

I. „Frida“ aktuell

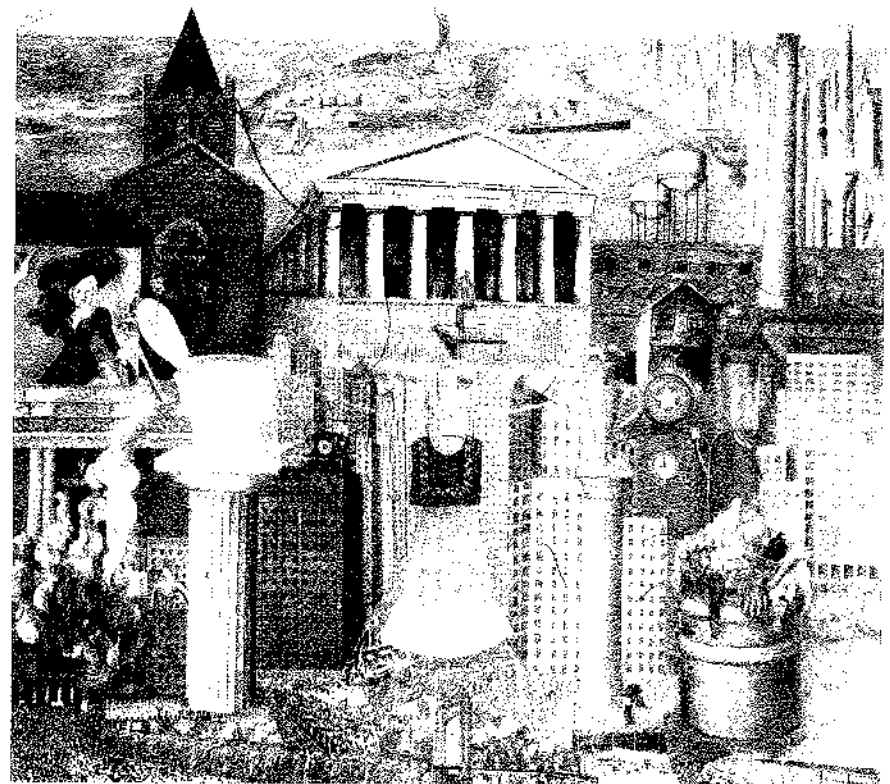
Mit dem von engagierten Frauen im Filmgeschäft durch- und umgesetzten Kinoerfolg „Frida“<sup>1</sup> ist die seit den 80er Jahren anhaltende Aufmerksamkeit für die Künstlerin Frida Kahlo (1907–1954) erneut in Schwung gekommen. Die an die Biografie Hayden Herreras von 1983<sup>2</sup> und an (fotografischen) Porträts der Künstlerin eng angelehnte „Lovestory“<sup>3</sup> führt uns eine interessante, so energische wie sinnliche Persönlichkeit vor, die, aller körperlichen und seelischen Leiden zum Trotz, ihren (privaten und beruflichen) Weg geht. Farbenpracht, Kameraführung und Musik ziehen die RezipientInnen in den Bann einer ‘exotischen’ Fremde. Der Film zeigt zahlreiche von Frida Kahlos Werken, die sich vom abgefilmten Gemälde in Film-Szenen verlebendigen. Damit werden zwar große Teile des Œvres sichtbar gemacht, aber dieses wird mit der Biografie verschmolzen: Die Aufmerksamkeit gilt immer noch in erster Linie der starken Frau als Identifikationsfigur, nicht ihren künstlerischen Aussagen – so auch der Mainstream der Rezeption seit den 80er Jahren in den USA und Westeuropa. Zudem ist es das Bild von Frida Kahlo, das die Bilder der Künstlerin überlagert: „In the case of Kahlo the popular image is of the artist herself, her characteristic brows, the elaborate hair, the Mexican costume“.<sup>4</sup> Die (anderen) Sichtweisen, die in der feministischen Forschung (demgegenüber) entwickelt wurden, sollen in meinem Beitrag weiterverfolgt und gestützt werden am Beispiel eines weniger oft reproduzierten Werkes: *Mein Kleid hängt dort* oder *New York* von 1933.<sup>5</sup>

II. New York – Großstadt als Bildgegenstand

Ein breites, bühnenbildartiges Band übereinandergestaffelter Architekturen dominiert Frida Kahlos Gemälde von New York. Kuben mit Rasterfassaden werden nach oben abgeschlossen von der Trinity-Church, dem Tempelbau der Federal Hall, Hochbahn und Fabrikanlagen mit Schornsteinen und Wasserreservoirs. Im bewegten Meer, das hinter der Stadt bis zum schmalen Himmelsstreifen reicht, liegen Ellis-Island und die Halbinsel Manhattans. Der untere Bildrand besteht aus einem Feld eingeklebter Zeitungsausschnitte mit Menschenansammlungen: Demonstranten, Soldaten, Warteschlangen, Revuegirls (?), Veranstaltungsbesucher, Schaufensterpassanten<sup>6</sup> und die Brooklyn-Bridge. Prominent in den Bildvordergrund gerückt sind zwei Trophäensäulen mit Toilettenschüssel und Sportpokal; an blauem Schleifenband hängt zwischen ihnen eine Tehuanabluse mit grünem, volantesetzten Rock im Zentrum des Gemäldes. Abfalltonne, Tanksäulen, Telefon und Filmplakat ergänzen das Stilleben vor der Stadtkulisse.

