

II Das *photomural* – Eine Begriffsbestimmung

Bevor auf die historische Entwicklung des *photomural* eingegangen werden kann, bedarf es zunächst einer begrifflichen Annäherung an das Medium, denn auch auf terminologischer Ebene lassen sich transkulturelle Aushandlungsprozesse festmachen. Das aus den Substantiven *photo* und *mural* zusammengesetzte englische Kompositum *photomural* bezeichnet fotografische Wandarbeiten, welche, anders als das sich bereits ab dem Ende des 19. Jahrhunderts als modernes Werbemedium etablierende Plakat, architekturgebunden auftreten. Die Wand – im Lateinischen *murus* – ist dabei Bildträger und erfüllt gleichzeitig eine werkkonstituierende Funktion. Auffallend ist die Heterogenität der als *photomural* bezeichneten Arbeiten und die hybride Ästhetik des Mediums, die sich im Zwischenbereich von traditionellem Wandbild, Wanddekoration, Ausstellungsdesign, Werbung und politischer Propaganda verorten lässt.

Plakat und *photomural* eint die Kategorie des Ephemereren, denn das *photomural* wird in der Regel auf die Wand aufgeklebt. Anders als das Plakat allerdings verbindet das *photomural* Ephemereres mit Permanentem, Beweglichkeit mit Monumentalität. Es vereint eine konkrete Bezugnahme auf den architektonischen Raum und einen Rückgriff auf tradierte Bildformen mit einem Anspruch auf Flexibilität, der stets präsent gehalten wird. Dem *photomural* liegen somit zutiefst paradoxe Strukturen zugrunde, die sich auch in dem Ringen um eine Terminologie widerspiegeln. Im Changieren zwischen Statischem und Dynamischem zeigt sich einmal mehr die Hybridität des Mediums. Auch die Grenzen zwischen dem *photomural* als einem Medium mit künstlerischem Anspruch und der in den 1930er Jahren in den USA im dekorativen Kontext kommerziell immer erfolgreicher werdenden Fototapete – für die sich, nach zeitgleichem Gebrauch der Bezeichnung *photographic wallpaper*, im US-amerikanischen Sprachgebrauch ebenfalls der Begriff *photomural* durchsetzt – lassen sich als fließend beschreiben. Im Verlauf der Entwicklungsgeschichte des *photomural* zu einem künstlerisch autonomen Medium können daher immer wieder eine ganze Reihe von Abgrenzungs- und Nobilitierungsstrategien festgestellt werden, die im Verlauf der Arbeit noch eine Rolle spielen werden.

Die Forschung hat bislang das Auftauchen der Sprachneuschöpfung *photo-mural* – hier noch aneinandergekoppelt mit einem Bindestrich – auf das Jahr 1931 datiert.¹

1 Vgl. Lugon 2012, S. 86.

Olivier Lugon zufolge sei die Bezeichnung wohl in einem Artikel des Designkritikers der *New York Times*, Walter Rendell Storey, eingeführt worden.² Zwar stellte die Architektur- und Einrichtungszeitschrift *House & Garden*, eine damalige Autorität in US-amerikanischer Wohnkultur, der breiten Öffentlichkeit bereits im April 1930 die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der fotografischen Wandgestaltung vor, hier wurde jedoch zunächst der Begriff *photographic mural* sowie, im Hinblick auf die zunächst im Vordergrund stehende, breite kommerzielle Etablierung des Mediums, der Begriff *photographic wallpaper* verwendet.³ Walter Rendell Storey hingegen beschrieb ein Jahr später unter der Überschrift *Now the Camera Lens Gives Us Murals* die Bandbreite fotografischer Wanddekoration – ermöglicht durch die von der Eastman Kodak Company 1930 auf den Markt gebrachten, großformatigen Fotopapiere – unter Verwendung der eigenständigen Bezeichnung *photo-mural*:

„A new form of wall ornamentation, the ‚photo-mural,‘ has recently been developed. Through photography, a drawing, printed picture or a small photograph may be enlarged to the size of a wall panel or even extended to cover the four sides of a room. Already these photo-murals have been applied to interiors of homes, cafés, clubs and offices with marked success. Professional interior decorators have achieved some of these results, but any one using this method may ornament his walls with pictures of his favorite sports, historical scenes or landscapes.“⁴

Storey setzte den Neologismus *photo-mural* dabei zunächst in Anführungszeichen, als Markierung eines uneigentlichen Begriffs,⁵ um diesen gleichzeitig, auch im Verlauf des weiteren Textes, mit einem Bindestrich lesbar zu machen – beides den Sprachwissenschaften zufolge auch im Deutschen eine bei Wortneuschöpfungen übliche Praxis.⁶

Durch neue Archivfunde kann an dieser Stelle erstmals nachgewiesen werden, dass der Begriff *photo-mural* tatsächlich schon 1930 in der US-amerikanischen Lokalpresse Verwendung fand und in Zusammenhang mit der Einführung der von Eastman Kodak

2 Siehe: Walter Rendell Storey, *Now the Camera Lens Gives Us Murals*, in: *The New York Times Magazine*, 18. Januar 1931, S. 14–15.

3 Siehe: Frances Hamilton, *Photographic Murals Bring New Beauty And Interest To Wall Decoration*, in: *House & Garden* 57:4 (April 1930), S. 71–75 sowie S. 156 und 158. Auf den Artikel hat Edgar bereits 2016 und 2020 verwiesen, ohne jedoch entscheidende Passagen daraus zu zitieren. Vgl. Edgar 2016, Anm. 5; sowie: Dies. 2020, S. 95–96.

4 Storey 1931, S. 14.

5 Im weiteren Verlauf des Artikels verzichtet Storey auf eine solche Markierung. Interessanterweise spricht er in der Artikelüberschrift noch allgemein von mit Hilfe der Kamera erschaffenen *Murals* und verwendet erst im Artikel selbst die Bezeichnung *photo-mural*. Siehe: Ebd., S. 14.

