

Andreas Neufert

Denker und Visionär im Medium der Malerei

Eine Einführung in die Ästhetik Wolfgang Paalens

1905 geboren in Wien, und 1959 in Taxco bei Mexiko-Stadt unweit einer zum Künstlerhotel umgebauten Hazienda, wo er pflegte an Wochenenden zu logieren, in der Nacht zum 24. September durch Freitod mit der Pistole gestorben, hat Wolfgang Paalen ein durch innere Unruhe getriebenes, an Abenteuern reiches, kosmopolitisch ausgerichtetes aber in seiner Essenz die Einsamkeit suchendes Leben geführt. Sein Vater gehörte ursprünglich zu dem angesehenen jüdischen Großbürgertum der untergehenden K&K Monarchie und der schillernden, kurzen Blüte Berlins der 20er Jahre; Verarmung und Flucht vor den Nazis sind als sein Schicksal überliefert. Gustav Rainer Paalen hatte auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Großkaufmann in Wien die deutsche Schauspielerin Emelie Gunkel geheiratet. Von ihren vier Söhnen war Wolfgang der Älteste. Während des 1. Weltkriegs mehr durch Privatlehrer als öffentliche Schulen erzogen, dominieren innergeschwisterliche Konflikte aber auch poetisch-mystische Erlebnisse seine Jugend, die in einem eigentümlichen Verhältnis zueinander sein ganzes Leben bestimmen würden. Er muss erleben, wie 1929 sein jüngerer Bruder Hans Peter schwer erkrankt und stirbt, zwei Jahre später macht einer der anderen Brüder, Rainer-Gustav einen Selbstmordversuch in der Bibliothek. Das Leben seines überaus geliebten Bruders Rainer Gustav, mit dem er die Leidenschaft zur Philosophie, zur Romantik und zur Erforschung aller Arten von visuellen Erscheinungen und Sinnestäuschungen teilte, verliert sich in den Wirren um die Flucht aus dem Nazi-Berlin des Jahres 1938. Wolfgang hatte Rainer vor dem Krieg nur noch ein einziges Mal getroffen. In den autobiographischen Ausschnitten aus den Fragmenten zu einem Roman mit dem Titel *Paysage totémique*, die Paalen in den vierziger Jahren in seinem Kunstmagazin *DYN* publizierte, berichtet er von dieser Begegnung: *„Lange Zeit später traf ich R. wieder, ein von Hunger und Gendarmen verfolgter Vagabund, der durch den Ausbruch des Winters im Haus eines Spielers festgehalten wurde. Sein armer Kopf eines*

gescheiterten Heiligen war seit langen Jahren schmerzlich ausgebrannt; trotzdem blieb sein Denken nicht immer auf Sparflamme. Wenn auch ermüdende Stunden des Aufsammelns nutzloser Erinnerungen und trauriger Späße, die er mir einst erklärte als die 'Plaisanterien der Garde', meine Geduld zu erschöpfen drohten, fingen doch manchmal seine Worte plötzlich Feuer. Dann wurde seine eisgraue Stimme sehr gehetzt, keuchend, getrieben von der Angst den einzigen Faden zu verlieren, der ihm verblieben war um mich verzweifelt an der Schwelle seines Deliriums zu halten. Ich folgte ihm ohne Scheu. Es kam dann die verblüffendste, die erfindungsreichste Abhandlung über Gespenster und Phantome. Welche Schätze an Verfeinerung um die 'unverbindliche Nachahmung' von Gespenstern, die er 'Stellungsgespenster' von einfachen 'halluzinatorischen Rändern' nannte, von einem Phänomen zu unterscheiden, das er 'tätige Spur' nannte. Aber er gestand bei seinem weltbesten Willen, dass Fehlerquellen nicht ausgeschlossen seien, dass, um die Essenz der Wirklichen zu verstehen, es notwendig sei mit allergrößtem Ernst, und bis auf den Grund des Problems, die falschen Erscheinungen zu behandeln. Die Schönheit seines Systems, architektonisch bis hinunter in die letzten seiner überraschendsten Verbindungen, überraschten mich immer durch eine geradezu kantische Strenge, von der alles Nebensächliche ausgegrenzt schien."¹

Den Verlust des Bruders überwindet er nie, und, innerlich eingesperrt durch eine eigenartige Überlebensschuld, bleibt die Kindheit mit ihren dominanten Erlebnissen, Freuden, Ängsten und Visionen für ihn ein Leben lang von bedrängender Präsenz. In den vierziger Jahren äußerte er seinem Assistenten Eward Renouf gegenüber: „*Mein ganzes Leben ist zu sehen, ob ich meinen Bruder wiederfinden kann.*“² Welche psychologischen Schlüsse man auch immer aus dieser Äußerung ziehen mag, Paalen schreibt dem Bruder jedenfalls deutlich jene Mischung aus visionärem Blick und Tatsachensinn zu, der ihm selber eignet. Eine eigentümliche Vermischung hat stattgefunden, bei der die Wesen des einen und des anderen ineinander fallen. Der Gesamtertrag dieses emphatischen Einklangs lässt sich daraus erahnen: es ist eine bildnerische und eine intellektuelle Aufgabe, bei der es gilt mit strengstem Blick aus den Gestalten, durch deren Räume ein zeitloser, mythischer Zug geht, die Essenz des Wirklichen zu verstehen.

Sein Entschluss Maler zu werden steht spätestens im Alter von 17 Jahren fest, als er in Rom sporadisch Unterricht bei dem Berliner Sezessionisten Leo von Koenig nimmt – ein Portrait-Virtuose aschfahler, todesnaher Gesichter des deutschen Geisteslebens. Er meidet die Akademie nach einer erfolglosen Bewerbung und orientiert sich am französischen Geschmack modernistisch gesinnter Berliner Salons und Galerien, betreibt visuelle Studien an Cézanne, van Gogh und Matisse, bis er 1925 bei seinem ersten Parisaufenthalt den Kubismus für sich entdeckt. Der tiefe Eindruck, den die kubistischen Bilder der analytischen Periode,

aber auch die späteren Variationen Braques auf ihn machen, lässt ihn fortan nicht mehr los und wie auf einer Irrfahrt sucht er fortan Reibungsflächen um das, was er als unerkannte Möglichkeit in dieser Kunstrichtung vorausahnt, für sich aufzuschließen. Seine vortrefflichen geistigen Anlagen entwickeln sich an dieser neu gestellten Herausforderung und ebenso ziel-, wie urteilssicher durchheilt er zwischen Paris, Berlin und Cassis lebend bis 1932 – gewissermaßen an seinen realen Lehrern Hans Hofman und Fernand Léger vorbei – das imaginierte Gestirn seiner persönlichen Vorbilder: Braque, Picasso, Kandinsky, Klee, Arp, Brancusi und Moore. Ebenso intensiv, wie er sich in ihre plastischen Probleme aus seiner Sicht einfühlt, ebenso schnell setzt er für sich das Mosaik aus Sprache zusammen, durch das er Malerei völlig neu erfinden will.

Sein Werk spannt sich wie ein Bogen, zeitlich über die abgrundtiefe, abgründige Mitte dieses Jahrhunderts, und örtlich über das große Meer, das die Überwindung dieses Abgrundes so wie kein anderes verkörpert hat: denn um die Epoche der Jahrhundertmitte, die Paalen mit seinen Gedanken, Empfindungen, Worten und Bildern maßgeblich mitgestaltete, wurde das Projekt der Moderne zu einem transatlantischen, zu einem europäisch-amerikanischen Abenteuer des Geistes auf der Flucht. Und das flüchtige, nomadische, situationistische Element entsprach dem Temperament Paalens, gab dem bläulich schweren Rauch, mit dem er seine gemalten Schilderungen von Geisteszuständen wie mit dem Ambra Duft aus den Rauchpfannen einhüllte, das nervös-lebendige, in der Erregung denkende, ja zerebrale zurück, das jede echte Aufbruchstimmung charakterisiert. Paalen brauchte diese Aufbruchstimmung ebenso für die Erzeugung seiner Schöpfungen, wie er sie im Kreis seiner Freunde und Mitstreitern zu verbreiten in der Lage war. In ihr fand er jene wunderlichen Gedankenverbindungen und Bilder, jenes scheinbar außerirdisch in unser Bewusstsein eingespiegelte Etwas, das in fast allen seinen Bildwerken gespensterhaft und für den gesunden Menschenverstand unbegreiflich auftaucht und zum Mittler wird zwischen dem Symbolisch-Visionären und der sichtbaren Welt. Es war das Symbolische dieser kurz aufleuchtenden Epiphanien, der Zeitunterbrechungen in der das Geistige eine unerwartete Perspektive einzunehmen in der Lage ist und sich zu besonderer Erkenntnisfähigkeit aufschwingt, das Paalen zeitlebens in seinen Bann zog. Für seinen Geist konnte es all das zum Vorschein bringen, was man einmal für die eigene Zukunft anschaulich gedacht hatte, was man werden wollte, was also als Projekt in einem angelegt war und im Bildergedächtnis wie in einer Bibliothek unerkannt brachlag. So war denn auch eine angeborene, außerordentliche Reizbarkeit der Nerven - die sich mit zwischenweltlichen Visionierungen unter bestimmten Schaffensbedingungen fast auf Abruf in des Gesehene einmischte um aus ihm, dem Sichtbaren, das Mögliche herauszulocken – das eigentliche

künstlerische Kapital Paalens.

