

WOLFGANG PAALEN (Vienna 1905 – 1959 Taxco/Mexico)
von Andreas Neufert

Geboren wurde Wolfgang Paalen 1905 in Wien als erster von vier Söhnen des österreichisch-jüdischen Erfinders und Kaufmanns Gustav Robert Paalen und der Schauspielerin Clothilde Emilie Gunkel. 1912 zog die Familie in die "St. Rochusburg" im schlesischen Sagan, wo Wolfgang die Grund- und Lateinschule besuchte, bevor die Familie während des Krieges einen Privatlehrer engagierte. 1938, auf dem Höhepunkt seiner surrealistischen Zeit, hob er den „Feenzauber, der eines Nachts in meiner Kindheit stattfand“¹, als einschneidendes Erlebnis im familiären Schloss in Sagan hervor. Die femininen Erscheinungswesen wurden Grundlage seiner bildnerischen Poetik, die er später produktiv in die Freundschaft mit Breton und den Surrealismus einbringen würde. Paalens Wahrnehmungsästhetik war zudem entscheidend inspiriert von den dichterischen Werken der deutschen Romantik, der Philosophie Arthur Schopenhauers und den indischen Veden, mit denen er sich bereits in jungen Jahren während der Kriegszeit beschäftigte. Nach Aufhalten in Rom und Berlin zog es ihn ab 1925 nach Frankreich (Paris und Cassis), wo er in Kontakt zu Roland Penrose, Jean Varda und Georges Braque kam. Nach seinem Besuch der Kunstschule von Hans Hofmann in München und Saint Tropez in den Jahren 1927/28 ließ er sich in Paris nieder, wo er vom Tod eines der jüngeren Brüder erfuhr, der nach einer homoerotischen Beziehung zu einem Geistheiler in einer Berliner Nervenheilstätte vermutlich durch Selbstmord ums Leben kam; als Folge trennten sich die Eltern, die Mutter litt zunehmend unter ihrer bipolaren Veranlagung, das väterliche Vermögen wurde nach dem Schwarzen Freitag 1929 aufgezehrt. 1932 musste Wolfgang mit ansehen, wie sich sein nächst jüngerer Bruder Rainer in der Bibliothek des Saganer Schlosses nach einem depressiven Schub mit der Pistole anschoss. Er überlebte zwar den Selbstmordversuch, trug aber zeitlebens ein schweres Trauma mit sich herum, das seine ebenfalls bipolare Anlage verstärkte, und ihn zur religiösen Konversion und in eine Tätigkeit als Hellseher und katholischer Heiler trieb. Rainers Schicksal beschäftigte Wolfgang zeitlebens und ist wohl eines der Gründe für seinen antiklerikalen, antitheologischen Umgang mit dem Komplex religiöser Gefühle. Auf gleiche Art wie sein Bruder würde sich Paalen in Mexiko 1959 das Leben nehmen.

1934 heiratete er in Paris die französische Hutdesignerin und Dichterin Alice Phillipot und kommt durch Valentine Penrose mit Paul Eluard in Kontakt. Im Sommer 1935 lernte er André Breton im Schloss der Surrealisten-Mäzenin Lise Deharmes kennen, der ihn sofort in surrealistische Aktivitäten, wie der "Exposition surréaliste d'objets" einbindet, die 1936 in der Galerie Charles Ratton stattfindet. 1936 zeigte er dem neugewonnenen Pariser Publikum seine Bilder in einer Einzelausstellung in der Galerie Pierre

¹ Wolfgang Paalen, Paysage totémique II, in: DYN 2, Mexico 1943, p. 46f.

Loeb und Breton ermutigte ihn als "letzten der deutschen Romantiker"² die Abstraktion gänzlich hinter sich zu lassen und seine, in den Zeichnungen und Objekten hervorquellende Poetik frei von jeder bildnerischen Ästhetik auch in der Malerei auszuleben. Während der Gestaltungsarbeiten von Bretons "Galerie Gradiva" begegnete Paalen erstmals Marcel Duchamp und verkaufte sein Objekt "Chaise envahie de lierre" an die Mäzenin Marie-Laure de Noailles, die es in der Folge in dem Badezimmer ihres Pariser Stadtschlusses am Place des Etats Unis präsentierte.³ 1936 begann er in seinen Bildern mit Kerzenrauch zu experimentieren. Seine erste Fumage "Dictated by a Candle" stellte er im Juni 1936 in der Londoner Surrealismus Ausstellung aus. Im Sommer 1936 musste er erfahren, dass eine länger anhaltende Affäre Pablo Picassos mit Alice zu einer Schwangerschaft und Abtreibung geführt hatte.⁴ Die tiefe Krise des Ehepaars und Paalens ernstzunehmende Depressionen führten in der Folge zu einem fulminanten Schaffensrausch, dessen erstes Ergebnis sein zugleich erstes surrealistisches Meisterwerk ist: *Pays interdit* (Verbotenes Land), 1936–37, eine apokalyptische Landschaft, dominiert von einer weiblichen Gottheit und meteorartig herabfallenden Planeten. *Pays interdit* ist auch das erste Ölbild, in dem die Fumage in den außerordentlich fein ausgeführten kristallinen Strukturen des unteren Teils kunstvoll eingearbeitet ist. Paalen entwirft sein persönliches Grundmodell des durchlässigen surrealen Seelenbildes in Form einer abgründigen, zersplitterten Landschaft, durchpulst von einer Mischung aus femininer Mystik und romantischem Schauerbild, die an präkeltische Feenmysterien und ihre kosmischen Anspielungen erinnern, wie sie aus der lyrischen Tradition Britanniens bekannt sind. „Paalens Verdienst ist es, soweit vorgedrungen zu sein, dass er aus dem Inneren der Seifenblase zu sehen vermochte und uns die Welt von dorthier sehen lässt“⁵, bemerkte Breton über dieses Bild.

Zusammen mit Marcel Duchamp, Man Ray und Salvador Dali war Paalen 1937/1938 unter den verantwortlichen Gestaltern der Ausstellung *Exposition Internationale du Surréalisme* in der Galerie Beaux-Arts in Paris. Er installierte darin einen echten Seerosenteich, genannt *Avant la mare*, mit Schilf, Seerosen, Efeu und Wasser in einer, mit Kunststofftuch ausgefüllten Bodenfalte und ließ den gesamten Boden der Ausstellungsräume, inspiriert von einem eigenen Werk *Le sol de la forêt* von 1933, mit nassem Laub und feuchter Erde aus dem Friedhof Montparnasse bedecken. Die Puppe, die Paalen dekorierte und Man Ray, Denise Bellon ua. im Foto festhielten, wirkte mit ihrem Seidentuch, der riesigen Fledermaus über dem Kopf und dem schaurigen, pilzbesetzten Blätterkleid, wie eines der kaum sichtbaren, schwebend dahingleitenden totemistischen Feenwesen aus seinen, mit Fumage und Öl gemalten Bildern, die er im Mai desselben Jahres in der

² It. Gordon Onslow Ford, s. a. Andreas Neufert, *Auf Liebe und Tod – Das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen*, Berlin (Parthas) 2015, S. 376

³ Harper's Bazaar", April 1938, S. 56, s. a. Ghislaine Wood: "Surreal things. Making the fantastic real". In: G. Wood: "Surreal Things. Surrealism and Design", London 2007, S. 6.

