

I Einleitung

*I believe the photo-mural is a coming thing in America. [...] I believe that it is a new American art form.*¹

Als sich im Laufe des 19. Jahrhunderts der Nationalstaat zum bestimmenden Modell politischer Organisation entwickelte und sich verschiedene Narrative herausbildeten, um dem jeweiligen nationalen Selbst Legitimität zu verleihen, begann auch ein Ringen um einen eigenen, nationalen Ausdruck in der Kunst. Die US-amerikanischen Kunstschaaffenden² und Intellektuellen waren davon nicht ausgenommen. Zunächst waren es Vertreter*innen der US-amerikanischen Romantik, die der Wunsch umtrieb, ihre Eigenständigkeit gegenüber der europäischen Tradition zu betonen, wobei eine Emanzipation jedoch nicht gänzlich gelang. So wird etwa Ralph Waldo Emersons *The American Scholar* bis heute „als literarische Unabhängigkeitserklärung des amerikanischen Geistes“³ gelesen, allerdings speisten sich seine Schriften zu großen Teilen aus dem Ideengut der europäischen Romantik. In ähnlicher Weise widmete sich die *Hudson River School* zwar malerisch den USA ureigenen Themen, ihre künstlerischen Vorbilder suchten sich ihre Vertreter*innen allerdings ebenfalls auf dem „Alten“ Kontinent.

- 1 Anon., Color Photography in Advertising. From a Talk by Margaret Bourke-White to the Advertising Club of The New York Times, 16. Februar 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- 2 In dem Versuch, eine geschlechtliche Gleichbehandlung in der Sprache herzustellen, werden in dem vorliegenden Buch geschlechtsneutrale Formulierungen wie „Kunstschaaffende“ verwendet. Zudem wird zu diesem Zweck ein Gender-Asterisk* an den Wortstamm angefügt, der die Vielfalt der Geschlechter aufzeigen soll. In einigen Fällen wird allerdings dezidiert die männliche Form eines Begriffs verwendet, da etwa Edward Steichens *photomurals* in der Men's Smoking Lounge im RKO Roxy Theatre des Rockefeller Center ausdrücklich einen männlichen Betrachter adressieren. Auch männlich konnotierte Begriffe wie „Eroberer“ sind in dem vorliegenden Buch maskuliniert, ebenso wie die „Muralisten“, was das Feld der mexikanischen Wandmalerei als zunächst ausschließlich männlich dominiert kenntlich machen soll.
- 3 Kurt Mueller-Vollmer, Regionalismus, Internationalismus, Nationalität: Amerikanischer Transzendentalismus und Deutsche Romantik, in: *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, hrsg. von Horst Turk, Brigitte Schultze und Roberto Simanowski (= Internationalität Nationaler Literaturen, Bd. 1), Göttingen 1998, S. 299–322, hier: S. 316.

Auch nach dem Ersten Weltkrieg, als Europas Einfluss zu schwinden begann und die Zeit der US-amerikanischen Vormachtstellung in der Welt endgültig gekommen schien, suchten die US-amerikanischen Künstler*innen nach Wegen, ihrer Vorstellung von „Americanness“⁴ Ausdruck zu verleihen, sei es durch eine kühle, exakte Malweise, wie sie den Präzisionismus kennzeichnet,⁵ oder durch die Etablierung einer mit dem Prädikat „American“ versehenen Ikonografie, „made up of barns, factories, skyscrapers, jazz musicians, and consumer products“⁶. Allerdings verzögerte sich die erfolgreiche Etablierung einer wahrhaft eigenen, US-amerikanischen Kunstbewegung weiterhin. Mit einer Mischung aus Neid und Bewunderung blickten die US-amerikanischen Künstler*innen auf die Kunstschaaffenden im mexikanischen Nachbarland. Diesen gelang mit der staatlich geförderten Wandmalereibewegung des Muralismus zu Beginn der 1920er Jahre der erste eigenständige Beitrag des amerikanischen Kontinents zur Kunst des 20. Jahrhunderts, der in Europa rezipiert wurde und dessen drei Hauptvertreter, Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros, auch die Bildprogramme öffentlicher Institutionen in den Vereinigten Staaten prägten. Die mexikanische Entwicklung entfachte weltweit ein neues Interesse am Wandbild, dem aufgrund seiner Monumentalität im öffentlichen Raum eine ausgesprochene Massenwirksamkeit attestiert wurde. Die Wandmalerei verhieß ein großes propagandistisches Potenzial, was sie für nationale Aufgaben eignete und mit einem Mal zeitgemäß erscheinen ließ. Allerdings hatte diese Gattung im 20. Jahrhundert mit dem Problem zu kämpfen, dass ihr ein Anachronismus innewohnte, denn ihr Bildträger, die Wand, wurde in den Architekturkonzepten der Moderne in ihren Funktionen neu definiert und als Bauelement beinahe obsolet.

Die Forschung datiert den Beginn des globalen Siegeszugs der US-amerikanischen Kunst üblicherweise auf das Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 mit dem Abstrakten Expressionismus. Erst mit diesem strahlte eine aus den USA hervorgegangene Bewegung auf die europäische Avantgarde zurück und ließ auch die mexikanischen Muralisten hinter sich. Ein anderes Medium allerdings, das bis heute weitgehend aus dem Blickfeld der Forschung geraten ist, wurde schon ein Jahrzehnt zuvor im öffentlichen Raum als Inbegriff von US-amerikanischer Kunst inszeniert: das *photomural*,⁷ welches

4 Wanda M. Corn, Identity, Modernism, and the American Artist after World War I: Gerald Murphy and Américanisme, in: *Nationalism in the Visual Arts*, hrsg. von Richard E. Etlin, Washington, D.C. 1991, S. 149–169, hier: S. 149.

5 Vgl. hierzu: Ausst. Kat. *Cult of the Machine. Precisionism and American Art*, De Young Museum, San Francisco (24. März–12. August 2018) Dallas Museum of Art, Dallas (16. September 2018–6. Januar 2019), New Haven/London 2018.

6 Corn 1991, S. 149.

7 Da diese Untersuchung das fotografische Wandbild als ein spezifisch US-amerikanisches Phänomen untersucht, wird in diesem Buch der englische Begriff *photomural* verwendet und dabei jeweils kursiv gesetzt. Der Teil des Buches, der sich mit Mexiko beschäftigt, verwendet die spanische Bezeichnung *fotomural*. Siehe hierzu auch das folgende Kapitel zur Begriffsbestimmung.

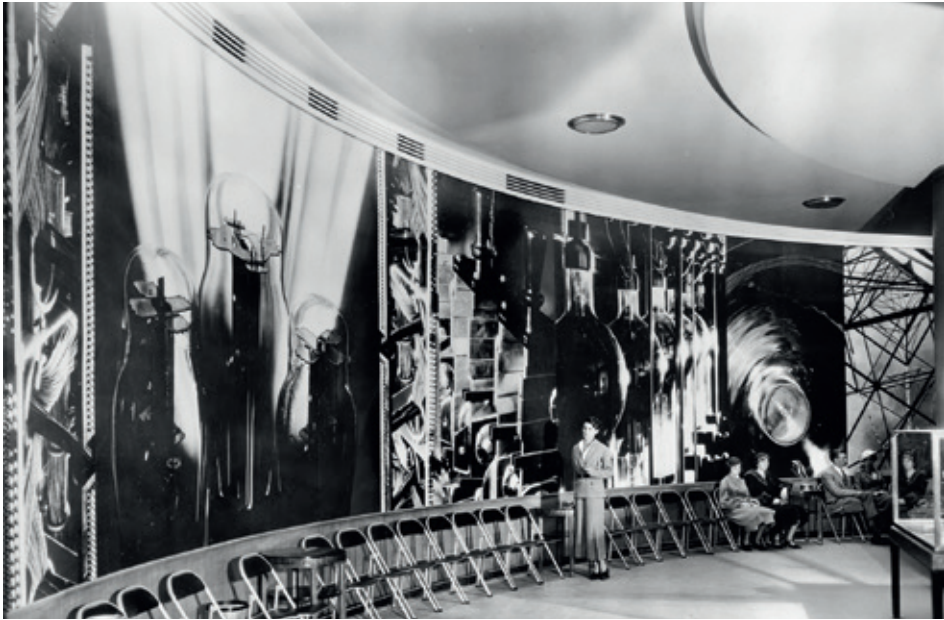


Abb. 1: Margaret Bourke-White vor ihren *photomurals* in der Empfangsrotunde der NBC-Studios, RCA-Gebäude, Rockefeller Center, New York, 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

