

FRIDA KAHLO
RETROSPEKTIVE



FRIDA KAHLO RETROSPEKTIVE

Ausstellungskonzept von

Helga Prignitz-Poda

Mit Beiträgen von

Peter von Becker

Ingried Brugger

Heike Eipeldauer

Salomon Grimberg

Cristina Kahlo

Arnoldo Kraus

Helga Prignitz-Poda

Francisco Reyes Palma

Florian Steininger

Jeanette Zwingenberger

Herausgegeben von

Martin-Gropius-Bau

Bank Austria Kunstforum

Martin
Gropius
Bau

 Bank Austria Kunstforum

PRESTEL

München · Berlin · London · New York

INHALT

- 6 Dank
- 8 Vorworte
Consuelo Sáizar und Teresa Vicencio Álvarez
- 10 Vorwort
Ingrid Brugger, Joachim Sartorius und Gereon Sievernich
- ESSAYS**
- 12 Eine kleine Welt, die so groß geworden ist ...
Ingrid Brugger
- 18 Die himmlische Liebesgeschichte und
chiffrierte Geheimschriften im Werk von
Frida Kahlo
Helga Prignitz-Poda
- 28 Fridas Freunde sind auch meine Freunde
Oder: Wer sammelt Kunst von Frida Kahlo?
Salomon Grimberg
- 36 Frida Kahlo, die Poetin
Zu den Briefen, Gedichten und Aufzeichnungen
einer literarischen Künstlerin
Peter von Becker
- 44 »Frida Icon«
Das autoritäre Auge bei Frida Kahlo
Florian Steininger
- 52 Frida Kahlo: Das Leben, ein Schmerz
Arnoldo Kraus
- 58 Frida Kahlo: Eine antistalinistische Bombe, als
Geschenk verpackt
Francisco Reyes Palma
- 66 Frida Kahlos Körperräume
Jeanette Zwingenberger
- 74 **KATALOG**
mit Textbeiträgen von *Helga Prignitz-Poda (HPP)*,
Florian Steininger (FS) und *Heike Eipeldauer (HE)*
- 178 Die Zeichnungen
Helga Prignitz-Poda
- 204 Fotografien
Das Bild als Zeugnis: Frida Kahlo und die
Fotografie
Cristina Kahlo
- 236 **BIOGRAFIE**
- 244 **VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN WERKE**
- 252 **AUSGEWÄHLTE LITERATUR**
- 253 **AUTORINNEN UND AUTOREN**
- 254 **ABBILDUNGSNACHWEIS UND COPYRIGHT**

DANK

Wir danken den öffentlichen Einrichtungen für ihre großzügige Hilfe und Unterstützung bei der Realisation der Ausstellung:

Secretaría de Relaciones Exteriores de México

Dirección general de Protocolo,
Sr. Embajador Jorge Castro Valle Kuehne,
Director General

Dirección General de Cooperación
Educativa y Cultural, Sra. Embajador
Martha Cecilia Jaber

Mexikanische Botschaft in Deutschland

Miguel A. Padilla Acosta, Geschäftsträger
Daniel Tamayo Astie, Kulturattaché

Mexikanische Botschaft in Österreich

Alejandro Díaz, Botschafter
Sergio García Hofer, Kulturattaché

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Mexiko

Roland Michael Wegener, Botschafter
Tanja Hutt, Kulturreferentin
Claudia Kilp, Kulturattaché

Botschaft der Bundesrepublik Österreich in Mexiko

Alfred Längle, Botschafter
Wolfgang Kutschera, Kulturattaché

Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Argentinien

Günter Knieß, Botschafter

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidencia

Fernando Serrano Migallón
Secretaría Cultural y Artística

Raúl Arezana
Secretaría Ejecutiva

Martha González Ríos
Asesora para Asuntos Internacionales

Instituto Nacional de Bellas Artes

Teresa Vicencio Álvarez
Dirección General

Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirección general de Bellas Artes

Efraín Salinas Arciniega
Subdirección general de Administración

Alejandra Peña Gutiérrez
Subdirección general del Patrimonio
Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea
Coordinadora Nacional de Artes Plásticas

Haydé Zavala Leyva
Dirección de Asuntos Internacionales.
Centenario y Bicentenario

Uvillado León Zaleta
Subdirección Administrativa Centro de
Conservación, Restauración y Registro del
Patrimonio Artístico Mueble

José Luis Gutiérrez
Dirección de Difusión y Relaciones Públicas

Monserrat Sánchez Soler,
Directora Museo Estudio Diego Rivera, INBA

Oswaldo Sánchez Crespo
Director Museo de Arte Moderno, INBA

Coordinación Nacional de Artes Plásticas

María Eugenia Murrieta Romo
Subdirectora

Gabriela Gálvez Morales
Departamento de Gestión Patrimonial

Laura Pérez Durán
Departamento de Investigación y
Exposiciones Nacionales

Angela Fuentes Cortés
Departamento de Vinculación Institucional

Mariana González Correa
Jennifer Rosado Solís
Departamento de Exposiciones
Internacionales

Víctor García Cortés
Departamento de Desarrollo Museológico

Carmen Cabrera Hernández
Departamento de Enlace y Seguimiento

Liz Selene Martínez Rodríguez
Departamento de Administración

Colaboradores Coordinación Nacional de Artes Plásticas

Jesús Alvarado Santamaría
Juan Pablo Bocanegra García
Marilyn Castillo Reyes
Alejandra Correa González
Rocío Espinosa Domínguez
Ángela Fuentes
José Saúl Galicia García
Guadalupe Galindo Sánchez
Miguel Monroy Sánchez
Arizbe Rodríguez Tellez
Wendy Gretchen Ortiz Pérez
Gabriela Santacruz Machuca
Katia Gutiérrez Gálvez
Jorge Ángel Rodríguez Rosas
Lucía Terrones González
Griselda Salinas Arciniega

Crédito de la Exposición Coordinación Ejecutiva, INBA

Magdalena Zavala Bonachea
Mariana González Correa

**Banco de México und Fideicomiso
Museos Diego Rivera y Frida Kahlo**

Fabián Ortega Aranda
Federico Rubli Kaiser
José Luis Pérez Arredondo
Luis Alberto Salgado Rodríguez

**Wir danken allen öffentlichen Sammlun-
gen und Institutionen, die mit ihren
Leihgaben die Ausstellung großzügig
unterstützt haben:**

Banco Nacional de México, S.A.
John Berggruen Gallery, San Francisco
Center for Creative Photography,
University of Arizona:
Lola Álvarez Bravo
Des Moines Art Center
Ethnologisches Museum, Staatliche
Museen zu Berlin
Galería Arvil, Mexiko-Stadt
Galería de Arte Mexicano, Mexiko-Stadt
Galería Enrique Guerrero, Mexiko-Stadt
Galería Lopez Quiroga
Galerie Nader Fine Art, Miami
The Jacques and Natasha Gelman Collection
of 20th Century Mexican Art and The Vergel
Foundation
Hauser & Wirth, Zürich London
Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo de
Arte Moderno
Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo
Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, INBA
Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Museo
de Arte de Tlaxcala
Madison Museum of Contemporary Art,
Madison
Mary-Anne Martin Fine Art, New York
Museo de Filatelia de Oaxaca
Museo Nacional de Agricultura/Universidad
de Chapingo
Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco,
Mexiko-Stadt
The Museum of Modern Art, New York
Nickolas Muray Photo Archives, Alta/Utah
Harry Ransom Humanities Research Center,
The University of Texas at Austin
Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.,
Mexiko-Stadt
University of San Francisco, School of
Medicine, San Francisco General Hospital

sowie allen privaten Leihgebern:

Omar Alvarez Fernández
Rogerio Azcárraga

Andrés Blaisten Bolognini
Cejas Collection, Miami
Juan Rafael Coronel Rivera
Patty and Jim Cownie
Maestro Arturo Estrada H.
Arq. Enrique García Formenty
Arturo García Bustos, Rina Lazo
Mr. and Mrs. Abel Holtz Collection,
Courtesy Gary Nader Fine Art, Miami
Cristina Kahlo
Graziella y Susana Díaz de León
Javier Lumbreras, Artemundi Global Fund,
Mexiko-Stadt
Alejandra Matiz
Beatriz Mendivil de Holtz
Carlos Pellicer
Jorge Ramos Olivares
Manuel und María Reyer Collection,
New York
Diego López Rivera
Colección Pérez Simón
Colección Álvarez Bravo Urbajtel
Dr. Richard Zapanta Family Collection

