

# „Painting is dead – long live painting!“<sup>1</sup>

## Dalís homerische Apotheose

JENNIFER JÄGER

### I. Dali News

„Extra! Dali triumphs in Apotheose of Homerus“ – diese Schlagzeile prangt in fetten, schwarzen Lettern auf der Titelseite der ersten Ausgabe der *Dali News* vom 20. November 1945.<sup>2</sup> Darunter die Nachricht: „Richard Wagner reported killed“.<sup>3</sup> Herausgeber jener großformatigen, vierseitigen Werbezeitung und verantwortlich für alle Artikel (sowie deren Zensur) zeichnet der katalanische Künstler selbst. Anlässlich seiner Ausstellung in der New Yorker Bignou Gallery im Winter 1945, unmittelbar nach dem globalen Ende des Zweiten Weltkriegs, startet Salvador Dalí damit eine strategische „Winter Offensive“, die zünden muss.<sup>4</sup> Denn von seiner ersten New Yorker Einzelausstellung 1933 bis hin zur skandalträchtigen Zerstörung seines Schaufensters an der Fifth Avenue im Jahr 1939 schien ihm die Aufmerksamkeit noch sicher, die New Yorker Kunstwelt verrückt nach dem enfant terrible des Surrealismus.<sup>5</sup> Nun, einige Jahre später, muss Dalí offenbar selbst für positive Presse sorgen, wird der (Ex-)Surrealist und selbsternannte „No. 1 madman of America“ doch in den 1940er-Jahren, nach dem offiziellen Ausschluss aus der Pariser Gruppe, auch im US-amerikanischen Exil von Kolleg:innen und Kritikern zunehmend kontrovers diskutiert.<sup>6</sup>

---

1 Dalí 1947, o. S. (Appendix).

2 Dalí 1945a, 1. Die zweite und letzte Ausgabe der *Dali News* erschien zwei Jahre später, am 25. November 1947, anlässlich einer weiteren Ausstellung Dalís in der New Yorker Bignou Gallery. Ich danke Teresa Harris, Avery Architectural & Fine Arts Library der New Yorker Columbia University, die mir das Material vorgelegt hat.

3 Dalí 1945a, 1.

4 Dalí 1945a, 1. Die erste Ausstellungskritik liefert er gleich mit: „First critique of the Dali Exposition by Dali himself. [...] My impression is that Dali should continue painting in the style of his ‚Galarina‘ and his ‚Bread Basket‘, without forgetting, however, such apotheosis as ‚Homer’s Apotheosis.‘“ [sic!] (ebd. 2).

5 Vgl. Levy 1977, 70–75, 197–199, 299–307. „Dalí’s singular method was weaving its magic – and the public was hypnotized. American critics were just as enthusiastic and his first solo show in New York, in Julien Levy’s gallery, was hailed“ (Grenier 2012, 126).

6 Dalí 1945a, 2. – Nach faschistischen Äußerungen Dalís begann die Entfremdung mit Breton, dem Wortführer der Surrealist:innen-Gruppe, bereits 1934, 1936 warb Breton offensiv um dessen

Dennoch ist es nach wie vor Salvador Dalí, der die Bewegung in den USA quasi personifiziert, wie die US-amerikanische Kunsthistorikerin Sandra Zalman herausstellt: „Surrealism’s status was linked to Dalí’s.“<sup>7</sup>

Dessen Gemälde *Apotheosis of Homer* (Diurnal Dream of Gala), Aufmacher des Werbeblatts und neben zehn weiteren aktuellen Werken in der Ausstellung von 1945 vertreten, ist gleich in mehrfacher Hinsicht besonders interessant.<sup>8</sup> Handelt es sich hier, wie es der Bildtitel suggeriert, um die surrealistische Verherrlichung des antiken Poeten, dessen nach innen gerichteter Blick und dessen fantastische Epen die Surrealist:innen zu eigenem Schaffen inspirierten? Bröckelt nicht vielmehr sein Bild? Werden die antiken Mythen hier überhaupt noch gebraucht angesichts der aufziehenden Herrschaft des Unbewussten, der angestrebten Neuordnung der Realitäten in der Moderne? Im Winter 1944/45 im Exil entstanden, voller ikonischer, surrealer Attribute – zu voll vielleicht, bereits an der Grenze zum Kitsch – offenbart das Werk einen ungewöhnlichen, einen surrealen Blick auf die antike Mythenwelt und auf die Figur des Homer vor dem Hintergrund eines zerstörerischen Weltkrieges, so die These des Beitrags. Homers Bildnis wankt – und doch plädiert Dalí mit seiner eindringlichen Studie, in der ein festes Repertoire an surrealistischem Bildinventar auf verfremdete Antikenzitate trifft, für den Erhalt jener Welt. Er weist damit voraus auf das Ende der surrealistischen und den Beginn der klassischen Periode seines Werks.<sup>9</sup>

---

Ausschluss, 1939 erfolgte der endgültige Bruch. 1948 kehrten Dalí und seine Partnerin Gala aus dem US-amerikanischen Exil nach Spanien zurück. – Vgl. Zalman 2018, 26–46.

- 7 Zalman 2018, 28. Dazu Catherine Grenier: „[M]ore than the other surrealists, Dalí knew how to realize the alchemical fusion between the kingdom of the dream and the strange with the attachment of the American public to verist realism and conservative art“ (Grenier 2012, 178).
- 8 Vgl. Salvador Dalí: *Apotheose des Homer – Tagtraum von Gala* (Apotheosis of Homer [Diurnal Dream of Gala]), 1944/45. Öl auf Leinwand, 63,7 × 116,7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München, Inv.-Nr. 14253. Oliver Kase hat mir die persönliche Inspektion des Gemäldes im Depot der Münchener Pinakothek der Moderne ermöglicht, wofür ich ihm herzlich danke.
- 9 Catherine Grenier spricht auch von der „amerikanischen Periode“: „The American Period saw the onset of a new phase during which he deliberately placed his art under the banner of classicism and realism, without, however, abandoning the ‚conquest of the irrational‘ and the paranoid-critical method“ (Grenier 2012, 177).