zwei massenwirksame Medien – die Fotografie bzw. Fotomontage und das Wandbild – miteinander verbindet. Die Fotografin Margaret Bourke-White, US-amerikanische Protagonistin auf dem Gebiet fotografischer Wandgestaltung, erklärte mit den oben zitierten Worten 1934 in einem Gespräch mit dem Advertising Club der *New York Times* das *photomural* zu einer genuin US-amerikanischen Bildform, um gleichzeitig dessen Werbewirksamkeit, auch für nationale Angelegenheiten, zu betonen. Kurz zuvor hatte Bourke-White *photomurals* von monumentalen Ausmaßen für die Empfangsrotunde der NBC-Studios im RCA-Gebäude des Rockefeller Center geschaffen (Abb. 1). Diese bildeten das Radio in seinen für den Sende- und Empfangsvorgang zuständigen Einzelteilen in abstrahierenden Nahaufnahmen fotografisch ab. Während das Fresko *Der Mensch am Scheideweg, unsicher, aber hoffnungsvoll schauend und mit der großen Vision auf eine neue und bessere Zukunft* des mexikanischen Muralisten Diego Rivera (Abb. 2) im zentralen Eingangsbereich des RCA-Gebäudes zeitgleich verhüllt und als antikapitalistisch verunglimpft wurden – Rivera hatte ein Porträt Lenins in die Darstellung integriert –, kamen Bourke-Whites *photomurals* einer Hommage an den technischen Fortschritt und den US-amerikanischen Kapitalismus gleich. *Photographs Replace Rivera's Mural Art*, titelte die *New York Evening Post*, obwohl sich die Werke an unterschiedlichen Stellen im Rockefeller Center befanden. Bourke-Whites *photomurals*, so befand

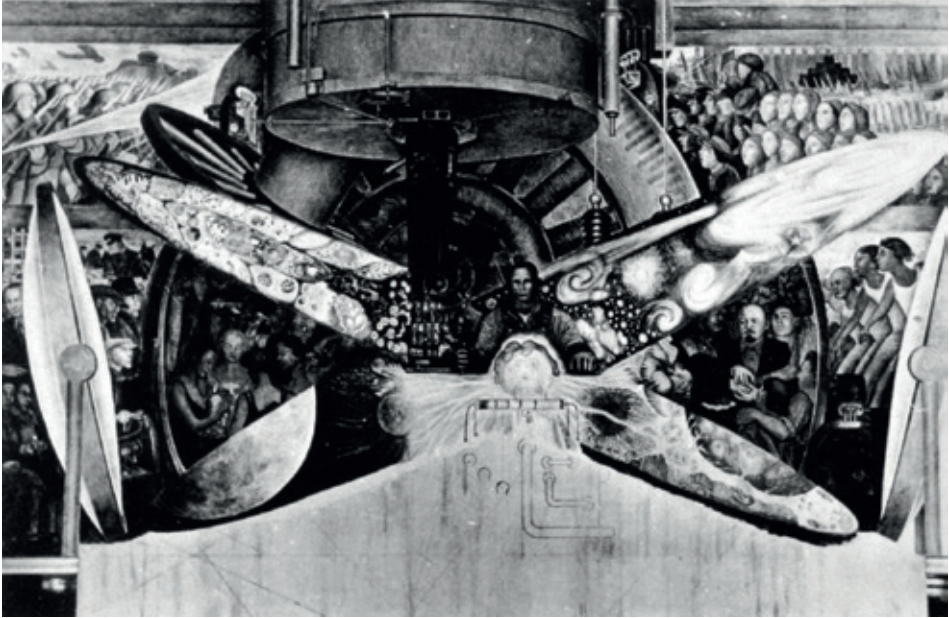


Abb. 2: Lucienne Bloch, Fotografie von Diego Riveras Fresko *Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future* in der Eingangshalle des RCA-Gebäudes, Rockefeller Center, New York, 1933, Silbergelatineabzug, 10,5 × 16 cm

der Kritiker der *Evening Post*, Norman Klein, seien nicht rot, sondern aufgrund ihrer Maschinen-Thematik „100 per cent American“⁸. Die mexikanische Vorherrschaft auf dem Gebiet monumentaler Wandgestaltung schien durchbrochen. „American“ – dieses Wort wurde nun nicht mehr lediglich mit einer spezifischen, national konnotierten Ikonografie verknüpft, sondern auf eine gänzlich neuartige Bildform bezogen.

In Bezug auf das *photomural* lässt sich dabei eine ideologische Aufladung beobachten, die mit den Entwicklungen nach 1945 vergleichbar ist. Schon 1941 hatte der US-amerikanische Verleger Henry R. Luce im einflussreichen *LIFE*-Magazin die USA in die militärische wie politische Verantwortung genommen und mit „The American Century“ das Zeitalter der US-amerikanischen Vormachtstellung in der Welt eingeläutet.⁹ Auch auf dem Gebiet der Kunst galt es, diese Vormachtstellung durchzu-

8 Norman Klein, Photographs Replace Rivera's Mural Art, in: *New York Evening Post*, 23. Dezember 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University. In der französischen Übersetzung ist dieser Auszug auch zitiert bei: Olivier Lugon, *Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930*, in: *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, hrsg. von dems., Lausanne 2012, S. 79–123, hier: S. 94.

9 Vgl. Henry R. Luce, The American Century, in: *LIFE Magazine*, 17. Februar 1941, S. 61–65.

setzen. Die Vereinigten Staaten lösten Europa endgültig als Zentrum der künstlerischen Avantgarde ab. Die Förderung des Abstrakten Expressionismus diente dabei – vor dem Hintergrund einer stetig voranschreitenden Blockbildung – nicht zuletzt ideologischen Zwecken, denn, so der Historiker Richard Pells, „the abstract expressionists could serve as an advertisement for American values in the Cold War“¹⁰. Für die Zeit nach 1945 postuliert Pells: „American culture and American power were inextricably connected.“¹¹ Neben einer künstlerischen Emanzipation von Europa, die nun endlich gelingen sollte, ging es dabei primär um die Abgrenzung von der angeblich unfreien Kunst der Sowjetunion, deren Realismusediktat man die zum Inbegriff der Freiheit stilisierte Malerei des Abstrakten Expressionismus mit ihrem Hauptvertreter Jackson Pollock entgegensetzte, die der wohl einflussreichste Kunstkritiker der Nachkriegszeit, Clement Greenberg, 1955 zum „American-Type Painting“¹² erhob.

Ein Jahr zuvor hatte der deutsche Kunsthistoriker Werner Haftmann in seinem Buch *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*¹³ bereits seine These von der „Weltsprache Abstraktion“ formuliert, die er als Leiter der *documenta II* 1959 in Kassel zu stützen suchte. Die Ausstellung untermauerte nicht nur die US-amerikanische Vorherrschaft auf dem Feld der Nachkriegskunst, sie zeigte – wie zuvor schon Haftmanns Text – vielmehr auch deren ideologische Vereinnahmung auf. Zum primären Aushandlungsort dieser neuen, westlichen Kunstauffassung wurde auf der *documenta II* das große Format, an dem sich, an den US-Amerikaner*innen orientiert, auch die europäischen Vertreter*innen der Abstraktion abarbeiteten. Während die für die Kunst der Nachkriegszeit zentrale Dichotomie von Figuration und Abstraktion vor dem Hintergrund der Ost-West-Polarität des Kalten Kriegs zu betrachten ist, wird schon das *photomural* in den 1930er Jahren, so die These dieses Buches, als US-amerikanischer Gegenentwurf zum mexikanischen Muralismus, der eng mit den politischen Entwicklungen nach der mexikanischen Revolution verknüpft war, zur bildlichen Manifestation einer Systemkonkurrenz gemacht.

