

but not how they might have informed their counterparts, be it France or (imperial) Germany. It thus prioritizes one-directional processes of knowledge transfer, rather than considering instances of mutual exchange and dialogue. At the same time, it is exactly this focus that allows Altinoba to impressively detail local formations of artistic expression, make accessible complicated debates and processes in the artistic field, and create a vital source not just for art historians but also for anthropologists and sociologist who work on art from the later Ottoman Empire and modern Turkey.

BANU KARACA  
Istanbul und Berlin



**Andreas Neufert; Auf Liebe und Tod. Das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen;** Berlin: Parthas Verlag 2015; 688 S., 111 Abb.; ISBN 978-3-86964-083-9; € 34,80

Der österreichisch-mexikanische Künstler Wolfgang Paalen (1905–1959) ist in vielerlei Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung der Kunstgeschichte. Geboren in Wien, wuchs Paalen in wohlhabenden Verhältnissen auf und verbrachte seine adulte Jugend größtenteils in Paris – dem Epizentrum der modernen Kunst. Dort war er Anfang der 1930er Jahre kurzzeitig Mitglied der Gruppe *Abstraction-Création*, bis er sich 1935 der surrealistischen Bewegung um André Breton anschloss. Als einer der ersten Surrealisten emigrierte er noch kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges in die alte neue Welt jenseits des Atlantiks und ließ sich in Mexiko nieder. Von dort aus publizierte er zwischen 1942 und 1944 mit dem Periodikum *DYN* eines der faszinierendsten Kunstmagazine des 20. Jahrhunderts. Nach dem in *DYN* ostentativ lancierten Bruch mit dem Surrealismus, wandte er sich einer Synthese von kunstphilosophischen Ideen zu, deren Spektrum von der intensiven Auseinandersetzung mit der Quantenphysik über die Beschäftigung mit dem Werk John Deweys bis hin zur Erforschung des Totemismus und Animismus der präkolumbischen Kulturen Nord- und Mesoamerikas reichten. Paalen, der in den späten 1930er und frühen 1940er Jahren ein wohlgelittener und besonders in der New Yorker Kunstwelt intensiv rezeptierter Künstler und Theoretiker war, welcher maßgebliche Impulse an die sich formierende New York School sandte, hatte nach Ende des Zweiten Weltkrieges mit beruflichen und privaten Schwierigkeiten zu kämpfen, die seinen Stern in relativ kurzer Zeit sinken ließen. Nach seinem Freitod im Jahre 1959 geriet er schnell in Vergessenheit und wurde von der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne lange Zeit nahezu komplett ignoriert.

Einer der wenigen Personen, die sich der Paalen-Forschung verschrieben haben, ist der Berliner Kunsthistoriker Andreas Neufert – Autor der hier vorliegenden, bereits 2015 erschienen Biografie Paalens. Neufert, der sich schon in Magisterarbeit und



Abb. 1: Wolfgang Paalen, *Nuage articulé II*, 1937/1940, WZ Neufert 37.27 II, 66 × 94 cm, Privatsammlung, Berlin (400)

Dissertation mit Paalen beschäftigt hat, kann auf ein dementsprechend umfangreiches Konvolut an Materialien zurückgreifen.

Diese Dezennien umspannende Grundlagenforschung dient als Garant für eine minutiös recherchierte und mitunter äußerst plastische Rekonstruktion der historischen Figur. Die Struktur der Biografie folgt in einer klassisch-chronologischen Narration dem vermeintlich linearen Leben und Erleben des Individuums, das es zu beschreiben gilt.