⁴ Alices von der Forschung bisher kaum beachtete Liebesbriefe an Picasso im Musée Picasso, Paris, wurden erst kürzlich von dem Autor entdeckt und gesichtet, der in seiner Biografie über Paalen Einsicht in die Affäre und ihren dichterischen Ausstoß gibt, Neufert, S. 321f.

⁵ André Breton, "Non plus le diamant au chapeau...", in: Katalog Ausstellung "Wolfgang Paalen", Galerie Renou et Colle, Paris 1958 (englisch in: "London Bulletin", 10. Februar 1939, S. 13–15, übersetzt von Samuel Beckett)

Surrealistengalerie Renou et Colle zeigte. André Breton, selbst auf Reisen nach Mexiko, schickte von den Bermudas einen Text zu der Ausstellung, der mit den Worten begann: „Ein Gittertor dreht sich, das ist das Reich von Paalen. Die große Pappelallee seines Inneren führt in den Abgrund der Kindheit mit den Bildern der Angst“⁶, und zielte damit auf den Kern der Emotion, mit der Paalen inmitten des vorherrschenden erotischen Kontextes ein mehr kafkaeskes Kapitel der Recherche surréaliste aufschlagen wollte. Paalen beteiligte sich auch an der Ausarbeitung des Katalogbuches *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in dem sein wichtigstes und bekanntestes Objekt *Nuage articulé* diskret als Zeichnung angekündigt wurde. Die jüngste Forschung konnte zeigen, dass Paalen enormen Einfluss auf die Gestaltung der Haupthalle in der Ausstellung hatte, wobei einige Historiker vorschlugen, die gesamte Installation, einschließlich Duchamps, mit leeren Kohlsäcken bedeckte Decke, drücke einerseits die bedrohte Lage des Surrealismus an sich, gespiegelt in der unmittelbaren Kriegsbedrohung aus⁷, andererseits aber auch eine Art übergroße Gebärmutter als Vademecum gegen die tieferen Gründe für die Krise, die in den aggressiven patriarchalischen Identifikationen der gesamten Epoche lägen. In der Installation kann man ein Symptom für eine ideologische Verschiebung innerhalb des Surrealismus sehen, weg von Sigmund Freuds rigider Theorie des Ödipus-Komplexes hin zu Ideen um Otto Ranks Theorie vom Geburtstrauma und seiner Anerkennung der emotionalen Natur des Kindes und seiner Mutterbindung, die zu dieser Zeit im Surrealismus allein Paalen und seine Frau Alice Rahon vertraten.⁸

Die erotischen Konnotationen von *Nuage articulé* mit seinem Naturschwamm besetzten Regenschirm als wirkungsintensiver Gegensatz (Blüte als weibliches Geschlecht mit phallischem Stempel; Schwamm als Metapher für Naturkraft, als weibliches Utensil, das weibliche, nackte Haut reinigend berührt hat; Schirm als maskulines Symbol bürgerlicher Ordnung und Abwehr von Naturkräften etc.) verhalf *Nuage articulé* schnell zu hoher Anerkennung unter den Surrealisten und ihrem wachsenden Publikum. Geo Dupin, Paalens Schwägerin, Händlerin und Assistentin bei der Gestaltung der Objekte, erinnert sich, dass Alfred Barr von Paalens Objekt hingerissen war und es nur nicht für das Museum of Modern Art in New York ankaupte, weil es für den Transport zu fragil und groß war.⁹ *Nuage articulé* wurde später in den Kontext der Münchener Konferenz von 1938 gestellt und im *London Bulletin* zusammen mit einem Text von André Breton publiziert, den Samuel Beckett übersetzt hatte. Unter der Abbildung stand der Kommentar: „Ein Schwamm-Regenschirm an einen anderen Schirm erinnernd, der es zu trauriger Berühmtheit gebracht hat“.¹⁰ Neben *Nuage articulé*, von dem zwei

⁶ André Breton, ebd.

⁷ Annabelle Görgen, "Exposition Internationale du Surréalisme Paris 1938", München 2008, s. a. Kapitel "Wolfgang Paalen – Verbindung von Ausstellungsgestaltung und Einzelobjekt", S. 113 ff.

⁸ Neufert, S. 346ff.

⁹ Andreas Neufert, Gespräche mit Geo Dupin, Paris 1987, s. a. Neufert, S. 300ff.

¹⁰ E.L.T. Mesens, in: "London Bulletin" (Febr. 1939), Nr. 10; Der aufgerollte Schirm des britischen Premierministers Neville Chamberlain, den dieser während der demonstrativ einvernehmlichen Presseauftritte mit Adolf Hitler ständig mit sich führte, war vor allem in der englischen Öffentlichkeit zu einer Art Symbol des erfolglosen Appeasements stilisiert worden.

Versionen erhalten sind¹¹ stellte Paalen noch andere Objekte aus, z.B. *Potence avec paratonnerre*, ein überlebensgroßer Holzgalgen mit Blitzableiter und einer Widmungsplakette an Georg Christoph Lichtenberg, *Le moi et le soi* und *Chaise envahie de lierre*.