Für die Beziehung der Vereinigten Staaten zu Mexiko sind Akte von Annexion und Intervention, Dominanz- und Gewaltausübung zentral, wobei der Verlust der mexikanischen Gebiete nach dem US-amerikanisch-mexikanischen Krieg (1846–1848) als Einschnitt gelten kann, der das asymmetrische Machtverhältnis der beiden Staaten zueinander nachhaltig zementierte. In Bezug auf den künstlerischen Austausch lässt sich jedoch eine andere Gewichtung ausmachen: „The artistic links between the two

10 Richard Pells, *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*, New York 1997, S. 78.

11 Ebd., S. 39.

12 Clement Greenberg, American-Type Painting, in: *Partisan Review* 22 (1955), S. 179–196.

13 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1954.

nations – the other history – [...] pull in Mexico's direction"¹⁴, hat Margarita Nieto konstatiert. Unlängst hat daher die Ausstellung *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945* im Whitney Museum of American Art in New York ausführlich Anregung für eine Neubewertung gegeben, denn, so schreibt Barbara Haskell, die Kuratorin der Schau, über die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg:

„With abstraction and nonobjective art heralded as the pictorial counterpart to internationalism and seen as synonymous with the commitment to individual freedom at the heart of American identity, the influence of the Mexican muralists was all but written out of American art history.“¹⁵

Der mit dem Ende der mexikanischen Revolution 1920 einsetzende kulturelle Transfer zwischen den USA und Mexiko ist, vor allem unter Berücksichtigung des fundamentalen Beitrags, den die mexikanische Moderne für die künstlerische Entwicklung in den Vereinigten Staaten leistete, allerdings bereits zuvor Gegenstand der Forschung gewesen, wobei es kein Zufall sein dürfte, dass maßgebliche Beiträge aus der Zeit unmittelbar nach der Öffnung des sogenannten Eisernen Vorhangs datieren. Zu nennen wären hier vor allem Helen Delpars Buch *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920–1935* von 1992¹⁶ sowie der ein Jahr später in Englisch und Spanisch publizierte Ausstellungskatalog *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1917–1947*.¹⁷ Schon 1990 hatte sich das wiederbelebte Interesse an Mexiko in der umfassenden Ausstellung *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* im Metropolitan Museum in New York manifestiert, von der sich die mexikanische Regierung erhoffte, sie würde einen neuerlichen kulturellen Austausch zwischen beiden Ländern anstoßen.¹⁸

14 Margarita Nieto, Mexican Art and Los Angeles, 1920–1940, in: *On the Edge of America. California Modernist Art, 1900–1950*, hrsg. von Paul J. Karlstrom, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 121–135, hier: S. 121.

15 Barbara Haskell, América: Mexican Muralism and Art in the United States, 1925–1945, in: Ausst. Kat. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945*, Whitney Museum of American Art, New York (17. Februar–17. Mai 2020) McNay Art Museum, San Antonio (25. Juni–4. Oktober 2020), New Haven/London 2020, S. 14–45, hier: S. 41–42.

16 Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920–1935*, Tuscaloosa 1992.

17 Ausst. Kat. *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1917–1947*, hrsg. von James Oles, Yale University Art Gallery, New Haven (10. September–21. November 1993) Phoenix Art Museum, Phoenix (26. Dezember 1993–13. Februar 1994) New Orleans Museum of Art, New Orleans (7. Mai–17. Juli 1994) Museo de Monterrey, Monterrey (9. September–20. November 1994), Washington, D.C./London 1993. Emily Genauer hat herausgearbeitet, dass nach dem Zweiten Weltkrieg einzig Rufino Tamayo, dessen Werk anschlussfähig war an die internationale Abstraktion, deutlich an Popularität gewann, wohingegen der Ruhm von Rivera und Siqueiros deutlich verblasste. Vgl. Emily Genauer, *Rufino Tamayo*, New York 1974, S. 16.

18 Die Ausstellung wurde anschließend auch im San Antonio Museum of Art in Texas und im Los Angeles



Abb. 3: Ausstellungsansicht, *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, Kunsthalle Düsseldorf (30. September–3. Dezember 1995), Foto: Anonym.

Es lässt sich allerdings feststellen, dass die für die Vereinigten Staaten und Mexiko behauptete ideologische Polarität durchaus noch in der Zeit nach dem Fall der Berliner Mauer fortgeschrieben wurde. So stellte die Kunsthalle Düsseldorf 1995 in großem Umfang Arbeiten Jackson Pollocks den Werken des mexikanischen Muralisten David Alfaro Siqueiros gegenüber (Abb. 3). Pollock hatte 1936 den von Siqueiros in New York ausgerichteten Workshop für experimentelle Techniken besucht und in seinem Werk die Wandgemälde der mexikanischen Muralisten vielfach rezipiert. Anliegen des Kurators der Ausstellung, Jürgen Harten, war es ursprünglich, einen differenzierteren Blick auf den künstlerischen Austausch zwischen Pollock und Siquieros, den beiden „Repräsentanten der feindlichen Lager des Kalten Krieges“¹⁹, zu werfen, der erst durch die deutsche Wiedervereinigung und den Abschluss des nordamerikanischen Frei-

County Museum of Art gezeigt. Siehe: Ausst. Kat. *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Metropolitan Museum, New York (10. Oktober 1990–13. Januar 1991) San Antonio Museum of Art, San Antonio (6. April–4. August 1991) Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (6. Oktober–29. Dezember 1991), New York 1990.

19 Ausst. Kat. *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, hrsg. von Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf (30. September–3. Dezember 1995), Köln 1995, 2 Bde.: Bd. 1, S. 15.

handelsabkommens NAFTA zwischen den USA und Mexiko 1994 möglich geworden war und der sich demnach auch museografisch widerspiegeln sollte. Irene Herner, die mexikanische Ko-Kuratorin der Ausstellung, merkte jedoch später an, Harten habe aufgrund wirtschaftlicher und politischer Einflussnahme im Hauptausstellungsraum eine schwarze Linie ziehen müssen, die die beiden Künstler strikt voneinander trennte.²⁰ Hier soll, vor allem vor dem Hintergrund der noch nicht allzu lange zurückliegenden US-amerikanischen Abschottungsversuche unter der Regierung von Donald Trump und einer daraus resultierenden erneuten Frontenbildung zwischen beiden Ländern, kein solch schwarz-weißes Bild einer Konfrontation zweier unterschiedlicher Ideologien gezeichnet werden. Stattdessen möchte dieses Buch intermediale und transkulturelle Aushandlungen im Medium Wandbild mit den Methoden einer Transfer- und Verflechtungsgeschichte betrachten und dabei auch Widersprüche sichtbar machen.

Der Begriff *photo-mural* – zunächst noch lesbar gemacht mit einem Bindestrich – taucht, so lässt sich in dem vorliegenden Buch erstmals bestätigen, in den USA 1930 auf.²¹ Zwei Jahre später veranstaltete das Museum of Modern Art eine Ausstellung, mit der die noch junge Institution der Moderne ihre neuen Räume in der 53. Straße in Manhattan eröffnete. Erstmals in seiner Geschichte fanden hier Fotografien Eingang in eine Ausstellung des Hauses. Unter dem Titel *Murals by American Painters and Photographers* versammelte das Museum ausschließlich Wandarbeiten US-amerikanischer Künstler*innen, die sich anschickten, dauerhaft einen Gegenpol zum mexikanischen Muralismus zu etablieren, der damals die Bildprogramme öffentlicher Institutionen in den Vereinigten Staaten prägte. Dies gelang jedoch nur teilweise. Während die fotografische Sektion der Ausstellung, die *photomurals* von so namhaften Fotograf*innen wie Edward Steichen und Berenice Abbott präsentierte, von der zeitgenössischen Kritik einhellig als eigenständiger Ansatz gelobt wurde, wurden die Wandgemälde, die sich mit denen der mexikanischen Vorgänger messen lassen mussten, abgewertet und die malerische Sektion wortwörtlich als „disaster“²² bezeichnet. Diese Ausstellung ist symptomatisch dafür, dass das *photomural* in den folgenden Jahren den US-amerikanischen Diskurs um Kunst im repräsentativen Kontext prägte und dabei als ein Gegenentwurf zum mexikanischen Muralismus gelten kann. Der transnationale Aushandlungsprozess

20 Vgl. Irene Herner, Siqueiros: El artista sujetado por la experimentación, in: *Otras rutas hacia Siqueiros: un simposio organizado por CURARE*, hrsg. von Olivier Debroise, Mexiko-Stadt 1996, S. 169–187, hier: S. 175. Der in zwei Bänden publizierte Ausstellungskatalog zeichnet ein weitaus differenzierteres Bild eines komplexeren Prozesses künstlerischer Vernetzung, der auch durch die doppelte Verschränkung beider Künstlernamen in der Betitelung von Ausstellung und Katalog angedeutet wird.

