

III Die Wand als Ort politischer Aushandlungsprozesse: Das Vorbild *muralismo*

Nach der mexikanischen Revolution, die im Wesentlichen von 1910 bis 1917 bzw. 1920 andauerte,¹ entfachte in Mexiko ein neues Interesse an der Wandmalerei. Die staatlich geförderte Wandmalereibewegung des *muralismo* sollte die Vision einer homogenen nationalen Kultur, die im postrevolutionären Diskurs entwickelt wurde, in Form von groß angelegten Freskenzyklen vermitteln und dabei zur Legitimierung und Stabilisierung der nachrevolutionären politischen Ordnung beitragen. Anstoßgeber der Bewegung war José Vasconcelos, der von dem zwischen 1920 und 1924 regierenden Präsidenten Álvaro Obregón zum Bildungsminister berufen wurde. Er initiierte eine beispiellose Bildungskampagne, die die Alphabetisierung der Bevölkerung Mexikos zum Ziel hatte und damit ein zentrales Revolutionsversprechen einlösen sollte.² Zunächst rückte jedoch die Stiftung einer nationalen Identität in den Fokus der von Vasconcelos vorangetriebenen Bemühungen. Mit seinem 1925 erschienenen Essay *La raza cósmica* formulierte Vasconcelos selbst dabei die wohl einflussreichste theoretische

- 1 Laut Hans Werner Tobler markieren die Jahre 1917 und 1920 die Verabschiedung der revolutionären Verfassung bzw. die Etablierung einer stabilen Regierung. Tobler verweist jedoch darauf, dass von der mexikanischen Forschung vielfach das Jahr 1940 als Zäsur vorgeschlagen wird, da erst unter der Regierung von Lázaro Cárdenas zwischen 1934 und 1940 zentrale Revolutionsversprechen, wie die Landverteilung an die landlosen Landarbeiter*innen und die Verstaatlichung der Ölindustrie, umgesetzt werden konnten. Vgl. Hans Werner Tobler, Zur Historiographie der mexikanischen Revolution, 1910–1940, in: *Mexiko. Die institutionalisierte Revolution*, hrsg. von Manfred Mols und Hans Werner Tobler, Köln 1976, S. 4–48.
- 2 Vgl. hierzu: Gabriella de Beer, *José Vasconcelos and his world*, New York 1966; Eckhard Deutscher, *Erziehung, Erziehungssystem und ländliche Entwicklung in Mexiko: Probleme in Geschichte und Gegenwart*, Bonn 1984; Ders. *Politik und Pädagogik im nachrevolutionären Mexiko 1920–1940* (= *Eruditio*. Studien zur Erziehungs- und Bildungswissenschaft, Bd. 22, hrsg. von Günther Böhme), Frankfurt a. M. 1989; Kerstin Gruhn, Die mexikanische Revolution und ihr Einfluss auf die Erziehungspolitik, in: *Der Revolutionsmythos in Mexiko*, hrsg. von Raina Zimmering (= *Epistemata*: Reihe Literaturwissenschaft 534), Würzburg 2005, S. 45–53. Für eine kritische Betrachtung des mexikanischen Bildungssystems vor dem Hintergrund des kulturellen Nationalismus der 1920er Jahre vgl.: Mary Kay Vaughan, *The State, Education, and Social Class in Mexico, 1880–1928*, DeKalb 1982, S. 239–266.

Grundlage dieses neuen mexikanischen Selbstentwurfs.³ Vasconcelos zeigte sich hier überzeugt davon, die Menschheitsgeschichte würde in Lateinamerika eine neue Stufe ihrer Entwicklung erreichen. In Abgrenzung von den angelsächsisch geprägten USA, von Kanada, aber auch vom portugiesisch geprägten Brasilien entwarf Vasconcelos in *La raza cósmica* – in Rückgriff auf José Enrique Rodós *Ariel* – für den spanischsprachigen Teil des amerikanischen Kontinents eine panlateinamerikanische Zukunftsvision, für die das Konzept der *mestizaje* zentral ist. Vasconcelos sprach dabei vom Mestizentum als einer fünften, der „kosmischen Rasse“, in der sich die positiven Grundzüge der vier Stämme⁴ vereinen würden. Auch die weiße „Rasse“, die von Vasconcelos weiterhin als höherwertig betrachtet wurde, könne von dieser Verbindung profitieren, denn erst die Vereinigung der „Rassen“ führe zu einer überlegenen Synthese.⁵

José Vasconcelos' Konzept der „kosmischen Rasse“ spielte für die postrevolutionäre Identitätskonstruktion eine zentrale Rolle. In Anbetracht der hohen Analphabetenrate, insbesondere in der indigenen Bevölkerung, waren ideologische Inhalte in schriftlicher Form allerdings kaum vermittelbar. Für deren Übermittlung sollte daher auf ein Medium zurückgegriffen werden, das als allgemein zugänglich erachtet wurde, dessen tatsächliche Rezipierbarkeit durch das anvisierte Zielpublikum von der Forschung allerdings in Frage gestellt wird.⁶ Dies war die Grundsteinlegung für die von Vasconcelos initiierte Wiederbelebung der Wandmalerei.

Die Forschung hat sich dabei weitestgehend darauf verständigt, den Beginn der Epoche des Muralismus in Mexiko auf 1921 zu datieren, das Jahr, in dem Diego Rivera mit den Vorarbeiten zu seinem Wandbild *Die Schöpfung* für das Amphitheater der Nationalen Vorbereitungsschule, der Escuela Nacional Preparatoria, in Mexiko-Stadt begann (Abb. 182). Zuvor waren bereits die Künstler Roberto Montenegro, Gerardo Murillo – alias Dr. Atl – und Jorge Enciso von Vasconcelos beauftragt worden, die Wände im ehemaligen Jesuitenkolleg San Pedro y San Pablo zu dekorieren.⁷ Die Escuela Nacional

3 Vgl. José Vasconcelos, *La Raza Cósmica: A Bilingual Edition*, Baltimore 1997.

4 Vasconcelos spricht hier von „el negro, el indio, el mongol y el blanco.“ Ebd., S. 49.

5 Vgl. ebd., S. 56.

6 Zur Frage, inwieweit die Werke der Muralisten in Gebäuden wie dem mexikanischen Nationalpalast überhaupt für die breite Bevölkerung Mexikos zugänglich und damit rezipierbar waren vgl. Mary K. Coffey, *Mural Art and Popular Reception: the Public Institution and Cultural Politics in Post-Revolutionary Mexico*, in: *La imagen política: XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, hrsg. von Cuauhtémoc Medina, Mexiko-Stadt 2006, S. 363–372; sowie: Dies., *How a Revolutionary Art became Official Culture. Murals, Museums and the Mexican State*, Durham/London 2012 (im Folgenden: Coffey 2012a).

7 Die hier geschaffenen *murales* werden häufig als die ersten modernen Wandgemälde in Mexiko bezeichnet. Olav Münzberg und Michael Nungesser haben allerdings darauf verwiesen, dass Juan Cordero bereits 1874 in der Escuela Nacional Preparatoria das erste Wandbild weltlichen Inhalts in Mexiko geschaffen habe. Vgl. Olav Münzberg und Michael Nungesser, *Diego Rivera als Wandmaler (I)*, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera, 1886–1957, Retrospektive*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK)

Preparatoria, die ab 1867 der Vorbereitung auf das Universitätsstudium diente, gilt jedoch in der Forschung gemeinhin als Geburtsort der mexikanischen Wandmalereibewegung. Als Colegio de San Ildefonso war die Schule bereits 1583 von Jesuiten gegründet und das erweiterte Gebäude mit seiner heutigen Fassade im Stil des kolonialen Barock zwischen 1712 und 1749 vollendet worden. Hier nahm Rivera zunächst im Januar 1922 zusammen mit Ramón Alva de Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot und Fernando Leal die Arbeit auf. David Alfaro Siqueiros erhielt wenig später einen Auftrag für die malerische Gestaltung des angegliederten Colegio Chico. Orozco hingegen stieß erst 1923 zum Kreis der in der Escuela Nacional Preparatoria tätigen Maler hinzu.

