

in Mexiko

Bereits einige Jahre, bevor eine Reihe von Pariser Surrealisten für eine Weile oder gar für immer Mexiko zu ihrem Aufenthaltsort wählten, hatte Antonin Artaud, Surrealist der ersten Stunde, nun aber nicht mehr Angehöriger der Bewegung, das mittelamerikanische Land bereist und, was das Verhältnis des Surrealismus zu diesem Land betrifft, gewissermaßen den Ton vorgegeben.

»Die rationalistische Kultur Europas hat Pleite gemacht«, schrieb er in einem Artikel zu Beginn seines etwa zehnmonatigen Aufenthalts (Anfang Februar bis Ende Oktober 1936), in dessen Verlauf er auf der Suche nach den indianischen Peyotl-Riten eine Expedition zu den Tarahumaras in der Sierra Madre Occidental unternahm. »Und ich bin nach Mexiko gekommen, um nach den Fundamenten einer magischen Kultur zu suchen, deren Kräfte vielleicht immer noch aus dem indianischen Boden hervorsprudeln.« In einem weiteren Artikel bemerkte Artaud: »Wir alle erwarten parallel zur *unerlässlichen* sozialen und ökonomischen Revolution eine Revolution des Bewusstseins, die heiles Leben ermöglichen soll. Dem modernen Mexiko kommt es zu, diese Revolution anzufachen.« Und kurz darauf: »Es geht im Grunde einfach um magische Quellen des primitiven Geistes [...], in dessen Innerem sich zwischen Mensch und Universalem ein ununterbrochener Kräfteaustausch vollzieht«, wohingegen die abendländische Neuzeit »den Sinn für universales Leben verloren« habe.¹

Sieht man davon ab, dass Artaud, je mehr er die aktuelle Realität Mexikos kennenlernte, desto stärker von seinem etwas schwärmerischen Optimismus abrückte, so bringt er dennoch die Denkweise der Surrealisten exakt zum Ausdruck. Denn auch diese, ausgehend von ihrer radikalen Kritik der modernen westlichen Kultur, deren politisch-soziale und ökonomische Strukturen – Kapitalismus, Kolonialismus, Militarismus – sie ebenso angriffen wie deren geistige Voraussetzungen – das dualistisch-rationalistische Weltbild, den einseitigen Pragmatismus, die christlich-bürgerliche Moral –, brachten auf der Suche nach *anderen* Welt- und Lebensvorstellungen den nicht-europäischen, zumal den archaischen Zivilisationen ein leidenschaftliches Interesse entgegen. Sie waren überzeugt, der »zivilisierte« Mensch habe angesichts der von ihm produzierten Katastrophen, unter ihnen zwei Weltkriege mit Abermillionen Toten, vom »Primitiven« unendlich viel zu lernen.

Mexiko war für die Surrealisten im Hinblick auf ihre *beiden* Ziele – die ökonomische-soziale und die geistig-psychische Revolution – ein Land von großer Bedeutung, denn dort hatte die erste nicht gescheiterte soziale Revolution des 20. Jahrhunderts stattgefunden; und es schien außerdem Ansatzpunkte für eine kulturelle Revolution zu bieten, weil dort die alte indianische Vorstellungswelt noch nicht, wie anderswo, gänzlich ausgemerzt war. Einige

Surrealisten sammelten bereits in den 1920er Jahren indianische Kunstgegenstände, und ihre spezielle Vorliebe für Mexiko drückte sich schon 1929 in einer unter dem Titel »Die Welt zur Zeit der Surrealisten« veröffentlichten »subjektiven« Weltkarte ² aus, auf der die »zivilisierte« zugunsten der »primitiven« Welt gewaltig geschrumpft ist: Mexiko nimmt das gesamte Gebiet Mittelamerikas ein und grenzt im Norden unmittelbar an eine als »Alaska/Labrador« bezeichnete Zone, während die modernen kapitalistischen Staaten Kanada und USA völlig verschwunden sind.

Bei einigen französischen Surrealisten scheint die besondere Neigung zu Mexiko bis in ihre Kindheit zurückzureichen: Eines der ersten Bücher, die er als Kind gelesen habe, berichtet André Breton, sei *Costal l'Indien* (Costal, der Indianer, 1832) von Gabriel Ferry gewesen, und er fügt hinzu: »Die Liebe zur Unabhängigkeit hat bei mir wahrscheinlich dort ihre Wurzeln.«

Der zweite Pariser Surrealist, der – noch vor Ende des Spanischen Bürgerkriegs – nach Mexiko reiste, war Breton selbst, der charismatische Wortführer der surrealistischen Bewegung. Nicht nur in Erinnerung an den Indianer Costal lockte ihn Mexiko; es war das Land einer legendären sozialen Revolution, das Land, dessen von Lázaro Cárdenas geführte Regierung als einzige in der Welt die vom Faschismus bedrohte spanische Republik unterstützte, das Land, das dem von Breton bewunderten und seit Jahren von Stalin verfolgten Leo Trotzki und zahllosen anderen politischen Flüchtlingen Exil gewährte, und natürlich das Land einer Reihe von großen Indianerkulturen.

Bretons Aufenthalt im Land der Azteken und Maya dauerte von etwa Mitte April bis Anfang August 1938, also dreieinhalb Monate. Im Mittelpunkt standen schließlich nicht die zu haltenden Vorträge, dererwegen er eigentlich hergekommen war, sondern seine Begegnungen mit Trotzki in dem berühmten »Blauen Haus« in Coyoacán, einem Stadtteil von México-Stadt, wo Diego Rivera und Frida Kahlo – auch Bretons Gastgeber – dem Theoretiker der permanenten Revolution und seiner Frau Natalia Sedova ein Domizil zur Verfügung gestellt hatten. Bekanntlich hat sich aus diesen Zusammenkünften eine Art Freundschaft zwischen Trotzki und Breton entwickelt; gemeinsam veröffentlichten sie ein wichtiges Manifest, *Für eine unabhängige revolutionäre Kunst*, und gründeten die F.I.A.R.I. (Fédération des Artistes Révolutionnaires Indépendants), die alle freien, nicht-stalinistischen linken Schriftsteller, Künstler und Intellektuellen zusammenführen wollte.

Darüber hinaus hatte Breton reichlich Gelegenheit, mexikanische Künstler und Intellektuelle, das mexikanische Leben und die Kultur des Landes, vor allem die der alten Indianervölker, kennenzulernen. In den Bildern Frida Kahlos entdeckte er surrealistische Elemente; er schrieb das Vorwort für den Katalog zu ihrer ersten Einzelausstellung im November 1938 in New York und lud sie für Anfang des nächsten Jahres nach Paris ein, wo er ihr eine weitere Ausstellung vermitteln wollte.