21 Bislang geht die Forschung von 1931 aus. Siehe hierzu auch das Kapitel zur Begriffsbestimmung.

22 Henry McBride, Opening Exhibition of Murals at Museum of Modern Art Proves Disappointing, in: *The New York Sun*, 7. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

zwischen den Vereinigten Staaten und Mexiko, bei dem nicht nur nationale Identitätskonstruktionen und Modernitätsdiskurse eine Rolle spielen, sondern auch eine Medienkonkurrenz verhandelt wird, soll daher im Zentrum dieses Buches stehen.

In den bisherigen Forschungsarbeiten zum *photomural* taucht der Muralismus als Bezugspunkt lediglich am Rande auf, wohingegen sein Einfluss auf die im Rahmen des *New Deal* initiierten Kunstprogramme allgemein anerkannt wird.²³ In dem vorliegenden Buch wird die These vertreten, dass er auch die Entwicklung des *photomural* in den Vereinigten Staaten essenziell bedingte, zunächst aus technischen und ökonomischen und schließlich nicht zuletzt auch aus ideologischen Gründen. Die sozialistische Regierung Mexikos begann nach der Revolution 1920, monumentale Wandbilder mit nationalen Themen in Auftrag zu geben, die in zahlreichen öffentlichen Gebäuden Mexikos realisiert wurden. In den folgenden Jahren wurde die Bewegung des sogenannten Muralismus vor allem von den „drei Großen“ der mexikanischen Kunstgeschichte, Diego Rivera, David Alfaro Siquieros und José Clemente Orozco, geprägt. Auch in den Vereinigten Staaten konnten sich diese Wandmaler Aufträge für große Wandmalereizyklen in öffentlichen Gebäuden sichern. So wurde Diego Rivera mit einem Fresko für das im Bau befindliche Rockefeller Center betraut, ein Auftrag, der in einen beispiellosen Skandal mündete: Da Rivera sich weigerte, das Bildnis Lenins, das in den ursprünglichen Entwürfen noch gefehlt hatte, zu übermalen, wurde das Fresko zunächst abgedeckt und im Februar 1934 schließlich, trotz öffentlichen Protests, im Auftrag Nelson A. Rockefellers zerstört.

Schon die Bekanntgabe einer möglichen Auftragsvergabe an Rivera, also an einen ausländischen Künstler – für ein Wandbild in einem Gebäude von nationaler Bedeutung, das bereits vor seiner Fertigstellung als Meilenstein moderner urbaner US-Architektur gelten konnte –, hatte 1932 zu einem Eklat geführt. Die an der Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* beteiligten Künstler*innen versprachen sich daher, dass sie sich möglicherweise ebenfalls Aufträge für das Rockefeller Center sichern könnten. Mit dem Ausstellen von Wandarbeiten hatte das Museum of Modern Art zu diesem Zeitpunkt bereits Erfahrung, denn schon ein Jahr zuvor hatte man Diego Rivera, als zweitem Künstler nach Henri Matisse, eine Einzelausstellung gewidmet. Die Präsentation von Wandgemälden im musealen Kontext stellte dabei Künstler wie Museum vor eine völlig neue Herausforderung. Losgelöst vom eigentlichen Bildträger, der Wand, entwickelte Rivera das im Ausstellungskatalog so bezeichnete *portable fresco*, wobei er die Freskotechnik beibehielt, hier aber mit armiertem Beton in einer Rahmenkonstruktion aus verzinktem Stahl arbeitete. Dabei gestaltete sich der Transport der

23 Vgl. hierzu u. a.: Laurance Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque 1989; Ausst. Kat. *Art for the People – New Deal Murals on Long Island*, The Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Long Island (1. November–31. Dezember 1978), Freeport 1978; sowie: Greta Berman, *The Lost Years: Mural Painting in N.Y. City under the WPA Federal Art Project, 1935–1943*, New York/London 1978.

acht einzelnen Bildtafeln, die in der Ausstellung zu sehen waren und von denen jede um die fünfhundert Kilo wog, alles andere als einfach. Auch waren die Tafeln, besonders an den Ecken, äußerst fragil. Die zu der Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* eingeladenen Künstler*innen wurden daher ausdrücklich gebeten, sich leichteren und dem modernen Bauen verpflichteten Materialien zuzuwenden. Diese neuen Anforderungen an das Wandbild innerhalb eines flexiblen architektonischen Rahmens waren wohl der Grund dafür, dass nachträglich auch einige anerkannte Fotograf*innen aufgefordert wurden, an der Ausstellung teilzunehmen. Der Kurator der fotografischen Sektion, der Galerist Julien Levy, ging in seinem den Katalog der Ausstellung einführenden Aufsatz *Photo-Murals* ausführlich auf die vielen Vorzüge der fotografischen Arbeiten gegenüber den Wandgemälden ein:

„When it is considered that the life of a modern building is usually something under seventy-five years, it is often desirable to secure the best possible decoration with the least expenditure. Furthermore, the photo-murals are mounted on canvas so that they may be stripped easily from the walls to be installed in a new location, or renewed every several years with decoration of immediate topical interest for our shifting modern life. Thus the new medium satisfies at once three primary requisites of modern building: speed, economy, and flexibility.“²⁴

Tatsächlich blieb die Ausstellung im Museum of Modern Art auch für das Bildprogramm des Rockefeller Center nicht ohne Folgen. Die hier in den folgenden Jahren realisierten *photomurals* beschränkten sich auf die sogenannte Radio City, den westlichen Teil des Centers, in dem u. a. die Radio Corporation of America (RCA) ihren Sitz hatte.²⁵ Schon Edward Steichens 1932 hier in der Raucherlounge des RKO Roxy

24 Julien Levy, Photo-Murals, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932, S. 11–12, hier: S. 11.

25 Eine Broschüre, die zu Beginn der 1930er Jahre von der Rockefeller Center Corporation herausgegeben wurde, merkte diesbezüglich an: „The western portion of Rockefeller Center, in which are located the two theaters and the NBC-Studios, has been named ‚Radio City,‘ in honor of the Radio Corporation of America and its affiliated interests.“ Zitiert nach: *Rockefeller Center*, hrsg. von Rockefeller Center Inc., New York [undatiert, vermutlich 1933] unpaginiert, im Folgenden zitiert als: Rockefeller Center 1933. Der Name Radio City wurde jedoch in der Planungsphase zunächst auch als Oberbezeichnung für das gesamte Bauprojekt verwendet. Erst am 21. Dezember 1931 verkündete die *New York Times* eine Namensänderung, die den Namen Rockefeller beinhalten sollte: „[The builders] do not feel that ‚Radio City‘ is the most appropriate [title], because, it has been pointed out, radio interests represent only about 20 per cent of the total investment in the undertaking. Among those who have authority to write the name of the development there is unanimous agreement that it should include ‚Rockefeller,‘ because it was John D. Rockefeller Jr. who made the project possible.“ Siehe: Anon., Radio City to Bear the Name of Rockefeller; Formal Title Will Be Chosen in a Few Days, in: *The New York Times*, 21. Dezember 1931, S. 1. Allerdings ist festzuhalten, dass der Name Radio City in der Presse auch in den folgenden Jahren noch häufig synonym mit der Bezeichnung Rockefeller Center verwendet wird.