Vielleicht direkt angeregt durch die *portes »revolver«* in der *Exposition* konstruierte Paalen Anfang 1938 aus verschiedenen Kleintierknochen eine Pistolengestalt, die er in einer, mit schwarzem Samt ausgekleideten Schachtel mit Mulde und Glasdeckel befestigte. Wie bei musealen Präsentationen wertvoller archäologischer oder paläontologischer Funde bezeichnete er diese mittels eines Kupferschildes mit der Inschrift *Le génie de l'espèce* (Der Genius der Gattung). Auch hier gab es eine unmittelbare Reaktion von englischer Seite. Der belgischen Dichters E.L.T. Mesens, der gerade dabei war, zusammen mit Roland Penrose das *London Bulletin* als Hausorgan der englischen Surrealisten zu etablieren, sah das Objekt bei einem gemeinsamen Abendessen mit Marcel Duchamp bei Paalen wahrscheinlich noch vor Breton.¹² Paalen hatte den Schein der Pistolenform bis in ihre Feinmechanik hinein zerlegt, selbst Abzug und Bolzen waren dargestellt und somit das Innere, die Mittel dieses Tötungsinstruments nach Außen gekehrt, und zwar durch Materialien, die den Zweck der Pistole als emotionsbeladene Projektion des menschlichen Auges entlarvten: das Skelett des Getöteten. Für einen kurzen Moment, so möchte man meinen, ist der Einbildungskraft die lähmende Sperre dieses Gegensatzes genommen, Mittel und Zweck fallen ebenso in eins, wie Subjekt und Objekt. Die Folge wird plötzlich zum möglichen Anlass, denn die Pistole ist ohne Tod nicht zu denken, zugleich aber wird die Knochenansammlung erst durch den Anschauenden (wie bei den zufällig hingeworfenen Knochen der Wahrsager) zur Pistole. Paalen sprach in dieser Zeit viel von moralischen Möglichkeiten, seinem Willen, grundlegende Irrtümer im Ideengebäude des Surrealismus beleuchten zu wollen, die letztlich auf das Missverständnis (und den Missbrauch) des jesuitischen Satzes vom Mittel zum Zweck zurückzuführen seien. Mit seinem Gedicht *Le moyen d'en finir* (Das Mittel für einen Zweck) reagierte Mesens sehr feinfühlig auf Paalens Idee.¹³ Sätze und Bilder geben allenfalls den Maßstab ab, an den die möglichen Denkkakte angelegt werden können und am Ende fallen diese Akte alle auf das sehende Auge des Menschen zurück. Mesens publizierte *Le génie de l'espèce* zusammen mit seinem Gedicht im Februar 1939 im *London Bulletin* ganz im Sinne einer scheinbar zufälligen Koinzidenz von Objekt und Gedicht. Sie illustrierten jeweils gegenseitig die Idee, dass *jeder Wert, der in irgendeinem Ziel steckt, potentiell in der Tätigkeit enthalten ist, die für die Verwirklichung dieses Ziels bestimmt ist*.¹⁴ Paalen trat mit dieser Überlegung gleich in der ersten Ausgabe seines Magazins *DYN* unter dem Titel *Suggestion for an Objective Morality* (Vorschlag für eine objektive Moral) an die Öffentlichkeit, ein vielbeachteter Aufsatz, in dem er die

11 "Nuage articulé I" (ex Sammlung Geo Dupin, Paris, heute Moderna Museet, Stockholm), and "Nuage articulé II", von Paalen für die Internationale Surrealismusausstellung in Mexico City 1940 neu ausgeführt (ex Sammlung Ines Amor, Mexico City, heute Privatsammlung, Berlin)

12 Geo Dupin war sich nicht mehr sicher, ob Breton bei diesem Abendessen anwesend war. Neben Duchamp konnte sie sich aber an Dominguez erinnern, den das Objekt *Le génie de l'espèce* tief beeindruckt habe.

13 „Im Auge des Königs war eine Briefmarke / Und das Auge des Königs war auf der Briefmarke abgebildet / Es gab noch einen König, der ein Auge hatte / In dem eine Briefmarke war / Mit oder ohne König... / Mit oder ohne Auge... / Tod dem König / Nieder mit der Briefmarke / Lang lebe das Auge.“ E.L.T. Mesens, *Le moyen d'en finir*, in: *London Bulletin*, No. 10, Februar 1939, S.19

14 WP., *Suggestions for an Objective Morality*, in: *DYN 1*, Mexiko, April/Mai 1942, S. 17ff.

Quintessenz aus seinen Gesprächen mit Breton und dessen Schriften *Position politique du Surréalisme* und *Amour fou* zu ziehen versuchte, eine Quintessenz, die als Nukleus in *Le génie de l'espèce* jedoch bereits angelegt war.

Anfang 1938 erschien Bretons *Trajectoire du rêve* (Flugbahn des Traums) bei Gallimard und darin Paalens Zeichnung *Rêve de glaçons* (Eiswürfeltraum), in der das Skelett eines Elchs die hingereichte Brustwarze einer nackten Frau küsst, die sich gleichzeitig abwendet und mit ihrem Schleier dessen Geweihschaufel umschlingt. Sie illustrierte den Text des französischen Dichters Gui Rosey *In den Wassern des Traums und im Feuer der Aktion*, in dem dieser über die Unruhe des Wünschens und die „Abgabe des Ichs an das Nicht-Ich“ nachdachte.¹⁵ Gallimard gab zudem die Gesammelten Schriften Lautréamonts in einer illustrierten Luxusausgabe heraus, zu der Paalen zwei außergewöhnlich virtuose Zeichnungen eingereicht hatte. Sie waren für die ersten beiden *Gesänge des Maldoror* bestimmt, diesmal konkret abgestimmt auf den Inhalt der jeweiligen Seiten. Breton, der von den beteiligten Künstlern jeweils nur eine Illustration zuließ, entschied sich für diejenige, die Paalen für die vielleicht romantischste der Textstellen angefertigt hatte: *Viell océan* (Alter Ozean). Maldoror, der schwarze, zerschmetterte Erzengel von unsagbarer Schönheit, wie Maurice Maeterlinck diese Verkörperung der *Dämmerung des Bösen* (Aurore du Mal) genannt hatte, wird bei Paalen zur Maske des Betrachters, der durch dessen Augen und mit dessen infernalischer Grausamkeit am Horizont des Ozeans nach einem Wesen Ausschau hält, das sein Bruder sein könnte. In dem Buch voller Schlachten gegen die menschliche Natur, die Maldoror an Schlechtigkeit noch zu übertreffen sucht, entsteht überraschend ein Moment der stillen Einkehr, als er erkennt, das Meer selbst könne dieses Wesen sein. Wenn mit Maldoror der Glaube bedeuten sollte, an Satan und nicht an Gott zu glauben, hatte sich Paalen mit traumwandlerischer Sicherheit die wohl einzige Textstelle herausgefischt, die ihm kongenial zuarbeiten würde können. Der unendliche, der *alte* Ozean als Quietiv des Bösen und die Natur, die sich selbst im bösesten Menschen ein Organ wirkungsvoller Selbsterkenntnis schaffen kann.