Diego Rivera, der damals schon berühmte Muralist, wurde von Breton so beeinflusst, dass er in den nächsten Jahren eine Reihe von Ölbildern malte, die eine gewisse Nähe zu surrealistischen Prinzipien aufweisen. Breton sah in Mexiko auch den peruanischen Dichter César Moro (1903–1955) wieder, den er schon seit einem Jahrzehnt kannte: Moro hatte von 1925 bis 1935 in Paris gelebt und sich dort an den Unternehmungen der Surrealisten beteiligt. Nach Peru zurückgekehrt, hatte er in Lima 1935 seinerseits eine surrealistische Gruppe gegründet, noch im gleichen Jahr die erste surrealistische Ausstellung in Lateinamerika veranstaltet und die Zeitschrift *El uso de la palabra* ins Leben gerufen. Moro war kurz vor Breton nach Mexiko gekommen, wo er sich für die nächsten zehn Jahre niederließ.

Meist in Begleitung Diego Riveras, aber auch in Gesellschaft Natalia und Leo Trotzkis, reiste Breton im ganzen Land umher. Er wollte möglichst viele präkolumbische Stätten sehen, und so fuhren sie nach Toluca, Morelia, an den Pátzcuaro-See, zu den Pyramiden von Xochimilco, nach Cuernavaca und Taxco, immer auf der Suche nach indianischen Altertümern und mexikanischer Volkskunst. Breton war begeistert von der üppigen Vegetation des Landes, seiner merkwürdigen Tierwelt und den Traditionen der indianischen Landbevölkerung. In einem Interview sagte er, Mexiko sei »der surrealistische Ort par excellence«. In seinem »Erinnerung an Mexiko« betitelten Text, der im Mai 1939 in der quasi-surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* erschien, brachte der Autor der surrealistischen Manifeste seine Begeisterung über Mexiko zum Ausdruck: »Ein Teil meiner geistigen Landschaft – und darüber hinaus, glaube ich, der geistigen Landschaft des Surrealismus – wird eindeutig von Mexiko geprägt.«

Breton hatte zahlreiche Kunstgegenstände und Bilder im Gepäck, als er nach Paris zurückkehrte, und es drängte ihn, all dies zu zeigen. So wurde aus der geplanten Einzelausstellung mit Werken von Frida Kahlo eine »Mexique« betitelte Sammelausstellung, die im März 1939 in einer Pariser Galerie zu sehen war.

Die Faszination, die der »surrealistische Ort« Mexiko auf ihn ausgeübt hatte, brachte Breton auf den Gedanken, dort eine weitere »Internationale Ausstellung des Surrealismus« zu veranstalten, wie es sie zuvor bereits in London, Paris und Amsterdam gegeben hatte. Organisator vor Ort sollte César Moro sein, dem sich später Wolfgang Paalen hinzugesellen würde. Paalen, 1905 in Wien als Kind jüdischer Eltern geboren, gehörte seit 1936 der Pariser Surrealistengruppe an. Er war ein ausgesprochen multi-stilistischer Maler, dessen einzelne Werkphasen sich zum Teil erheblich voneinander unterscheiden, weil er als höchst unruhiger Geist in seiner Malerei immer wieder neue theoretische, thematische und technische Ansätze suchte. Schon in den 1930er Jahren zeigte sich Paalen, ein sehr intellektueller Mensch, leidenschaftlich an archaischer Kunst, namentlich aus Ozeanien, aber auch aus Amerika, interessiert. Sein Wunsch, bestimmte indianische Gegenstände vor Ort zu sehen, wuchs, als ihm der surrealistische schweizerische Maler Kurt Seligmann 1938 von einer soeben unternommenen Reise nach Britisch-Kolumbien erzählte. Im Frühjahr 1939 brach Paalen selbst, begleitet von seiner Frau Alice Paalen-Rahon und der mit dem Paar eng

befreundeten Schweizer Fotografin Eva Sulzer, die wohlhabend genug war, um das Unternehmen zu finanzieren, zu einer Studienreise ins südliche Alaska und nach Britisch-Kolumbien auf, um an Ort und Stelle die höchst eindrucksvolle Kunst der dortigen Indianerstämme (Haida, Tsimshian, Kwakiutl), vor allem deren spektakuläre Totempfähle, kennenzulernen. Der weitere Weg führte sie dann von Indianerstamm zu Indianerstamm an der kalifornischen Küste entlang nach Mexiko. Übrigens gehörte auch Alice Rahon, die 1931 Paalen geheiratet hatte, seit 1936 der Pariser Surrealistengruppe an; sie hatte dort durch zwei Gedichtbände, *Sablier couché* (Liegende Sanduhr) und *À même la terre* (Auf der bloßen Erde, beide 1936), nachdrücklich auf sich aufmerksam gemacht.

Im September 1939 kamen Paalen und die beiden Frauen in der mexikanischen Hauptstadt an, wo sie wie Breton von Rivera empfangen wurden. Inzwischen war in Europa der seit langem befürchtete Krieg ausgebrochen, und an der Vorbereitung zur »Exposición Internacional del Surrealismo«, die dann von Januar bis Februar 1940 in Mexikos Hauptstadt zu sehen war, konnte Breton von Frankreich aus, wo er beim Militär zu dienen hatte, nur noch in sehr eingeschränkter Weise teilnehmen.

Da der Krieg in Europa immer beängstigendere Ausmaße annahm, aber auch wegen der Faszination, die die Landschaft des Anáhuac auf sie ausübte, beschloss das Trio Paalen-Rahon-Sulzer, einstweilen in Mexiko zu bleiben. Sie ahnten nicht, dass aus dem »einstweilen« ein »für immer« werden sollte. Paalen hat seine Faszination später in einem Brief so ausgedrückt: »Die abweisende Größe dieses Hochplateaus, wo der Tod ständig gegenwärtiger ist als das Leben, das ›Asteroidenhafte‹, das es besitzt, seine Nacktheit unter einem unergründlichen Himmel, an dem die Wolken so hoch übereinander getürmt sind, dass man in ihm sofort die dreizehn Himmel der indianischen Mythologie erkennt [...], die Sonnen- und die Mondpyramide³, die Jade- und Türkismosaiken auf den Masken mit den Augen aus Meteoreisen und vor allem dieses Urerlebnis: Zeuge des Entstehens eines Vulkans⁴ zu sein, der am 20. Februar 1943 gegen fünf Uhr nachmittags aus der roten taraskischen Erde geboren wurde.«⁵

Nachdem sie in einem „Blitzkrieg“ den Norden Frankreichs überrannt hatten, zogen Hitlers Truppen Mitte Juni 1940 in Paris ein; acht Tage später unterzeichnete die kurz zuvor gebildete Regierung des Marschalls Pétain den Waffenstillstand und verlegte ihren Amtssitz nach Vichy. Von diesem kollaborationistischen Regime und von der Gestapo hatten, wie sich bald zeigte, die politisch extrem links orientierten Surrealisten das Schlimmste zu befürchten. Ständig in Gefahr, mussten sie versuchen, wenigstens die »freie Zone«, den einstweilen noch nicht von den Deutschen besetzten Süden Frankreichs, zu erreichen.

Anfang August 1940 ging Breton in diese »freie Zone« und erhielt dort die für ihn erschütternde Nachricht von der Ermordung Trotzkis in Coyoacán. Ende Oktober floh er mit Frau und Kind in die Villa Air-Bel am Rande Marseilles, den Sitz des amerikanischen Emergency Rescue Committee, das die Ausreise gefährdeter Intellektueller nach Amerika organisierte.

