Singen will ich von meinem Freund und seinem Weinberg“, leicht und heiter der Beginn – und wenn man sich in Dalís Doppelbilder eingesehen hat, erkennt man links in der orangefarbenen „Hecke“ (s.u.) eine leichte Verbreiterung zu einem Gesicht und zwei roten schwülstigen Lippen (Detail 1).

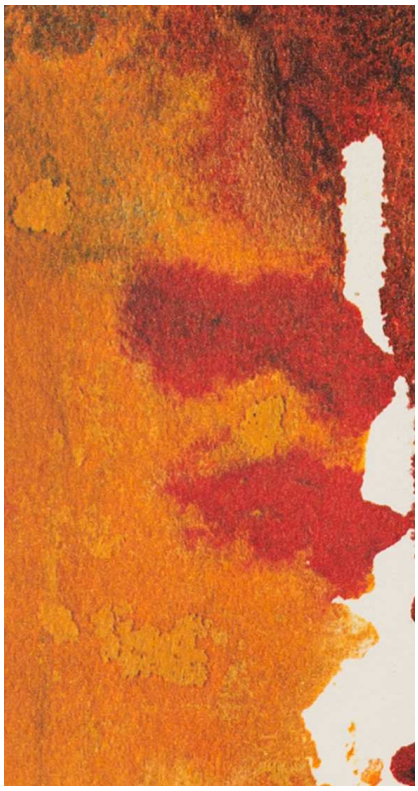

Abb. 6 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 1, Sänger.

[16] Der unbekannte Dali, 109.

Vermutlich weiß Dalí, dass der Weinberg im biblischen Kontext zugleich ein Symbol für die Geliebte sein kann – die Hörer also ein Liebeslied erwarten. Dann allerdings berichtet Jesaja konkret von der Arbeit des Freundes für seinen Weinberg. Er hat den Boden umgegraben, Steine entfernt, Edelreben gepflanzt und eine Kelter gebaut. Weil das sog. Weinberg-Lied äußerst dicht gestaltet ist, wird erst in V. 5 Bezug darauf genommen, dass der Freund auch eine Hecke bzw. eine Mauer um den Weinberg errichtet hat. Letzteres nimmt Dalí pars pro toto auf; in verschiedenen Orange- bzw. Ockertönen zieht er eine Hecke bzw. Mauer um den Weinberg und zeigt so die hingebungsvolle Fürsorge des Freundes für den Weinberg. Dabei erwartet der Künstler, dass die Betrachtenden den Bibeltext genau lesen. Mit seinen Hörern teilt Jesaja die Einschätzung, dass der Weingärtner nach all den Mühen gute Früchte erwarten kann. Umso größer die Enttäuschung, dass die Weinstöcke ausschließlich ungenießbare Trauben hervorbringen. Eher undeutlich hat Dalí in der Umzäunung etwa ein Drittel von links oben eine Kelter gemalt, auf der ein violetter Berg zu sehen ist (Detail 2). Vermutlich sollen das die faulen Früchte sein.

Abb. 7 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 2, Faule Früchte.

Abb. 8 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 3, „Drache“.

Etwas rechts oberhalb der Kelter ist eine Art Drache (nach links schauend; Detail 3) mit schwarz glänzendem Ring zu sehen.[17] Ist damit die antigöttliche Macht symbolisiert, die für den Raub des Guten verantwortlich ist? Jesaja selbst sieht den Menschen in der Verantwortung, sich an Recht und Gerechtigkeit zu halten. Dalí aber stellt sich in diesem Zyklus immer wieder die Frage, warum das Böse eine solche Macht über die Menschen ausübt. Insofern ist nach seinem Verständnis der Mensch nicht frei, vielmehr sieht er ihn mit Paulus und anderen neutestamentlichen Autoren in der Macht der Sünde gefangen (z.B. Röm 7,8.14.b–20). So merkt Dalí denn auch kritisch an: Die Macht der Sünde wird im Gericht nicht vernichtet, sondern kann sich davonschleichen.

[17] Die Farbe tiefschwarz-glänzend ist auf Fotos kaum zu sehen; die Originallithografien (und sicher auch das Original, zu dem ich keinen Zugang habe) lassen diese besondere Farbgebung aber deutlich erkennen.

Zudem beschäftigt Dalí die Frage: Ist denn das angekündigte Vernichtungsgericht eine Lösung? Wird im Gericht über das Volk denen Gerechtigkeit zuteil, die beim beklagten *Rechtsbruch* unter die Räder gekommen sind und nach Hilfe schreien? Nach Einschlag der gleich zu besprechenden „Bombe“ kommt sofort eine ebenfalls schwarz glänzende Schmeißfliege (Detail 4; das Bild wurde zur besseren Sichtbarmachung etwas bearbeitet) herzu und frisst sich an den Überresten voll.

Abb. 9 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 4, Schmeißfliege.

Bewegt man die Augen etwa einen Centimeter nach links unten, erkennt man ein zweites Fliegenexemplar im selben glänzenden schwarz, vermischt mit hellgrau. In Art von Dalís häufigen Doppelbildern könnte das zweite Exemplar zugleich transparent sein für Beelzebul, den „Herrn der Fliegen“. Dalí konnte sich auf Vorstellungen aus Mk 3,22f (mit Parallelen) beziehen; wahrscheinlich war ihm der „Herr der Fliegen“ auch als widergöttlich-dämonische Macht aus John Miltons „Paradise Lost“[18] geläufig. Entscheidend ist: Von der Zerstörung des Weinbergs – aus welchen Gründen auch immer – würde nur der „Herr der Fliegen“ bzw. die Macht des Bösen profitieren; die Schmeißfliegen würden dick und fett werden.

Zurück zu Jes 5. Auf die unerwartete Enttäuschung bei der Weinlese reagiert der Freund des Sängers entsetzt und zornig. Der Weinberg hat statt guter Trauben nur ungenießbare Säuerlinge produziert. Er ruft die Bürger Jerusalems und Männer Judas auf, zu richten zwischen dem Sänger und seinem Weinberg. Ohne es zu ahnen, sprechen die Hörer damit ihr eigenes Urteil. Denn in V. 7 kommt heraus, dass der Weinberg die Männer Judas (und das Haus Israel) sind und dass der „Freund“ Gott selbst ist. Jahwe Zebaoth hatte auf Rechtsspruch gewartet, stattdessen musste er Rechtsbruch feststellen; er hätte Gerechtigkeit erwarten dürfen, stattdessen hörte er verzweifelte Hilfeschreie der Unterdrückten. In zwei hebräischen Wortspielen wird Schlag auf Schlag komprimiert: Gott hoffte auf *mišpāṭ* „Recht“, doch da war *mišpāḥ* „Rechtsbruch“, statt *zədāqāh* „Gerechtigkeit“ gab es *zəʿāqāh* „Schrei nach Hilfe“. Wer dem aufdeckenden Lied Jesajas gefolgt ist, muss den Entschluss des Weinbergbesitzers verstehen: „5 Ich will seine Hecke wegschaffen, damit er abgeweidet wird, und die Mauer einreißen, damit er zertreten wird! 6 Ich will ihn wüst liegen lassen; er soll weder

[18] Dalí kannte Miltons „Paradise Lost“. 1974 hat er das Werk mit zehn Radierungen illustriert. – Auch William Goldings Roman „Der Herr der Fliegen“, 1954 erschienen, dürfte Dalí bekannt gewesen sein.

beschnitten noch geharkt werden, und Dornen und Disteln sollen ihn überwuchern. Ich will auch den Wolken gebieten, dass sie keinen Regen auf ihn fallen lassen!“ Mit diesem Urteil ist das Ende für den Weinberg bzw. Juda (und Israel) gekommen.

Wie setzt Dalí das Ende um? In die Bildmitte fällt mit aufspritzender Energie ein Meteorit oder eine Bombe ein. Als ob das nicht ausreichen würde, überwinden zwei große Hummer[19] die Mauer und durchwühlen den ganzen Weinberg. Sie werden sich alles Fressbare einverleiben. Betrachten wir zunächst den roten Hummer, der von links unten über die Hecke steigt. Dalí verpasst ihm ein stark vergrößertes zweites Beinpaar. Über dessen linker (= oberer) Schere erkennt man sehr klein gemalte Gesichter von Menschen, z.T. lachend (Detail 5; Skizze: Josef Nannemann). Offenbar malt Dalí hier die Männer Judas, die den Ernst der Lage verkennen. Die offene Schere scheint die Männer wie ein Trichter in sich bzw. in den Tod hinein zu saugen. Ist mit Bombe, Hummer und Verweigerung des Regens „das Ende gekommen“ für das Gottesvolk? Tatsächlich scheint es nach Jes 5,1–7 keinerlei Hoffnung mehr zu geben. Der Untergang erscheint unausweichlich, ähnlich wie in Am 8,2: „Das Ende ist gekommen für mein Volk Israel.“

Abb. 10 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 5, mit Skizze.

Und doch muss sich jeder an der Hermeneutik dieses Textes Interessierte fragen: War mit Jes 5,1–7 (und Am 8,2) Gottes Geschichte mit seinen Menschen zu Ende? Schon dass die Texte in einem Buch überliefert auf uns gekommen sind, tradiert von Menschen, die sich auf je eigene Weise mit Gott verbunden wussten bzw. wissen, zeigt, dass das „Ende“ nicht das letzte Wort gewesen sein kann. Dalí wählt aber auch nicht die Option: Wenn der in Jes 5,1–7 verkündete „Untergang“ nicht eingetreten ist, kann man den ganzen Text als Übertreibung oder gar falsche Warnung beiseitelegen. Bedenkt man Dalís Reflexion über die Macht des Bösen (s.o. zur Schmeißfliege), wäre er auch nicht einverstanden mit einem solchen „Ende“. Denn damit würde Gott seinem Feind ja das Feld überlassen (wenn man nicht noch steigernd hinzufügen will: nachdem er ihm das Feld durch das Strafgericht sogar vorbereitet hat). Dalí aber

[19] Hummer gehören geradezu zu den „Requisiten“ in Dalís Bildern. Bou (Daliccionario, 156) zählt den Hummer zur „künstlerischen Evokation der Selbstverstümmelung“ (Übers. H. Specht). Er bezieht sich aber vor allem auf Bilder mit sexuellen Kontexten. Auf die Hummer in der „Biblia Sacra“ geht Bou nicht ein. – Bou ist in der Gefahr, Dalís komplexes Denken zu reduzieren. Dalí aber lotet die Bedeutung seiner Symbole eher weit aus.

nimmt Jes 5 ernst und geht mit ihm „durch das Gericht hindurch“, um eindrücklich zu machen, durch welche Tiefen Gott hindurchgegangen ist, damit die Geschichte Gottes mit seinen Menschen weiter gehen kann.

Bliebe man argumentativ innerhalb des Buches Jesaja, könnte man sagen: Spätestens mit der Zerstörung Jerusalems und Judas durch die Babylonier und dem Exil ist der angekündigte Untergang Realität geworden. Doch mit der nicht zufällig an Jesaja[20] angefügten Verkündigung des Deuterojesaja[21] mit seiner neuen Botschaft „Tröstet, tröstet *mein Volk*, spricht *euer Gott*!“ hat sich Gott explizit entschieden, einen neuen Weg zu suchen. Der Botschaft Deuterojesajas hat Dalí ein eindrucksvolles Bild in der Biblia sacra gewidmet (Vox clamantis) und explizit das „Neue“ herausgearbeitet. Hier aber überspringt Dalí Deuterojesaja und setzt sogleich christuszentriert ein.