**und allen privaten Leihgebern,
die ungenannt bleiben möchten.**

**Außerdem danken wir allen,
die in vielfältiger Weise zum Gelingen
der Ausstellung und des Kataloges
beigetragen haben.**

Víctor Acuña
Lucienne Allen
Vera da Costa Autrey
Laura Bechter
Sandra Benito Vélez
Claudia Cabrera
María del Refugio Cárdenas Ruelas
Magda Carranza de Akle
Paul und Trudy Cejas
Josefina Trottner de Cesarman
Armando Colina
Teresa del Conde
Alejandra Cortés Guzmán
Alvaro J. Covacevich
Agustín Cristóbal
Gaudencio Cuahutle Angulo
Alberto Davidoff
Aline Davidoff
María Estela Duarte Suárez
John Elderfield
Candida Fernández de Calderón
Alberto Fierro Garza
Stephen Fleischman
Jeff Fleming

Adela Obregon Formosa
Teresa Franco
Gaby Franger
Maria Gaida
Jean Paul Gaultier
Salomon Grimberg
Edda Gilbert Busche
Richard Haas
Helena Hernández de Valle-Arizpe
Hayden Herrera
Rainer Huhle
Ibero-Amerikanisches Institut,
Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Cristina Kahlo
Jochen Kahlo
Howard Karno
Andrea Kettenmann
Taisia Koller
Milena Koprevitza Acuña
Oscar de León Montemayor
Glenn D. Lowry
Mary-Anne Martin
Cesar Moheño Medellín
Judith Gomez del Campo Mendivil
Luis Morett Alattore
Mimi Muray Levitt
Holly Myers
Gary Nader
Nelleke Nix
Lorcan O'Neill
José Ortiz Izquierdo
Alejandra de la Paz Nájera
Carlos Pellicer
Mariana Pérez Amor
Carlos Phillips Olmedo
Melike Poda
Yakub Poda
Helga Prignitz-Poda
Richard Shiff
Johanna Spanke
Thomas F. Stanley
Daniel Tamayo
Cathryn Thurow
Raquel Tibol
Hilda Trujillo Soto
Alfredo Vázquez Galicia
Sergio Vela
Roxana Velásquez Martínez del Campo
Sandra Weisenthal de Galewicz
Alejandra R. de Yturbe
Jeanette Zwingerberger

VORWORT

Frida Kahlo war eine Vertreterin der durch die mexikanische Revolution in Gang gebrachten tiefgreifenden kulturellen Veränderungen Mexikos. Die Wertschätzung der indigenen Vergangenheit wie auch der traditionsreichen Gegenwart waren Ausdruck dieser revolutionären Kraft.

Das Werk Frida Kahlos verbindet den offenen und komplexen Ausdruck ihrer selbst mit der Gedankenwelt, der Sprache, den Farben und den Symbolen der mexikanischen Kultur. Zugleich ist Frida Kahlos Werk eng mit der künstlerischen Avantgarde und dem kulturellen Aufbruch ihrer Zeit verbunden. Mit ihrer Malerei schafft sie Bilder von gnadenlosem Realismus, die man dem Estridentismus, dem Surrealismus und auch dem Jahrzehnte später entstandenen magischen Realismus zuordnen kann.

Die Retrospektive gibt uns die Möglichkeit, den Entwicklungsprozess im Schaffen der Künstlerin nachzuvollziehen. Frida Kahlo war eine gebürtige Mexikanerin, die durch ihr Werk universelle Bedeutung für die Welt der Kunst erlangte. CONACULTA schließt sich dieser Ehrung der Künstlerin an.

Consuelo Sáizar
Vorsitzende von CONACULTA

 **CONACULTA**

VORWORT

Seit seiner Gründung im Jahr 1946 ist das Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) Dreh- und Angelpunkt des künstlerischen Schaffens in Mexiko und fördert seine Bekanntwerdung im Ausland. Gleichzeitig verstand es das INBA stets als eine seiner Hauptaufgaben, unterschiedlichste künstlerische Ausdrucksformen aus aller Welt in seinen verschiedenen Arealen zu präsentieren, in der Überzeugung, dass kultureller Austausch der geistigen Bereicherung von Gesellschaften sowie dem gegenseitigen Kennenlernen und Verstehen dient.

Daher ist es dem Instituto Nacional de Bellas Artes eine Ehre, dazu beizutragen, dass sich das europäische Publikum an der *Frida Kahlo – Retrospektive* erfreuen kann, die der Martin-Gropius-Bau Berlin und das Kunstforum Wien im Frühjahr bzw. Herbst 2010 veranstalten.

Wir sind überzeugt, dass diese großartige Ausstellung alle Erwartungen erfüllen wird, die das Werk der mexikanischen Malerin weckt, umso mehr, als ihre Arbeiten erstmals in Österreich gezeigt werden und in Deutschland nie zuvor eine so große Anzahl ihrer Werke zu sehen war.

Die etwa 140 Exponate, die für diese Retrospektive zusammengestellt wurden – 60 Gemälde und 80 Zeichnungen, darunter viele kaum bekannte –, ergeben einen bemerkenswerten künstlerischen Parcours, der dem Einsatz der Kuratorin Helga Prignitz-Poda zu verdanken ist. Als eine der herausragenden internationalen Kahlo-Spezialistinnen hat sie sich die Aufgabe gestellt, die mexikanische Künstlerin in einer objektiven und umfassenden Perspektive zu präsentieren.

Dass das Werk Frida Kahlos nach wie vor bewundert, gründlich erforscht und von unnötigen Äußerlichkeiten befreit wird, gibt Mexiko die Gewissheit, dass die Fülle, Größe und Unvergänglichkeit, die diesem Œuvre innewohnt, offenbar wird. Wie sich gezeigt hat, schlug Frida Kahlo eine Brücke von der bildenden Kunst Mexikos zur Weltkunst und bewies, dass die eine integraler Bestandteil der anderen ist und diese durch kostbare Beiträge bereichern kann.

Eine Ausstellung von solch beeindruckender Dimension könnte niemals verwirklicht werden, wenn es keine Verständigung zwischen den beteiligten Personen und Institutionen gäbe. Daher

dankt das INBA dem Direktor des Martin-Gropius-Bau, Gereon Sievernich, und der Direktorin des Kunstforums, Ingrid Brugger, für das gemeinsame Bemühen, durch das diese *Frida Kahlo – Retrospektive* möglich wurde.

Für ihr großes Engagement danken wir auch dem Deutschen Botschafter in Mexiko, Roland Michael Wegener, und dem österreichischen Botschafter in Mexiko, Alfred Längle, sowie ihren Mitarbeitern für Deutschland, Kulturreferentin Tania Hutt und Kulturattachée Claudia Kip, sowie für Österreich Kulturattaché Wolfgang Oliver Kutschera.

Besonderer Dank gilt dem mexikanischen Wirtschaftsbeauftragten in Deutschland, Miguel Ángel Padilla Acosta, und dem mexikanischen Botschafter in Österreich, Alejandro Díaz y Pérez Duarte, sowie dem mexikanischen Kulturattaché in Deutschland, Daniel Tamayo Astie.

Dank der Großzügigkeit der verschiedenen Institutionen und Privatsammler, die ihre Werke zur Verfügung stellen, ist es möglich, eine so umfassende Auswahl zu präsentieren. Gezeigt werden unter anderem Kunstwerke aus dem Besitz der Banco Nacional de México S.A., des Museo Dolores Olmedo Patiño, aus Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation, der Galería Enrique Guerrero, des Museo Nacional de Agricultura de la Universidad Autónoma Chapingo, des Instituto Tlaxcalteca de Cultura und des Museo de Arte de Tlaxcala, der Galería Arvil und der Galería de Arte Mexicano.

Das Instituto Nacional de Bellas Artes spricht ihnen allen ihren größten Dank aus und ergänzt die Ausstellung durch Werke aus dem Museo de Arte Moderno und der Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. Durch den unschätzbaren Einsatz aller Beteiligten überwindet das Lebenswerk Frida Kahlos, einer der bedeutendsten Vertreterinnen mexikanischer Kunst, die Grenzen unseres Landes, werden Kunstwissen und -wertschätzung zum Bindeglied zwischen unseren Nationen.