Anfang Dezember wurde er dort, anlässlich eines offiziellen Besuchs Pétains in der Hafenstadt, mehrere Tage inhaftiert, weil er »ein seit langem von der französischen Polizei gesuchter gefährlicher Anarchist« sei. Schlimmeres widerfuhr Benjamin Péret, dem politisch aktivsten Mitglied der damaligen Surrealistengruppe: Er verbrachte im Frühjahr und Sommer 1940 wegen subversiver Tätigkeit in der Armee mehrere Wochen im Gefängnis, vermochte sich aber schließlich ebenfalls nach Marseille durchzuschlagen, wo er seine Lebensgefährtin, die katalanische Malerin Remedios Varo, wiedertraf.

Am Ärgsten jedoch traf es die deutschen Surrealisten Hans Bellmer und Max Ernst, die, von der Vichy-Polizei als feindliche Ausländer gebrandmarkt, wie viele andere nach Frankreich geflohene deutsche Intellektuelle in verschiedene Internierungslager deportiert wurden. Max Ernsts damalige Lebensgefährtin, die junge englische Malerin Leonora Carrington, verlor darüber buchstäblich den Verstand und floh, psychisch gebrochen, im Sommer 1940 nach Spanien, wo sie wegen ihres Geisteszustands in eine psychiatrische Klinik eingeliefert wurde. Später schlug sie sich auf abenteuerliche Weise nach Lissabon durch und stellte sich dort unter den Schutz des mexikanischen Konsulats. Da Max Ernst, nach einer qualvollen Odyssee nun ebenfalls in Lissabon gelandet, inzwischen mit der amerikanischen Millionärin und Kunstsammlerin Peggy Guggenheim liiert war, ging Carrington, um nach Mexiko einreisen zu dürfen, eine formale Ehe mit dem mexikanischen Diplomaten und Journalisten Renato Leduc ein. Fürs Erste gingen die beiden jedoch nach New York, wohin sich kurz zuvor auch Max Ernst begeben hatte.

Diese kleine Auswahl persönlicher Schicksale zeigt, dass es für viele Surrealisten verhängnisvoll gewesen wäre, im vichystischen und später ganz von den Deutschen besetzten Frankreich zu bleiben. So fand sich im Winter 1940/41 ein beträchtlicher Teil der Pariser Gruppe in Marseille wieder und hoffte, mit Hilfe von Varian Fryes erwähntem Rescue Committee ein Visum zur Einreise in die USA oder in ein anderes freies Land zu erhalten und ein Schiff zu finden, das sie dorthin brächte. Dazu gehörten Hans Bellmer, René Char, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Wifredo Lam, André Masson, Benjamin Péret und Remedios Varo sowie als vertrauer Freund auch der russische Revolutionär Victor Serge. Für die meisten bedeutete dieser Aufenthalt monatelanges banges Warten auf ein Visum und ein Schiff und die quälende Ungewissheit, ob es überhaupt gelänge, Frankreich rechtzeitig vor dem Zugriff der Henker zu verlassen.

Breton reiste Ende März 1941 per Schiff mit Frau und Kind und in Gesellschaft Claude Lévi-Strauss', André Massons, Wifredo Lams und Victor Serges, der »unterwegs« nach Mexiko umstieg, von Marseille aus Richtung Nordamerika, wohin ihm im Laufe des nächsten Jahres Duchamp, wie erwähnt Ernst und Carrington und eine Reihe anderer folgten. Pérets und Remedios Varos Wartezeit dauerte erheblich länger als die der meisten Freunde, weil Péret als militanter Spanien-Kämpfer in den USA unerwünscht war; die beiden konnten erst im Oktober 1941 Marseille per Schiff verlassen und gelangten auf dem Weg über Casablanca im Januar 1942 nach Mexiko.

Leonora Carrington hatte sich bis dahin nicht nur als Malerin hervor-getan; sie machte auch als Erzählerin und Dramatikerin – später zudem als Romanautorin – auf sich aufmerksam. In ihren ersten, ab 1937 als 20-Jährige verfassten bizarren Geschichten spielt die Revolte junger Mädchen gegen ihre Väter und gegen die *upper class*, der sie entstammte, eine zentrale Rolle. In ihrem späteren schriftstellerischen und malerischen Werk wurde daraus der Aufstand des Weiblichen gegen die uralte patri-archalische Sozialordnung der christlich-abendländischen Welt, basierend auf Carringtons Kenntnissen des Keltentums, in dessen Mythologie die schöpferische Kraft der Frau von größter Bedeutung ist. André Breton nahm sie aufgrund ihrer humorgesättigten Erzählungen, die er als »Märchen für Erwachsene« bezeichnete, in seine berühmte *Anthologie des Schwarzen Humors* auf. In New York begann die junge Künstlerin mit der Entwicklung der unverwechselbaren visionären Malweise ihrer späteren Bilder voller stilisierter, symbolträchtiger Figuren und imaginärer Innenräume und Landschaften.

Anfang 1942 ließ sich Carrington mit Leduc in México-Stadt nieder, nachdem auch sie sich zunächst an den surrealistischen Aktivitäten (Zeitschriften, Ausstellungen) in Manhattan beteiligt hatte. Weil Leduc vom „Big Apple“ bald genug gehabt habe, erzählte Carrington in einem Interview, „fuhrten wir per Auto los, zusammen mit einigen anderen mexikanischen Diplomaten. Nun ja, wir fuhren zunächst bis Nuevo Laredo. Ich erinnere mich, es war plötzlich eine vollkommen neue Welt. Ich kam mir vor wie im Orient [...]. Und dann fuhren wir nach Mexico-City. Es war aufregend und äußerst sonderbar. Die Bäume waren anders. Alles war anders.“⁶

Das Paar bezog ein Domizil in der calle Rosas Moreno im zentral gelegenen Stadtteil San Rafael, nur zwei Häuserblocks von der Wohnung Pérets und Remedios' entfernt, und zwar in einem recht verfallenen Haus, das einmal die russische Botschaft beherbergte. »Ich malte in dieser ehemaligen russischen Botschaftswohnung, die voller *chiches*, Wanzen, war. Sie fielen nachts wie eine Armee über uns her, und wir verbrannten sie mit Kerzen.«⁷ Nicht lange danach trennte sich Carrington in gutem Einvernehmen von Leduc und zog in das Haus um, in dem Remedios und Péret wohnten und wo sie dann deren Freund Imre »Chiki« Weisz kennenlernte, den sie 1946 heiratete. Weisz war ein 1911 in Budapest geborener Pressfotograf jüdischer Herkunft, der zeitweise eng mit dem berühmten Kollegen Robert Capa zusammenarbeitet hatte. Noch im Jahre der Hochzeit entstand Carringtons Gemälde *Chiki, ton pays* (Chiki, dein Land), das unlängst bei Sotheby's für fast 700.000 Euro versteigert wurde. (Ein kleiner Bruchteil dieser Summe hätte die Armut des Paares Weisz–Carrington beträchtlich gelindert, zumal 1946 und '47 zwei Söhne zur Welt kamen.)