Das Bild ist im Werk der Künstlerin ungewöhnlich in seiner Materialität, der Einbeziehung von Collagen, wie wir sie von zeitgleichen Arbeiten etwa Hannah Höchs oder von Bauhauskünstlerinnen kennen. Interessanter scheint mir aber, dass Frida Kahlo sich hier mit der modernen Großstadt auseinandersetzt. Freilich zeigt sie nicht die Metropole Mexico City<sup>7</sup> – in der das Ehepaar sich gerade ein Doppelhaus im ‘Internationalen Stil’ erstellen lässt<sup>8</sup> –, sondern New York, das Djuna Barnes um den I. Weltkrieg literarisch oder Berenice Abbott fotografisch bearbeiteten und etwa zeitgleich mit Kahlo Malerinnen wie Georgia O’Keeffe<sup>9</sup>, Florine Stettheimer<sup>10</sup> in einem vierteiligen Zyklus oder Lucienne Bloch und Isabel Bishop<sup>11</sup> in öffentlich geförderten Wandgemälden<sup>12</sup> thematisieren.

Frida Kahlo nimmt mit ihrem Bild also am zeitgenössischen Diskurs der Großstadtdarstellung auch von Künstlerinnen teil und sie tut dies innerhalb eines bestimmten kulturellen, künstlerischen Kontextes<sup>13</sup>: während ihres über dreijährigen Aufenthaltes in den USA kurz nach der Hochzeit mit Diego Rivera 1929.



Frida Kahlo: *Mein Kleid hängt dort* oder *New York*, 1933 (aus: Die Welt der Frida Kahlo. Hrsg. von Erika Billeter. Frankfurt am Main 1993, S. 107).

Kahlos Ehemann veröffentlichte in seiner Einzelausstellung 1931 im New Yorker Museum of Modern Art ebenfalls drei 'bewegliche Wandbilder' mit Ansichten der Stadt.<sup>14</sup> Das relativ kleine Objekt der Künstlerin ist sicher zugleich lesbar als Kommentar zu Riveras Wandgemälden in New York, San Francisco und Detroit.<sup>15</sup> „Kahlo beschäftigt sich in diesem Bild mit dem Verfall der Industrie-Gesellschaft und der Zerstörung aller fundamentalen Werte. Sie stellt sich damit in Gegensatz zu ihrem Mann, der zur gleichen Zeit im Rockefeller Center-Wandbild [in kommunistischem Selbstverständnis, UM] noch seine Bejahung des industriellen Fortschritts darstellt“<sup>16</sup> und, wie Herrera kolportiert, den USA-Aufenthalt mehr schätzte als seine Frau. Allgemein wird ihr *New York*-Bild in der Literatur als Kritik am U.S.-amerikanischen Kapitalismus gelesen, dem das Trachten-Kleid als Symbol entgegen gesetzt sei.<sup>17</sup> Dafür gibt es tatsächlich Indizien,<sup>18</sup> die Interpretation greift aber zu kurz, wenn wir, wie Michael Siebe am Beispiel des Bildes *Auf der Grenze* herausarbeitet, von der Komplexität der Ikonografie der Künstlerin ausgehen.<sup>19</sup>

Wie, soll deshalb hier einmal genauer gefragt werden, kennzeichnet Kahlo den Ort im abgebildeten Gemälde? Wie figuriert die Stadt als *Raum*?

Einerseits vereindeutigen die hervorgehobenen Sehenswürdigkeiten (Kirche, Rathaus, Liberty etc.) die Identität *New Yorks*, andererseits wird *Großstadt*, d.h. die moderne Metropole als solche vorgeführt: ihre Verdichtung (Wolkenkratzergruppen mit Rasterfassaden, Schornsteinbündel, Menschenmengen), ihre komfortable Infrastruktur (Klimaanlagen, Wasserversorgungs- und Hygieneeinrichtungen, Energie/Elektrizität, Massenverkehrsmittel, Telefon-Kommunikation), ihre entwickelte Geldökonomie (die dem Washington-Denkmal unterlegte Bilanzkurve<sup>20</sup>, die 'eherne [Dollar-]Schlange' im Kirchenfenster), ihre Konsumorientierung (Ladenfassaden, das Filmplakat, die Mülltonne).<sup>21</sup>

Den Bildbetrachtenden werden mehrere Ansichten New Yorks gleichzeitig geboten. Im Hintergrund sind es Topografie und Skyline von Außen: die Halbinsel Manhattan am rechten Bildrand, auf die der eingeklebte Dampfer zusteuert und die – im Verhältnis vergrößerte – Insel mit der Freiheitsstatue in der Bildmitte, der Ort, den Einreisende zuerst betreten. Den breiten Mittelgrund nehmen Innenansichten des städtischen Raumes ein: Baudenkmäler, Nutzarchitekturen, Mobiliar. In der Mittelachse staffeln sich die Gebäude zu einem nischenartigen Einschnitt. Es entsteht hier eine räumliche Perspektive, der Eindruck einer sich öffnenden Straßenschlucht voller Menschenmassen. Damit wird der collagierte Vordergrund als Straßenraum, als belebter öffentlicher Raum der Stadt imaginierbar. Über diesem Straßenraum hängt das Kleid.