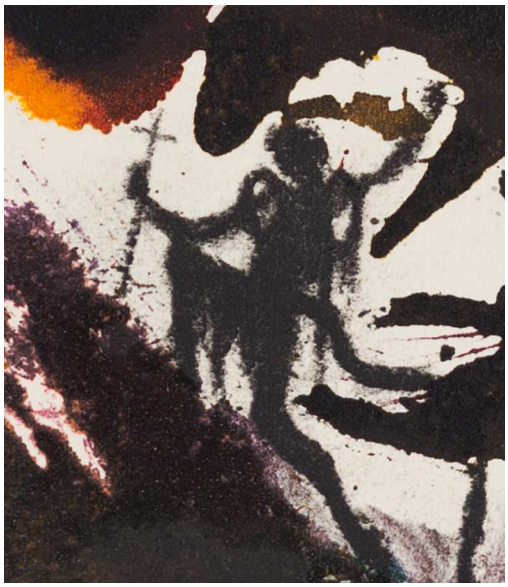

Abb. 11 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 6, Christus.

Etwa in der Bildmitte in der oberen Hälfte erkennt man eine schwarze Gestalt, die ausweislich ihrer Beinhaltung beherzt in diese Szene eingetreten ist und offenbar entschlossen ist, sich nicht mit dem „Ende“ abzufinden (Detail 6). Diese Gestalt hat ein Kreuz in der Hand, wobei der Kreuzungspunkt des Kreuzes exakt in der waagrechten Blattmitte (24,15 cm von beiden Seiten) zu finden ist. Ohne Zweifel kann Dalí hier nur Jesus Christus ins Bild gemalt haben. Um seine Schultern und seinen Leib hat sich eine Schlange gelegt; über ihm ist die Sense des Todes zu sehen; Kopf und Oberkörper überragt die stark ausgebildete Knackzange des schwarzen Hummers. Schlange, Sense, Knackzange – im nächsten Moment wird die Gestalt mit dem Kreuz in der Hand tot sein. Doch für Dalí ist klar: Jesus hat sich in voller Absicht in den Weinberg hineinbegeben, um diesen zu retten – selbst wenn es ihn das Leben kostet. Darum hat er aktiv das Gericht Gottes, das andere mit ihrer Schuld herbeigeführt haben, auf sich genommen. Durch seinen Tod ist die Rettung „vollbracht“, auf dass die Geschichte Gottes mit seinem Weinberg („seinem Volk“ oder sollte man besser sagen „seiner Welt“) weitergeführt werden kann.

[20] Die Botschaft Jesajas beschränkt sich auf Jes 1–36, in der Forschung oft als „Protojesaja“ bezeichnet. Jesaja war etwa 735–701 v. Chr. als Prophet tätig.

[21] In Jes 40–55 tritt ein namenloser Prophet auf, dem die Forschung den Kunstnamen Deuterojesaja (DtJes) verliehen hat. DtJes war etwa 550–540 v. Chr. aktiv.

Auf der rechten Seite geht die orangerote Hecke in eine rückseitig dargestellte Gestalt mit langem Mantel über, die in der Hand ebenfalls das Kreuz trägt. Erneut ist Jesus Christus dargestellt. Dabei setzt Dalí dieser Gestalt einen eigenartigen Kopf auf. Hier wählte Dalí einen typisch katalanischen Weinstock für den Kopf des Christus (Detail 7), allerdings ohne Blätter, ohne Reben und ohne Früchte (ein Weinstock, wie er sich im Winter zeigt). Damit ist Christus nach Joh 15, insbesondere V. 5, charakterisiert: „Ich bin der Weinstock; ihr seid die Reben. Wer in mir bleibt und ich in ihm, der bringt reiche Frucht."

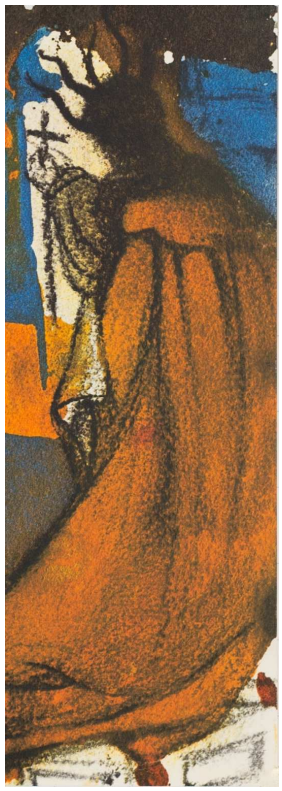

Abb. 12 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 7, Christus als Weinstock.

Dalí denkt stringent von dem in Jes 5 angesprochenen Thema aus weiter: Gott kann von seinen Menschen erwarten, dass sie „gute Früchte" bzw. „reiche Frucht" bringen. Was aber in Jes 5 den Menschen aufgrund der Macht der Sünde nicht möglich war, hat sich mit der Hingabe des Gekreuzigten grundlegend geändert. Das Versagen bzw. die Schuld bestimmt nicht mehr in der Tiefe die Gottesbeziehung der Menschen (wie noch in Jes 5). Vielmehr ist ihre Schuld grundsätzlich getragen. Darum gibt Christus der Weinstock[22] denen, die in ihm und also in seiner Liebe bleiben, die Kraft zur Liebe und also zur „reichen Frucht". Weil aber jede und jeder erkennen soll, wie fundamental sich die Situation geändert hat, setzt Dalí eine Fülle neuer Elemente in die rechte Bildhälfte. Zunächst sieht man, wie Ströme von Wasser von Christus ausgehen und den Weinberg bewässern. Der Aussage von Jes 5,6b „Ich werde den Wolken gebieten, dass sie keinen Regen mehr fallen lassen" widerspricht Dalí geradezu vehement – und kann sich dabei auf Joh 4 (lebendiges Wasser) und Joh 7,37 berufen: „Wen da dürstet, der komme zu mir und trinke!" Das Wasser, von dem Christus zu trinken gibt, wird nach Joh 4 in seinem Gegenüber zu einer „Quelle lebendigen Wassers" bzw. wird zu „Strömen lebendigen Wassers". Dalí interpretiert richtig: Zuerst entspringen die Wasserströme aus Christus selbst. Acht Wasserströme bewässern den Weinberg; vermutlich spielt Dalí auf den achten Tag, den Tag der Auferstehung an. – Über diesen Strömen ist ein weißer Engel zu sehen, umgeben von blauer Farbe – oder ist es die Siegesfahne der Auferstehung? Jedenfalls erinnert das Blau an das Schöpferhandeln

[22] Die „Ich-Bin-Worte Jesu" im Johannesevangelium werden vom nachösterlichen Christus gesprochen bzw. sind Resultat der johanneischen (natürlich nachösterlich entwickelten) Christologie. M.E. spricht vieles dafür, dass Dalí diesen Sachverhalt gekannt hat.

Gottes in der Auferweckung Christi und den Engel, der ganz in weiß (Mt 28,3; Mk 16,5) den Frauen im Grab die Osterbotschaft verkündigt hat. In den weißen Engel hat Dalí rechts in grauer Farbe den mit der Dornenkrone charakterisierten toten Jesus eingezeichnet. So ist die Botschaft sehr präzise: Der Gekreuzigte ist auferweckt. Auf dem Bild rechts unten dürfte ein Rechteck an ein leeres Grab erinnern; links daneben wird mit einer leeren Bahre wohl auf Jesu Wunder von der Heilung eines Gelähmten am Teich Bethesda angespielt.

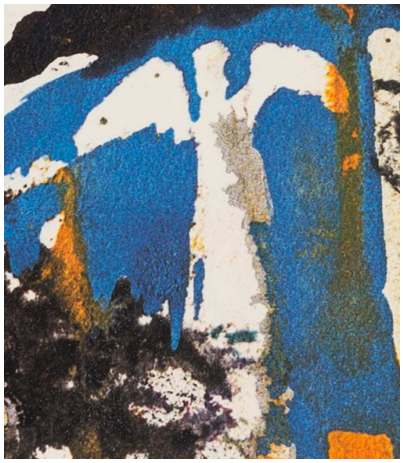

Abb. 13 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 8.

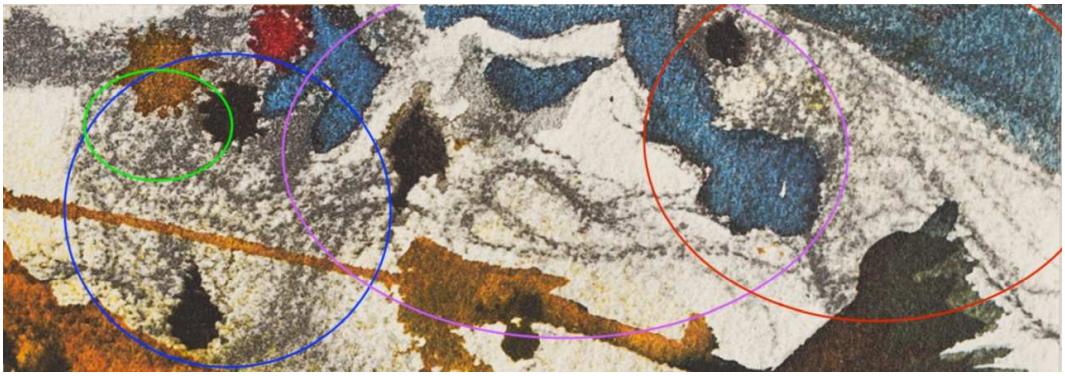

Abb. 14 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, Detail 9.

Wer also im Wirkungsbereich von Christus lebt, bekommt auch aus den wirkmächtigen Erzählungen neue Kräfte verliehen. Rechts oben (Detail 9) erkennt man einen Engel (im violetten Oval), der eine mit Grafitstift gemalte Gestalt nach sich zieht (schwarzer Kopf, bekleidet mit einem Mantel, der dem Mantel Christi ähnlich sieht; im roten Oval). Diese Person ist offenbar eine Nachfolger*in Christi. In der blauen Farbe (Farbe der Schöpfung und Neuschöpfung) vor dieser Gestalt kann man das Profil eines Kopfes erkennen (von oben: Stirn, Einkerbung für das Auge, Nase, offener = sprechender Mund, Kinn). Der Engel bewegt sich in höchster Eile, das fliegende Gewand entblößt seine Beine. Vor ihm ist – leider nur andeutungsweise – eine graue Gestalt zu erahnen. Sie scheint eingemauert bzw. eingezwängt zu sein (sei es konkret, sei es in ihren Ängsten, im blauen Oval). Sicher ist: Ein runder Kopf mit zwei Augen und weit aufgerissenem Mund (im grünen Oval) befindet sich direkt unter dem gelben runden Fleck. Ruft hier eine*r aus existentieller Not um Hilfe (*ṣəʿāqāh*, *Hilfeschrei,* letztes Wort in Jes 5,7)? Der Engel bringt deshalb die Jünger und Jüngerinnen herzu, damit sie retten – wie es Jesus getan hätte. So ist das blaue Profil zu deuten als das Mit-Sein des Auferstandenen. Die Nachfolgerinnen und

Nachfolger sind aufgefordert, hier aktiv zu werden. Beistand zu leisten und in der Kraft des Auferstandenen Menschenleben zu retten – sogar außerhalb der Umzäunung des Weinbergs! Das ist die erwartete „reiche Frucht“ nach Dalí (also nicht nur abstrakte Güte oder dgl.).

Zwei Elemente dürfen aber nicht unterschlagen werden. Einmal bleibt Dalí dabei: Die Macht des Bösen greift auch nach den Christen. So attackiert eine kleinere schwarze Greifzange die blaue „Siegesfahne“ mit Engel. – Wie oben schon bemerkt: Der Kopf Christi ist als Weinstock mit kleinen „Ästen“ versehen. Blätter, Reben und Früchte aber fehlen. Lädt Dalí die Betrachtenden ein, sich ins Bild einzubringen und das Bild zu vervollständigen? Sie können und sollen Reben sein und Frucht bringen.