Weitere Surrealisten in Mexiko waren der Maler Esteban Francés, der Mitte der 1930er Jahre wie Remedios Varo der »logophobistischen« Gruppe in Barcelona angehört hatte und 1937 wie seine Freunde Roberto Matta und Gordon Onslow-Ford zu den Surrealisten gestoßen war. Francés war dann wie Onslow-Ford über London in die USA gegangen, wo er sich bis 1942 an den Aktivitäten der in New York lebenden Surrealisten beteiligte. In Mexiko,

wohin er 1942 übersiedelte, war er besonders mit Remedios und Péret befreundet, ehe es – allem Anschein nach – zu einem Zerwürfnis mit Péret kam. Mit seinen Bildern, die Einblick in seltsame, vielperspektivische Räume mit rätselhaften, oft geometrischen Versatzstücken gewähren, vermochte Francés dem bildnerischen Vokabular des Surrealismus der 1940er Jahre eine originelle Note hinzuzufügen. Außerdem ist der große spanische Cineast Luis Buñuel, Mitstreiter der Surrealisten seit 1929, zu nennen, der sich 1946 dauerhaft in Mexiko niederließ und bald sogar mexikanischer Staatsbürger wurde. Nach zwei rein kommerziellen Filmen drehte er in Mexiko 1949 *Los olvidados* (Die Vergessenen), ein Werk, mit dem er an seine großen Anfänge (*Un chien andalou*, *L'Âge d'or*) anknüpfte. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass »es nach den Vereinigten Staaten Mexiko war, wo es während des Zweiten Weltkriegs die stärkste Konzentration emigrierter Surrealisten gab« und dass »ausnahmslos bei allen die Berührung mit der mexikanischen Erde ihren Ausdruck in einem unleugbaren schöpferischen Aufschwung fand.«⁸

Dem Kreis um Paalen und Péret schlossen sich bald verschiedene nicht-surrealistische Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle, darunter mehrere Mexikaner, an. Andere wie der/die Maler*in Rufino Tamayo und María Izquierdo wurden in ihrer Bildsprache vom Surrealismus beeinflusst. Victor Serge war seit langem mit den Pariser Surrealisten befreundet, und er hielt auch in Mexiko die alten Kontakte aufrecht, vor allem mit dem politisch nach wie vor sehr aktiven Péret. Zu den Freunden der Surrealisten gehörten natürlich auch Diego Rivera und Frida Kahlo, obwohl die Beziehungen nicht mehr so eng waren wie 1938 während des Breton-Besuchs, zumal Péret dem großen Muralisten vorwarf, einen allzu freundlichen Umgang mit David Alfaro Siqueiros zu pflegen, der sich aktiv an dem tödlichen Attentat auf Trotzki beteiligt hatte.⁹

Octavio Paz, ein Freund Leducs, verkehrte von 1941/42 an regelmäßig mit den europäischen Exilanten, namentlich mit Péret, Remedios und Carrington. An der Zeitschrift *El hijo pródigo*, die er ab 1943 herausgab, arbeiteten auch Surrealisten mit, unter ihnen César Moro. Noch wesentlich enger wurde Paz' Verbindung zum Surrealismus, als er 1946 nach Paris ging und sich dort der neu entstehenden Surrealistengruppe anschloss. Zum Freundeskreis um Péret zählten ferner Kati und José Horna, die 1939 als Emigranten nach Mexiko gekommen waren. Die Fotografin Kati Horna war ungarischer Herkunft, aber in Spanien geboren; sie erhob nicht den Anspruch, eine Künstlerin zu sein, aber ihre Freunde waren von ihren Fähigkeiten begeistert und sprachen ihrer Fotografie sogar surrealistische Qualitäten zu. Heute hat sie einen festen Platz in der Fotografie-Geschichte des 20. Jahrhunderts. Ihr Ehemann José Horna, ein Spanier, war Bildhauer und lehnte sich in seinen damaligen Werken an die fremdartige Poesie der Bilder Leonora Carringtons an. Besondere Erwähnung verdient Gunther Gerzso, ein Mexikaner ungarisch-deutscher Abstammung. 1939–41 als Film-ausstatter in New York, begann Gerzso nach seiner Rückkehr nach Mexiko zu malen. Er lernte Paalen und dann auch Péret, Remedios und Carrington kennen. Vor allem Péret ermutigte ihn mit Nachdruck zum Malen und beeinflusste ihn dabei offenbar so stark in

Richtung auf eine surrealistische Auffassung von Kunst, dass seine künstlerische Produktion der Jahre 1942 bis 1944 ohne weiteres dem Surrealismus zugerechnet werden darf. Danach wandte sich Gerzso ziemlich abrupt einer ganz anderen bildnerischen Ausdrucksweise zu. Zwei weitere Fotokünstler*innen standen den in Mexiko weilenden Surrealisten nahe. Manuel Álvarez Bravo, Pionier der künstlerischen Fotografie in seinem Land und berühmt für seine sozialkritischen Bildserien, hatte bereits 1938 durch Diego Rivera die Bekanntschaft André Bretons gemacht und dessen Text »Erinnerungen an Mexiko« mit Fotos bereichert. Im März 1939 war er in Bretons Pariser Ausstellung »Mexique« vertreten, 1940 nahm er mit vier Fotografien an der erwähnten Surrealismus-Schau in México-Stadt teil und arbeitete wenig später auch an Wolfgang Paalens Zeitschrift *Dyn* (siehe weiter unten) mit. 2017 wurde sein Nachlass ins Weltkulturerbe aufgenommen. Eine bedeutende Fotografin war zudem Lola Álvarez Bravo, die Frau Manuels; wie dieser war sie mit Leonora Carrington befreundet und verkehrte auch mit anderen Exil-Surrealisten.

Es bräuchte mehrere umfangreiche Bände, um die intensive Beschäftigung der Surrealisten mit den Kulturen bestimmter außer-europäischer Völker zu dokumentieren. Exemplarisch ist in diesem Punkt, was Benjamin Péret geleistet hat. Ihm war es vorbehalten, den ersten *direkten* Kontakt des Surrealismus zum nicht-weißen Amerika herzustellen. In erster Ehe mit einer farbigen Brasilianerin verheiratet, lebte Péret von 1929 bis '31 in Brasilien, ehe er wegen angeblich subversiver politischer Aktivitäten des Landes verwiesen wurde. In der genannten Zeit beschäftigte er sich mit der kulturellen Überlieferung der Nachfahren der nach Brasilien verschleppten afrikanischen Sklaven und veröffentlichte dazu eine Serie von Reportagen zu Themen wie Candomblé und Makumba.

Pérets Exil in Mexiko dauerte sechs Jahre. Einer der positiven Aspekte dieser für ihn überaus schwierigen Zeit war die Tatsache, dass er sich nun, in lebendigem Kontakt und auf dem Boden der indigenen Bevölkerung selbst, mit deren vergangenen und gegenwärtigen Kulturen auseinandersetzen konnte. Soweit seine höchst kärglichen Mittel es zuließen, reiste er im Land umher, um eine Reihe bedeutender Zeremonialzentren der Azteken, der Maya und anderer Völker zu besuchen. Vor allem aber begann er unverzüglich, Material für eine großangelegte Anthologie von Texten zu sammeln: Aus allen verfügbaren Quellen trug er Mythen, Legenden und Märchen nicht nur aus Mexiko, sondern aus dem gesamten Gebiet des amerikanischen Doppelkontinents, von Alaska bis Feuerland, zusammen, wobei er neben den amerikanischen Ureinwohnern, also Inuit und Indianern, auch die in die „Neue Welt“ verfrachteten Afrikaner und ihre Erben in seine Recherchen einbezog. Das Ganze war als eine Art Denkmal des schöpferisch-poetischen Geistes der nicht-weißen Bewohner Amerikas konzipiert und sollte sowohl Prä- als auch Postkolumbisches umfassen.