6 Vgl. hierzu u. a.: Hilke Elsen, *Neologismen: Formen und Funktionen neuer Wörter in verschiedenen Varietäten des Deutschen* (= Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 477), 2. überarb. Aufl., Tübingen 2011.

produzierten großformatigen Fotopapiere benutzt wurde, d.h. möglicherweise auch auf die Firma zurückgeht. So titelte das *Home Magazine* des *Wisconsin State Journal* schon am 1. Juni 1930: *Photo-Murals Are Novel for Wall Decoration*.⁷ Und die *Pittsburgh Post-Gazette* schrieb am 2. Juli 1930:

„Photo-Murals ... the newest product of a famous kodak company, have made quite a furore in the interior decorating field. It is now possible to have one's favorite garden vista reproduced in panels sufficiently large enough to use in the manner of old French scenic papers. A certain quality of softness, acquired in the process of enlarging makes for a truly pictorial quality and thus provide interesting room decorations.“⁸

Das Medium diene somit zunächst als ein kostengünstiger Wandbild- bzw. Tapeten-Ersatz. In der zusammengesetzten Bezeichnung *photo-mural* wurden dabei zwei Begriffe verknüpft, die gleichermaßen eine Neudefinition erfahren sollten: das *photo* – das fotografische Lichtbild, ursprünglich intendiert für eine individuelle Betrachtung – wird im *photo-mural* monumentalisiert, wohingegen das *mural*, als das vormals mit permanenten architektonischen Strukturen verbundene Wandbild, mobilisiert wird. Schon mit seiner Bezeichnung als *mural* statt als *wallpaper* erfährt das Medium dabei eine Nobilitierung.

Die mit einem Bindestrich aneinandergekoppelte Form blieb zunächst die gängigste Schreibweise. So war im Rahmen der groß angelegten Werbeoffensive zur Markteinführung der von der Eastman Kodak Company entwickelten Fotopapiere, die die großflächige Verbreitung des Mediums in den USA erst möglich machen sollten, durchgängig von *photo-murals* die Rede. Auch der Gallerist Julien Levy verwendete in seinem grundlegenden, für das Museum of Modern Art verfassten Katalogtext *Photo-Murals* 1932 diese Schreibweise.⁹ Die Schreibweisen *photo mural* und *photomural* tauchten ebenfalls bereits in den 1930er Jahren auf, heute hat sich im englischen Sprachgebrauch jedoch ausschließlich Letzterer als feststehender Terminus durchgesetzt.

Im *photomural* verbinden sich auch terminologisch zwei Medien, die Anfang des 20. Jahrhunderts erst begonnen hatten, ihr volles Potenzial als Mittel visueller Massenkommunikation zu entfalten: *photo* (aus dem Altgriechischen *phōtós*, „Licht“) steht als Kurzform für das Lichtbild als Endprodukt der Fotografie, das auf ein lichtempfindliches Medium projiziert und fixiert wird, während *mural* (Kurzform für *mural painting*, aus dem Lateinischen *muralis*, von *murus*, „Wand“) nach dem *Oxford English Dictionary* als „a painting executed directly on to a wall or ceiling as part of a scheme of

7 Anon., Photo-Murals Are Novel for Wall Decoration, in: *The Home Magazine of the Wisconsin State Journal*, 1. Juni 1930, S. 1.

8 Anon., Shopping with Polly, in: *Pittsburgh Post-Gazette*, 2. Juli 1930, S. 11.

9 Siehe: Levy 1932.

decoration“¹⁰ definiert werden kann. Beide Begriffe blicken zu Beginn der 1930er Jahre, als erstmals der zusammengesetzte Terminus *photo-mural* aufkommt, auf eine nicht einmal einhundertjährige Verwendungsgeschichte zurück. Während *mural* als Adjektiv, im Sinne von „placed, fixed, or executed on a wall“¹¹, im britischen Sprachraum bereits ab Mitte des 16. Jahrhunderts in Gebrauch ist, erfährt der Begriff offenbar erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts – und dies zunächst im US-amerikanischen Sprachraum – eine Substantivierung. Der Terminus *mural* als neuer Oberbegriff löst das Wandbild von medienspezifischen Festschreibungen, wie dem zuvor meist gebräuchlichen *fresco*.¹² Seine größte Popularität erreichte er in den USA dabei in den 1920er und 1930er Jahren in Zusammenhang mit der durch den mexikanischen Muralismus angestoßenen Renaissance der Wandmalerei.

Die Verwendung des Begriffs *photography* (zusammengesetzt aus *photo*, vom Altgriechischen *photós*, „Licht“, und *graphy*, von *graphein*, „Schreibung, Schrift“) geht hingegen im britischen Sprachgebrauch schon auf das Jahr 1839 zurück. Ab Februar eben dieses Jahres tauchen in den Notizbüchern von William Henry Fox Talbot, einem der Pioniere des fotografischen Verfahrens, die Begriffe *photograph*, *to photograph* und *photography* auf.¹³ Die Kurzform *photo* für das fotografische Lichtbild etabliert sich im Englischen ab 1860.¹⁴ Schon von Beginn an ist die im 19. Jahrhundert mit der Erfindung der Fotografie begründete Theorie des Fotografischen durch Bestrebungen gekenn-

10 Siehe: Online Ausgabe des *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, URL: <http://www.oed.com.331745941.erf.sbb.spk-berlin.de/view/Entry/123842?rskey=0b3rTQ&result=2#eid> (letzter Zugriff: 24.04.2023).

11 Siehe: Online Ausgabe des *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, URL: <http://www.oed.com.331745941.erf.sbb.spk-berlin.de/view/Entry/123843?rskey=wVbzWA&result=3#eid> (letzter Zugriff: 24.04.2024).

12 So lässt sich, dem *Oxford English Dictionary* zufolge, das erstmalige Aufkommen des Substantivs *mural* im US-amerikanischen Sprachgebrauch wohl auf 1908 datieren. Der substantivierte Begriff taucht hier in der Überschrift eines Artikels des *New Broadway Magazine* auf: Edwin H. Blashfield: Mural Painter. Das bereits seit dem 17. Jahrhundert im britischen Sprachraum gebräuchliche Substantiv *mural* hingegen bezeichnete noch „a fruit tree grown against and fastened to a wall“. Siehe: Online Ausgabe des *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, URL: <http://www.oed.com.331745941.erf.sbb.spk-berlin.de/view/Entry/123842?rskey=0b3rTQ&result=2#eid> (letzter Zugriff: 24.04.2023).

13 Auch in seiner Korrespondenz mit Sir John Herschel, einem Freund Talbots, der sich ebenfalls mit fotografischen Experimenten beschäftigte, fällt die Bezeichnung *photography*. Vgl. zur Begriffsgeschichte der Fotografie: Bernd Busch, *Fotografie/fotografisch*, Kapitel I–IV, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burckhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, 7 Bde.: Bd. 2, Stuttgart u. a. 2001, S. 494–534, darin insbesondere: Einleitung: Fotografiegeschichte als Begriffsgeschichte (S. 494–496) sowie: I. Arbeit am Begriff: anfängliche Benennungen der fotografischen Verfahren (S. 496–506), hier: S. 499.