### III. Kleider-Fragen

Ohne Zweifel wird die Textile als diejenige Frida Kahlos interpretiert, als ihre „mexikanische Kleidung“,<sup>22</sup> in der sie von Gemälden und Fotografien bekannt ist. Jedoch gibt es weder eine 'mexikanische Tracht' noch war die Künstlerin (ländli-

che/indigene) Trachtträgerin. „In Wirklichkeit war Frida natürlich ein Stadtkind, ein Mädchen, das in einem bürgerlichen Milieu heranwuchs und später in einer gehobenen Künstlerwelt zu Hause war.“<sup>23</sup> In Teilen dieser bürgerlichen Kultur Westeuropas wurden Trachten zu Anfang des 20. Jahrhunderts „zu symboltragenden Objekten, sie verkörperten die verschiedenen Vorstellungen ursprünglichen [überzeitlichen/natürlichen, UM], ländlichen Lebens.“<sup>24</sup> Hiermit ging die Umdeutung der bisherigen – innerhalb der ländlichen sozialen Strukturen gültigen – Zeichensysteme einher, 'Tracht' wurde Ausdruck (bürgerlicher) Werte/Ideale/Mythen wie 'Nation', 'Heimat' etc.<sup>25</sup> Auch im postrevolutionären Mexiko der 20er Jahre wird in intellektuellen Kreisen dem 'Tracht'-Tragen diese Bedeutung gegeben, sie wird hier als Bekenntnis einer eigenständigen von Kolonialismus und westlichem Kapitalismus unabhängigen Kultur ausgewiesen.<sup>26</sup> „Die klassische mexikanische Kleidung“, so formuliert Rivera, „ist von einfachen Leuten für einfache Leute gemacht worden. Mexikanerinnen, die sie nicht anziehen wollen, gehören nicht zu diesem Volk, sondern sind geistig und gefühlsmäßig von einer fremden Klasse abhängig, der sie gerne angehören möchten, nämlich der mächtigen amerikanischen und französischen Bürokratie.“<sup>27</sup>

Die Überlieferung berichtet, Frida Kahlo habe mit 'Tracht' assoziierte Einzelstücke und Kleidungskompositionen<sup>28</sup> – in diesem nationalen wie wohl ebenso im zeitgenössischen Kontext bestimmter künstlerischer Avantgarden<sup>29</sup> also *zeitgemäße/modische* Kleidung – seit ihrer Hochzeit getragen. Damit steht der Anteil des männlichen Künstlers zur Disposition; es scheint, als sei es nicht zuletzt Rivera, der die '(Frauen-)Kleider macht'<sup>30</sup> und damit die Gattin zum Objekt *seiner* Repräsentation: Während sich der Intellektuelle/Künstler in Blaumann oder Dinner Jackett als revolutionär, modern, international kennzeichnet, konstruiert er seine Frau (in 'Tracht') als revolutionäre, moderne *Allegorie* eines kulturell eigenständigen Mexikos nach innen und nach außen.<sup>31</sup> Wie die Rezeption Kahlos zeigt, werden mit dieser Konstruktion gleichzeitig Zuweisungen der bürgerlichen Geschlechtscharaktere bestätigt.

Kahlos eigene *künstlerische* Position kommt in dieser Lesart zu kurz. Rebecca Block und Lynda Hoffman-Jeep betonen, „that her fashion was her [political, UM] statement“,<sup>32</sup> und analysieren anhand von Fotografien, wie die Künstlerin während ihres USA-Aufenthaltes differenziert mit den Botschaften ihrer Kostümierung argumentiert.<sup>33</sup> Zur Kleidung kommen Elemente ihres Habitus hinzu (z.B. die Vortäuschung mangelnder Englischkenntnisse, die Inszenierung als malende Dilettantin, unterwürfige Gattin etc.)<sup>34</sup>, vor allem aber die Stringenz der Fotoposen, die bei aller Binnendifferenzierung ein einheitliches Kahlo-Bild konstruieren. Dies zusammen weist darauf hin, dass hier Auftritte produziert, Theater gespielt wird. Frida Kahlo gestaltet ihre Präsentation (selbst-)bewusst<sup>35</sup> und versteht sie als eine Form *künstlerischer* Äußerung. Sie inszeniert sich zur Kunstfigur *Frida*, vergleichbar vielleicht Marlene Dietrich, Mae West, auch zeitweilig Else Lasker-Schüler oder später Marilyn Monroe.<sup>36</sup> Ihre zahlreichen Selbstporträts sind in dieser Interpretation (nur) eine Materialisation innerhalb eines Gesamtkonzeptes. Als Personifikationen eines 'kulturellen Nationalismus'<sup>37</sup>, ver-

körpern diese *Frida-Ikonen* zugleich einen gängigen Weiblichkeitstypus, hier den des sexuell verführerischen Naturkinds; Kahlos Arbeit lässt sich mit Christina Threuter „als die Selbstinszenierung des Konstrukts der ethnischen Frau“ interpretieren.<sup>38</sup> Wenn sie in der Kunstfigur *Frida* den ihr zugewiesenen Objektstatus annimmt und mit diesem spielt, beansprucht sie Autorschaft.

