

Einstimmig merkt die Literatur zu den mexikanischen Künstlern Frida Kahlo und Diego Rivera an, daß die Gegensätze zwischen ihnen nicht größer sein könnten: *Der Elefant und die Taube*¹ steht nicht nur als Motto für die physiognomische Erscheinung der beiden ein, sondern vielmehr noch für das künstlerische Werk, das sie hinterlassen haben. Er, Diego Rivera, der schwergewichtige, exzentrische Wandmaler, der in den zwanziger Jahren für die verschiedensten und unterschiedlichsten Auftraggeber in zumeist öffentlichen Gebäuden die Geschichte Mexikos in mythisch-monumentaler Erzählweise visualisierte. Sie, Frida Kahlo, die in den großenteils kleinen Gemälden detailliert und sorgfältig sich selbst ins Zentrum der Darstellung rückte, dabei aber selten für Auftraggeber tätig war, sondern häufiger ihre Arbeiten befreundeten Personen widmete. Einstimmig wird auch festgestellt, daß es sich um ein Paar handelte, das nicht künstlerisch zusammenarbeitete. Dennoch, so begründet auch Renée R. Hubert die Aufnahme der beiden in ihre Publikation zu Künstlerpaaren², ist es gerechtfertigt von einem Künstlerpaar zu sprechen, da sich beide in ihrer Repräsentation als Künstler gegenüber der Öffentlichkeit förderten und unterstützten. In besonderem Maße wurde der Ruf und Nachruhm Kahlos als *die* mexikanische Künstlerin schlechthin von Rivera befördert. Zentrale Orte ihrer Identitätskonstruktion bildeten *das Haus* und *der weibliche Körper*: sie dienten ihr als Projektionsflächen der Selbstinszenierung.



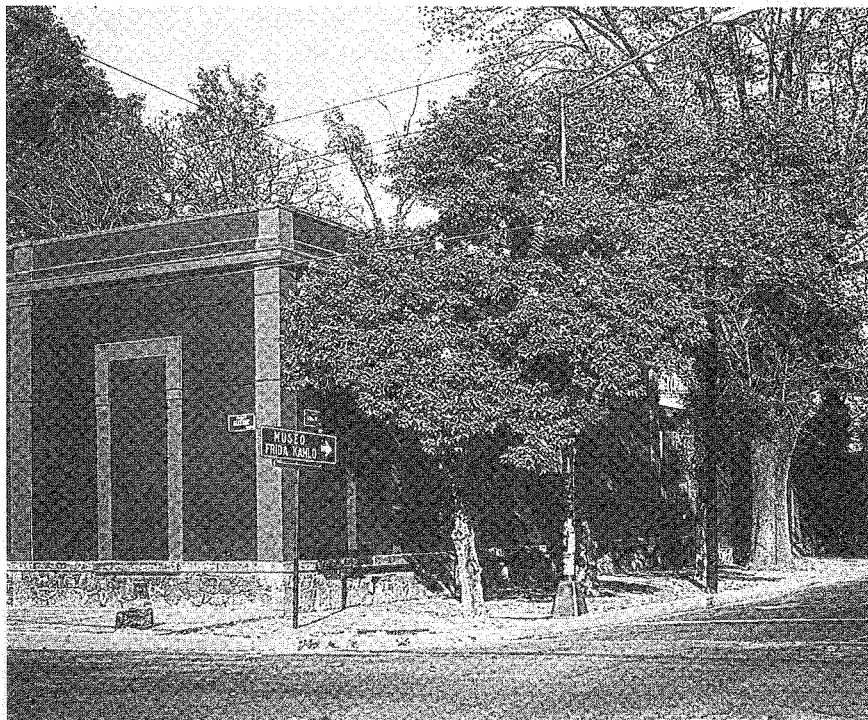
1 Frida Kahlo und Diego Rivera

Frida Kahlo starb 1954 im Alter von erst 47 Jahren in ihrem Geburtshaus im sogenannten Blauen Haus in Coyoacán, einem Vorort von Mexiko-Stadt. Sie starb einen langen und schmerzvollen Tod nach unzähligen Operationen, die auf schwere Verletzungen an der Wirbelsäule durch ein Busunglück im Alter von 18 Jahren zurückführten.

Nicht nur ihre Lebensgeschichte, sondern auch ihr Begräbnis wurden zum vielbeachteten Ereignis, da Diego Rivera eine spektakuläre Totenfeier für Kahlo inszenierte. Wie es sozialistischen Nationalhelden gebührt, stilisierte er ihr Begräbnis zu einem politischen, nationalen Akt, indem dem Sarg die rote Fahne mit Hammer und Sichel aufgelegt wurde.

Und bereits vier Jahre nach ihrem Tod wurde mit der tatkräftigen Unterstützung Riveras im Blauen Haus das Frida-Kahlo-Museum, das er dem mexikanischen Volk vermachte³, eingerichtet. Mehrere Inschriften an den Wänden seines Innenhofes sorgen heute dafür, dieses Haus – über die Geburt und den Tod hinaus – noch enger mit dem Lebensweg der Frida Kahlo zu verknüpfen. Eine dieser Inschriften lautet *In diesem Haus wohnten Frida und Diego von 1929-1954*.

Frida Kahlo und der bereits renommierte Maler Diego Rivera hatten zwar 1929 in Coyoacán geheiratet, doch reisten sie kurz darauf für drei Jahre in die USA, da



2 Das Blaue Haus, Coyoacán (Mexiko-Stadt)

Rivera dort verschiedene Aufträge für Wandmalereien erhalten hatte. Nach ihrer Rückkehr, 1933, bezogen sie nicht das Blaue Haus, sondern ein neu errichtetes Haus in San Angel, einem vornehmen Vorort von Mexiko-Stadt. Erst 1939, nach der Scheidung von Rivera, sollte Frida Kahlo in das Haus ihrer Eltern zurückkehren. Die Wiedervermählung der beiden im Jahr 1940 veranlasste schließlich auch Diego Rivera dazu, seinen festen Wohnsitz im Blauen Haus einzurichten und das Haus in San Angel als Atelier und Rückzugsort zu nutzen.⁴

Demnach muß die Inschrift im Innenhof des Blauen Hauses berichtigt werden: Im Blauen Haus wohnten Kahlo und Rivera nicht von 1929 bis 1954, sondern erst ab 1940 bis 1954!