Ausgang nimmt die Existenz des Protagonisten in der Donaumonarchie anno 1905, dem raumzeitkrümmenden Annus Mirabilis der Veröffentlichung von Einsteins *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*. Neuferts Beschreibung der Kindheit und Jugend Paalens ist geprägt von einer konvergenten Schilderung der familiären Situation und des literarisch-intellektuellen Zeitgeistes. Hervorgehoben werden hierbei unter anderem die starken antisemitischen Tendenzen, die in der kaiserlichen und königlichen Gesellschaft zunehmend virulent wurden. Ein Aspekt, der auch für Paalens weiteres Leben von nicht unerheblicher Tragweite war – schließlich war sein Vater Gustav jüdischer Abstammung (gleichwohl er bereits fünf Jahre vor Wolfgangs Geburt zum Protestantismus konvertiert war). Paalens Vater, ein wohlhabender Entrepreneur und erfolgreicher Geschäftsmann, war häufig absent. Wohl situiert, in gediegenen Verhältnissen eines aristokratisch konnotierten Großbürgertums, wuchs der junge Paalen in einer Sphäre auf, die von der Präsenz der Mutter und seiner Brüder geprägt war. Der Vater, der neben seiner Tätigkeit als erfindungs- und erfolgreicher Geschäftsmann auch ein Sammler und ausgewiesener Connoisseur der bildenden Künste war, stand in direkten Beziehungen zu bedeutsamen Personen des damaligen Kunstdiskurses, wie Wilhelm von Bode, Paul Cassirer und Alfred Flechtheim.

Die Darstellungen Neuferts von der Situiertheit der Familie sind stringent nachgezeichnet und liefern aufschlussreiche Informationen über die Grundlegung des Weltbildes, welches den adoleszenten Paalen zu Beginn seiner Künstlerkarriere

prägte. Die Anfänge dieser Karriere nahmen ihren Lauf in Berlin, wo der 19-jährige sich in dem Jahr in dem André Breton sein erstes surrealistisches Manifest verfasste, niederließ. In der turbulenten Hauptstadt der Weimarer Republik studierte er ausgiebig die Arbeiten von Renoir, Cézanne und van Gogh – sich selbst alldieweil in Akten, Stillleben und Landschaftsmalereien übend.

Nach der erfolglosen Bewerbung an der Berliner Kunstakademie, machte er die Bekanntschaft mit der Schweizer Industriellentochter Eva Sulzer, die ihm eine lebenslange Freundin bleiben und später auch mäzenatisch zur Seite stehen sollte. Ein weiterer Mensch, der in dieser Phase in Paalens junges Leben trat, war die fast 20 Jahre ältere Helene Meier-Graefe. Sie war die zweite Frau Julius Meier-Graefes, von dem sie sich 1925 scheiden ließ. Nach einer relativ kurzen Affäre mit Meier-Graefe blieben sie und Paalen auch in den folgenden Jahren in regem Briefkontakt. Ein Glücksfall für die Sondierung der Innenwelt Paalens – schließlich sind viele der teils recht umfangreichen Briefe von Paalen an Meier-Graefe erhalten geblieben. Demgegenüber stehen allerdings nur sehr wenige Antwortschreiben an Paalen ihrerseits. Ein Umstand, den Neufert wie folgt kommentiert: „Die 25 erhaltenen Briefe an Helene Meier-Graefe gehören zu den eindringlichsten und aufschlussreichsten Dokumenten im schriftlichen Nachlass des Künstlers und es könnte für den Biografen kaum Schmerzlicheres geben als die Tatsache, dass die andere Stimme dieses Dialogs nur in drei kaum leserlichen Briefen aus den 1950er Jahren zu erahnen ist.“ (111) Weiterhin ist zu lesen, dass in dem gesamten Konvolut der Korrespondenz ein ausgeprägtes Ungleichgewicht zu Ungunsten der überkommenen Briefe an seine Person gegenübersteht. Ob Paalen diese Schreiben an ihn vernichtete oder sie noch irgendwo existierten, sei ungewiss.