Und damit sind wir im Herzen des geistigen Projekts, das sich immer wieder über dem, auf den ersten Blick oftmals heterogenen Sprachebenen seines Werkes geltend macht. Es galt die Malerei seiner Zeit in dieses Projekt einzuspannen, bei dem es um nichts anderes ging, als das eigene Innere unter dem Aspekt zweier Fähigkeiten unter die Lupe zu nehmen; Fähigkeiten, die sich sonst auszuschließen scheinen: die mathematische, analytische Schärfe des Denkens verband sich in seinem Kopf mit einer überreichen Einbildungs- und Einfühlungskraft. Aus der Mischung, wie aus dem Gegensatz dieser Fähigkeiten, die zusammen oder sich bekämpfend sein Herz bestürmten, sind seine Bilder entstanden. Man steht davor wie vor Kafkas Schloss. Es blendet und leuchtet nach allen Seiten, und dennoch ist etwas Unbegreifliches, Zurückstoßendes darin. Die Grundstimmung seiner Bilder ist die Schwermut, die Sehnsucht, aus diesem Leben hinaus in ein anderes zu kommen und von dort aus nach vorne zu schauen und uns schauen zu lassen. Der Freund André Breton umschrieb dies 1938 mit folgenden Worten: *„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, und an ihren Seiten lauern die dreieckigen leuchtenden Meilensteine, die bei jedem Kilometer mit dem Gebiss klappern. (..)Vielleicht, ja bestimmt ist es für unsere Zeit eine Versuchung des Auges, sich in jenes ideelle Stadium der Schöpfung zu versetzen, in dem die Schmetterlinge ein einziges Band zum Abschneiden bildeten, in dem die Vögel noch alle zusammen eine einzige Musikspirale anstimmten, da die Fische noch ungeschieden im Innern eines Silberschiffchens umherschwammen. (..)Fenster, blind wie Lampen nächtlicher Diebe, Kinder sehen solche Farben, wie sie sich im Rund einer Seifenblase krümmen – leider öffnen sie sich nur von innen. Aber 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. (..)Wolfgang Paalen herrscht seitdem in jenen Regionen, in denen das Verlorensein lauert, auf der Grenze zwischen dem Vergessen und dem unlösbaren Verstricktsein im Gestrüpp, er führt seitdem dort ein Sein zum Sieg, das sich zum Ruhme des Frühlings wendet, wie die Säfte, wenn sie in die Clematis steigen.“*³

Die Empfindung der Schwermut, die im Grunde zuzeiten von allen Menschen geteilt und mit denselben Worten und Bildern ausgedrückt wird, nimmt bei ihm eine absonderliche Färbung an: er besingt mit einer schrecklichen Klarheit die kontemplative Ruhe einer solchen Position im Zwischenreich, auf dem Pfad des Transitus, auf dem fast alles natürlich erscheinende Leben entschwunden ist. Die Schönheit und der melancholische Klang dieser Bilder sind schwer beschreiblich, sie dringen in unser tiefstes Herz und dennoch weht uns eine gewisse Kälte an; Eingebung ist ein Teil – der andere scheint zuweilen klug gelöste Rechenaufgabe, die sich sein Scharfsinn gestellt hat. Folgen wir den

Berichten seiner Freunde über die Art und Weise seines Vorgehens, so springt die Parallelität zu seinem Zeitgenossen und Landsmann, dem Schriftsteller Robert Musil geradezu ins Auge.⁴ Dieser hatte sich sehnlichst einen Forscher gewünscht, der mit wissenschaftlicher Methode an seine persönlichen Gesichte, seine Visionen, sein inneres Leben ging. Paalen entspricht diesem Wunsch aufs genaueste. Er gehörte zu den seltenen Künstlern, deren feinfühligte Verwandtschaft mit der geheimnisvollen Welt der Dinge einen Stützpunkt in der Intelligenz findet. Trotz offensichtlicher innerer Kämpfe mangelte es ihm nie an der notwendigen Bedenklichkeit um zu wissenschaftlichen Deutungen zu gelangen. Es ist zwar nicht ausschließlich Kalkül, das die vorherrschende Empfindung in die richtige visuelle Sprachform setzt; die Verschiedenheit zwischen ihm und Paul Klee etwa (neben dessen Bilder er 1934 in einer Ausstellung sein *Avertissement I* platzierte) springt jedoch klar ins Auge: Klee sieht eine interessante Wurzel, einen Stein, ein Blatt auf dem Wege blitzen und ein Drama aus widerstreitenden Bildkräften entwickelt sich urplötzlich in seiner Seele – so schafft der formbildende Genius; Paalen sieht einen Raben im fahlen Licht einer Dezembarnacht auf einem toten Baumstamm sitzen, empfindet in dieser merkwürdig archetypischen Situation das Heraufquellen merkwürdiger Kindheits- und Traumerinnerungen, und berechnet, wie er diese am besten in der jeweiligen Kunstsprache bildnerisch-poetisch verwerten könnte; so arbeitet der Scharfsinn, der sich bildnerischer Formen statt der physikalischen oder mathematischen Denkaufgaben bedient.

Es ist nicht leicht darüber hinaus zu sagen wie und warum sich das Sehen und Malen der Dinge bei ihm so ganz wesentlich vom üblichen Handwerk des Malers unterscheidet, ohne Gefahr zu laufen Paalen als Ideenkünstler abzustempeln – etwas, das seinem Naturell und seinem Projekt grundsätzlich widersprach. Da sein Naturell jedoch der Philosophie zugeneigt war, insbesondere den Bestandteilen der Kantischen Tradition, die sich der Wissenschaft nicht verstellen, kommt man um diesen Punkt nicht herum. Sich der Kantischen Philosophie früh auszusetzen, so ließe sich vermuten, nimmt dem malenden Auge zunächst das natürliche Grundvertrauen in das Gesehene und ersetzt dieses durch ein viel schwerer wiegendes Vertrauen in einen andersgearteten Sinnzusammenhang, der durch wortsprachliche Abstraktion nicht zu erreichen ist. Diese Metaebene ist für den Maler jedoch solange kontraproduktiv, bis er sich darüber klar wird, dass er nicht an die Metaphysik glauben darf (was Kant auch verbietet), sondern sein geschärftes Abstraktionsvermögen allein dazu nutzen sollte, die am schwersten zu fassenden Bestandteile des Sehens zu fassen, diejenigen also, die ganz und gar vom Empfinden der sinnlichen Qualitäten abhängen, und das aufscheinen lassen, was man gemeinhin Vision nennt. Paalen nannte dies in seiner säkularen Art schlicht *das Denkbare*, *das Mögliche*, und gibt uns damit ein Wort an die Hand, die Reflexionen über seine Ästhetik sinnvoll macht, die uns wiederum zurück zu seinen Bildern

führt. Denn kein Wort kann letztlich das Sehen ersetzen.

Paalen hatte die Sphäre der Kunst im Paris der beginnenden dreißiger Jahre von Anfang an mit einem intellektuellen und einem ethisch-religiösen Anliegen betreten. Das erste steht im Zusammenhang mit den Problemen der transzendentalen Untersuchungen Kants und Schopenhauers, die der Logische Empirismus in der Folge des Universalwissenschaftlers Ernst Mach nach der Jahrhundertwende weitergeführt hatte; das letztere war damit auf enge Weise verbunden, inspiriert von einer ganzen Reihe von Denkern, deren Linie von Kleist, Jean Paul und Hölderlin über Kafka und Nietzsche bis hin zu Sigmund Freud und André Breton reicht (den er in einem Brief einmal als „*die größte moralische Autorität seiner Zeit*“ bezeichnete⁵). Letztlich war deren immer auf neue Weise gestellte moralische Frage nach der Erfüllung des sokratischen Gebots *Erkenne dich selbst* zu eng mit der kantischen Untersuchung über die Reichweite und Grenzen des eigenen Verstandes und damit der Sprache als Instrument menschlichen Verstehens verknüpft, als das man die Sprache der Malerei als die wesentliche Kunstsprache der ersten Hälfte des 20. Jhdts. einfach davon hätte ausklammern können. Mauthner, Mach, Wittgenstein, Russel, Neurath und der Wiener Kreis hatten mit ihrem wissenschaftlichen Weltbild die Konfusionen von Metaphysik und Sprache deutlich eingegrenzt. Im Paris der 30er Jahre dominierten in den Köpfen der Maler und Poeten der beiden Gegenströmungen der Abstraktion und des Surrealismus im Gegenteil ausgeprägt metaphysische Denkmodelle (wie der Vitalismus Henri Bergsons und der Marx-Engelssche Dialektische Materialismus), die den religiösen Wunsch nach einer einheitlichen Weltstruktur jeweils auf ihre Weise befriedigten. Innerhalb dieser Kreise, und in deutlicher Auseinandersetzung mit ihnen, inszenierte Paalen (als vielleicht skeptischster Geist der ausgehenden Avantgarde) seine Bilder als einsichtige Resultate seiner sprachkritischen Experimente. Er stand damit sicher bereits in der Nähe des Surrealismus, jedoch mit einer deutlichen Differenz. Denn das Besondere an seinen Versuchen war, dass er dabei das kantische Projekt nicht aus den Augen verlor. Ihm war die frühe sprachkritische Warnung Mauthners vor einer natürlichen Tendenz zur *Reifikation* von Begriff/Bild und Objekt gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen, und so vermied er in seiner Recherche jede Rechtfertigung durch eine wie auch immer geartete Begriffsfolie, ja attackierte dies als eine pure Verwechslung von Metaphysik und Vorstellung.⁶ Das Bewusstsein von der natürlichen (und unter den Malern dieser Zeit sehr verbreiteten) Tendenz, eine instinktiv gefundene Form durch einen metaphysischen Begriff (wie etwa Kraft, Natur, Lebenswille, Todestrieb, Seele, reine Form etc.) zu rechtfertigen, bildete schließlich auch die Grundlage seiner anti-dialektischen Einstellung gegenüber den Surrealisten: die Dialektik rechtfertigte hier jedweden Diskurs durch künstliche Oppositionen erregende Bilder herzustellen.⁷ Der sprachlichen

Logik inhärente Gesetzmäßigkeiten, wie Gegensätze, Widersprüche, Fremdheiten, dialektische Prozesse waren jedoch genau gesehen in der Wirklichkeitswelt undenkbar, und auch das geschichtsphilosophische Denken in der Gestalt des Historischen Materialismus (in dem das kleine bucklige Männlein der Theologie versteckt saß) war als eine narrative Struktur aufzufassen, *expressis verbis* projiziert auf die Wirklichkeit.