Weshalb gaukeln diese Inschriften etwas vor, was eindeutig widerlegbar ist? Worin besteht das – so scheint es – allgemeine Interesse, Geburt, Ehe und Tod der Frida Kahlo so eng an dieses Haus zu knüpfen?

Wichtige Hinweise und mögliche Antworten auf diese Fragen geben das Haus und seine Ausstattung selbst:

Das Haus war 1904 von Kahlos Vater, einem aus Deutschland eingewanderten deutsch-ungarisch stämmigen Juden errichtet worden; es handelt sich um einen Bau mit U-förmigem Grundriß, eingeschossig und mit Flachdach, die Wände blau und rot gekalkt. Zur Straßenseite schließt er mit wuchtigen Mauern ab, zur Hofseite ist die Fassade durch Sprossenfenster gegliedert und jedes Zimmer öffnet sich mit einem eigenen Zugang.

Betrachtet man das Äußere des Hauses unter architekturhistorischen Gesichtspunkten, läßt sich nichts Spektakuläres feststellen und dennoch spielt das Haus in der bis heute gängigen Betrachtung des Werkes der Frida Kahlo – und nicht Diego Riveras, der auch zeitweise dort lebte – eine große Rolle. So tragen z.B. die Ausstellung und der Katalog einer vor wenigen Jahren stattgefundenen Kahlo-Retrospektive den Titel: *Das blaue Haus. Die Welt der Frida Kahlo*.⁵

Laura Mulvey und Peter Wollen geben – stellvertretend für viele andere – Antwort auf die Frage nach der Relevanz dieses Hauses für die Rezeption der Künstlerin: „In ihrem Elternhaus, wo sie lebte und arbeitete, machte sie sich selbst zum Hauptthema ihrer Kunst. Ihre Malerei ist die Manifestation ihrer inneren Erfahrungen, Träume und Phantasien.“ Diese Interpretation des Schaffens von Kahlo bringt die bis heute gängige Deutung des Werkes als eine Verschmelzung von Leben und Werk der Künstlerin, „diese private, personalisierte Welt, aus der ihre Kunst hervorging...“⁶ zum Ausdruck. Die enge Verknüpfung des Persönlichen und des Privaten mit der Vorstellung vom Haus – im Sinne von Heim – ist keine Neuheit. Es handelt sich hier um eine Konstruktion, der ein ideologisches Verständnis von Weiblichkeit und Männlichkeit zugrundeliegt, das die Frau im häuslichen bzw. privaten Bereich verankert und den Mann im öffentlichen, gesellschaftlichen Bereich verortet. Diese Trennung zwischen privat und öffentlich ist ein Konstrukt, das die Kreativität von Frauen und mehr noch zur Professionalisierung strebende Künstlerinnen, aus dem historischen Kontext sowie dem öffentlichen Leben ausgrenzt und ihre Arbeit rein aus dem privaten Lebensweg begründet. Auch darauf verweisen Mulvey und Wollen, indem sie sagen: „Die Frau

schmückte ihren Bereich mit angewandter Kunst; das Persönliche, Private und Häusliche sind das Rohmaterial ihrer Selbstdarstellung.“⁷

Das Blaue Haus wird auf diese Weise als das aus dem paradigmatisch Weiblichen hervorgegangene Selbstporträt dieser Künstlerin rezipiert, oder anders gesagt das Haus, in dem sich das private Leben der Frau Frida Kahlo abspielt, ist gleichzeitig der Ort der Repräsentation der Künstlerin Frida Kahlo: Das Haus ist das Medium ihrer Selbstdarstellung. Die Beziehung zwischen Haus und *Seelenbildern* ist eine historisch tradierte.⁸ Beispielsweise zeigt sich diese Analogie von Körper und Haus sowie die *Beseelung* des Innenraumes durch die In-Eins-Setzung von Person und Wohnung darin, daß das Haus mit der Körperhülle der Seele identifiziert wird.⁹

In der Rezeption des Blauen Hauses der Kahlo wird dieses Denkmodell, das den häuslichen Bereich mit dem Leben und dem Werk der Künstlerin gleichsetzt, deutlich. Indem ihre Malerei und die Ausstattung ihres Hauses als *Dekorationen* ihres Lebens bezeichnet werden, werden ihrem Werk darüber hinaus reproduktive Eigenschaften unterstellt; es wird marginalisiert und feminisiert. Nicht die Innovation, die Autonomie eines Werkes sind das Charakteristische, sondern das Bewahren, das Erhalten, das Fortschreiben einer Tradition.

Betrachtet man die Ausstattung des Blauen Hauses läßt sich erkennen, weshalb diese Lesart vorgenommen wird: Nach ihrer Rückkehr aus San Francisco 1941, wo sie sich kurz zuvor mit Diego Rivera wiedervermählt hatte, gestaltete Frida Kahlo das Haus in mexikanisch ländlicher Tradition um.¹⁰ Dafür kaufte sie unter anderem mexikanische Handarbeiten: wie Tongeschirr, Strohteppiche, Bauernmöbel, Lackmalerei-Objekte, Masken, Judas-Figuren, Votivtafeln usw. Ihre Küche gestaltete sie beispielsweise so um, daß sie danach alle typisch mexikanischen Elemente aufwies: „Die Wände waren nach Art einer alten Landhausküche mit blauen, weißen und gelben Kacheln bedeckt, Tisch und Stühle waren aus gelbem Holz, große irdene Töpfe standen auf einfachen Regalbrettern ...“¹¹