Fazit: Dieses Bild lässt die dezidiert christliche Hermeneutik Dalís von Jes 5 erkennen. Dabei zeigt sich Dalí als konsequent systematisch denkender Theologe. Einmal bleibt er folgerichtig beim von Jes 5 vorgegebenen Thema, dass Gott von seinen Menschen „gute Früchte“ erwarten kann – und vertieft nach dem Umschwung das in Joh 15,1.5 wieder aufgegriffene Thema „Wie können Menschen Frucht bringen?“ Zum anderen kann er nicht bei der Gerichtsankündigung des Jesaja stehen bleiben. Indem er darüber reflektiert, dass beim göttlichen Straf- oder Vernichtungsgericht nur die widergöttliche Macht (der „Herr der Fliegen“) gestärkt würde, ist es für Dalí geradezu not-wendig (für Gott und die Menschen!), dass Gott das Problem menschlicher Schuld auf einem neuen Weg bearbeitet und löst. Der hermeneutische Schlüssel für Dalí bzw. seine der Realisierung dieses Bildes vorausgehende denkerische Leistung, die alte theologische Tradition fortführt, ist folgendermaßen zusammen zu fassen: Aus Jes 5 geht klar hervor, dass mit der Schuld des Menschen die göttliche Verwerfung untrennbar verbunden ist. Dass Christus stellvertretend das Gericht auf sich nimmt und in seiner Selbsthingabe die Menschheit von ihrer Schuld und also ihrer Verwerfung *erlöst* hat, ist die entscheidende Wende. Durch die Tat Christi bzw. Gottes in Christus ist die Gottesbeziehung des Menschen auf ein völlig neues, unverlierbares und zukunftsfähiges Fundament gestellt worden. Nun können Menschen mit, aus und in Gottes Kraft „Frucht bringen“.

Die Hauptmotive für das Gericht finden sich auf der linken, die Motive für Erlösung und neues Leben vor allem auf der rechten Seite. Wie oben bereits ausgeführt, ist der Kreuzungspunkt des Kreuzes exakt in der Bildmitte. Senkrecht darunter zeigt Dalí das Ende des Mantels von Christus. Sind Gericht über den Weinberg und die Erlösung durch den Weinstock also symmetrisch zu sehen? Nein. Dalí hat auf dem Blatt links einen unbemalten Rand von 1,5 cm gelassen. Das bemalte Bild ist also statt 48,3 cm (Blattgröße) nur 46,8 cm breit. Zugegeben: Die „Bombe“ und die Schmeißfliegen gehen über die Bildmitte nach rechts hinaus. Dennoch: Im Rahmen hat Dalí 22,65 cm links oben und unten den Platz für das Gericht gewählt; für die Stichworte Erlösung und Christus

als Weinstock nimmt er 24,15 cm rechts. Dalí betont damit die Asymmetrie zugunsten der Erlösung und des neuen Seins in Christus. Dabei ist das die Mitte beherrschende Gericht oben und unten umfangen vom Christusgeschehen.

3. Überleitung zur Thematik „Tod und Auferweckung“

Hat Dalí in den bisher bearbeiteten Bildern vor allem das Thema Gericht und Gnade bearbeitet und künstlerisch umgesetzt, so geht es in den folgenden beiden Bildern um Auferweckung von den Toten. Spätestens seit dem Tod seiner Mutter (6.2.1921) war der Tod für ihn ein zentrales Thema. „Ich denke ständig an den Tod; ich arbeite unaufhörlich an der Frage des Todes. Ich mische den Tod in all meine schöpferischen Akte und spiritualisiere ihn so immer mehr ...“.[23] So spielte der Tod in seinen Werken und Texten schon vor seiner 1948 erfolgten Hinwendung zum katholischen Glauben eine zentrale Rolle (s.u. zu „Auferweckung der Totengebeine“). Später hat er die „Auferstehung des Fleisches“ vielfach durchdacht, nicht ohne seine Fragen und Zweifel zu äußern. „In der Auferstehung des Fleisches liegt unstreitig die geheimnisvollste und mächtigste bewegende Kraft der Religion! Das zwingt uns, ihr anzuhängen, ob wir wollen oder nicht – und mich zu allererst. ... Wahrscheinlich ist die Formulierung des Dogmas symbolisch, und die verklärten Korpuskeln, aus denen wir uns nach dem Tod wieder zusammensetzen, haben nichts mit Fleisch zu schaffen.“[24] Dabei wird er gelegentlich geradezu zu einem Verkündiger der „Auferstehung des Fleisches“.[25] Zu anderen Zeiten war er gewillt, irdisch-unsterblich zu werden. So wollte er sich einfrieren lassen, um wieder aufgetaut zu werden und weiter zu leben, wenn die Medizin in der Lage sei, seine angenommene Todesursache zu heilen.[26]

Die Arbeit an der Biblia Sacra gab ihm Gelegenheit, das Thema aus christlicher Sicht zu durchdenken. In mindestens fünf Bildern des Zyklus „Biblia Sacra“ hat er die Auferweckung bzw. Auferstehung Jesu ins Bild gesetzt. Naheliegend, dass Dalí sich hier jeweils auf Texte des Neuen Testaments bezogen hat. Doch auch alttestamentliche Texte, die von der Auferweckung der Toten reden, erregen Dalís Interesse. Wie sich zeigen wird, setzt er sie in enge Beziehung zum Christusgeschehen. Zwei Bilder sollen hier näher vorgestellt werden.

---

[23] Dali, Meine Leidenschaften, 53.
[24] A.a.O., 55.
[25] A.a.O., 139. „Deshalb rufe ich ständig: ‚Passt auf die Auferstehung des Fleisches auf! ...‘“
[26] Dalí, So wird man Dalí, 362. Die anstehenden Probleme und Möglichkeiten hat er sehr genau bedacht.

4. Totenauferweckung im Grab des Elischa[27]

In 2Kön 13,20–21 ist eine eigentümliche Geschichte niedergeschrieben – vermutlich vornehmlich zum höheren Ruhme des Propheten Elischa. Beim Gang zum Begräbnis eines namenlosen Toten aus einem ebenfalls namenlosen Ort sehen die Bewohner des Dorfes plötzlich räuberische moabitische Horden heranziehen. Weil man gerade am Grab des Elischa vorbeikommt, werfen sie den Toten kurzerhand in dieses Grab, rennen zurück in ihr Dorf, um sich zu verbarrikadieren und ihr Hab und Gut zu retten. Aber da geschieht es: „Sobald der Tote die Gebeine Elischas berührte, wurde er wieder lebendig und richtete sich auf."

Abb. 15 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei.

Dalí nimmt diese Erzählung auf, um ein eindrückliches Bild zur Verspottung des Todes zu gestalten. Im freien Platz des orangeroten Prophetenmantels Elischas skizziert Dalí die in der Erzählung beschriebenen Umstände (Detail 1). Ein schwarzes Loch (Felsengrab) ist in der waagrechten Bildmitte, 12,1 cm von unten (also exakt ein Viertel der Senkrechten von 48,3 cm) zu sehen. Soll damit das Grab Elischas markiert werden – oder soll es den Zielpunkt der regulären Bestattung anzeigen? Vermutlich eher Letzteres. Dann wäre das Grab, das den Toten in die Unterwelt bringt, die zu erwartende alte „Ordnung". Aber diese Ordnung wird durchbrochen. Links vom Grab ist eine Minigruppe von Personen zu sehen. Zwischen ihnen ein breiter schwarzer Strich; eine hastig abgestellte Bahre? Rechts daneben eine

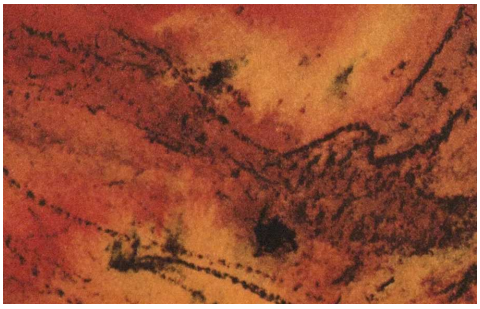

Abb. 16 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 1.

[27] Titel in der Biblia Sacra: Cadaver in sepulchro Elisei.

schwarze Felsenhöhle. Darüber kommt hinter einem Hügel ein Räuber mit ausladend-zusammenraffenden Armen herangestürmt. Dieser löst die Panik bei den Bestattenden aus, so dass sie den Leichnam umgehend in das rechts neben ihnen befindliche schwarze Grab werfen.

Diesen Wurf bedenkt Dalí dann eingehend. Mit rotem Farbstift malt er einen vom oberen Bildrand wüst hinabgeworfenen Körper mit verrenkter Hand. Dalí nimmt die Betrachtenden in die gruselig-unwürdige Situation mit hinein.

Darüber malt er eine zweite Ebene, in der es grundsätzlich um den Tod bzw. um das Recht des Todes am Verstorbenen geht. Bevor man versucht, die obere schwarze Gruppe von Gestalten zu deuten, ist es sinnvoll, den blamierten Tod rechts unten zu betrachten.

Das Auffälligste ist der große Kopf; ein Totenschädel mit zusammengebissenem Mund und mehreren Hörnchen am Kopf. Die Grundfarbe ist schwarz vermischt mit ockergelb. Der Kopf sitzt auf einem klein geratenen Körper mit einem Schwänzchen und zwei Stummelbeinchen. Der Arm mit einer klauenartigen Hand ist ebenfalls klein geraten. Mag Dalí den Tod in seinem Körper auch lächerlich machen, lässt der Kopf den starken Willen des Todes erkennen. Und: Der Tod ist erfolgreich; er „lebt“ von den Toten, die er verschlungen hat. Direkt unter dem Ansatz seines Schwänzchens sieht man ein Gesicht nach rechts blicken. Muss das Gesicht eines Toten gar makaber als After herhalten?

Abb. 17 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 2.

Abb. 18 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 3.

Blickt man in Kenntnis des rechts unten gemalten Todes an den oberen Bildrand rechts von der Mitte, fällt die farbliche Beziehung auf: schwarz und ockergelb. Die schwarze Struktur entpuppt sich als Doppelgestalt. Links der hockende Tod mit großem Kopf, zwei Hörnchen und seinem Schwanz. Er umklammert eine in schwarz-ockergelb gemalte Gestalt, die noch mit dem Rot des Lebens verbunden ist, aber gerade von ihrem Gegenüber den To-

deskuss bekommen hat. Der Tod macht klar: „Du gehörst jetzt mir; ich bringe dich hinab in die Unterwelt.“ So die alte Ordnung.

Doch hat der Tod nicht damit gerechnet, was mit ihm geschieht. Zusammen mit dem Toten wird er kopfüber ins Grab Elischas geworfen (Detail 4, gedreht). Stellt man das Blatt auf den Kopf, wird deutlich: Im selben Moment, in dem der Kopf des Toten den Kopf Elischas berührt, gewinnt dieser Kopf an Größe. Zur selben Zeit schrumpft der vorher große Kopf des Todes, wie überhaupt der Tod samt Schwänzchen verzwergt. Sein Mund steht entsetzt offen. Hat gar der Tod Angst vor dem Toten, der ihn mit großen Augen anschaut? Schon gibt es einen deutlichen Abstand zwischen Tod und dem Verstorbenen. Der Tod kann seine Beute nicht mehr halten. Er wedelt hilflos mit beiden Ärmchen. Ob sich zudem eine braune Masse (oder ein Furz) aus dem After des Todes entleert, will ich nicht mit Sicherheit behaupten. Dalí ist solch ein skatologischer Spaß aber zuzutrauen.

Abb. 19 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 4, um 180 Grad gedreht.