14 Siehe: Online Ausgabe des *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, URL: <http://www.oed.com.331745941.erf.sbb.spk-berlin.de/view/Entry/142770?rskey=3i51QG&result=1#eid> (letzter Zugriff: 24.04.2023).

zeichnet, den Kunstcharakter und die Eigenständigkeit des Mediums unter Beweis zu stellen. Verknüpft sind diese mit einem intensiven Ringen um eine Terminologie, die das neue Verfahren greifbar machen und gleichzeitig von tradierten künstlerischen Produktionsweisen abgrenzen sollte. Terminologisch lassen sich dabei dennoch immer wieder Bezugnahmen zum künstlerischen Handwerk und zu bereits etablierten ästhetischen Begrifflichkeiten finden. So verwendete Joseph Nicéphore Niépce 1816 in der Beschreibung der ersten fotografischen Versuche den Begriff *peindre* und benannte die Aufnahmen selbst als *gravures*, wohingegen Talbot den Begriff des *photogenic drawings* einführte.¹⁵ Eine ähnliche Strategie künstlerischer Legitimierung eines neuen Mediums durch eine entsprechend gewählte Terminologie, die an tradierte Begrifflichkeiten anschließt und diese dabei gleichzeitig neu zu besetzen sucht, lässt sich auch in Bezug auf das fotografische Wandbild beobachten.

Bevor sich das *photomural* in den Vereinigten Staaten zu einem eigenständigen, überaus populären Medium entwickelte, entstanden in Europa erste fotografische Wandarbeiten aus dem Ausstellungsdesign heraus. So stellte 1928 der russische Architekt und Künstler El Lissitzky als künstlerischer Leiter des Sowjetischen Pavillons auf der internationalen Presseausstellung *Die Presse* in Köln einen großformatigen Fotomontagefries mit dem Titel *Die Aufgabe der Presse ist die Erziehung der Massen* in den Mittelpunkt seiner Ausstattungs-gestaltung, den er selbst als *Fotofreska* – zu Deutsch *Fotofresko* – bezeichnete (Abb. 5). Maria Gough zufolge verwendete El Lissitzky diesen Neologismus erstmals 1926.¹⁶ Eine Version seiner Mehrfachbelichtung *Rekord* (Abb. 6), für die der Künstler das Foto eines von rechts nach links mit einer ausgreifenden Bewegung ins Bild springenden Hürdenläufers über die Aufnahme einer Großstadtkulisse gelegt hat, trägt die von El Lissitzky in kyrillischer Schrift handschriftlich notierte Kommentierung *Fotofreska (fotopis)*.¹⁷ Der von dem Künstler entwickelte, hier ebenfalls erwähnte Neologismus *fotopis* basiert auf dem russischen Wort für Malerei, *shiwopis*, wobei El Lissitzky *shiwo* durch *foto* ersetzt, und drückt den Wunsch des Künstlers aus, die Fotografie über ihre Funktion als abbildendes Medium hinaus in

15 Vgl. Busch 2001, S. 497–499.

16 Vgl. Maria Gough, Lissitzky on Broadway, in: *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, hrsg. von Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner und Maria Morris Hambourg, New York 2014 (online zugänglich unter: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Gough.pdf>, letzter Zugriff: 21.04.2023), S. 1–13, hier: S. 5.

17 Von der Mehrfachbelichtung *Rekord* existieren mehrere Versionen, von denen nur eine beschriftet ist. Bereits 1995 hat Peter Nisbet die These aufgestellt, dass es sich bei der heute in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art befindlichen Version um die Arbeit handelt, welche 1926 unter dem Titel *Experiment für ein Fresko für einen Sport-Club* auf einer Werkliste El Lissitzkys auftaucht. Es scheint sich also ursprünglich um einen Entwurf für ein fotografisches Wandbild gehandelt zu haben. Vgl. Peter Nisbet, *El Lissitzky in the Proun Years: A Study of His Work and Thought, 1919–1927*, New Haven 1995, S. 329, Anm. 46.



Abb. 5: El Lissitzky mit Sergei Senkin u. a., *Die Aufgabe der Presse ist die Erziehung der Massen*, Detail, 1928, Fotofresko im Sowjetischen Pavillon, Internationale Presseausstellung *Die Presse*, Köln

ihren künstlerischen Möglichkeiten neu zu definieren.¹⁸ Dazu passt auch die von El Lissitzky gewählte Bezeichnung des fotografischen Wandbildes als *Fotofresko*. Terminologisch scheint der Künstler hier den Versuch unternehmen zu wollen, den Anschluss an eine tradierte Form der „Hochkultur“ zu postulieren, der die Fotomontageästhetik seines für die Kölner Presseausstellung realisierten *Fotofreskos* diametral entgegensteht. Maria Gough hat jedoch bereits darauf hingewiesen, dass der Begriff Fresko in El Lissitzkys Texten noch bis 1925 ausschließlich pejorativ benutzt und vom Künstler als Inbegriff eines überholten Verständnisses von klassischer „Hochkunst“ verwendet

18 So stand bei El Lissitzkys fotografischen Experimenten, wie etwa bei seinen Fotogrammen, die Erzielung künstlerisch-malerischer Effekte mit den der Fotografie eigenen Mitteln im Vordergrund, die über die bloße Imitation der Malerei, die man dem Piktorialismus unterstellte, hinausgehen sollte. Auch wenn in der Forschung immer wieder betont wird, dass sich der Neologismus *fotopis* nicht exakt übersetzen lässt, schlägt Margarita Tupitsyn „Fotoschreiben“ oder „Fotomalen“ vor. Vgl. Margarita Tupitsyn, Zurück nach Moskau, in: Ausst. Kat. El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion 1999, S. 25–51, hier: S. 26, Anm. 12. El Lissitzky selbst definierte den Begriff in seinem 1929 in der Zeitschrift *Sovetskoe foto* erschienenen Aufsatz *Fotopis* wie folgt: „The language of photography is not the language of painting, and photography possesses properties not available to painting. These properties lie in the photographic material itself, and it is essential for us to develop them in order for us to make photography into a true art, into *fotopis*.“ El Lissitzky, *Fotopis*, in: *Sovetskoe foto* 10 (1929) S. 311. Hier zitiert in der englischen Übersetzung nach: Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph, 1924–1937*, New Haven 1996, S. 61.