Neufert folgt Paalen in dem Kapitel *Orientierungen* in einer ausgewogenen Balance von Fakt, Fiktion, Spekulation und Interpretation durch eine Epoche großer Unsicherheiten und Verwerfungen. Paalen reiste 1925 nach Paris und anschließend in das mediterrane Cassis. Dort machte er die Bekanntschaft des Malers Jean Varda, durch den er auch Roland Penrose, der eine Villa im Ort besaß, kennenlernen sollte. In dieser Villa hielt sich ein illustrierter Kreis an Künstlern auf – unter ihnen auch immer wieder in unregelmäßigen Abständen Georges Braque. Von diesem lernte Paalen vieles über den Kubismus – sozusagen aus erster Hand. In den folgenden Jahren lebte Paalen ein unstetes Leben, welches von häufigen Ortswechslern geprägt war. 1926 reist er nach München, um die Schule des bayerischen Malers Hans Hofmann zu besuchen. Obwohl er dort eine handfeste Schulung erhielt, war Paalen auf unbestimmte Weise nicht mit den Ansätzen Hofmanns zufrieden. Nichtsdestotrotz folgte er Hofmann in die Nähe des schon erwähnten französischen Ortes Cassis, wo dieser im Jahre 1927 seine Sommerakademie abhielt. Paalen nahm sich dort ein kleines Atelier, las, malte und experimentierte mit verschiedenen Ansätzen der postkubistischen und präfigurativen Malerei. Anfang 1930 ließ sich Paalen mittels finanzieller Unterstützung seiner Freundin Eva Sulzer in Paris nieder, wo er die nächsten Jahre seinen Lebensmittelpunkt haben sollte.

Neuferts Skizzierung der bewegten 20er Jahre des jungen Künstlers werden immer wieder kontrastiert durch die äußerst interessanten Beschreibungen der eigenen

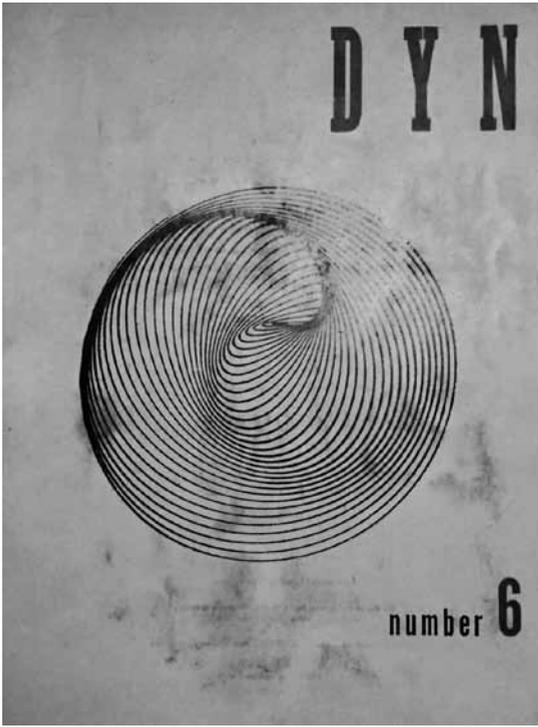


Abb. 2: Titelseite von DYN6, 1944 mit dem Diagramm der Wachstumskurven einer Muschel nach Theodor A. Cook, *The Curves of Life*, London 1914 (501)

Forschungsarbeit. Dieser Modus des Erzählens birgt einen besonderen Reiz – schließlich wird dadurch der Prozess der Subjektkonstruktion transparenter gemacht und regt die Leserschaft verstärkt zum eigenen Nachdenken über die verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation an.

Bevor Paalen zum offiziellen Mitglied der widersprüchlichsten und dezidiert rätselhaftesten Kunstbewegung der Moderne wurde, bewegte er sich im Dunstkreis der Gruppe *Abstraction-Création*. Diese Verbindung, „die aus der Asche von »Cercle et Carré« und »Art Concret« erwuchs“<sup>1</sup>, kann in gewisser Hinsicht als Antagonist zu der surrealistischen Bewegung gesehen werden und stand grundsätzlich allen Ansätzen der Mimesis im Sinne einer Nachahmung der äußeren Natur feindlich gegenüber. Paalens Bilder aus dieser Zeit spielen mit den Ähnlichkeitsrelationen des intersubjektiv verbürgten realen Sehraumes in der Darstellung des Bildraumes. Biomorph anmutende Farbfelder sind durchsetzt mit pareidolischen Allusionen, in denen Paalen womöglich seine Erlebnisse in den Höhlen von Altamira verarbeitete. In den Bildern aus dieser Phase spiegelt sich ebenfalls Paalens intensive Auseinandersetzung mit der

1 Jacques Lassaïgne, „Préface“, in: *abstraction création*, hrsg. von Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe (Ausst.-Katalog Westfälisches Landesmuseum Münster, 2.4.4.6.1978), Münster 1978, S.11.