III.1 Der mexikanische Muralismus und die *Tres Grandes* der mexikanischen Wandmalerei: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros und José Clemente Orozco

Der Prozess ideologischer und politischer Neuformierung der mexikanischen Nation nach der Revolution war der Ausgangspunkt für eine künstlerische Entwicklung, die schon früh von Zeitgenossen mit dem Begriff der „Renaissance“⁸ belegt wurde. Von der kunsthistorischen Forschung bis heute verwendet suggeriert die Bezeichnung „Mexikanische Renaissance“ einen Anschluss an die europäische Vorstellung von „Hochkultur“. Ist mit dem vorwiegend auf Italien bezogenen Renaissance-Begriff ein Wiederaufleben der Antike verbunden, so versprach man sich in Mexiko, in Abwendung von der an Europa orientierten Kunst des *porfiriato*, „eine Wiedergeburt der alten Vorzüge der autochtonen Rassen“⁹, wie sie der Künstler Dr. Atl 1923 postulierte. Für diese Entwicklung

und Staatliche Kunsthalle, Berlin (23. Juli–16. September 1987), Berlin 1987, S. 59–108, hier: S. 59. Vgl. hierzu auch: Dawn Ades, *The Mexican Mural Movement*, in: Dies., *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*, New Haven/London 1989, S. 151–179.

- 8 Der Begriff der „Renaissance“ wurde bereits in den Anfangsjahren des Muralismus eingeführt. Der mexikanische Kritiker José Juan Tablada postulierte schon 1923 in der US-amerikanischen Ausgabe der Zeitschrift *International Studio* in Bezug auf die zeitgenössische mexikanische Malerei: „After a long academic sleep, the old Aztec art has inspired a national renaissance.“ José Juan Tablada, *Mexican Painting Today*, in: *International Studio* 76:308 (Januar 1923), S. 267–276, hier: S. 267. Die mexikanische Wandmalerei, zu diesem Zeitpunkt noch in ihren Anfängen, erwähnte Tablada dabei allerdings nur in einem Nebensatz. Im selben Jahr griff der Künstler Gerardo Murillo, genannt Dr. Atl., die Bezeichnung auf und stellte die Frage nach einem „Renacimiento artístico“ in Mexiko. Vgl. Dr. Atl [Gerardo Murillo], *Colaboración artística: ¿Renacimiento artístico?*, in: *El Universal: El gran diario de México*, 13. Juli 1923, S. 3.
- 9 „[...] un renacimiento de las antiguas virtudes de las razas autóctonas.“ Zitiert nach ebd. Deutsche Übersetzung durch die Autorin. Dennoch wurde, als Teil einer künstlerischen Legitimierungsstrategie, mit der Wahl dieser Begrifflichkeit – ebenso wie durch formale Bezüge und die gewählte Technik der mexikanischen Wandgemälde – gleichzeitig ein Bezug zur italienischen Renaissance hergestellt.

kann, so hat Stephan Scheuzger dargelegt,¹⁰ das von Eric Hobsbawm eingeführte Konzept der „Erfindung von Tradition“¹¹ fruchtbar gemacht werden, im Sinne der „Konstruktion einer Vergangenheit, in deren Kontinuität sich die aus dem revolutionären Umbruch hervorgegangene Herrschaft präsentieren konnte“¹². Die Wandmalerei wurde dabei als ureigenste mexikanische Gattung entworfen, wobei eine Kontinuität von der Urzeit über die Kolonialzeit bis in die Gegenwart behauptet wurde.¹³ Gleichzeitig eignete sich mit den Muralisten, wie es der mexikanische Dichter Octavio Paz formulierte, „[z]um ersten Mal in der Geschichte unseres Kontinents [...] 1921 eine Gruppe von Künstlern nicht nur gänzlich das europäische Erbe an, vor allem das der modernen Kunst, sondern antwortete, ohne sie zu verleugnen, mit einer anderen Kunst, die auch andere Realitäten zum Ausdruck brachte“¹⁴. Der Muralismus sei damit „im Bereich der visuellen Künste die erste amerikanische Antwort auf den großen Monolog der europäischen Kunst“¹⁵ gewesen.

Geprägt wurde der Muralismus in erster Linie von Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros und José Clemente Orozco, die heute noch zu *Los Tres Grandes* der mexikanischen Kunst überhöht werden. Künstlerisch wie politisch vertraten die „drei Großen“ jedoch verschiedene Ansätze. Rivera etwa entwickelte sich im Verlauf der 1920er Jahre zum Staatskünstler der mexikanischen Regierung, sah sich allerdings zunehmend mit dem Vorwurf seiner Künstlerkolleg*innen konfrontiert, folkloristische Kunst für US-amerikanische Tourist*innen zu schaffen. Während Riveras monumentale Historienfresken – insbesondere jene im mexikanischen Erziehungsministerium – Revolutionsutopien entwarfen, wandte sich vor allem Orozco im Laufe seiner Karriere desillusioniert von der Revolutionsthematik ab. Gemeinsam ist

10 Vgl. Stephan Scheuzger, *Der Andere in der ideologischen Vorstellungskraft. Die Linke und die indigene Frage in Mexiko* (= Editionen der Iberoamericana, Bd. 12), Frankfurt a. M. 2009, S. 227–228 (im Folgenden: Scheuzger 2009a); sowie: Ders., *Mestizisierung und Moderne in Mexiko*, in: *Die Moderne in Lateinamerika: Zentren und Peripherien des Wandels. Hans Werner Tobler zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Scheuzger und Peter Fleer (= Editionen der Iberoamericana, Bd. 14), Frankfurt a. M. 2009, S. 101–138, hier: S. 128 (im Folgenden: Scheuzger 2009b).

11 Vgl. *The Invention of Tradition*, hrsg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, Cambridge 1983, insbesondere die Einleitung von Eric Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, S. 1–14.

12 Scheuzger 2009b, S. 128.

13 Anita Brenner führte bereits 1929 in ihrem Buch *Idols behind Altars* aus, dass sich die *murales* der 1920er und 1930er Jahre zu gleichen Teilen in der Tradition der prähispanischen wie der kolonialzeitlichen Wandmalerei verorten ließen. Vgl. Anita Brenner, *Idols behind Altars*, New York 1929, S. 60. Emily Edwards spannte 1966 in ihrer Überblicksdarstellung *Painted Walls of Mexico: From Prehistoric Times Until Today* schließlich den Bogen von der prähistorischen Zeit bis in die Gegenwart. Vgl. Emily Edwards, *Painted Walls of Mexico: From Prehistoric Times Until Today*, mit Fotografien von Manuel Álvarez Bravo, Austin 1966.

14 Octavio Paz, *Das Vorrecht des Auges. Über Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M. 2001, S. 153.

15 Ebd.

beiden Künstlern die Anwendung der Freskotechnik, der sie weitestgehend verhaftet blieben, auch als Siqueiros bereits mit Industriematerialien, synthetischen Farben, Spritzpistole und fotografischen Projektionen experimentierte. Im Folgenden werden vor allem Wandgemälde dieser drei Protagonisten als Beispiele herangezogen, deren Arbeiten der Jahre 1921 bis 1935 – ebenso wie die von ihnen schließlich in den 1930er Jahren in den USA realisierten Wandbilder – auch das Hauptfeld der Forschung bilden.¹⁶

Neben dem postrevolutionären Rassendiskurs war vor allem das Bekenntnis eines Großteils der Künstler*innen zum Sozialismus marxistisch-leninistischer Ausprägung richtungsgebend für den *muralismo*. Rivera und Siqueiros waren beide Mitglieder der Kommunistischen Partei Mexikos und bekleideten innerhalb der Partei teilweise Führungspositionen.¹⁷ Siqueiros, als Jüngster der „drei Großen“ 1896 geboren, trieb die Politisierung der Bewegung am stärksten voran und trat als Stalinist schließlich in deutliche Opposition zum Trotzisten Rivera. Zeitweise stellte er seine künstlerischen Tätigkeiten sogar gänzlich ein, um sich ausnahmslos seinem politisch-revolutionären Engagement zu verschreiben.¹⁸ Wie Rivera, der sich – gefördert durch finanzielle Mittel des Gouverneurs von Veracruz – mit einer kurzen Unterbrechung von 1907 bis 1921 in Europa aufhielt, reiste Siqueiros 1919 mithilfe monetärer Unterstützung der mexikanischen Regierung auf den „Alten“ Kontinent.¹⁹ Beide Künstler zog es 1920 nach Italien,

16 Vgl. u. a. Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920–1925*, New Haven 1962; Hurlburt 1989; Desmond Rochfort, *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siquieros*, London 1993; Leonard Folgarait, *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920–1940. Art of the New Order*, Cambridge 1998; Linda Downs, *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, New York 1999; sowie: Anthony W. Lee, *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, Berkeley 1999.