Abb. 6: El Lissitzky, *Fotofreska (fotopis)*
 „Rekord“, 1925, Kollodiumdruck auf Papier
 montiert, 10,5 × 10,5 cm, Stedelijk Museum,
 Amsterdam

wurde, die es durch neue künstlerische Verfahren und Medien abzulösen gelte.¹⁹ So postulierte El Lissitzky schon 1919 in *Novaia kul'tura*, was als sein erstes künstlerisches Manifest gelten kann:

„In our time [the book] has become what the cathedral with its frescoes and stained glass [...] used to be, what the palaces and museums, where people went to look and learn used to be. The book has become the monument of the present. But in contrast to the old monumental art, it itself goes to the people and does not stand like a cathedral in one place, waiting for someone to approach.“²⁰

Und noch 1925 schrieb der Künstler in seinem für die Gutenberg-Gesellschaft verfassten Aufsatz *Typographische Tatsachen*, in Zukunft werde „die ehemalige Freskomalerei von der neuen Typographie abgelöst“²¹, wobei er hier Litfaßsäulen und Plakatwände als Beispiele einer solchen „neuen“ Kunst anführt.

19 Vgl. Gough 2014, S. 5–6.

20 El Lissitzky, *Novaia kul'tura*, aus: *Shkola i revoliutsiia* (Vitebsk), 24–25 (16. August 1916), hier zitiert in der englischen Übersetzung von Peter Nisbet nach: El Lissitzky, *The New Culture*, in: *Experiment/ Eksperiment* 1 (1995), S. 261.

21 El Lissitzky, *Typographische Tatsachen*, z. B.; aus: *Gutenberg-Festschrift*, Mainz 1925, in: Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967, S. 356–357, hier: 357.

Dass sich die Rezeption der Freskotechnik in der Sowjetunion ab 1925 jedoch entschieden wandelte, ist, so Goughs These, maßgeblich auf die Propagierung der Wandgemälde Diego Riveras durch den russischen Dichter Vladimir Mayakovsky zurückzuführen.²² Mayakovsky besuchte Mexiko 1925 und ließ sich von Rivera persönlich seine bis zu diesem Zeitpunkt realisierten Fresken zeigen.²³ Ein Jahr später lobte er in einem mit Reproduktionen bebilderten Aufsatz Riveras Wandgemälde als „the world's first communist frescoes“²⁴. Als Rivera schließlich 1927 als Teil einer offiziellen Delegation der Partido Comunista de México selbst in die Sowjetunion reiste, um an den Feierlichkeiten zum zehnten Jubiläum der russischen Revolution teilzunehmen, war ihm sein Ruf bereits vorausgeeilt.²⁵ Rivera nutzte seinen Aufenthalt, um die Propagierung des monumentalen Freskos in der Sowjetunion weiter voranzutreiben.²⁶ Im November 1927 unterschrieb der Künstler einen Vertrag für ein Wandgemälde im Veranstaltungssaal des Oberbefehlshabers der Roten Armee in Moskau.²⁷ Die Gründe dafür, dass dieser Auftrag letztendlich doch nicht zur Ausführung kommen sollte und

22 Vgl. Gough 2014, S. 6.

23 Mexiko war bei seiner Reise nicht Mayakovskys primäres Ziel, vielmehr wollte er von dort lediglich ein Visum für die Vereinigten Staaten beantragen. Bereits bei seinem Zwischenstopp in Paris berichtete ihm Alfonso Reyes, mexikanischer Botschafter in Frankreich, jedoch von Riveras Fresken und weckte damit sein Interesse für das Land. Rivera, seit seiner Liaison mit der Künstlerin Angelina Belova in Paris des Russischen mächtig, empfing Mayakovsky bei dessen Ankunft in Mexiko-Stadt, zusammen mit Angehörigen der sowjetischen Botschaft. Vgl. hierzu: William Harrison Richardson, *Mexico through Russian eyes, 1806–1940*, Pittsburgh 1988, S. 127 ff.

24 Vladimir Mayakovsky, *Moe otkrytie Ameriki*, zitiert in der englischen Übersetzung nach Neil Cornwell: Vladimir Mayakovsky, *My Discovery of America*, London 2005, S. 17. Der Abschnitt über Rivera wurde laut Leah Dickerman zuerst 1926 unter dem Titel *Moia vstrecha s Diego de Rivera* in: *Krasnaia niva* 6 (7. Februar 1926) veröffentlicht, zusammen mit einem weiteren Artikel von Ia. Tugendhold sowie Reproduktionen von Riveras Wandgemälden. Vgl. Leah Dickerman, *Leftist Circuits*, in: *Ausst. Kat. Diego Rivera* 2011, S. 10–47, hier: Anm. 15. Zur Zeit des Erscheinens von Mayakovskys Text befand sich El Lissitzky gerade für einige Jahre wieder in Moskau. 1925 musste er die Schweiz verlassen und reiste in die Sowjetunion zurück, vordergründig aus privaten Gründen – seine Schwester hatte sich kurz zuvor das Leben genommen –, aber auch um, wie Sophie Lissitzky-Küppers betont, in der nachrevolutionären Sowjetunion „an einem gigantischen Aufbau mitzuarbeiten,“ denn „die neue Gesellschaft forderte alle Kräfte für die Neugestaltung.“ Lissitzky-Küppers 1967, S. 56.

25 Darauf lassen nicht zuletzt die in seiner Autobiografie geschilderten Begegnungen mit Bewunderern seines Werks schließen. Vgl. Diego Rivera, *My art, my life: an Autobiography*, mit Gladys March, New York 1960, S. 92–93.

26 So hält Rivera einen Vortrag an der Kommunistischen Akademie, Komadademii, verfasst Beiträge für unterschiedliche Publikationen und erhält einen Lehrauftrag für Monumentalmalerei und Komposition. Vgl. Dickerman 2011, S. 16.