Teresa Vicencio Álvarez
Generaldirektorin
Instituto Nacional de Bellas Artes



VORWORT

Frida Kahlo gilt als die »Ausstellungskönigin« schlechthin; ein Quotenstar von internationalem Format, der regelmäßig Besucherströme in die Museen lockt, eine Identifikationsfigur für ein breites Publikum, das von ihrer Kunst, vor allem aber von ihrer berührenden Lebensgeschichte fasziniert ist. Frida Kahlo wird heute von einem Millionenpublikum verehrt, und es ist natürlich auch dieser Umstand, der die Ausstellungsmacher interessiert. So unternimmt dieser Katalog an mehreren Stellen den Versuch, Licht in Fridas Rezeptionsgeschichte zu bringen und eine Analyse der Erfolgsstory, die als solche nicht mehr von ihrem Werk zu trennen ist, vorzunehmen. Dies hilft dem Werk, oder, besser gesagt, es lenkt den Blick auch auf jene künstlerischen Strategien, die dem *journal intime* der mexikanischen Künstlerin eine Komplexität verleihen, die weit über den biografisch-voyeuristischen Aspekt hinausgeht.

Frida Kahlo liest sich in vielen Bereichen als Grenzgängerin. Der biografischen Mannigfaltigkeit, die sie anbietet, entspricht die Vielschichtigkeit des künstlerischen Werks. So vermeintlich naiv Fridas Bilder auch daherkommen, so enigmatisch ist dabei der Symbolgehalt der Bilderzählungen. Die Forschungsergebnisse von Helga Prignitz-Poda entschlüsseln einmal mehr Fridas Bildsprache und führen zu neuen und überraschenden Deutungen, die ihrerseits ein Licht auf Fridas Biografie zurückwerfen. Vertiefend führt der Katalog auch in Teilaspekte von Fridas Leben und entwickelt Erklärungsmodelle für die Verquickung von Ausdruckszwang und Kalkül, die Frida Kahlos Kunst charakterisiert.

Frida Kahlos Selbstinszenierungen – sei es als Märtyrerin, als indigene Mexikanerin oder als Verführerin – prägen ihre Gemälde und fanden Widerhall in den zahlreichen überlieferten Porträtauf-

nahmen, vor allem denen des New Yorker Fotografen Nickolas Muray. Cristina Kahlo, Fridas Großnichte, hat für die Ausstellung und den Katalog die Auswahl von Fotografien übernommen und den heute weltweit verbreiteten Bildern Murays unter anderem unpubliziertes Material aus dem Familienarchiv hinzugefügt. Hier wird das offizielle Bild Frida Kahlos um einen sehr privaten, sehr menschlichen Aspekt ergänzt.

Frida Kahlo hat knapp 150 Gemälde hinterlassen, ein vergleichsweise kleines malerisches Œuvre, das sich größtenteils in privatem Besitz in Mexiko und den USA befindet. Wir konnten für die Stationen Berlin und Wien mehr als 60 Gemälde und 80 der wichtigsten Arbeiten auf Papier zusammentragen: Schon so gesehen ist diese Schau eine der bedeutendsten in der Ausstellungsgeschichte der mexikanischen Künstlerin. Frida Kahlo ist mexikanisches Kulturgut, und es bedurfte der Unterstützung und Hilfe der zuständigen Stellen vor Ort, aber auch hoher diplomatischer Bemühungen, dieses Projekt zu realisieren. Wir bedanken uns herzlich bei Consuela Sáizar, der Präsidentin des Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) sowie bei Teresa Vicencio Álvarez, der Generaldirektorin des Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie bei den Vertretern der Mexikanischen Botschaften in Deutschland und Österreich und denen der Deutschen und Österreichischen Botschaften in Mexiko. Unser Dank geht weiter an die Banco de México und den Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Ohne die Hilfe und Leihbereitschaft von Carlos Phillips Olmedo, dem Direktor des Museo Dolores Olmedo Patiño in Mexiko-Stadt, hätte diese Ausstellung nicht realisiert werden können. Ihm sei ebenso herzlich gedankt wie Robert Littman und der Jacques and Natasha

Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation, aus deren Beständen sehr wichtige Leihgaben kommen. Die Galería Arvil und ihr Leiter Armando Colina hat zahlreiche bedeutende Werke vermittelt, Juan Rafael Coronel Rivera, der Enkel Diego Riveras, hat diese Ausstellung unterstützt, ebenso wie zahlreiche weitere private Sammler und Institutionen; ihnen allen gebührt unser aufrichtiger Dank.

Im Zentrum dieses so schwer zu realisierenden Projekts steht die Kuratorin der Ausstellung, Helga Prignitz-Poda. Ihr Engagement, ihr Wissen, der unermüdliche Einsatz in allen Fragen der Leihgeber-Diplomatie und nicht zuletzt ihr Bemühen um den vorliegenden Katalog kann nicht hoch genug geschätzt werden. Ihr zu Seite stand in Wien Florian Steininger, dem wir ebenfalls danken. Unser Dank geht weiter an den Prestel Verlag und an alle Katalogautoren. Eine Ausstellung wie diese ist nicht zuletzt auch ein finanzielles Wagnis. Die Zusammenarbeit unserer Häuser hat geholfen, das Wagnis eingehen zu können. Der Bank Austria gilt für das Kunstforum in Wien besonderer Dank für die Förderung.

Angesichts der Ausstellung und des Kataloges meinen wir nicht ohne Stolz: Das Engagement aller an diesem Projekt Beteiligten hat sich gelohnt. Wir wünschen viel Freude mit *unserer* Frida Kahlo!

Ingrid Brugger
Bank Austria Kunstforum
Direktorin

Joachim Sartorius
Berliner Festspiele
Intendant

Gereon Sievernich
Martin-Gropius-Bau
Direktor

EINE KLEINE WELT, DIE SO GROSS GEWORDEN IST ...

INGRIED BRUGGER

Frida Kahlo hat zu Lebzeiten nur unwesentlich am internationalen Kunstbetrieb teilgenommen. Ihr Ausstellungskalender ist schnell gelesen, die zeitgenössischen Rezensionen sind überschaubar. Es war ihr Mann Diego Rivera, der international als Künstler und als eine der Hauptfiguren einer links orientierten Bohème



1

Aufmerksamkeit genoss; eine Aufmerksamkeit, die über die Jahrzehnte allerdings verblasst ist: nicht in seiner Heimat – in situ kann man sich von einem anhaltenden Hype um Rivera überzeugen –, aber im Ausland, in Europa oder den Vereinigten Staaten, dort, wo die großen Präsentationen der Kunst der Moderne und Nachmoderne immer noch stattfinden. Hingegen ist es seit Jahren schon Frida Kahlo, der die Kunstwelt hinterherläuft, deren rare, weil schwierig zu realisierende Ausstellungen überall auf der Welt Hunderttausende in die Museen ziehen. Kahlo besitzt eine Fangemeinde, die mit der von Popstars zu vergleichen ist. Verehrt von einem Millionenpublikum, genießt sie heute den Status einer Kultfigur, der weit über das individuell gelebte Leben als Malerin und Frau hinausgeht.

Frida Kahlo verarbeitete in ihren Bildern das eigene Schicksal: es war ein Abarbeiten an ihrer inneren Befindlichkeit mit nur minimalen Variationen; sie reagierte auf ihr unmittelbares Umfeld, auch da und dort auf politische Anspielungen oder verzichtete besser gesagt nicht auf die Darstellung der Zusammenhänge der eigenen Person mit größeren Ideen. Ihr Repertoire ist dabei begrenzt, ihre Bilder- und Zeichensprache, einmal entschlüsselt, repetitiv. Was noch nichts über die Qualität der Bilder aussagt, und auch nichts über die Faszination, die von diesen ausgeht. Aber, was Frida in ihrer Kunst reflektiert, das ist – bei allem Respekt vor ihrem persönlichen Schicksal – eine vergleichsweise kleine Welt. Und eine sehr private.

Frida Kahlos posthume Rezeptionsgeschichte hat das Private usurpiert und den persönlichen Kosmos der Künstlerin auf die Ebene einer umfassenden Verfügbarkeit gehoben. Fridas Rolle als Künstlerin diente Feminismus und Postfeminismus konstant als inhaltliches Kanonenfutter. Das Identifikationspotenzial Fridas geht jedoch weit über den feministischen Rahmen hinaus. Frida Kahlo ist massentauglich geworden, wobei es weltweit ausufernde Mediensysteme, nicht zu unterschätzende Merchandising-Verfahren und schließlich auch Salma Hayeks Hollywoodfilm gewesen sind, die ihre globale Prominenz garantieren.