Diese Anthologie gelangte erst viel später zum Abschluss, nachdem Péret zwischenzeitlich immer wieder an ihr gearbeitet hatte. Ihre Veröffentlichung sollte er nicht mehr erleben: Das Buch erschien 1960, im Jahr nach seinem Tod, unter dem Titel *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (Anthologie der Mythen, Legenden und Volksmär-

chen Amerikas, Neuausgabe 1989) in Paris.¹⁰ Darüber hinaus hat sich Péret in einer ganzen Reihe weiterer Publikationen mit der Geisteswelt Mesoamerikas beschäftigt. Unter diesen Texten verdient vor allem das lange Gedicht *Air mexicain* (Mexikanische Weise) Erwähnung, das Péret während seines Exils begann, aber erst 1949 in Paris beendete, wo es 1952, illustriert von dem befreundeten Rufino Tamayo, erschienen ist. Dieses Poem, ein Versuch, sich der indianischen Welt auf dichterischem Wege zu nähern, evoziert die mythische Geschichte der Azteken, ferner die sehr reale Geschichte der Conquista, der Unabhängigkeitskriege von »Neu-Spanien«-Mexiko und der mexikanischen Revolution. 1955 schließlich publizierte er seine Übersetzung des *Buches des Chilám Balám*, eines der zentralen Werke der kulturellen Tradition der Maya.¹¹

Einen Eindruck von der trotz allen materiellen Schwierigkeiten außergewöhnlichen geistigen Lebendigkeit und künstlerischen Kreativität des in México-Stadt lebenden Surrealistenkreises vermittelt der deutsche Schriftsteller und ehemalige Kommunist Gustav Regler (1898–1963) in seinen Lebenserinnerungen *Das Ohr des Malchus* (1958). Die unverhoffte Begegnung mit der surrealistischen *Freiheit* scheint für ihn nach langen, finsternen Jahren des Stalinismus, den er in Moskau hautnah erlebte, und dessen reaktionärer Kunstauffassung eine Art Offenbarung gewesen zu sein: »Ich stand erstaunt«, schreibt Regler, »ahnend, dass ich eine heilsame Veränderung durchmachte. Was waren gegen solche Vision die asthmatischen Leitartikel, die anämischen Alarmrufe der Politiker [...]. Es war mir, als stieße man eine Gefängnistür vor mir auf, die nie verschlossen gewesen war. Ein Maler [Wolfgang Paalen. Anm.d.Verf.], der angeblich in Esoterik schwelgte, sein ›Süppchen im elfenbeinernen Turm kochte‹, von der wirklichen Welt nichts wusste (so sagten die Besserwisser), lehrte mich, dass nicht nur die Kirche dieses dialektischen Materialismus auf Sand gebaut, sondern dass der Gott in ihr aus Stroh war. Und Menschen, die wir als Müßiggänger abgetan hatten, wussten es schon lange! Überall entdeckte ich es nun: Vor den *starcapes* von Paalen, kühnen Versuchen zur Erdüberwindung, vor Alice Rahons Belebung der indianischen Tempel-Städte, vor dem Hinhorchen in die Jahreszeiten, vor den unrationalen Ausdeutungen der Menschenopfer durch Benjamin Péret, vor den Bildern der Spanierin Remedios, die wie magische Spiegel waren, vor den Mal-Dichtungen der Leonora Carrington, vor dem aufgeleckerten, nie sich begnügenden Studium dieser ›Schule‹, die keinen *headmaster* anerkannte, kam mir der Sinn der Dekade wieder zum Bewusstsein. Es war ein Denken, das noch Überraschungen kennt. Es war gütige Neugier an Stelle sogenannter Klassenwachsamkeit und permanenten Misstrauens. Es war ein Fragen, das sich nicht beschied, wenn die Antworten in einen Rahmen passten, im Gegenteil: jeder Rahmen reizte, ihn sofort wieder zu sprengen. Man teilte nicht mehr alles ein, wie die Gedankenarmut der politischen Fanatiker es gebot, man fühlte sich stark genug, den Reichtum der Ideen über sich ergehen zu lassen und genug Halt unter diesem Niagara zu finden. Man ging nicht im Paradeschritt oder, besser gesagt, unter einem Stirnjoch auf ein Ziel los, man war zum Aufbruch nach immer neuen Horizonten bereit, und in der Bereitschaft war schon mehr Erfüllung, als je der Marxismus

hatte geben können.«¹² Besonders beeindruckt war Regler von der Arbeiten Paalens, in denen alles »den beunruhigenden Charakter des Seherischen bekam«, etwa auf dem um die Zeit des Münchner Abkommens entstandenen Gemälde *Combat des princes saturniens* (Kampf der saturnischen Fürsten), für Regler »ein apokalyptisches Wetterleuchten«. 1946 veröffentlichte er in New York eine kleine Monografie über den Österreicher.

Reglers Bemerkungen deuten an, dass Paalen an der Abkehr des Schriftstellers von der kommunistischen Orthodoxie möglicherweise nicht unbeteiligt war. Der Maler selbst jedenfalls nahm spätestens zu Beginn seiner mexikanischen Jahre öffentlich Abschied vom dialektischen Materialismus – falls er ihm überhaupt je etwas hatte abgewinnen können – und setzte sich damit bewusst in Gegensatz zum Surrealismus von Breton, Péret und anderen, die, zumindest vorerst noch, an der Vereinbarkeit der Marx'schen Lehren mit den Zielen ihrer Bewegung festhielten. Nicht zuletzt, um sich für seine in diesem Punkt – aber *nur* in diesem Punkt – klar vom Surrealismus des *Zweiten Manifests* abweichenden Vorstellungen ein Sprachrohr zu schaffen, gab Paalen, unterstützt von Gordon Onslow-Ford, Jacqueline Johnson und Eva Sulzer, eine eigene, in französischer und englischer Sprache gehaltene Zeitschrift, *Dyn* (Abkürzung von griech. *tό dynatόn*, das Mögliche), heraus, von der zwischen Frühjahr 1942 und Herbst 1944 sechs Nummern erschienen. Ziel Paalens war es, zu einem neuen *möglichen* Begriff der Wirklichkeit zu gelangen und dabei eher auf die modernen Naturwissenschaften zurückzugreifen als auf die Philosophie Hegels und deren Marx'sche Weiterentwicklung, so wie ein Breton dies tat. Gleich im ersten Heft von *Dyn* sagte sich Paalen mit einem kurzen Artikel, »Farewell au Surréalisme«, von letzterem los – ein Abschied, der aber keineswegs endgültig sein sollte, denn Anfang der 1950er Jahre nahm Paalen, für einige Jahre nach Paris zurückgekehrt, seine alte Zusammenarbeit mit der Gruppe um Breton wieder auf. Interessant ist *Dyn* nicht nur, weil ihr Herausgeber der Kunst, auch im Hinblick auf ihre Stellung in der Gesellschaft, eine neue oder erweiterte theoretische Grundlage zu geben versuchte, sondern vielleicht noch mehr, weil er das Archaische, das »Primitive« dabei als Wesenselement in die Reflexion über die moderne Kunst einbezog. Aufgrund derartiger kunsttheoretischer Überlegungen wurde Paalen via *Dyn* einer der wichtigsten Anreger der US-amerikanischen Avantgarde der 1940er Jahre. (Andere Wegbereiter dieser New York School oder Abstrakter Expressionismus genannten Avantgarde, mit der die Stadt am Hudson River bald zum Mittelpunkt des zeitgenössischen Kunstgeschehens aufstieg, waren an der amerikanischen Ostküste lebende Exil-Surrealisten wie Ernst, Onslow-Ford, Masson, Seligmann, Tanguy und vor allem Roberto Matta. »Die Surrealisten waren hier [i.e. in den USA]«, erklärte der Galerist William Copley. »Nichts würde mehr wie vorher sein.« Und eine amerikanische Kunstkennerin konstatierte sogar, die Surrealisten seien »zu fünfundneunzig Prozent für das Entstehen der New York School verantwortlich«. Die »Schüler«: Robert Motherwell, William Baziotes, Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Jackson Pollock und andere.)¹³ Wie Péret betätigte sich auch Paalen als eine Art Quereinsteiger-Ethnologe. Das zeigen die z.T. umfangreichen Essays, die er in *Dyn* (»Totem-Kunst«) und anderswo (»Das älteste