27 Vgl. Bertram D. Wolfe, *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York 1963, S. 217. Der Vertrag beinhaltet auch die Aussicht auf einen weiteren Auftrag für die im Bau befindliche Bibliothek der Kommunistischen Akademie in Moskau.

dem Künstler stattdessen die Ausreise nahegelegt wurde, sind wohl in Riveras Verwicklungen in den nachrevolutionären Aushandlungsprozess um eine neue, offizielle Kunstauffassung in der Sowjetunion zu suchen, im Verlauf dessen der mexikanische Künstler sich u. a. vehement von Vertreter*innen realistisch-abbildender Tendenzen, wie der *Assoziation der Künstler des revolutionären Russlands* (AKhRR), distanziert und diese öffentlich kritisiert hatte.²⁸ Mit der Unterzeichnung des Gründungsmanifests der Gruppe *Oktjabr'* (Oktober) positionierte sich Rivera stattdessen auf Seiten jener Künstler*innen, die einen produktivistischen Ansatz vertraten, d. h., die die künstlerische Praxis in industrielle Produktionsformen zu übertragen suchten. Die Mitglieder von *Oktjabr'*, zu denen auch El Lissitzky gehörte, wandten sich gegen die traditionelle Tafelmalerei, um für eine erweiterte Form der künstlerischen Produktion einzustehen, die sich nicht an individuelle Betrachter*innen, sondern an die neuen Massenkonsument*innen richten sollte.²⁹ Den Forderungen der Gruppe, das moderne Industrieproletariat als Adressat verlange nach künstlerischen Mitteln, die dem immer technisierten Leben in der Sowjetunion gerecht würden, stand die von Rivera favorisierte, aus damaliger Sicht von vielen als anachronistisch empfundene Freskotechnik allerdings entgegen. Dass das Fresko hingegen durchaus als ein dem mexikanischen Publikum angemessenes Medium betrachtet wurde, da man Mexiko offenbar im Wesentlichen noch als von den Entwicklungen der Moderne unberührt imaginierte, lässt sich einem Artikel entnehmen, den der der *Oktjabr'*-Gruppe nahestehende Kritiker Aleksei Mikhailov 1929 über Diego Rivera verfasste:

„He is so fascinated with fresco painting that he calls it ‚die kollektive Kunst par excellence.‘ From our point of view, of course, this is something of an exaggeration, since the fresco is only one means by which art can be socialized and is needed only where industrial artistic production, which solves the problem of creating genuine mass art most satisfactorily, is weakly developed. In Mexico, however, where the industrial arts

28 Zudem brachte ihm der Vorschlag, die russischen Künstler sollten sich von der Ikonenmalerei inspirieren lassen, den Vorwurf ein, der Kirche nahe zu stehen. Die genauen Umstände und Gründe für Riveras vorzeitigen Abschied aus der Sowjetunion sind allerdings bis heute ungeklärt. In seiner Autobiografie merkt der Künstler lediglich an: „But, alas, I was not to put so much as a dab of paint on any wall in Moscow. [...] I suspect that resentment on the part of certain Soviet artists brought about this unhappy turn.“ Siehe: Rivera 1960, S. 93. Bertram D. Wolfe zitiert ein Interview, das Eugene Lyons, Korrespondent der United Press, noch in Moskau mit Rivera führte: „Rivera has been very much involved in polemics on art matters here. Among painters, as in the other arts, there are conflicts occasioned by the revolution: an effort to adjust both the content and form of art to the new social conditions and viewpoints. Rivera is in the thick of this conflict.“ Wolfe 1963, S. 223.

29 Vgl. Hildtrud Ebert, El Lissitzky und die Gruppe „Oktjabr“, in: Ausst. Kat. *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Staatliche Galerie Moritzburg Halle (7. November 1982–9. Januar 1983) Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (14. Februar–27. März 1983), Leipzig 1982, S. 87–92.

are not developed at all [...] the fresco really is the most progressive form of painting intended for the broad masses.“³⁰

An Stelle des Freskos wurde in der Sowjetunion zunehmend die Fotografie, und vor allem die Fotomontage, die schon im Konstruktivismus der frühen 1920er Jahre von Künstler*innen wie Aleksandr Rodchenko, El Lissitzky und Gustav Klucis in unterschiedlichen Spielarten erprobt und als essenzielles Element einer neuen Bildsprache erkannt worden war, zum künstlerischen Mittel der Wahl. Gustav Klucis schrieb 1931 in der von der *Oktjabr*’-Gruppe herausgegebenen Zeitschrift *Izfront* unter dem Titel *Die Fotomontage als neue Art der Agitationskunst*, die Fotomontage habe „zu Recht den Rang einer neuartigen Massenkunst“ erhalten, sie sei „die Kunst des sozialistischen Aufbaus“³¹. Zudem sah der Künstler hier bereits die Entwicklung der nächsten Jahre voraus: „In nächster Zeit werden wir Fotomontage-Wandbilder und -Fresken von kolossalem Ausmaß sehen.“³² Ein Jahr später realisierte Klucis auf dem Sverdlov-Platz in Moskau anlässlich der 1.-Mai-Feierlichkeiten, die mit der Einweihung des Dnepr-Staudamms zusammenfielen, des ersten Großprojekts der sozialistischen Industrialisierung, zwei gigantische freistehende Fotowände von 25 Metern Höhe und 9 Metern Breite, die allerdings einer Plakat-Ästhetik folgten (Abb. 7). Aus jeweils 30 fotografischen Einzelementen zusammengesetzt zeigten diese, links und rechts des Platzes aufgestellt, die Porträts von Lenin und Stalin und setzten dabei neue Maßstäbe hinsichtlich der technischen Möglichkeiten großformatiger Fotografie.

Wenn sich das monumentale Fresko in der Sowjetunion auch nicht durchsetzen konnte, so wurde die zentrale Rolle Riveras in der sowjetischen Debatte um eine massenwirksame Kunst dennoch auch nach dessen Abreise 1928 anerkannt. Der marxistische Kunsthistoriker Ivan Matsa, der ab 1928 an der Staatlichen Akademie Moskau Kunsttheorie lehrte, erklärte das Wandbild 1929 zur „main form of mass art“ und beschrieb dabei Riveras Beitrag als maßgeblich.³³ Der von El Lissitzky entwickelte Neologismus *Fotofresko* kann somit als ein Versuch des Künstlers gewertet werden,

30 Aleksei Mikhailov, Diego Rivera, in: *Vestnik inostrannoi literatury* 5 (1929), hier zitiert nach: *Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*, hrsg. von Ilia Dorontchenkov, London 2009, S. 269–271, hier: S. 271.