Die Wende scheint unmittelbar durch die Berührung mit dem Kopf Elischas herbei geführt zu werden. Doch zuvor muss Elischa genauer betrachtet werden. Zum einen scheint er sich zwar in seinem Grab aufzuhalten; dieses befindet sich aber nicht im Herrschaftsbereich der Unterwelt (Scheol). Vielmehr ist Elischa mit einem breiten orangeroten Lebensstrom mit dem Himmel verbunden. Der „Mann Gottes“ schwebt also zum Ärger des Todes über seinem Herrschaftsbereich. Der Heiligenschein, wie zufällig gemalt, nimmt seinen Ausgangspunkt exakt am goldenen Schnitt, von unten 29,85 cm, von oben 18,45 cm. Entscheidend aber: das nur im Seitenprofil zu erahnende Gesicht und die betenden Hände (hier zitiert Dalí Albrecht Dürer) Elischas sind ausgerichtet auf eine Gestalt, die das Kreuz in der Hand hat und von blauer Auferweckungs-Schöpfermacht überstrahlt wird. Das Gesicht des Auferstandenen ist Elischa freundlich-gnädig zugewandt – wie zugleich den Bild-Betrachtenden. Mit dem Bezug auf den gekreuzigten und auferstandenen Christus lässt Dalí seinen hermeneutischen Schlüssel erkennen.

Wie kann man verstehen, dass Elischa (9. Jh. v. Chr.) zu Christus betet? Dalí könnte antworten: wenn der Mensch im Tod bzw. im mit dem Tod angebrochenen Eschaton „Gott sieht, wie er ist“ (1Joh 3,2), dann ist dem „Mann Gottes“ schon im 9. Jh. v. Chr. Gott in seiner Fülle und also die den Menschen zugewandte Seite Gottes in Christus offenbart worden. Hermeneutisch präzisiert Dalí diesen Gedanken in der Auferweckung des namenlosen Toten folgendermaßen:

Weil Elischa in seiner ganzen Existenz ausgerichtet ist auf den gekreuzigten und auferstandenen Christus, kann ein Toter, der seine Knochen berührt, hineingezogen werden in das Auferweckungsgeschehen Jesu Christi.[28] Etwas zugespitzt: Aus eigener Kraft hätte Elischa den seine Knochen berührenden Toten nicht zum Leben erwecken können. Nur weil der tote Elischa selbst aus der Auferstehungsmacht Christi „existiert", fließt durch ihn die Kraft der Totenauferweckung hindurch, so dass er diese weitergeben kann. Dalí setzt diesen Gedanken in einer mit dickem rotem Stift am rechten Bildrand gemalten „Kritzelei" um. Ein formaler Hinweis: auch hier setzt er mit seinem Strich am goldenen Schnitt an; 18,45 cm von unten und 29,85 cm von oben.

Abb. 20 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 5, „Kritzelei".

Nach einigen „Haken" erscheint zuerst ein Totenschädel (Detail 5), dann dreht sich dieser auf dem Weg nach oben nach links und bekommt Fleisch an Kinn und Nase, jeweils noch etwas spitz. Hochgeschraubt wird der Kopf wieder nach rechts gewendet – schon lacht der Mund (Detail 6). Schließlich scheint er in den Armen an der Brust Christi geborgen zu sein; im Gewirr der roten Linien oberhalb des rechten Armes Christi eher zu erahnen (Detail 7, im blauen Kreis).

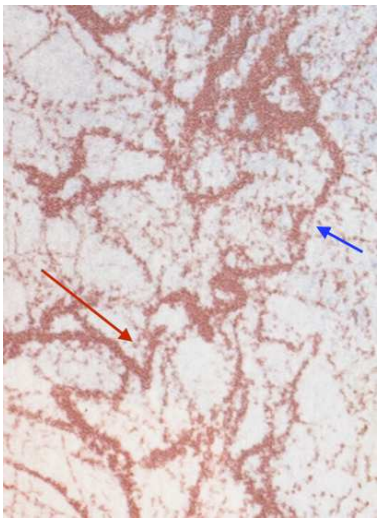

Abb. 21 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 6.

Für den Toten gibt es also eine doppelte Bewegung: Umfangen vom Tod stürzt er nach unten, berührt den Kopf Elischas (links von Elischa), taucht

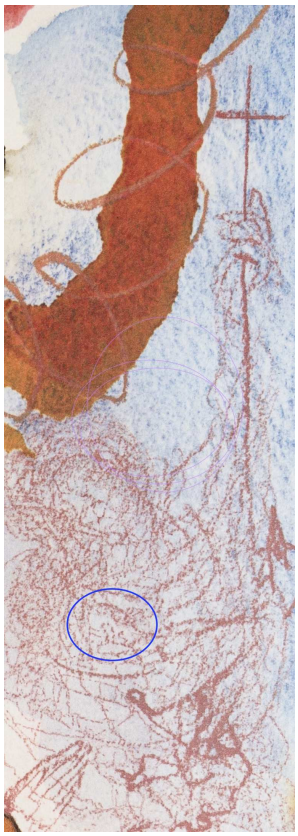

Abb. 22 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 7.

[28] Scherbaum, Der unbekannte Dali, 72, bemerkt richtig: „Unmissverständlich verklammert Dalí also ikonographisch die Auferstehung, die dem Toten im Grab des Elischa widerfährt, mit jener Jesu Christi." Hart, Dalí and his Bible, 118, erkennt zwar eine Figur, die „a tall staff that is topped with a cross and that reaches towards the heavens" in Händen hält; er wagt aber nicht, die Beobachtung zu deuten. Eberts, Die Bibel illustriert, 1286, erwähnt weder den Kreuzstab noch die blaue Farbe.

dann als Totenschädel rechts unten von Elischa wieder auf und wird nach oben bewegt hinein in die blaue Auferstehungskraft Christi. Dabei strebt der auferstandene Christus seinerseits nach oben.

Im Rücken Elischas sind in Rötelzeichnung zwei weibliche Brüste zu sehen, eingebettet in ein Federkleid. Eberts erinnert dies daran, dass Elischa „den Baalskult bekämpfte“ [29]. Scherbaum scheint ihm darin zu folgen, will er darin doch „eine stilisierte Aschera-Stele“[30] als Symbol des von Elischa bekämpften „Baalskults“ erkennen. Mir erscheint diese „historische Verortung“ eher fraglich. Vielmehr ist anzunehmen, dass Dalí bei seinem Thema geblieben ist. Grenzt er sich ab von Hoffnungen, dass „die Brüste der Natur“ (Lebenszyklen) oder gar die Milch von „Engelsbrüsten“ den Tod besiegen könnten? – Über den Brüsten erscheint eine karmesinrote Sonne mit schwarzen Gesichtszügen. Die Unterkante der Sonne ist formal wieder im goldenen Schnitt angesetzt. Aber weder ihre Augen noch ihr Mund geben Anlass zur Hoffnung (Detail 8).

Abb. 23 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 8, Sonne.

Der Blick der Sonnen-Augen ist darauf ausgerichtet, die Betrachtenden in ihren Bann zu ziehen. Dieser Blick gibt nicht frei zum Leben; vielmehr zwingt er eher in die rote Sonne hinein. Ob Dalí, der sich intensiv mit Natur-wissenschaften beschäftigt hat, hier die Sonne als „roten Riesen“ malt? Ist sie gerade dabei, sich auszudehnen und den Planeten unter ihr in ihrem roten Feuer zu verderben? Das hieße: Am Ende der irdischen Ordnung wird alles irdische Leben im Feuer des „roten Riesen“ enden. Man könnte einwenden: Als „Riese“ erscheint die Sonne hier nicht gerade. Aber wenn Dalí rechts unten den Tod verspottet, kann ihm wenig daran gelegen sein, links oben den „roten Riesen“ aufzublähen, um Angst einzujagen. Immerhin: das Karmesinrot der Sonne breitet sich nach oben aus und legt sich auch über die weiblichen Brüste. Dalí schärft hier ein: Hoffnung gegen den Tod gibt es nur, wenn man sich wie Elischa dem gekreuzigten und auferstandenen Christus zuwendet, durch den allein der Tod besiegt ist.

Zugegebenermaßen ist der letzte Abschnitt hypothetischer als die Deutung der anderen Bildelemente. Mir erscheint die vorgetragene These dennoch am relativ wahrscheinlichsten.[31]

---

[29] Die Bibel illustriert, 1286.
[30] Der unbekannte Dali, 72.
[31] Wie an anderen Bildern gezeigt werden kann, ist Dalí stets auch kritischer Theologe, der problematische oder irreführende Vorstellungen aufdeckt und ablehnt.

Ein letzter Blick soll dem Tod am rechten unteren Bildrand gelten. Der große Totenschädel mit den beiden nach vorn gewölbten Hörnern ist schon beschrieben worden. Die Hörner erscheinen allerdings wenig spitz und nicht wirklich gefährlich. Sie erinnern eher an Fühler einer Schnecke. Zu den hörnerartigen Ausbuchtungen des Schädels auf der Kopfrückseite notiert Scherbaum: „Angesichts der Macht Gottes ist der Tod seines Stachels beraubt (1Kor 15,55). Die nach außen gestülpten Fortsätze am Totenschädel versinnbildlichen die stumpf gewordene Spitze seines Grauens.“[32] Auch dieser Gedanke dürfte etwas hypothetisch sein, ist aber im Bildkontext überaus reizvoll. Klar ist jedenfalls: Mag der Tod seine Zähne auch noch so grimmig zusammenbeißen: Sein Gebiss hat Lücken. Schon Elischa musste er freigeben (oranger Kreis), aber auch der namenlose Tote im Grab Elischas (roter Kreis) entkam seinen Zähnen. Die Sonne über seinem Reich am linken Rand hat zwar ohnehin weder Licht noch Wärme gespendet. Aber nun ist sie endgültig dabei unterzugehen, und zwar auf immer. Durch die Auferstehung Christi gilt, von Dalí überragend ins Bild gesetzt: „ein Spott der Tod ist worden“.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Der alttestamentliche Text diente Dalí lediglich als Material-Vorlage, um ein Osterbild zu gestalten. Dieses wäre ohne die neutestamentliche Vorstellung der Auferstehung Christi undenkbar. So ist das Bild gedanklich völlig auf dem christlichen Heilsgeschehen aufgebaut.

5. Die Auferweckung der Totengebeine

Wie sich zeigen wird, hat Albaretto dieses Bild nicht verstanden und ihm einen falschen Titel (sowie irrtümliche Bibeltexte auf dem Japanpapier) zugeordnet. Methodisch muss hier darum so vorgegangen werden, dass zuerst ein angemessener Titel gesucht wird. Albarettos Titel lautet „Omnes gentes in valle Josaphat“ (Alle Völker im Tal Josaphat). Seine Deutung ist im Bibelzitat Joel 4,2 zusammengefasst: „Ich (Gott) werde alle Völker versammeln und sie hinabführen ins Tal Josaphat“, *um sie dort zu richten*. Wer also aufgrund von Titel und Bibelstelle das Bild deutet, könnte in den verschiedenen braunen „Erdklumpen“ das Gericht über verschiedene Völker sehen. Ohne auf einzelne Bildaspekte einzugehen, schreibt Eberts lapidar: „Die Völker, die ihm Unrecht angetan haben, werden jetzt bestraft“.[33] Hart sieht überall den Tod: „Death is transparent.“[34] Scherbaum versucht die braunen Strukturen zu deuten und sieht in ihnen eine Art „Phagozyten“,[35] also Fresszellen, welche in der mittleren und oberen Bildhälfte die neben ihnen stehenden Gestalten auffressen. Zur oberen

[32] Der unbekannte Dalí, 72.
[33] Die Bibel illustriert, 1290.
[34] Hart, Dalí & his Bible, 178.
[35] Scherbaum, Der unbekannte Dalí, 146.

Gestalt wagt er gar zu sagen „Da hilft es auch nicht, wenn man, wie die große Figur rechts oben, noch ein Kreuz präsentiert“.[36] Ob diese Deutung der Gebärde dieser Gestalt gerecht wird, ist jedoch zu bezweifeln. Würde das Kreuz als apotropäisches Zeichen „präsentiert“, würde es gegen den Gefahrenherd gehalten (vgl. z.B. Dalís Bild „Die Versuchung des Heiligen Antonius“). Hier aber kann die Geste kaum anders denn als siegreiche Rettung gedeutet werden. Zugegeben: Das Werk ist sperrig. Doch gibt es m.E. keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass hier Völker zur Rechenschaft gezogen werden. Man müsste das auf das Konto „surrealistisch“-unverständlich buchen.