Die mexikanische Ausstattung des Hauses vervollständigte ihre bereits seit 1929 vorgenommene Selbstinszenierung als Mexikanerin, die maßgeblich von Diego Rivera gefördert und gewünscht war. Kahlo bevorzugte dabei die sogenannte Tehuana-Tracht: Die volkstümliche Kleidung *der Frauen von Tehuantepec in Südmexiko*, da diese Frauen unter dem Ruf standen, persönlich und wirtschaftlich von ihren Männern unabhängig zu sein.¹² Allerdings kombinierte sie oftmals Versatzstücke dieser Kleidung mit volkstümlichen Elementen unterschiedlichster Art, so daß es sich im Grunde um exotische Kostüme handelte.¹³

Diese Selbstinszenierung Kahlos ist im historischen Kontext der mexikanischen Revolution von 1910-1920 und ihren kulturellen Folgen zu sehen. Vor allem die Suche nach nationaler Identität stand hier im Vordergrund: Folge der 300 Jahre währenden spanischen Kolonialzeit, 1521-1821, und der im 19. Jahrhundert erfolgten Unruhen durch Übergriffe seitens der USA und durch die Okkupationsversuche Frankreichs.¹⁴ Diego Rivera und Frida Kahlo waren den Zielen dieser Revolution eng verbunden. Diese Verbundenheit spiegelt sich u.a. darin wider,

daß Diego Rivera in seinen monumentalen Wandzyklen diese Unterdrückungsgeschichte bildungspolitisch im Sinne des nationalen Gedankens thematisierte, während Frida Kahlo ihr Geburtsdatum von 1907 verleugnete und stattdessen das Jahr der Revolution, 1910, als das Jahr ihrer Geburt angab.

Auch hier muß eine weitere Inschrift im Hof des Blauen Hauses korrigiert werden, die besagt, daß Frida Kahlo am 7. Juli 1910¹⁵ geboren wurde.

Riveras und Kahlos Identitätsverständnis als Mexikaner war bedingt durch ihre Zugehörigkeit zu den Mestizen, der größten Bevölkerungsgruppe Mexikos.

In dem Gemälde *Meine Großeltern, meine Eltern und ich* von 1936 macht Kahlo diese Abstammung zum Thema: Sie selbst hält als kleines Mädchen, im begründeten Innenhof des Blauen Hauses stehend, das rote Band, das ihre Eltern und ihre Großeltern mütterlicher- und väterlicherseits verbindet. Durch das kakteenbewachsene mexikanische Hochland zeigt sie an, daß ihre Großeltern mütterlicherseits aus Mexiko stammen, während die Großeltern väterlicherseits, charakterisiert durch den Ozean, aus Europa kommen. Nicht nur Frida Kahlo war durch ihren europäischen Vater und die in Mexiko gebürtige Mutter Mestizin, sondern bereits Kahlos Mutter Matilde Calderón, eine streng-gläubige Katholikin, gehörte der Schicht der Mestizen an.¹⁶ Bedeutsam in diesem Zusammenhang ist, daß Mestizen noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zumeist das negativ gedeutete Erscheinungsbild der Nachkommen von Beziehungen unterschiedlicher ethnokultureller Herkunft bezeichneten: Die häufig unehelichen Mischlinge galten als illegitim und hatten damit kein Anrecht auf das väterliche Erbe. Diese Diskriminierung spitzte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch manifeste Vorurteile zu, indem sie in den zeitgenössischen Diskursen als *Rassen* bezeichnet wurden, die den Erfordernissen des technischen Fortschritts nicht angepaßt seien. *Der Mestize* wurde als unaufrichtig und unsittlich angesehen und für die politischen Mißstände verantwortlich gemacht, dies umso mehr, als die Zeit im Zeichen uneingeschränkter Bewunderung für die Errungenschaften des technischen Fortschritts in den USA und für die französische Kultur stand. Dementsprechend wurde *Weißsein* zum zivilisatorischen Programm, das die indianischen Kulturen dieses Kontinents durch die stete Vermischung mit europäischen Siedlern domestizieren wollte.

Um die Jahrhundertwende erfuhr dieses Konzept einen kritischen Richtungswechsel in dem Bekenntnis zu den mediterranen Prägungen Lateinamerikas und zu den indigenen Bevölkerungsgruppen; Sie wurden erstmals in die gedankliche Konstruktion einer nationalen oder kontinentalen Identität – als *Prozeß der kulturellen Dekolonisierung* – einbezogen.¹⁷

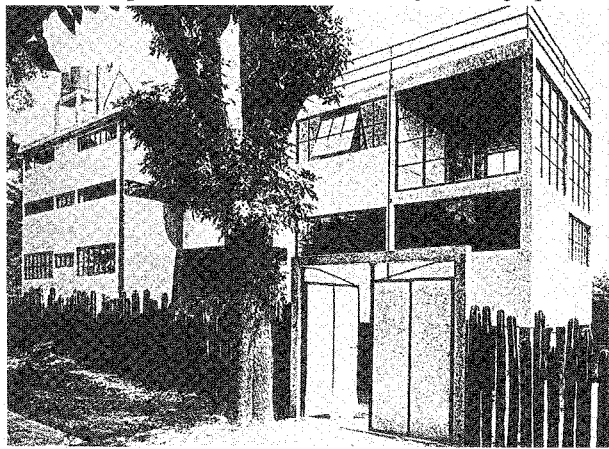
Das Konzept der *harmonischen Mestizierung* wurde vor allem in intellektuellen-Kreisen propagiert und José Vasconcelos, der erste Erziehungsminister und wichtigste Auftraggeber Riveras, sprach von der Aufhebung aller ethno-kulturellen Unterschiede in der fünften oder kosmischen Rasse. Ziel war es nun auch, sich gegenüber der Modernität der USA, die als barbarischer Zweckrationalismus verurteilt wurde, abzugrenzen.¹⁸

Das Blaue Haus der Frida Kahlo mit seiner mexikanischen Ausstattung repräsentiert demnach dieses Konzept der kulturellen Identität Mexikos, das sich auf das indianische Erbe beruft, ohne das koloniale Erbe, wie die europäisch-indianische Vermischung, zu verleugnen. Es handelt sich hierbei um eine Identitätskonstruktion, die sich durch den Mythos als Gestaltungsinstrument auszeichnet: Bedingt durch die 300-jährige spanische Kolonialherrschaft war keine historische Kontinuität in der wechselvollen Geschichte Mexikos beim Aufbau nationaler Identität vorhanden. Daher wurde die präkolumbianische Frühkultur in die Gegenwart hinein verlängert, um als die Grundlage *wahrer* Identität für eine unverfremdete *mexicanidad* zu dienen. Vor diesem politischen und kulturellen Hintergrund inszenierte Kahlo das Blaue Haus als *ikonischen Ort*¹⁹ der *mexicanidad*: Das Haus diente ihr und Rivera als Ort der Beheimatung neuer nationaler Identität.