Ein Schlüssel zu Paalens Ästhetik ist ein enigmatischer Satz aus den Blättern, die inhaltlich und zeitlich an das 1. Notizheft *Voyage Nord-Ouest* anschließen und vermutlich nach der Ankunft in San Francisco im September 1939 oder unmittelbar darauf nach seiner Ankunft in Mexiko beschrieben wurden: „Die Ästhetik eher auf ein philosophisch-metrisches System als auf ein objektives und auf ein moralisches System als auf ein subjektives reduzieren.“⁸ Paalen wollte seine genuine Ästhetik als ein architektonisch klares System der Kunst, dem Geist eines Adolf Loos würdig, weil geometrisch in seinen Grundlinien und ohne jene unpositivistische Neigung zur Konfusion, wie sie in den Köpfen vieler Surrealisten und ihrer idealistischen Denkformen zu finden war. Er wollte mit ihr, durch sie, für jeden Einzelnen erfahrbar machen, dass die unser gewöhnliches Leben ordnenden Gegensätze Ich und Welt, Subjekt und Objekt, Geist und Materie für eine bestimmte Qualität der Selbstreflexion - wie sie in der Ästhetik angezeigt ist - nur hinderlich sein konnte. Mit der Geistthematik, dem Sehen und Verarbeiten eidetischer Phänomene, war bereits klar, dass sie über den klassischen Subjekt-Objekt Schematismus westlicher Kunstphilosophie hinausblicken sollte. Die auto-poetische Wirkung amorpher Mauerflecken auf Leonardo da Vincis Einbildungskraft⁹ stand hier gewissermaßen Pate für eine Abseitslinie traditioneller Ästhetik, die der Surrealismus für seinen Almanach der Inspirations-techniken wiederentdeckt hatte. Breton favorisierte die Erscheinung der anonymen *personnage* im amorphen Bildchaos, sein Surrealismus sollte diese jedoch immer als Ausfluss des verdrängten Begehrens erfassen und an die rätselhaften, erregenden Inhalte des Traums binden. Inhalte also, die schon da waren, literarisch determiniert vor allem durch Freuds Traumdeutung.¹⁰

Nicht so Paalen, sein Ziel war nicht das Auffinden existenter Inhalte des Unbewussten, sondern vielmehr die Entdeckung des Unbewussten als unscharfen Bereich zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit. Paalen dachte sich diesen Unschärfbereich durchaus parallel zu Heisenbergs Modell, bei der in der Mikrophysik des Lichts jene merkwürdige Art von Realität definiert wird, die etwa in der Mitte zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit steht.¹¹ Parallel dazu ist der seltsam anonyme, vom Ichbewusstsein abgetrennte Raum des tendenziell zur Verwirklichung neigenden Weltgeschehens aufzufassen. Man musste sich einen dimensionslosen Möglichkeitsraum vorstellen, in der sich das Gesehene dadurch verändert, *dass* es und *wie* es gesehen wird. Man kann sich das Prinzip dieser Ästhetik gut mit der famosen Katze des Quantenphysikers Erwin Schrödinger vergegenwärtigen: ein Zufallsereignis entscheidet, ob

die in eine Box gesperrte Katze stirbt, oder nicht; für uns jedoch, ist sie erst wirklich tot, wenn wir in die Box hineinschauen. Erst der Akt unseres Sehens oder Denkens entscheidet, welche der Möglichkeiten zu einer Wirklichkeit wird.

Amerika

Während der ersten Exiljahre nimmt Paalen seine Kritik an der Dialektik Bretons zum Anlass seiner Distanzierung vom Surrealismus und gründet die Zeitschrift DYN. Die erste Ausgabe erscheint in Mexiko 1941 und macht seine Verabschiedung mit dem Artikel *Farwell dem Surrealismus* publik. 1942 folgt in DYN 2 sein Aufsatz *Dialektisches Evangelium*, der seine Umfrage über die Gültigkeit des Dialektischen Materialismus kommentiert. Breton unterbrach daraufhin offiziell den Kontakt mit Paalen, obwohl er ihn mit Briefen noch 1940 aufgefordert hatte, sein Gedankengebäude schriftlich offenzulegen, auch wenn es sich partiell gegen den Surrealismus (und seine dialektische Auffassung des Zufalls) wendete: „*Ich habe nur mit Traurigkeit bemerkt, dass Du mir à propos 'Zufall' Deine Unstimmigkeit, Deine Aberkennung zu zeigen schienst (..): Du siehst Dich am Grund des Themas. Ich habe durch die Lektüre Deiner Briefe an Calas¹² von 1940 erraten, mehr als verstanden, dass dies eine pure Konsequenz Deiner Rebellion gegen Hegel sein könnte. Aber die Objektivierung Deines Denkens ist notwendig, sie scheint mir in diesem Punkt nur zu notwendig. Aber ich spüre, bis zu seiner freiwilligen Bloßlegung, die außergewöhnliche Solidität Deines Gedankengebäudes: für mich ist es nicht das allernächste, es steht mir also auch nicht zu es über die Massen zu verteidigen.*“¹³ Die Gründe für den Bruch lagen zweifellos in der politischen Brisanz und Radikalität von Paalens Ansatz. Als Repräsentanzfigur des Surrealismus unterlag Breton äußeren Zwängen, die ihn dazu bewogen in einer Sache auf Distanz zu gehen, die er im Innersten anzuerkennen wusste. „*In letzter Analyse ist Paalen der Einzige, der versucht hat etwas zu tun, und es ist schade, dass dieses Etwas ein wenig gegen uns unternommen war. Aber ich bin frei genug, um anzuerkennen, was er ist und was er kann. Und generell ist es, meine ich, unter den gegebenen Umständen weniger wichtig, sich an die Regeln ausgesprochener Prinzipien zu halten, als ins Leben zu springen und davon durch neue Vorschläge Zeugnis abzulegen*“, so Breton 1945 in einem Brief an Paalens Frau Alice Rahon.¹⁴

Der Zufall stellt für Paalen keine Wirklichkeit an sich dar, wie in der Surrealistischen Theorie. Der Zufall sollte nicht als die Wahrscheinlichkeit einer Folge kausal determinierter Ereignisse gesehen werden; Paalen zog es vor den Zufall als Teil des Versuches anzusehen, die spontanen Möglichkeiten der Welt zu rationalisieren und zu bedecken.

Hinter dem Zufall steht unsere Unfähigkeit zuzugeben, dass wir wahrlich weder den Ursprung der Dinge kennen können, noch den Grund warum eine Wirkung wirklich wurde und alle anderen Wirkungen damit ausschloss (was nicht heißt, dass sie automatisch als unmöglich betrachtet werden müssen). Die meisten Surrealisten wollten die neuen Idee allein deshalb nicht akzeptieren, weil sie gewohnt waren den objektiven Zufall durch die beiden klassischen Gesetze Hegels zu definieren: *alle* Möglichkeiten tendieren dazu, sich zu manifestieren und *alle* möglichen Fälle neigen dazu sich einige Male zu wiederholen. In seinem Buch über Breton analysiert Clifford Browder das Verhältnis der Surrealisten zu Hegel. Breton glaubte, so Browder, dass einige Menschen und bestimmte Begegnungen das Phänomen herbeizwingen, aber ohne die unerklärlichen Elemente des Zufalls, die er als mystisch und poetisch relevant ansah, zu eliminieren, folgte er Hegel in seiner Auffassung des Zufalls als ein Phänomen durch das eine metaphysisch determinierte Kausalität mit der absoluten menschlichen Finalität (dialektisch) synthetisiert – ohne praktisch Raum zu lassen für neue Möglichkeiten, weil diese nur endliche Anteile der (objektiven) Natur sein könnten. Mit der faktischen Bedeutungslosigkeit der Möglichkeit konnte eine solch kongeniale Bewegung wie das Hegelsche Gegensatzpaar eines *Etwas* und *Anderen*, überhaupt erst gedacht werden: etwas wird immer ein anderes, und weil dieses andere wiederum ein etwas ist, geht dieser Prozess ewig weiter. In der formalen Logik bleibt die Schöpfung einer einzelnen Einheit ein ewiges Paradoxon, das ein Hereinkommen eines wirklich Neuen unmöglich macht. Dasselbe etwas ist in sich selbst ein etwas aber gleichzeitig auch gegenüber dem anderen, das selbst ein etwas ist, ein anderes. Das Problem dieses *progressus ad infinitum* war nun, dass das determinierende etwas, d.h. das synthetische Prinzip der Identität – das der Surrealismus in der Synthese von Unbewusst und Bewusst erkennen wollten – entweder mit sich selbst zusammenfällt, oder mit dem anderen verschmilzt. In seinem Essay „Dialektisches Evangelium“ demaskierte Paalen diese Idee eines metaphysischen Prinzips von Opposition und Identität als einen linguistischen Atavismus, der aus der menschlichen Unfähigkeit resultiere eine Identität ohne einen korrespondierenden Vergleich aufzubauen, eine Referenz, die erst später zu einem Gegensatz wird. Hinter dieser anti-dialektischen Einstellung sehen wir Paalens Nähe zu Schopenhauer und den Indischen Veden, in denen alle sprachlichen Referenzen für Sein und Nicht-Sein als unwirklich aufgefasst werden, weil die wahre Quelle der Welt nicht mit Worten für etwas und nicht-etwas begriffen werden kann. Die Quellen allen Seins entziehen sich aller logischer Formulierung. Aus der Perspektive der Veden macht die intellektuelle Anstrengung der Dialektik als progressive Vorstellung des Bewusstseins nur als ein absurdes Wortspiel Sinn. Paalens Tagebücher sind voll von solchen Referenzen: „*Milchbrüder – Rahmschwestern. Dämmerlicht – Lämmerdicht. Dialektische Kaffeekanne mit doppeltem Boden (reversibel). Die Lehre (Leere) aus einem Loch ziehen. Der*

*dialektische Taschenspieler, der versucht zu zeigen, dass es keinen weißen Hasen ohne schwarzen Hut gibt. Selbst-mord ist leichter als Eigenleben.*¹⁵ Die Surrealisten, überzeugt von der ewigen Ordnung der Dialektik, tendierten dazu auch Einstein in seiner philosophischen Rechtfertigung der theoretischen Physik zu folgen und die in ihr enthaltenen metaphysischen Auffassung anzunehmen. Einstein nahm gegenüber der Tendenz seiner Kollegen Heisenberg und Bohr, den Zufall zu mystifizieren, eine betont konservative Position ein. Sie wird in der lakonischen Äußerung deutlich: „*Gott würfelt nicht*“.¹⁶ Wenn der Zufall das dialektische Glied zwischen der universalen Kausalität und der menschlichen Finalität sein sollte, warum musste dann auf dem undeterministischen Charakter des Zufalls bestanden werden?