Gesicht der Neuen Welt« über die Kunst der Olmeken) veröffentlichte. Das Doppelheft 4/5 von *Dyn* trug den Titel *Amerindian Number*.

Diese gleichsam ethnografische Orientierung zeigt, dass Paalens Begeisterung für das Archaische in Mexiko noch zugenommen hatte. Er war einer der Surrealisten, die sich am meisten dem »wilden Denken« geöffnet und um die Erforschung seiner Gesetzmäßigkeiten bemüht haben. Gleichzeitig mit der Zeitschrift gründete er eine Künstlergruppe mit dem Namen *Dynaton*, an der sich auch Gordon Onslow-Ford beteiligte, die aber wie *Dyn* im Grunde ein Ein-Mann-Unternehmen war. Anfang der 1950er Jahre, nach einer *Dynaton* betitelten Ausstellung in San Francisco, verlor Paalen das Interesse an dieser »Gruppe«, und unmittelbar darauf kehrte er ohne viel Aufhebens zum Surrealismus zurück. Immerhin, sein »Farewell« im Frühjahr 1942 bewirkte, dass die in Mexiko lebenden Surrealisten in zwei Gruppierungen zerfielen und die eine Gruppe – Péret, Remedios, Carrington u.a. – darauf verzichtete, an *Dyn* mitzuarbeiten. Der Kontakt zwischen Paalen und Péret hielt sich fortan in Grenzen, aber deswegen herrschte keineswegs Feindschaft zwischen den beiden »Fraktionen«.

Von den Wandlungen in Paalens Thematik und künstlerischer Ausdrucksweise während seiner mexikanischen Jahre gibt am zuverlässigsten der Paalen-Experte Andreas Neufert Auskunft.¹⁴ Paalens Frau Alice hatte sich an der Surrealismus-Ausstellung von 1940 beteiligt, obwohl sie damals erst begonnen hatte, zu malen – übrigens ohne deshalb das Schreiben ganz aufzugeben, wie ihr Gedichtband *Noir animal* (Schwarzes Tier) von 1941 beweist. Ihre ersten Bilder, die man als halbautomatisch bezeichnen kann, entstanden gewissermaßen als Abfallprodukte von Paalens Malerei: Alice Rahon schabte die auf der Palette ihres Mannes zurückgebliebene Farbe ab, stellte daraus einen eigenen, sehr bunten Malgrund her, bewarf ihn mit Sand oder Zement und kratzte dann mit einem Nagel Figürliches (phantastische Architekturen, Tiere, Strichmännchen) oder abstrakt-hieroglyphische Zeichen in den Bildgrund. Spätere Werke scheinen sich in ihrem bewusst primitivistischen Ausdruck an Paul Klee oder Joan Miró, aber auch an archaische Felsmalereien anzulehnen, wobei es Rahon vor allem darum ging, das Ungebundene und Grenzenlose der *kindlichen* Vorstellungskraft in sich freizusetzen. Mexiko und sein indianisches Erbe sind in ihren Bildern präsenter als in denen irgendeines anderen in dieses Land emigrierten Surrealisten. Ihrer Überzeugung nach, die sie 1951 in einem kurzen Text zum Ausdruck brachte, ist alle authentische Kunst das Produkt eines magischen Vorgangs, vor Tausenden von Jahren wie mitten im 20. Jahrhundert: »In vorgeschichtlicher Zeit gehörte die Malerei zum Bereich der Magie; sie war der Schlüssel zum Unsichtbaren. In jener Zeit lag der Wert des Malens in seiner Beschwörungskraft, einer Fähigkeit, die mit Begabung allein nicht zu erreichen war. Wie der Schamane, die Sibylle und der Zauberer musste sich der Maler in Demut üben, wenn er das Erscheinen der Geister und der Formen erleben wollte [...].«¹⁵

Gordon Onslow-Ford zog sich mit seiner Lebensgefährtin Jacqueline Johnson nach einiger Zeit aus México-Stadt in ein taraskisches Dorf am Ufer des Pátzcuaro-Sees zurück und

lebte dort fünf Jahre in fast völliger Abgeschiedenheit, die hin und wieder nur durch Besuche von Freunden wie Paalen unterbrochen wurde. Der Kontakt zu den Einheimischen war eng, und der Maler lernte, wie Martica Sawin zu berichten weiß, »sein Kanu genauso geräuschlos zu rudern, wie das die Indios konnten«.¹⁶ »Das Land der Tarasken«, schrieb Onslow-Ford 1944 an Paalen, »die Atmosphäre bei ihnen und ihre Sicht des Universums bezaubern mich.« Sie bezauberten ihn und beeinflussten seine Malerei bis in die Übernahme bestimmter traditioneller Symbole und die Farbgebung hinein.