#### IV. (Blick-)Beziehungen oder: Drinnen – Draussen

Nähmen wir das Kleid auf dem *New York*-Bild für die ganze *Frida*, ergäbe sich eine Bildraum-Konstellation, die der eines Selbstporträts recht ähnlich ist. Die Figur wird von einem Hintergrund umfassen, der weniger einen Raum im Sinne eines Aufenthaltsortes als einen (Interpretations-)Rahmen für das Porträt bildet, genauer: dieses in ein Netz von Zeichen einspinnt. In diesem System erscheint die Stadt New York wie auf der Bildebene gestapelt hinter dem Kleid, das über Achsen, Diagonalen, Farbkorrespondenzen, Gegensatzpaare etc. auf mannigfaltige Weise mit anderen Details verknüpft wird: mit weiblich und männlich konnotierten etwa, mit den vier Elementen, den Denkmälern und dem Brückenkopf, dem organischen Material des Abfalls oder der unbelebten Materie der Maschinen, mit Symbolen für 'Kultur', 'Natur', 'Zivilisation'. Einige der Bedeutungsschichten, die Siebe für das Gemälde *Auf der Grenze* herausarbeitet, ließen sich wohl auf *New York* übertragen,<sup>39</sup> unter anderem die der Kritik von Konstruktionen „in denen Menschen keinen Ort haben“.<sup>40</sup> Dies könnte in der auch materialen Gegensetzung der eingeklebten Fotos realer Menschen in das gemalte Bild der als 'Struktur' gegebenen Großstadt aufgegriffen sein. Aufschlussreich im zu diskutierenden Zusammenhang ist Siebes Entschlüsselung des zentralen ganzfigurigen Selbstporträts Kahlos als „*Allegorie* der Grenze [...] sich widersprechende[r] 'Identitäten'“,<sup>41</sup> welches die Künstlerin wohl zugleich als *Grenzgängerin* kennzeichnet.

Identifiziert man *New York* als Selbstporträt, deutet das Bild der Stadt die Figur *Frida*. Allerdings: Es ist eben nur das Kleid da, der zugehörige Körper ist abwesend. Innerhalb der Bildkomposition wird die Leerstelle des Kopfes durch den Kleiderbügel bzw. durch Perspektivlinien der Nischen bildenden Hochhäuser (sowie durch augenähnliche Elemente wie Telefonwählscheibe und Benzinanzeige) hervorgehoben. Der gerade für die Selbstporträts Kahlos so zentrale Blick fehlt. Wo ist dieser Blick in bezug auf die Stadt zu verorten? Wo positioniert sich die Künstlerin? Zwei weitere Darstellungen Frida Kahlos von New York aus dem gleichen Jahr mögen hier Anhaltspunkte geben. Eine Ölskizze<sup>42</sup> mit der Freiheitsstatue im Vordergrund und der Skyline am Horizont nimmt als Standort Ellis-Inland ein und thematisiert – wie der Dampfer auf der Collage – die Sicht der Einreisenden auf die Stadt. Eine kleine Zeichnung<sup>43</sup> stellt einen durch den zur Seite geschobenen, durchsichtigen Vorhang betonten Fensterblick auf die Hochhaussilhouette vor. Backsteingewände, metallgerahmte Glasscheiben, Klimaschlitz und Zentralheizung weisen das Gebäude als Wolkenkratzer aus. Kahlo kennzeichnet

die Beobachterin als im Haus situierte Teilhabende an der großstädtischen, komfortablen Moderne; der bürgerlich weibliche Standort wird dabei von der Künstlerin sichtbar gemacht: Sie hat ihre Zeichenutensilien im Grenzbereich auf der Bank vor dem geöffneten Fenster, genau gegenüber dem phallisch sich streckenden Hochhausturm abgelegt. Beide Skizzen verweisen (u.a.) auf soziale Rollen Frida Kahlos in New York als Fremde und als Frau.

Der Blick auf die Großstadt im ausgeführten Gemälde ist deutlich von anderer Position ausgeführt. Frida Kahlo führt New York hier aus mindestens zwei Perspektiven vor, als meerumspültes Stück Landschaft und als innerstädtischen Raum zugleich. Der Betrachterstandort ist weit über Augenhöhe angesiedelt, ist damit der eines Überblicks, gleichwohl wird der Gegenstand über die Anordnung im Bild als lediglich fragmentarisch erfassbar geschildert. Dabei hängt die Künstlerin das Kleid in die Straße, die auch um 1930 noch ein Ort männlicher Repräsentation und Blickmacht ist.<sup>44</sup>

Mit der Verortung *Fridas* in dieser männlich definierten Öffentlichkeit wird einerseits Anspruch auf Raum, auf Teilhabe in der Stadt postuliert.<sup>45</sup> Mit den Menschenmassen unter dem imaginären Säulen- 'Portal', wird die Stadt gar zur Bühne für ihren Auftritt, für ihren triumphalen Einzug. Allerdings unterstreichen die eingeklebten Dokumente von Großspektakeln – in Verbindung mit dem abblätternen Filmplakat und dem überquellenden Abfalleimer – das Temporäre und Ephemere des Kleiderarrangements.<sup>46</sup> Gemäß den Wahrnehmungsweisen der modernen Metropole als *Schau fenster*, konkurriert andererseits eben auch das Kleid/*Frida* im Warenangebot um die (flüchtige) Aufmerksamkeit des Betrachters.<sup>47</sup>

Die Künstlerin stellt das Bild der (wilden) 'ethnischen Frau' als „Einkleidung des Weiblichen“<sup>48</sup> im Reigen weiterer, auf das US-amerikanische Selbstverständnis bezogener, Repräsentationen des Nationalen<sup>49</sup> im städtischen Raum aus – der Freiheitsstatue als Allegorie der Staatsverfassung und Mae West in historistischer Robe, als Verkörperung des (romantischen) Frontier-Mythos –, wohl wissend, dass sie in New York als das doppelt Andere figuriert.<sup>50</sup> Sie macht auf den Fetischcharakter des "Trachten"-Kleides aufmerksam, darauf, dass der Bildstatus des Weiblichen unhintergebar ist; gleichzeitig nimmt ihr Künstlerblick jedoch den Standort des bildbetrachtenden Subjekts ein. Indem sie sich in der *Frida*-Ikone als abwesend-anwesend bzw. als anwesend-abwesend präsentiert, reflektiert Kahlo die Unmöglichkeit weiblicher Autorschaft.<sup>51</sup> Wie ich zuvor schon zeigen konnte, ist es die Strategie der Künstlerin, mit vexierspielartigen Inszenierungen traditionelle Lesarten vorzuführen und als durchschaute darzustellen.