In den Bildern, die Paalens Ruf als Maler nicht nur in Paris durch Renou et Colle, sondern vor allem in New York durch die Ausstellung 1940 bei Julien Levy begründen würden, öffnet sich vor dem Auge ein extrem verkürzter Bildraum. Der Hintergrund, der in den Bildern von 1937 noch als Landschaft, als wachträumerische Szenerie erkennbar war, verschwindet in einer, von hellgrün bis blau changierenden, dämmrigen Unschärfe, ganz so, als wolle der Maler seine *Reverie*, seine Erscheinungswesenheiten dem Auge des Betrachters so nahelegen, als sehe dieser mit einem Makroobjektiv darauf. Das Licht, so meint man zu erkennen, beleuchtet diese auch von hinten und streut sich horizontal bis zur vorderen Oberfläche, der Grenze des Bildes, wo es als geschwächter Glanz ankommt und sich am Schatten der Rauchspuren bricht. Dabei entsteht ein ungewöhnlicher lyrischer Effekt: Die Fumage scheint das von hinten auf sie fallende Licht zu zerstäuben, als ob es sich an ihrer Erscheinung wie an einem Prisma brechen und sie auf dem Weg zum

Auge mit Farbe ummanteln würde. Die mit dem Pinselrücken in die nasse Ölfarbe gezeichneten Linien und die roten, blauen und grünen, amorphen Formen wirken auf diesem Weg wie von rückwärts an die Oberfläche des Bildes projiziert, wodurch der Hintergrund zu einer Art Resonanzraum für das Auge wird. Durch diese Neuerung gelingt Paalen unerwartet eine Verschmelzung surrealistischer und kubistischer Bildprinzipien, das Bild wird zu einer flachen Erscheinungsfläche malerischer Mittel (wie im Kubismus) und zeigt dennoch poetische Erscheinungen und phantastische Gebilde, die auf diesen Bildern tatsächlich den Prozess zum Thema machen, durch den sie im Kopf des Betrachters während eines wachträumerischen Zustands entstehen. In *Taches solaires* oder *Ciel de pieuvre* zeigte sich Paalen nunmehr als ein Maler mit einer außerordentlich fein abgestimmten, detailgenauen lyrischen Begabung, die alle dialogischen Prozesse des Sichtbaren und Denkbaren in diesem intrasubjektiven Bereich mit einfühlsamer Zartheit zu inszenieren wusste. Kein Maler vor ihm hatte diesen Bewusstseinszustand des Erwachens mit seinen blitzschnellen Überlagerungen von sichtbaren Gegenständen mit imaginierten Projektionen bisher so genau portraitiert. Paalen war zum Virtuosen auf dem Instrument seiner Ängste und Manien geworden, und wie der Maniker mit dem Gehirn (und nicht mehr mit den Augen) sieht und damit in die Psychose steuert, so malte Paalen das Erwachen daraus mit dem sicheren Wissen um seine halluzinativen Kräfte. Alle Fumagen von 1938/39 spannen die lichtblaue Weite zwischen den Bildrändern auf, wie ein im Zittern festgehaltener, wogender Schirm. Die Geschehnisse im kleinen Maßstab, wie die silbrig-filigranen Spuren des Pinselrückens, die plötzlichen Farbkondensationen, hallen wieder, schwingen nach, und summieren sich zu einem Eindruck von Expansivität, die tatsächlich etwas von den elektrisierenden Vorgängen wiederzugeben scheint, die den schockartigen Wachtraum im Kopf begleiten. Zeit und Raum, eigentlich Gegenteile, treffen sich, berühren sich für einen Moment bei stockendem Atem. Eva Sulzer ging so weit, die Panik dieser Bilder mit Nahtoderlebnissen in Verbindung zu bringen.¹⁶

Zu den regelmäßigen Besuchern in Paalens Atelier gehörte inzwischen auch der englische Kritiker Herbert Read, der seine bewundernden Ahnungen vor den letzten Bildern ebenfalls in diese Richtung formulierte. Er hob zusätzlich eine Art generischen Erfahrungsschatz hervor, der in ihnen durch diese Osmose nachzuerleben sei: „Die Bilder von Wolfgang Paalen sind uranfänglich: die Sinne durchbrechen die Grenze, die die neugeborene Vision von der Wirklichkeit scheidet. (...) Jeder große Künstler erfindet eine neue Welt: aber diese neuen Welten enthüllen die Früherfahrungen der menschlichen Rasse.“¹⁷ Richtig war daran zumindest der Gedanke, dass die phantastischen Überlagerung von Natur-, Tier- und Menschenformen in der totemistischen Kunst einer Art ekstatischem, archaischem Sehen geschuldet waren. Breton versuchte dies später auf den Punkt zu bringen, als er schrieb,

16 Er „hatte besondere Träume. Manchmal ist er mittendrin aufgewacht und träumte wach weiter. Er hatte Schweißausbrüche dabei. Es muss eine fürchterliche Qual gewesen sein. Sein Gehirn war wie elektrisiert. (...) er versuchte dieses Aufwachen im Traum beim Malen sozusagen zu wiederholen. Das Latente in seinen Träumen, sagte er einmal, habe irgendwie eine Ähnlichkeit mit den Pinselschlieren der Malerei. Ich denke, ja, er war der Todesschwelle auf diese Weise sehr nahe gekommen. Als ob er den unmittelbaren Zeitraum vor dem Ende, das ja doch kein Ende ist, als eine Art Flirren erlebt habe. Oder eine Art Eintauchen in ein Meer der Angst. Die Angst war ganz zentral dafür, in seiner Malerei.“ Eva Sulzer im Gespräch mit dem Verfasser, 5. Februar 1986

17 Herbert Read, *Wolfgang Paalen. Exposition à la Galerie Guggenheim Jeune, Londres, février 1939*, in: *Minotaure* 12-13, Paris Mai 1939, S. 90

es ginge Paalen dabei „um nichts Geringeres als um den Willen, zu vollkommener Hellsichtigkeit zu gelangen, indem die Osmose nicht nur zwischen dem Sichtbaren und dem Visionären verwirklicht wird, sondern mit all dem, was mit geheimnisvollen Anziehungskräften unter der Oberfläche der Schöpfungen »primitiver« Kunst schwelt.“ Die Kunst von Paalen strebe danach, aus „dem sich bildenden Mythos und den Mythen, die als längst vergangen durchgehen, die Synthese zu verwirklichen, um sich diesen Mythos selbst einzuverleiben. Ein Unterfangen vollkommener Erleuchtung der unablässig hereinbrechenden menschlichen Nacht, bei dem sich dieser, für unsere Zeit unvergleichlich rare enzyklopädische Verstand noch mit allen großen Blitzen der Leidenschaft bewaffnet.“¹⁸ In dieser Zeit brachte Paalen auch seine neuesten, betont mechanisch hergestellten Tintenbilder mit zu den surrealistischen Treffen, mit der sich die Ablösung des unmittelbaren Bildkontakts und die schnelle Herstellungsmechanik, auf die es ihm ankam, als in sich fertiges Bild ohne notwendige Nacharbeit zeigen ließ. Breton schrieb 1939 im *Minotaure (Die jüngsten Tendenzen surrealistischer Malerei)*, Paalen lasse „farbige Tinten auf ein weißes Blatt fließen, setzt es dann schnellen Drehbewegungen aus und anderen Veränderungen durch andere mechanische Verfahren zur Verteilung der Farbe; so bläst er zum Beispiel von verschiedenen Seiten darauf. Er hat mit diesem Verfahren Gestalten hervorgebracht, die in allen Farben der Kolibris funkeln und die ebenso kunstvoll gefügt sind, wie ihre Nester.“¹⁹ Einige dieser Tintenbilder erschienen unter der Bezeichnung *Encres automatiques* im Katalog der Ausstellung bei Guggenheim Jeune im März 1939, während sie bei Julien Levy 1940 in New York bereits als *Encrages* figurieren. In seinem Werk stehen sie eher am Rande, wurden aber in der Folge von Künstlern wie Henri Michaux aufgegriffen und weiterentwickelt.