Abb. 3: Wolfgang Paalen und Luchita del Solar (Luchita Mullican), Mill Valley 1949 (519)

Berliner Schule der Gestalttheorie wider. Die kognitive Verarbeitung von Wahrnehmungsprozessen und das ästhetische Spiel mit den Möglichkeiten der Gestaltung von Perzeptionsangeboten die zwischen Sein und Werden changieren, waren die zentralen Aspekte im Werk Paalens um 1934. Im kommenden Jahr machte er schließlich die folgenreiche Bekanntschaft mit André Breton in einem Sommerdomizil des Ehepaars Penrose an der Côte d'Azur. Mit dieser Begegnung und dem Konvertieren zum Surrealismus ändert sich auch die biografische Forschungslage sukzessiv. Paalen war nun offizielles Mitglied einer kunsthistorisch bestens erfassten Bewegung und dadurch eröffnet sich der Arbeit Neuferts ein neues, reichhaltiges Diskursfeld der Quellen. Die Veröffentlichungen zum Surrealismus sind stupende und gerade in den letzten Jahren ist der Surrealismus aus verschiedenen Gründen peu à peu in den Fokus der historiografischen Aufmerksamkeit gerückt. Eindrucksvolles Beispiel dieser Entwicklung ist die dreibändige, über tausendfünfhundert Seiten starke *International Encyclopedia of Surrealism*, die erst kürzlich bei Bloomsbury erschien.

Mit der Zugehörigkeit zum Surrealismus erhöhte sich auch Paalens Sichtbarkeit in der Kunstwelt der 1930er Jahre erheblich. Sein Malstil wandelte sich und die biomorphen Abstraktionen wichen sukzessiv einer Bildsprache, die sich stark an die surrealistischen Fantasielandschaften annäherte, in denen Ebene, Horizont und Himmel als Bühne für metamorphotische Gespinste und maldororische Klarträume fungierten.

Paalen integrierte in dieser Zeit zunehmend die neu entwickelte Methode der Fumage – eine von Paalen ‚zufällig‘ erfundene, surrealistisch-automatistische Maltechnik, bei der sich der Ruß einer Kerzenflamme in einem gewissermaßen indexikalischen Verfahren auf die präparierte Leinwandoberfläche einschreibt. Mit Entwicklung dieser Methode lancierte Paalen ein künstlerisches Verfahren, welches sich in geistesverwandter Nähe zu anderen surrealistischen Techniken des von Breton formulierten objektiven Zufalls (*hasard objectif*) befand. Erstmals ausgestellt wurde eine Fumage auf der International Surrealist Exhibition in London 1936.

Die zentralen surrealistischen Jahre – 1936 bis 1939 – die Paalens Leben bestimmten, werden von Neufert eindrücklich geschildert und sind angereichert mit einer ganzen Reihe von geistesgeschichtlichen Exkursen und Anekdoten. Besonders instruktiv ist die Schilderung von Paalens Rolle in der legendären *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie Beaux-Arts in Paris 1938. Neufert schreibt: „Auf Paalen entfiel alles, was mit Wasser und Buschwerk, also Blättern, Gras, Schilf und Efeu (»eaux et broussailles«), zu tun hatte, und damit praktisch die gesamte Bodengestaltung der Ausstellung, einschließlich der etwas komplizierteren Technik von Dalís Regentaxi, mit der sich, nachdem weder Dalí noch Paalen selbst Hand anlegen wollten, ein Installateur abmühen musste.“ (299) Die Schilderung der Ausstellung ist einer der erzählmosphärischen Höhepunkte des Buches. Hier trifft Neuferts mitunter etwas schwelgerische, ausladende Diktion auf eine Situation, die dadurch äußerst lebhaft und immersiv beschrieben wird.