Theatre installierter Fotofries verleitete die Presse dazu, den Triumph des Fotoapparats über den Pinsel zu verkünden und das *photomural* zum Inbegriff US-amerikanischer Bildkultur zu erklären. Die von Margaret Bourke-White ein Jahr später realisierte fotografische Ausgestaltung der Eingangshalle der Studios der National Broadcasting Company (NBC) auf einer Fläche von 3×50 m ließ das *photomural* schließlich vollends zu einer Bildform von nationaler Bedeutung reifen.

Fast gänzlich unbeachtet ist in der Forschung bislang geblieben, dass gegen Ende der 1940er Jahre auch in Mexiko sogenannte *fotomurales* auftauchen.²⁶ So realisierte die mexikanische Fotografin Lola Álvarez Bravo mehrere dieser fotografischen Wandarbeiten. Wie ihre 1950 im Foyer des Auditoriums des Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) in Mexiko-Stadt installierte Arbeit zeigt, die später mit dem Titel *Vegetales* versehen wurde, waren *fotomurales* dabei durchaus Teil offizieller Bildprogramme der mexikanischen Regierung. In den folgenden Jahren wurde die Fotografin in erster Linie von Firmen beauftragt und schuf *fotomurales*, welche, wie ihre US-amerikanischen Vorläufer, nicht nur inhaltlich den Erscheinungen des modernen Industriezeitalters verpflichtet waren, sondern auch in ihrer Flexibilität als durch und durch zeitgemäß gelten konnten. Obwohl sich die mexikanischen Wandmaler*innen, allen voran David Alfaro Siqueiros, durchaus mit Fotografie und Fotomontage beschäftigten – Siqueiros nutzte u. a. Fotomontagevorlagen für sein Wandgemälde *Porträt der Bourgeoisie* – entstanden in Mexiko erst vergleichsweise spät die ersten *fotomurales*. Dies kann, wie noch zu sehen sein wird, wohl darauf zurückgeführt werden, dass der Muralismus in seiner identitätsstiftenden Funktion in den 1930er Jahren noch eine zu große Rolle spielte und sich das *photomural* zudem in den Vereinigten Staaten zu diesem Zeitpunkt mit starken nationalen Konnotationen verband. Erst in den 1940er Jahren wird das Monopol des Muralismus in Mexiko aufgebrochen. Innerhalb neuartiger architektonischer Konzepte verbindet sich das *fotomural* auch in Mexiko mit der Modernität einer radikal erneuerten Formensprache.

26 Zu den wenigen, sich bislang mit diesem Thema auseinandersetzenden Forschungsarbeiten gehören: Johanna Spanke, A Mexican Perspective on Modernity: Lola Álvarez Bravo's Photomurals, in: Ausst. Kat. *In a Cloud, In a Wall, In a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, hrsg. von Zoë Ryan, Art Institute, Chicago (6. September 2019–12. Januar 2020), New Haven/London 2019, S. 119–127; James Oles, Mexico's Forgotten Muralist: Lola Álvarez Bravo and Photomurals in the 1950s, in: Ebd., S. 129–138; Cristóbal Andrés Jácome, Dialogues with architecture, in: Ausst. Kat. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época / Lola Álvarez Bravo and the photography of an era*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2011–17. Februar 2012) Museum of Latin American Art, Long Beach (23. September 2012–20. Januar 2013) Center for Creative Photography, Tucson (30. März–23. Juni 2013), Mexiko-Stadt 2012, S. 130–131; sowie: Ders., Model kit architecture, in: Ebd., S. 140–142.

I.1 Forschungsstand

Formatfragen haben in der Fotografieforschung bislang eine auffallend marginale Rolle gespielt, wie Olivier Lugon zuletzt 2015 festgestellt hat.²⁷ In englischsprachigen Überblicksdarstellungen wie der dreiteiligen, von Lynne Warren herausgegebenen *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*²⁸ oder dem 2003 erschienenen Band *American Photography*²⁹ von Miles Orvell wird das *photomural* ebenso wenig berücksichtigt wie in Forschungsbeiträgen, die sich auf einen bestimmten Zeitabschnitt in der US-amerikanischen Fotografiengeschichte fokussieren.³⁰

Grundlegend setzte sich Wolfgang Kemp in einem Aufsatz seiner 1978 erschienenen *Foto-Essays* mit dem fotografischen Großformat auseinander.³¹ Ab den 1980er Jahren beschäftigte sich die Forschung dann in erster Linie mit dem Einsatz großformatiger Fotografien bzw. Fotomontagen in Ausstellungskontexten, wobei hier zum einen Benjamin Buchlohs 1984 erschienener Aufsatz *From Faktura to Factography*³² zu nennen ist und zum anderen Ulrich Pohlmanns maßgebliche Untersuchungen zu El Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und dem Einfluss seines Ausstellungsdesigns auf die faschistischen Propagandaausstellungen der 1930er Jahre.³³ Aufbauend auf Wolfgang Kemp legte Peter Weibel schließlich 1996 mit seinem Aufsatz *Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit* eine kurze „Chronologie des Großfotos“³⁴ vor.

Intensiviert hat sich die Forschung zu großformatigen fotografischen Wandarbeiten erst in den letzten zwei Jahrzehnten. So erschien 2009 die von dem spanischen Fotohistoriker Jorge Ribalta herausgegebene, umfassende Überblicksdarstellung *Public photographic spaces. Exhibitions of Propaganda from Pressa to Family of Man 1928–1955*, die

27 Vgl. Olivier Lugon, *Photography and Scale: Projection, Exhibition, Collection*, in: *Art History. Journal of the Association of Art Historians* 38:2 (2015), S. 386–403, hier: S. 386.

28 *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, hrsg. von Lynne Warren, 3 Bde., New York 2006.

29 Miles Orvell, *American Photography*, Oxford/New York 2003.

30 Als Beispiel sei hier genannt: John Raeburn, *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*, Urbana/Chicago 2006.

31 Vgl. Wolfgang Kemp, *Qualität und Quantität: Formbestimmtheit und Format der Fotografie*, in: Ders., *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 10–50.

32 Vgl. Benjamin Buchloh, *From Faktura to Factography*, in: *October* 30 (1984), S. 82–119.

33 Vgl. Ulrich Pohlmann, „Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe“: Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, in: *Fotogeschichte* 28:8 (1988), S. 17–32; sowie Ders., *El Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und ihr Einfluss auf die faschistischen Propagandaschauen 1932–1937*, in: *Ausst. Kat. El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion – Fotografie, Design, Kooperation*, Sprengel Museum, Hannover (17. Januar–5. April 1999) Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1. Juli–5. September 1999) Fundação de Serralves, Porto (16. September–7. November 1999), München 1999, S. 52–64.

34 Peter Weibel, *Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit*, in: *Das große stille Bild*, hrsg. von Norbert Bolz und Ulrich Rüffer, München 1996, S. 46–73, hier: S. 49.

die großen Propaganda-ausstellungen der 1930er, 1940er und 1950er Jahre gesellschaftspolitisch zu kontextualisieren sucht.³⁵ Romy Golan behandelt in ihrer in demselben Jahr erschienenen Untersuchung *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957* das Wandbild in Europa und arbeitet dabei heraus, dass das aufgrund seiner Immobilität anachronistisch anmutende Medium durch die Flexibilität moderner architektonischer Konzepte transformiert wurde.³⁶ Die Frage, wie sich das Wandbild überhaupt mit einer Architektur, die zunehmend auf eine Flexibilisierung, ja sogar auf eine Auflösung der Wand setzte, zusammendenken lässt, soll auch für das vorliegende Buch eine Rolle spielen. Ihren Fokus legt Golan u. a. auf den Spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung 1937 und den intermedialen Dialog zwischen den hier von Josep Renau geschaffenen fotografischen Wandarbeiten (Abb. 4) und Picassos ebenfalls von Schwarz-Weiß-Kontrasten dominiertem Gemälde *Guernica*.³⁷ Die USA und Mexiko lässt Golan in ihrer Studie ausdrücklich unberücksichtigt. Anna Indych-López hingegen untersucht in ihrem ebenfalls 2009 erschienenen Buch *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927–1940* zwar ausführlich das von Rivera entwickelte *portable fresco*, die Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* findet bei ihr jedoch nur marginale Berücksichtigung, wobei die in der Ausstellung präsentierten *photomurals* gänzlich unerwähnt bleiben.³⁸ Auch Barbara Haskell bezeichnet in ihrem Katalogbeitrag zur *Vida-Americana*-Schau im Whitney Museum of American Art die MoMA-Ausstellung zwar als „disaster“³⁹ und charakterisiert deren Einreichungen als „largely disappointing“⁴⁰. Die fotografische Sektion der Ausstellung findet allerdings auch hier keinerlei Erwähnung.