17 Die Partido Comunista Mexicano, welche sich zum Marxismus-Leninismus der Dritten Internationale bekannte, war 1919 die erste kommunistische Partei, die sich außerhalb Russlands gründete. Vgl. Manuel Caballero, *Latin America and the Comintern, 1919–1943*, Cambridge 1986, S. 47. Vgl. hierzu auch: Manuel Márquez Fuentes und Octavio Rodríguez Araujo, *El Partido Comunista Mexicano (en el periodo de la Internacional Comunista: 1919–1943)*, Mexiko-Stadt 1968.

18 Dieses äußerte sich schon frühzeitig, als Siqueiros zwischen 1911 und 1913 als Schüler der Academia de San Carlos einen Streik gegen den dortigen Direktor unterstützte. Vgl. Charlot 1962, S. 191. Anders als Rivera nahm Siqueiros auch an den bewaffneten Kämpfen der mexikanischen Revolution teil, indem er sich 1914 der von Venustiano Carranza geführten Armee der Konstitutionalisten anschloss und dort den Grad eines Hauptmanns erreichte.

19 Siqueiros selbst bezeichnete sich in seiner Autobiografie als „indirekten Stipendiaten“ der Regierung: „Ich wurde nämlich als Gehilfe der Militärattachés in Frankreich, Italien und Spanien entsandt, da die mexikanische Regierung für Studienzwecke keine speziellen Fonds besaß.“ In der deutschen Übersetzung zitiert nach: David Alfaro Siqueiros, *Man nannte mich den „Großen Oberst.“ Erinnerungen*, Berlin 1988, S. 127.

um die dortigen Renaissancefresken zu studieren.²⁰ Ein Jahr später publizierte Siqueiros in Barcelona, in der einzigen Ausgabe der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Vida Americana*, seine *3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*. Wenngleich diese *Drei Appelle* noch keine Forderungen für eine massenwirksame Kunst enthielten, so lieferten sie dennoch frühe theoretische Impulse für die mexikanische Wandmalereibewegung, denn Siqueiros rief hier u. a. bereits zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit „den Werken der ehemaligen Bewohner unserer Täler“²¹ auf.

1923, nach seiner Rückkehr nach Mexiko, war Siqueiros schließlich hauptverantwortlich für die Formulierung des *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, mit dem dann offiziell eine neue revolutionäre Kunst aus der Taufe gehoben werden sollte.²² Im *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (SOTPE) organisierten sich zwischen 1922 und 1926 Mexikos führende Künstler*innen nach dem Vorbild der nach der Revolution gegründeten Arbeiter*innengewerkschaften.²³ Ab 1924 gab das Syndikat die mit Grafiken und Fotografien illustrierte Zeitschrift *El Machete* heraus, in der im selben Jahr auch das Manifest erschien.²⁴ Entstanden als Reaktion auf aktuelle politische Ereignisse²⁵ ist es adressiert „[a]n die indigene Rasse,

20 Vgl. Rochfort 1993, S. 25.

21 „[...] las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.).“ David Alfaro Siqueiros, *3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, in: *Vida Americana* 1 (Mai 1921), S. 2–3, hier: S. 3. In der deutschen Übersetzung zitiert nach: David Alfaro Siqueiros, *Drei Appelle zur aktuellen Orientierung an die Maler und Bildhauer der jungen amerikanischen Generation*, in: Ausst. Kat. *Wand Bild Mexico*, Nationalgalerie Berlin (6. Mai–20. Juni 1982), Berlin 1982, S. 131–133, hier: S. 132.

22 Unterzeichnet wurde das Manifest von Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Fermín Revueltas, Germán Cueto Guadarrama, Ramón Alva de la Canal und Xavier Guerrero.

23 Wie Folgarait herausgearbeitet hat, war diese Form der offiziellen Arbeiter*innenorganisation von der Regierung sanktioniert, da sie als Strategie zur Kontrolle der Arbeiter*innenbewegung genutzt werden konnte und Radikalisierungsbestrebungen unterband. Vgl. Folgarait 1998, S. 52–55.

24 Nach der Auflösung des SOTPE, der zahlreiche Querelen, vor allem zwischen Siqueiros und Rivera, vorausgegangen waren, wurde *El Machete* zum offiziellen Organ der Kommunistischen Partei Mexikos ernannt. Die immer massiver werdende Verfolgung der Partei unter der Regierung von Plutarco Elías Calles (1924–1928) hatte schließlich zur Folge, dass eine Publikation von *El Machete* nur noch im Untergrund möglich war und es in den folgenden Jahren nicht mehr gelang, die anfängliche Qualität der Zeitschrift zu erreichen. Vgl. hierzu: Alicia Azuela, *El Machete and Frente a Frente: Art Committed to Social Justice in Mexico*, in: *Art Journal* 52:1 (1993), S. 82–87, hier: S. 85.

25 Es wird allgemein als Reaktion auf den Putschversuch des damaligen Finanzministers Adolfo de la Huerta gegen den damaligen mexikanischen Präsidenten Álvaro Obregón gelesen. Obregón hatte sich im Frühjahr 1923 dazu entschlossen, Plutarco Elías Calles anstelle de la Huertas als Präsidentschaftskandidaten zu unterstützen. Die Kommunistische Partei hatte sich zwar zunächst auf de la Huertas Seite geschlagen, da sie Obregón eine zunehmend arbeiterfeindliche Politik unterstellte, sagte jedoch letztlich Calles ihre Unterstützung zu. Vgl. Folgarait 1998, S. 55.

die jahrhundertlang gedemütigt wurde; an die von den herrschenden Militärs in Henker verwandelten Soldaten; an die vom Geiz der Reichen gezeigten Arbeiter und Bauern; an die Intellektuellen, die sich nicht von der Bourgeoisie entwürdigen lassen“²⁶. Primär ist es somit den Indigenen Mexikos als den Angehörigen der Unterschichten gewidmet – zusammengesetzt aus der Arbeiter- und Bauernschaft sowie aus Militär-angehörigen einfachen Ranges –, die im postrevolutionären Mexiko zu zukünftigen Hoffnungsträgern stilisiert wurden. Es war diese Trinität aus Arbeiter, Bauer und Soldat – jeweils männlich imaginiert –, die sich „im Verlauf der zwanziger Jahre zu einer Ikone des visuellen Diskurses der Revolution“²⁷ entwickeln sollte. In ihrem Manifest proklamierten die Künstler*innen des Syndikats weiter:

„Wir lehnen die sogenannte Staffeleimalerei und die gesamte Kunst der ultra-intellektuellen Zirkel ab und loben die Ausdrucksweise der Monumentalkunst, weil sie öffentlicher Besitz und der Öffentlichkeit nützlich ist. Aufgrund der Tatsache, dass die soziale Situation sich im Übergang zwischen einer hinfälligen und einer neuen Ordnung befindet, verkünden wir, dass die Schöpfer der Schönheit ihre größten Kräfte einsetzen müssen, um ihre Produktion von ideologischem Wert für das Volk zu machen; und wir verkünden, dass das höchste Ziel der Kunst, die augenblicklich nur ein Ausdruck der individualistischen Selbstbefriedigung ist, eine Kunst für alle sein soll, eine Kunst der Erziehung und des Kampfes.“²⁸

Das Manifest kann demnach als ein Bekenntnis zu einer im Kollektiv geschaffenen, öffentlichkeitswirksamen und allgemein zugänglichen Kunst für das mexikanische Volk gelten. Die Rolle der Kunstschaffenden musste in Zeiten weiterhin andauernder gesellschaftlicher und politischer Umbrüche neu ausgehandelt werden. Den kommunistischen Grundüberzeugungen der Künstler*innen folgend drückte sich im Manifest

26 „A la raza indígena humillada durante siglos; a los soldados convertidos en verdugos por los pretorianos; a los obreros y campesinos azotados por la avaricia de los ricos; a los intelectuales que no estén envilecidos por la burguesía.“ Ursprünglich erschienen in: *El Machete* 2:7 (Juni 1924), S. 4. Das Originaldokument von 1923 ist zugänglich im Sala de Arte Público Siqueiros, Mexiko-Stadt sowie in digitalisierter Form unter: <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/751080#c=&m=&s=&cv=-1&xywh=806%2C1005%2C4094%2C2291> (letzter Zugriff: 21.04.2023). Deutsche Übersetzerin durch die Autorin.