Fridas Starfaktor überragt das Potenzial ihrer Kunst, das Potenzial jeder Kunst um ein Vielfaches. Dies ist ebenso beeindruckend wie es bedenklich erscheint. Natürlich ist Frida Kahlo in erster Linie ein typisches Produkt unserer medialisierten Gegen-

- 1 Nickolas Muray
Frida auf einer weißen Bank, Nickolas Murays Studio, New York 1939
Collection of Nickolas Muray Photo Archives
(Kat. 226)
- 2 **Selbstbildnis mit Samtkleid**, 1926
Privatbesitz, Courtesy Galería Arvil, Mexiko-Stadt
(Kat. 2)
- 3 **Selbstbildnis mit Affen**, 1943
The Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art
and The Vergel Foundation
(Kat. 36)

wartsgesellschaft. Fragt man allerdings nach den Voraussetzungen für Kahlos gegenwärtigen Status einer globalen Heroine, dann wird man an die Künstlerin selbst verwiesen: auf eine Selbstinszenierung zu Lebzeiten ebenso wie auf eine Kunst voller gleichermaßen sensibler wie brachialer Ausdruckskraft, beides Schlüssel zu ihrer gewaltigen Massenwirksamkeit.

Frida Kahlos eigenwillige Erscheinung – Gesichtszüge, in denen Schönheit mit Herbheit im Widerstreit liegt, die spezielle Haartracht, der folkloristische Aufputz – hat sich unserem visuellen Gedächtnis eingegraben, egal ob als Fotografie (Abb. 1), als filmisches Frida-Remake oder von der Künstlerin selbst in Malerei festgehalten. Ihr erstes Selbstporträt schuf Frida Kahlo als 19-Jährige (Abb. 2). Das *Selbstbildnis mit Samtkleid* entstand in der »Casa Azul« in Coyoacán auf dem Krankenlager: »Sobald ich meine Mutter wiedersah, sagte ich zu ihr: ›Ich bin nicht gestorben, und außerdem habe ich etwas, wofür es sich zu leben lohnt: Die Malerei.‹ Da ich in einem Gipskorsett liegen musste, das von den Schlüsselbeinen bis zum Becken reichte, konstruierte meine Mutter mir ein lustiges Gestell mit einer Holztafel, um das Papier daran zu befestigen ... Sie brachte einen Baldachin an und hängte an der Unterseite einen Spiegel auf, sodass ich mit meinem Spiegelbild Modell werden konnte.«¹

Mehr als ein Drittel des Gesamtwerks sind Selbstbildnisse (Abb. 3). Und wie vielleicht sonst nur noch bei Van Gogh, ist es bei Frida Kahlo das eigene Konterfei, das uns in seinen Bann zieht. Ikonenhaft gesetzt, sind Kahlos Selbstbildnisse jedoch mehr als bloße Abbilder der eigenen Person. Sie verkörpern eine andere, wenn man so will, eine höhere Wirklichkeit. Sie stehen nicht als Symbol für die Künstlerin, für das von ihr ertragene Leid und ihre Liebesjagd, sondern sie verkörpern alle diese Aspekte. Fridas Selbstporträts sind Inkarnationen Fridas und daher gleichermaßen verehrungswürdig. Wir erblicken ein Bildnis Fridas und meinen, sie selbst zu sehen! Frida Kahlos Porträts sind selbstreferenzielle Kunstwerke und schon so gesehen ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Avantgarden. Dass die Künstlerin sich aber eines eigentlich antimimetischen Verfahrens bedient, um dann mit vermeintlich naiver Akribie gerade das Mimetische hervorzutreiben, verleiht ihrer Kunst eine eigenwillige Raffinesse.



2



3



4

Dabei sind Frida Kahlos Leben und ihr Werk unmittelbar miteinander verwoben. Sie selbst will es so, bietet sie uns mit ihrer Malerei doch stückweise ihr Leben an. Ein Leben, das bei allem Wissen um Kahlos Vorliebe für ein Rollenspiel, bei all ihren kalkulierten Posen und Attitüden, bei aller gekonnten Zurschaustellung einer Rhetorik des Schmerzkörpers uns gerade wegen seiner vermeintlichen Authentizität in seinen Bann zieht.

Um Kahlos Bildkosmos zu verstehen, gilt es vor allem und zuerst, das Werk mit der Biografie zu überlagern, mit einem Lebens- und Schmerzensweg, der zweifellos berührt: Ein lange unerkanntes Rückenleiden, das ihr seit dem sechsten Lebensjahr Beschwerden bereitete, als 18-Jährige der schwere Verkehrsunfall mit der Folge lebenslanger Beeinträchtigungen und mehrerer operativer Eingriffe, die On-and-off-Beziehung mit Diego Rivera, die Abtreibungen auf ärztlichen Rat und die Fehlgeburten (Abb. 4), ihr aufreibendes Engagement für den Kommunismus, ihre Freundschaften mit den führenden Köpfen der Surrealisten, ihre aufsehenerregenden Affären, ihr gelebter Exotismus und ihr Sichaufbäumen gegen das Sterbenwollen des lädierten Körpers. Es sind vor allem diese persönlichen, ja intimen Erfahrungen, aus denen sich Kahlos Bildwelt speist: sie selbst inmitten von Träumen, Ängsten, Schmerzen und Wünschen, die ungeborenen und totgeborenen Kinder, die Familie und Diego Rivera, ihre Amme, die Labilität von Blutsbanden und Beziehungen, die Liebe, ihre Freuden und Qualen.

Dabei stehen Fridas Leben und Werk im Zeichen der Widersprüchlichkeit, der Antagonismen, die ebenso reizvoll wie fesselnd erscheinen. In der künstlerischen Recherche ihrer selbst begegnet uns einmal eine Naivität voller festlich-volkstümlichem Flair, die wir gemeinhin mit dem direkt Empfundenen, mit dem Authentischen verbinden – um gleichzeitig einen Bilderreigen zu erblicken, der gedanklich wie motivisch in den höchst komplexen Chor des internationalen Surrealismus der zweiten und dritten Stunde einzustimmen vermag. Was sich in Fridas Bildern wie skurrile Motivklitterungen aus einem gemalten Tagebuch liest, verweist auch auf die surrealistische Frage der Wahrnehmung einer erweiterten Realität mit dem Ziel, die »grundsätzliche Unterscheidung zwischen Außen- und Innenwelt« (Max Ernst) aufzuheben (Abb. 5), oder, wie es Breton ausdrückt, grundlegende Antinomien, etwa »Wachzustand



5

- 4 **Henry Ford Hospital, 1932**
Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexiko-Stadt
(Kat. 16)
- 5 **Bildnis Luther Burbank, 1931**
Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexiko-Stadt
(Kat. 11)
- 6 **Selbstbildnis als Tehuana oder Diego in meinen Gedanken, 1943**
The Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art
and The Vergel Foundation
(Kat. 38)
- 7 **Selbstbildnis mit Äffchen, 1945**
Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexiko-Stadt
(Kat. 50)

und Schlaf (Realität und Traum), Vernunft und Wahnsinn, Objektives und Subjektives, Wahrnehmung und Vorstellung, Vergangenheit und Zukunft, Liebe, Leben und Tod«. Dabei hat Frida Kahlo pseudo-naive Malerei nichts mit dem hermetischen, vom Erfassen amorpher Form- und Liniengefüge abhängigen Halbautomatismus zu tun, der den Surrealismus bis hin zu Masson und Tanguy prägte und den André Breton 1929, in seinem zweiten surrealistischen Manifest, seinerseits fallengelassen hatte, um stattdessen für die Methode der illusionistisch scharfen Traumbilder einzutreten. Salvador Dalí lieferte diese dann, auch René Magritte, der – ähnlich wie Frida Kahlo – formalästhetische Anleihen bei der scheinbar mimetischen Vorgangsweise der Neuen Sachlichkeit tätigte.