„The Tehuana dress suspended above a New York cityscape in *My Dress Hangs There* showcases Mexican female gender, national identity, and an indigenous heritage juxtaposed against a corrupt U.S. culture that appropriates a romantic past (the indigenous dress) in order to maintain economic disparity“<sup>52</sup>, schreibt Hoffman-Jeep. Das ist aber nicht alles: Das Bild führt einen komplexen Diskurs, einen Diskurs über die Verwobenheit der Konstruktion der exotischen Frau mit der gender-gebundenen Konstruktion der modernen Großstadt, über die (ambiva-

lente) Position der Künstlerin Kahlo im Verhältnis zu ihrer Figur *Frida*, über beider Beziehung zur Metropole New York und der in dieser materialisierten eigenen/fremden Kultur. Lütgens ist also zuzustimmen: „Das Bild der Großstadt in der Kunst von Malerinnen und Zeichnerinnen der Zwanziger Jahre ist ein Kapitel für sich und es ist noch zu schreiben.“<sup>53</sup>

- 1 Das Projekt scheint auf mehreren Ebenen vergleichbar mit Bruno Nuytens Film über die Bildhauerin Camille Claudel von 1988, für den sich – wie nun Salma Hajek – Isabelle Adjani einsetzte. Vgl. Camille Claudel 1864–1943. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen. Hrsg. v. Renate Berger, Berlin u.a. 1989<sup>2</sup>.
- 2 Hayden Herrera: Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen; Rebellin gegen das Unabänderliche. Bern u.a. 1986<sup>3</sup> (amerikan. Originalausgabe: Frida: a biography of Frida Kahlo, 1983).
- 3 So bezeichnet die Regisseurin Jane Taymour den Film im Begleitmaterial der DVD.
- 4 Oriana Baddeley: 'Her Dress Hangs Here'. De-frocking the Kahlo-Cult. In: The Oxford Art Journal, Vol. 14, 1991, No.1, S. 10-17, S. 11/12. Weiter heißt es: „It is primarily her appearance, not the formal language of her art, that has graced the pages of Elle and Vogue magazines“ [Februar 1990 und May 1989, dort abgebildet]. „[T]hey all shared the emphasis on 'her', as an encapsulation of stereotypical images of Mexico, rather than her work.“
- 5 Öl und Collage auf Hartfaser, 46 x 50 cm (auf der Rückseite: „Ich malte dies in New York, während Diego am Wandgemälde im Rockefeller Center arbeitete“, Sammlung Hoover Gallery, San Francisco, Erbengemeinschaft Dr. Leo Eloesser). In: Frida Kahlo. Das Gesamtwerk. Hrsg. v. Helga Prignitz-Poda, Salomón Grímberg, Andrea Kettenmann. Frankfurt a.M. 1988, Nr. 39.
- 6 Hayden Herrera: Frida Kahlo; die Gemälde. München u.a. 1992 (Frida Kahlo: The Paintings. New York 1991), Auf S. 61 heißt es: „eine Schlange vor einem Laden“.
- 7 Vgl. z.B. Juan O'Gorman: *La Ciudad de Mexico, 1942* (Tempera auf Hartfaser, 66 x 122 cm), In: *Imagen de Mexico: Der Beitrag Mexicos zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1988, Nr. 157.
- 8 Vgl. Christina Threuter: Der „Elephant und die Taube“? Frida Kahlo und Diego Rivera; die Inszenierung nationaler Identität. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, H. 25, 1998, S. 57-70, S. 62.
- 9 „Ihr Lebensgefährte Alfred Stieglitz und andere Freunde rieten ihr 1925 dringend davon ab, New York zu malen: „The men decided they didn't want me to paint New York. [...] They told me to leave New York to the men. I was furious.“ Vgl. Annelie Lütgens: *Passantinnen/Flaneusen. Frauen im Bild großstädtischer Öffentlichkeit der Zwanziger Jahre*. In: *Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der zwanziger Jahre*. Hrsg. v. Katharina Sykora, Annette Dörgerloh, Doris Noell-Rumpeltes, Ada Raev. Marburg 1993, S. 107-118, S. 117.
- 10 Stettheimer hat in den 30ern einen vierteiligen Zyklus zu New York gemalt (*Cathedrals of Broadway, of Fifth Avenue, of Wall Street, of Art*). Vgl. Linda Nochlin: *Florine Stettheimer. Rococo subversive*. In: *Diess.: Women, Art, and Power and other Essays*. London 1989, S. 109-135.
- 11 Z.B. Isabel Bishop: *Virgil and Dante in Union Square*, 1932 (ÖL/LW 68,6 x 133

cm, Delaware Art Museum, Wilmington). In: Whitney Chadwick: *Women, Art, and Society*. London 1990, S. 298.