27 Scheuzger 2009a, S. 250.

28 „Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.“ In der deutschen Übersetzung zitiert nach: Manifest des Syndikats der technischen Arbeiter, Maler und Bildhauer, in: Ausst. Kat. Wand Bild Mexico 1982, S. 134–135.

ihr Selbstverständnis aus, in einer Abkehr von einem bourgeoisen Kunstbegriff als malende Volkserzieher*innen tätig zu sein.

Gleichzeitig erklärten die Künstler*innen des *Sindicato* jedoch, sich dem von Álvaro Obregón unterstützten Präsidentschaftskandidaten Plutarco Elías Calles – der zu diesem Zeitpunkt noch als politischer Hoffnungsträger galt – und „seiner Sache, die die Sache des Volkes ist, in jeder von uns gewünschten Weise zur Verfügung“²⁹ stellen zu wollen. In seiner Zeit als Präsident widmete Calles sich allerdings auf Kosten der eben erst erkämpften Gewerkschafts- und Arbeiter*innenrechte dem wirtschaftlichen Wiederaufbau Mexikos, wobei er auch die versprochene Umverteilung des Bodens – eine der primären, in der Verfassung von 1917 verankerten Errungenschaften der Revolution – einschränkte.³⁰ Seine Regierung trat schließlich in eine repressive, antiklerikale Phase ein, in der u. a. der *cristero*-Aufstand katholischer Rebell*innen überaus blutig niedergeschlagen wurde.³¹ Zudem setzte unter Calles eine massive Verfolgung der Kommunistischen Partei ein.³² Das letztendliche Verbot der Kommunistischen Partei unter Calles' restriktivem Regime sowie die fast gänzliche Einstellung der staatlichen Wandmalerei-Förderung nach dem Rücktritt des Bildungsministers Vasconcelos im Juli 1924 markierte zunächst die Abwanderung einiger Kunschtchaffender in die Provinz und schließlich die vorübergehende Übersiedlung der „drei Großen“ zwischen 1927 und 1932 ins US-amerikanische Ausland.³³

Das Manifest ist demnach beispielhaft für die Gespaltenheit des *muralismo* zwischen dem von den Künstler*innen behaupteten revolutionären Engagement und der Indienstnahme ihrer Kunst durch die herrschende Oberschicht, die Octavio Paz bereits Ende der 1970er Jahre kritisch beleuchtete, indem er schrieb:

„These works that call themselves revolutionary, and that in the cases of Rivera and Siqueiros expound a simple and Manichean Marxism, were commissioned, sponsored

29 „[...] nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del Pueblo, en la forma que nos requiera.“ In der deutschen Übersetzung zitiert nach: Ebd., S. 135.

30 Auch in Mexiko waren die Folgen der US-amerikanischen Depression in den 1920er Jahren zu spüren. Vor diesem Hintergrund wurden die Arbeiter*innenrechte vor allem in den in ausländischem Besitz befindlichen Fabriken missachtet, was von der mexikanischen Regierung sanktioniert wurde. So sicherte Calles etwa der Ford Motor Company zu, in Mexiko keine Probleme mit den Gewerkschaften zu bekommen. Vgl. Robert F. Smith, *The United States and Revolutionary Nationalism in Mexico: 1919–1932*, Chicago/London 1972, S. 258.

31 Vgl. hierzu: Jennie Purnell, *Popular Movements and State Formation in Revolutionary Mexico. The „Agraristas“ and „Cristeros“ of Michoacán*, Durham/London 1999.

32 Nach dem Ende seiner Präsidentschaft leitete Calles als *Jefe Máximo* weiterhin im Hintergrund die politischen Geschicke des Landes. Erst 1934 wurde seine Herrschaft beendet, als der im selben Jahr zum Präsidenten gewählte Lázaro Cárdenas ihn ins US-amerikanische Exil schickte.

33 Orozco zog es als Ersten der „drei Großen“ 1927 nach New York, Rivera folgte 1931 und Siqueiros gelangte erst 1932 als politischer Exilant in die USA.

and paid for by a government that was never Marxist and ceased being revolutionary [...] this painting helped to give it a progressive and revolutionary face.“³⁴

Daher soll hier zunächst eine historische Kontextualisierung der Bewegung vorgenommen werden. Zu problematisieren ist dabei, dass die mexikanische Revolution bis in die 1970er Jahre hinein primär als eine auf soziale Gerechtigkeit abzielende Agrarrevolte rezipiert wurde.³⁵ Die zentrale Rolle, die die wohlhabende, lediglich an einer Verbesserung ihres Status interessierte Oberschicht sowohl während der Revolution als auch bei der politischen Neukonstituierung Mexikos nach der Revolution spielte, wurde lange Zeit außer Acht gelassen. Das Narrativ von der indigen dominierten Agrarrevolution hingegen wurde zu *der* identitätsstiftenden Gründungserzählung des modernen mexikanischen Staates. Die Rolle, die insbesondere Riveras Freskenzyklen bei dieser Entwicklung spielten, soll im Folgenden beleuchtet werden.

III.1.1 Der *muralismo* und die mexikanische Revolution: Zur historischen Kontextualisierung

Mit der mexikanischen Revolution wurde das repressive Regime des mit einer kurzen Unterbrechung seit 1876 diktatorisch regierenden Langzeitpräsidenten Porfirio Díaz beendet. Auf die Gründe, die letztendlich zum Ausbruch der Revolution führten, kann hier nur verkürzt eingegangen werden. Hans-Werner Tobler hat zum einen „die Veränderungen des politischen Systems [...] und damit der grundlegenden Strukturen des mexikanischen Staates“ unter Díaz und zum anderen den „Wandel der Agrarwirtschaft und seine[n] gesellschaftlichen Auswirkungen“ als ausschlaggebend bezeichnet.³⁶

Das sogenannte *porfiriato* war zwar kurzfristig durch eine wirtschaftliche Stabilisierung Mexikos gekennzeichnet, diese ging jedoch mit einer massiven Abhängigkeit von ausländischem Kapital einher und ließ nur einen kleinen Teil der kreolischen Oberschicht profitieren. Hinzu kam die Konzentration des Landbesitzes in den Händen einiger weniger Großgrundbesitzer*innen, was zu einer immer stärkeren sozialen Marginalisierung in der Mehrzahl indigenen Landbevölkerung führte. Die in den Abhängigkeitsstrukturen des *hacienda*-Systems lebenden Landarbeiter*innen und Landwirt*innen, die durch Verschuldungsmechanismen an die *haciendas* gebunden, unterdrückt und kontrolliert wurden, begannen, gegen die herrschenden Verhältnisse

34 Octavio Paz, Social Realism in Mexico: The Murals of Rivera, Orozco and Siqueiros, in: *Artscanada* (Dezember–Januar 1979/80), zitiert nach: Ades 1989, S. 165.

35 Vgl. Hans Werner Tobler, *Die mexikanische Revolution. Gesellschaftlicher Wandel und politischer Umbruch, 1870–1960*, Frankfurt a. M. 1984, S. 137 ff.

36 Hans Werner Tobler, Mexiko auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Die Revolution und die Folgen, in: *Mexiko heute. Politik Wirtschaft Kultur*, hrsg. von Dietrich Briesemeister und Klaus Zimmermann, Frankfurt a. M. 1996, S. 12–28, hier: S. 12.

aufzubegehen.³⁷ Auch die bürgerliche Mittelschicht wurde angesichts des politischen Systems unter Porfirio Díaz, das nur einen engen, elitären Zirkel protegierte, immer unzufriedener.³⁸ Was folgte, war eine Zeit politischer und gesellschaftlicher Umbrüche, die bis heute essenzieller Bestandteil des mexikanischen Nationalbewusstseins ist. Dabei wird, so postulierte Hans-Werner Tobler schon 1976, in der offiziellen Narration „eine tatsächlich äußerst heterogene und in sich vielfältig gegensätzliche Revolutionsbewegung zu einer im Kern homogenen und primär auf die Verwirklichung sozialer Gerechtigkeit ausgerichteten Massenerhebung stilisiert“³⁹, eine Form von nationaler Geschichtskonstruktion, die von der Forschung inzwischen hinterfragt wird.⁴⁰