Hinter Fridas magischen Bilderfindungen lauert ein Wissen um die Strategien der Moderne, die nicht nur das Spiel mit dem Unbewussten und Träumerischen und den aktuellen stilistischen Möglichkeiten der internationalen Avantgarden, sondern auch das Volkstümliche und das Naive bewusst ins Kalkül nahmen und in diesen völlig neuen Inspirationsressourcen die Auflösung von Form- und Darstellungskonventionen vorantrieben. Mit dem Rekurs auf das ästhetisch Naive und das naiv Erzählte stellt Frida Kahlo nicht zuletzt künstlerische Normen infrage und verpflichtet sich der »Kunst der Kunstlosigkeit« als einer grundlegenden Kategorie der Avantgarden. Und es ist diese akribisch-naiv interpretierte Bildsprache, die den Bilderzählungen ihre besondere Drastik verleiht und den Betrachter in dem Glauben lässt, in Fridas bildlichen Selbstreflexionen den unmittelbaren Ausdruck der Persönlichkeit wiederzufinden. Ich glaube, der Nenner ist ein gemeinsamer: In den Bildern der mexikanischen Künstlerin paart sich das Authentische mit dem künstlerischen Kalkül in seltener Perfektion zu einer konstruierten Halbnaivität. Auch diese spricht Menschen an. Und: Frida Kahlo ist alles andere als eine naive Künstlerin, ebenso wenig wie Natalija Gontscharowa oder Marc Chagall naive Künstler waren, oder auch Henri Rousseau; die Entscheidung aber, ihren Lebens- und Leidensweg zum Hauptthema ihrer Malerei zu machen, schuf ein Diskussionsklima, in dem die formalästhetischen Fragen des Werks hintangehalten wurden. Auch das Exotische, das Frida Kahlo anhaftet, das sie steigerte und zu ihrem Image stylte, faszinierte bereits die Zeitgenossen, verwies



6



7

sie selbst dabei aber auch in ein Nischendasein, durch das der Spielraum für eine internationale Kontextualisierung ihrer Malerei von vornherein eingeschränkt wurde.

Es ist ein kräftiger Schuss an *Mexicanidad*, jene im Zuge der Mexikanischen Revolution aufkommende Rückbesinnung auf die indigenen Ursprünge und die eigene Volkskultur, der Frida Kahlos Kunst ebenso würzt wie ihre Selbstinszenierungen. Ihre mit präkolumbischen Symbolen und Motiven aus der mexikanischen Alltagskultur versetzten Bilder bergen ebenso wie die Stilisierung der Künstlerin als Ur-Mexikanerin im farbenprächtigen Tehuana-Gewand nicht nur eine ästhetische, sondern vor allem auch eine politische Aussage (Abb. 6, 7).

Wie ganz und gar gelungen Frida Kahlos exotisches Auftreten war, bezeugt André Breton in einem Text aus dem Jahr 1938, kurz nachdem er das Ehepaar Rivera-Kahlo auf seiner Reise durch Mexiko kennengelernt hatte. Breton, von der Fremdartigkeit Mexikos, von den exotischen Vögeln und Früchten und den präkolumbischen Colima-Statuen verzaubert, erzählt von seiner Entdeckung Fridas: »Schließlich hatten meine Augen auch sie erblickt, die ihnen so überaus gleicht, in der Haltung und im Schmuck einer Märchenprinzessin, mit magischen Kräften in den Fingerspitzen, im Lichtstrahl des Vogels ›quetzal‹, der, wenn er fortfliegt, Opale auf die Felskanten streut: *Frida Kahlo di Rivera*.«² An dieser Stelle macht Breton Frida Kahlo zu einem ›Naturphänomen‹, dazu angetan, ihm, dem Europäer und Künstler, zur Inspiration zu dienen. Eigentlich typisch für Breton. Trotzdem: Der Artikel des ›Obersurrealisten‹, der im Katalog von Fridas erster Einzelausstellung in New York abgedruckt wurde, ist die erste ernsthafte Auseinandersetzung mit ihrem Werk. Breton war der Erste, der in Kahlo nicht nur die Naive sah, sondern für ihre Bilder Ansätze zu einem Beitrag zur Lösung von zugleich politisch-philosophischen und künstlerischen Fragen konstatierte und ihr Kenntnisse der europäischen Avantgarde zusprach. Breton war schließlich auch derjenige, der Frida zu einer Ausstellung in Paris überredete und ihr die Teilnahme an Gruppenausstellungen der Surrealisten ermöglichte.

Doch zurück zum Exotischen: In ihren Bildern stellt Kahlo ihren Überlebenskampf in ›exotische Paradiese‹, die wir wie Bühnen zu betreten vermögen, bereit, diesen Kampf zu kopieren, nicht zuletzt

auch als Strategie zur eigenen Lebensbewältigung. Um einen Vergleich über die Jahrzehnte hinweg zu wagen: Auch Maria Lassnig hat sich wiederholt in ihrer körperlichen Hinfälligkeit gemalt, aber sie lässt das Paradies aus, malt es geradezu weg. Weswegen sie auch immer als Einzelkämpferin rezipiert wird und isoliert von jedem Identifikationsbegehren bleibt. Was hingegen Frida Kahlo anbietet, ist letztlich eine Einladung in das große Paradies. Dies und die sehr weibliche Zeichen- und Bildersprache sind wesentliche Indikatoren für das breite Interesse an ihrer Kunst. André Breton schreibt: »Heute füge ich hinzu, dass keine Malerei mir 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 der Rolle höchster Verderbtheit zu präsentieren. Die Kunst der Frida Kahlo ist eine Schleife um eine Bombe.«³ Angesiedelt zwischen *femme fragile* und *femme fatale*, zwischen magischer Verführerin und zerbrechlichem Wesen, zwischen Emanzipation und Schutzbedürftigkeit, präsentiert sich Frida in den Selbstporträts tatsächlich als durchaus ambivalenter Charakter. Auch das liefert Identifikationspotenzial.

Frida starb mit 47 Jahren. Nach ihrem Tod wurde es still um sie. Zwar hatte sie zu Lebzeiten als Künstlerin gute Erfolge erzielt, doch letztendlich war die Wahrnehmung Fridas vor allem die einer exotischen Blume am Revers ihres Mannes Diego Rivera. Unter vollem Einsatz ihrer Persönlichkeit war es ihr allerdings gelungen, innerhalb ihrer Möglichkeiten ein Maximum an Öffentlichkeit zu generieren. Die Bilder von der Eröffnung der ersten Kahlo-Ausstellung in ihrem Heimatland, 1953 in Mexiko-Stadt, gehen auch heute noch ans Herz. Verständlich, dass Salma Hayek gerade diese Szene als Filmset wählte: An der Feier nahm Frida vom Bett aus teil, dabei sorgfältig in ihrem üblichen Look zurechtgemacht: Sie präsentiert sich als Frau, die allem körperlichen Verfall zum Trotz (Frida war zu diesem Zeitpunkt kurz vor einer Fußamputation und hatte schwere Operationen an der Wirbelsäule hinter sich) ihre eigene und anerkannte Kunst schafft und, im Angesicht des Todes, dem Leben noch das Letzte an Freude abringt. »Viva la vida«: Der Schriftzug erscheint mehrmals auf den üppigen, der Verwesung preisgegebenen Früchte- und Blumenstillleben, die in ihren letzten Jahren entstanden.

Die Basis für ihre posthume Mystifizierung hat Frida Kahlo selbst geschaffen. Sie inszenierte ihre Eigenschönheit mit Hässlichkeit und Hinfälligkeit zu einer Einheit, sie stellte ihre körperlichen Defizite ebenso wie ihre Sexualität in die Öffentlichkeit und sich selbst als Frau in den Mittelpunkt ihrer (Bilder)Welt (Abb. 8). Wie keine andere eignet sich die Person Frida Kahlo nach wie vor als Projektionsfläche ungezählter Klischees. Die Folie für diese Inszenierung war der französische *artiste maudit*, waren Baudelaire, Rimbaud oder Verlaine, war letztlich die Vorstellung vom kranken, verletzten und ausgestoßenen Künstler, die auch unsere Wahrnehmung etwa von Van Gogh oder Toulouse-Lautrec prägt. Frida Kahlos Maskierungen als Märtyrerin – mit Dornenhalsband, die Haut mit Nägeln gespickt, im Korsett mit geöffnetem Körper oder von Pfeilen durchbohrt – zehrt von einer sakralen Ikonografie. Es sind Bilder und Gebärden einer versteinerten Passionsmetaphorik als Sinnbilder für Einsamkeit und Melancholie, die sich unmittelbar auf den Betrachter übertragen. Im Assoziationsfeld des *artiste maudit*, des geschundenen Künstlers, hat Einsamkeit als pervertierte Innerlichkeit ihren Ort. Sie rührt, auch und gerade



bei Frida Kahlo, vom Umschlagen der Emanzipation in Vereinzelung, eine Vereinzelung, die sich in ihrem Werk und in ihrem zur Schau gestellten Leben als große ästhetische Geste realisiert.