Kurz nach der *Exposition Internationale du Surréalisme* in Paris war Paalen als einziger Surrealist auf einer Ausstellung mit dem Titel *Twentieth Century German Art* in London vertreten, die sich – als einzige weltweit – explizit gegen die Propagandaschau Entartete Kunst richtete. Trotz dieses kleinen Affronts setzte die britische Regierung grundsätzlich auf eine Appeasement-Politik, die nicht dazu beitrug die Situation in Europa zu deeskalieren – im Gegenteil – die Lage spitzte sich in den folgenden Monaten immer weiter zu. Die Stimmung im surrealistischen Zirkel war ebenfalls alles andere als harmonisch. Éluard hatte sich mit Breton überworfen, Max Ernst und Man Ray folgten. Bald sollte es zum endgültigen Bruch mit Dalí kommen. Die verbleibenden Protagonisten der zunehmend versprengten Gruppe trafen sich im Winter 1938/39 regelmäßig im Café Les Deux Magots um sich auszutauschen. Zu diesem Kreis gehörte auch Kurt Seligmann, der kurz zuvor die Gefilde der nordwestamerikanischen Ureinwohner besucht und sich ausgiebig mit den dort vorgefundenen Totempfählen auseinandergesetzt hatte. Neufert schildert, dass die Berichte Seligmanns dazu beigetragen haben, dass Paalen im folgenden Jahr – nach einer letzten europäischen Einzelausstellung in der Londoner Galerie Guggenheim Jeune – Reisepläne für eine Expedition in die Lebenswelten der autochthonen Bevölkerungsgruppen Britisch-Kolumbiens zu schmieden begann. Mit der Einladung Frida Kahlos im Gepäck, sie und ihren Ehemann Diego Rivera in Mexiko zu besuchen, brach er zusammen seiner Frau Alice und seiner Freundin Eva Sulzer im Mai 1939 in Richtung alte neue Welt auf. Hier beginnt nun die vielleicht interessanteste und fruchtbarste Phase in der Lebensgeschichte Paalens.

Nach einem quasi künstlerischen Forschungsaufenthalt an der pazifischen Nordwestküste, ließen sich Paalen und seine Entourage schließlich in Mexiko nieder – genauer gesagt in San Angel, an der Peripherie Mexico Citys. Die Beschreibung der folgenden Jahre, die mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zu einer Episode des Exils wurden, konzentriert sich auf die sukzessive Loslösung Paalens vom Surrealismus. Diese Entwicklung kulminierte schließlich in der erstmaligen Veröffentlichung des englisch- und französischsprachigen Kunstmagazins *DYN* im Juni 1942. Der dort platzierte Essay *Farewell au Surrealisme* markierte ganz ostentativ das Ende seiner Mitgliedschaft im Kreise der zu diesem Zeitpunkt versprengten und vom Krieg schwer gebeutelten Surrealisten. Liest man in der bereits vor gut 25 Jahren erschienen Biografie Mark Polizzottis über André Bretons Situation anno 1942 (er war im Dezember 1941 nach New York emigriert), wird einem klar, in welcher verfahrenen und problematischen Lage Breton sich damals befand. Paalen, der insgeheim gehofft hatte, Breton würde nach Mexiko emigrieren, machte sich daran, aus dem mexikanischen Exil via *DYN* eine Sezession zu lancieren, die in vielerlei Hinsicht eher als ein Reformationsangebot des Surrealismus verstanden werden konnte.