Abb. 24 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“.

Da Albarettos Zuschreibungen von Titeln und Bibelstellen aber öfters schlicht falsch sind, empfiehlt es sich auch hier, in einem ersten Schritt zu beschreiben, was deutlich zu erkennen ist; in einem zweiten Schritt ist nach dem biblischen Text zu fragen und erst in einem dritten kann man sich im Wissen um den biblischen Kontext an eine Interpretation wagen. Die hermeneutische Frage wird dann fast von selbst einfließen.

Abb. 25 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“, Detail 1, Lamm.

[36] Ebd.

Unten ist leicht links von der Mitte auf einem dunklen Felsen ein geschlachtetes blutiges Opferlamm zu erkennen. Ihm ist bereits das Fell abgezogen. Durch seine rote Farbe hebt es sich deutlich von der übrigen Farbgebung in verschiedenen Braun- sowie Grautönen und schließlich Schwarz ab. Das Lamm liegt auf dem Rücken, die Beine nach oben gestreckt. Auch das Gesicht und die Augen „blicken“ nach oben, gen Himmel (Detail 1). Wie wichtig dieses Opferlamm ist, ergibt sich auch aus dem Bildaufbau. Das Auge ist exakt in der waagrechten Bildmitte gesetzt.[37] Am wahrscheinlichsten ist, dass Dalí hier das Opferlamm Christus ins Bild malt bzw. die Heils-Wirkung des Opferlammes bedacht haben will. – Darüber erkennt man eine mit feinen Tuschestrichen gezeichnete Gestalt: ein stehendes Skelett aus Knochen; am linken Unterschenkel und linken Fuß scheint schon Fleisch über den Knochen gewachsen zu sein; anderswo bilden sich Sehnen. Bei der erneuten Untersuchung des Bildaufbaus fällt auf: Der unterste Punkt des großen Zehs (als Punkt bei genauer Betrachtung sogar zu sehen) der stehenden Gestalt befindet sich in der „bemalten“[38] waagerechten Bildmitte bei 16,5 cm; zugleich liegt dieser Punkt nur knapp über dem Goldenen Schnitt. Diesen hat Dalí für das braunschwarze Gebilde direkt unter dem Fuß vorbehalten. – Über das stehende Skelett sind Flecken grauer Farbe gelegt. Mit ihr scheint die Energie zum Zusammen- und Überwachsen des Skeletts angedeutet zu sein. In derselben Technik hat Dalí darüber eine Gestalt mit weit ausgestreckten Armen gemalt. Fast überall ist sie mit Fleisch und Haut versehen; nur am Kopf und rechten Arm ist der Prozess noch nicht zu Ende. Für die Betrachtenden ist klar: Auch dort werden Fleisch und Haut wachsen. Die Gebärde der ausgestreckten Arme deuten auf Rettung oder Sieg. Die rechte Hand hält ein Kreuz – im Gesicht ist bereits das Lachen über die „Auferstehung“ zu sehen.

Auch wenn noch nicht alle Züge des Bildes gedeutet sind, legt sich für Bibelkenner bereits die Assoziation zu Ez 37,1–14 nahe. In diesem Text wird der Prophet in eine Ebene von Totengebeinen versetzt. Die Knochen, die er zu Gesicht bekommt, sind bereits „ganz ausgetrocknet“ (V. 2). Im Dialog fragt Gott Ezechiel, ob diese Gebeine je wieder lebendig werden können. Für den unvoreingenommenen Leser ist die Antwort auf die rhetorische Frage klar: Nein, niemals. Dann aber folgt die unvorhersehbare Wende. Gott befiehlt Ezechiel, diese Knochen anzureden und ihnen als Gottes Wort zuzusagen:

> „Siehe, ich (Gott) selbst bringe Geist in euch, dann werdet ihr lebendig. Ich gebe euch Sehnen, umgebe euch mit Fleisch und überziehe euch mit Haut; ich gebe Geist in euch, so dass ihr lebendig werdet. Dann werdet ihr erkennen, dass ich der Herr bin. ... Und während ich noch prophetisch redete, gab es Geräusche, und siehe, ein Erbeben: Die Knochen rückten zusammen, Knochen an Knochen. Und

[37] Blattbreite: 35 cm. Dalí hat links einen 2 cm breiten Rand ausgespart.
[38] Bildbreite: 33 cm (Blattbreite minus 2 cm Rand).

als ich hinsah, siehe, da bekamen sie Sehnen, es wuchs Fleisch an ihnen und sie wurden mit Haut überzogen; Odem aber war noch nicht in ihnen. 9 Da sprach er (Gott) zu mir: Menschensohn, rede prophetisch zum Geist und sprich zum Geist: So spricht Gott der Herr: Geist, komme von den vier Winden und hauche jene Erschlagenen an, dass sie wieder lebendig werden. 10 Und ich redete prophetisch, wie er mir geboten hatte. Da kam Odem in sie, und sie wurden lebendig und stellten sich auf die Füße. ... So spricht Gott der Herr: Siehe, nun öffne ich eure Gräber und lasse euch aus euren Gräbern steigen und bringe euch heim ins Land Israel. Da werdet ihr erkennen, dass ich der Herr bin, wenn ich eure Gräber auftue und euch, mein Volk, aus euren Gräbern steigen lasse."

Blickt man in Kenntnis des Bibeltextes auf das Bild, so ergibt die Abfolge der noch weitgehend skelettartigen Gestalt in der Mitte zu der oben leicht rechts von der Mitte befindlichen Figur mit fast vollständig von Fleisch und Haut bedeckten Figur eine logische Abfolge – sie stellt den Prozess der Auferweckung nach Ez 37 dar. Dabei hat Dalí das dreifache „Damit ihr erkennt, dass ich der Herr bin" nicht überlesen. Die Person oben mit dem lachenden Mund hat ihre Augen zum Himmel gerichtet – sie „erkennt", wem sie ihre Rettung verdankt.

Damit sind jedoch längst nicht alle Züge des Bildes gedeutet. Unter der mittleren Gestalt und rechts neben dem „Opferfelsen" sind zwei auffällige dunkelbraune, etwas zusammengequetschte Kugeln zu sehen, die einen langen dunkelbraunen Schatten werfen. Was bedeuten sie? Am wahrscheinlichsten erscheint mir, dass Dalí sich hier selbst zitiert. Im 1933 gemalten Bild „Le devenir géologique" („Geological destiny", „Die geologische Zukunft" bzw. „Das geologische Werden")[39] reflektiert Dalí die Vergänglichkeit. In einer weiten, weitgehend leeren grau-grünblauen Landschaft steht ein mit menschlichen Totenschädeln behangenes Pferd, „das im Begriff ist, sich inmitten einer Wüste in Fels zu verwandeln."[40] Vor ihm liegt ein goldgelb glänzender Stein, der farblich mit den beiden am Pferd hängenden Totenschädeln verbunden ist. Dalí will beim Betrachter die Assoziation hervorrufen: Dieser Stein (mit langem dunklen Schatten) war einmal ein menschlicher Schädel. Am rechten oberen Bildrand finden sich hintereinander gestaffelt zwei Felsen. Im vorderen Felsen ist überdeutlich ein menschliches Gesicht zu sehen. Im hinteren Felsen ist das Gesicht undeutlicher – aber Dali zeigt: Auch in ihm ist Leben „verfelst". Das zu völligem Stillstand gekommene Pferd, die beiden Felsen und der Stein werfen lange Schatten. Zwischen den beiden Felsen geht ein sehr klein gemalter Mann mit seinem Sohn an der Hand. Er kann ihn nur lehren: Es ist das geologische Schicksal des

[39] Abgebildet z.B. in Descharnes, Eroberung, 1984/2003, 143, aber auch leicht zugänglich im Internet unter „Dalí, geological destiny".

[40] So Julian Green, der erste Besitzer, zit. in Descharnes, Eroberung, 142. Green notiert dies unmittelbar, nachdem er nach dem Kauf des Bildes vom Gespräch mit Dalí nach Hause gekommen ist. Er hat also die Worte Dalís noch im Kopf. Darum ist man bei dieser Deutung auf ganz sicherem Boden.

Menschen, am Ende zu versteinern, zum Felsen zu werden. Was lebendig ist und sein will, wird zum Felsen. Leben zu toter „Stein-Materie“.

Den in diesem Bild sichtbar werdenden Schrecken vor der Vergänglichkeit variiert Dalí in vielen weiteren Bildern. In der Zeichnung „bureaucrat et machine à coudre“ (Bürokrat und Nähmaschine)[41] von 1933 hat Dalí das zum Fels werdende stehende Pferd nach rechts gestellt; links liegt auf dem Boden ein Totenschädel (sozusagen noch im Vorstadium der Versteinerung), jeweils mit den entsprechenden Schatten. Aus vielen weiteren Beispielen (z.B. Todesritter) ragen zwei besonders heraus: Einmal hat Dali 1951 im Zyklus zu Dantes „Göttlicher Komödie“ in Blatt 23 „Die Heuchler“[42] ins Bild gesetzt: Über einen bereits versteinerten Kopf laufen Ameisen. Im 1940 geschaffenen Werk „Les trois ages“ (die drei Lebensalter)[43] hat Dalí vor die Büste des Alters zwei etwas zusammengedrückte, Schatten werfende Steine gemalt. Mag der Alte noch so grinsen – seine unausweichliche Zukunft liegt vor ihm: Er wird als toter Stein enden. Die Steindarstellungen dieses Bildes dürften die engste Parallele zu den steinartigen Gebilden auf dem Blatt der Biblia sacra sein.

Es ist nur zu verständlich, dass Dalí bei der Lektüre der „bereits ausgetrockneten“ Totengebeine aufgrund seines Konzeptes versteinerte Schädel malt. Das dunkle Braun der beiden „Steine“ ist auch im Felsen zu sehen, auf dem das Opferlamm liegt. In diesem Felsen gibt es jedoch helle Partien. Betrachtet man diese genauer, so kann man mindestens fünf menschliche Gesichter (bzw. Personen) erkennen, deren „geologisches Schicksal“ sie bereits zum Felsen hat werden lassen. Wie oft arbeitet Dalí auch hier mit den Möglichkeiten des Doppelbildes.

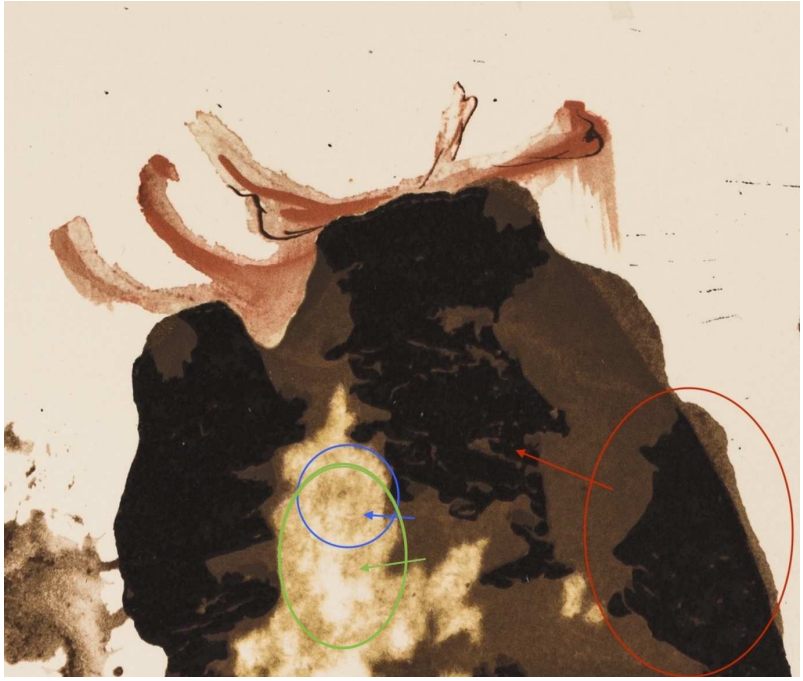

Abb. 26 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“, Detail 2, aufbrechender Fels mit „Tod und Teufel“.