Tatsächlich konnte der liberale Großgrundbesitzer Francisco Madero die aufrührerischen Kräfte 1910 zunächst in einem Aufstand gegen das Díaz-Regime weitestgehend hinter sich versammeln. Nach kurzer Regierungszeit wurde Madero jedoch von der politischen Reaktion, angeführt von Victoriano Huerta, ermordet – ein Schicksal, dass er mit allen Präsidenten der folgenden Jahre teilen sollte. Im weiteren Verlauf der ersten, bis 1917 bzw. 1920 andauernden Revolutionsphase bildeten sich schließlich stark divergierende Fraktionen heraus. Während die Befreiungsarmee des Südens um den Bauernführer Emiliano Zapata unter dem Ruf *tierra y libertad* für eine Wiederherstellung der Rechte der enteigneten Landwirt*innen eintrat und eine umfassende Agrarreform forderte,⁴¹ drängte Francisco „Pancho“ Villa, Kommandant der schlagkräftigen, ursprünglich von Madero begründeten *División del Norte*, auf einen gesamtgesellschaftlichen Umsturz. Beide verkörperten die sozialrevolutionären Kräfte der mexikanischen Revolution. Die aus der wohlhabenden Oberschicht stammenden Revolutionsgeneräle Venustiano Carranza und Álvaro Obregón hingegen, die Madero nach der kurzen Interimsherrschaft von Huerta als Präsidenten nachfolgten, strebten – wie schon Madero vor ihnen – vor allem einen Machtwechsel innerhalb der bereits herrschenden Elite an.⁴² Das von Carranza und Obregón angeführte bürgerliche Lager zeichnete schließlich 1919

37 Vgl. hierzu: Hans Werner Tobler, Bauernerhebungen und Agrarreform in der mexikanischen Revolution, in: Mols und Tobler 1976, S. 115–170.

38 Vgl. Tobler 1976, S. 7 f.

39 Ebd., S. 6.

40 Vgl. u. a. Ilene V. O'Malley, *The myth of the revolution. Hero cults and the institutionalization of the Mexican state, 1920–1940*, New York 1986; Rolf Klopfer, Die Entwürfe der „mexikanischen Revolution“ in Wandbild und Roman. Formen der Verweigerung von Geschichte, in: *Revolution und Mythos*, hrsg. von Dietrich Harth und Jan Assmann, Frankfurt a. M. 1992, S. 231–265; Thomas Benjamin, *La revolución. Mexico's great revolution as memory, myth and history*, Austin 2000; Enrique Florescano, *Historia de las historias de la nación mexicana*, Mexiko-Stadt 2002; sowie: Zimmering 2005.

41 Vgl. John Womack, *Zapata and the Mexican Revolution*, New York 1969 sowie: Klaus-Jörg Ruhl und Laura Ibarra García, *Kleine Geschichte Mexikos. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart*, München 2000, S. 169.

42 Vgl. Ruhl und Ibarra García 2000, S. 167–182.

für die Ermordung Zapatas und 1923 für die Ermordung Villas verantwortlich, womit die auf tiefgreifende soziale Veränderungen drängende radikale Fraktion unterlag.

Das Grundproblem für die politische Neukonstituierung Mexikos nach der Revolution war also, „dass diese Revolution keine einheitliche Bewegung mit einem gemeinsamen Programm gewesen war“⁴³. Eine die revolutionären Ereignisse und ihre zentralen Akteure erklärende und historische Fakten teilweise negierende Form von Mythenbildung wurde im nachrevolutionären Mexiko so zum zentralen Baustein eines neuen, nationalen Selbstentwurfs, der Einheit stiften und über die Diskrepanz zur tatsächlichen politischen Realität hinwegtäuschen sollte. Ungeachtet der Tatsache, dass Carranza und Obregón die Ermordung der Sozialrevolutionäre zu verantworten hatten, begann bereits unter ihren Regierungen die Stilisierung Zapatas und Villas zu nationalen Volkshelden. Insbesondere Emiliano Zapata – ursprünglich „der von den Herrschenden unbeliebteste revolutionäre Führer“⁴⁴ – wurde instrumentalisiert und innerhalb des postrevolutionären Geschichtsbildes „zu einer der wichtigsten mythischen Integrationsfiguren [...], da er die Sehnsüchte der unteren Schichten nach sozialer Gleichstellung am besten bediente und gleichzeitig den Eindruck der ethnischen Gleichstellung vermittelte“⁴⁵. Massiv vorangetrieben wurde die mythische Verklärung der Revolutionsereignisse ab 1928 von der bis heute in Mexiko politisch dominierenden und bezeichnenderweise unter dem Namen Partido Revolucionario Institucional [Partei der institutionalisierten Revolution] firmierenden Partei, die den Revolutionsmythos instrumentalisierte und zur Legitimation der nachrevolutionären Regierungen nutzte.⁴⁶ Das „tradierte Geschichtsbild der Revolution, insbesondere in der stark mythifizierten Form der offiziellen Revolutionsdeutung“ wirkte jahrzehntelang „als wichtiges, systemstabilisierendes Element“⁴⁷.

Der Muralismus hatte entscheidenden Anteil an dieser Mythenbildung: „As [mural paintings] were mostly found on the walls of official buildings and were accesible and very large, they operated within the semiotic social system of the day as symptomatic of the paternalizing generosity of the patron: the government.“⁴⁸ Die Rolle des *muralismo* ist in

43 Raina Zimmering, Mythenwandel und politische Transition in Mexiko, in: Zimmering 2005, S. 27–44, hier: S. 30.

44 Ebd., S. 32.

45 Ebd.

46 Die PRI wurde unter Präsident Plutarco Elías Calles 1928/29 gegründet und trug zunächst den Namen Partido Nacional Revolucionario. 1938 wurde sie in Partido de la Revolucion Mexicana umbenannt und erhielt 1946 schließlich ihren heutigen Namen. Von ihrer Gründung bis zur Wahl im Jahr 2000 stellte die PRI alle mexikanischen Präsidenten. De facto war das politische System in Mexiko somit lange Zeit ein Einparteiensystem. Vgl. hierzu: Marianne Braig und Markus-Michael Müller, Das politische System Mexikos, in: *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika. Eine Einführung*, hrsg. von Klaus Stüwe und Stefan Rinke, Wiesbaden 2008, S. 390–417.

47 Manfred Mols und Hans Werner Tobler, Einleitung, in: Mols und Tobler 1976, S. 1–3, hier: S. 2.

48 Folgarait 1998, S. 12.

den vergangenen Jahrzehnten daher ebenfalls verstärkt einer kritischen Revision unterzogen worden.⁴⁹ Rolf Klopfer spricht gar von einer „Leugnung von Geschichte“⁵⁰, die nicht nur im *muralismo*, sondern auch im mexikanischen Revolutionsroman zu beobachten sei.

In dem zwischen Februar 1923 und Januar 1929 geschaffenen Freskenzyklus Riveras im mexikanischen Erziehungsministerium etwa äußerte sich die revolutionäre Rhetorik einer Regierung, die die breite Bevölkerung für ihre Zwecke zu mobilisieren suchte und dabei die Tatsache verdecken wollte, dass sie an der realpolitischen Umsetzung der Verfassung von 1917 weitaus weniger Interesse hatte als an der Durchsetzung einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung. Die Einspeisung Zapatas – der selbst indigener Herkunft war und dessen Heer weitestgehend aus Indigenen bestand – an gleich mehreren Stellen in Riveras Geschichtsentwurf beförderte das Bild von der mexikanischen Revolution als eines Umsturzes von unten unter federführender Beteiligung der indigenen Bevölkerung. Zapata und andere der an der Agrarrevolution beteiligten Revolutionsführer wurden dabei von Rivera durch die Adaption und Profanisierung christlicher Motive und Symbole mythisch überhöht. Die Leiden der mexikanischen Arbeiterschaft wurden in Anlehnung an die Passion Christi vom Künstler in ähnlicher Weise transzendiert und in eine Überzeitlichkeit überführt.⁵¹

In *Die Vergabe von Gemeindeweiden* (Abb. 9) im sogenannten *Hof der Feste* widmete sich Rivera zudem einer zentralen Revolutionsutopie, indem er mit der gerechten Landverteilung die Umsetzung eines der Hauptversprechen der mexikanischen Revolution visualisierte.⁵² Diese war, als das primäre Ziel der zapatistischen Bewegung, im von Otilio Montaña y Canek verfassten *Plan de Ayala* festgehalten worden, der als Kernforderung die Rückgabe der *ejidos* – in Gemeindebesitz befindlicher Ländereien – an die Dorfgemeinschaften enthielt. In Artikel 27 der mexikanischen Verfassung wurde die Landreform 1917

49 Als jüngste umfassende Untersuchung ist dahingehend der Band *Mexican Muralism. A critical history* zu nennen. Vgl. *Mexican Muralism. A critical history*, hrsg. von Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley und Leonard Folgarait, Berkeley/Los Angeles/London 2012. Mary K. Coffey hat zudem bis in die 1960er Jahre hinein nachgezeichnet, wie eine sich ursprünglich selbst als revolutionär definierende Kunst zur Legitimierung eines autoritären Staates beitrug. Siehe: Coffey 2012a. Als Leitfaden dient Coffey hier die bereits seit den 1970er Jahren von Octavio Paz in mehreren Aufsätzen geäußerte Kritik an der politischen Indienstnahme des *muralismo*. Als Auslöser von Paz' kritischer Inblicknahme kann das sogenannte Massaker von Tlatelolco gelten, verübt im Vorfeld der Olympischen Spiele 1968 von der mexikanischen Regierung an friedlich protestierenden Studierenden, das bis heute ein nationales Trauma darstellt und dazu führte, dass Paz als mexikanischer Botschafter in Indien zurücktrat. Einen Überblick über Paz' Aufsätze zur mexikanischen Kunst bietet: Octavio Paz, *Essays on Mexican Art*, New York 1993.