Gewarnt von der immer aggressiveren Kriegspolitik des Nazi-Regimes, angezogen von der indianischen Totem-Kultur Britisch Kolumbiens und mit der Einwilligung Bretons ausgestattet, in Mexiko eine große Surrealismusausstellung zu organisieren, entschied sich Paalen im Frühjahr 1939 als erster Surrealist, Europa zu verlassen. Am 12. Mai reiste er mit einem tschechischen Pass, seiner Frau Alice, seiner Freundin Eva Sulzer, einer Einladung Frida Kahlos, einem Konvolut surrealistischer Zeichnungen und Fotografien als Grundstock der geplanten Ausstellung und einem Empfehlungsschreiben Bretons an den exilierten Leo Trotzki auf der TSS Nieuw Amsterdam von Boulogne nach New York. Während der Reise setzte er sich einem nächtlichen Doppelstudium aus, versuchte sich an den Gleichungen der allgemeinen Relativitätstheorie und studierte gleichzeitig die Bücher von Edward Curtis, James Cook, Maurice Besson und John Swanton, las deren Reiseberichte und Übersetzungen indianischer Kulte und Mythen. Auf der einen Seite versuchte er nachzuempfinden, wie die nahtlose Raumzeit durch Materie gekrümmt wurde und selbst die kleinste Bewegung beeinflusste oder die Gravitation herbeizauberte. Das magische Denken der Indianer in Entsprechungen und nicht-materiellen Beziehungen erschien ihm

18 André Breton, *Génèse et perspective artistiques du Surréalisme* (1941), in: ders., *Le Surréalisme et la peinture*, New York (Brentano's) 1945, S. 100

19 André Breton, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, in: *Minotaure 12-13*, 1939, S. 16

irgendwie verwandt mit den neuen Ideen, Heisenbergs Unschärferelation, Schrödingers beobachterabhängigen Möglichkeitsräumen, de Broglies Materiewellen und Diracs Antimaterie. War dies alles auch Spiegel unseres eigenen Denkens, war die neuronale Struktur unseres Gehirns quantenmechanisch aufgebaut, unser Denken vielleicht ebenso gekrümmt, wie der kosmische Raum? Und war dieses Denken, in dem sich Neuronen wie Lichtwellen als Gedanken ausbreiteten, von seiner Natur her nicht ebenso komplementär ausgelegt, wie das magische Denken der Indianer, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft andauernd zu vermengen schienen? Legte die Kunst der Indianer an der Nordwestküste Amerikas möglicherweise Zeugnis ab von einem Raumkonzept, das sich in den neuesten Gleichungen der Physiker bestätigte? Voller Ungeduld, endlich die letzten Werke totemistischer Kunst an ihren Originalschauplätzen zu sehen, reisten die drei Europäer mit dem Zug noch in der ersten Juni-Woche über Albany, die frühlingshaft aufblühende Hügellandschaft Vermonts, Montréal, Ottawa, Winnipeg bis in die ersten indianischen Gebiete um den Skeena River zwischen Jasper und den wild zerklüfteten Insellandschaften vor Prince Rupert. Von dort nahmen sie ein Schiff durch die Insellandschaft Britisch-Kolumbiens über Ketchikan nach Sitka, um von dort mit dem Flugzeug in Richtung Juneau, dem nördlichsten Punkt ihrer Reise in Alaska aufzubrechen. Eva Sulzer hielt in enger Absprache mit Paalen die Ansichten dieser Reise dokumentarisch fest, die auf diskrete und anspielungsreiche Weise mit der Erzählung *Paysage totémique*, den Tagebüchern und seinen Bildern von 1937-39 korrespondieren. In W.C.Waters *Bear Totem Store*²⁰ in Wrangell gelingt ihm die wichtigste Erwerbung seines Lebens als Sammler: die 4,6 x 2,7 Meter großen Hauswand mit der Darstellung einer Bärenmutter, die er später in *DYN*²¹ publizierte und die über fast zehn Jahre zusammen mit einem ausgestopften Walphallus sein Studio im mexikanischen San Angel zieren würde.

Am 14. September 1939 wurden sie von Juan O’Gorman, Frida Kahlo und Diego Rivera am Flughafen Mexiko empfangen, der Paalen als offiziellen Vertreter Bretons geradezu umschmeichelte und ihn persönlich – in Erinnerung seiner Reise mit Breton – auf das Totenfest nach Pátzcuaro nach Michoacán begleitete, der legendären Stadt, in der einst ein spanischer Bischof daran gescheitert war, Thomas Morus’ sozialrevolutionäres Inselreich *Utopia* zu erbauen, und aus der Fridas indianischer Großvater stammte. Mit Unterstützung des peruanischen Dichters César Moro machte sich Paalen in den folgenden Monaten daran, die große Surrealismusausstellung vorzubereiten. Da keine Transporte aus Paris möglich waren, entstammten die Ölbilder größtenteils aus Julien Levys New Yorker Beständen, hinzu kamen die Papierarbeiten und das Objekt *Le genie de L’espèce*, die Paalen aus Paris mitgebracht hatte, seine drei großen Objekte *Chaise envahie de lierre*, *Nuage articulé* und *L’Heure exacte*, die er mangels der Originale vor Ort neu

20 Walter C. Waters unterhielt seit den 20er Jahren in Wrangell ein Geschäft, das nach der Hauswand benannt war, die Paalen 1939 von ihm erwarb. Waters hatte seine Karriere als Postträger zwischen Wrangell und Sulzer und als Fellschneider begonnen. Bei seinen ausgedehnten Reisen durch Alaska begann er indianische Kunstwerke zu sammeln und bildete wertvolle Kontakte zu den Kunsthandwerkern aus. Anfang der 1950er Jahre wurde sein Geschäft durch ein Feuer zerstört.