DYN erschöpft sich jedoch nicht in einer Kritik am Surrealismus in diesem philosophischen Punkt. Die Aufsätze Paalens in DYN legen vielmehr einen Rechenschaftsbericht über dessen Position in den dreißiger Jahren ab und beschließen eine Phase intensiver Grundlagenforschung und theoretischer Absicherung. Sie vermitteln gleichzeitig das theoretische Gerüst seiner Malerei der vierziger Jahre, das Paalen dann, wiederum abschließend, anlässlich der großen *Dynaton*-Ausstellung in San Francisco im Jahre 1951 mit dem Aufsatz *Metaplastik*¹⁷ zusammenfasst. Paalen bekräftigte später ausdrücklich, in der Initiative zu der Publikation sei er dem Wunsch nach einer Realisierung seiner persönlichen Ideen gefolgt – und diese seien dem entgegengesetzt, was der Surrealismus von der Hegelschen Metaphysik, dem Dialektischen Materialismus und auch von Einsteins Konzepten des non-Euklidischen Raums übernommen hatte.¹⁸

Sein System stand als wesentlich hegelianisch-freudianisches zur Diskussion: der Paragraph eines surrealen Bewusstseins als *plenitudo intellectus*, mit der Dialektik als ein die Wirklichkeit in seiner Ganzheit einschließendes. Der mystische Anteil der surrealistischen Recherche musste immer einen dialektischen Gegenpart im Alltäglichen finden. Paalens Bruch erwächst einem positivem Grundmotiv: Das System, in dem der Surrealismus seine Enthüllung des Menschlichen eingebettet hatte, sollte von außen geöffnet werden - abseits der politischen Gebundenheit in festen Parametern. Er war der Meinung eine neue Untersuchung der Bedingungen menschlichen Ermessens sei fundamental für die Kunst, aber gerade deshalb nur aus dem Abseits zu erarbeiten. Dies entsprach durchaus einem Habitus Bretons, der ideologische Debatten immer gern aus der surrealistischen Aktivität verbannt hatte. Nur wenig überraschend ist deshalb sein Unwille, seinem eigenen Wunsch nach ideeller Erneuerung, nach einem radikalen geistigen Laboratorium, durch ein Eigengericht nachzukommen. Diese Doppelbödigkeit spricht sich als ein ernstes Spiel im Verhältnis zu Paalen besonders deutlich aus: die Abgrenzungen gingen nach dem Bekanntwerden der 1. Ausgabe von DYN in New York so weit, dass selbst

enge Freunde Paalens vom Ausschluss bedroht waren: so wurde Robert Motherwell, den Paalen mit einem Empfehlungsschreiben bei Breton eingeführt hatte, bedrängt, den Kontakt zu Paalen aufzugeben. Der amerikanische Maler hatte für DYN Paalens Aufsätze *Das Neue Bild* und vermutlich auch *Überraschung und Inspiration*¹⁹ ins Englische übersetzt, und die beiden standen auch nach Motherwells Rückkehr nach New York 1942 weiterhin in engem Kontakt. 1944 publizierte Paalen Motherwells Aufsatz *The modern Painters World* in DYN und für Paalens *Form and Sense*, das 1945 bei Wittenborn & Co. In New York erschien, zeichnete Motherwell als Herausgeber und *Advisor* verantwortlich.²⁰ In der Exkommunikation der Mitglieder - die meist freundschaftliche Beziehungen unberührt ließen - blieb Breton, wenn auch zeitweise schwankend, stets der Richter. Einmal etablierte Grundprinzipien und die seismographische Sensibilität für neue Wendungen halten sich bei Breton die Waage; die grundsätzliche Offenheit wird unter dem Bild des tyrannischen Breton jedoch oft vergessen. Schon im zweiten Manifest hatte er den Mangel an einer profunden Revision der ideologischen Grundlagen des Surrealismus beklagt: *„Ich erachte es nicht nur aus praktischen, sondern auch aus moralischen Gründen für unerlässlich, dass ein jeder, der sich vom Surrealismus löste, diesen ideologisch in Frage hätte stellen und uns von seinem Standpunkt aus die schwächste Stelle hätte aufzeigen müssen: nichts dergleichen ist jemals geschehen!“*²¹ Paalens Entwürfe stehen zweifellos im Kontext dieser erwünschten aber ungeleisteten Überarbeitung der rigorosen Kategorien und Hierarchien des Surrealismus. Paalen war sich wohl bewusst, dass er selbst nicht für seine geistigen Bemühungen und Erfolge belohnt würde. In ‚Metaplastic‘ sagte er später: *„Das menschliche Schicksal besteht daraus die Saat für unbekanntes Erntens auszusäen – das ist die Freiheit (und in menschlichen Maßstäben) die Tragödie seiner Möglichkeiten.“*²² Paalens Saat war die Verteidigung seiner komplexen Idee subjektloser Malerei, einer Malerei, nichtsdestoweniger erfüllt von dem ewigen Thema der Begegnung des Ich mit dem Anderen. Beide Zeitschriften, VVV und DYN, beurteilend, schrieb Martica Sawin, dass *„verglichen mit Paalen’s klar akzentuierten Position – „keine Malerei mit einem Sujet und keine Malerei ohne Thema“ – und der bildlichen Evidenz dazu in seiner Publikation, erscheint VVV richtungslos. Wenn das einigende Zentrum einer Gruppe für Breton eine Publikation war, hielt dieses Zentrum nicht sehr gut im Jahre 1944.“*²³

Paalen hatte sein Vorwort zur Ausstellung in New York nochmals auf das Thema der Subjektkrise abgestellt und bereitete die Herausgabe seines Buches *Form and Sense* mit Motherwell vor, in dem die Frage des Subjekts in der Malerei von verschiedenen Perspektiven aus zum kardinalen Problem zeitgenössischer Kunst erklärt wurde.²⁴ Mattas schärfer definierte Sujets und seine metaphysische Auffassung der Raum-Zeit führten zu einer gänzlich anderen Bildauffassung als die oszillierenden Indeterminismen in Paalens Bildern und seine Verteidigung eines nicht-dimensionalen Unschärfebereichs impliziter

Möglichkeiten. Mattas Ideen konnten jedoch schließlich Künstler wie Pollock und Newman nicht überzeugen, die sich primär für Kubismus und Totem Kunst interessierten. Matta hatte seit 1942 eigene Pläne für ein Kunstmagazin gehabt, aus denen nichts wurde. Seine Gruppensitzungen im Frühjahr 1942 mit Pollock, Krasner, Baziotes, Kamrowski und Motherwell lösten sich schnell wieder auf, Mattison und Winter folgend aufgrund deren Ablehnung dessen *„präziser Zeichnung, Perspektive, (...)kombiniert mit Mattas Versuch die Künstler zu kontrollieren und seinen geheimnisvollen metaphysischen Ideen.“* Motherwell verteidigte vehement die Position Paalens, Mattison folgend *„sprach Motherwell die ganze Zeit über Paalen, er brachte sogar Paalens Zeitschrift mit ein (...).“*²⁵ Peter Busa hatte denselben Eindruck. *„Wir waren mehr an den formalen Möglichkeiten und den deren Mechanismen interessiert, aber Matta meinte, das sei nicht sehr kultiviert. Die Treffen, am Anfang freundlich, wurden „laut“.*²⁶ In einem Interview von 1990 erinnert sich Ethel Baziotes: *„Über Paalen wurde sehr viel diskutiert in den Vierzigern und dies in Konkurrenz zu den Diskussionen über Matta. (...) Er war in der Luft, und er machte auch etwas revolutionäres und Neues.“*²⁷ Matta erarbeitete eine meisterliche Krönung Surrealistischer Ideen in seiner Malerei zwischen 1939 und 1945, während Paalen ein neues Kapitel in der Raumauffassung aufschlug, das die Malerei der Nachkriegszeit zu neuen Höhen bringen sollte. Es war tatsächlich so, wie er in *Während der Verdunkelung* gesagt hatte: *„Wenn mitten in Krieg und Reaktion die intellektuelle Verdunkelung fast total scheint, nistet sich der neue Geist ein, wie ein Reisender, der bei Nacht ankommt, weder gesehen noch erkannt; es ist nutzlos sein Gesicht zu erraten, er wird sich bei Tage in die Menge begeben.“*²⁸

Die These einer tief im menschlichen Geist verwurzelter Einstimmung des Kosmos mit den ureigenen Genien des Menschen, einer kognitiven Korrespondenz von Denken und Träumen mit der umgebenden Welt (wie sie im Totemismus zum Ausdruck kam), ließ sich auch auf die lebendige Wirklichkeit der immer wiederkehrenden Figuren der Mythen beziehen. Von jeher schienen sie für den Menschen mit der Substanz unmittelbarer verbunden, als die analysierbare physische Realität. Was Paalen mit seinen Bildern aufzuschließen suchte, war eine gewisse Verblendung der tatsächlichen kognitiven Grundlagen des Totemismus durch die im Surrealismus vorherrschenden, psychoanalytischen Interpretationsmodelle dieses „primitiven“ Glaubens (den Freud mit den Inkohärenzen von Denken und Vorstellen bei den Neurotikern verglich). Man könnte sagen Paalen sieht die Welt der Mythologie und Kosmologie als einen Prätext für Empfindungsanalogien und nicht als Postskriptum neurotisch verzerrter Wunschprojektionen: das unbegrenzte Ich fühlt sich mittels dieses unscharfen Reichs zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit in die Ähnlichkeiten des Kosmos ein, die das Ich somit in die Flora-, Fauna- und Sternbildwelt miteinfasst und ihm dadurch seine geburtliche Bewegung des Werdens und Vergehens im sphärischen Kreislauf ewiger Transformation zurückverleiht. Die Mensch-Pflanze,

das Mensch-Tier, die Mensch-Sternenbilder der alten Kulturen werden als offene Reflexzonen aufgefasst für das noch-nicht-Geschehene menschlicher Gefühlswelt auf dem Weg von Substanz zu Modalität, also die schicksalsbestimmende Potenz.