- 12 Die Politik des New Deal bringt Frauen Öffentlichkeit und Arbeit – und auch Künstlerinnen öffentliche Aufträge, vgl. Chadwick 1990, S. 297.
- 13 Vgl. Herrera 1986, S. 112: Nach der Ankunft im Sommer 1931 in New York „machte das Ehepaar die Bekanntschaft der wichtigsten New Yorker Persönlichkeiten aus der Kunstwelt und Finanzaristokratie.“ In Herreras Biographie finden sich zahlreiche Hinweise auf Kahlos Wahrnehmung der USA und auf ihr Verhalten dort, die hier nicht noch einmal aufgeführt werden sollen.
- 14 *Pneumatic Drilling, Electric Welding, Frozen Assets*, vgl.: Diego Rivera 1886-1957: Retrospektive. Hrsg. v. NGBK u. Staatliche Kunsthalle Berlin, Olav Münzberg u. Michael Nungesser. Berlin 1987, S. 116.
- 15 Vgl. dazu die Abbildungen in: Diego Rivera 1987. Neben dem komplexen Aufbau, der Bedeutungsgröße der Objekte und der offenen Kapitalismuskritik treten auch einzelne Motive der Künstlerin deutlich in Korrespondenz zu Riveras Arbeiten – die Darstellung der Volksmassen, bestimmte Zeichen für die Industriegesellschaft (Hochhäuser, Maschinenmenschen ähnliche Lüftungsschornsteine, die Liberty-Statue) –, aber Kahlo scheint diese zu ironisieren, wenn nicht 'das Volk' in der Pose Riverascher Werke, sondern reale Bilder von Menschenmengen in der Depressionszeit die Basis ihrer Darstellung bilden, wenn statt des heroischen Subjektes oder der Allegorie (die Erde, Kalifornien, der Arbeiter etc.) eine 'Toiletenschüssel und Trophäe, bzw. das Kleid zu 'Säulenheiligen' werden.
- 16 Prignitz-Poda 1988, S. 238.
- 17 Vgl. z.B. Baddeley (S. 16): „Nature has been vanished, technology and its concomitant values reign over a harshly masculine world. [...] the work presents

a bleak view of urban alienation.[...] Dislocated from its political context, it hangs like a pinata above the teeming streets of the city.[...] Within the confines of the painting it becomes a silent emblem of protest, a reminder of political alternatives. The physicality so characteristic of Kahlo's work is missing, no flesh, no blood, just the tawdriness of the peeling poster and the hollow reminder of lost liberty.“ Die Darstellung von Tracht in einem solchen Kontext ist ein allgemein in westlichen Industrieländern im 20. Jahrhundert verstandenes Zeichen, vgl. Konrad Köstlin (*Gemaltes Trachtenleben: Volkslebenbilder in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. In: *Kieler Blätter zur Volkskunde* H.15, 1983, S. 41-68, S. 45): „Mit diesen Trachten verbunden sind die Interpretamente des ländlichen Lebens und seiner Sicherheit anzeigenden Lebensformen, die der Verderbtheit der Stadt entgegengesetzt scheinen“.

- 18 Vgl. dazu z.B. Janice Helland: *Culture, Politics, and Identity in the Paintings of Frida Kahlo*. In: *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Hrsg. v. Norma Broude/Mary D. Garrard. New York 1992, S. 397-408, S. 398: „Her anti-imperialism had a distinctly anti-U.S. focus.“
- 19 Michael Siebe: *Die Grenze – ein rauchender Spiegel: Zu einer Bildfindung Frida Kahlos*. In: *Kritische Berichte*, H.4 1994, S. 44-54, S. 49/50: „Die Reduzierung auf einen platten Realismus, die Gleichsetzung von Bild- und Lebenswelt, verkennt, dass es mitnichten um eine affirmative Verbildlichung kultureller Identitäten geht; letztere werden vielmehr radikal in Frage gestellt“ und „[b]ildliche Aussagen können nur mit der Kenntnis hier eingearbeiteter [vor allem der mexikanischen, UM] Quellen verstanden werden“.
- 20 Nach Herrera (1992, S. 60) handelt es sich um „wöchentliche Verkäufe in Millionen“.