50 Klopfer 1992, S. 231.

51 Eine vergleichbare Bildsprache wurde von Marcus Kenzler später auch für die Bildende Kunst der DDR festgestellt. Vgl. Marcus Kenzler, *Der Blick in die andere Welt. Einflüsse Lateinamerikas auf die Bildende Kunst der DDR*, 2 Bde.: Bd. 1, Berlin 2012, S. 449 f.

52 Rivera variierte dieses Thema in der Kapelle von Chapingo, an deren malerischer Ausstattung er teilweise parallel arbeitete.



Abb. 9: Diego Rivera, *La dotación de ejidos* (Die Vergabe von Gemeindeweidern), 1923–24, Hof der Feste, Erdgeschoss, Südwand, Secretaría de Educación Pública (SEP), Mexiko-Stadt

dann zwar konstitutionell verankert, sie wurde jedoch bis in die 1930er Jahre hinein nicht realpolitisch umgesetzt.⁵³ In Riveras Fresko hingegen richtet sich die Aufmerksamkeit einer großen, ausschließlich männlichen Gruppe in Weiß gekleideter indigener Bauern auf einen Beamten im Zentrum der Darstellung, der mit ausgreifender Geste die Umverteilung der Besitzverhältnisse an die Menge weitergibt. Die um den Tisch gruppierten Großgrundbesitzer folgen den Geschehnissen mit grimmigen Mienen. Im rechten Bildfeld sind die posthumen Porträts von Zapata und Montaña in die Darstellung integriert, die hoch zu Ross der Versammlung beiwohnen. Bezüglich dieser von Rivera betriebenen Geschichtsklitterung zugunsten ideologischer Zielsetzungen hat Coffey konstatiert:

„By dedicating a large amount of wall space to this topic, Rivera situates agrarian reform [...] as the major accomplishment of the Mexican Revolution. And by including a posthumous portrait of Zapata, Rivera implies that his proposal, articulated in the Plan de Ayala (November 25, 1911), was actualized by the post-Revolutionary Constitution. In this instance, Rivera takes liberty with the facts and deliberately obscures the betrayal of Zapata, crafting the Revolution as an essentially socialist struggle.“⁵⁴

53 Erst unter der Regierung von Lázaro Cardenas zwischen 1934 und 1940 wurde eine umfassende Agrarreform realisiert und die Landverteilung in die Tat umgesetzt. Eine neue, kommerzielle Besitzform des *ejido colectivo* entwickelte sich unter Cárdenas zu einer Alternative zum Großgrundbesitz. Vgl. Tobler 1984, S. 586–591.

54 Mary K. Coffey, „All Mexico on a Wall“. Diego Rivera's Murals at the Ministry of Public Education, in: Anreus/Greeley/Folgarait 2012, S. 56–74, hier: S. 64 (im Folgenden: Coffey 2012b).



Abb. 10: Diego Rivera, *Banquete de Wall Street* (Das Bankett der Wall Street), 1926–27, Hof der Feste, zweites Obergeschoss, Nordwand, Secretaría de Educación Pública (SEP), Mexiko-Stadt

Auch im zweiten Obergeschoss reduzierte Rivera mit der *Ballade von der Agrarrevolution* die heterogene Revolutionsbewegung auf die von Zapata angeführte Erhebung. In den sogenannten *corrido*-Zyklen vermischt sich dabei sozialistische Symbolik mit der *tierra-y-libertad*-Programmatik der zapatistischen Agrarrevolution. Eine rote Banderole, versehen mit dem Text einer traditionellen mexikanischen Volksballade, überspannt girlandenartig die jeweils durch gemalte architektonische Rahmungen begrenzten Szenen. Die Fresken, die die *Ballade von der Agrarrevolution* illustrieren, sind, bezüglich der in ihnen verhandelten Thematik, zweigeteilt. Szenen, die einen ethnischen und sozialen Querschnitt der mexikanischen Gesellschaft in großer Eintracht bei der Arbeit, bei der Ernte oder beim Unterricht zeigen, stellt Rivera karikatureske Darstellungen der reichen Oberschicht gegenüber (Abb. 10). Auffallend ist, dass sich Rivera hier auf Vertreter*innen der US-amerikanischen Großbourgeoisie – darunter Henry Ford und John D. Rockefeller, Jr. – beschränkt, die die dekadenten Auswüchse einer zutiefst verdorbenen kapitalistischen Gesellschaft verkörpern.⁵⁵ Deren Verfall kontrastiert Rivera mit prophetischen Bildern einer postrevolutionären, sozialistischen Gesellschaftsutopie, wobei er Modernisierungsprozesse hier positiv konnotiert. Radio, Traktor, Flugzeug und

55 Vgl. Münzberg/Nungesser 1987, S. 81. Ford und Rockefeller Jr. sollten beide in den 1930er Jahren Riveras Auftraggeber werden.



Abb. 11: Diego Rivera, *Fin del corrido* (Ende der Ballade), 1928–29, Hof der Feste, zweites Obergeschoss, Norwand, Secretaría de Educación Pública (SEP), Mexiko-Stadt

Nähmaschine versprechen die Partizipation der indigenen Bevölkerung am modernen Fortschritt und eine Erleichterung der vormals manuellen Arbeitsprozesse (Abb. 11).

Die letzten im Erziehungsministerium 1928/29 ausgeführten Szenen der *Ballade von der proletarischen Revolution* lassen sich vor dem Hintergrund von Riveras Reise in die Sowjetunion betrachten, ein Land, in dem die Revolution geglückt schien und das deswegen für den mexikanischen Künstler Vorbildcharakter hatte. Die Reise führte, so lautet die Meinung in der Forschung,⁵⁶ nicht nur zu einer politischen Radikalisierung Riveras, sondern „gemessen an der mexikanischen Realität zu utopischen Standpunkten“⁵⁷, die sich in der Vorhersage einer zukünftig noch zu erwartenden proletarischen Revolution ausdrückten. Auf mehrere Szenen, die die bewaffneten Kämpfe dieses proletarischen Umsturzes illustrieren, folgt die Visualisierung der auf die Revolution folgenden Verhältnisse. Die Heraufbeschwörung einer zukünftigen sozialistischen Gesellschaftsordnung gipfelt in einigen Szenen, die sich abermals religiöser Bezüge bedienen. Ein Mann in Arbeiterkleidung etwa, ausgezeichnet mit einem roten Stern auf der Brust, bricht wie beim christlichen Abendmahl das Brot (Abb. 12), während eine sozial und ethnisch diverse Gruppe um seinen Tisch versammelt ist, „demonstrating the social unity of the new political order“⁵⁸. Die Trinität aus Arbeiter, Bauer und Soldat ist in der darauffolgenden Szene im brüderlichen Händedruck vereint und bildet *Un solo frente* – Eine gemeinsame Front.