Einen Fokus bildet die vom MoMA ausgerichtete Ausstellung hingegen in dem 1992 im Katalog *Montage and Modern Life* publizierten Aufsatz von Sally Stein, „*Good fences make good neighbors. American Resistance to Photomontage between the Wars*,

35 Vgl. *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, hrsg. von Jorge Ribalta, Barcelona 2008.

36 Vgl. Romy Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*, New Haven 2009.

37 Vgl. hierzu auch: Romy Golan, *The Medium of the Decade: The Photomural in 1937*, in: *Schwarz-Weiß als Evidenz. „With black and white you can keep more of a distance“*, hrsg. von Monika Wagner und Helmut Lethen (= Schriftenreihe des IFK, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, hrsg. von Helmut Lethen, Bd. 1), Frankfurt a. M./New York 2015, S. 97–111.

38 Vgl. Anna Indych-López, *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927–1940*, Pittsburgh 2009. Vgl. auch den bereits 2007 publizierten Aufsatz: Anna Indych-López, *Mural gambits: Mexican muralism in the United States and the „Portable“ fresco*, in: *The Art Bulletin* 89:2 (2007), S. 287–305; sowie: Ausst. Kat. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, hrsg. von Leah Dickerman und Anna Indych-López, Museum of Modern Art, New York (13. November 2011–14. Mai 2012), New York 2011.

39 Haskell 2020, S. 27.

40 Ebd.



Abb. 4: Josep Renau, Fotografische Wandbilder an der Fassade des Spanischen Pavillons, 1937, Weltausstellungsgelände, Paris, Foto: François Kollar

in dem die Autorin die vergleichsweise späte Etablierung der Fotomontagetechnik in den Vereinigten Staaten analysiert.⁴¹ Stein zufolge hätten sich die in der Ausstellung präsentierten Fotograf*innen allein aus technischen Gründen der Fotomontagetechnik zugewandt, eine These, der hier widersprochen werden soll. Edward Steichen und Margaret Bourke-White, die in ihren *photomurals* auf den Einsatz von Fotomontage weitestgehend verzichteten, führt Stein zudem nicht an. Auch in dem von Terry Smith 1993 publizierten Buch *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America* bleiben diese fotografischen Wandarbeiten in der Radio City unerwähnt.⁴² Im Hinblick auf die Herausbildung einer nationalen Ikonografie seit dem Ende der 1920er Jahre widmet sich Smith ausführlicher lediglich Charles Sheelers *photomural*-Entwurf für die MoMA-Ausstellung von 1932 sowie dem von dem Office of War Information 1941 in der New Yorker Grand Central Station realisierten *photomural*, das den Verkauf US-amerikanischer Verteidigungsanleihen vorantreiben sollte. Hervorzuheben ist dabei Smith' transnationaler Ansatz, denn Modernitätsentwürfe in den Werken mexikanischer Künstler*innen wie Diego Rivera und Frida Kahlo werden in seiner Studie mit berücksichtigt und als Gegenperspektive eingeführt.⁴³

41 Vgl. Sally Stein, „Good fences make good neighbors.“ American Resistance to Photomontage between the Wars, in: *Montage and Modern Life, 1919–1942*, hrsg. von Matthew Teitelbaum, Cambridge/London 1992, S. 128–189.

42 Vgl. Terry Smith, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*, Chicago/London 1993.

43 Vgl. hierzu v.a. Kapitel 6: The Resistant Other: Diego Rivera in Detroit; sowie Kapitel 7: Frida Kahlo: Marginality and Modernity.

Erwähnung finden Bourke-Whites *photomurals* schließlich ein Jahr später in dem Aufsatz *Utopia Will Not Be Televised: Rivera at Rockefeller Center* von Robert Linsley, der Bourke-Whites fotografische Ausgestaltung der Eingangsrotunde der NBC bereits Riveras Rockefeller-Center-Fresko gegenüberstellt. Während Rivera, so Linsley, mit seinem Fresko den Versuch unternommen habe, eine kommunistische Utopie zu entwerfen, in der die Arbeiter*innenklasse die Kontrolle über das eigene Schicksal innehat, visualisieren Bourke-White *photomurals* ihm zufolge eine zentralisierte Form der Informationsvermittlung, ohne die kontrollierenden Kräfte dahinter zu enthüllen.⁴⁴ Einer intensiveren Betrachtung von Bourke-Whites *photomurals* kann das Format des Aufsatzes jedoch nicht gerecht werden.

In der Forschung zu Bourke-White allgemein werden ihre von der zeitgenössischen Kritik vielbeachteten *photomurals* nur am Rande gestreift.⁴⁵ Der 2013 erschienene Katalog *Margaret Bourke-White. Moments in History*, der die bis heute umfangreichste Monografie zu ihrem Werk darstellt, ließ Bourke-Whites Tätigkeit auf dem Feld fotografischer Wandgestaltung gänzlich unerwähnt.⁴⁶ Olivier Lugons 2012 erschienener Aufsatz *Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930*⁴⁷ kann als eine der jüngsten, verstärkt kontextualisierenden Auseinandersetzungen mit Bourke-Whites *photomurals* gelten. Lugon erwähnt zwar auch die in der zeitgenössischen Presse postulierte symbolische Ablösung von Riveras umstrittenem Rockefeller-Center-Fresko durch Bourke-Whites *photomurals*, er stellt die US-amerikanische Entwicklung jedoch vor allem den in der Sowjetunion geschaffenen sowie den im Kontext faschistischer Propagandaausstellungen entstandenen fotografischen Wandarbeiten gegenüber.

Auch Brenda Lynn Edgar hat mit einem 2016 veröffentlichten Aufsatz⁴⁸ zum Landschafts-*photomural* sowie mit ihrer 2020 unter dem Titel *Le Motif éphémère. Ornement photographique et architecture au XXe siècle* erschienenen Dissertation⁴⁹ vor allem den Bezug zu Europa gesucht. Letztere Studie sucht die Fotografie als eigene ornamentale

44 Vgl. Robert Linsley, *Utopia Will Not Be Televised: Rivera at Rockefeller Center*, in: *The Oxford Art Journal* 17:2 (1994), S. 48–62.

45 Vgl. u. a. Ausst. Kat. *Margaret Bourke-White. The Deco Lens*, Joe and Emily Lowe Art Gallery, Syracuse (2.–30. April 1978), Syracuse 1978.

46 Vgl. Ausst. Kat. *Margaret Bourke-White. Moments in History*, Martin-Gropius-Bau, Berlin (18. Januar–14. April 2013) Preus Museum, Herten (22. September 2013–5. Januar 2014) Fotomuseum, Den Haag (12. April–29. Juni 2014) University Art Galleries, Syracuse (19. August–19. Oktober 2014), Madrid 2013.

47 Vgl. Lugon 2012.

48 Vgl. Brenda Lynn Edgar, *L'invention photographique et le paysage mural: Le photomural décoratif des années 1930*, in: *Les inventions photographiques du paysage*, hrsg. von Pierre-Henri Frangne und Patricia Limido, Rennes 2016, S. 81–92.

49 Vgl. Brenda Lynn Edgar, *Le Motif éphémère. Ornement photographique et architecture au XXe siècle*, Rennes 2020. Die Arbeit wurde 2013 an der Université de Paris I Panthéon-Sorbonne als Dissertation eingereicht.