Frida Kahlo zählt zu denen, die die persönliche Krise, das Bewusstsein dieser Krise, definitiv ins Ästhetische verschoben haben. Doch das ist nicht alles. Frida Kahlo und ihr künstlerisches Werk verkörpern gewissermaßen eine universale Dialektik, in der sich das Persönliche mit dem Politischen, das Private mit dem Öffentlichen, die Suche nach der eigenen Identität mit gesellschaftlichen und kulturellen Bewusstseinskrisen zu verbinden vermag. Jahrzehnte bevor die Frauenbewegung »the personal is political« zu ihrem Slogan erhob, lange bevor »identity politics« und postkoloniale Hybriditäten Bestandteile eines globalen Diskurses über Machtstrukturen und Interdependenzen wurden, rührte Frida Kahlo mit ihrem Werk an diese Themen. Manches bleibt einfach, in anderen Bildern wird vieles in akribisch durchdachten Bildkompositionen ineinander verschachtelt und verschlungen. In Fridas Werk treten gleichsam zwei »Geschichtlichkeiten« ineinander: eine absolute, ästhetisch erlebte und eine private. Aus diesem Zusammenstoß zwischen dem Absoluten (der mexikanischen Urheimat, des neuen Amerika, der politischen und gesellschaftlichen Situation) und den Reflexionen des persönlichen Schicksals resultiert der emotionale Schock der Bilder. Gang der Geschichte und private Vergänglichkeit prallen aufeinander.

»Ich ist ein Anderer.« (Arthur Rimbaud) Getrieben von dem Wissen um die irreduziblen Mängel ihres Körpers und von dem Begehren nach Vollständigkeit, entwickelt Frida Kahlo eine Strategie, diese Defizite imaginär auszugleichen. Daraus resultiert beides: der Selbstinszenierungszwang, der die Person auszeichnet, und die Inszenierung ihrer selbst im Werk als Schöpferin eines durchaus komplexen, die Grenzen des Ichs sprengenden Kosmos, in dem sich die Suche nach der eigenen Identität zu einer facettenreichen Poesie anderer, universeller Identitäten weitet.

1 zit. nach Raquel Tibol, *Frida Kahlo – Ein offenes Leben*, München 2005, S. 51.

2 Vgl. *Frida Kahlo (Frida Rivera)*, Ausst.-Kat. Julien Levy Gallery, New York 1938 (Faltblatt).

3 Ebd., S. 36.

DIE HIMMLISCHE LIEBESGESCHICHTE UND CHIFFRIERTE GEHEIMSCHRIFTEN IM WERK VON FRIDA KAHLO

HELGA PRIGNITZ-PODA

Frida Kahlos dramatische und stets interessante Lebensgeschichte ist heute einem breiten Publikum weitgehend bekannt. Die Künstlerin hat den Status einer kanonisierten Heiligen erlangt, deren Bilder mit Ikonen verglichen werden. Leider werden aber meist nur gebetsmühlenartig die bekannten Geschichten und Legenden tradiert. Langlebig wie Mythen halten sich diese Geschichten und verstellen den Blick auf das Werk.

Dabei ist vielfach unbemerkt geblieben, dass die Forschung in den vergangenen Jahren mehrere Punkte der Biografie korrigiert

hat¹ – angefangen mit der mittlerweile bekannten Tatsache, dass Frida Kahlo selbst mehrfach falsche Angaben zum Beispiel über ihr Alter gemacht hat. Auch die Abstammung ihres Vaters war falsch überliefert worden, denn er war nicht jüdischen Glaubens, sondern protestantisch und stammte aus einer Pforzheimer Schmuckhändlerfamilie. Frida besuchte auch nicht die Deutsche Schule in Mexiko-Stadt, sondern eine Grundschule in Coyoacán, ehe sie auf die weiterführende Schule, die Preparatoria, wechselte.² Ebensowenig ist die Polioerkrankung der Künstlerin in der Kindheit gesichert, denn sie wird weder von der mexikanischen Ärztin Henriette Begun bestätigt noch von dem Arzt Dr. Eloesser, Fridas engstem Vertrauten.³ Dieser führte viele ihrer Beschwerden mit dem Bein auf einen Spaltwirbel (Spina bifida occulta) zurück, der unentdeckt geblieben war und den er für die Ursache all ihrer späteren Gesundheitsprobleme hielt. Auch Pablo Picassos Zitate über Frida Kahlo gehören ins Reich der Legenden, die von Diego Rivera erfunden wurden und sich nicht belegen lassen.

Dank der Öffnung eines Archivs im lange verschlossenen Badezimmer des Blauen Hauses, das aufgrund der testamentarischen Verfügung Diego Riveras noch 10 Jahre lang nach Fridas Tod verschlossen bleiben sollte, kam es innerhalb der letzten Jahre zu überraschenden Richtigstellungen und Ergänzungen der biografischen Details. Nach und nach werden diese Schätze aufgearbeitet. Der Inhalt des Kleiderschranks wurde zuerst veröffentlicht,⁴ dann ein kleines Adressbuch,⁵ und nun steht die Korrespondenz mit Fridas Arzt und die Veröffentlichung des privaten Fotoalbums im Blickfeld der Forscher. Das interessante psychologische Gutachten, welches Olga Campos von Frida Kahlo erstellte, wurde von Salomon Grimberg aufgefunden und veröffentlicht.⁶ Seit Frida Kahlos 100. Geburtstag muss man alles in allem eine ganze Reihe ihrer Lebens-tatsachen neu bewerten und somit manch lieb gewonnenen Gedanken umdenken.

Modifizieren muss man auch die Ikonisierung ihres Werks. Denn in jedem Bild thematisiert sich Frida Kahlo zwar selbst, aber jedes Mal in einem anderen Zusammenhang, mit einem anderen Hintergrund, in einer anderen Rolle. Kein Detail wiederholt sich und kein Pinselstrich ist bedeutungslos. So ist keines ihrer Bilder leicht zu durchschauen, und ebenso wie ihre Biografie stellenweise



1

- 1 Tagebuch, Seite 115
- 2 Tagebuch, Seite 128
- 3 Tagebuch, Seite 137

demaskiert wird, so sind auch in ihrem Werk noch viele Geheimnisse hinter scheinbar harmlosen, verschlüsselten Fassaden verborgen.

Bekannt sind ihre Verkleidungen in den verschiedenen Trachten, als Tehuana, auch als Doktorin aus Yalalag, als Kali oder Parvati, als Malinche, manchmal auch als Heilige im faltenreichen Gewand.⁷ Zusätzlich zum theatralischen Kostümwechsel bediente sie sich der verschlüsselten Ikonografie der Emblemkunst. Und schließlich bergen ihre Bilder auch noch ganz unentdeckte Seiten, humorvolle Darstellungen, Satiren und Karikaturen. Manchmal provozierte sie die Auftraggeber oder auch Freunde, für die ein Bild bestimmt war, in erheblichem Maße durch derartige verborgene Anspielungen. Es spricht für die Intelligenz der Auftraggeber, dass einige Bilder von ihnen nach kurzer Zeit zurückgegeben wurden; so zum Beispiel das Bild für das Speisezimmer des Präsidenten der Republik, in dem Kahlo einen hohlen Kürbis dargestellt hatte. Das war eine versteckte Beleidigung des hohen Amtes, bezeichnet doch ein hohler Kürbis im spanischen Sprachgebrauch auch einen Dummkopf. Das perfekt gemalte Bild wurde aber nicht etwa reklamiert, weil die künstlerische Ausführung unbefriedigend gewesen wäre, sondern weil die Anspielung als unpassend empfunden wurde. Dem Entschlüsseln einiger ihrer zum Teil ähnlich



2

humorvoll verborgenen Geheimnisse widme ich mich mit meinen Interpretationen im Bildteil des Kataloges.

Kahlo verschlüsselte ihre Werke, um den Betrachter in seinem Bemühen, die Bilder zu verstehen, herauszufordern oder sogar in die Irre zu führen. Und beim Durchblättern ihres Tagebuchs wollte nur sie selbst verstehen können, wovon die Seiten berichteten.⁸

Um Kahlos Bilder aus der Erstarrung der Ikonisierung zu lösen, möchte ich im Folgenden auf einige neue Spuren zur Entzifferung



3

4 Die Cuchachas, um 1927

5 Was ich im Wasser sah oder Was mir das Wasser gab, 1938 (1934)
Privatbesitz

6 Ausschnitt mit Markierung der Autorin

7 Ausschnitt mit Markierung der Autorin

ihrer Codierungen aufmerksam machen. Es liegt in der Natur der Sache, dass man bei diesen verborgenen Details ganz genau hinsehen muss. Ich bitte darum den Leser um Nachsicht, wenn die Betrachtung manchmal sehr detailliert vor sich geht.