Der Weg Leonora Carringtons führte von der satirisch-polemischen Auseinandersetzung mit der britischen *upper class* und der Herrschaft der Patriarchen über die zunehmende, schließlich verwirrend vielfältige Verwendung unterschiedlicher mythologischer, okkultistischer, fernöstlich-religiöser und psychoanalytischer Quellen bis hin zu einer immer größeren Präsenz indianisch-mexikanischer Elemente in ihren – auch erzählerischen – Werken seit etwa Ende der 1950er Jahre. Dass Carrington jenem Bereich erst so spät Eingang in ihre poetische Welt gewährte, mag daran liegen, dass Alt-Mexiko sie lange Zeit verwirrte und sogar erschreckte. »Für mich war die Wirkung der mexikanischen Kultur«, erklärte sie in einem Interview, »unerwartet und ziemlich erschreckend... Es gab da etwas sehr Blutrünstiges und Düsteres und Bedrohliches. Ich hatte immer das Gefühl, dass es mich irgendwie bedrückte. Wie Sie wissen, gab es da massive Menschenopfer.«¹⁷ Der Höhepunkt dieser späten Hinwendung zum Indianischen war zweifellos das große Wandgemälde *El mundo mágico de los Mayas* (Die magische Welt der Maya) für das Anthropologische Museum in México-Stadt im Jahre 1963. Carrington arbeitete sich zur Vorbereitung für dieses Bild sehr gründlich in die magische Welt der Maya ein und reiste mehrmals in die Provinz Chiapas, wo noch Nachfahren des alten Kulturvolks leben. Heute befindet sich das Werk in Tuxtla Gutiérrez, der Bundeshauptstadt von Chiapas.

Weder die präkortesianische noch die gegenwärtige »machistische« Kultur Mexikos räumen dem Weiblichen eine gleichberechtigte Stellung ein. Nun suchte Carrington aber bei ihren weit verzweigten mythologisch-geheimwissenschaftlichen Studien vor allem nach Elementen einer nicht-patriarchalischen, von den psychischen, geistigen und moralischen Werten der Frau bestimmten Welt. Diese Orientierung stellt ein Novum und eine Erweiterung der Vorstellungswelt derer dar, die Carrington ein wenig ironisch als »koschere«, d.h. vom Männlichen her denkende Surrealisten bezeichnet hat. Ihre Art des Feminismus war nicht der eines militanten Barrikadenkampfs, beeinflusste aber durch die kulturhistorische Dimension, die sie mittels ihrer Recherchen herstellte, die Frauenbewegung von den 1970er Jahren an in nicht geringem Maße, zumal sie sich gelegentlich auch recht kämpferisch äußern konnte: Es sei an der Zeit, erklärte sie 1973, »Schluss zu machen mit dem Skandal, dass wir Frauen diskriminiert worden sind wie die Juden, die Neger, die Schweine«. Und 1976: »Ich kenne keine Religion, die die Frauen nicht zu geistesschwachen, unreinen, den Männern insgesamt unterlegenen Geschöpfen erklärt hat.«

Carrington begründete mit Remedios Varo in Mexiko so etwas wie einen feministisch-matriarchalischen Surrealismus. Die beiden Frauen, bereits in Paris miteinander befreundet, verband in México-Stadt ein so intensives, auch ihre künstlerische Arbeit einschließendes emotionales und intellektuelles Einvernehmen, dass man sie als »geistige Schwestern« bezeichnet hat. »Sie teilten ihre Träume und Albträume, ihre Obsessionen und ihre tiefsten Geheimnisse.«¹⁸ Anfang der 1950er Jahre setzte Carrington dieser außergewöhnlichen Freundschaft in dem Roman *The Hearing Trumpet* (deutsch *Das Hörrohr*, 1980), der von einer weiblichen Gralssuche erzählt, ein Denkmal.

Freilich litt Remedios wie ihr Lebensgefährte Benjamin Péret in den ersten zehn Jahren ihres Aufenthalts so sehr unter materiellen Schwierigkeiten, dass ihr neben ihrem Broterwerb als Werbegrafikerin – zum Beispiel für das deutsche Produkt »Aspirin« – oder als Aus hilfsrestauratorin nur wenig Zeit für ihre Kunst blieb. In ihren Anfängen als surrealistische Malerin von männlichen Kollegen wie Óscar Domínguez und Max Ernst beeinflusst, fand Remedios in Mexiko rasch zu einer eigenständigen Bildpoesie, die jedoch in Inhalt, Form und in ihrem zugleich narrativen und symbolträchtigen Charakter die enge Zusammenarbeit mit Carrington verrät. Jeder Art von Automatismus abhold, griff sie auf die Darstellungstechnik der Italiener des Quattrocento, die auch Carrington seit langem bewunderte und praktizierte, und der flämischen Renaissance-Maler zurück. Mit der Minutiösität ihrer Malerei übertraf sie die Engländerin noch. Mexiko und sein indianisches Erbe spielen in dieser Kunst weder formal noch inhaltlich irgendeine Rolle, obwohl Remedios wie alle Surrealisten präkolumbische Altertümer sammelte. Vielmehr fand sie ihre Inspirationsquelle, wie ihre englische Freundin, in der Beschäftigung mit Mystischem und Okkultem, vorzugsweise aus dem Gebiet der Alchemie, später auch aus dem Sufismus und den Lehren des Esoterikers Gurdjieff. Das Spirituelle findet, nicht selten ironisch-spielerisch oder humorvoll gebrochen, in den stilisierten, vergeistigt wirkenden Figuren, die sich in einer Welt bewegen, in der die physikalischen Gesetze keine Gültigkeit zu haben scheinen, wo die Grenzen zwischen Pflanzen-, Tier und Menschenwelt durchlässig sind und sich alles in alles zu verwandeln vermag, einen seltsam märchenhaften und zeitentrückten Ausdruck. Wie für Carrington war auch für Remedios Varo die Frau Trägerin geheimer Kräfte, die eine Jahrtausende alte patriarchalische Zivilisation verschüttet hatte und die es wiederzuentdecken und darzustellen galt.

Gegen Ende der 1940er Jahre zerstreute sich die lose Vereinigung »mexikanischer« Surrealisten wieder genauso unwillkürlich, wie sie sich zusammengefunden hatte. Bereits 1944 oder '45 hatte Esteban Francés das Land verlassen. 1946 ging der Mexikaner Octavio Paz als Diplomat nach Paris. 1947 brachen Gordon Onslow-Ford und Jacqueline Johnson ihre Zelte am Pátzcuaro-See ab und siedelten in die USA über. Im gleichen Jahr trennten sich Alice Rahon und Wolfgang Paalen, der dann von Ende 1950 bis 1954 in Paris lebte, anschließend noch einmal nach Mexiko zurückkehrte und sich dort 1959 das Leben nahm. Anfang 1948 beendete Benjamin Péret sein mexikanisches Exil und schloss sich in Paris wieder der alt-

neuen Surrealistengruppe um Breton an. 1948 ging César Moro, schon seit drei, vier Jahren von der angesichts der weltweiten Katastrophe in seinen Augen zu »laxen« Entwicklung des Surrealismus enttäuscht, wieder nach Lima.