41 Abgebildet z.B. in: v. Maur, K., Salvador Dali 1904–1989, 1989, 121.
42 Ebenfalls zu sehen in: ebd., 315.
43 Abgebildet z.B. bei Descharnes, Eroberung, 251.

Von weitem erkennt man eine Gestalt nach rechts blickend mit aufgerissenem Mund (grünes Oval, grüner Pfeil zeigt auf den offenen Mund). Sieht man genauer hin, sind verschiedene Personen bzw. Köpfe zu erkennen (blaues Oval, blauer Pfeil zeigt auf den Mund). Bringt man Dalís Bildsprache und Ez 37 zusammen, so sind die von Ezechiel in V.1f.4 beschriebenen „vertrockneten Gebeine“ im schwarz-braunen Felsen bzw. in den beiden zusammengequetschten Steinkugeln zu sehen. Wo der Prophet sie anspricht, entsteht aber im Felsen schon ein heller Schein. Die Toten werden aus der Versteinerung gelöst. Eine starke Kraft ist dabei, den Felsen nach oben hin aufzubrechen. Deutet Dalí an, dass im Felsen bereits ein Kampf zwischen der „hellen“ und „dunklen“ Macht ausgefochten wird? Jedenfalls fällt auf, dass der eigentlich schwarzumrandete Fels fast keinen Schatten mehr wirft. Vielmehr scheint der dunkelbraune bzw. schwarze Schatten mit allen Kräften beschäftigt, den aufbrechenden Felsen zu stabilisieren und die Löcher der aufgebrochenen Strukturen zu stopfen. Das Reich des Todes verteidigt mit allen „Schatten“-Energien seinen Bestand. Mag diese Überlegung auf den ersten Blick spekulativ erscheinen – ein genauerer Blick bestätigt die These. Denn hat man sich in Dalís Doppelbildern eingesehen, so erkennt man in der mittleren schwarzen Gestalt einen Drachen mit offenem Maul. Faucht der Drache (roter Pfeil zeigt in Richtung seines Mauls) den Tod (rechts im Felsen, rotes Oval) an, er solle gefälligst sein Reich zusammenhalten? Beim Vergleich mit dem Teufel/Tod aus dem Bild „Et baptizatus est a Ionne in Iordane“ (besser: „der Sieg Christi über den Teufel“) fällt auf: Das stark nach vorn geschobene Kinn, Mund, Nase, Augenpartie, Stirn sind ähnlich gezeichnet. Bewusst stellt Dalí eine Beziehung her; auch dort geht es um die Entmachtung von Tod und Teufel.[44] Doch trotz allen Kampfes der schwarzen Mächte: Der

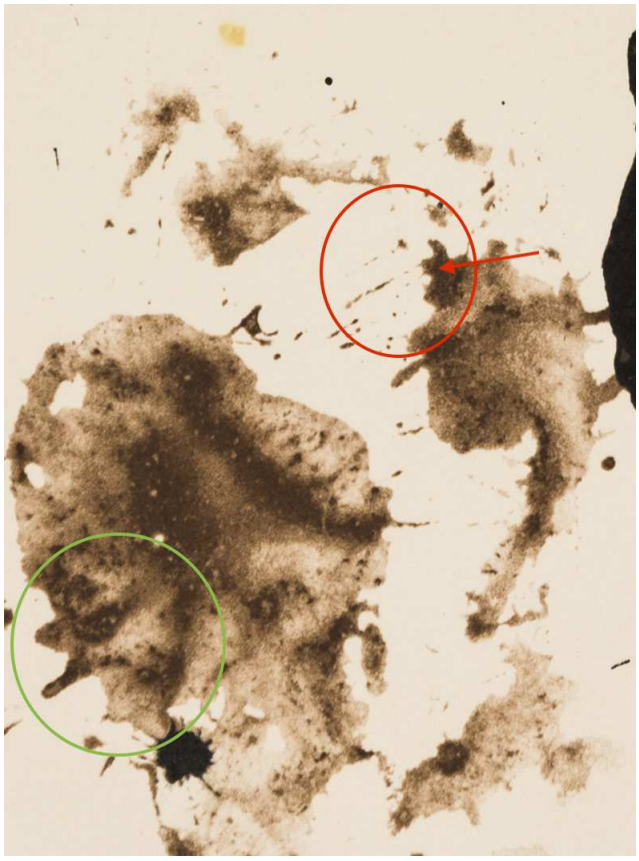

Abb. 27 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“, Detail 3, sich auflösender Fels links unten.

[44] Vgl. Specht, Katalog I, 36–39.

Fels mit den eingeschlossenen Toten ist löcherig und wird aufgesprengt. In der bereits stehenden Gestalt darüber ist schon der Geist, der lebendig macht, am Werk, und in der obersten Gestalt ist das Werk fast vollendet; der aus dem Fels Auferweckte blickt dankbar zu dem auf, der ihm statt seines „geologischen Schicksals“ neues Leben schenkt.

Ist diese Interpretation in Grundzügen richtig, kann man nun auch auf die anderen Felsen blicken. Links unten neben dem „Opferfelsen“ ist der braune Fels bereits aufgebrochen und befindet sich in Auflösung. Eine nach rechts blickende Person (linker Teil des Felsen, rotes Oval, roter Pfeil Ri. Mund) wird befreit. Ein noch verfelstes Gesicht mit spitzer Nase und dunkler Brille blickt nach links unten (grünes Oval).

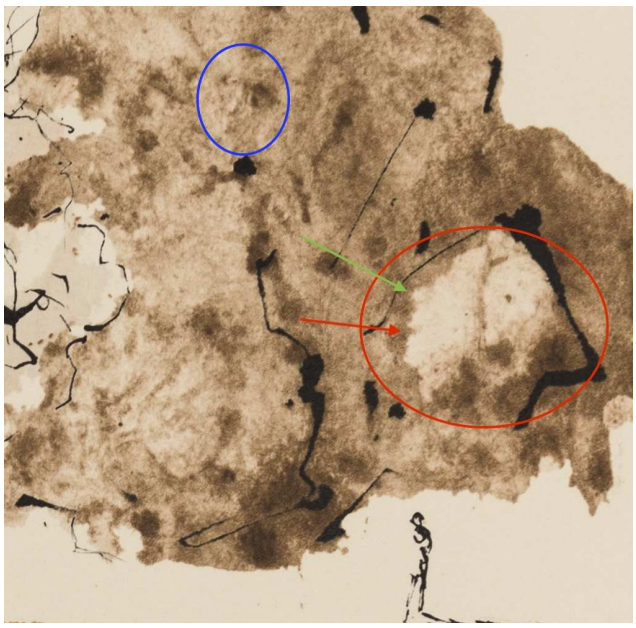

Abb. 28 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“. Detail 4, Fels rechts oben, Frauengesicht und Profil eines Männergesichts.

Im Felsen rechts oben (Detail 4) wird eine Frau (rotes Oval, roter Pfeil deutet auf den Mund, grüner Pfeil auf die Nase) aus dem Felsen befreit. Im blauen Oval ein Doppelgesicht eines Mannes, einmal im Profil und zum andern als Frontbild.

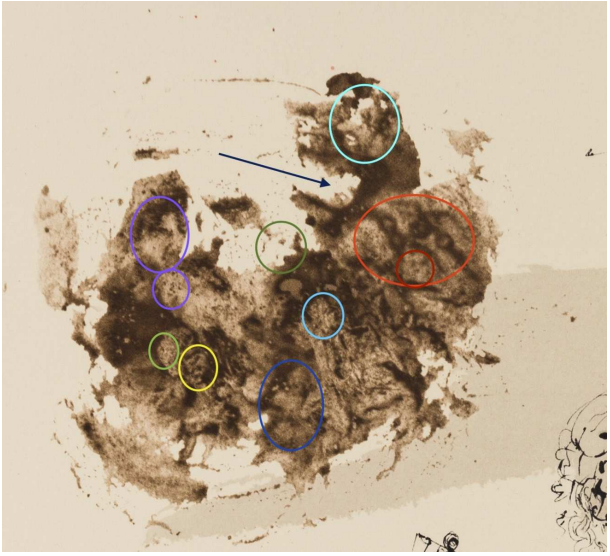

Abb. 29 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“, Detail 5, Fels links oben.

Der linke obere Fels verdient eine genauere Analyse (Detail 5). Zunächst macht dieses Gebilde den Eindruck, als ob es herangerollt worden wäre bzw. sich noch in der Drehung befindet. Rechts oben malt Dalí einen nach hinten blickenden Raubtierkopf. Das große fast viereckige Maul (der dunkle Pfeil weist ins Maul) scheint gefährlich zu fauchen. Hier zeigt sich Dalí wieder als Meister des Vexier-

bildes.[45] Ein herangerollter Stein, in dem schon befreite Menschenköpfe zu erkennen sind, noch im Fels eingeschlossene Gesichter und menschliche Figuren, zugleich eine Art Drache, der sich ein letztes Mal aufbäumt, um seinen Raub zu retten. Doch er hat schon verloren und wird sich wie der Fels auflösen. Die Ovale in verschiedener Größe zeigen Köpfe, die schon im Licht und also befreit sind, z.B. im dunkelgrünen Kreis, ein Profil, nach rechts blickend. Im hellroten Oval sind zwei Gesichter mit Brillen zu sehen, wobei im Kinn des rechten Kopfs ein weiteres Gesicht frontal im dunkelroten Kreis zu sehen ist. Für Dalí ist klar: Die Toten sind zusammengepresst und also übereinander verfelst. Wenn der Fels sich auflöst, treten die Schichten zutage. Beim Gesicht im hellblauen Oval meint man eine Gestalt mit Perücke des 18. Jahrhunderts zu erkennen. Außer den elf durch Ovale gekennzeichneten Köpfen erkenne ich mindestens noch doppelt so viele Gesichter.

Das Steinobjekt rechts unten macht noch einen halbwegs massiven Eindruck; hier hat Dalí schwarze Strukturen aufgemalt, die eisernen Klammern ähneln. Aber auch sie können nicht auf Dauer halten, was aufbricht. In der linken, dem geopferten Lamm zugewandten Seite, birst der Fels auf. – Die beiden Felsstrukturen rechts mittig neben dem stehenden Skelett sowie rechts oben neben der bereits mit Fleisch und Haut überzogenen menschlichen Gestalt zeigen noch Relikte vom Kampf des Gesteins gegen die vom Geist herausgerufenen, zur Auferweckung bestimmten Menschen. Beide Male hat man den Eindruck, dass Greifarme des Todes einen letzten verzweifelten Versuch unternehmen, die ihnen entkommenden Menschen zu halten. Aber ihr Mühen ist umsonst. Das Wort des in die Auferweckung rufenden Gottes setzt sich durch. Die Macht des „geologischen Schicksals“ ist gebrochen. Das Gestein bereits durchsichtig. Die schwarzen Linien können den Zerfall der Felsen nicht verhindern.