DIE LIEBESGESCHICHTE DES HIMMELS

Mythen aller Zeiten und Völker handeln von den Vorgängen am Himmel, in deren Mittelpunkt Sonne und Mond stehen, das himmlische Paar, das füreinander bestimmt scheint, wobei die Sonne der Mann ist, der strahlende Held, und der Mond die Frau – schön, aber wandelbar. Beide lieben sich, doch höhere Mächte verhindern, dass sie zusammen glücklich werden. Denn wenn die Mondgöttin am schönsten ist, bei Vollmond, und sein Verlangen nach ihr am größten, ist sie am weitesten von ihm entfernt, auf der entgegengesetzten Seite der Erde. Bis sie dann nach 14 Tagen endlich bei ihm ankommt, ist sie wieder unsichtbar und zum Neumond geworden. Sie kann also nur bei ihm sein um den Preis der Selbstaufgabe. Mit Sonne und Mond in ihren Bildern hat Frida Kahlo in mehreren Werken diese klassische Liebesgeschichte und damit ihr Verhältnis zu Diego Rivera ins Bild gesetzt. Es wird immer gesagt, sie demonstrierte mit Sonne und Mond in ihren Bildern, wie stark der Dualismus ihr Weltbild prägte. Das ist nicht ganz falsch, aber es ist auch nicht ganz richtig. Denn zumeist erzählt sie mit den Chiffren doch direkt nur davon, wie nah oder wie fern sich die beiden Ehepartner gerade sind.

Dabei ist zu bedenken, dass Mexiko als das Land von Sonne und Mond gilt. Der aztekische Schöpfungsmythos berichtet ausgiebig davon, dass sich einst in Teotihuacan die Götter versammelten, um Sonne und Mond zu erschaffen. Die Sonne war diesem Mythos entsprechend fortan auf die Opfer der Menschen angewiesen, um nicht auf die Erde zu fallen und diese zu zerstören.

Kahlo beginnt ihr Tagebuch auf der ersten Seite mit den Worten »No, Luna, Sol ...« (Abb. 1). Sie markiert damit sofort den Handlungsbogen ihres Tagebuchs. Es dreht sich alles um die große Liebesgeschichte des Himmels und ihre eigene, die mit Diego Rivera, aber auch um deren Negierung: die große Zahl ihrer Affären und Geliebten. Diego Rivera war ihre Sonne. So wie man bei der Sonne trotz der regen Wandelbarkeit ihrer Oberfläche einen von

großer Ruhe und Gleichmut geprägten Lauf über den Himmel beobachten kann, so verkörpert Diego Rivera die große Ruhe und Gewissheit, alles unwandelbar richtig zu machen, während an seiner Oberfläche zahlreiche Liebschaften für Turbulenzen sorgen.

Demgegenüber sieht sich Kahlo als Mond mit einer kalten, starren Oberfläche, jedoch einem ausgesprochen wandelbaren, unruhigen Lauf.⁹ Ihre starre, Gleichmut vortäuschende Maske verbirgt dabei den zerrissenen und veränderlichen Kern ihres Inneren.

In ihren Bildern thematisiert sie die Unmöglichkeit der Vereinigung von Sonne und Mond und vor allem auch ihre Einsicht, dass



4

es zwecklos ist, mit irgendwelchen Opfern den Lauf der Sonne beeinflussen zu wollen.

Die drei hier gezeigten Tagebuchseiten (S. 115, 128, 137, Abb. 1–3) verdeutlichen zum Beispiel, wie sie sich anfangs als ein sich auflösendes, opferbereites Wesen begreift, das bemüht ist, die Sonne aufzuhalten. In das zweite Bild schreibt sie: »Schon? Alles ist verkehrt herum. Sonne und Mond, Füße und Frida.« Sie liegt wie der sterbende Buddha seitlich auf der Erde. Der Mond ist untergegangen und die Sonne könnte direkt auf sie fallen. Als ob das Opfer des einen Fußes, der ihr amputiert werden sollte, nicht genug wäre, um die Sonne zu besänftigen. Und im letzten Beispiel auf S. 137 zeigt sie, wie die Sonne tatsächlich auf die Pyramide fällt und nur Ruinen hinterlässt: Das traurige Einräumen des vermeintlichen eigenen Scheiterns. Ein wehmütiges Bild, in dem Frida Kahlo eingesteht, dass Diego Rivera nicht mit ihr zufrieden ist, sie in ihrem Bemühen um ihn versagt hat. Die Darstellungen von Sonne und Mond schildern auch in den Ölbildern herzerreißend deutlich, wie sich Frida Kahlo nach dieser Sonne verzehrte und den Kampf letztlich aufgab.

Zum ersten Mal stellt Frida Kahlo dieses himmlische Liebespaar in dem 1932, also kurz nach der ersten Hochzeit mit Diego Rivera entstandenen *Selbstbildnis auf der Grenze zwischen Mexiko und den USA* dar (Kat. 15), in dem Sonne und Mond noch naiv mit menschlichen Gesichtern gezeichnet sind, aber schon die enorme Spannung und Gegensätzlichkeit spüren lassen: Bereits hier krachen Blitz und Donner zwischen den beiden.

Im Bild *Lucha Maria, Mädchen aus Tehuacán* (Kat. 35), haben Sonne und Mond das menschliche Gesicht verloren. Kahlo zeigt die kosmischen Himmelskörper aus Sicht der distanzierten Astronomin und schildert, wie das Mädchen in die Opferrolle geraten ist.

In dem Bild *Moses oder Der Sonnenkern* von 1945 (Kat. 52) schließlich kann man die Ambivalenz der Sonnenkraft sehen, die Leben spendend ist und doch in dieser Größenordnung absolut verderblich für den keimenden Fötus und das ausgesetzte Kind – ein Sinnbild für die Fehlgeburten und Abtreibungen, die Frida Kahlo durchmachen musste, weil Diego Rivera keine Kinder haben wollte.

In dem Bild *Ohne Hoffnung* (Kat. 53) aus demselben Jahr und dem wenig später entstandenen *Baum der Hoffnung, bleibe stark* sind jeweils Vollmond und Sonne gemeinsam am Himmel zu sehen, schon dies



5



6



7

8 **Selbstbildnis »Die Zeit fliegt«**, 1929
Privatbesitz

9 **Fantasie (I)**, 1944
Museo Dolores Olmedo Patiño, Xochimilco, Mexiko-Stadt
(Kat. 103)

10 **Fantasie (II)**, 1944
Privatbesitz
(Kat. 104)
Courtesy Galería Enrique Guerrero

11 **Das zweite Auge**, o. D.
Museo Frida Kahlo, Mexiko-Stadt

12 **Forschendes Auge!**, 1934
Juan Rafael Corwonel Rivera
(Kat. 96)

13 **Die zerbrochenen Stunden**, 1944
Museo Frida Kahlo, Mexiko-Stadt

ein Ding der Unmöglichkeit. Der Versuch, sich gegen alle Tatsachen zu behaupten, wird deutlich. Im einen Bild stemmt sich Frida dagegen, dass Rivera sie mit Lügengeschichten abspeist, gegen seine Betrügereien und Affären; im anderen sitzt sie angesichts der beklagenswerten eigenen Physis am Abgrund und versucht, der Realität zu trotzen. Die Gleichzeitigkeit von Sonne und Vollmond bezeugt, dass sie sich der Irrealität ihrer Wünsche bewusst ist, sie also weiß, dass Diego Rivera sie weiter betrügen wird und sie auch nicht wieder gesund werden wird.

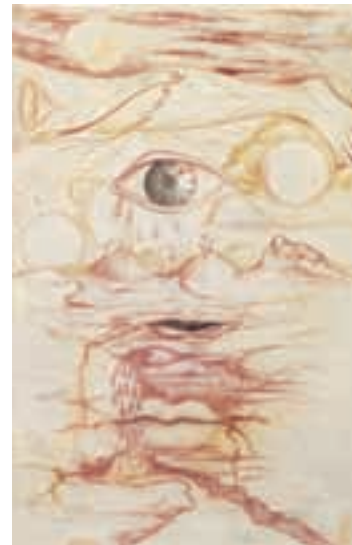


8

Gänzlich anders ist die Sonne in *Die Sonne und das Leben*, 1947 (Kat. 55), wiedergegeben. Hier ist sie untergegangen und befruchtet während ihres Laufs durch die Unterwelt das keimende Leben. Es ist dies eine alte mythische Vorstellung von der Tätigkeit der Sonne in der Unterwelt nach ihrem Untergang. Bei Kahlo stellt sie den wechselhaften Zyklus der Liebe dar, Diego Riveras gleichmäßigen Weg durch die Welt, der immer wieder zu Frida zurückführte, auch wenn es nur noch nachts war.