Zurück blieben vor allem drei Frauen: Leonora Carrington, Remedios Varo und Alice Rahon. Carrington lebte, mit Unterbrechungen¹⁹ bis an ihr Lebensende 2011 dort und galt den Einheimischen irgendwann als authentisch mexikanische Künstlerin. 2008 ehrte die Hauptstadt Mexikos sie mit der Aufstellung einer Reihe von ihr entworferne monumentalier Bronzeskulpturen am Paseo de la Reforma, einer Hauptverkehrsader der Metropole. Ihr Domizil in der calle Chihuahua im Viertel Colonia Roma, wo sie 60 Jahre ihres Lebens verbrachte, soll in Kürze Museum werden.²⁰ Remedios Varo, »die ich ebenso sehr bewundere wie Max Ernst« (Luis Buñuel), entfremdete sich seit etwa 1945 mehr und mehr von Benjamin Péret und ließ ihn allein nach Frankreich zurückkehren. Kurz zuvor siedelte sie, um Geld verdienen zu können, für zwei Jahre nach Venezuela über, wo ihr Bruder ihr eine Stellung im Gesundheitsministerium verschaffte. Den größten Teil ihres malerischen Werks schuf sie ab 1953, als ihr die Ehe mit einem einigermaßen begüterten Mann, der übrigens österreichischer Emigrant war, endlich ermöglichte, sich ganz ihrer Kunst zu widmen. Aber ihr blieben nur mehr zehn Jahre: Sie starb 1963, kaum fünfundfünfzigjährig, an Herzversagen. Den großen Erfolg ihrer ersten Einzelausstellung 1954–55 erlebte sie noch.

Alice Rahon lebte nach der Trennung von Wolfgang Paalen allein in dem Haus im Stadtteil San Ángel, das sie sich nach dem Krieg hatte bauen lassen. Verschiedene spätere Gedichte von ihr beschwören die Erinnerung an den einstigen Geliebten. Sie starb 1987.

Trotz der bedeutenden Kunst, die sie schufen, waren diese drei Surrealistinnen in Mexiko lange Zeit sehr isoliert: »Erst Anfang der sechziger Jahre«, berichtet Lourdes Andrade, »begann sich ihr Einfluss bemerkbar zu machen.«²¹ Die Wirkung der Surrealisten auf die mexikanische Kunst und Literatur war überhaupt bei weitem nicht so durchschlagend, wie man das hätte vermuten können. Die Stellung Mexikos in der surrealistischen Vorstellungswelt, resümiert José Pierre, »war und ist [...] letzten Endes gewichtiger als die Resonanz, die der Surrealismus im zeitgenössischen mexikanischen Kunstleben gefunden hat [...], so wichtig sie in Einzelfällen war. Das liegt daran, dass Mexiko insgesamt – seine glorreiche Vergangenheit, seine immer noch so ›konvulsivische‹ Gegenwart, seine großartige Naturwelt, sein bewegendes und leidbewegtes Volk – eine so außerordentliche *Surrealität* besaß, dass die bewusste Aktivität seiner Künstler und Dichter daneben ein wenig verblasste...«²²

Die Bilanz des mexikanischen und ganz allgemein des amerikanischen Exil-Surrealismus ist dennoch positiv. Zu Recht betont Pierre die »außerordentliche Befruchtung«, die die Bewegung in der ersten Hälfte der 1940er Jahre im nord- und mittelamerikanischen Exil erfahren hat, »so als sei der Neue Welt, die von den durch den Krieg und die deutsche oder japanische Besetzung verursachten Zerstörungen verschont blieb, die Aufgabe zugefallen, die lebendigen Kräfte der Kreativität nicht ab-sterben zu lassen.«²³

Als Zweites wäre der Durchbruch eines genuin-weiblichen Surrealismus mit Leonora Carrington an der Spitze hervorzuheben. Das vielleicht größte Verdienst der Surrealisten, ob in Mexiko oder in den USA, war es aber, die in Schutt und Asche gesunkene »zivilisierte« Welt mit allem Nachdruck auf den spirituellen und schöpferischen Reichtum der »roten Rasse« hingewiesen zu haben, wie er sich in ihrem Weltbild, in ihren Mythen und in ihrer sakralen Kunst ausdrückt; eine absolute Pionierat zu einer Zeit, als praktisch nur ein paar Spezialisten sich für diese vom Weißen Jahrhunderte lang ausgebeuteten, gedemütigten und erniedrigten »Wilden« interessierten und noch nicht im Traum daran zu denken war, dass Völkerkundemuseen einmal solche Besucherströme anlocken würden, wie dies heute nicht selten der Fall ist.

¹ Vgl. Antonin Artaud: *Die Tarahumaras, Revolutionäre Botschaften*. München 1975

² in der Zeitschrift *Variétés*, Sonderheft »Surrealismus«, 1929

³ in Teotihuacán unweit von México-Stadt

⁴ des Paricutín im Bundesstaat Michoacán

⁵ zitiert bei José Pierre: *Domaine de Paalen*, Paris 1970, S. 36

⁶ Leonora Carrington, *The Mexican Years* [Ausstellungskatalog]. San Francisco 1991, S. 37

⁷ Ebda

⁸ José Pierre: »Le Surréalisme et le Mexique«. In: *Bulletin de liaison du CNRS*, Nr. 11, Paris o.J., S. 8

⁹ Später (1952, 1963) protestierten die Pariser Surrealisten zweimal vehement gegen den stalinistischen Muralisten David Alfaro Siqueiros (1896–1974) und machten seine sehr aktive Rolle bei der Ermordung Trotzkis öffentlich.

¹⁰ Ein längerer Auszug daraus erschien in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Der Mond der Záparo. Mythen und Märchen Amerikas*. Hamburg 1994

¹¹ In jenem Jahr brach Péret zu einer dritten Reise in die »Neue Welt« auf, die ihn wieder nach Brasilien führte, wo er ethnografisches Material zu den Amazonas-Indianern, aber auch wieder solches zu den Schwarzen Brasiliens zusammentrug.

¹² Gustav Regler: *Das Ohr des Malchus*. Köln, Berlin 1958, S. 448 f.

¹³ Zu diesem Thema gab es zuletzt die Ausstellung (mit Katalog) *Le Surréalisme dans l'art américain*. Marseille 2021

¹⁴ Andreas Neufert: *Wolfgang Paalen. Im Inneren des Wals*. Wien–New York 1999; Ders.: *Auf Liebe und Tod. Das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen*. Berlin 2015

¹⁵ Alice Rahon, *exposición antológica* [Ausstellungskatalog]. México-Stadt 1986, S. 4

¹⁶ Martica Sawin: »El surrealismo etnográfico y la América indígena«, In: *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* [Ausstellungskatalog]. Las Palmas de Gran Canaria 1989, S. 84

¹⁷ Leonora Carrington. *The Mexican Years*, op.cit., S. 39 f.

¹⁸ Janet A. Kaplan: *Remedios Varo. Unexpected Journeys*. New York 1988, ²2000. Dies ist das Standardwerk über Remedios' Schaffen.

¹⁹ eine davon 1968 im Anschluss die blutige Niederschlagung einer Studentendemonstration in México-Stadt, nach der Carrington aus Protest für einige Zeit nach New York übersiedelte

²⁰ Unter den zahlreichen Büchern über sie verdient u.a. Susan L. Aberth' *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art*. London 2004, ²2010 Erwähnung.

²¹ Lourdes Andrade: »Le Mythe de l'histoire, l'histoire du mythe. La Femme et le surréalisme au Mexique«. In: *La Femme et le surréalisme* [Ausstellungskatalog]. Lausanne 1987, S. 89. Zwei weitere wichtige Publikationen Andrades zum surrealistischen Exil in Mexiko: *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México D.F. 1996; *Siete inmigrantes del surrealismo*. Ebda 2003.

²² José Pierre: *L'Aventure surréaliste autour d'André Breton*. Paris 1986, S. 90 und 95

²³ ebda, S. 96