Nun fordern noch die kleinen, mit feinen Tuschelinien gemalten Figuren zur Deutung heraus. Mir scheint, dass Dalí in den sieben Suchern die jeden Menschen umtreibende Suche nach dem ewigen Leben erzählt. Um von unten zu beginnen: Rechts oberhalb des Felsens trifft ein von der Last dieser Suche beschwerter Mensch auf einen luftig-leichten Engel. Weil Dalí beim Thema bleibt: Kann er etwas anderes fragen, als ob es ein Entkommen aus dem geologischen Schicksal gibt, bzw. wie man das ewige Leben erringen könnte? (Vielleicht darf man in diesem Zusammenhang auf Gilgamesch verweisen, eine der ersten menschheitlichen Erzählungen auf der Suche nach dem ewigen Leben. Aber Dalí geht es nicht um eine einzelne Geschichte, sondern um die grundsätzliche Menschheitsthematik.) Dabei trägt der Mensch eine Art Kescher mit sich, so wie einer, der Schmetterlinge in seinem Kescher fangen will. Übertragen: Er sucht

[45] Vgl. J.-H. Martin / S. Andreae, Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit, 2003.

das „ewige Leben“ einzufangen. Der Engel verweist auf einen Träger mit einer Doppelmitra, sei es ein Bischof oder Hohepriester, zu dem der Suchende voller Hoffnung rennt. Doch dieser kann ihm auch nicht weiterhelfen. Etwas weiter oben lehnt er sich ermattet an einen Felsen. Wo soll er noch suchen? Links außen kniet einer; er scheint in einen Abgrund hinab zu schauen. In der rechten Hand hält er ein Kurzschild, in der linken ein Kreuz. Sein Gewand erinnert an einen mittelalterlichen Waffenrock. Will Dalí damit die Kreuzzüge deuten als irregeleitete und vergebliche Versuche, das ewige Leben zu erringen? – Die Suche geht weiter. – Bei der nach rechts gehenden Person ist der leere Kescher besonders schön zu sehen. Oben (neben der großen Gestalt des Auferweckten) geht ein Kleriker mit Mitra und wirft lange Schatten. Stellt Dalí die Frage, ob manche Menschen ein geistliches Amt anstreben, um auf diesem Weg das ewige Leben zu finden?

Entscheidend: Keiner der menschlichen Such-Wege führt zum ersehnten Ziel. Erst das Opfer des Lammes setzt das in Ez 37 beschriebene Auferweckungsgeschehen in Gang. Gut möglich, dass Dalí das Kapitel zu Ende gelesen hat. „Ich werde mitten unter ihnen auf ewig mein Heiligtum errichten und über ihnen wird meine Wohnung sein“, heißt es in V. 26f. Dalís Hermeneutik ist deutlich: Er deutet den alttestamentlichen Text vom Christusgeschehen bzw. von der in der katholischen Messe vorgenommenen Verdichtung her. Das „ewige Heiligtum“ wäre so im von der katholischen Kirche gefeierten Opfergeschehen zu finden. Im Präfationsgebet I der römisch-katholischen Kirche für die Osterzeit heißt es: „In Wahrheit ist es würdig und recht, dir, Vater, immer und überall zu danken, diese Nacht aber aufs höchste zu feiern, da unser *Osterlamm* geopfert ist, Jesus Christus. Denn er ist das wahre *Lamm*, das die Sünde der Welt hinwegnimmt. *Durch seinen Tod hat er unseren Tod vernichtet und durch seine Auferstehung das Leben neu geschaffen.“*

Das geopferte Osterlamm setzt das Auferweckungsgeschehen in diesem Bild in Gang. Ohne dieses Geschehen entkämen die Menschen nicht ihrem „geologischen Schicksal“, als tote Materie und Felsgestein zu enden. Doch der Tod wird vernichtet. Es setzt deshalb eine Reversion des Geschehenen ein. Das im Todesfelsen eingeschlossene Leben wird wieder befreit; die im Gestein fest verschlossenen menschlichen Gestalten kommen ins Licht und ins Leben zurück. Das Lamm unten und das Kreuz oben in der Hand des mit Fleisch und Haut überzogenen Menschen stehen in enger Relation. (Nebenbei: Der Schnittpunkt der beiden Kreuzesbalken ist erneut in der waagerechten „bemalten“ Bildmitte.) Außerhalb des Bildes, aber nicht zu vergessen: Über allem thront der ins Leben rufende Gott, zu dem der Auferweckte dankbar aufschaut.

Die hermeneutische Betrachtungsweise stellt allerdings eine weitere Frage: Ist die Gestalt, der Sehnen und Fleisch wachsen und die „zur Auferweckung gerufen“ ist, am Ende Christus selbst? Nach Ez 37 wird ja ein ganzes Feld voller

Totengebeine angesprochen und zum Leben wieder „auferweckt“. In anderen Bildern, die Ez 37 darstellen, ist sonst eine Vielzahl von etwa gleich großen Auferweckungsleibern dargestellt.[46] Zeigen die „beiden“ großen Gestalten die Abfolge des Auferweckungsgeschehens an Christus selbst? Das hieße dann: Dalí deutet Ez 37 konsequent von der Auferweckung Christi her. Weil Christus auferweckt wurde, wird das „geologische Schicksal“ der todverfallenen Menschen revidiert, und alle werden hineingezogen in das Ostergeschehen. Das Bild wäre dann zugleich eine Interpretation von 1Kor 15,20–24:

> 20 Nun aber ist Christus von den Toten auferweckt worden als der Erste der Entschlafenen. 21 Da nämlich durch einen Menschen der Tod gekommen ist, kommt durch einen Menschen auch die Auferstehung der Toten. 22 Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden. 23 Es gibt aber eine bestimmte Reihenfolge: Erster ist Christus; dann folgen, wenn Christus kommt, alle, die zu ihm gehören. 24 Danach kommt das Ende, wenn er jede Macht, Gewalt und Kraft entmachtet hat und seine Herrschaft Gott, dem Vater, übergibt. (Einheitsübersetzung 2016)

Durch den, der als erster auferweckt wurde, der oben siegreich sein Kreuz in die Höhe hält, werden alle anderen, auf die das „geologische Schicksal“ warten würde, auferweckt.

So sperrig das Bild auf den ersten Blick erschienen ist: In der dramatischen Ästhetik des Bildes zeichnete Dalí eine existentiell-bewegende Auseinandersetzung mit dem Menschheitsthema Tod. Der hermeneutische Schlüssel dazu ist das geopferte Osterlamm und der neuschöpferische Ruf Gottes an Christus zur Auferstehung aus dem Tod. Erneut wurde deutlich: Dalí setzt alttestamentliche Texte hochreflektiert in Beziehung zum Christusgeschehen, wobei er hier die Linien in die in der Liturgie gefeierte Vergegenwärtigung des Heils bewusst auszieht.

6. Schluss

6.1. Die Originalität Dalís

In einer Reihe von Bildern der „Biblia Sacra“, z.B. in „Mariae Annunciatio / Verkündigung an Maria“ schließt Dalí an bekannte Motive an, um diese dann originär weiterzuentwickeln. In den hier vorgestellten vier Bildern entwirft Dalí die Bilder völlig eigenständig. Im Sintflutbild kann man natürlich die Arche erkennen; ansonsten ist seine Bildaussage neu und einzigartig. Eine „Illustration“ zum Weinberglied Jes 5,1–7 ist ebenfalls singulär, erst recht in Dalís Verknüpfung mit Joh 15. Auch zu 2Kön 13,20–21 findet sich in der Geschichte der Kunst mindestens kein „großes“ Bild. So tief Dalís denkerische Leistung hier zu

[46] Z.B. in der Illustration zu Luthers Bibel von 1545, über viele andere bis hin zum Relief auf der Menora vor der Knesset in Jerusalem, gestaltet von Benno Elkan (Stamm, 3. Bild von unten).

spüren ist: Faszinierend ist für mich auch, dass am Ende das Bild „leicht“ daherkommt in der Verspottung des Todes und zum Osterlachen einlädt. – Zu Ez 37 gibt es eine Fülle von Bildern in der Geschichte der Kunst. Aber auch hier setzt Dalí selbständig an. Den Betrachtenden mutet Dalí hier mehr zu. So zwingt er sie, genau hinzusehen und das Gesehene auf dem Hintergrund sowohl seines Werks als auch des biblischen Zusammenhangs intensiv zu bedenken. Wer bereit ist, diesen Weg mitzugehen, dem erschließt dieses einzigartige Bild neue Horizonte.

6.2. Zur biblischen Hermeneutik

Es ist hier nicht der Ort, um die verschiedenen Modelle der alttestamentlichen Wissenschaft zur biblischen Hermeneutik vorzustellen und zu diskutieren.[47] Häufig wird das Verhältnis zwischen Altem und Neuem Testament im Schema von „Weissagung und Erfüllung“[48] gesehen – auch über die Fachwelt hinaus. So wird etwa in den Gottesdiensten zu Weihnachten Jes 7,14 auf die Geburt aus der Jungfrau Maria bezogen, wie es bereits Mt 1,23 („auf dass sich erfüllte“; vgl. viele weitere Reflexionszitate bei Mt und in anderen ntl. Büchern) explizit formulierte. Dalí kannte diese Tradition natürlich; in seinem Bild „Ecce virgo concipiet“ (so der von Albaretto gegebene Titel; Probedruck-Nr. 41) scheint er diese auch aufzunehmen.[49]

Resümiert man aber Dalís Position aus den vier besprochenen Bildern, zeigt sich: Es kam ihm nicht in den Sinn, einfachen Schemata zu folgen.

Beim Sintflutbild hätte sich Dalí an längst vorgegebene Typologien anschließen können. 1Petr 3,20f z.B. sieht eine typologische Beziehung zwischen der Rettung Noahs mit der „Taufe, die euch jetzt rettet“. In der Kirchengeschichte ist die Arche oft mit der Kirche als Schiff des Heils verbunden worden, oftmals in Verbindung mit der „allein rettenden Kirche“.[50] Aufgrund anderer Bilder[51] vermute ich, dass Dalí an solchen Vorstellungen deutliche theologische Kritik geübt hätte. Seine Arche hat die Stürme der Sintflut nur beschädigt überstanden. Den vorgegebenen „alten“ Deutungen konnte er nichts abgewinnen.

Was aber überaus spannend ist: Dalí hat die theologische Problemstellung des Bibeltextes (der Mensch nach der Flut ist nach wie vor Sünder; Gott aber hat sich geändert) umfassend durchdacht. Schon der Gott des Alten Testaments hat bei sich beschlossen, die Sünde der Menschen zu *ertragen* und zu

---

[47] Vgl. etwa Oeming, Hermeneutik, 2013; ders., Biblische Theologie 6.

[48] So der Titel eines gewichtigen Aufsatzes von Rudolf Bultmann, wieder abgedruckt in: Probleme alttestamentlicher Hermeneutik, 1960, 28–53. Ähnliche Bezeichnungen: Verheißung und Erfüllung.

[49] Dabei ist auch dieses Bild weit komplexer als auf den ersten Blick ersichtlich.

[50] Rahner, Arche Noe, 504–547.

[51] Z.B. in „Tu es Petrus“ (so der wenig präzise Titel Albarettos), Probedruck Nr. 101, oder in „De Petra exivit aqua“, Probedruck Nr. 18.

tragen; so ist es für Dalí nur folgerichtig, dass Gott in Christus (im Symbol des Fisches!) die Sünde des Menschen *auf sich nimmt* und *wegträgt*. Problemstellung und Gottes Handeln sind in beiden Testamenten identisch; bestenfalls kann man sagen, dass die Problemlösung im Neuen Testament anschaulicher offenbar wird. Fast unnötig zu sagen: Dalí versteht die Sintflut wie die biblischen Autoren natürlich als universales Ereignis; so kann auch das Heil nicht auf eine partielle Gruppe (z.B. eine Kirche) eingegrenzt werden.