- 21 Den bei Prignitz-Poda (S. 105) abgebildeten beiden Vorfassungen fehlen die Collagen. Fest stehen wohl von Anfang an der Hintergrund, der Mittelgrund mit Kirche/Rathaus/Fabrikschornstein und die Gegenstände im Vordergrund sowie die Platzierung des Kleides über einer Straßenschlucht. In der zweiten Fassung wird der Mittelgrund mit Hochhausbauten aufgefüllt, wohl, um den Großstadtcharakter zu verstärken.
- 22 Edward Weston notierte über „Riveras Gattin“: „[S]ie ist eine starke Persönlichkeit und recht hübsch, hat wenig vom deutschen Blut ihres Vaters. Sie trägt mexikanische Kleidung, sogar huaraches, und wenn sie in dieser Tracht durch die Straßen von San Francisco geht, erregt sie kein geringes Aufsehen. Die Leute bleiben stehen und schauen ihr nach.“ Zitiert nach Herrera 1986, S. 107.
- 23 „Sehr viel wahrscheinlicher ist wohl die Annahme, daß für Frida wie für andere junge Frauen in ihrem Kreis die mexikanischen Kostüme und ländlichen Trachten eine Mode waren.“ Herrera 1986, S. 100; in der Biografie auch weitere Belege für die sorgfältige Komposition der Kahloschen Kleidung.
- 24 „Andere ländliche Sujets traten vor der Bedeutung der Trachten im bürgerlichen Bewußtsein zurück.“ Petra Naumann-Winter/Andreas Seim: *Verwandlung im Gewand. [Ausstellungskatalog]* Marburg, 1995, S. 19.
- 25 „Entscheidend blieb letztlich das Wiedererkennen des Kostüms und seiner ihm zugeordneten Werte.“ Naumann-Winter/Seim, S. 39 und S. 19: „Dabei ist häufig zu beobachten, dass obwohl in einer Region mehrere Trachtenformen existieren, im Laufe der Zeit einzelne an Popularität gewannen. Dies stand in ursächlicher Verbindung mit der Rezeption dieser Tracht in Medien wie Malerei, Literatur und Photographie“. So geschieht es auch mit Kahlos Tehuana-Blusen.
- 26 Zu Kahlos „Umwendung zum ‚Mexicanismo‘, dem mexikanischen Nationalbewußtsein [...], der nach der Revolution [von 1910, UM] im Kulturbereich einen eigenen Stellenwert erhielt“, vgl. z.B. Andrea Kettenmann: *Selbstdarstellungen im Spiegel mexikanischer Tradition*. In: Prignitz-Poda 1988, S. 23-33, S. 26.
- 27 Zitiert nach Herrera 1986, S. 100 [Hervorhebung UM].
- 28 Neben den berühmten ‚Tehuana‘-Blusen z.B. Rebozo-Schals, Huarachas (Sandaletten), präkolumbische aber auch künstlerische Schmuckteile, Objekte der sogenannten Volkskunst, Kleider aus der katholisch-spanischen Tradition, selbstbestickte Unterröcke oder handgenähte Röcke aus chinesischen (Seiden-) Stoffen, moderne lange Spitzenhandschuhe.
- 29 Vgl. Threuter 1998, S. 68: „Als Mestizin, als Marxistin, als moderne, luxuriöse Frau, als Kosmopolitin und als Künstlerin kannte sie den zeitgenössischen Diskurs um Primitivismus und Surrealismus.“
- 30 Christina Threuter hat dies für die Reformkleidung ausführlich diskutiert in: *Künstler machen Kleider – Kleider machen Künstler: Maria Söthe, Henry van de Velde und die Reform der Damenkleidung*. In: *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte; Festschrift für Ellen Spickernagel*. Hrsg. v. Christiane Keim, Ulla Merle, Christina Threuter. Herbolzheim 2001, S. 66-81.
- 31 Rivera titulierte seine Gattin als „Verkörperung aller nationalen Herrlichkeit“ (Kettenmann, S. 29, unter Bezug auf Raquel Tibol) und sie erscheint mehrfach als symbolische Gestalt in seinen Wandgemälden, z.B. 1940 auf dem Fresko *Die Schatzinsel* (heute City College San Francisco) als „kulturelle Vereinigung der beiden Amerikas zugunsten des Südens“ (Rivera, zit. n. Herrera 1992, S. 87).
- 32 Rebecca Block/Lynda Hoffman-Jeep: *Fashioning National Identity: Frida Kahlo in ‚Grindolandia‘*. In: *Woman’s Art Journal*, Fall/Winter 1998/99, Vol. 19, No 2, S. 8-12, S. 8.
- 33 Block/Hoffman-Jeep beziehen sich auf die in Porträtfotos überlieferten, vom amerikanischen Publikum als ‚mexikanisch‘ konnotierten Kleidungsstücke Kahlos, die als regional, kulturell und sozial differenziert analysiert werden, jedoch zeigt z.B. eine Fotografie der Künstlerin in (Arbeiter-)Jeans bei der Besichtigung der Detroitter Ford-Werke (Herrera 1992, S. 48), dass ihr Ausdrucksrepertoire über den ‚Tracht‘-Kontext hinausging. Die Genauigkeit und Zielgerichtetheit solcher Inszenierungen widerspricht der Konvention, Frida Kahlos Kleidungsverhalten lediglich private (weibliche) Lust an (Ver-)Kleidung/Maskerade zu unterstellen.
- 34 Herrera (1986, S. 132) berichtet, dass Kahlo während des USA-Aufenthaltes etwa mangelnde Englischkenntnisse vortäuscht, sich als malende Dilettantin geriert etc.: „Sie tat so, als ob sie ihre Arbeit nicht wichtig nähme, und um ihren Amateurstatus deutlich zu machen, zog sie nicht männliche Arbeitskleidung an, wie sie von vielen Künstlerinnen bevorzugt wird. Statt dessen trug sie beim Malen hübsche mexikanische Kostüme und rüschchenbesetzte Schürzen, wie sie eher zum Besuch einer Fiesta als zur Ölmalerei geeignet waren.“
- 35 Herrera stellt die Bedeutung und Beherrschung dieses Instruments immer wieder heraus, z.B. 1986, S. 98/99: „Auch als sie noch ein Kind war, bedeuteten Kleider für sie so etwas wie eine Sprache, über die man sich anderen verständlich machen kann. Und seit sie verheiratet war, gewannen die Wechselwirkungen zwischen Kleidung und Selbstbildnis, zwischen dem Stil ihres persönlichen Auftretens und dem ihrer Gemälde mehr an Bedeutung. [...] Die Malerin Lucile Blanch meinte dazu: ‚Für Frida
- war die Kleidung eine wichtige ästhetische Frage. Beim Anziehen schuf sie ein Bild mit Farben und Formen.‘“ Die Feststellung von Block und Hoffman-Jeep (S. 10), Kahlo habe einen Wechsel „from a private person to the public role of spouse of a well-known artist“ vorgenommen, stützt diese Interpretation eher.
- 36 Möglicherweise sind die Frida-Ikonen Ergebnisse der gleichen Praxis der Selbstproduktion als Bild, wie sie Carola Muysers für Marilyn Monroe beschreibt. Vgl. Carola Muysers: *Zur Problematisierung von Männlichkeit und Weiblichkeit im Blick und Anblick am Beispiel der Marilyn Monroe*. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, H.11, 1991, S. 58-62.
- 37 Vgl. z.B. Helland 1992 sowie Betsy Fahlman: *Carr, O’Keeffe, Kahlo: Places of Their Own*; by Sharyn Rohlfson Udall [Review]. In: *Woman’s Art Journal*, Fall/Winter 2002/2003, Vol.22, No 2, S. 38/39, S. 38: „Blending the mythic and the political, and regarding her own body as a landscape, she inventively reinterpreted Mexico’s pre-Columbian past within a modern portrayal of archetypal images.“
- 38 Threuter 1998, S. 67. Die Autorin bezieht sich weniger auf Kleidung und Auftritte, sondern auf die öffentliche Vorführung ihres Wohnens: „Vor diesem politischen und kulturellen Hintergrund inszenierte Kahlo das Blaue Haus als ikonischen Ort der mexicanidad: Das Haus diente ihr und Rivera als Ort der Beheimatung neuer nationaler Identität.“ (Threuter, S. 62 mit Bezug auf Nierhaus) „Das Blaue Haus wird auf diese Weise als aus dem paradigmatisch Weiblichen hervorgegangenes Selbstporträt dieser Künstlerin rezipiert, oder anders gesagt das Haus, in dem sich das private Leben der Frida Kahlo abspielt, ist gleichzeitig der Ort der Repräsentation der Künstlerin Frida Kahlo“ (S. 60).