Wie eingangs dargestellt, lebte Kahlo aber erst ab 1941, nach der Umgestaltung, ununterbrochen im Blauen Haus in Coyoacán. Vorher bzw. nach ihrer Rückkehr aus den Vereinigten Staaten Ende 1933 bezogen Kahlo und Rivera einen neu errichteten Wohn- und Atelierkomplex²⁰, den sie bei dem Architekten und Maler Juan O’Gorman in Auftrag gegeben hatten; O’Gorman war Schüler J. Villagrán Garcias, einem der ersten Vertreter des modernen Bauens in Mexiko.²¹

Das neue Haus zeichnete sich zum einen durch die Anlage zweier Wohn- und Atelier-Gebäude aus, die durch eine Brücke miteinander verbunden waren. Zum anderen erinnern die beiden Bauteile dieses Komplexes durch ihre kubische Form, die als Terrasse begehbaren Flachdächer, durch ihre Fensterbänder und durch die profillosen Fensteröffnungen stark an die Villen-Bauten Le Corbusiers aus den zwanziger Jahren. Bis auf die Farbgebung – Rosa für Riveras Haus und Blau für Kahlos Haus – entsprechen sie dem sonst weißen, internationalen Stil der frühen Moderne Europas.

Weshalb sie sich für zwei getrennte Häuser entschieden haben, bleibt im Bereich der Spekulation; Kahlos wichtigste Biographin Hayden Herrera verweist



3 Wohn- und Atelierkomplex, San Ángel (Mexiko-Stadt)

auf die Aussage einer Freundin der beiden, die berichtete, daß Diego Rivera auf zwei getrennten Häusern bestanden habe. Auch ein zeitgenössischer mexikanischer Zeitungsartikel berichtet, daß die Anlage auf den Wunsch Riveras zurückführt, demzufolge bezeichnet die mexikanische *casa grande*, das *große Haus* des Familienoberhauptes und die *casa chica*, das *kleine Haus* der Geliebten.²²

Bezeichnenderweise wird in der Rezeption dieses Hauses nicht erwähnt, daß es sich um eine moderne Architektur handelt! Die moderne (europäische) Erscheinung dieses Hauses scheint für die Rezeption der Frida Kahlo keine Relevanz zu haben. In den Untersuchungen zu Diego Rivera wird es dagegen stets genannt; so wird in Bezug auf das Liebesverhältnis erwähnt: „Die seltsame Beziehung der Riveras von gegenseitiger Unabhängigkeit und gleichzeitiger Abhängigkeit (kam) symbolisch in den beiden Häusern und der Brücke (...), die die zwei Wohnungen in San Ángel verband (zum Ausdruck).“²³

Die beiden Häuser werden in ihrer Funktion unterschiedlich bewertet. Die Verschiedenheit wird dabei nicht unmittelbar an der unterschiedlichen architektonischen Konzeption festgemacht, sondern mittelbar über die Vorstellung von Moderne und Männlichkeit sowie von Traditionalismus und Weiblichkeit hergeleitet. Die Deutung von Moderne ist allgemein mit Begriffen wie fortschrittlich, offen und öffentlich verbunden, während Traditionalismus gemeinhin mit Begriffen wie regional, bewahrend und geschlossen assoziiert wird. Während das Blaue Haus in Coyoacán als Zuflucht Kahlos vor den Ansprüchen Riveras und der Welt rezipiert wird, gilt das moderne Haus in San Ángel und hier speziell der rosafarbene Bauteil Riveras vor allem als öffentlicher Ort und Treffpunkt: „Demgegenüber war das Anwesen der Riveras in San Ángel ein Mekka der internationalen Intelligenzija. Schriftsteller, Maler, Fotografen, Musiker, Schauspieler, Flüchtlinge, politische Aktivisten und Leute, die Geld für Kunst ausgeben wollten, sie alle suchten das rosafarbene Doppelhaus auf.“²⁴

Beide Häuser bilden in der Rezeption Metaphern: Auf der einen Seite des Weiblichen, des Privaten und der präkolumbianischen Kontinuität bzw. der geschichtlichen Tradition im Blauen Haus in Coyoacán und auf der anderen Seite des Männlichen, des Öffentlichen, der Moderne und des Fortschritts in den Wohn- und Atelierhäusern in San Ángel.

Betrachtet man die beiden Häuser näher, läßt sich allerdings feststellen, daß durchaus beide im selben Maße private und öffentliche Belange miteinander verknüpfen. Gerade das Blaue Haus in Coyoacán ist bereits zu Lebzeiten Kahlos als öffentlicher Ort bekannt geworden:

So wohnten vom 9. Januar 1937 bis 1939 Leon und Natalia Trotzki im Blauen Haus. Lázaro Cardenas hatte nach einer Petition Riveras und des Vorsitzenden der mexikanischen Trotzkiisten Octavio Fernández Trotzki Asyl gewährt, der zu dieser Zeit bereits neun Jahre in unterschiedlichen Ländern aufgrund der Verfolgung durch die stalinistische Sowjetunion im Exil verbracht hatte. Im April 1937 fand im Blauen Haus die Anhörung Trotzki durch einen internationalen Untersuchungsausschuß statt, der das in den Moskauer Prozessen gegen ihn vorgebrachte Beweismaterial überprüfen sollte. Dieser Ausschuß befand Trotzki für

unschuldig. Da weder Trotzki noch seine Frau spanisch konnten, wurde Frida Kahlo zu einer ihrer wichtigsten Kontaktpersonen in dieser Zeit und es wird auch über eine Liebesbeziehung zwischen Trotzki und Kahlo berichtet.²⁵