Paalen verschob nun den Bereich der totemistischen Mythologie in die Kosmologie um jenen Gefühlen näher zu kommen, die den zweitausend Jahren westlicher Selbstüberheblichkeit inhärent schienen: die Gefühle der sublimen (monotheistischen) Gottähnlichkeit des Ich, des zeiträumlichen Schwebens über allem Sein. Es war genau dieser intime Gefühlsbestand des Erhabenen, den Paalen durch einen Moment objektiver Unsicherheit, einen relativen Wahrheitsbegriff, reduzieren wollte, der nur in Beziehung zur sinnlichen Empfindung seine Gültigkeit hat. Was er sich erhoffte, war eine Reduktion der Ich-Persönlichkeit auf das Selbst als schlichte Wirklichkeit unmittelbar erfahrener Uranfänglichkeit; gleichsam profanisiert durch eine Phänomenologie erster sinnlicher Erfahrungen, in denen sich kosmische Phänomene widerspiegeln. Schwerkraft, Anziehungskraft, Trennungs-impulse, Einschließungen, Kälte- und Wärmeempfindungen, Impotenzen, Schwerelosigkeit, In- und Außensein - diese Liste kann zu einem unbegrenzten Netzwerk ausgedehnt werden, mit dem Ziel ihrer Wiedererkennung auf der Ebene menschlicher Sinne und menschlichen Denkens durch die Kunst. Die Durch- und Erleuchtung durch den ersten Strahl der Sonne etwa kommt auf dieser Ebene der Erlösung aus dem kalten kosmischen Nichts gleich, der Uranfänglichkeit, die Paalen mit seinen späteren Bildern dann nachzuempfinden trachtete (siehe z.B. das Bild *Messagers*, 1949). Die sublimen Empfindung befreite für den erlösenden Moment das Subjekt aus dem kausalen Universum des selbsterschaffenen Ichs um im Reich der empfundenen Ähnlichkeiten den Möglichkeitsraum der eigenen Orientierung aufzuschließen. Diese „kosmischen“ Empfindungen waren es also, die als Selbstgewahrwerdung eine neue Brücke zu dem Raum der unbestimmten Möglichkeit schlugen, den Paalen als Revolte der Bildauffassung proklamierte.

Vielleicht um dies zu verdeutlichen schrieb Paalen ein Drama, das zum Angelpunkt seiner neuen *Bilder-Wesen* werden sollte. Er griff einige Gestalten als Formen unmittelbarer Erfahrung aus dem Korpus universeller Mythen heraus, und band sie in die profane Zeit seines Theaterstücks *The Beam of the Balance* ein.²⁹ Keine Charaktere wären hier gemeint, so Paalen im Exposé, sondern „*das Zusammenspiel von Prototypen, die soweit die Hauptakteure im historischen Spiel der Menschheit stellten.*“³⁰ Auch hier bildeten Figuren, deren Formen fließend, konturlos und kaum zu fassen waren, die denkbaren Achsen des kausalen Geschehens der Sterblichen. Das Menschenmögliche bildete die Essenz der Formen, die ohne Mauer vorgefertigter Assoziationen direkt dem Betrachter vermittelt werden sollte um ihm als Stoff seines ureigenen Dramas zu dienen. An den Spannungspunkten der Handlung zeigten sich die Figuren als visionäre Zeitmaße des *kosmischen Sinns*: sie wurden als

Grundlage der Realität verstanden, indem sie die Vorstellung von dem, was es heißt zu sein, vermittelten. Die Gegenstände der Meditation sollten wie in der archaischen Mythologie zu einer Verschmelzung von Vergangenheit und Zukunft geraten, so dass die Zeit ihre Tendenz offenbarte, orakelhaft zu sein. Sie sollte sich darbieten, sie sollte verkünden, indem sie den Menschen auf das ihm wesentliche Ereignis ausrichtete - wie der *choros tragicos* der antiken Tragödie. In Paalens Drama sind es die *Kosmogone*, „*die Stimmen der großen kosmischen Kräfte, die wie ein griechischer Chorus agieren.*“³¹

An das hohe intellektuelle Niveau der Surrealisten gewöhnt, konzentrierte sich sein Interesse zunächst allein auf den philosophiegraduierten Motherwell, der sich im Laufe der lockeren Zusammenarbeit bei DYN im Gegenzug für einige amerikanische Zeitgenossen starkmachte, allen voran William Baziotos, Harry Holtzman und Jackson Pollock, von denen in DYN 6 jeweils die ersten Bildveröffentlichungen erschienen. Motherwell hatte bis Mitte der vierziger Jahre vornehmlich mit den europäischen Surrealisten verkehrt und lernte 1945 Mark Rothko und Barnett Newman erst persönlich kennen.³² Der sogenannte Guggenheim Circle der Surrealisten erweiterte sich entscheidend um die jungen Amerikaner, die alle surrealistischen und gegen-surrealistischen Theorien heftig diskutierten, wobei das alte Schisma zwischen Matta und Paalen vertieft wurde und in die Rezeption mit einfluss.

Rückblickend kann man sagen, Matta bildete neben Archile Gorky und Enrico Donati die größte Hoffnung Bretons und seines Kreises um VVV, auch die jungen Amerikaner für den Surrealismus zu gewinnen.³³ Die Versuche Paalens, das Stück in New York zur Aufführung zu bringen, verliefen ergebnislos, es kam 1945 jedoch zu einer privaten Aufführung im Hause des Malers Robert Motherwell in East Hampton auf Long Island/New York, bei der Freunde aus dem Theaterbereich anwesend waren bzw. mitwirkten.³⁴ Paalen war zur Vorbereitung seiner Ausstellung in Peggy Guggenheims Galerie Art of this Century nach New York gekommen, die am 17. April in unmittelbarer Folge der zweiten Ausstellung Jackson Pollocks eröffnet wurde. Er blieb mit Luchita auch die folgenden Monate als Gast bei den Motherwells, zumal Alice Rahon-Paalen unmittelbar nach ihm ausstellen sollte und man sich eine Produktion des Stückes in New York erhoffte. Im Winter hatten auch William Baziotos, Motherwell selbst und Mark Rothko jeweils ihre ersten Einzelausstellungen bei Peggy Guggenheim gehabt, und es kam zu dieser Zeit vermehrt zu einem intellektuellen Austausch unter den amerikanischen Künstlern, deren prinzipiell konkurrierende Einstellung sich nur wenig für eine gemeinsame Aktivität in einer Art aufschließen ließ, wie Paalen sich das analog zur Wissenschaft vorstellte. Dies war, wie auch schon in Mexiko, sicher ein Hauptgrund die Basis für sein Gruppenvorhaben schließlich doch in San Francisco zu verwurzeln, obwohl er praktisch bei allen infrage kommenden jüngeren Künstlern ein

hohes Ansehen genoss. Rothko hatte kurz zuvor in Art of this Century seine erste One-Man-Show mit figurativ-surrealistischen Bildern beendet, begann sich jedoch in der Folge konzeptuell zu einer Malerei hin zu orientieren, in der *“beide, Selbst und Malerei, jetzt Felder der Möglichkeit sind - ein Effekt, der (..) durch die Bildung proteischer, unbestimmter Formen und ihrer zugelassenen Vielfältigkeit erzielt wurde.”*³⁵

Paalen hatte sein Vorwort zur Ausstellung in New York nochmals auf das Thema der Subjektkrise abgestellt und bereitete die Herausgabe seines Buches Form and Sense mit Motherwell vor, in dem die Frage des Subjekts in der Malerei von verschiedenen Perspektiven aus zum kardinalen Problem zeitgenössischer Kunst erklärt wurde. Mattas schärfer definierte Sujets und seine metaphysische Auffassung der Raum-Zeit führten zu einer gänzlich anderen Bildauffassung als die oszillierenden Indeterminismen in Paalens Bildern und seine Verteidigung eines nicht-dimensionalen Unschärfebereichs impliziter Möglichkeiten.³⁶

Paalens Analogie von malerischer Bildauffassung und Drama, die Idee mögliche, ungesehene Formen außerhalb des Radius vertrauter Assoziationen und Identitäten könnten über das Bild ein dramatisches Spiel der Imagination entfachen, das ganz und gar auf die Identität des Betrachters ausgerichtet sei indem es in dieser einen initialen Punkt anspreche: diese Idee war sicherlich von zündender Kraft und findet sich vor allem in den Aussagen der amerikanischen Künstler in der ersten und einzigen Ausgabe der Zeitschrift Possibilities wieder, die Motherwell in weiterführender Analogie zu DYN im Winter 1947/48 in New York herausgab.³⁷ In derselben Ausgabe in seinem Text *The Romantics were Prompted* (1947) schrieb Mark Rothko etwa: *“I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers. (..)Neither the action nor the actors can be anticipated, or described in advance. They begin as an unknown adventure in an unknown space. It is at the moment of completion that in a flash of recognition, they are seen to have the quantity and function which was intended. Ideas and plans that existed in the mind at the start were simply the doorway through which one left the world in which they occur. (..)In the work of art which has inspired him, the artist has caught a glimpse of not yet realized possibilities, he has become aware of the mythological depths only a fraction of whose rich store has been so far revealed, and which he dares to think a keener glance might yet embrace in its totality (..).”*³⁸ Statements wie diese untermauerten schließlich auch bei Pollock, Gottlieb und Newman den Bruch mit einer vorübergehenden Hinwendung zum Surrealismus in einer Abkehr von Resten figurativ gebundener Bedeutungen. Erst nach diesem Einschnitt konnten dann in der Folge Bildlösungen gefunden werden, die später die Eigenständigkeit der amerikanischen Malerei ausmachten. Und die individuellen klassischen Stile bauten darauf auf, sei es in Richtung des mythisch-offenen Frauenbildes aus expressiv-gestischer Bildsprache bei Willem de Kooning, sei es in der Vergrößerung der Bildformate zu einem *Abstrakt-Sublimen* bei Newman und Pollock.