- 39 Siebe (S. 51) interpretiert dieses Bild u. a. als kritischen Kommentar „vor dem Hintergrund der zeigenössisch geführten Diskussion um Zivilisation und Kultur in [einem Pan-, UM]Amerika“.
- 40 Siebe, S. 52.
- 41 Siebe, S. 52 [Hervorhebung UM], dort bezogen besonders auf Klischees von Mexiko einerseits und den USA andererseits.
- 42 *New York*, 1933 (Ölskizze, l.w. 81 x 62 cm, Museo Frida Kahlo), vgl. Prignitz-Poda, Nr. 40.
- 43 *Ansicht von New York*, 1933 (Bleistift und Tinte auf Papier, 27 x 20,5 cm, Beschriftung oben: „Alles Liebe für Dolores Frida Kahlo“, Privatslg.), vgl. Prignitz-Poda, Nr.198.
- 44 Nach Griselda Pollock verkörpert der Flaneur die männliche Verfügungsmacht über die Großstadtstraßen, er verfügt über den „konsumierenden und phantasierenden, aber nicht zurückgegebenen Blick, der sich ebenso auf andere Menschen richtet wie auf die zur Schau gestellten Waren.“ Vgl. Griselda Pollock: *Moderne und die Räume von Weiblichkeit*. In: *Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Hrsg. v. Ines Lindner u.a. Berlin 1989, S. 313-333, S. 320. Der Schaufensterbetrachter, auf den Pollock hier zu sprechen kommt, wird von Katharina Sykora für die 20er Jahre als *Passant* spezifiziert. Diese Definition scheint mir in Bezug auf Kahlos Bild eher anwendbar zu sein. Vgl. Katharina Sykora: *Die „Iure Babylon“ und die „Mädchen mit dem eiligen Gang“: Zum Verhältnis „Weiblichkeit und Metropole“ im Straßenfilm der Zwanziger Jahre*. In: *Die Neue Frau: Herausforderungen für die Bildmedien der zwanziger Jahre*. Hrsg. v. Katharina Sykora, Annette Dorger-
- loh, Doris Noell-Rumpeltes, Ada Raev. Marburg 1993, S. 119-140.
- 45 Zum Anspruch von Frauen auf den öffentlichen Raum in der Großstadt vgl. etwa Elizabeth Wilson: *Begegnung mit der Sphinx*. Basel u.a. 1993.
- 46 Sharyn R. Udall (*Frida Kahlo's Mexican Body: History, Identity and Artistic Aspiration*. In: *Woman's Art Journal*, Fall/Winter 2003/2004, H. 1, S. 10-14, S. 10) arbeitet die Bedeutung von *Zeit* „as a thread connecting the episodic with the eternal“ in Kahlos Werk heraus – vor allem allerdings bezogen auf Kahlos Aneignung/Aktualisierung historischer kultureller Objektivationen.
- 47 Vgl. Lütgens 1993. Ein Gemälde Kahlos von 1931 (Prignitz-Poda, Nr. 33) zeigt übrigens ein mit nationalen Emblemen dekoriertes Schaufenster in Detroit.
- 48 Silke Wenk: *Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen*. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, II. 27, 1999, S. 25-42, S. 32.
- 49 Eine „intensive Beschäftigung [der Künstlerin, UM] mit dem Problem allegorischer Weiblichkeit“ konstatiert auch Siebe (S. 52) für das kurz zuvor entstandene Bild *Auf der Grenze*.
- 50 Als 'kolonisiert' wird aber eben nicht der Frauenkörper gezeigt, sondern das Kleid als Erinnerungszeichen an eine vermeintlich gesicherte hierarchische Positionierung der Geschlechter.
- 51 Vgl. Wenk (S. 39): „[Frauen] werden sichtbar, indem sie sich als das inszenieren (lassen), als was sie aus der Politik ausgeschlossen sind“.
- 52 Hoffman-Jeep, Lynda: *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo* by Margaret A. Lindauer [Review]. In: *Woman's Art Journal*, Vol. 22, No. 1, Spring/Summer 2001, S. 53-54, S. 54.
- 53 Lütgens, S. 117.