**Abb. 1** Salvador Dalí: *Apotheose des Homer – Tagtraum von Gala*, 1944/45. Öl auf Leinwand, 63,7 × 116,7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München, Inv.-Nr. 14253.

## II. Apotheose des Homer

Bei der kuriosen Szenerie, die sich den Betrachtern in der *Apotheose des Homer* bietet, einer Szene voll amorpher Objekte, bizarrer Figuren und merkwürdiger, durch die Luft fliegender Gegenstände, scheint es sich um eine Traumwelt zu handeln – um den Traum der nackten, am Strand des eigenen Bewusstseins liegenden Gala. Die schlanke, idealisierte Frauenfigur liegt in der verdunkelten, rechten Bildhälfte ausgestreckt und mit übereinandergelegten Füßen, die Zehennägel rot lackiert, auf der dunklen, sandigen Erde. Den rechten Arm hält sie schützend über die Augen, gerade so, als wolle sie sich „vor der Fülle der über sie hereinbrechenden Traumbilder [...] schützen“.<sup>10</sup> Der Träumenden stand unverkennbar Dalís Partnerin Modell: Gala Éluard Dalí, in den 1890er-Jahren als Helene Dimitriewna Diakonowa im zaristischen Russland geboren und 1916 über ihre Verbindung zu Paul Éluard nach Paris und in avantgardistische Kreise migriert, malte er oft und bis an sein Lebensende.<sup>11</sup> Doch Gala, von

<sup>10</sup> Schulz-Hoffmann 2002, 85.

<sup>11</sup> Vgl. Hörner 1998, 93–101.

dem verliebten Dalí auch „Helena von Troja“ oder „Gala Galatea“ genannt,<sup>12</sup> war ihm seit 1930 weit mehr als Muse und Modell – sie managte ihn, organisierte Termine und Interviews, knüpfte Kontakte und verkaufte geschickt seine Bilder, womit sie maßgeblich zu seinem kommerziellen Erfolg beitrug.<sup>13</sup> Für den New Yorker Galeristen Julien Levy war dies offenbar eine neue, gewöhnungsbedürftige Praxis:<sup>14</sup>

In practical matters theirs was a very smooth-working team. It was Gala-Dali and Dali-Gala, as others were frequently to tell me. I soon came to intensely dislike dealing with such artist-manager *combines*, particularly if the manager was an inartistic spouse. I thought of myself as dealing from enthusiasm and not from cupidity, whereas the wife, like a tiger defending a cub, took for granted I, or any dealer, was a predator.<sup>15</sup>

Unmittelbar hinter der Liegenden türmt sich auf einer Steinplatte eine grauenerregende, absonderliche Figur mit deformierten, gelängten Körperteilen auf: So erwächst einem fleischlichen Brustkorb mit spitzen Schultern, überzogen von einer weißen, zähflüssigen Masse, ein Kopf, der nach oben hin versteinert.<sup>16</sup> Dem aufgebrochenen Kiefer mit spitzem Kinn, im Schrei geöffnet, entweicht eine überlange, verdrehte Zunge, daneben ein Ohr und ein weit aus der Höhle gesprungenes Auge. Der Rest der Figur ist erstarrt in hellem Marmor. Gleichzeitig scheint ein weiteres Körperglied, besetzt mit einem goldenen Medaillon und einem alten Schlüssel, nach unten zu erweichen. Währenddessen beobachtet ein riesiger, starrer Augapfel eine Schlange, die gerade einem offenen, verwitterten Sarkophag mit einem aufgesetzten, medusenartigen Mantikor-Haupt entweicht und die jeden Moment endgültig zu versteinern droht.<sup>17</sup> Die bizarre Figur, die bereits Teil einer hellen, gleißenden Traumsphäre ist, wiederholt sich weiter hinten im Meer. Dalí erklärt im Ausstellungskatalog von 1945,

12 Dalí widmete die Fortsetzung seiner Autobiographie „meinem Genius Gala Gradiwa, Helena von Troja, der Heiligen Helena, Gala Galatea Placida“ (Dalí 1968, o. S.). Auch das hier besprochene Gemälde signierte er mit „Gala Salvador Dalí“.

13 Vgl. Grenier 2012, 76; Guggenheim 2005, 214. Dazu Unda Hörner: „Gala hielt sich nicht im Hintergrund, sondern trug offen zur Schau, was als Klischee weiblicher Lebensläufe offensichtliches Geheimnis bleiben soll: Hinter dem Künstler steht eine unbekannte Frau, ohne deren stilles Wirken die Entstehung seines Werkes fraglich gewesen und ohne die er nicht zu dem geworden wäre, der er ist. Gala aber produzierte sich als Macherin des Mannes“ (Hörner 1998, 137).

14 Vgl. Zalman 2018, 29.

15 Levy 1977, 73. Er gab jedoch zu: „As for Gala and Dali, that self-confessed pseudo-paranoiac was so explosive he was fortunate to be matrixed by a Gala before he went to pieces“ (ebd. 74).