Das 1949 entstandene Meisterwerk *Die Liebesumarmung des Universums, die Erde (Mexiko), ich, Diego und Herr Xólotl* (Kat. 157) zeigt erneut das Verlangen, die Gegensätze zu vereinen und gemeinsam an den Himmel zu zwingen. Der ungeheure Traum, die Gestirne von Tag und Nacht zugleich am Himmel zu haben, bedingt den eigenen Untergang. Der Mond würde verbrennen, Frida Kahlo zeigt im Bild bereits blutende Wunden, weil sie Diego als Kind im Arm trägt. Er versengt als indischer Gott Shiva mit seinem Dritten Auge und mit seiner Lebensflamme die nähere Umgebung, weil er durch die Umarmung Parvatis aus der Meditation gerissen wurde.

In den letzten Bildern Frida Kahlos, so auch in dem erst jüngst wiederentdeckten *Selbstbildnis inmitten einer Sonnenblume* (Kat. 65),



9



10



11



12



13

taucht der Mond nicht mehr auf. Die Sonne hat den Sieg davongetragen. Es herrscht Mondfinsternis, denn die Sonne hat sich weit entfernt, und der Schatten der Erde ruht auf dem Mond. Frida Kahlo sieht sich am Ende ihrer Kräfte, die Last des physischen Lebens hat sich als Schatten über sie gelegt.

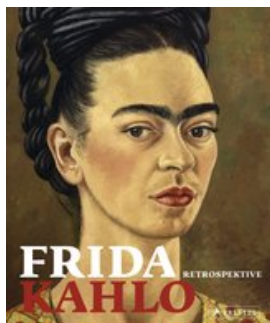
LIGIERTE MONOGRAMME

Eine viel kleinere, noch verborgenere Symbolsprache zum Verschlüsseln geheimer Gedanken fand Frida Kahlo in der Kunst der Abkürzung von Namen, die sie von ihrem Vater erlernt hatte, der sich gerne mit dem Anfertigen kunstvoller Monogramme für die Familienmitglieder befasste – wie überhaupt früher diese Art der ornamentalen Ligatur der Anfangsbuchstaben verschiedener Namensteile für die Kennzeichnung diverser Gerätschaften des Haushalts oder auch, in gestickter Form, von Wäschestücken nützlich und beliebt war. Die Monogramme des Vaters gingen als Geschenke in den Besitz seiner Töchter über. Verschiedentlich wendete Kahlo später diese Monogrammentechnik in ihren Bildern an, und wenn man dem Geäst einzelner Zweige folgt, den Ästen oder Blattadern, gibt es dort noch weitere Monogramme zu entdecken. Ich nenne zunächst nur drei Beispiele:

In einem frühen und unbekanntem Werk Kahlos, dem heute leider verschollenen Bild *Die Cuchachas* (vor 1927; Abb. 4), ist eine junge Frau in Rückenansicht abgebildet, die einen eigentümlichen Hut trägt. In einer Skizze aus der Sammlung des Paters Ruben in Tlaxcala, signiert von dem Schulfreund Fridas Miguel N. Lira, erkennen wir dieselbe Rückenansicht. Jedoch kopierte Frida die Figur nicht einfach in ihr Ölbild hinein, sondern gestaltete deren Hut ein wenig um, indem sie das Monogramm AZ ligierte und einschrieb. So erkennen wir, dass die dargestellte Person als ihre Schulfreundin Adelina Zandejas zu identifizieren ist. Sie hat den Namen der Person nur vorsichtig und quasi hinter vorgehaltener Hand mitgeteilt, weil sie unterhalb des Nackens auch noch die freche Kragengestaltung übernommen hat, mit der wie in einer Strichzeichnung auf der Schulbank ein sehr intimer Körperteil der Freundin karikierend wiedergegeben wird. In dem Bild zeigt Kahlo recht offenherzig auch andere Details, wie sie wohl in der dargestellten Freundesgruppe diskutiert wurden.

Weitere Beispiele für Kahlos Monogrammkunst können wir in einem ihrer berühmtesten Werke, im unvergleichlichen *Was ich im Wasser sah* oder *Was mir das Wasser gab*, erkennen (Abb. 5–7).¹⁰ Hier sind gleich zwei Monogramme verborgen: Der eigenwillig geformte Baum, auf dem rücklings ein toter Vogel liegt, hat mich mit seiner weit nach links ausschwingenden Wurzelbildung als Erstes darauf aufmerksam gemacht, dass ein Monogramm involviert sein könnte: Denn der kalligrafische Schnörkel ist nicht nur Teil der Baumwurzel. Er ist auch die Verlängerung des Abstrichs der Letter K (Kahlo), mit dem sie das W aus dem Vornamen ihres Vaters (Wilhelm) verbunden hat. So setzt sie mit dem im Baum verborgenen Monogramm den Vater in Beziehung zu dieser Bildepisode. Der Baum taucht nämlich in dem Bild, welches sich mit der Geschichte der Irrfahrten des Odysseus in Zusammenhang mit den Leiden Frida Kahlos auseinandersetzt, in jener Episode auf, die sich mit dem einäugigen Tyrannen befasst. Den Vater als tyrannischen Herrscher der Familie Kahlo darzustellen, hätte sich die Künstlerin normalerweise nicht getraut; aber solcherart verschlüsselt und monogrammartig chiffriert, kommen Gedanken zum Vorschein, die sie nicht offen äußern wollte.

Sehr wenig ist über die beiden Halbschwwestern Frida Kahlos bekannt, die aus der ersten Ehe des Vaters Wilhelm stammten. Seine erste Frau, Maria Cardena, starb bei der Geburt der zweiten Tochter, Wilhelm heiratete kurz darauf die spätere Mutter Fridas, und die beiden Halbschwwestern kamen in eine katholische Erziehungsanstalt. Ab und zu besuchten sie die Familie, waren aber nie ganz zugehörig und blieben in der Position von Außenseitern. Im Bild *Was ich im Wasser sah* oder *Was mir das Wasser gab* thematisiert Frida Kahlo deren leidvolle Lebensgeschichte, für die sie sonst keine Worte fand, indem sie die Schwestern mit der Episode der *Odyssee* in Verbindung bringt, in der Odysseus sich mit den Sirenen auseinandersetzen muss. Die zwei Sirenen, die zwei nackten jungen Frauen auf dem Badeschwamm, waren der antiken Legende nach die Freundinnen Persephones, und sie spielten mit ihr am Strand, als diese von Hades in die Unterwelt entführt wurde, also starb. Die Mädchen wurden danach von Persephones Mutter beschuldigt, unachtsam gewesen zu sein und das Verschwinden der Persephone zugelassen zu haben. Zur Strafe wurden sie in Mischwesen verwandelt, die im Meer leben mussten, und deren Aufgabe es wurde, durch ihren verführerischen Gesang



Martin-Gropius-Bau Berlin, Kunstforum Wien, Peter von Becker, Ingrid Brugger, Salomon Grimberg, Cristina Kahlo, Arnoldo Kraus, Helga Prignitz-Poda, Francisco Reyes Palma, Florian Steininger, Jeanette Zwingenberger

Frida Kahlo. Retrospektive

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 256 Seiten, 24x28
208 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5009-7

Prestel

Erscheinungstermin: Mai 2010

Der Katalog zur großen Werkschau

Frida Kahlo, die herausragende Künstlerin mit Kultstatus, war mit ihren ungewöhnlichen Selbstinszenierungen schon zu Lebzeiten stets für Sensationen gut. Auch die große Werkschau in Berlin und Wien stellt in ihrer Größe und ihrem Facettenreichtum eine Sensation dar. Ungewöhnliche Einblicke versprechen außerdem Fotografien aus dem Familienbesitz, die von Cristina Kahlo, Fridas Großnichte, zusammengestellt wurden und zum Teil erstmals dem Publikum zugänglich gemacht werden. Mit Beiträgen von Peter von Becker, Ingrid Brugger, Salomon Grimberg, Cristina Kahlo, Arnoldo Kraus, Helga Prignitz-Poda, Francisco Reyes Palma, Florian Steininger, Jeanette Zwingenberger

 [Der Titel im Katalog](#)