Im Vorwort (Editorial Statement) zu *Possibilities I*, 1947, bezog Robert Motherwell und Harold Rosenberg das *“größte Vertrauen in die reine Möglichkeit”* auf die Notwendigkeit in der Zeit politischer Depression den Kunstbegriff radikal zu öffnen, und für Willem de Kooning bedeutete das Konzept des Möglichen *“eine wundervolle, unsichere Atmosphäre”*.³⁹ Was dieses Konzept der reinen Möglichkeit konkret für das Bildsystem bedeutete, hatte Paalen bereits 1941 in *Das neue Bild* vorgeführt und in *Aktualität des Kubismus* 1944 wiederholt erklärt; die Entsprechung mit den Ideen Mark Rothkos über seine, später unter dem Titel *Multiforms* zusammengefassten Bilder und Formen sind unter diesem Aspekt deshalb höchst einleuchtend. Formen sollen hier - in Abgrenzung zu der transzendentalen Naturphilosophie - keine Möglichkeiten als präexistente Teile der Natur sein, sondern eben genau das, was wir von den verwirklichten Möglichkeiten wissen können in den Grenzbereichen des Denkbaren. Deshalb können auch die Manifestationen, durch die das Mögliche in den menschlichen Bereich kommt, immer nur unsere Gedanken, Gefühle, unsere Leidenschaft und Selbstbehauptung sein. Dass sie allein die visuelle Brücke zu der uns einschließenden Natur bilden, bildet eine wesentliche Übereinstimmung zwischen Paalen und Rothko, und letzterer folgte in seiner Kunst wie in seinem Leben bis zum Extrem dem Leitsatz Paalens aus DYN 1 (1942): *“Painting serves above all to show us that which we cannot see in nature.”*⁴⁰ Es verwundert deshalb nicht, dass er 1948 Paalen indirekt den Vorwurf machte das zurückgezogene Leben in der waldigen Gegend des Mill Valley bei San Francisco einer Gast-Lehrtätigkeit an der dortigen California School of Fine Arts vorzuziehen, ähnlich wie er selbst sie jeweils in den Sommern seit 1946 ausübte.⁴¹ Rothko übersah jedoch, dass Paalens Beweggründe trotz seiner immer wieder eingeforderten Einsamkeit auf eine Gruppe gerichtet blieb, die den Surrealismus Bretons auf neue Bahnen bringen sollte, und keineswegs auf eine pseudo-idyllische Naturhingabe. Wie auch immer man Rothkos Polemik im Kontext interpretieren will, als Warnung bewahrheitete sie sich insofern, als die 1949 mit Onslow Ford und Lee Mullican gegründete Dynaton Gruppe dann letztlich an den ideellen Differenzen und den Schwierigkeiten scheiterte, die Konzeption des Dynaton mit den Zen-Ideen einer reinen Harmonie der Natur und deren Sichtbarmachung in Verbindung zu bringen, die John Cage, Mark Tobey, Gordon Onslow Ford und Lee Mullican im Westen anstrebten.⁴² Was die aktualisierte Form des antiken Dramas anbelangte, hinterließ Paalens Idee für die formal-inhaltlichen Probleme der Amerikaner in der Phase der Selbstfindung anregende Antworten. Für sie hieß die alles einbindende Frage nach einer Antwort auf den Kubismus, die Zeitlichkeit über den Rhythmus in die Flächigkeit der Leinwand einzubinden um damit einen Gegen-Raum zu eröffnen, der sich den Strukturen der Einbildungskraft über die konkrete Erfahrung annäherte. Dies gilt ganz besonders auch für Jackson Pollocks erste Dripping Bilder, über die Steven Naifeh in seiner Pollock-Biografie sagte: *“Was den meisten Leuten statisch vorkam, bedeutete für Jacksons hyperaktive*

*Einbildungskraft ein Schleier von Perspektiven und Möglichkeiten. Es war immer Jackson's Problem mit der Realität, sowohl im Leben als auch auf der Leinwand: sie änderte sich zu sehr, zu oft; sie vibrierte mit zu vielen Möglichkeiten um mit Klarheit und Präzision niedergeschrieben zu werden.*⁴³

Pollocks spontan erscheinende Erfindung des Drippings 1946 brachte kein neues technisches Element in die Malerei, sondern half vielmehr ein konkretes malerisches Problem zu lösen, das Paalen in seinem Kubismusaufsatz mit der Fuge verglichen hatte: „*Erst mit der Fuge erreicht die kontrapunktische Entwicklung eine Komplexität auditiven Raums, in dem Rhythmus und Tiefe in Ausgewogenheit sind - so wie es erst dem bildnerischen Raum des Kubismus gelingt rhythmische Qualitäten in die Malerei zurückzubringen. Für das dezentralisierende plastische Geschehen muss der Blick des Betrachters unendlich ineinander verflochtenen Drehungen folgen und bringt so wieder das zeitliche Element herein, das aufgrund der geschlossenen Zirkel perspektivischer Schienen vernachlässigbar geworden war (im Vergleich mit vor-perspektivischer und perspektivischer Malerei wäre es möglich von kubistischer Multispektive zu sprechen).*“⁴⁴ Waren die Fumage-Bilder somit im Sinne der totemistischen Mimesis (aktives Nachspielen der Gedächtnis- und Denkvorgänge) Nachahmungen dessen, was ein Betrachter vor einem kubistischen Bild erleben konnte, eine Verbildlichung dessen *was er und wie er es wahrnimmt?* Und versuchte auch Pollock mit seinen Drippings eine Sprache konsequent zu verwirklichen, die in der Fumage ihren Vorläufer hat – eine Sprache, die direkt den Bewegungsfluss des Geistes vor der kubistischen Bildautonomie mimetisiert und sie schließlich so grandios uns ausschließlich verkörpert, dass jeder Betrachter unweigerlich in diesen Prozess miteinbezogen wird?

Viele Künstler hatten vorher mit Dripping ähnlichen Verfahren experimentiert, und so scheint die Aussage von Pollocks Malerfreund Fritz Bultman übertrieben, sofern man sie auf die technische Erfindung bezieht: *“Es war Wolfgang Paalen, der mit allem anfing.”*⁴⁵ Beziehen wir es jedoch auf das Konzept und erinnern wir uns, dass Pollock in Paalens erster Ausstellung in New York in der Julien Levy Gallery 1940 zahlreiche Fumagen und Encragen gesehen hatte, die zum Teil bereits die all-over Gestalt der Multiperspektive veranschaulichten, und bei einer Vorführung der Fumage-Technik 1942 in New York lakonisch sagte *“Ich kann das auch ohne den Rauch”*⁴⁶, dann scheint eine solche Verknüpfung durchaus einleuchtend. Noch aufschlussreicher ist der ideengeschichtliche Zusammenhang, der sich in der plötzlichen Entscheidung Pollocks offenbart, die Leinwand auf den Boden zu legen und sich gleichsam selbst zum Körper des Auges zu machen: damit war gleichsam die letzte Grenze des Subjekts im Bild getilgt, und der Betrachter verwandelte sich durch aktives Sehen (aktive Mimesis) zu jener anonymen Persönlichkeit, die bei Braque und Picasso im Zentrum der Recherche gestanden hatte. Vielleicht hatte dies am ehesten Clement Greenberg verstanden, der rückblickend sagte: *“Ich denke es ist nicht übertrieben zu sagen, dass Pollocks 1946-50 ausgeübtes (Drip-) Verfahren wirklich den Analytischen Kubismus an dem Punkt aufnahm, an dem ihn Picasso und Braque verlassen hatten.”*⁴⁷ Um die innere Kraft zu

verstehen, mit der Pollock sich ab 1946 ausschließlich dem Dripping widmete (um darauf schließlich sein klassisches Werk aufzubauen), genügt ein flüchtiger Blick auf die Bilder Pollocks mit dem Titel Totem Lessons, die in seiner Ausstellung in Art of this Century 1945 hingen.⁴⁸ Pollocks Interesse an der indianischen Kunst der Norwestküste war durch Paalens Artikel Totem Art in DYN 4-5 ab 1944 wiederbelebt worden.⁴⁹ Und er konzentrierte sich in eben diesen Bildern gänzlich auf das Problem, das Paalen ins Zentrum seiner Interpretation totemistischer Kunst gesetzt hatte: es galt für den Augenblick einer gefühlsmäßigen Identifikation an das andere Ich (das Totem) eine verbindliche Ausdrucksform zu finden. Prinzipiell vergleichbar mit den zeitgleichen Tuschezeichnungen Newmans, erscheint das perpetuelle Ereignis des Jetzt wie ein Totem als ein vertikaler Pol inmitten einer rhythmisch bewegten Bildstruktur. Mit mehr oder weniger traditionellen Mitteln wird in Pollocks Bildern das Drama von Erscheinung und Entschwinden des Totems veranschaulicht, so wie es Paalen 1943 in Totem Kunst beschrieben hatte:

*„(..)in einer rasenden choreographischen Aktion wird die Macht des Ahnen, des Tier-Dämons, beschworen. Eine Aktion, in die als Anteile und Zusätze alle Arten künstlerischer Gestaltungen eingang finden, die nicht getrennt als „Kunstwerke“ betrachtet werden, denn auf der magischen Stufe ist die Kunst noch ein Mittel direkter Aktion.“*⁵⁰ Erst das Dripping verdichtete diesen Prozess, wie einst bei Paalen die Fumage, auf eine sowohl den Malakt, als auch den Akt des nachvollziehenden Betrachtens integrierenden Nenner, bei dem sich die bildnerischen Mittel (dunkles dripping und weisse Leinwand) und das Ziel (die Erweiterung des Ich in das anonym-numinose Andere des übergroßen Bildraums) als *eine* Handlung präsentieren. Die natürliche Konsequenz eines auf die Fläche endloser linearer Überlagerungen und zirkulärer Bewegungen gezwungenen Blickes, ist die Dimensionierung der Leinwand auf ein Format, vor dem der Betrachter selbst die Stelle des Totems einnimmt: das Ich des Betrachters öffnet sich mit jeder Bewegung im Nachvollzug um sich schließlich als großen, unendlichen Raum wahrzunehmen – die Identität geht auf in dem, was vielleicht das Fremdeste für uns darstellt: der unendliche, kosmische Raum. Es gäbe nur einen Mutterboden, der fremder ist als der, in dem wir leben, und das ist der Kosmos; ein Vater hätte uns alle gezeugt, und das sei das All, meinte im 2. Jhd. v. Chr. Melagros von Gadara. Dieser Erweiterungsprozess in das Fremdeste überhaupt – und das ist nicht zu verwechseln mit einer romantischen Ich-Auflösung, wie Harold Rosenberg vor den Bildern Pollocks vermutete – steht bis in die malerischen Verfahren hinein als Grundinteresse hinter den Anfängen der sogenannten Abstrakten Expressionisten. Tatsächlich begann Pollock in seinen reifen Dripping Arbeiten manchmal *„with a loosely cartooned figure or animal, using familiar motions of rendering like an athlete doing warm-ups or a musician running scales; but he then built more free-form returns over this opening matrix as a way of dissolving the imagery.“*⁵¹ Paalens aus linearen Überschneidungen gebildete Allusion einer in den realen Raum hereinschwebenden Figur – deutlich in den Bildern *Messagers* und *Les Cosmogones* sichtbar - bleibt so gesehen der mittelbare Bestandteil, der bei Newman und Pollock durch die

Überschreitung der optisch ermessbaren Bildgrenzen (in einem bestimmten, ausdrücklich eingeforderten Nah-Abstand) überflüssig wird: das Erscheinen und Entschwinden der Figur wird gänzlich dem Erfahrungsakt auferlegt und damit zum Erscheinen und Entschwinden des *Selbst*. In der Nähe vor dem Bild erfahre ich das Aufgehen der Ich-Identität konkret. Vor diesem Hintergrund spielt es keine Rolle mit welchen formalen Mitteln die Erfahrung des Erscheinens des Fremden im Betrachter und dessen Entschwinden im Unendlichen erreicht wird. Entscheidend für Paalens Definition dieser neuen Ästhetik blieb allein der Ausschluss sowohl aller vorgebildeten anthropomorphen Elemente, als auch jedwedes nicht-figurativen Puritanismus: „(..)Es gibt kein Leben oder Tod eines Wesens, irgendeine individuelle Landschaft, das Verknoten und Auflösen irgendeiner besonderen Situation, sondern eher den Kreis ewigen Erscheinens und Entschwindens.“⁵²

Paalen zeigte seine, in aller Stille zwischen 1941 und '45 geschaffenen Bilder im Februar 1945 in Mexiko-City und im darauffolgenden April in New York bei Peggy Guggenheim. Viele der New Yorker Künstler, einschließlich der Surrealisten, waren mit Paalens surrealistischer Malerei vertraut, und einige, darunter William Bazotes und Jackson Pollock, hatten Paalens erste Ausstellung 1940 bei Julien Levy gesehen.⁵³ Auf sie wirkte der Stilwechsel plötzlich und überraschend: *“Ich habe wenig verkauft, aber meine Ausstellung scheint die Leute frappiert zu haben, selbst die Surrealisten”*, schrieb er den Onslow Fords im Juni, *“André Breton blieb zwei Stunden um meine Bilder anzusehen - aber dann sagte er zu Alice, dass er ihr nichts sagen könne über meine Bilder aufgrund meiner letzten Positionen”*.⁵⁴ Auch die Kritiker zeigten sich überrascht von der Qualität und Konzentration der Arbeiten: *“Wolfgang Paalen ist nicht irgendein neuer, abstruser Experimentierer. Das Werk, vieles davon, ist von genuiner Originalität gekennzeichnet”*, so die New York Times.⁵⁵ Was Breton für die Bilder einnahm, war möglicherweise das neue Grundgerüst, das sie exemplarisch vorführten, und das seiner eigenen Suche nach einer textuellen Impliziertheit des Lesers entgegenkam. Die zeitlich evolvierten Räume der *Cosmogones*, *Aerogyls*, *Gyras* und *Spaciales* zeigten sich gleich Diagrammen einer auf das Thema des Fremden, Wunderbaren und plötzlichen Neuen ausgerichteten, kontrapunktischen Anschauungsform, bei der das Fremde als ureigenes Potential angenommen werden konnte. Die profane Zeit als Medium, in dem sich die Dinge bewegen, wich dem momenthaft Aufscheinenden einer mythischen Zeit, in der die Ursprünge der Dinge nicht mehr datierbar sind. Zeit war hier nicht mehr als offene Gerade zu ermessen und ermöglichte somit das eigentliche Überschreiten der vertrauten Identität der Dinge. Der Dialog einer oszillierenden Autopoiesis, an dem Paalen alles lag, drohte bei den Amerikanern jedoch einem neuen, festgefügt Stilgefüge geopfert zu werden, das schließlich nur noch als eine Oberfläche rezipiert würde.

copyright paalen archiv berlin

- 1 Paalen 1942, 5, S.27 (Übers.Verf.)
- 2 Edward Renouf im Gespräch mit Martica Sawin, Juni 1987, zit.n. M.Sawin, Surrealism in Exile, London/Cambridge (MIT-Press) 1995, S.253
- 3 Breton 1938, der Text entstammt einem Brief Bretons an Paalen aus dem Jahr 1938
- 4 "Es ist ewig schade, dass keine exakten Forscher Gesichte haben!" schrieb Musil 1930 in seinem Roman Der Mann ohne Eigenschaften, S.754
- 5 Brief an André Breton aus Long Island /New York, Mai 1939, Bibliothèque Douzet
- 6 Paalen, Das Neue Bild, in DYN I, Mexiko 1942
- 7 Für Paalens Kritik an der Dialektik gilt prinzipiell Mauthners Satz: „Ein Widerspruch ist in der Wirklichkeitswelt undenkbar. Denkbar und wirklich ist er nur im Denken oder im Sprechen der Menschen, (...)die Wirklichkeiten *sind* nicht widereinander, sind einander nicht fremd, nicht entgegen, sie sind einander nur entgegen-gesetzt, wider-sprechen einander nur.“ Fritz Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache, Berlin 1901, S.50; Mauthners Sprachkritik ist jedoch auch grundlegend für Paalens Versuch die Erscheinungswirklichkeit in einem Bild so zusammenzufassen, dass sie nicht mehr im Gegensatz zu den Mittel steht, durch die sie wahrnehmbar wird. Paalen überträgt damit gewissermaßen Reifikations-These auf die Malerei: auch hinter der abstrakten Kunst verdecke sich die sprachliche Falle des Subjekt-Objekt Denkens, d.h. die Tendenz des Realismus, für jeden auch noch so abstrakten Begriff notwendigerweise einen objektiven Gegenstand zu vermuten.
- 8 2.Notizheft (Miniaturen I et notes pour histoire), 1939, h.
- 9 vgl. Leonardos berühmte Äußerung von 1492, Mauerflecken, Wolken und Schlamm als gestaltlose Naturgebilde könnten den Geist zu verschiedenen Erfindungen steigern und wecken (*augmentare e destare lo'ngenio a varie invenzioni*); das Gestaltsehen entsteht durch eine überwiegend selbstreferentielle Operation der Unterscheidung, Umgrenzung und Hervorhebung eines Phänomens von dessen Umgebung. Sie ist prinzipiell von einem rein mimetischen Abbildungsprozess zu unterscheiden, in dem Konfiguration und Phänomen als deckungsgleich gedacht werden kann.
- 10 Mit seinem Konzept eines zwischen bewusst und unbewusst eingescherrten, subjektiven Ich hatte Breton den Hegelschen Idealismus lediglich umgekehrt und aus dem absoluten, metaphysischen Selbst einen sich selbst bespiegelnden Narziss ausgegrenzt, vor dessen Einbildungspotential sich ständig rätselhafte Freudsche Traumobjekte stellten. Diese Neigung zur Verrätselung war auf Erregung und nicht auf Erkenntnis aus - eine Tatsache, die förmlich zu intellektueller Konfusion einlud (man denke nur an die gegenseitige Indienstnahme von undefinierten Triebchichten und erdachten ideologischen Systemen in den wirkköpfigen, stalinistischen Ausfällen eines Louis Aragon oder in den provokativ-zynischen Parteinahmen eines Salvador Dali für einen Hitlerismus, der sich nur paranoisch-kritisch austreiben ließe).
- 11 2. Notizheft (Miniaturen I et notes pour histoire) 1939, a; die klassische Quantenmechanik (de Broglie, Bohm, Schrödinger), auf die sich Paalen mehrfach bezieht, geht davon aus, dass ein physikalischer Bereich existiert, in dem lediglich sich tendenziell auf eine Verwirklichung hin entwickelte Möglichkeiten bestehen, die erst durch den Beobachtungsakt realisiert werden.
- 12 Nicolas Calas, griech. Autor, kam 1940 nach New York, wo er Mitherausgeber des Surrealistenmagazins VVV wurde (zuständig für europäische Kultur, Jugend und Reife). Enger Freund André Bretons. Der Briefwechsel mit Paalen ist bisher nicht eruiert.
- 13 Brief an Paalen, 31.Juli 1940
- 14 siehe Einleitung und Brief vom 23.2.1945 an Alice Rahon, aus dem das Zitat stammt. Für eine genauere Analyse der Situation Bretons im Bezug zur Dialektik während des Krieges, s.a. Neufert 1996
- 15 Wolfgang Paalen, Voyage Nord-Ouest, Canada 1939, note x.
- 16 zitiert nach Werner Heisenberg, Der Teil und das Ganze, München 1969, S. 75
- 17 Wolfgang Paalen, Metaplastic, in: Ausstellungskatalog DYNATON, San Francisco Museum of Art 1951, S. 1-11; Paalen schrieb wesentliche Teile dieses Essays bereits im Jahre 1941 und publizierte sie unter dem Titel „La crise du sujet dans la Peinture Moderne“ in: Revue IFAL No.1, Mexico-City 1945
- 18 Brief an Jaqueline Johnson, Mexico 15. November, 1944
- 19 Amy Winter, Wolfgang Paalen, DYN and the American Avantgarde of the 1940s, Ann Arbor 1995, S.432; Motherwells Collage *Surprise and Inspiration* von 1943 aus der Guggenheim Collection, Venedig wurde in *Form and Sense* zusammen mit Paalens Essay veröffentlicht und Peggy Guggenheim behielt diesen Titel bei, nachdem sie das Blatt erworben hatte. S.a. H.H. Amason, R.Motherwell, New York 1982, S.104
- 20 Robert Motherwell, The collected Writings, New York/Oxford 1992, p.182; die Zusammenarbeit wird durch ein undatiertes Brieffragment Paalens im Nachlass Motherwells (Dedalus Foundation, New York) bestätigt, in dem vor der Publikation diverse Korrekturen an Paalens Buch *Form and Sense* verhandelt werden, das Motherwell in der Publikationsreihe *Problems of Contemporary Art* als erste Nummer veröffentlichte.