16 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

17 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

hierbei handele es sich um den zu ewigem Gelächter erstarrten antiken Komödiendichter Aristophanes.<sup>18</sup>

Im Hintergrund erstreckt sich eine zerklüftete, von der Sonne beschienene Steilküste, der Himmel ist tiefdunkel bewölkt. Die Landschaft erinnert mit ihren schroffen Felsen an die katalanische Heimat Dalís, deren Formen ihn vielfach inspirierten und die in vielen Gemälden verfremdet und verzerrt wieder auftauchen.<sup>19</sup> Dalí selbst sieht hier einen klaren Wintertag in Cadaqués, wo die Familie einst die Ferien verbracht hatte.<sup>20</sup> Zugleich zeigt er sich von der griechischen Mythologie beeindruckt: Es blieben ihm von jenen glücklichen Kindheitstagen vor allem das ‚homerische Geschwätz‘ der Fischer von Port Lligat in Erinnerung<sup>21</sup> sowie die raue Küstenlandschaft, die einem weit offenen, homerischen Raum gleiche.<sup>22</sup> Auch der auffällige Stein im Vordergrund trägt ein antikisierendes Relief, das bei genauer Betrachtung surreale Züge aufweist. Im Zentrum winden sich zwei Schlangen um einen geflügelten Stab, ähnlich dem mythischen Hermesstab. Doch sitzen auf den Schlangenkörpern Entenköpfe, begleitet von vier Elefantenhälften, die wiederum von kleinen Krebsen in die offenen Seiten gezwickt werden. Dazwischen zwei Schalen: eine leer, die andere gefüllt mit Feuer. Ein Riss spaltet den Felsblock, die Reste einer hebräischen Inschrift scheinen sinnentleert. In der Antike galt der Hermesstab als Symbol der Verbindung gegensätzlicher Kräfte oder der Fruchtbarkeit. Der Götterbote Hermes konnte mit dem goldenen Caduceus den Schlaf bringen und wieder nehmen, wovon in der *Odyssee* berichtet wird. Im fünften Gesang schickt Zeus seinen Sohn zur Nymphe Kalypso, um dieser den Ratschluss über Odysseus’ Heimkehr zu verkünden:

So sprach er, und ihm folgte der Argostöter, der schnelle, | Band sich dann unter die Füße  
sogleich die schönen Sandalen, | Goldene göttlicher Art, die trugen ihn über die Feuchte | Und  
das unendliche Land im Hauch des wehenden Windes; | Nahm den Stab, mit dem er die Augen  
der Menschen bezaubert, | Welche er will, mit dem er auch wieder die Schlafenden aufweckt; |  
Diesen in Händen, entflog der Argostöter, der starke.<sup>23</sup>

---

18 Vgl. Dalí 1945b, o. S.

19 Vgl. Descharnes/Néret 2020, 41. „Figueres, where the Dalís lived, and more still Cadaqués, where they owned a holiday home, became the subjects of a veritable cult. Already expressing this attachment explicitly during his youth – in both paintings and private diary – it continued undiminished to the end of his days“ (Grenier 2012, 20).

20 Vgl. Dalí 1945b, o. S.

21 Vgl. Descharnes/Néret 2020, 374.

22 Vgl. Gérard 1976, o. S.

23 Homer 2015, 75 (*Od.* 5.43–49).

Die dunkle Sphäre zur Rechten geht zunehmend über in eine helle, surreale Szenerie, deren Zentrum die derangierte Büste Homers in der linken Bildhälfte dominiert.<sup>24</sup> Diese droht zu kippen und wird von einer hölzernen Krücke gestützt<sup>25</sup> – für den Künstler Symbol des Todes und der Auferstehung, das sich in vielen seiner Werke findet. Tod und Verfall symbolisieren in diesem Kontext nicht zuletzt die Ameisen, die in Dalís Bildwelt zumeist Kadaver besiedeln. Auch hier machen sie sich an dem vergleichsweise kolossalen Gebilde zu schaffen. Auch dieses scheint tot und lebendig zugleich:<sup>26</sup> Eine weiße, rissige Marmorschicht überzieht Reste menschlicher Haut. Dem angeschnittenen Oberkörper entspringt auf Schulterhöhe ein Knie und darunter sitzt eine Brustwarze, womit die gebeugte Büste in ihrer gequälten Zerrissenheit an den antiken *Torso vom Belvedere* oder an die fragmentierten Frauenkörper René Magrittes erinnert.<sup>27</sup> Der Mund gebärt ein kleines, kindliches Gesicht. Dalí sieht hier den Engel der Rede,<sup>28</sup> dessen herabhängende Flügel durch Homers versteinerten Bart angedeutet werden könnten.<sup>29</sup> Die Augenpartie des ‚blinden‘ Dichters wurde herausgeschlagen, der Schädel ist gespalten von einer tiefen Furche – gleich einem aufgebrochenen Brustkorb oder einem riesigen Phallus.

Im *Wörterbuch des Surrealismus* von 1938 definierte Dalí die Krücke als eine „Stütze aus Holz, von der kartesischen Philosophie hergeleitet. Allgemein zur Unterstützung der Zartheit weicher Strukturen eingesetzt“.<sup>30</sup> Auch hier stützt eine verlängerte Krücke, die sich im Hintergrund wiederholt, den weichen, fleischlichen Teil des Kopfes. Überhaupt treffen im gesamten Bildraum immer wieder harte und weiche Strukturen aufeinander. Der Künstler versucht offenbar auf diese Weise, verschiedene Ebenen von Raum und Zeit zu visualisieren: „Dalí led his reflections on space-time in a new direction with the invention of soft images. Thus understood, the soft is not the amorphous, but the development of form in time. [...]

24 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

25 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

26 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

27 Vgl. Apollonios von Athen: *Torso vom Belvedere*, 1. Jh.v.Chr. Marmor, Höhe: 1,59 m. Rom, Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Inv.-Nr. 1192; <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html> (Zugriff: 24.08.2021). – Vgl. René Magritte: *Les marches de l'été*, 1938. Öl auf Leinwand, 60 × 73 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Inv.-Nr. AM 1991-138; <https://collection.centrepompidou.fr/artwork/150000000028139> (Zugriff : 24.08.2021).