Während Breton für Paalen einer der zentralen Bezugspunkte in den frühen 1940er Jahren war und Neufert in der Rekonstruktion der Ereignisse auch immer wieder auf Material aus dem Nachlass Bretons zurückgreift, verliert Polizzotti kein einzige Silbe über Paalen oder *DYN*. Hier wird – neben der offensichtlichen Differenz in der erzählerischen Bedeutungsperspektive – deutlich, wie sehr Paalen bis Ende der 1990er Jahre in Vergessenheit geraten war. Die beiden ersten (und bisher einzigen) Dissertationen<sup>2</sup> Paalen betreffend wurden erst um die Jahrtausendwende veröffentlicht und der Forschungsstand war bis dahin nur recht dürftig. Dennoch ist es erstaunlich, das Polizzotti in seiner Biografie zwar minutiös auf Bretons desolaten Lebensumstände im New Yorker Exil eingeht und die nur minder erfolgreiche Publikation des offiziellen Surrealistenorgans *VVV* (1942–1944) en détail beschreibt, gelegentlich auch auf das von Charles Henri Ford von 1940–1947 herausgegebene Periodikum *VIEW* eingeht, Paalens Magazin *DYN* aber gänzlich verschweigt – waren doch *VVV*, *DYN* und *VIEW* die wichtigsten Kunstmagazine in den frühen 1940er Jahren in den USA. Auch ist *DYN* nicht von ungefähr als „missing Link“<sup>3</sup> zwischen Surrealismus und Abstraktem Expressionismus in Verhandlung. Darüber hinaus entspann sich zwischen Paalen via *DYN* und Breton via *VVV* ein klandestiner Disput über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft und die Weiterentwicklung des Surrealismus – wie von Yve-Alain Bois bereits 2004 in der Kanonmaschine *Art since 1900*<sup>4</sup> angedeutet.

2 Amy Winter, *Wolfgang Paalen, „Dyn“ and the American avant-garde of the 1940’s*, New York 1998 (Diss. University of New York) und Andreas Neufert, *Dynaton. Das Leben, Denken und Werk des melancholischen Malers Wolfgang Paalen*, Universität Witten/Herdecke, 2000.

3 Dawn Ades, „DYN – An Introduction“, in: *Farewell to Surrealism – The Dyn Circle in Mexico*, hrsg. von The Getty Research Institute, Los Angeles 2012, S. 3.

4 Vgl. *Art since 1900*, hrsg. von Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois und Benjamin Buchloh, London 2004, S. 292ff.

Die Jahre 1941–1945 in Paalens Leben waren von ungeheurer Produktivität, tiefen Depressionen und privaten Verwerfungen gleichermaßen gekennzeichnet. Die Entwicklung einer neuen, post-surrealistischen Bildsprache und ihrer Grundlegung in einer idiosynkratischen Kunsttheorie kann als der Kulminationspunkt von Paalens Schaffen angesehen werden. Neufert widmet dieser Inkubation einer neuen, vom Surrealismus emanzipierten Kunst ein Kapitel, das die Entstehungsgeschichte von *DYN* nachzeichnet und mit einer ganzen Reihe von Interpretationen des Paalen'schen Denkraumes aufwartet.

Trotz der hochgradig eklektischen Themenvielfalt und des stilistischen Genresynkretismus durch den sich *DYN* auszeichnet, findet sich bei genauerer Lektüre ein ganzes Bündel roter und erstaunlich kohärenter Fäden, die sich autorenübergreifend durch alle Ausgaben ziehen. Ein tragendes und reiterierendes Motiv ist die vielfach implizit geäußerte und verschiedenartig, facettierte Kritik am Surrealismus. Ein Kritikpunkt, den Paalen immer wieder aufgreift ist gegen den dialektischen Materialismus beziehungsweise die Dialektik als solches gerichtet. Paalen attackiert damit einen elementaren Baustein des surrealistischen Weltbildes, der eine prompte Antwort seitens Breton provoziert. Lionel Abel reagiert in der Erstausgabe von *VVV* diesbezüglich: „Since our goal in everything is freedom, we reject the lie of an »open universe« in which anything is possible [...] Thus we support Historical Materialism in the social field, and Freudian analysis in psychology.“<sup>5</sup>

Der Kritik am dialektischen Materialismus und am Marxismus stellt Paalen eine experimentelle Kontingenzphilosophie gegenüber, die sich unter anderem aus den Erkenntnissen der Quantenphysik und der Rezeption der Theorien John Deweys<sup>6</sup> speist. In Hinsicht auf das von Breton entwickelte Konzept des *Hasard objectif* – des objektiven Zufalls – ist es von besonderen Interesse, den epistemologisch so fundamentalen Streit über eine deterministische respektive indeterministische Deutung des Universums in Relation zu Paalens Interpretation der Implikationen der Quantenphysik zu setzen und die in dem zentralen Essay *Art and Science* entwickelten Schlussfolgerungen entsprechend zu kontextualisieren. Abgeleitet aus der Beschäftigung mit moderner Wissenschaft wird in *DYN* eine Komplementarität – ein zentraler Begriff der Auslegung der Quantenmechanik Niels Bohrs – zwischen Kunst und Wissenschaft vorgeschlagen, welche, so Paalen, für die Rolle des Künstlers in der modernen Gesellschaft von maßgeblicher Bedeutung ist.