Kategorie in der Architektur zu etablieren und vergleicht dabei die Entwicklung in Frankreich und England mit jener in den Vereinigten Staaten. Edgar folgt dabei einer chronologischen Gliederung. Vorläufer der fotografischen Wandgestaltung macht sie bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert in Frankreich aus, wo das fotografische Medium zur Dekoration von Fayencen, Stoffen und Bleiglasfenstern genutzt wurde.⁵⁰ Ein Schwerpunkt der Untersuchung liegt dann auf der Zwischenkriegszeit. Edgar setzt sich u. a. in ihren Erläuterungen zu dem von Le Corbusier 1933 mit einem fotografischen Wandbild gestalteten Schweizer Pavillon in der Cité Universitaire in Paris mit dem Mythos einer restlos ornamentbefreiten Architekturmoderne auseinander, der auch für die Ausführungen in Kapitel VI dieses Buches eine Rolle spielen soll. Die nationalistische Aufladung des Mediums, die sich in den 1930er Jahren in den USA beobachten lässt, bleibt allerdings bei Edgar fast gänzlich unerwähnt. Lediglich zu Steichens *photomurals* in der Raucherlounge des RKO Roxy Theatre merkt die Autorin an, dass „die patriotische Botschaft“ nur schwerlich ignoriert werden könne.⁵¹ Den konkreten Darstellungen an den Wänden der Lounge widmet sie dabei nur wenige Zeilen. Abschließend bezieht Edgar in ihre Untersuchung auch die Übersiedlung des fotografischen Ornaments an die Fassade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit ein, die sie an Beispielen wie dem 1999 eröffneten Bibliotheksneubau der Schweizer Architekten Herzog & de Meuron auf dem Campus der Fachhochschule Eberswalde analysiert.

Im Unterschied zu vorangegangenen Untersuchungen wird sich dieses Buch weder auf die sowjetischen Vorläufer, die in den zeitgenössischen US-amerikanischen Quellen zum *photomural* unerwähnt bleiben, noch auf die von europäischen Avantgardekünstler*innen realisierten Beispiele fotografischer Wandgestaltung konzentrieren. Vielmehr soll hier ein ausführlicher Vergleich der Vereinigten Staaten mit Mexiko erfolgen, der besonders fruchtbar erscheint, da Wandarbeiten in beiden Ländern in ähnlicher Weise eine Rolle für eine nationale Identitätskonstruktion spielten und das in unterschiedlichen Medien, aber in direktem Bezug zueinander. Der mexikanische Muralismus scheint dabei ebenso Vor- wie auch Gegenbild zur US-amerikanischen Entwicklung gewesen zu sein. Zudem wird hier erstmals die neuerliche Rezeption des *photomural* in Mexiko aus der Perspektive einer Verflechtungsgeschichte untersucht und dabei die Wandlungsfähigkeit des Mediums aufgezeigt. Da sich die fotografischen Wandarbeiten selbst nicht erhalten haben, basieren die vorliegenden Untersuchungen in erster Linie auf Archiv-recherchen in den USA und in Mexiko-Stadt. Darauf aufbauend sollen einzelne Objekte im Ausstellungskontext untersucht werden. Der Fokus liegt jedoch auf fotografischen Wandarbeiten, die als ortsbezogene, permanente Kunstwerke konzipiert wurden, sei

50 Vgl. ebd., S. 34–49, sowie: Dies., *L'ensemble de Nancy: Le collage dans le vitrail photographique français du XIXe siècle*, in: *Histoire de l'art* 78 (2016), S. 99–116.

51 „[E]s ist schwer, die patriotische Botschaft im RKO zu ignorieren.“ [„[I] est difficile d'ignorer le message patriotique au RKO.“] Ebd., S. 126. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

es im privaten Raum, im Rahmen privatwirtschaftlicher Bauprojekte oder im Kontext staatlicher Bildprogramme, wie im Falle des Instituto Mexicano del Seguro Social.

I.2 Methodisches Vorgehen

Ziel des vorliegenden Buches ist es, einen Beitrag zur Erforschung der Entwicklungsgeschichte des *photomural* als einem eigenständigen, national konnotierten Medium zu leisten. Es stellt daher eine mediengeschichtliche Untersuchung dar, die Gründe und Voraussetzungen für das Aufkommen neuer Medien diskutiert. Im Zentrum des Buches wird der Fragestellung nachgegangen, inwieweit sich im transnationalen Aushandlungsprozess zwischen den Vereinigten Staaten und Mexiko eine Medienkonkurrenz artikuliert und wie die unterschiedlichen Medien dabei kulturell kodiert werden. Am Anfang steht dabei zunächst eine Begriffsgeschichte des *photomural*. Daran schließt sich die Frage an, wie sich aus einer Medienkonkurrenz heraus neue Dispositive für das Medium *photomural* entwickelten und welche Nobilitierungsstrategien hier wirksam wurden. So kann zwar die Fotografie, im Gegensatz zur Malerei, grundsätzlich als ein Medium gelten, das Modernität transportiert, gleichzeitig wurde aber, um diese neue Bildform zu legitimieren, für das *photomural* nicht selten die klassische, religiös konnotierte Form des Triptychons gewählt.

Im dynamischen Prozess der Aushandlung gerieten dabei auch herkömmliche medienspezifische Festschreibungen in Bewegung. Wie die Ausstellung Diego Riveras im Museum of Modern Art zeigt, wurde auch das *mural*, das Wandbild selbst, neu definiert und als *portable fresco* unabhängig vom Bildträger gedacht. Daher soll nicht nur die Beziehung des *photomural* zur Wandmalerei untersucht, sondern ebenso der Frage nachgegangen werden, wie sich das Wandbild selbst im Verlauf dieses Aushandlungsprozesses veränderte. Essenziell scheint dabei die Befragung von Raumkonzepten zu sein, die vor allem im zeitgenössischen Ausstellungsdesign zu finden sind, denn die formalen Dispositive der Ausstellungsästhetik, wie die Flexibilisierung der Wand und das Negieren von tektonischen Bezügen, wurden auch in andere Zusammenhänge übernommen.

Die raumdefinierende und -generierende Bedeutung der Wand rückte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Herausbildung eines architektonischen Raumbegriffs erst ins Bewusstsein. Die Ausprägung eines solchen Raumbegriffs geht dabei maßgeblich auf die theoretischen Überlegungen von Gottfried Semper, Adolf von Hildebrand, August Schmarsow und Heinrich Wölfflin zurück.⁵² So erklärte etwa

52 Vgl. zur Geschichte des architektonischen Raumbegriffs das Kapitel Der architektonische Raum in: Wolfgang Kemp, *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*, München 2009. Vgl. außerdem: Jörg Dünne und Stephan Günzel, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Frankfurt a. M. 2012.

Semper 1851 am Beispiel der Urhütte die „Umfriedung“⁵³ zu einem der *vier Elemente der Baukunst*. Seither wird der architektonische Raum durch die „Raumbegrenzung“⁵⁴ definiert. Der kahlen, monochrom gestalteten Wandfläche kam dann – das kann in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Ausstellungs- wie im Wohnraum als eine übergreifende Erscheinung beobachtet werden – zunehmend ein ästhetischer Eigenwert zu.⁵⁵ Diesen Ästhetisierungsprozess der Wand der Moderne hat Anne Vieth als „ein kulturelles Phänomen“⁵⁶ bezeichnet, „das einer Emanzipation gleichkommt“⁵⁷. Wie das Wandbild, so ist auch das *photomural* eine Bildform, die zum architektonischen Raum in einem unmittelbaren Bezug steht. Das *photomural* wird auf die Wand aufgebracht, die zum integralen Bestandteil des Werks wird. Dabei lässt sich eine visuelle Auflösung der Wand als Raumgrenze beobachten, die durch das fotografische Bild bewirkt wird. Hatte Semper noch dafür plädiert, Wanddekurationsformen zu wählen, die der Geschlossenheit der Architektur dienen und die Funktion der Wand als Raumabschluss betonen sollten,⁵⁸ so lässt sich das *photomural* im Kontext einer Neubestimmung der Architektur unter den Vorzeichen der Moderne betrachten, die sich der Öffnung und der Dynamisierung verschrieb.