Frida Kahlo war bereits zu Lebzeiten eine Person des öffentlichen Interesses; als weitgereiste moderne Künstlerin mit internationalen Kontakten und als politisch – marxistisch – ambitionierte Persönlichkeit hat sie das Private stets öffentlich gemacht hat, und das nicht nur durch ihre Krankheitsgeschichte und ihre Beziehung zu Rivera, sondern auch durch – die erwähnte – Selbstinszenierung als Mexikanerin und durch ihr Leben im Blauen Haus als Strategie der Beheimatung der *mexicanidad*. Selbst das eigentlich intimste Ausstattungstück, ihr Baldachinbett, machte sie in ihren Malereien und in Photographien öffentlich. Die an dem Kopfende des Bettes installierte Reihe von Porträts kommunistischer Persönlichkeiten verweist m.E. eindringlich auf die von ihr künstlerisch inszenierte Verflechtung von privaten mit gesellschaftlichen Belangen. Sie vernetzte biographische Formeln, wie hier ihr Bett, mit gesellschaftlichen Inhalten auf extrovertierte Art und Weise, indem sie sie zur (Be-) Zeichnung ihrer Rolle als Künstlerin machte. Auf diese Weise präsentierte sie sich auch schwerkrank, kurz vor ihrem Tod 1953 in einem spektakulären Akt der Selbstdarstellung in ihrem Baldachinbett den Besuchern der Vernissage ihrer ersten Einzelausstellung in Mexiko-City.

Sowohl dem Haus in Coyoacán als auch dem in San Angel kommen in der Selbstinszenierung Kahlos eine wichtige Aufgabe zu, da sie den Dualismus von Moderne und Tradition bzw. Moderne und Volkskultur gegenüber der Gesellschaft repräsentieren. Als Kunstwelten bilden die beiden Häuser den gesellschaftlichen und kulturellen Mikrokosmos der Kunstfigur Frida Kahlo. Die Denkmotive Moderne und Volkskultur schließen sich für Frida Kahlo nicht aus, vielmehr bedingen sie beide ihre Identitätskonstruktion als Mestizin innerhalb der gesuchten nationalen Identität und der Neubestimmung der Moderne des Kontinents.

Ein Grund für die enorme Popularität Frida Kahlos, die bis zur Identifikation westlicher Frauen mit diesem Weiblichkeitsentwurf reicht, ist sicherlich, daß sie das genuin Weibliche als authentischen Selbstausdruck zu verkörpern scheint. In der Literatur gilt dieser Weiblichkeitsentwurf als Inbegriff feminisierter Leidenschaft, die durch Schönheit kompensiert wird.

Aufgrund ihrer verschiedenen körperlichen Leiden und den Krisen in der Ehe mit Diego Rivera erscheint Kahlo in der Literatur als „tragisch romantische Figur“.²⁶ Ihr Haus figuriert als Ort femininer Intimität, begründet in der Dekoration mit den „archaisierenden Attributen einer vorkolonialen Natur und Kultur“²⁷, in dem die weibliche Kreativität einen mythischen Ort der Geborgenheit und Beheimatung schafft. Das Haus wird als weiblicher Körper, als Metapher eines Urmutterleibes gedeutet, der in steter schmerzhafter Unermüdlichkeit weibliche Identität und Heim reproduziert. Daraus ergibt sich das Rezeptionsmuster ihres Werkes: Ihre Malereien, die sich unentwegt um sich selbst zu drehen scheinen und in dieser Deutung keinen Fortschritt erlangen können, da sie in diesem immerwährenden Rhythmus durch Ursprünglichkeit Sicherheit in einer Kultur der Moderne gewährleisten sollen.

Für diese Rezeptionsmuster spielt die Weiblichkeits- und Primitivismusideologie der Surrealisten eine entscheidende Rolle: André Breton, Promotor der surrealistischen Bewegung in Frankreich, suchte in Mexiko, wie auch in anderen Ländern der sogen. Dritten Welt, die „spirituale Einheit mit den fundamentalen Elementen dieser Welt“ für den modernen Westen wiederzugewinnen. Die Surrealisten begründeten diese Suche im Mythos vom Primitiven, der sich die ursprüngliche und kreative Kraft des Unbewußten auf einer zivilisatorischen Vorstufe erhalten habe; sie glaubten, daß Mythen eine universale Kraft hätten, die aus dem gemeinsamen Menschlichen erwachse und alle Menschen vereine.²⁸ Wie viele andere europäische Künstler besuchte Breton diese *Primitiven*, v.a. die indianischen Reservate in Amerika und Haiti. Bretons Vorstellung vom surrealistischen Künstler war, daß er Formen kreieren solle, die denselben Grad an psychischer Kraft und assoziativer Aussage haben wie die Objekte der Primitiven. Insoweit die primitiven Kulturen der Christianisierung entgangen waren, zeigten sie für ihn im Gegensatz zur zivilisationsgeschädigten westlichen Kultur die uneingeschränkte Harmonie des Menschen mit der Natur und eine unverfälschte Ungehemmtheit.²⁹

Breton erklärte Mexiko zum idealen Nährboden für den Surrealismus und er kündigte den mexikanischen Künstlern an, daß er „das Geheimnis ihres Genius an seiner Quelle überraschen werde.“³⁰ Und genauso scheint er, als er 1938 nach Mexiko reiste, Frida Kahlo in ihrem modernen Wohn- und Atelierhaus überrascht zu haben:

„Sie war da, an jenem 20. April 1938, enthalten in einem der beiden Würfel – ich weiß nie, ob es der blaue oder rosane war – ihres durchsichtigen Hauses, dessen Garten, übervölkert mit Götzenbildern, weißhaarig wuchernden Kakteen und ebensoviel Büsten von Heraklit, keine andere Einfriedung hat als einen Kranz grüner Fackeldisteln, und durch jeden Spalt, durch jede Lücke spähen die Augen der Neugierigen, herbeigeeilt aus ganz Amerika; von morgens bis abends schieben sich die Kameras durch das Grün – und jeder hofft, kaum angekommen, das revolutionäre Denken einzufangen, unversehens, wie den Adler in seinem Horst.“³¹

Für Breton verkörperte die Malerei Frida Kahlos, das was er an Ursprünglichkeit und Innerlichkeit in Mexiko suchte: „Eine Kunst, die entschlossen ist, das äußere Modell dem inneren zu opfern; die der Vorstellung unbedingt den Vorrang vor der Wahrheit gibt.“³² Und er fügte hinzu, daß ihm „keine Malerei so ausschließlich weiblich erscheint – in dem Sinne, daß sie, um durch und durch verführerisch zu sein, nur allzu gern bereit ist, sich bald im Gewand der vollendeten Reinheit und bald in dem der höchsten Verderblichkeit zu zeigen.“

An Kahlo entwickelte Breton sowohl sein Ideal der Weiblichkeit als Idol der unverfälschten Ursprünglichkeit als auch die zwei tradierten Bilder von Weiblichkeit: Das Bild der Geliebten, die als anregende Muse den Schöpfungsakt stimuliert, und das Bild der Mutter, die als Nährende die universale, ursprünglich-naturnahe Kraft der Kunst wiederherstellt.³³

Auf diese Weise wurde auf Frida Kahlo das bis heute gängige Bild einer essentiellen und universalen Weiblichkeit projiziert und ihre Kunst wurde enthistorisiert.

In einem 1925 geschriebenen Brief an Antonio Rodriguez bestreitet Frida Kahlo eine surrealistische Künstlerin zu sein; sie verabscheue diese Bewegung, da es sich um eine „dekadente Äußerung bürgerlicher Kunst“ handle: „Man hielt mich für eine Surrealistin. Das ist nicht richtig. Ich habe niemals Träume gemalt. Was ich dargestellt habe, war meine Wirklichkeit.“³⁴

Im Gegensatz zum Überdruß der Surrealisten an der westlichen modernen Zivilisation und ihrer Suche nach dem Unbewußten und Ursprünglichen in den primitiven Kulturen, ist Kahlos Auseinandersetzung mit dem Primitiven und dem Modernen sehr real: Als Kranke, als politisch ambitionierte Person und als mexikanische Mestizin war sie nicht auf der Suche nach dem verschütteten, kollektiven Unbewußten, sondern sie selbst konstituierte sich als Subjekt der kulturellen Praxis: Sie identifizierte sich mit einer ideologischen Struktur, die im Mestizentum als das universale Subjekt imaginiert wurde!

Riveras Darstellung von Frida Kahlo in seinem Wandgemälde *Panamerikanische Einheit*³⁵ von 1940 zeigt eindrucksvoll, daß er diesem Selbstverständnis nicht nur folgte, sondern es protegierte, indem er sie als Repräsentantin Lateinamerikas darstellte. Das Wandbild trägt den Untertitel „Heirat der künstlerischen Ausdruckskräfte des Nordens und des Südens des Kontinents“. Und während er Kahlo stellvertretend für den Süden des Kontinents als Künstlerin in mexikanischer Tracht mit Palette, Staffelei und Leinwand zeigt, bildet ihr nordamerikanisches Pendant die Darstellung des kanadischen Bildhauers und Ingenieurs Dudley Carter. Rivera selbst schreibt dazu: „I also painted a portrait of my wife Frida, a Mexican artist of European extraction, looking to the native traditions for her inspiration. Frida represented the vitality of these traditions for her inspiration in the South as Carter represented their penetration into the North.“³⁶ Rivera läßt Kahlo auf diese Weise zur Allegorie der Kunst und Kultur Mexikos werden. Ihre Erscheinung in indianischer Tracht wird dabei zum Zeichen der *mexicanidad*.

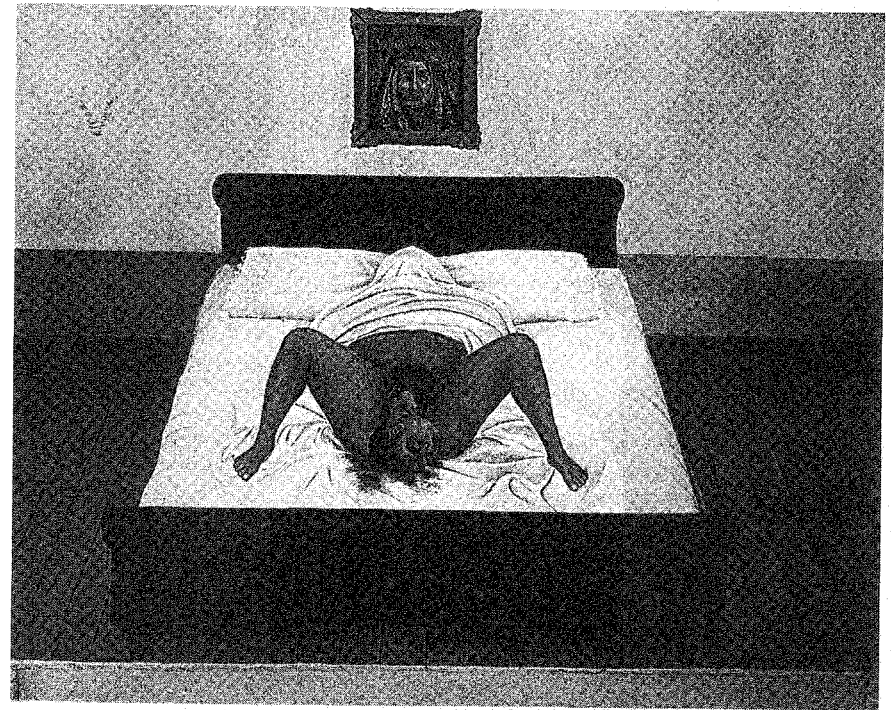
Darüber hinaus aber ist Kahlos Arbeit für Rivera der erste Beweis „für die Existenz der Renaissance der mexikanischen Kunst“; ihre Kunst bezeichnet er als „kollektiv-individuell“ – „folglich malt sie zugleich das Äußere von sich und der Welt“.³⁷ Durch diesen universalen Charakter der Kunst Kahlos wird die Figur Frida Kahlo dem Individuellen enthoben und ihr Leben und Werk wird zur kollektiven Erfahrung des mexikanischen Volkes stilisiert.