31 Gustav Klucis, *Die Fotomontage als neues Problem der Agitationskunst*, ursprünglich erschienen in: *Izfront. Klassovaja bor’ba na fronte prostranstvennykh iskusstv*, hrsg. v.d. Vereinigung *Oktjabr*’, Moskau/Leningrad 1931, in der deutschen Übersetzung zitiert nach: *Ausst. Kat. Gustav Klucis: Retrospektive*, hrsg. von Hubertus Gäßner und Roland Nachtigäller, Museum Fridericianum, Kassel (24. März–26. Mai 1991), Stuttgart 1991, S. 308–311, hier: S. 308.

32 Ebd., S. 310.

33 Ivan Matsa, *Puti razvitiia prostranstvennykh iskusstv*, ursprünglich erschienen in: *Ezhegodnik literatury za 1929 g.*, Moskau 1929, S. 57, hier zitiert nach: Masha Chlenova, *On Display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928–1933*, unveröffentl. Diss., Columbia University 2010, S. 40.



Abb. 7: Gustav Klucis, *Dneprogress – Die große Errungenschaft der sozialistischen Industrialisierung*, 1. Mai 1932, Fotomontage-Wände, Sverdlov-Platz, Moskau

einerseits durch den terminologischen Bezug zum Fresko dezidiert den Anschluss an die von Rivera mit begründete, kommunistische Wandbild-Tradition zu suchen und sich andererseits, durch die begriffliche Kopplung mit der Fotografie, vom mexikanischen Vorgänger abzusetzen. Ähnlich wie *fotopis* formuliert *Fotofresco* durch den Bezug zur Malerei einen künstlerischen Anspruch der Fotografie über ihre rein abbildende Funktion hinaus, womit die Intention verbunden war, das fotografische Medium ästhetisch aufzuwerten. Mit dem Einsatz eines auf einem technischen Vorgang basierenden Mediums kam El Lissitzky dabei den Forderungen nach einer neuen Kommunikationsform für die Massen nach, die als Betrachter*innen adressiert werden sollten. Zudem erfüllte der innerhalb einer mobilen Ausstellungsarchitektur realisierte Fotomontagefries das von El Lissitzky bereits 1919 in *Novaia kul'tura* formulierte Anliegen, der Starrheit einer tradierten Form von Hochkunst die Mobilität und Flexibilität neuer Medien und Präsentationsformen entgegenzusetzen. El Lissitzkys *Fotofresco*, das zwei der in der sowjetischen Debatte zentralen Massenmedien erstmals auch begrifflich miteinander verband, konnte somit zu diesem Zeitpunkt als ein radikaler Neuentwurf gelten. Dieser verstand sich zwar in einer Genealogie mit Riveras Fresko als einer zu diesem Zeitpunkt spezifisch kommunistisch konnotierten Form des Wand-

bildes, aktualisierte diesen Wandbild-Entwurf jedoch, indem er die Anforderungen an eine massenwirksame Kunst in der Sowjetunion erfüllte, die sich nach außen hin als moderne Industrienation präsentieren wollte.

Der von El Lissitzky entwickelte Begriff *Fotofresco* blieb jedoch einem spezifischen Kontext verhaftet und konnte sich – wohl nicht zuletzt durch den terminologischen Bezug zu einer der Fotografie fremden und darüber hinaus mit konservativen Konnotationen verbundenen malerischen Technik – letztlich auch in anderen Sprachen nicht durchsetzen.³⁴ Er fand aber bei einer in den 1930er Jahren auftretenden Sonder- bzw. Randform von fotografischen Wandarbeiten Anwendung, bei der das fotografische Bild direkt auf einer zuvor mit einer lichtempfindlichen Fotoemulsion behandelten Wand entwickelt wurde und somit eine mit dem Fresko vergleichbare, unmittelbare Verbindung mit dem Trägermedium einging.³⁵ In Italien, der Heimat des Freskos, etablierte sich allerdings in den 1930er Jahren mit *fotomosaico* ein ebenso mit traditionellen Implikationen einhergehender Begriff. Der Terminus spielte wohl auf die Gestaltungsform der innerhalb der faschistischen Propagandaschauen realisierten Fotomontage-Wandbilder an, die sich aus einer Vielzahl von Einzelbildern zusammensetzten.³⁶

Im US-amerikanischen Sprachraum wurde hingegen mit *mural* eine allgemeingültige, nicht auf eine spezifische künstlerische Technik bezogene Bezeichnung für das Wandbild in die Wortneuschöpfung *photomural* überführt. Dabei ist anzumerken, dass der Begriff *mural* – wohl nicht zuletzt, da er der spanischen Bezeichnung für das Wandbild, *mural*, entspricht – im Verlauf der 1930er und 1940er Jahre weiterhin primär mit dem mexikanischen Muralismus verbunden blieb. Romy Golan hat daher die These aufgestellt, dass sich diese Betitelung in Jackson Pollocks Œuvre nach seinem 1943 geschaffenen Gemälde *Mural* nicht mehr finden lässt, wohl um bestimmte Assoziationen zu vermeiden:

„After completing his first truly large canvas, entitled *Mural*, for Peggy Guggenheim's New York apartment in 1943, Pollock and whoever else gave titles to his paintings made sure to repudiate the term ‚mural‘; all too reminiscent of the politics of the left-wing (read Communist) works of the Mexican triad Rivera, Orozco, and Siquieros and of the Works Progress Administration [...].“³⁷

34 Eine Ausnahme bildet ein Artikel Pierre Liercourts anlässlich der Weltausstellung von 1937, in dem dieser u. a. von *fresques photographiques* spricht. Pierre Liercourt, *Le Régionalisme photographique à l'exposition de 1937*, in: *La Revue française de photographie et cinématographie* 402 (15. September 1936), S. 273–275, hier zitiert nach: Golan 2009, S. 128.

35 Vgl. ebd. sowie: Edgar 2016, S. 86.

36 Vgl. Golan 2009, S. 128.

37 Golan weist darauf hin, dass die Titel von Pollocks Werken meist von Freund*innen des Künstlers oder von Kritiker*innen wie Clement Greenberg und Harold Rosenberg vergeben wurden. Vgl. Golan 2009, S. 284, Anm. 1. Seine nach 1943 entstandenen, monumentalen Gemälde tragen unverfängliche Titel wie *Sea Change*, *Lavender Mist* und *Autumn Rhythm*, die auf die Natur rekurrieren. Vgl. zur Werkbetitelung

Im Gegensatz hierzu nimmt der Begriff *photomural* durchaus Bezug zum Muralismus, ja er scheint geradezu dezidiert auf diesen anzuspielen. Erst durch diese terminologische Bezugnahme wird das *photomural* als ein spezifisch US-amerikanischer Gegenentwurf zum Muralismus positioniert, als eine neue, modernisierte und künstlerisch ernst zu nehmende Wandbild-Lösung in Nachfolge der mexikanischen Vorbilder.