Aufgrund der inhaltlichen Fülle und Vielfalt des Heftes ist das Kapitel in dem Neufert sich mit Paalens Herausgeberschaft von *DYN* beschäftigt besonders lesenswert. Gleichwohl zeigt sich durch die biografische Reflexion von Paalen Lebenslinien in den Jahren seiner Herausgeberschaft von *DYN* auch, wie verhaftet Paalen den grundlegenden Ideen des Surrealismus auch nach seiner offiziellen Lossagung immer noch war.

In *DYN* wird wiederholt gegen eine nationalistische Vereinnahmung der modernen Kunst agitiert und eine dezidiert kosmopolitische Zukunft der Kunst

5 Lionel Abel, „It is time to pick the iron rose“, in: *VVV* 1 (1942), New York, S. 2.

6 Insbesondere: *Art as Experience*, 1934 und *Theory of Evaluation*, 1939.

verfochten. Dieser transnationale Ansatz manifestiert sich allein schon in der Person des Herausgebers, dessen hybride Subjektivität jenseits einer singulären kulturellen Identität festzumachen ist. Entsprechend divers ist die mannigfaltige Gruppe derjenigen die im Laufe des Bestehens von *DYN* Text- und Bildmaterial beisteuerten. Das illustre Spektrum der zum Entstehen des Magazins buchstäblich oder bildlich beitragenden Personen reicht von César Moro über Henry Moore, Alexander Calder, Valentine Penrose, Henry Miller, Anais Nin, Miguel Covarrubias bis hin zu Robert Motherwell – um hier nur die bekannteren Mitwirkenden hervorzuheben. Besonderes Augenmerk gilt in diesem Zusammenhang Edward Renouf, dem Mitherausgeber *DYN's*, der in mehreren längeren Texten normativ darauf verweist, das große Kunst nur einer übernationalen Geisteshaltung zu entspringen vermag.

Von spezifischem Interesse ist hierbei die dezidiert anthropologisch ausgerichtete Doppelausgabe 4–5 von *DYN*, da sich hier schon im Vorwort Ideen finden, die von der Vorstellung einer globalen, transnationalen Kunst und Kunstgeschichte *avant la lettre* zeugen.

In Neuferts Beschreibung der Jahre 1941–1945 wird klar, das *DYN* und Paalens Rolle als Impulsgeber der emergierenden New York School rezeptionshistorisch bisher völlig unterbelichtet ist. Schon Martica Sawin schrieb in ihrem großartigen Buch *Surrealism in Exile* von 1995: „The story of the two years and six numbers of *Dyn* is in capsule form the story of the decline of one art movement and the genesis of another, starting with Paalen’s recognition that Surrealism was no longer valid, his articulation of the importance of new developments in physics [...], his attempts to expand a too inflexible Marxism, his capacity to look beyond Western culture, and his search for an art in his own work and that of others that placed itself at the center of changing awareness in a changing world. How much of a role his paintings and writings played in inspiring the direction of this new art is not quantitatively measureable, but there is no question that from his quiet corner in San Angel he was sending forth images and ideas that had not previously been formulated, and that these were seen and read and discussed in New York and beyond.“<sup>7</sup>

Nach Kriegsende verließen die meisten Surrealisten New York sukzessive – so auch Breton. Paalen, der zwischen 1944 und 1947 häufig zwischen Hudson und East River verweilte, hatte in diesen Jahren mit allerlei Schwierigkeiten zu kämpfen. Nach der Trennung von seiner ersten Ehefrau Alice Rahon und nicht sonderlich positiv rezipierten Ausstellungen in Peggy Guggenheims *Art of This Century* und bei Karl Nierendorf hatte er – auch und vor allem finanzielle – Probleme *DYN* fortzusetzen. In dieser Zeit lernte er seine zweite Frau, Luchita Hurtado, in New York kennen. Bei der Rekonstruktion der unmittelbaren Nachkriegszeit kann Neufert auf verschiedene Zeitzeugeninterviews<sup>8</sup> mit Hurtado zurückgreifen und so werden die späten 1940er

7 Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge/London 1995, S. 275.