21 Abgebildet und kommentiert in *DYN 4-5 American Number*, Mexico Dec.1943, S.16/17 Pl.3, s.a. Malin 1999, S. 58 ff. (Abb. S. 243 Pl.17)

bauen oder arrangieren ließ, sowie die Arbeiten mehrere mexikanischer Künstler, die sich wie Diego Rivera und Frida Kahlo für diese prominente Ausstellungsmöglichkeit dem Surrealismus anschlossen. Zu seiner großen Enttäuschung blockierte der mexikanische Zoll die in Britisch-Kolumbien erworbenen indianischen Kunstwerke, die eine der Hauptattraktionen der Ausstellung hätten werden sollten. So eröffnete am 17. Januar 1940 schließlich die erste Kriegsausstellung des Surrealismus als elegante, privat gehaltene Abendgesellschaft – wie 1938 in Paris um 22 Uhr – „mit einem total verrückten und idiotischen Auflauf“.²² Pünktlich um elf erschien Isabel, die jüngere Schwester von Diegos erster Frau Lupe Marín, wie auf der Einladung angekündigt als *Erscheinung der großen Sphinx der Nacht* in einem, von Paalen selbst entworfenen weißen Kleid mit einer Schmetterlingsmaske auf ihrem Haupt. Alice und er waren in Begleitung Eva Sulzers und Diego Riveras (ohne Frida Kahlo) unter Blitzlichtgewitter erschienen und hatten die Bilder wie ein politisches Komitee abgeschritten, bevor Eduardo Villaseñor laut gestikulierend eine völlig unverständliche Rede vortrug. Moro beklagte sich schon bald nach der Ausstellung über die nahezu völlige Interesselosigkeit der Presse am Surrealismus in Mexiko („weniger Reaktion bis jetzt, als in Peru“²³), die offenbar die Rede des Staatssekretärs als Generalpardon nahm, selbst auch nichts von den „Erquickungen des Unterbewusstseins“ verstehen zu müssen, wie der Redakteur der *Estampa*, Roberto Manzanares, immer wieder betonte: „Ich bin ein armer Mann und verstehe nichts von den abwegigen Emotionen, von den mentalen und psychischen Prozessen, die so psychopatisch sind, um als Fälle der Schizophrenie behandelt zu werden.“²⁴ Der Tenor der zum Teil vielseitigen Berichte reichte von narzisstisch-pikiertem Befremden („Der Surrealismus – gleich Null?“²⁵) bis zu der niederschmetternden Einschätzung, eine Bewegung wolle sich bekannt machen, und dies sei „einerseits zu spät für die Gegenwart und zu früh für die Geschichte. (...) Deshalb kann man sich in der ganzen Ausstellung des Eindrucks von Abfall, Überresten, staubigen Objekten und Asche nicht erwehren“.²⁶ Nach diesem überwiegend unfreundlichen Start, den sowohl Paalen als auch Moro letztlich als enttäuschend erlebten, richtete man die Hoffnungen auf New York und die Möglichkeiten, Breton und die verbliebenen Surrealisten aus Marseille freizubekommen und nach Mexiko zu holen. Immerhin hatte die Korrespondentin der New York Times, Betty Kirk, den wohl einzigen ungebrochen enthusiastischen Bericht über die Ausstellung aus Mexiko geschickt, „alle Besucherrekorde sind gebrochen worden“, schrieb sie, und der „große Erfolg bei beiden, den mexikanischen Gönnern und den Winterbesuchern“ ließen darauf hoffen, dass die Ausstellung „nach New York City und San Francisco gebracht werden wird“.²⁷ Paalen sah sich in der Folge isoliert und begann, sich auf seinen häretischen Eigenweg als

22 César Moro an Emilio Westphalen, 19. Februar 1940 (EAWp)

23 César Moro an Emilio Westphalen, 19. Februar 1940 (EAWp)

24 Roberto Manzanares, *Para Solaz de los Subconcientes. En México se ha inaugurado una Exposición super-realista* (Für die Erquickung des Unterbewusstseins. In Mexiko wurde eine super-realistische Ausstellung eröffnet), in: *Estampa* 1940, S. 17-21 (Datum unbekannt, Nachlass Tépiztlan, Mexico Stadt, Museo Franz Mayer)

25 *Le surréalisme – égal à zéro?*, Titel eines Artikels von Adolfo Menendez Samara in *Letras de México*, No. 28, 1940

26 Ramón Gaya, a.a.O., S. 97f.

27 Betty Kirk, *Spring Season in Mexico*, in: *New York Times* 5. Mai 1940

Glaubensopponent des Surrealismus vorzubereiten. 1941 ließ er in der New Yorker Zeitschrift *View* verlautbaren, der Revolution müssten „die Glaubensaltäre entzogen werden, und mit ihnen all die Fallstricke unter ihrem Großbuchstaben »R«, der am Ende so dem Gott von Gestern ähnelte; sie muss entlastet werden vom geheimen Gewicht unterdrückter Religiosität.“²⁸ Aus Protest gegen die offene Verehrung Trotzki als politische Vaterfigur durch Breton verzichtete er auf den avisierten Besuch bei dem russischen Revolutionär und unterzog, inspiriert durch die neue Physik, die grundlegenden Erkenntnisse des Materialismus einer rigorosen Kritik: was passiert, wenn sich die absolute Materie, aus der alles entspringen soll, plötzlich in Wellen und Energie auflöst, ebenfalls relativ wird, wohlmöglich abhängig und beeinflussbar, je nachdem, wie der Mensch sie betrachtet? Materie kam von *Mater*, Mutter, und diese wiederum *war* Natur. Natur war von jeher eine unscharfe Wolke, an deren qualitativen Potenzen sich teilhaben, sich wirken, sich romantisieren ließ. Nur jetzt begann die Physik, die traditionell dem Materialismus verschrieben war, solch alte Vorstellungen zu bestätigen.