In Mexiko etablierte sich in den 1950er Jahren mit dem Neologismus *fotomural* schließlich ebenfalls ein eigener Terminus.³⁸ Diese Bezeichnung lässt sich in Mexiko erst ab etwa 1949 und damit vergleichsweise spät nachweisen – wobei angemerkt werden muss, dass auch hier die gleichzeitig auftauchenden Schreibweisen *foto-mural* und *foto mural* die anfänglichen Unsicherheiten im Sprachgebrauch widerspiegeln.³⁹ Das vergleichsweise späte Auftauchen einer eigenen Begrifflichkeit ist ein Verweis darauf, dass die in den USA seit den späten 1920er Jahren vorangetriebenen Entwicklungen auf dem Gebiet fotografischer Wandgestaltung in Mexiko zunächst nicht rezipiert worden

bei den Abstrakten Expressionist*innen auch: Alice Thaler, *Von ontologischen Dualismen des Bildes. Philosophische Ästhetik als Grundlage kunstwissenschaftlicher Hermeneutik*, Basel 2015, S. 118.

- 38 James Oles hat die Vermutung geäußert, dass das *fotomural* vom spanischen Künstler Josep Renau in Mexiko eingeführt wurde, der 1937 die fotografischen Wandarbeiten für den von ihm organisierten Spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung geschaffen hatte und 1939 ins mexikanische Exil geflohen war. Vgl. Oles 2019, S. 132. In Spanien hat sich die Bezeichnung *fotomural* jedoch offenbar erst in der neueren Forschungsliteratur zu Renau etabliert. Vgl. u. a. María Rosón, *Fotomurales del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política*, in: *Goya. Revista de Arte* 319–320 (Juli–Oktober 2007), S. 281–298. Der Begriff scheint hingegen, meinen bisherigen Erkenntnissen nach, in den 1930er Jahren von Renau nicht verwendet worden zu sein, vielmehr nutzte er offenbar die Bezeichnung *fotomontaje*. Vgl. hierzu u. a.: Ausst. Kat. *Josep Renau (1907–1982): Compromiso y cultura*, hrsg. von Jaime Brihuega, La Nau, Centre Cultural de la Universitat de València, Valencia (25. September 2007–6. Januar 2008) Museo de Arte Contemporáneo, Madrid (17. Januar–30. März 2008) Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (22. April–22. Juli 2008) Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria (17. Juli–21. September 2008) Edificio Paraninfo, Universidad de Zaragoza, Zaragoza (15. Oktober 2008–30. Januar 2009) Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2009–7. Februar 2010), Valencia 2008; sowie: Ausst. Kat. *Pabellón español: Exposición internacional de París 1937*, hrsg. von Josefina Alix Trueba, Centro de arte Reina Sofia, Madrid (25. Juni–15. September 1987), Madrid 1987. Auch über seine Mitarbeit an dem zwischen 1939 und 1940 im Treppenhaus des Sindicato Mexicano de Electricistas in Mexiko-Stadt realisierten Wandbild *Portrait der Bourgeoisie* schrieb Renau rückblickend, „meine Erfahrung in der Fotomontage und im Plakat“ [„mi experiencia en el fotomontaje y en el cartel“] hätten ihn für diese künstlerische Kooperation mit David Alfaro Siqueiros qualifiziert. Siehe: Josep Renau, *Mi experiencia con Siqueiros*, in: *Siqueiros: Revolución Plástica, Revista de Bellas Artes* 25 (1976), S. 2–25, hier: S. 14. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.
- 39 Die Beschreibungen in der mexikanischen Tagespresse über die Eröffnung des Hauptgebäudes des Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) am 13. September 1950 etwa, welche Lola Álvarez Bravos *fotomurales* im Auditorium erwähnen, alternieren zwischen den Schreibweisen *fotomurales* und *fotomurales*.

sind. So berichtete der mexikanische Dichter und Journalist José Juan Tablada – zwischen den 1920er und den 1940er Jahren eine zentrale Vermittlerfigur zwischen den USA und Mexiko – im Juni 1933, auf dem Höhepunkt der Rivera-Kontroverse, in seiner wöchentlich in der Sonntagsbeilage der mexikanischen Tageszeitung *El Universal* erscheinenden Kolumne *Nueva York de Día y de Noche* zwar ausführlich über das Rockefeller Center und die hier in die Architektur integrierten Wandgemälde, die zuvor in der US-amerikanischen Presse gelobten *photomurals* von Edward Steichen in der Raucherlounge des RKO Roxy Theatre erwähnte er jedoch mit keinem Wort.⁴⁰

Erst 1942 kam David Alfaro Siqueiros – zu diesem Zeitpunkt im chilenischen Exil – in einem für eine Broschüre über den chilenischen Fotografen Antonio Quintana verfassten Text auf die US-amerikanischen Errungenschaften der vorangegangenen Jahre zu sprechen.⁴¹ Während sich das *photomural* zu diesem Zeitpunkt in den USA auf dem Höhepunkt seiner Popularität befand, sprach Siquieros hier jedoch von „der noch am Anfang stehenden Problematik [el aún embrionario problema] des fotografischen Muralismus, dessen Entwicklung in den Vereinigten Staaten von [...] Margarita White vorangetrieben wird“⁴². Es kann vermutet werden, dass Siqueiros sich der Entwicklungen in den USA auf dem Gebiet fotografischer Wandgestaltung – und vor allem der Leistungen von Margaret Bourke-White, die er hier als Protagonistin nennt – zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahren bewusst war. Schon 1936 hatten beide Künstler*innen – ebenso wie José Clemente Orozco – Reden auf dem ersten *American Artists Congress against War and Fascism* in New York gehalten. Bourke-White referierte hier über den Stand der Kunstschaffenden in der Sowjetunion, nachdem sie zwei Jahre zuvor auch das Treppenhaus des Sowjetischen Konsulats in New York mit großformatigen *photomurals* ausgekleidet hatte.⁴³ Trotzdem schien Siqueiros diese durch einen Wechsel des Mediums markierte Emanzipation US-amerikanischer Künstler*innen von den mexikanischen Vorbildern auch 1942 noch nicht ernst nehmen zu wollen. Die Wahl der Begrifflichkeit *muralismo fotográfico* – unter Verzicht auf eine eigenständige Bezeichnung – ist eine deutliche Bezugnahme zur mexikanischen Wandmalereibewegung, deren Vormachtstellung Siqueiros hiermit terminologisch untermauerte. Die Formulierung, das fotografische Wandbild befinde sich gewissermaßen noch in einem Embryonalstadium,