Die *Ballade von der proletarischen Revolution* stellt somit die Einlösung der Revolutionsversprechen für die Zukunft in Aussicht. Auch dies kann als Teil der politischen

56 Vgl. hierzu zuletzt: Dickerman 2011.

57 Münzberg/Nungesser 1987, S. 81.

58 Coffey 2012a, S. 9.



Abb. 12: Diego Rivera, *El pan nuestro* (Unser Brot), 1927–28, Hof der Feste, zweites Obergeschoss, Südwand, Secretaría de Educación Pública (SEP), Mexiko-Stadt

Legitimationsstrategie der herrschenden Elite begriffen werden, die laut Raina Zimmering – dem auf Marx und Engels zurückgehenden und von Trotzki weiterentwickelten Konzept von der permanenten Revolution folgend – für Mexiko einen nicht abgeschlossenen, revolutionären Dauerzustand konstruiert hätte, wodurch der Revolutionsmythos „zum idealen Hoffnungsträger für die unteren Bevölkerungsschichten“ geworden sei: „Da die Revolution ja noch nicht zu Ende war, würden sich die Versprechen auf soziale Verbesserungen in Zukunft erfüllen.“⁵⁹ Der mexikanische Revolutionsmythos habe es so bis in die 1980er Jahre hinein „geschafft, politische und kulturelle Unterschiede semiotisch zu nivellieren und durch eine starke politische Symbolik Identität zu vermitteln“⁶⁰.

Es waren nicht zuletzt Riveras Fresken an den Wänden eines in Wahrheit kapitalistisch orientierten, autoritären Staates, die diesem ein revolutionäres Gesicht gaben und zur lange dominierenden Lesart der mexikanischen Revolution als einer auf die Umsetzung einer umfassenden Agrarreform abzielenden Revolte beitrugen. Riveras monumentale Wandbildzyklen stillten dabei die im postrevolutionären Mexiko „erhöhte Nachfrage nach indigener Alterität“⁶¹, denn die in seine Darstellungen integrierten Indigenen standen, so

59 Zimmering 2005, S. 33.

60 Ebd.

61 Scheuzger 2009b, S. 128.

Stephan Scheuzger, „für Tradition und Ursprung, mit der Industriearbeiterschaft brachte er sie hingegen kaum je in Verbindung. In seinen Wandmalereien aus den dreißiger Jahren, die die wissenschaftlich-industrielle Moderne zur Darstellung brachten, waren es weiße Männer, die über den technologischen Fortschritt die Welt kontrollierten.“⁶²

III.1.2 Die Suche nach der *mexicanidad*: Der Muralismus und die nationalen Konnotationen von Architektur, Material und künstlerischer Technik

Die postrevolutionären Bestrebungen in Mexiko, die nationale Identität zu homogenisieren, erfolgten in Abgrenzung vom kulturell Anderen – namentlich vom übermächtigen Nachbarn USA sowie vom europäischen Kontinent, dem im elitären *porfiriato* noch eine Leitbildfunktion zugekommen war. Gleichzeitig sollte jedoch der Anschluss an die internationale Moderne gesucht werden, verbunden mit der Suche nach dem gemeinsamen Nenner der *mexicanidad* („Mexikanität“), die im Wesentlichen auf drei Pfeilern gründete: das prähispanische Erbe, die koloniale Vergangenheit und die mes-tizische Gegenwart. Es galt, das Eigene der mexikanischen Kultur herauszustellen und einen alternativen Entwurf von Modernität zu entwickeln – ein Gegenmodell zum Monopolanspruch des Westens auf die Moderne, das dann wiederum als Vorbild für ganz Lateinamerika dienen konnte. Maßgeblich basierte dieser mexikanische Modernitätsentwurf auf der Integration der indigenen Bevölkerung, „thereby incorporating into modernity those elements previously excluded as uncivilized and archaic [...]“⁶³.

Das durch die Revolution gestürzte Regime von Porfirio Díaz (1876–1911) hatte die prähispanischen Völker und ihre Kulturen zwar romantisiert, ihre Nachkommen jedoch – begründet durch rassistische Vorurteile – als Hindernis für die von der Regierung vorangetriebenen Modernisierungsbemühungen betrachtet.⁶⁴ Nach der Revolution wurde das indigene Erbe hingegen zum Fundament erklärt, auf dem sich die mexikanische Nation neu bilden sollte. Die indigene Bevölkerung, deren Rückständigkeit man zuvor lamentiert hatte, sollte nun zum integralen Bestandteil der neu gestifteten Nationalidentität werden.⁶⁵ Dafür rief man den hohen zivilisatorischen Standard

62 Ebd.

63 Robin Adèle Greeley, Introduction, in: Anreus/Greeley/Folgarait 2012, S. 1–10, hier: S. 1.

64 In keinem lateinamerikanischen Land lebten zu dieser Zeit so viele Indigene wie in Mexiko. Vgl. *Indigenous People and Poverty in Latin America. An Empirical Analysis*, hrsg. von George Psacharopoulos und Harry Anthony Patrinos, Washington D.C. 1994, S. 27.

65 Bereits im 18. Jahrhundert ließ sich in den von Spanien besetzten Gebieten der sogenannten „Neuen Welt“ ein „kreolischer Patriotismus“ beobachten, der sich u. a. in der Verehrung der prähispanischen Hochkulturen äußerte. Dies war mit dem Wunsch verbunden, eine Eigenständigkeit und Unverwechselbarkeit gegenüber Spanien zu betonen. Vgl. hierzu: David Grewe, *Ethnizität, Staatsbürgerschaft und Zugehörigkeit im Zeitalter der Revolution: Afroamerikaner und Indigene in Mexiko um 1800* (= Lateinamerikanische Forschungen, Bd. 47), Köln 2016, S. 205.

sowie die herausragenden technischen, kulturellen und politischen Leistungen der prähispanischen Hochkulturen wieder verstärkt ins Bewusstsein. Vor allem die Kultur der Azteken – die sich selbst als *mexica* bezeichneten⁶⁶ und somit als namensgebend für die gesamte mexikanischen Nation gelten können – entwickelte sich zu einem zentralen Referenzpunkt. Umfassende Ausgrabungen, etwa in Teotihuacán, hatten das Ziel, „[d]ie verschüttete Authentizität des indigenen Erbes [...] ans Licht zu bringen“⁶⁷. Prähispanische Zeugnisse wurden zu Gütern von nationalem kulturellen Interesse deklariert und zum mexikanischen Kulturerbe, dem *patrimonio cultural*, hinzugefügt.⁶⁸

Die um die Wiederentdeckung der prähispanischen Kulturen bemühte intellektuelle Bewegung wurde als *indigenismo* bekannt und breitete sich von Mexiko auf viele lateinamerikanische Länder aus. Zum ideologischen Herzstück der national vereinheitlichenden Identität wurde dabei die *mestizaje*, eine seit dem 19. Jahrhundert auf die Vermischung von Spaniern und Autochthonen bezogene biologische Kategorie. Der Anthropologe und Archäologe Manuel Gamio, einer der führenden *indigenistas*, verfasste bereits 1916 – ein Jahr vor Verabschiedung der bis heute gültigen mexikanischen Verfassung – mit *Forjando Patria: Pro Nacionalismo* eine erste postrevolutionäre Identitätsbestimmung. Die *mestizaje* formulierte Gamio hier als vereinigendes Moment, als das Schmieden einer neuen Nation aus Eisen und Bronze.⁶⁹ Ziel sei es, so Gamio, „eine zusammenhängende und homogene nationale Rasse zu schaffen, mit einheitlicher Sprache und in kultureller Übereinstimmung“⁷⁰. Zwar bezeichnete Gamio die zeitgenössischen Indigenen hier als „Verwahrer der prähispanischen Kunst“⁷¹, allerdings stellte sich im Verlauf eines homogenisierenden Diskurses immer mehr heraus, so Hannah Bennani, dass „[n]ur ein Set ‚bewahrenswerter kultureller Güter‘ – etwa die malerische Volkskunst oder Zeremonien –

66 Vgl. Eduardo Matos Moctezuma und Felipe Solís Olguín, Einführung, in: Ausst. Kat. *Azteken*, Royal Academy of Arts, London (16. November 2002–11. April 2003) Martin-Gropius-Bau, Berlin (17. Mai–10. August 2003) Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (26. September 2003–11. Januar 2004), Köln 2003, S. 14–21, hier: S. 15.

67 Scheuzger 2009b, S. 128.

68 Ebd.

69 Vgl. Manuel Gamio, *Forjando Patria: Pro Nacionalismo*, Mexiko-Stadt 1916, S. 6. Beeinflusst war Gamio dabei vor allem von den Studien seines Lehrers Franz Boas, unter dem er 1922 an der Columbia University promoviert hatte. Boas, der deutscher Abstammung war und als „Vater“ der modernen Kultur-anthropologie gilt, vertrat einen kulturrelativistischen Ansatz und argumentierte gegen die bis dahin angenommene Schädlichkeit der „Rassen“-Mischung. Gamio diente Boas Studien als Grundlage für die ideologische Eingliederung der Autochthonen in den modernen mexikanischen Staat. Vgl. hierzu: José Antonio Aguilar Rivera, *The Shadow of Ulysses: Public Intellectual Exchange Across the U.S.-Mexico Border*, New York 2000, S. 4.