28 Vgl. Dalí 1945b, o. S.

29 Vgl. Rogakos 2018, 5.

30 Zit. nach Descharnes/Néret 2020, 198.

Thus the soft can be regarded as the form of time“, erklärt Catherine Grenier.<sup>31</sup> Auch die filmisch anmutende Abfolge der metamorphen Objektreihe zur Linken repräsentiert die Zeit im Bildraum: Ein reifer Pfirsich fällt herab aus einem kulissenhaften, verhüllten Raumgebilde, wird zur goldenen Kugel, deren Schatten einen Planeten bildet, wandelt sich in einen aufgebrochenen Kern, in dessen Höhle eine kleine, goldene Taschenuhr liegt, um sich dann zur Büste eines Mannes mit Walnuss-Schädel zu entwickeln, die am Boden zerbricht.<sup>32</sup> Eine weitere Metamorphose ereignet sich dahinter: Der Himmel reißt auf und entlässt weiße Vögel, die sich zur goldenen Schlange formen. Diese verwandelt sich in einen gespannten Bogen, der ein Liebespaar beschützt, dessen Flügel am Boden zerbrechen.<sup>33</sup> Mit bloßem Auge kaum zu erkennen, schwebt über der Szene am äußersten Bildrand ein Wolkenschloss, das Züge einer gotischen Kathedrale trägt.

### III. Raffael, Ingres, Dalí

Eine letzte, entscheidende Szene fehlt noch: Der ruhigen, blauen See entfährt im Bildmittelgrund ein mythisches Triumphgespann mit drei strahlend weißen, zornig bleckenden Pferden. Die Pferde, an deren Hufen grüner Seetang klebt, scheinen im Begriff, die verzweifelten Reiter abzuwerfen und wütend nach den kleinen, trompetenden Putti, die in der Luft umherschwirren, zu schnappen. Während einer der Männer noch die Peitsche schwingt, klammert sich ein anderer, totengesichtig, um die Hüfte einer knochigen, nackten Frau mit bleicher Haut und wehendem, blondem Haar. Auch sie wirkt furchteinflößend mit ihren abstehenden Gliedmaßen, als sei auch sie unmittelbar dem Totenreich entstiegen. Möglicherweise handelt es sich bei der zentralen Figur um die mythische Nymphe Galatea.<sup>34</sup> Bereits von Homer in der

31 Grenier 2012, 104.

32 Vgl. hierzu auch Schulz-Hoffmann 2002, 85. Der aufgebrochene Pfirsichkern verweist auf das Motiv des aufgeschnittenen Auges in Salvador Dalís und Luis Buñuels gemeinsamen Film. Dieses Projekt markiert 1929 einen Wendepunkt in Dalís Schaffen: „Dalí’s new radicalism and his engagement with surrealism as represented by *Un Chien andalou* resulted in a break with his Catalan friends, who viewed these acts as treason. After the film was shown, Dalí was enrolled into the group of André Breton, whose thought was to become pivotal as much for his art as for his theoretical standpoints“ (Grenier 2012, 94).

33 In der *Dali News* deutet Dalí jene Zeichen aus („Flight, Temptation, Love, Broken Wings“) und stellt sie diversen Schnurrbart-Varianten gegenüber (Dalí 1945a, 4). Zur Bart-Obsession des Künstlers vgl. ebd. sowie Dalí/Halsman 1954.

34 Vgl. hierzu auch Schulz-Hoffmann 2002, 85, wo diese Ansicht geteilt wird. Dalí hingegen verweist im Ausstellungskatalog auf die römische Göttin der Liebe: „In the center, Venus emerges from a sea-going chariot“ (Dalí 1945b, o. S.).

*Ilias* als Nereide erwähnt,<sup>35</sup> entkommt sie in Ovids *Metamorphosen* knapp dem zudringlichen Zyklopen Polyphem.<sup>36</sup> Raffael wiederum wählte für sein Fresko in der Villa Farnesina einen Moment des stillen Triumphs.<sup>37</sup> Doch ebenso wie bei Dalí herrscht auch hier das Chaos, inmitten dessen Galatea unbeeindruckt von Delfinen davongetragen wird. Abgesehen von der klassisch-idealen Schönheit einerseits und der surrealen Groteske andererseits wirken die Mienen der beiden Frauenfiguren angesichts der Umstände in beiden Bildwerken gelassen und entrückt. Bemerkenswert sind in Dalís Gemälde zuletzt drei kleine, goldene Medaillons am linken, unteren Bildrand: Durch die besonders dick aufgetragene Ölfarbe ragen die antikisierenden Kameen – eine davon mit medusenartigem Motiv – glänzend und erhaben, wie kleine Augäpfel, aus der Bildfläche heraus und den Betrachtern entgegen.

Neben Raffael zeigt sich Dalí hier von dem französischen Maler Jean-Auguste-Dominique Ingres beeinflusst, genauer von dessen monumentalem Gemälde *L'apothéose d'Homère* von 1827.<sup>38</sup> Dazu schreibt Dalí 1947: „Ingres was the first to shock the bourgeoisie, but his idols were the early masters, and what he did was to recreate Raphaël.“<sup>39</sup> Das klassizistische Werk zeigt die Vergöttlichung Homers, zu dessen Füßen die Allegorien der *Ilias* und der *Odyssee* zu sehen sind. Der Dichtergott wird von Victoria bekrönt, während ihm Dutzende Künstler der Antike und Frühen Neuzeit – ausschließlich männliche Vertreter – Tribut zollen. Darunter auch Raffael, dessen Parnass-Fresko in den Vatikanischen Gemächern als Vorbild der Versammlung gedient haben dürfte.<sup>40</sup> Bei der Gestaltung Homers orientierte sich Ingres an einer antiken Marmorbüste, ähnlich derer, die sich heute im British Museum in London befindet.<sup>41</sup> Sie zeigt das idealisierte Porträt des stets blind dargestellten Poeten und umfasst dessen nackte, seitlich abgeschnittene Brust. Die geöffneten Augen ohne Pupillen sind Zeichen