40 Vgl. José Juan Tablada, *Nueva York de Día y de Noche*, in: *El Universal*, 25. Juni 1933, S. 3 und 7.

41 Die Broschüre richtete sich allerdings in erster Linie an ein chilenisches Publikum. Sie wurde offenbar für die Verbreitung in der von der mexikanischen Regierung 1942 in Santiago de Chile eröffneten Escuela República de México von einem chilenischen Verlag herausgegeben. Vgl. David Alfaro Siqueiros, Antonio Quintana [1942], abgedruckt in: *Palabras de Siqueiros*, hrsg. von Raquel Tibol, Mexiko-Stadt 1996, S. 177–179.

42 „[...] el aún embrionario problema del muralismo fotográfico, que desarrolla en los Estados Unidos [...] Margarita White.“ Ebd., S. 179. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

43 Vgl. Margaret Bourke-White, *An Artist's Experience in the Soviet Union*, in: *First American Artist's Congress Against War and Fascism*, hrsg. von Jerome Klein, New York 1936, S. 17–18.

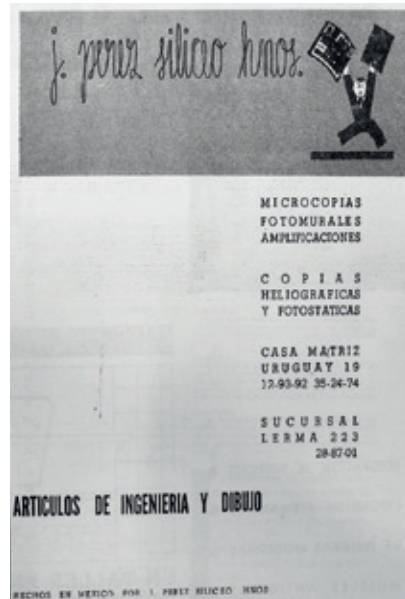


Abb. 8: Werbeanzeige der Firma J. Pérez Siliceo Hnos., in: *Espacios* 3 (Juni 1949)

deutet zudem an, dass Siqueiros das *photomural* als künstlerische Lösung für noch nicht ausgereift hielt, ungeachtet der Tatsache, dass dieses in den USA zu diesem Zeitpunkt überaus populär war und als nationale Bildform bereits einige Erfolge vorzuweisen hatte.

Erst in den 1950er Jahren, die in Mexiko als eine Zeit der Emanzipation vom Muralismus und seinen drei Hauptvertretern gelten können, konnte sich mit der Bezeichnung *fotomural* endgültig ein eigenständiger Terminus für das fotografische Wandbild etablieren. Bereits ab 1949 warb die Firma Pérez Siliceo, die in den folgenden Jahren in Mexiko zu einem Hauptproduzenten auf diesem Gebiet aufsteigen sollte, in ihren u. a. in den Zeitschriften *Espacios* und *Arquitectura/México* veröffentlichten Anzeigen mit der Herstellung von *fotomurales* (Abb. 8). Lola Álvarez Bravo unternahm schließlich 1952 in einem in der Zeitschrift *Espacios* erschienenen Aufsatz den Versuch, das Medium auch theoretisch zu fundieren und künstlerisch zu legitimieren.⁴⁴ Während die mexikanische Fotografin dabei den Begriff *fotomural* in der Überschrift ihres Aufsatzes nicht gebrauchte – der Text ist betitelt mit *La fotografía como medio expresivo decorativo en la arquitectura moderna* –, ist er im Text in Majuskeln gesetzt und somit deutlich hervorgehoben.

44 Vgl. Lola Álvarez Bravo, *La fotografía como medio expresivo decorativo en la arquitectura moderna*, in: *Espacios* 18 (Februar 1954), unpaginiert. Als Hauptpublikationsorgan der sogenannten *integración plástica* war die Zeitschrift *Espacios* 1948 von den Architekten Guillermo Rosell de la Lama und Lorenzo Carrasco gegründet worden. Vgl. zum *fotomural* im Kontext der *integración plástica* auch Kapitel VII.

Ein der englischen Bezeichnung *photomural* vergleichbarer, feststehender Terminus hat sich im deutschen Sprachgebrauch bis heute nicht etablieren können, wenn auch die US-amerikanischen *photomurals* schon in den 1930er Jahren von der fotografischen Fachpresse hierzulande rezipiert wurden.⁴⁵ In der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur ist dabei von „Monumentalphotos“, „Riesenfotos“ oder „Großfotos“⁴⁶ die Rede, diese Begriffe heben jedoch lediglich auf das monumentale Format ab und lassen die vielschichtige Beziehung von Fotografie und Bildträger außer Acht. Die Bezeichnung „Fototapete“ hingegen lässt sich zwar auf die weitverbreitete Form der dekorativen Wandgestaltung mit großformatigen Fotos übertragen, nicht jedoch auf die fotografischen Wandbilder, die dezidiert einen künstlerischen Anspruch verfolgen. Aus Gründen mangelnder Übersetzbarkeit, aber auch, da dieses Buch ausdrücklich die Entwicklung des Mediums in den USA und Mexiko erforscht, wird im Folgenden die englische Bezeichnung *photomural* bzw. *fotomural* als ihr spanisches Äquivalent gebraucht.

45 Vgl. Pohlmann 1999, S. 52–64, hier: S. 61, Anm. 39.

46 Vgl. Friedrich Gruber, Großfotos, in: *Gebrauchsfotografie* 44 (1937), S. 180–183. Gruber spricht hier auch von „sog. Riesenfotos“. Siehe: Ebd. S. 180. Herbert Starke hingegen verwendet in seinem Artikel *Neue Wege zum monumentalen Photo* alternierend sowohl „Monumentalphoto“ als auch „Großphoto“. Vgl. Herbert Starke, Neue Wege zum monumentalen Photo, in: *Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit*, Bd. 28, Berlin 1938, S. 19–29.