- 21 André Breton, 2.Surrealistisches Manifest 1929, in: Günther Metken, Als die Surrealisten noch Recht hatten..., Stuttgart 1976, p.36
- 22 Wolfgang Paalen, Theory of Dynaton, in: Ausstellungskatalog Dynaton, San Francisco Museum of Art 1951, S. 24.
- 23 Martica Sawin, Surrealism in exile, Cambridge Mass. 1995, p. 347.
- 24 Von der Korrespondenz mit Motherwell ist nur ein kleiner Rest in Motherwells Nachlass (Dedalus Foundation, New York) erhalten, darunter ein undatierter Brief (1945) mit Korrekturanmerkungen zu Form and Sense; der fiktionale Charakter von Carter Stone (Einleitungsinterview) ist dadurch bestätigt, wie auch Paalens ursprünglichen Plan, das Buch *Form makes Sense* zu nennen.
- 25 Amy Winter, Wolfgang Paalen, DYN and the American Avantgarde of the 1940s, Ann Arbor 1995, S. 579f.
- 26 Steven Naifeh, Jackson Pollock: An American Saga, London 1990, S. 427.
- 27 Wolfgang Paalen, During the Eclipse, DYN 6, Mexico 1944, S. 20.
- 28 Wolfgang Paalen, During the Eclipse, DYN 6, Mexico 1944, S. 20.
- 29 Unpubliziertes Manuskript, Gordon Onslow Ford Archives, Inverness
- 30 Wolfgang Paalen, Brief Outline of the Beam of the Balance, unpubliziertes Manuskript
- 31 ebd.
- 32 James E.B. Breslin, Mark Rothko, A Biography, Chicago/London 1993, S.378
- 33 Sie wurden spätestens nach dem Selbstmord Gorkys enttäuscht, dessen Verschulden (durch eine Affäre mit dessen Frau) zu wesentlichen Teilen Matta zugeschoben wurde. Matta verließ daraufhin New York.
- 34 Luchita Hurtado bestätigte mir in einem Telefongespräch vom 18.Juni 1997 ungefähren Zeitraum und Umstände dieser privaten Aufführung, bei der Freunde Motherwells und die Paalens selbst die verschiedenen Rollen vorlasen. Die derzeitige Frau Motherwells Maria war im Theaterbereich beschäftigt und Paalen hoffte auf eine öffentliche Aufführungsmöglichkeit in New York.
- 35 J.F.B.Breslin schrieb in seiner Rothko Biographie über diese Phase: "(...) for both selves and paintings now are fields of possibilities - an effect conveyed not by a cubist technique of rendering several views of one head (..), but by the creation of protean, indeterminate shapes whose multiplicity is let be." James E.B. Breslin, Mark Rothko, A Biography, Chicago/London 1993, p.378
- 36 Matta hatte selbst 1942 ein Kunstmagazin geplant, das jedoch nie realisiert wurde. Seine Group-sessions mit Pollock, Krasner, Baziot, Kamrowski und Motherwell im Frühjahr 1942 scheiterten nach Mattison und Winter an dessen "precise draftsmanship, perspective, and late Cubist form (..) combined with Matta's attempts to control the artists and his arcane metaphysical ideas." Motherwell verteidigte dagegen bereits vehement Paalens Position, so Mattison: "Motherwell talked about Paalen all the time, he even brought in Paalen's magazine (..)" Amy Winter, Wolfgang Paalen, DYN and the American Avantgarde of the 1940s, Ann Arbor Michigan 1995, p.579f.; Auch Peter Busa äußerte sich ähnlich, so Steven Naifeh, Jackson Pollock, An American Saga, London 1990, p.427: "We were more interested in the formal possibilities and the mechanics of it, (but) Matta felt that was kind of not very cultured." The meetings, friendly at first, turned "intense".
- 37 Auch in der amerikanischen Literatur wurde die eindeutige Analogie von DYN und Possibilities als Beleg der synchronen Sichtweisen hingenommen, so bei Ann Gibson (Amy Winter, Wolfgang Paalen, DYN and the American Avantgarde of the 1940s, Ann Arbor Michigan 1995, p.611f.) und v.a. bei Mary Ann Caws, Motherwell, Chicago 1992, p.90, deren Studie über Motherwell der Maler selbst noch redigiert hatte: "The title (DYN) itself, recalled by the later journal Possibilities, indicates the closeness of their (Paalens and Motherwells) views."
- 38 Mark Rothko, in: Possibilities I, New York 1947, S.84, 91
- 39 Ann Gibson, zit.n. Amy Winter, Wolfgang Paalen, DYN and the American Avantgarde of the 1940s, Michigan 1995, S.611f.
- 40 Wolfgang Paalen, Seing and Showing, in: DYN Nr.1, April/Mai 1942, S.27
- 41 Bei einem Abendessen in Rothkos Wohnung in New York konkretisierte sich dieses Angebot in Anwesenheit des Direktors der Akademie, Paalen lehnte jedoch ab, Brief an Jacqueline Johnson, New York 8.November 1948; Im Gespräch mit Clay Spohn äußerte Rothko sich in diesem Punkt abschätzig über "Paalen, der ihm (Gordon Onslow Ford) wie es scheint beim Ausgraben, schaufeln, zurück zur Landbewegung gefolgt ist, zurück zu allem einschließlic Natur. Gesamtergebnis: Faulheit." zit.n. James E.B. Breslin, Mark Rothko, A Biography, Chicago/London 1993, S.378
- 42 s.a. Andreas Neufert, Spuren des Kosmos an der Grenze westlicher Malerei, in: Catalogue Exhibition. Gordon Onslow Ford, Bilder, München 1993, S.49f.
- 43 Steven Naifeh, Jackson Pollock, An American Saga, London 1990, S.537

- 44 Wolfgang Paalen, On the Meaning of Cubism Today, in: DYN Nr.6, November 1944. S.4-8
- 45 Steven Naifeh, Jackson Pollock, An American Saga, London 1990, S.534
- 46 "Once, when Matta was demonstrating the Surrealist technique (Paalen's) Fumage, Jackson (Pollock) turned to Busa and said in a stage whisper: "I can do that without the smoke."" Steven Naifeh, op.cit., S.427
- 47 Steven Naifeh, op.cit., S.535
- 48 Ebenfalls ausgestellt war Moon-Woman Cuts the Circle von 1943, das Paalen in DYN 6, 1944 zusammen mit seinem Kubismus-Essay als erstes veröffentlichtes Pollock Bild präsentiert hatte.
- 49 Robert Mattison, Robert Motherwell, The Formative Years, Michigan 1987, S.225 Fussnote 25, Lee Krasner, die Frau Pollocks, bestätigte dies in einem dort zitierten Brief an Mattison vom 28.Juni 1979
- 50 Wolfgang Paalen, *Totem Art*, in: DYN 4-5, Mexico 1943, S.7f.
- 51 Kirk Varnedoe, *Comet: Jackson Pollock's Life and Work*, in: Ausstellungskatalog Pollock, Tate Gallery 1999, S.49
- 52 Wolfgang Paalen, Notes biographiques, unpubliziertes Manuskript
- 53 In einer Bemerkung über Motherwell schrieb Naifeh: "In Mexiko he (Motherwell) visited Wolfgang Paalen, whose show Baziotes and Jackson (Pollock) had seen at the Julien Levy Gallery the year before." Steven Naifeh, op.cit., S.427
- 54 Wolfgang Paalen, Brief an Gordon Onslow Ford, Mexiko 1945
- 55 E.A.Jewell in seiner Ausstellungskritik, New York Times, 22.April 1945