In Mexiko experimentierte er, parallel zu der Arbeit an seinen Essays für die geplante Zeitschrift *DYN* (von griech. *to dynaton* = das Nach-Möglichkeit-Seiende), mit einer neuen Raumauffassung in der Malerei. Ausgehend von der Fumage behandelte er die Leinwand in diesen transitorischen Arbeiten als eine Art magnetisches Ereignisfeld, einen multidimensionalen Innenraum, der zugleich Außenraum war, in dem sich stellvertretend für Gefühle und Gedanken Punkte und Linien entfalteten wie Mikropartikel in einer Nährflüssigkeit aus Farbe und Licht. Die malerischen Mittel sollten nun auf sehr viel direktere Weise die poetischen Stürme der emotionalen Entfaltung spiegeln, ganz ohne Mythologien oder direkten und persönlichen Anspielungen zu kindlichen Epiphanien. Die Gefühle waren kosmische Urereignisse, in dem sich Licht und Materie ineinander verwoben. Die Bilder sollten das Pulsieren von Nähe und Ferne, Euphorie und Disphorie, Licht und Dunkel, Glück und Schmerz direkter übertragen, ohne Umweg über narrative oder verklausulierte Privatmythologien. Nur so konnte der Künstler in seiner Entäußerung durch Poesie und Malerei selbst zum Spiegel für die Kräfte werden, die den Kosmos bewegten. Dem New Yorker Galeristen Julien Levy waren die abtrünnigen Tendenzen, verpackt in Paalens Kritik an Dalí, spätestens seit Mai 1939 bekannt, und lud den Exilanten ein, eine reichbeworbene und letztlich enthusiastisch rezensierte Einzelausstellung in seinen neuen, kurvig gestalteten Räumen in der 57. Straße auszurichten, zu dem ein origineller Katalog mit dem Foto des Revolverobjekts *Le genie de l'espèce* aus zwei plastifizierten Kartons mit eingeschnittenen Fenstern erschien, die sich wie ein Kinderbuch nach Belieben drehen und wenden ließen.

Als sich Breton nach der Erwordung Leo Trotzki für ein Exil in New York entschieden hatte, drängte es Paalen den latenten Glaubenskonflikt mit Breton als Anlass für *DYN* zu nehmen, die ab März 1942 bis 1944 in

²⁸ Wolfgang Paalen in *Cords and Concorde*, in: *View* 1, Nrn. 7-8, New York 1941, p. 5.

zusammen 6 Nummern erschien. Die neue Erforschung der intensiven Korrespondenz mit Paalen zeigt, dass Breton den Freund zunächst dazu ermutigte, sich dann aber mit der eigenen Zeitschrift *VVV* explizit gegen Paalens, aus der Quantenphysik abgeleitete Kontingenzphilosophie wendete, die dieser an Stelle der alten freudomarxistischen Grundsätze des Surrealismus hatte setzen wollen (siehe Artikel DYN). 1941 schickte er Breton das erste *DYN*-Manuskript, *Paysage totémique*, der sich enthusiastisch zeigte.²⁹

Parallel entstanden neue Bilder, wie *Polarités majeures* (Höhere Entsprechungen), *Espace libre* (Freier Raum), *Le messenger* (Der Bote) und der linke und mittlere Teil eines Tryptichons mit dem ebenso sinnschwangeren Titel *Les premières spaciales* (Die ersten Räumlinge). Ihnen allen war ein gänzlich neuer Typus von Bildraum eigen: Paalen begründete mit einem kühnen Rückgriff auf seine vorsurrealistischen Bildgedanken die Erscheinungswesen nunmehr konsequent auf nichts als bildimmanente, malerische Mittel: Rythmus, Licht und Farbe. Sie arbeiteten den kubistischen Rhythmus, den er in einem gleichzeitig verfassten Text über die Aktualität des Kubismus mit der Fuge und dem Jazz verglich, durch eine mosaikhafte Faktur und komplementäre Kontraste heraus und trugen damit das natürliche Stakkato der Fumage-Spuren in ein auratisch erfüllten, chorusartigen Klangraum, wie er in der Musik zwischen Instrumenten und Hörern entsteht.³⁰ Mit diesen, von einer präfigurativen Räumlichkeit geprägten Bildern und seinen Essays, wurde Paalen für wenige Jahre zu einem der einflussreichsten Exilmaler, zumal seine Theorie des beobachterabhängigen Möglichkeitsraumes der abstrakten Malerei in den vierziger Jahren neue Schwungkraft und ein einheitliches, neues Weltbild vermittelte. Robert Motherwell studierte 1941 einige Monate bei ihm in Mexiko und gab 1945 Paalens *DYN* Essays unter dem Titel *Form and Sense* als erste Ausgabe der Serie *Problems of Contemporary Art* in New York heraus, in der 1947 auch die erste Publikation der Abstrakten Expressionisten, *Possibilities*, in analogischer Weiterführung von Paalens *DYN* erschien. Seine Raumtheorie wurde 1951 nochmals im Katalogbuch zu der Ausstellung *Dynaton, A New Vision* im San Francisco Museum of Art unter dem Titel *Metaplastic* zusammengefasst.

In Mexiko war Paalen unterdessen *ungerufen* zum Sehnsuchtsort abtrünniger, oder ehemals gläubiger Marxisten³¹ geworden. Aus einer gewissen Distanz beriet ihn der vielleicht intimste Kenner des sowjetischen Apparats, Victor Serge, der 1942 ebenfalls die so lange verbotenen „Zweifel betreffend der dialektischen Naturauffassung – die immerhin nichts weiter ist als eine Hypothese, und eine schwer aufrecht zu erhaltene dazu“, zum Kardinalproblem der stockenden Revolution erklärte.³² 1945 verfasste er das Theaterstück *The Beam of the Balance*, eine tragik-komische Reflexion auf die, nach dem Krieg noch befestigte Macht des Stalinschen Staatsterrorismus, die

29 "Ich habe *Paysage totémique*, gelesen, wiedergelesen, mit lauter Stimme gelesen, nichts ist anbetungswürdiger und unzweifelhaft genialer" André Breton in einem Brief an Wolfgang Paalen vom 31. Juli 1941 (Bibliothèque Doucet, Paris).

30 Paalen schr ieb im Vorwort zu seinem 1945 fertiggestellten Drama *Les Cosmogones*, diese seien "die Stimmen der großen kosmischen Kräfte, die wie ein griechischer Chorus agieren." (Typoskript SWP)

31 „Mein begabter Freund Gustav Regler (ich empfehle seinen Roman *Der verlorene Sobu!*), schrieb Klaus Mann in seinen Lebenserinnerungen, „ist noch derartig kommunistisch, dass einem vor so viel militantem Glaubenseifer etwas ängstlich zumute wird.“ Klaus Mann, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Frankfurt/M./ Hamburg 1965, S. 284

32 Victor Serge, *Memoirs of a Revolutionary, 1901-1941*, New York (u.a.) (Oxford University Press) 1963 (Serge schrieb diese Memoiren von 1942 bis Februar 1943)