Die antikoloniale Bewegung Mexikos nach der Revolution stand vor dem Problem, eine Vielfalt von Differenzen zu integrieren. Nicht nur die unterschiedlichen ethnischen Gruppen innerhalb des Landes waren einzubeziehen, sondern auch kulturelle Differenzen, die auf die stetige Präsenz Europas und Nordamerikas bzw. westlicher Kultur und modernen Denkens zurückzuführen waren. Insbesondere bei den Intellektuellen und Kunstschaffenden des Landes herrschte eine westliche Orientierung vor, allein aufgrund ihrer Sozialisation, d.h. ihrer Ausbildung, ihrer politischen Einstellung und ihrer Lebensgewohnheiten. Auf diese Weise blieben die Homogenisierungsversuche nach der Revolution an ein Milieu gebunden. Treffend hat dies Stuart Hall – in einem anderen Zusammenhang – so formuliert: „Als privilegierter Ort der modernen Kunst, als exotische Formen der

Küche, der Sprache, des Lebensstils werden so die Marginalisierten reintegriert, alles, was an den Differenzen auf Widersprüche und Kämpfe verweist, dagegen ausgelöscht.“³⁸ Das moderne Denken in Mexiko blieb, wie der Westen, weiterhin Zentrum gegenüber dem *Rest*.

Ich möchte Kahlos Arbeit vor diesem Hintergrund als die Selbstinszenierung des Konstrukts der ethnischen Frau bezeichnen. Sie setzte ihren Körper bewußt als Zeichen dieses Konstrukts ein. Ihre tatsächlichen Schmerzen und Leiden werden in der „Syntax des Weiblichen“³⁹ zu den sichtbaren Zeichen der Wunden des mexikanischen Volkes, analog der von ihr gesammelten Motivbilder, die erst durch die Visualisierung des Leids das christliche Ritual der Fürbitte im Hinblick auf die Heilerwartung ermöglichen.

Carlos Fuentes argumentiert in der Einleitung zum 1995 erschienenen Faksimile der Tagebücher Frida Kahlos in dieser Sprache der Bilder: Er spricht vom „mexikanischen Leib“ und er verwendet das Bild des geschundenen Körpers für die Konstituierung der Nation Mexiko: „Mexiko ist ein Land, das aus seinen Wunden gemacht ist.“⁴⁰



4 Meine Geburt, 1932. Öl auf Metall. Privatsammlung, USA

Kahlo projizierte auf ihren *kranken* Körper die kulturelle Arbeit an der Nation Mexikos als Natur. Die Schmerzen werden zu Zeichen oder zur historischen Kategorie der Kolonisierung und des Imperialismus, die Zerstückelung bzw. die Auflösung ihres Körpers ist das Zeichen der ethnischen Differenz sowie der Wunsch nach Homogenisierung; die Geburt ist schlußendlich die Neuerstehung der Nation Mexiko im Mestizentum als Versprechen einer kulturellen Identität.

Körper und *Haus* sind die miteinander verwobenen Orte einer komplexen Identitätskonstruktion, die Kahlo und Rivera herstellen: Hier prallt der Dualismus von Moderne und Tradition, von Kultur und Natur, von Naturreligion und Christentum aufeinander. Als Mestizin, als Marxistin, als moderne, luxuriös lebende Frau, als Kosmopolitin und als Künstlerin kannte sie den zeitgenössischen Diskurs um Primitivismus und Surrealismus. Sie selbst nahm an insgesamt drei internationalen surrealistischen Ausstellungen teil: 1938 in New York, 1939 in Paris und 1940 in Mexiko-Stadt. Ihre Teilhabe an der Positionsbestimmung und an der Entwicklung der modernen Kunst ist nicht nur innerhalb der großen Anzahl moderner surrealistischer Künstler und Künstlerinnen ihres Landes, oder gar Lateinamerikas zu sehen, sondern auch international von Bedeutung. Über den Diskurs von Primitivismus und Surrealismus schaffte sie den „Einstieg in die Kultur der Metropolen“. Dennoch mußte sie sich davon abgrenzen, um eine mexikanische Kunst zu kreieren, die kulturelle Identität verspricht und die sie innerhalb des surrealistisch – primitivistischen Konzepts als *unverfälscht* und naturgegeben bzw. enthistorisiert verankern konnte.

Anmerkungen

- 1 Vgl. u.a.: Hayden Herrera: *Beauty To His Beast. Frida Kahlo & Diego Rivera*. In: *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*. Hrsg. von Whitney Chadwick/Isabelle de Courtivron. London 1993, S. 119.
- 2 Renée Riese Hubert: *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism and Partnerships*. Lincoln, London 1994
- 3 Vgl. Andrea Kettenmann: *Diego Rivera 1886-1957. Ein revolutionärer Geist in der Kunst der Moderne*. Köln 1997, S. 94.
- 4 Vgl. Hayden Herrera: *Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen – Rebellin gegen das Unabänderliche*. Frankfurt/Main 1987, S. 244.
- 5 *Das blaue Haus. Die Welt der Frida Kahlo*. Hrsg. von Erika Billeter. Frankfurt/Main 1993
- 6 Vgl. Frida Kahlo und Tina Modotti. Hrsg. von Laura Mulvey/Peter Wollen. 1982, S. 26.
- 7 Frida Kahlo (wie Anm. 6), S. 13. Mulvey und Wollen plädieren für die Anerkennung einer „feministischen Ästhetik“, die historisch bedingt und nicht mit einer besonderen natürlichen Befähigung zu verwechseln sei.
- 8 Vgl. Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes* (1957), Frankfurt/Main 1987, S. 26.
- 9 Vgl. Irene Nierhaus: *Sequenzen zu Raum/Architektur und Geschlecht*. In: *Räume. Frauen in der Literaturwissenschaft*. Rundbrief 45, August 1995, S. 12f.
- 10 In der Literatur wird ausschließlich auf das neugestaltete Haus Bezug genommen.
- 11 Vgl. Herrera (wie Anm. 4), S. 274f.