35 Homer 2020, 377 (Il. 18.45).

36 Ovid 1990, 318–322 (*Met.* 13.738–895: *Acis und Galatea*).

37 Vgl. Raffael: *Triumph der Galatea*, um 1511/12. Fresko. Rom, Villa Farnesina, Loggia di Galatea; [www.villafarnesina.it/?page\\_id=39&lang=en](http://www.villafarnesina.it/?page_id=39&lang=en) (Zugriff: 24.08.2021).

38 Vgl. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *L'apothéose d'Homère*, 1827. Öl auf Leinwand, 3,86 × 5,12 m. Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. INV 5417; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065748> (Zugriff: 24.08.2021).

39 Dalí 1947, o. S. (Appendix).

40 Vgl. Raffael: *Parnass*, 1508–1511. Fresko. Rom, Vatikan, Apostolischer Palast, Stanza della Segnatura; <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/parnaso.html> (Zugriff: 24.08.2021).

41 Vgl. Büste Homers. Röm. Marmorkopie eines griech. Originals aus dem 2. Jh. v. Chr. Höhe: 57,15 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. 1805,0703.85; [https://research.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1805-0703-85](https://research.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-85) (Zugriff: 24.08.2021).



seines getrübbten Blicks, denn „[d]ie Poesie gilt als die Kunst der Sehenden, die sicherlich blind für die Gegenwart sind, aber imstande, Vergangenheit und Zukunft klar zu erkennen“.<sup>42</sup>

Der Gegensatz zwischen Ingres' klassisch-strenger Verherrlichung und Dalís absurd-groteskem Monumentensturz könnte kaum größer sein. Jedoch orientierte sich auch Dalí an ebensolchen antiken Bildnissen Homers, übernahm hier etwa den Anschein des Marmors, die tiefe Denkerfalte auf der Stirn, die markante Nase, den Bart. Doch triumphiert der antike Dichturfürst im 20. Jahrhundert nicht mehr. Die würdevolle Anmutung ist verschwunden, die Augen grob herausgebrochen. So konfrontiert der Surrealist die ‚alten Meister‘ in all ihrer Ordnung und Symmetrie mit seiner rätselhaft-gleißenden Traumlandschaft.<sup>43</sup> Dabei schlägt er sie mit ihren eigenen Waffen, indem er die veristische Malweise dazu benutzt, „den Realitätscharakter der Imagination zu beglaubigen“.<sup>44</sup> Triumphierend verkündet er: „But, at this moment, a new name emerges: Dali, who, exactly like all the other great names, longs to follow the ancient tradition. Whether people like it or not, whether for good or for ill, the history of art finds in Dali a new starting point.“<sup>45</sup>

#### IV. Geopoliticus

Dalí nahm mehrfach auf die *Apotheose des Homer* Bezug, kommentierte in Katalogen etwa den Entstehungs- und Ausstellungskontext des Bildes. Er sagt, er habe an dem Gemälde vier Monate lang je eine Stunde am Tag gearbeitet, zwischen 1944 und 1945, im amerikanischen Exil, inmitten eines tobenden Weltkrieges.<sup>46</sup> „It is the triumph of everything that cannot be told other than by an ultra-concrete image“, formuliert er im Katalog der Bignou Gallery, in deren Räumen das Bild erstmals präsentiert wird.<sup>47</sup> Die Ausstellung eröffnet am 20. November 1945, drei Monate nach den verheerenden US-amerikanischen Atombombenabwürfen auf die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki. Diese Ereignisse sollten den Künstler tief schockieren und seine sogenannte ‚nukleare‘ Werkphase begründen.<sup>48</sup> Es sind keine

42 Baldacci 2020, 135.

43 Vgl. Szlezák 2012, 16; Rogakos 2018, 5.

44 Schneede 2006, 124.

45 Dalí 1947, o. S. (Appendix).

46 Vgl. Dalí 1945b, o. S.

47 Dalí 1945b, o. S.

48 Vgl. Descharnes/Néret 2020, 396. Die Autoren zählen dazu neben *Melancholische Atom- und Uranidylle* (1945) und *Leda atomica* (1949) auch die *Apotheose des Homer*, die jedoch früher entstanden sein muss. Dalí erklärt hierzu: „Die Explosion der Atombombe am 6. August 1945 hatte mich seismisch erschüttert. Seitdem bildete das Atom den Hauptgegenstand meines Denkens. In vielen

schillernden Realitätsfluchten, die er jetzt malt, im Gegenteil: „As the artist often recalled, his surrealism was not an escape from the world, but the realist – hyperrealist even – representation of actuality“, meint auch die französische Kunsthistorikerin Catherine Grenier.<sup>49</sup> Die Realität dringt also ein in die Kunst, um dort mit dem Irrealen zur überwirklichen *surrealité* zu verschmelzen?