US-amerikanischen Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki im Sommer 1945 und die Gefahr einer aus dem Gleichgewicht geratenen Wissenschaft im Allgemeinen. Es wurde erstmals bekannt durch eine halböffentliche Lesung im Hause Robert Motherwells in East Hampton im Sommer 1946.³³ 1946 trennte sich Paalen von Alice und heiratete die venezuelanische Designerin und Künstlerin Luchita Hurtado, die er in New York durch seinen Freund Isamu Noguchi kennengelernt hatte. Luchita übersiedelte 1947 nach Mexiko, um mit Paalen zu leben, und zusammen erforschten sie die antiken Kulturstätten der Olmeken, über die Paalen später eine weithin beachtete Abhandlung in dem französischen Kunstmagazin *Cahiers d'Art* verfasste.³⁴ Paalen weitete darin die Hypothese seines Freundes und Kollegen José Miguel Covarrubias, nach der die Olmeken als ein unterdrückten Kulturvolk wahrzunehmen sind, die nach hunderten Jahren des Krieges schließlich durch die aggressive Maya-Kultur aufgerieben wurden; Paalen verglich die Olmeken darüber hinaus mit den antiken matriarchalen Kulturen Europas, die vor mehr als 3000 Jahren vor gewalttätigen, patriarchalen Kulturen kapitulieren mussten. Seine Hypothese über die matriarchalen sozio-kulturellen Ursprünge Mesoamerikas, die er mit bemerkenswerten Funden und Dokumenten unterlegte, wurde nie substantiell widerlegt und beeinflusste oder bestärkte vor allem Künstlerinnen aus seinem Umkreis, wie Alice Rahon, Remedios Varo und Leonora Carrington in ihren archaisierenden, esoterischen oder feministischen Motiven und Themenkreisen.

1948 starb eines der beiden Kinder, die Luchita aus ihrer vorherigen Ehe mit in den Paalenschen Haushalt miteinbrachte, in Mexiko an Polio. Das Ehepaar entschied, mit der Familie nach San Francisco überzusiedeln, wo er zusammen mit Gordon Onslow Ford und Lee Mullican in einer neugebildeten Künstlergemeinschaft arbeitete: die Dynaton-Gruppe. Sie wohnten z.T. gemeinschaftlich in einem großen Haus in Mill Valley und hatten Einzelausstellungen im San Francisco Museum of Art sowie eine Gruppenausstellung in der Stanford University Art Gallery, in der er auch Teile seines Essays über sein neues Raumkonzept vortrug, an dem er die Jahre zuvor gearbeitet hatte. Es wurde anlässlich der Gruppenausstellung im San Francisco Museum of Art als Katalog publiziert.³⁵ Paalens andauernder Wunsch, seinen Hauptlebensmittelpunkt in Mexiko aufrechtzuerhalten und bei einem längeren Parisaufenthalt die Freundschaft zu André Breton wiederzubeleben, führte zu einer einvernehmlichen Scheidung von Luchita, die sich in der Folge entschied, mit Lee Mullican zusammenzuleben. Von Mexiko aus reiste Paalen zusammen mit seiner neuen Freundin, der amerikanischen Malerin Marie Wilson, 1951 nach Paris und lebte dort mit kurzen Unterbrechungen für die nächsten drei Jahre in Kurt Seligmann's Atelierhaus in Paris, erbaut von André Lurçat. Er söhnte sich mit Breton aus, verbrachte die Sommer in Bretons Haus in Saint-Cirq-Lapopie, beteiligte sich an der Erfindung surrealistischer Spiele, wie *Ouvrez-Vous?* und *L'un dans l'autre*

33 Amy Winter, Interview of Luchita Mullican, Santa Monica, 1 May 1994 (Archives of American Art, New York)

34 Wolfgang Paalen, "Le plus ancien visage du Nouveau Monde", in: *Cahiers d'art* 27 (1952), Nr. 2

35 Wolfgang Paalen, "Metaplastic", "Relativity of Measure" und "Theory of the Dynaton", San Francisco Museum of Art, 1951

und malte einen beachtlichen Korpus lyrisch-abstrakter Bilder, die 1952 (Galerie Pierre) und 1954 (Galerie Galanis-Hentschel) in Paris mit auch kommerziellem Erfolg ausgestellt wurden. Eine der vier Ausgaben von Bretons Kunstmagazin *Medium - Communication Surréaliste* wurde Paalen gewidmet.⁵⁶ Nach einer ausgedehnten Deutschlandreise kehrte er 1954 nach Mexiko zurück.

Paalens letzte Jahre in Mexiko waren durch zunehmende Probleme mit der Gesundheit getrübt, die hauptsächlich auf seine bipolare (manisch-depressive) Veranlagung zurückgingen. Mit Hilfe seiner Freunde und Förderer, Eva Sulzer, Jacqueline Johnson and Gordon Onslow Ford gelang ihm der Erwerb eines alten Hauses mit Studio in Tepoztlán im mexikanischen Morelos, wo er die letzten Lebensjahre lebte und arbeitete. Paradoxerweise waren vor allem die letzten beiden Jahre noch äußerst produktiv, es gelangen ihm einige seiner besten Bilder der letzten Werkperiode. Es entstanden mehrere Kurzgeschichten, wie *Der Axolotl* und *Paloma Palomita*, in denen er mitunter ironisch seine stark schwankenden Gemütszustände und seine wachsenden Depressionen zu spiegeln und auf hermetische Art seinen Freunden mitzuteilen versuchte. Seine Sammelleidenschaft für Skulpturen der Olmeken führte ihn in immer abenteuerlichere Expeditionen und Unternehmungen in der Wildnis Ostmexikos und Yucatán. Gerüchte, Paalen sei in illegale Ausgrabungen verwickelt gewesen, inspirierten den US-amerikanischen Schriftsteller Arthur A. Cohen zu seinem Roman *Acts of Theft* (1980). Als Experte und Ideengeber assistierte Paalen dem amerikanischen Filmemacher Albert Lewin bei seinem Filmepos *The Living Idol*.⁵⁷ 1958 empfing Paalen André Pieyre de Mandiargues und Octavio Paz in Tepoztlán, die beide nach seinem Freitod Texte über Paalen veröffentlichten.⁵⁸ In der Nacht auf den 25. September 1959 verließ Paalen sein Hotelzimmer in der Hacienda San Francisco Cuadra in Taxco, wo er zuweilen Linderung für seine Depressionen suchte. Man fand ihn am folgenden Tag tot auf, gestorben durch einen Kopfschuss.⁵⁹

⁵⁶ André Breton, "Wolfgang Paalen", in: "Medium, Communication Surréaliste", Nr. 1 (Oct. 1953), p. 1

⁵⁷ *The Living Idol, Mexico/USA 1956*, with Steve Forrest and Liliane Montevecchi

⁵⁸ André Pieyre de Mandiargues, "La mort volontaire", in: "La Nouvelle Revue française" (Dec. 1959), No. 84, und: Octavio Paz, "Préface à une exposition", in: *Catalogue of the memorial exhibition of Wolfgang Paalens in Librairie Loilée, Paris 1960*

⁵⁹ Neufert (2015), p. 573