Im Bild „vinea electa" lotet Dalí das in Jes 5,1–7 gegebenen theologische Problem aus. Man wird ihn kaum fehlinterpretieren, wenn man sagt: Die Erwartung Gottes nach guten Früchten und seine Enttäuschung über das Ausbleiben von Recht und Gerechtigkeit bezieht Dalí keinesfalls nur auf das Gottesvolk Israel, vielmehr wird es von ihm als universal-menschliches Thema verstanden. Schon darum wäre für ihn eine biblische Hermeneutik, die den Fokus auf das Verhältnis „alttestamentliches Gottesvolk – neutestamentliche Gemeinde" richtet, zu kurz gegriffen, zumal im Neuen Testament diese Anklage übernommen wird. Wenn Paulus in Röm 1,29 betont: „Sie sind voll Ungerechtigkeit, Schlechtigkeit, Habgier, Bosheit ...", dann ist er gedanklich ganz bei Jes 5,1–7. So versteht Dalí auch die Gerichtsbotschaft (gesamt-)menschheitsbezogen, wie sie Paulus in Röm 1,18 formulierte: „Denn der Zorn Gottes wird vom Himmel herab offenbart wider alle ... Ungerechtigkeit der Menschen." Der Künstler steht also in einem breiten biblischen Strom, wenn er Jes 5 als Prototyp der Situation des Menschen vor Gott beschrieben sieht: Der Mensch ist – ob selbst verantwortlich oder von der Macht des Bösen verführt und schuldverfangen – unfähig, durch eigene Anstrengung dem Gericht Gottes zu entkommen.

Dass Dalí Christus mit Kreuzstab, Schlange, Sense des Todes und Knackzange einführt, entspricht der Wende in Röm 3,24b–25; ohne die durch Gott veranlasste Rettung/Erlösung des Menschen ließe sich keine Fortsetzung der Geschichte Gottes mit seinen Menschen denken.

Dalí hält aber – auch darin ein scharfer systematisch-theologischer Denker – am Ausgangsthema „Erwartung guter Früchte" fest. Er bleibt nicht stehen beim Thema „Zorn Gottes/Gericht über den schuldig gewordenen Menschen und Erlösung des schuldigen Menschen durch die Selbsthingabe Christi". Vielmehr strebt er folgerichtig auf Joh 15 zu. Von Christinnen und Christen erwartet Dalí „reiche Frucht" in tätiger Liebe[52].

Auch hier geht Dalí über die üblichen hermeneutischen Schemata hinaus; seine Hermeneutik kann am besten beschrieben werden als *konsequentes Durchdenken universal-anthropologischer Problemstellungen im Kontext biblisch-christlicher Theologie.*

[52] Verfolgt man den Römerbrief des Paulus weiter, zeigt sich: In Röm 12,1.9–21 geht es Paulus ebenfalls um tätige Liebe (auch wenn er an dieser Stelle nicht explizit das Thema „Früchte" erwähnt).

Ähnlich wird man bei den beiden hier vorgestellten Bildern zur Totenauferweckung urteilen müssen. Dalí liest die beiden alttestamentlichen Texte auf dem Hintergrund des christlichen Glaubens an die Auferweckung/Auferstehung Jesu. Ohne Letztere wäre das Todesschicksal des Menschen unabänderlich. Doch die Auferweckung Jesu gibt Dalí die Möglichkeit, die Auferweckung zu ewigem Leben für jeden Menschen zu erörtern. Dass der Tote in 2Kön 13,20–21 namenlos ist und also für „jedermann" bzw. jede und jeden stehen kann, ist für Dalís Erkundungsweg nur von Vorteil. Das ist vor dem Hintergrund des Bildes „Elias per turbinem ..." (Probedruck-Nr. 28) nicht nur beiläufig. In diesem Bild wird der Prophet Elija auf einem flammenden Kriegswagen entrückt. Eine vom Himmel kommende warme orangerote Flamme hebt Elija auf einem Wagen mit angedeuteten Pferderücken in den Himmel. Auf seinem Kopf trägt Elija eine Mitra mit rotem Kreuz. Diese Mitra ist Elija erst im Tod (*schwarzer* Körper des Elija) offenbart bzw. „übergeben" worden. Damit hält Dalí fest: Die Wirkmacht der Entrückung geht vom gekreuzigten Christus aus. Doch Elija war ein „auserwählter Mann Gottes". Seine Entrückung ist neben dem vorsintflutlichen Henoch singulär. Wer aber wie Dalí die Auferweckung für jeden und jede bedacht haben will, für den ist der namenlose „Jedermann" (nach 2Kön 13) besonders wichtig.

Zentral im Bild zu Ez 37 dürfte die Auferweckung Jesu in den beiden großen Gestalten sein. Dalí geht also auch hier vom neutestamentlichen Heilsgeschehen aus. Die Auferweckung der Totengebeine fasst Dalí erneut universell. Es geht ihm nicht um Ezechiels ursprüngliche Botschaft, dem vom Exil niedergeschlagenen Israel neue Hoffnung einzuhauchen. Vielmehr legt er den Fokus auf die Auferweckung der Toten, deren „geologisches" Schicksal, zu Fels zu werden, aufgehoben und revidiert wird. Dalí legt Wert darauf, dass Individuen aus den Felsen zum Leben befreit werden. Deutlich zu unterscheiden sind Frauen und Männer; eine ganze Reihe von ihnen hat sehr individuelle Züge (große Nase, Bart, Brille, Perücke bzw. Frisur). Dass schließlich das ganze Geschehen mit dem in der Osterliturgie erinnerten „geopferten Osterlamm" aufs engste verbunden ist, lässt erkennen, dass Dalí seine Auferstehungstheologie mit der Kreuzes- bzw. Lamm-Gottes-Theologie aufs engste verknüpft.

Auf ein Foto in der Kunstakademie San Fernando von 1923 anspielend, schreibt Schiebler: „Den Kopf auf die Hand gestützt, präsentiert er (sc. Dalí) sich in der Pose des Denkers."[53] Liest man den Satz so, als ob sich Dalí nur in Posen „inszeniert" habe, wird man Dalí nach meiner Überzeugung nicht gerecht. Ausweislich seiner Bilder war er – auch bei theologischen Fragestellungen – ein herausragender *Denker.*

[53] Schiebler, Dalís Begierden, 13

Literaturverzeichnis

Biblia Sacra Vulgatae editionis ... imaginibus Salvatoris Dali, 1967 (Ed. Giuseppe Albaretto, nicht offiziell vermerkt.)
Biblia Sacra – der unbekannte Dalí. Texte: Matthias Scherbaum, 2019
Bou, E., Daliccionario. Objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí, 2004
Collinet, B., Art. Baal-Sebub (NT), in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2020 (Zugriffsdatum: 6.5.2021)
Everwijn-Dumas, A., Salvador Dalí (1904-1989). Cristo del Vallés (Christ of Vallés) https://www.christies.com/lot/lot-salvador-dali-cristo-del-valles-5699318/?from=searchresults&intObjectID=5699318, abgerufen am 28.12.2020
Dalí, S., Pater noster, 1966
Dali, S., Meine Leidenschaften, aufgezeichnet von Louis Pauwels, 1968
Dalí, S., So wird man Dalí. Zusammengestellt von André Perinaud, 1973
Dalí, S., Fünfzig magische Geheimnisse, 1986
Dalí, S., Das geheime Leben des Salvador Dali, 3. Aufl. 1990
Dalí, S. / Eberts, G., Die Bibel: Gesamtausgabe in der Einheitsübersetzung. Illustriert mit dem vollständigen Bibelzyklus von Salvador Dali, 1997
Descharnes, R., Die Eroberung des Irrationalen. Dali. Sein Werk – sein Leben, 2003
Everling, W., Salvador Dalí als Autor, Leser und Illustrator: Zusammenhang von Texten und Bildern, 2007
Fletcher, E., Bible paintings, Noah & the Flood, in: Bible Women www.womeninthebible.net (abgerufen am 28.12.2020)
Field, A., The Official Catalogue of the Graphic Works of Salvador Dali, 1996
Fornés, E., Dali Illustrator, 2016
Gibson, I., Salvador Dalí. Die Biographie, 1998
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
Jeremias, J., Die Reue Gottes, 1975
Käsemann, E., Paulinische Perspektiven, 1969
Läpple, A., Salvador Dali. Bilder zur Bibel, 1973
Lüddemann, S. / Heinze, T., Einführung in die Bildhermeneutik: Methoden und Beispielanalysen, 2016
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
Michler, R. / Löpsinger, L.W., Salvador Dali. Das druckgraphische Werk, 2 Bände, 1994/95
Milton, J., Das verlorene Paradies, übers. K. Eitner, 2008
Oeming, M., Biblische Hermeneutik. Eine Einführung, 4. unv. Aufl. 2013.
Oeming, M., Art. Biblische Theologie, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2014 (Zugriffsdatum: 5.6.2021)
Otte, T., Salvador Dali & Andy Warhol. Encounters in New York and Beyond, 2016
Pacioli, L., Divina Proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt, 1889
Rahner, H., Die Arche Noe als Schiff des Heils, in: ders, Symbole der Kirche, 1964, 504–547.
Salvador Dalí. Retrospektive 1920–1980, Gemälde, Zeichnungen, Grafiken, Objekte, Filme, Schriften, 1980
Salvador Dali. Biblia Sacra, Katalog des Münchner Künstlerhauses, 2017
Schiebler, R., Dalís Begierden, 1996
Specht, H., Salvador Dali, Bilder zur Bibel. Katalog zur Wanderausstellung, 3. Aufl. 2019
Specht, H., Salvador Dali, Bilder zur Bibel. Katalog zur Wanderausstellung II, 2019
Specht, H., Salvador Dalí: Biblia Sacra Grundsätzliche Überlegungen über die Zuordnung von Dalís Bildern zu den biblischen Texten, BiKu 4 / 2020
Taylor, M.R. (Hg.), The Dalí Renaissance. New Perspectives on His Life and Art after 1940, 2005
Torres, E.C., Catastrophies in Sight and Sound, in: D. Agostinho / E. Antz / C. Ferreira (Hgg.), Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma (Culture & Conflict Book 1), 2012, 211–232
Wolf, N., Salvador Dalí, 1904–1989, 2008
Wünsche, H. (Bearb.), Salvador Dali. Literarische Zyklen, Katalog, 1982

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Salvador Dalí, Biblia Sacra I, Aquae diluvii super terram, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 2 Salvador Dalí, Biblia Sacra I, Aquae diluvii super terram, Detail 1, um 90 Grad gedreht, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 3 Salvador Dalí, Biblia Sacra I, Aquae diluvii super terram, Detail 2 mit Skizze Fisch. © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto und Skizze: Josef Nannemann)
Abb. 4 Salvador Dalí, Biblia Sacra I, Aquae diluvii super terram, Detail 3 (Teufel), © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 5 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 6 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 1 Sänger, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 7 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 2 Faule Früchte, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 8 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 3 „Drache“, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 9 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 4 Schmeißfliege, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 10 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 5 mit Skizze, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto und Skizze: Josef Nannemann)
Abb. 11 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 6 Christus, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 12 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 7 Christus als Weinstock, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 13 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 8, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 14 Salvador Dalí, Biblia Sacra IV, Vinea electa Detail 9, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 15 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 16 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei Detail 1, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 17 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei Detail 2, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 18 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 3, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 19 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 4, um 180 Grad gedreht, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 20 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 4 „Kritzelei“, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 21 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 5, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 22 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 6, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 23 Salvador Dalí, Biblia Sacra II, Cadaver in Sepulchro Elisei, Detail 7, Sonne, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 24 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)
Abb. 25 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“ Detail 1 Lamm, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)

Abb. 26 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“ Detail 2, aufbrechender Fels mit „Tod und Teufel“, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)

Abb. 27 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“ Detail 3, Sich auflösender Fels links unten, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)

Abb. 28 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“ Detail 4, Fels rechts oben, Frauengesicht und Profil eines Männergesichts, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)

Abb. 29 Salvador Dalí, Biblia Sacra III, „Omnes gentes in valle Iosaphat“ Detail 5, Fels links oben, © Salvador Dalí Fundació Gala-Salvador Dalí / VG Bild-Kunst Bonn 2023 (Foto: Josef Nannemann)

Impressum

Herausgeber / Editors:
Prof. Dr. Brad Anderson, brad.anderson@dcu.ie
Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be
Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at
Prof. Dr. Sara Kipfer, Sara.Kipfer@tu-dortmund.de
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