Einige Motive wiederholen sich jetzt immer wieder: Der Totenschädel als das ‚Gesicht des Krieges‘, Ruinen, Ameisen, die Krücke, die den Tod symbolisiert, aber auch das Leben – genau wie das Ei.<sup>50</sup> So erinnert die Geburt des Kindes aus Homers Mund/Vagina in der *Apotheose des Homer* – die einzige Figur im Bild mit offenen, schreckgeweiteten Augen, alle anderen Augenpaare sind verborgen, ausgeschlagen oder ausgehöhlt – an das Weltkugel-Ei in Dalís *Geopoliticus Child Watching the Birth of the New Man* von 1943.<sup>51</sup> Ebenfalls unter Ausfluss eines zarten, dunkelroten Blutstropfens bricht hier der ‚neue Mensch‘ hervor. Ein Symbol der Hoffnung, im Angesicht von Krieg, Dunkelheit, Hunger. Als Zeichen der Wiedergeburt kann auch der Löwenzahn in der *Apotheose* gelten: Fast unsichtbar bricht er unmittelbar vor der Büste aus dem harten Stein, um als Pustebume zu erblühen.

Es sind alptraumhafte Landschaften, bevölkert von unheimlichen Wesen, Zwischenwelten, die zu kippen drohen, gleich dem Zustand der Welt. In einer Zeit, in der kulturelle Ideale durch ungeheure Schrecken bedroht werden, steht Homer stellvertretend für die europäische Kultur- und Geistesgeschichte, die Welt des Mythos. Doch jene Welt scheint erstarrt und einsturzgefährdet, halb tot.<sup>52</sup>

---

Szenarien, die ich während dieser Periode gemalt habe, kommt die große Angst zum Ausdruck, die mich bei der Nachricht von der Atombombenexplosion überkam“ (Zit. ebd. 407).

49 Grenier 2012, 10. „He is the artist who best synthesizes and embodies the aspirations and utopian dreams, the angst and catastrophes of the age. [...] In his works, [...] we can recognize [...] the madness of a century of violent contrasts, in which energy and life met and clashed with more destructive impulses“ (ebd. 9).

50 Vgl. Salvador Dalí: *Le visage de la guerre*, 1940. Öl auf Leinwand, 64 × 79 cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. 2766 (MK); <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4058> (Zugriff: 24.08.2021).

51 Vgl. Salvador Dalí: *Geopoliticus Child Watching the Birth of the New Man*, 1943. Öl auf Leinwand, 45,7 × 52 cm. St. Petersburg (FL), The Salvador Dalí Museum, Inv.-Nr. 2000.9; <https://thedali.org/permanent-collection/> (Zugriff: 24.08.2021).

52 Dazu Schulz-Hoffmann 2002, 85: „Die bestürzende Eindringlichkeit der Bilder [...] könnte als Hommage für die inzwischen von Vergessenheit und Verkrustung bedrohte visionäre Leistung Homers gedacht sein“.

## V. Surreale Seher

Mit der Bildmetapher des blinden Sehers beruft sich Salvador Dalí auch auf das Selbstverständnis der Surrealisten als visionäre Seher. Dieses offenbart der Zusammenschluss von sechzehn Fotoautomatenporträts der ursprünglichen Pariser Gruppe, die sich als Männerbund verstand, veröffentlicht in der letzten Ausgabe ihrer Zeitschrift *La Révolution surréaliste*.<sup>53</sup> Die Augen geschlossen, imaginieren neben Dalí unter anderem Max Ernst, Yves Tanguy, René Magritte und André Breton den Frauenakt in ihrer Mitte. Fast fünfzehn Jahre später ließ sich Dalí, längst ausgeschlossen aus diesem Kreis, von dem Modelfotografen Horst P. Horst noch in ganz ähnlicher Manier, mit Hemd und Krawatte, als Träumender inszenieren.<sup>54</sup>

Die Vorlage hierfür fanden die Surrealisten wiederum Anfang der 1920er-Jahre bei dem italienischen Maler Giorgio de Chirico, dessen *pittura metafisica* sie in ihren Bann zog und über alle Maßen faszinierte. Die Absage an alles Rationale und Logische, die Annäherung an den kindlichen Geist, an die traumhafte Inspiration und die schöpferische Kraft des Unbewussten – diesen Anspruch an die Kunst, an das eigene kreative Schaffen, hatte de Chirico Breton und den Seinen voraus. Die flüchtige Begegnung mit dem 1914 entstandenen Gemälde *Le Cerveau de l'enfant*<sup>55</sup> in Paris sei für den jungen Seemann Tanguy gar das „Initiationserlebnis“ gewesen,<sup>56</sup> sein Leben fortan der Kunst zu widmen.<sup>57</sup> Auch Max Ernst ließ der Anblick angeblich nicht wieder los: „Ich hatte dabei den Eindruck, etwas mir seit jeher Vertrautes wiederzuerkennen, so als wenn ein Déjà-vu-Erlebnis uns einen ganzen

53 Vgl. *La Révolution surréaliste* 12 vom 15.12.1929, 73. Paris, Bibliothèque nationale de France; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f79.item> (Zugriff: 24.08.2021).

54 Vgl. Horst P. Horst: *Salvador Dalí*, 1943. Fotografie, Silbergelatineabzug, ca. 25 × 20 cm. St. Petersburg (FL), The Salvador Dalí Museum, Inv.-Nr. 2016.4.1; <https://thedali.org/permanent-collection/> (Zugriff: 24.08.2021).

55 Vgl. Giorgio de Chirico: *Le Cerveau de l'enfant [Le Revenant]*, 1914. Öl auf Leinwand, 80 × 65 cm. Stockholm, Moderna Museet, Inv.-Nr. NM 6068; <https://sis.modernamuseet.se/objects/3697/> (Zugriff: 24.08.2021).