8 Vgl. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-luchita-hurtado-13583#transcript>.

Jahre streckenweise in das ganz speziell konnotierte Licht der Erzählung Hurtados getaucht. Während sich an der Ostküste der USA etwas formierte, was später als Abstrakter Expressionismus in die Geschichtsbücher eingehen sollte, entschied sich Paalen mit seiner Frau Luchita Mexiko in Richtung San Francisco Bay Area zu verlassen. Dort hatten sich bereits sein Freund Gordon Onslow-Ford und seine Frau Jacqueline Johnson, die bei der letzten Ausgabe von *DYN* als Mitherausgeberin fungiert hatte, niedergelassen. Hier bildete er zusammen mit Lee Mullican und Onslow-Ford eine neue Künstlergruppe: Dynaton. Nach einer gemeinsamen Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art im Frühjahr 1951 mit dem Titel *Dynaton – A New Vision* brach nicht nur die Beziehung zwischen Paalen und Luchita Hurtado auseinander, sondern auch weitere Bestrebungen als Künstlergruppe zusammen zu arbeiten – was sicherlich auch daran lag, dass Hurtado sich von Paalen zugunsten von Lee Mullican getrennt hatte.

Das letzte, tragische Kapitel im Leben Wolfgang Paalens beginnt mit seiner Rückkehr nach Mexiko. Paalen fand sich dort in einer von sich selbst entwurzelten Situation wieder, die in noch vor Jahresende 1951 nach Paris trieb, um dort einen Ariadne-Faden im Labyrinth der Existenz zu finden. Er versöhnte sich im Zuge seines Aufenthaltes zwar mit Breton, aber der Surrealismus spielte im Nachkriegseuropa nicht mehr die Rolle, die ihm noch vor Kriegsbeginn zukam. Nach seiner Rückkehr nach Mexiko hatte Paalen zunehmend mit schweren Depressionen zu kämpfen und die schöpferischen Phasen fielen immer kürzer aus. Finanzielle Nöte kamen hinzu. Kurz vor seinem Freitod am 26.9.1959 schreibt er an die Künstlerfreundin Marie Louise von Motesiczky: „Was eigentlich los ist, kann ich doch nicht erklären, bin von allen menschlichen Kontakten, von allem, was mir wichtig und wertvoll war, so weit abgekommen, dass ich zwar wohl noch ›am‹ Leben bin, aber lebendig? [...] inzwischen ist kein Tag vergangen, ohne dass ich dachte, es wäre am besten, überhaupt – aber nein, zu Grunde gehen ist eine Privatangelegenheit, durchaus privat. Dies ist kein Mangel an Vertrauen, aber man muss doch ein bisschen »Haltung« bewahren. Glaube nur nicht, dass ich es nicht noch versuche.“ (609)

Andreas Neuferts Biografie ist ein eindrucksvoller Einblick in das facettenreiche Leben eines Künstlers, der von der Kunstgeschichte bisher größtenteils vergessen wurde. Die mäandernde Staatsangehörigkeit Paalens trug ihren sicherlich nicht unbeträchtlichen Teil dazu bei, dass sich eine nationale Kunstgeschichtsschreibung seines Schaffens bisher nicht annahm. Seine Zugehörigkeit zum Surrealismus umfasste zwar mehrere intensive Jahre – seine produktivste und faszinierendste Schaffensperiode war allerdings die Zeit nach dem Surrealismus. Mit einer neuen Form den Bildraum zu denken und der entsprechenden theoretisch-poetischen Grundlegung in *DYN*, war Paalen ein maßgeblicher Nexus für zentrale Entwicklungslinien der Kunst in den 1940er Jahren.

TIMUR ALEXANDER EL RAFIE  
Berlin