Die theoretische Auseinandersetzung mit verschiedenen Raumkategorien hat seit dem Paradigmenwechsel des sogenannten *Spatial Turn* auch in der Kunstgeschichte Hochkonjunktur.⁵⁹ Wie in den Kulturwissenschaften allgemein, so hat diese Beschäftigung in der Kunstgeschichte u. a. dazu geführt, Dichotomien wie Zentrum und Peripherie, Identität und Alterität aufzulösen und nicht mehr als unveränderliche Entitäten zu betrachten, sondern sie in ihrer Prozessualität zu untersuchen. Um diesen traditionell binären Diskurs aufzubrechen, hat die postkoloniale Theorie mit unterschiedlichen Denkfiguren, wie des von Homi Bhabha entwickelten *Third Space* oder *In-between space*, die auch für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden können, im Zwischenraum

53 Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde [1851], in: Heinz Quitzsch, *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig 1981, S. 119–228, hier: S. 179.

54 Ebd. S. 182.

55 Vgl. zum Prozess der „Entleerung“ der Museumswand im Zuge der Abkehr von einer Salonästhetik hin zu einem minimalistischen Ausstellungsraum mit weißen, kahlen Wänden: Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001; sowie Marion Ackermann, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, hrsg. von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2003.

56 Anne Vieth, *Addicted to Walls. Zeitgenössische Wandarbeiten im Ausstellungsraum*, München 2014, S. 22.

57 Ebd.

58 Vgl. Semper 1851, S.224.

59 Vgl. Jutta Held und Norbert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft: Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 145.

dieser Dualismen angesetzt.⁶⁰ Für die vorliegende Arbeit, die sowohl intermediale als auch transkulturelle Aushandlungsprozesse in den Blick nimmt, müssen diese Hybriditätskonzepte eine Rolle spielen, wobei es wichtig erscheint, gerade auch die in Lateinamerika entwickelten Konzepte kultureller Hybridisierung, wie Néstor García Canclinis *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*⁶¹, in die Überlegungen mit einzubeziehen, da diese, aus der Perspektive der lateinamerikanischen Peripherie verfasst, dazu anregen, Moderne von einer Multitemporalität, einer „heterogenidad multitemporal“⁶², her zu denken und dabei „den westlichen Monopolanspruch zur Bestimmung der Moderne in Frage“⁶³ zu stellen. García Canclini zufolge gaben die Avantgarden in Lateinamerika den maßgeblichen „Impuls und das symbolische Repertoire für die Konstruktion der nationalen Identität“⁶⁴. Der lateinamerikanische *modernismo* etwa entwickelte schon im ausgehenden 19. Jahrhundert – so schreibt Ottmar Ette in seiner Kommentierung von José Enrique Rodós *Ariel* – „aus dem Bewußtsein der Peripherie eine bewußt periphere Modernisierungsstrategie für den eigenen Raum“⁶⁵, in Abgrenzung von Europa sowie von den USA. Während der Uruguayer Rodó in seinem 1900 erschienenen Essay *Ariel* allerdings einen unüberwindbaren Gegensatz zwischen einem geistigen, altruistischen Lateinamerika, verkörpert durch den schöpferischen Luftgeist Ariel, und den materialistischen, utilitaristischen USA, verkörpert durch die ebenfalls auf Shakespeares Stück *The Tempest* zurückgehende Figur des Caliban, postuliert, soll hier eine solche Polarisierung aufgebrochen und das sowohl in Mexiko als auch in den USA mit starken nationalen Konnotationen verbundene Medium Wandbild als Produkt transnationaler Verflechtungen betrachtet werden. Für diese Analyse lässt sich das durch Shalini Randeria und Sebastian Conrad eingeführte Konzept einer „Verflechtungsgeschichte“ fruchtbar machen, das es ermöglicht, Austauschprozesse von

60 Vgl. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994. Im Folgenden zitiert nach: Ders., *Die Verortung der Kultur*, in der deutschen Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl (= Studien zur Inter- und Multikultur, Bd. 5), Tübingen 2000.

61 Vgl. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexiko-Stadt 1989.

62 García Canclini 1989, S. 15. Vgl. hierzu auch: Monika Walter, Wie modern ist das Denken über Moderne in Lateinamerika?, in: *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Birgit Scharlau, Tübingen 1994, S. 36–48.

63 Natascha Ueckmann, Hybriditätskonzepte und Modernekritik in Lateinamerika, in: *Dazwischen. Reisen – Metropolen – Avantgarden. Festschrift für Wolfgang Asholt*, hrsg. von Wolfgang Klein, Walter Fähnders und Andrea Grewe, Bielefeld 2009, S. 507–529, hier: S. 512.

64 „[...] impulso y el repertorio de símbolos para la construcción de la identidad nacional.“ García Canclini 1989, S. 78. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

65 Ottmar Ette, Lateinamerika und Europa. Ein literarischer Dialog und seine Vorgeschichte, in: José Enrique Rodó, *Ariel*, übersetzt, herausgegeben und erläutert von Ottmar Ette, Mainz 1994, S. 9–58, hier: S. 57.

Akteur*innen, Institutionen, Ideen und Praktiken jenseits nationaler Grenzziehungen zum Ausgangspunkt einer transnationalen Untersuchung zu machen.⁶⁶ Im Hinblick auf einen transkulturellen Aushandlungsprozess ist eine Analyse der Netzwerke und Handlungsfelder der beteiligten Akteur*innen, ihrer konkreten Praktiken und Strategien sowie der jeweiligen institutionellen Kontexte unabdingbar. Im Fokus steht dabei auf der einen Seite New York mit dem Museum of Modern Art und dem Umkreis der Familie Rockefeller, die nicht nur Diego Rivera massiv förderte, sondern auch an der Gründung des Museum of Modern Art beteiligt war, das die US-amerikanische Moderne erstmals kontextualisierte. Auf der anderen Seite soll am Beispiel von Mexiko-Stadt die zeitliche Differenz im Einsatz des Mediums untersucht und das Verhältnis des *fotomural* zum *photomural* sowie zum Muralismus beleuchtet werden. Da sich auf dem Feld fotografischer Wandgestaltung weibliche Akteurinnen durchsetzten, die noch im Muralismus als eine auffallend marginale Erscheinung gelten können, müssen mediengeschichtliche Fragen hierbei um Fragestellungen aus der feministischen Kunstgeschichte erweitert werden, für die US-amerikanische Wissenschaftlerinnen prägend waren. Linda Nochlin mit ihrem wegweisenden Essay *Why Have There Been No Great Women Artists?* von 1971 sowie Rozsika Parker und Griselda Pollock mit ihrem zehn Jahre später erschienenen Buch *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* gingen Fragen nach der strukturellen und institutionellen Benachteiligung von Künstlerinnen nach.⁶⁷ Etwa zur gleichen Zeit begannen mehrere Studien, die Breite des fotografischen Schaffens von Frauen aufzuzeigen. Anne Tuckers *The Woman's Eye* von 1973, Val Williamsons *Women Photographers: The Other Observers, 1900 to the Present* von 1986 und schließlich Naomi Rosenblums *A History of Women Photographers* von 1994 gaben wichtige Impulse zu der fortlaufenden Untersuchung jener Faktoren, die zum Ausschluss weiblicher Protagonistinnen aus der Fotografiegeschichte geführt haben.⁶⁸ Vor dem Hintergrund einer Verknüpfung der Forschungsfelder Raum, Architektur und Geschlecht sei an dieser Stelle zudem auf die Arbeit von Irene Nierhaus verwiesen, die Raum als geschlechtlich konnotiert kenntlich macht.⁶⁹

66 Sebastian Conrad und Shalini Randeria, Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt, in: *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Sebastian Conrad, Shalini Randeria und Regina Römheld, 2. erw. Aufl., Frankfurt a. M. 2013, S. 32–70.

67 Vgl. Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, in: *ARTnews* 69:9 (Januar 1971), S. 22–39, 67–71; sowie: Rozsika Parker und Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York 1981.

68 Vgl. Anne Tucker, *The Woman's Eye*, New York 1973; Val Williamson, *Women Photographers: The Other Observers, 1900 to the Present*, London 1986; sowie: Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, New York 1994.

69 Vgl. Irene Nierhaus, *Arch6. Raum, Geschlecht, Architektur*, Wien 1999.