56 Schneede 2006, 93.

57 Breton erinnert sich später: „[Das Bild] de Chiricos, das mich nicht mehr losgelassen hat, seit ich es eines Tages in der Rue de La Boétie im *Schaufenster* der Galerie Paul Guillaume *ausgestellt* sah, rüttelte mich so auf, dass ich aus dem Autobus steigen und es mir in Ruhe ansehen musste. Jahre nachdem ich es gekauft hatte, kehrte es anlässlich einer Ausstellung noch einmal an genau diesen Platz zurück. Yves Tanguy, den ich damals noch nicht kannte, fuhr ebenfalls im Bus daran vorbei und reagierte darauf genauso wie seinerzeit ich selbst; das beweist schon, dass von diesem Bild ein objektiver Reiz ausgeht“ (André Breton [1952]: „C’est à vous de parler, jeune voyant des choses“, in: *XXe siècle* 3, 27–30. Zit. nach Girardeau 2020, 114).

Bereich unserer eigenen Traumwelt enthüllte, den man bisher aufgrund einer Art Zensur nicht sehen oder begreifen wollte.“<sup>58</sup> In seiner frühen Studie *Pietà ou La révolution la nuit* von 1923 setzt auch er die geheimnisvolle Figur de Chiricos mit einem visionären, prophetischen Blick ins Bild.<sup>59</sup>

Dalí vermittelt in der *Apotheose des Homer*, die er als „[d]etaillierte Schilderung der Welt der Blinden“ bezeichnet haben soll,<sup>60</sup> jenes surreale Selbstverständnis. Er propagiert gleich auf mehreren Ebenen die surrealistische Maxime der geschlossenen Augen als Metapher der inneren Wahrnehmung. „Gala, der Träumenden, die mit geschlossenen Augen Elemente der griechischen, hebräischen, der christlichen Kultur erkennt, wird der Dichter Homer gegenübergestellt, der als blinder Seher das Weltbild der Griechen geprägt hat.“<sup>61</sup>

## VI. Fazit

Zusammengefasst handelt es sich bei Dalís Apotheose nicht um eine Verherrlichung im klassischen Sinn oder in der bis dato überlieferten Bildtradition, sondern vielmehr, so die These, um einen surrealistischen Akt: Die Homer-Büste, die sich Dalí quasi im Malakt einverleibt, ist nicht nur das dominierende Element des Traums und korrespondiert vielfach mit dem Augen-Motiv, ihr entspringt erst die Bildmetapher des visionären Sehers, der sich ganz auf seine Innenwelt konzentriert. Darin liegt nach Ansicht der Surrealisten der Schlüssel zur Vereinigung von Wirklichkeit und Traum in der übergeordneten Wahrnehmungsebene der *surrealité*, der ‚Überwirklichkeit‘ als höchstem Ziel. Somit „erneuert sich der Mythos in der surrealistischen Ikonographie“<sup>62</sup> hier im Angesicht Homers vor einer weiten, homerischen Traumlandschaft, deren Held Odysseus zwar nicht explizit ins Bild gesetzt wurde, der sich

58 Max Ernst (1970): „Notes pour une biographie“, in: Max Ernst: *Ecritures*. Paris. Zit. nach Bonnet u. a. 1982, 250.

59 Vgl. Max Ernst: *Pietà ou La révolution la nuit*, 1923. Öl auf Leinwand, 116 × 89 cm. London, Tate Modern, Inv.-Nr. T03252; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-pieta-or-revolution-by-night-t03252> (Zugriff: 24.08.2021). – Vgl. Bonnet u. a. 1982, 250.

60 Maddox 1985, 74. Der englische Surrealist Conroy Maddox, der sich 1938 der Birmingham-Gruppe anschloss, zitiert Dalí hier mit diesen Worten. Die beiden kannten sich wohl persönlich, dennoch bleibt unklar, woher diese Aussage genau stammt und wann sie datiert. In der englischen Originalausgabe heißt es an gleicher Stelle: „About this work he has merely said, ‚Detailed narration of the world of the blind.‘“ (ebd. 74).

61 Schulz-Hoffmann 2002, 85. Auch Catherine Grenier schreibt: „Borrowing references from the cultural and spiritual history of humanity, Dalí mixes the registers of religion, myth, and magic“ (Grenier 2012, 110).

62 Schneede 2006, 155.

aber wie die Träumenden in einem unbestimmten, unendlichen Raum – und nicht zuletzt zwischen den Welten – bewegt hat. Damit finden auch die beiden aufeinanderfolgenden Werkphasen Dalís, die surrealistische und die klassische Periode, ganz dezidiert in diesem Bild zusammen.

Indes arbeitete auch der Künstler selbst unaufhörlich am eigenen Mythos, an der modernen Apotheose:

Salvador Dalí [...] embodies a myth. A very twentieth-century myth, typical of an age that knew how to create legendary figures, placing them on a pedestal, before absorbing them into the great saga of modernity. Dalí did his best to help in the creation of this myth, dedicating his whole public existence to the tireless construction of his image.<sup>63</sup>

Die Strategie des Duos Gala-Dalí geht auf: Kunst, Kino, Design und Marketing, dazwischen provokante, skandalumwitterte Auftritte – all das machte das exzentrische Paar reich und berühmt.<sup>64</sup> Während das herausragende Schaffen vieler Surrealist:innen und Zeitgenoss:innen der beiden – etwa Jane Graverol, Edith Rimmington oder Kay Sage – erst langsam (wieder-)entdeckt wird, ist der Name Dalí bis heute weltbekannt. Mehr noch, er ist für viele Museumsbesucher:innen das Synonym schlechthin für ‚den Surrealismus‘.<sup>65</sup> Das unterstreicht auch die Kuratorin Catherine Grenier: „The retrospective devoted to his work at the Centre Pompidou in 1979 remains unsurpassed today in terms of visitor numbers and media exposure.“<sup>66</sup> Sie fügt aber hinzu, dass Dalís künstlerisches Erbe Kritiker:innen und Kurator:innen bis heute spaltet: „Dalí’s status remains paradoxical, and major museums are split between the temptation of guaranteed public success – exhibitions now marketed as ‚blockbusters‘ – and the fear of having their fingers burned on contact with his sulfurous personality and oeuvre.“<sup>67</sup>