- 12 Vgl. Frida Kahlo (wie Anm. 6), S. 18; Herrera (wie Anm. 4), S. 97f. Siehe auch ihr Selbstporträt als Tehuanerin 1943.
- 13 Dieser modische Aspekt ihrer Kleidung wurde, als sie in New York und Paris war, von den Haute-Couture-Kreisen aufgegriffen, von Schiaparelli als Mode nachgeahmt und unter anderem 1938 in der Modezeitschrift *Vogue* vorgestellt. Vgl. Frida Kahlo (wie Anm. 6), S. 18. Selbst heute wird Frida Kahlos Stil modisch paraphrasiert, wie z.B. kürzlich durch Jean-Paul Gaultier, vorgestellt in der Zeitschrift *elle* vom Januar diesen Jahres. Ich danke To My Pham für diesen Hinweis.
- 14 Vgl. Diego Rivera. *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst und Staatliche Kunsthalle Berlin*. Berlin 1986, S. 14.
- 15 Vgl. Frida Kahlo. *Gemaltes Tagebuch*. München 1995, S. 288 (Biographie): Hier wird der 6. Juli als Geburtsdatum genannt. Kahlo habe erst später stets am 7. Juli Geburtstag gefeiert.
- 16 Vgl. Herrera (wie Anm. 4), S. 16.
- 17 Vgl. Petra Schumm: „Mestizaje“ und *culturas híbridadas* – kulturtheoretische Konzepte im Vergleich. In: *Lateinamerika denken*. Hrsg. von Birgit Scharlau. Tübingen 1994, S. 61. Allerdings möchte ich mich gegen Schumms Ansicht verwehren, daß eine selbstbewußte Aneignung der europäischen Kultur als Assimilation des Fremden stattfand, die von den europäischen Avantgarden ausging (S. 62): Diese Sichtweise entspricht m.E. einem eurozentrischen Blickwinkel, da diese mestizischen Kulturen ja tatsächlich durch ihre Abstammung einen Bezug zu der indigenen und auch zur europäischen Kultur haben.
- 18 Vgl. Schumm (wie Anm. 17), S. 60 und S. 62f.
- 19 Nierhaus (wie Anm. 9), S. 22.
- 20 Vgl. Herrera (wie Anm. 4), S. 156/157. Kahlo verließ kurzfristig 1935 ihr Haus in San Angel und „zog in eine kleine moderne Wohnung im Zentrum von Mexico City in der Avenida Insurgen-
- tes“ aufgrund der Affäre Riveras mit Kahlos Schwester Cristina. Sie kehrte aber im selben Jahr wieder nach San Angel zurück.
- 21 Vgl. H. R. Hitchcock: *Latin American Architecture since 1945*. New York 1955, S. 158. Von den europäischen Architekten hatte Le Corbusier den meisten Einfluß in Lateinamerika.
- 22 Vgl. Herrera (wie Anm. 4), S. 152.
- 23 Ebd., S. 161.
- 24 Ebd., S. 164. Dementsprechend beherbergt der moderne Komplex heute das Diego-Rivera-Museum.
- 25 Trotzkianhänger bewachten zu dieser Zeit das blaue Haus und wegen des Verdachtes eines Angriffes aus unmittelbarer Nähe kaufte Rivera die benachbarten Grundstücke auf; dieser Ankauf war die Voraussetzung für die Erweiterung des Gartens und für den Anbau eines Studioflügels von Kahlo.
- 26 Vgl. Janice Helland: *Cultur, Politics and Identity in the paintings of Frida Kahlo*. In: *The expending discourse*. Hrsg. von Norma Broude/Mary D. Garrard. New York 1992, S. 397-407.
- 27 Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: *Frida's Bett, Munchs Modelle*. Zur Rezeption feministischer Forschung im Ausstellungsbetrieb. In: *kritische berichte*, H. 4, 1993, S. 105-110.
- 28 Vgl. Evan Maurer: *Dada and Surrealism*. In: William Rubin: *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1984, S. 541.
- 29 Vgl. ebd., S. 546.
- 30 Vgl. Dore Ashton: *Lateinamerika und der Surrealismus*. In: *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Marc Scheps. München 1993, S. 254.
- 31 André Breton: *Surréalisme et Peinture*, Paris 1965. Zitiert nach Frida Kahlo (wie Anm. 6), S. 35.
- 32 Ebd., S. 35.
- 33 Diese Äußerungen Bretons entsprechen dem Bild des Weiblichen bei den Surrealisten, deren Vorstellung vom Glauben vieler primitiver Kulturen sich besonders auf das Bild der Erde als universale

- nahrungsspendende Mutter stützte.
Vgl. Maurer (wie Anm. 28), S. 550.
- 34 Vgl. Edward J. Sullivan: Lateinamerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts. In: Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert (wie Anm. 30), S. 35.
- 35 Dieses Wandgemälde wurde im Auftrag für das *San Francisco Junior College* anlässlich der *Golden Gate International Exhibition* 1940 von Rivera erstellt.
- 36 Vgl. Diego Rivera. 1886-1957. My Art, My Life – An Autobiography (with Gladys March). New York 1991, S. 152.
- 37 Vgl. Diego Rivera: Frida Kahlo und die mexikanische Kunst (1943). In: Frida Kahlo (wie Anm. 6), S. 37.
- 38 Stuart Hill: Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg 1994, S. 10.
- 39 Vgl. Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979, S. 140.
- 40 Carlos Fuentes, S. 7.