Über die *Apotheose des Homer* sagte der englische Surrealist Conroy Maddox in den 1970er-Jahren, sie markiere das Ende von Dalís Surrealistenkarriere.<sup>68</sup> Den offiziellen Status hatten ihm Breton und die anderen bereits Jahrzehnte zuvor entzogen. Darauf

63 Grenier 2012, 9.

64 Vgl. Hörner 1998, 135; Zalman 2018, 29; Descharnes/Néret 2020, 323.

65 Dieses einseitige und von patriarchalen Machtverhältnissen geprägte Bild zu hinterfragen, ist eine wichtige Aufgabe der modernen Kunstwissenschaft. Als Einstiegslektüre bezüglich des Surrealismus sei hierzu u. a. empfohlen: Chadwick 1993; Fort/Arcq <sup>2</sup>2012; sowie Pfeiffer 2020.

66 Grenier 2012, 239.

67 Grenier 2012, 239.

68 Vgl. Maddox 1985, 74.

angesprochen, erklärte Dalí knapp: „Der Unterschied zwischen den Surrealisten und mir ist der, daß ich Surrealist bin“.<sup>69</sup> Unverdrossen malt er weiter: Spätestens 1946 wendet er sich endgültig spirituellen, quasi-religiösen Sujets zu. Die Bildräume werden ‚entrümpelt‘ und Gala zentralperspektivisch und überlebensgroß als Madonna verehrt. Getreu dem Motto: „Painting is dead – long live painting!“

## Bibliographie

- Baldacci, Paolo (2020): „Die sehende Kunst“, in: Görngen-Lammers, Annabelle / Baldacci, Paolo (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Magische Wirklichkeit*. Ausst. Kat. Paris/Hamburg. München: Hirmer, 132–139.
- Bonnet, Marguerite u. a. (1982): „De Chirico und die Surrealisten. Eine Dokumentation“, in: Rubin, William / Schmied, Wieland u. a. (Hrsg.): *Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*. Ausst. Kat. München/Paris. München: Prestel, 249–286.
- Chadwick, Whitney (1993): *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson.
- Dalí, Salvador (1945a): *Dali News. Monarch of the Dailies*. Vol. I, No. I (20.11.1945). New York, NY: Dali Mirror Inc [Pseudo-Werbezeitung].
- Dalí, Salvador (1945b): *Recent Paintings by Salvador Dalí. November 20th – December 29th 1945*. New York, NY: Bignou Gallery.
- Dalí, Salvador (1947): *New Paintings by Salvador Dalí. November 25th, 1947 – January 3rd, 1948*. New York, NY: Bignou Gallery.
- Dalí, Salvador (1968): *Dalí sagt... Tagebuch eines Genies*. Hrsg. von Michel Déon. München: Kurt Desch.
- Dalí, Salvador / Halsman, Philippe (1954): *Dalí's Mustache. A Photographic Interview*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Descharnes, Robert / Néret, Gilles (2020): *Salvador Dalí 1904–1989. Das malerische Werk*. Köln: Taschen.
- Fort, Ilene Susan / Arcq, Tere (Hrsg.) (2012): *In Wonderland. The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*. Ausst. Kat. Los Angeles/Mexico City. München/London u. a.: Prestel.
- Gérard, Max (1976): *Dalí, Dalí, Dalí*. Aus dem Franz. von Edwin Ortmann, Juliane Alfredson und Meret Meyer. Köln: DuMont.
- Girardeau, Cécile (2020): „De Chirico und Paul Guillaume. Der Maler und sein Kunsthändler“, in: Görngen-Lammers, Annabelle / Baldacci, Paolo (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Magische Wirklichkeit*. Ausst. Kat. Paris/Hamburg. München: Hirmer, 110–115.

<sup>69</sup> Zit. nach Descharnes/Néret 2020, 11.

- Grenier, Catherine (2012): *Salvador Dalí. The Making of an Artist*. Aus dem Franz. von David Radzinowicz. Paris: Flammarion.
- Guggenheim, Peggy (2005): *Out of This Century. Confessions of an Art Addict*. London: André Deutsch.
- Hörner, Unda (1998): *Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Homer (2015): *Odyssee*. Übers., Nachw. und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Reclam Universal-Bibliothek, 280).
- Homer (2020): *Ilias*. Übers., Nachw. und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Reclam Universal-Bibliothek, 249).
- Levy, Julien (1977): *Memoir of An Art Gallery*. New York, NY: G. P. Putnam’s Sons.
- Maddox, Conroy (1979): *Dalí*. London u. a.: Hamlyn.
- Maddox, Conroy (³1985): *Dalí*. Köln: Taschen.
- Ovid (1990): *Metamorphosen*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß [EA 1798]. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel.
- Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.) (2020): *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Humblebæk. München: Hirmer.
- Rogakos, Megakles (2018): „Dalí and Duchamp’s mutual interest in Homer: Appropriating the Appropriator“, in: *Avant-Garde Studies* 3, 1–22; <https://thedali.org/about-the-museum/center-avant-garde/avant-garde-studies/> (Zugriff: 24.08.2021).
- Schneede, Uwe M. (2006): *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München: C. H. Beck.
- Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.) (2002): *Pinakothek der Moderne. Malerei, Skulptur, Neue Medien*. Köln: DuMont.
- Szlezák, Thomas A. (2012): *Homer oder Die Geburt der abendländischen Dichtung*. München: C. H. Beck.
- Zalman, Sandra (2018): *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*. London/New York, NY: Routledge (= Ashgate Studies in Surrealism).

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: © bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Die Urheberrechte werden vertreten von der VG Bild-Kunst, Bonn. Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nicht für dieses Werk.