70 „[...] a hacer coherente y homogénea la raza nacional, unificando el idioma y convergente la cultura.“ Gamio 1916, S. 10. In der deutschen Übersetzung zitiert nach: Scheuzger 2009a, S. 197.

71 „[...] depositario del arte prehispánico.“ Gamio 1916, S. 38. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

[...] als Teil der Nationalkultur bewahrt bleiben⁷² sollte. Im Zuge der nationalistischen Homogenisierungsbestrebungen wurde der *indigenismo* zunehmend instrumentalisiert, um die Indigenen durch Assimilation zu integrieren und „in gute Staatsbürger und produktive Wirtschaftsakteure“⁷³ umzuwandeln, was zwangsläufig „einen Verlust indigener Eigenschaften“⁷⁴ mit einschloss. Stephan Scheuzger zufolge repräsentierte der Mestize

„[a]ls Identitätsprojekt [...] die Hoffnung auf nationale Integration und Fortschritt. Der Indigenismus war Ausdruck empfundener nationaler Unvollkommenheit und so ein Instrument der Transformation. Mit der endgültigen Auflösung der indigenen Bevölkerung im mestizischen Mexiko würde er sich selbst abschaffen.“⁷⁵

In ideologischer Hinsicht federführend am postrevolutionären Mestizierungsdiskurs beteiligt war auch José Vasconcelos, der allerdings, im Gegensatz zu Gamio, dem „indigenen Bevölkerungsteil einen vergleichsweise geringen kulturellen Stellenwert im Mestizentum“⁷⁶ einräumte. Wenngleich es Vasconcelos folglich irritieren musste, so Scheuzger,⁷⁷ dass das Indigene im nachrevolutionären Mexiko zunehmend mit dem Nationalen gleichgesetzt und auch in den Freskenzyklen Riveras zentral fokussiert wurde, so schöpfte er dennoch das gemeinschaftsbildende und identitätsstiftende Potenzial der monumentalen Wandmalerei aus.

Die von Vasconcelos geförderten mexikanischen Muralisten sahen sich dabei – anders als ihre Künstlerkolleg*innen in anderen Ländern – zunächst nicht vor die Aufgabe gestellt, sich den Bedingungen des modernen Bauens anpassen zu müssen. Denn wenn gleich es in Mexiko-Stadt Beispiele für einen architektonischen Funktionalismus gibt, die aus dem Ende der 1920er Jahre datieren,⁷⁸ so verband sich der *muralismo* der 1920er und 1930er Jahre mit der kolonialzeitlichen Architektur zu einer symbolträchtigen Einheit. Auch diese Fusion von *patrimonio*-Anspruch und zeitgenössischem Kunstschaffen lässt sich im Kontext der nationalen Identitätskonstruktion nach der Revolution betrachten, denn das koloniale Erbe war eine weitere tragende Säule des Konzepts der *mexicanidad*. Architektonisch wiederbelebt wurde dieses in Form von neokolonialen Bauten. Architekten wie Jesús Tito Acevedo und Federico Mariscal zufolge, die dem

72 Hannah Bennani, *Die Einheit der Vielfalt: Zur Institutionalisierung der globalen Kategorie „indigene Völker“*, Frankfurt a. M. 2017, S. 74.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Scheuzger 2009a, S. 215.

76 Scheuzger 2009b, S. 124.

77 Vgl. Scheuzger 2009a, S. 228.

78 Vgl. Susanne Dussel und Antje Wemhöner, *Architektur in Mexiko im 20. Jahrhundert. Zwischen Internationalismus und Nationalismus*, in: *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, hrsg. von Walther L. Bernecker, Marianne Braig, Karl Hölz und Klaus Zimmermann (= Bibliotheca Ibero-Americana, Bd. 98), Frankfurt a. M. 2004, S. 663–696, hier: S. 668.

nationalistischen Umfeld von Vasconcelos zuzuordnen sind, sollte sich das zeitgenössische mexikanische Bauen auf die Architektur der Kolonialzeit beziehen, um einen nationalen Stil herauszubilden. Dies galt auch in Bezug auf die Wahl der verwendeten Baustoffe, wie dem vulkanischen *tezontle*-Stein, der als Material für die Außenwände von neokolonialen Gebäuden zur Anwendung kam. Dezidiert wurde dieser Baustil von Vasconcelos und seinen Nachfolgern gefördert.⁷⁹

Gerade die frühen *murales* gingen mit der kolonialzeitlichen Architektur eine untrennbare Verbindung ein. Denn auch wenn die Wandmalereibewegung in Mexiko zunächst durchaus von experimentellem Charakter war – inhaltliche Vorgaben etwa wurden den Muralisten offenbar keine gemacht,⁸⁰ es galt lediglich die von Vasconcelos formulierte Prämisse, „Geschwindigkeit und Oberfläche; damit meine ich, sie haben schnell zu malen und viele Wände zu bedecken“⁸¹ –, so waren die Wandgemälde von Anfang an explizit auf Dauerhaftigkeit angelegt. Ihre Lebensspanne sollte jener des jeweiligen Bildgrundes entsprechen. So betonte etwa Siqueiros ausdrücklich: „Monumental painting lives the life that the wall lives.“⁸² Vor allem die frühen, in der aufwändigen Technik der Enkaustik geschaffenen *murales*, bei der die mit Wachs verbundenen Farbpigmente in den Maluntergrund eingebrannt wurden, entsprachen diesem Streben nach Unvergänglichkeit. Mit seiner *Schöpfung* suchte Rivera dabei bereits Anschluss an ein tradiertes Verständnis von klassischer „Hochkultur“, wobei ihn vor allem die Langlebigkeit der Enkaustik überzeugte: „I decided upon this technique,“ so der Künstler, „because it outlasts fresco, though the latter remains ideal for decoration and painting. In Pompeii and Greece, not a single fresco is left standing.“⁸³

79 Vgl. ebd., S. 666.

80 Die Angaben hierzu widersprechen sich. Vasconcelos behauptete 1929 in einem Brief an die US-Amerikanerin Alma Reed: „Since I held my own ideas on art, it was natural that I not permit much liberty in the selection of themes and meanings. [...] Left to himself, the painter does not know what to do with his brush.“ Zitiert nach Folgarait 1998, S. 33; ursprünglich abgedruckt in: Ramón Beteta, *The Mexican Revolution: A Defense*, Mexiko-Stadt 1937, S. 18–19. Über die Art seiner Vorgaben trifft Vasconcelos hier jedoch keinerlei Aussage. Dem Muralisten Ramón Alva de Canal zufolge stellte jedoch gerade der Verzicht auf inhaltliche Vorgaben die Wandmaler vor Probleme: „[...] we struggled with our projects. It would have made our work easier if a theme had been suggested from the start.“ Zitiert nach Charlot 1962, S. 175.

81 José Vasconcelos, Eine neue Ästhetik: Geschwindigkeit und Oberfläche, aus: Ders., *Zick-Zacks in der Welt der Literatur*, ursprünglich erschienen in: *El Universal Ilustrado*, 23. November 1923, in der deutschen Übersetzung zitiert nach: Ausst. Kat. Wand Bild Mexico 1982, S. 39.

82 David Alfaro Siqueiros, *New Elements and Instruments* [1932]. Hier zitiert nach: Folgarait 1998, S. 27.

83 Charlot 1962, S. 139. Rivera bezeichnete es später als seinen Verdienst, „[D]iese Vorgehensweise [...] aus eigener Kraft dank zehnjährigem Suchen wieder eingeführt“ zu haben. Diego Rivera, *Las pinturas decorativas del Anfiteatro de la Preparatoria*, in: *Boletín de la S.E.P.* 1:3 (18. Januar 1923). Hier in der deutschen Übersetzung zitiert nach: Kirsten Einfeldt, *Moderne Kunst in Mexiko. Raum, Material und nationale Identität*, Bielefeld 2010, S. 45. Die Enkaustik hatte er bereits 1912/13 in Europa mit seinem Gemälde *Anbetung von Jungfrau und Kind* erprobt. Vgl. Juan Rafael Coronel Rivera, *Die Schöpfung*,

Doch auch die späteren, in der Freskotechnik ausgeführten Wandbilder wurden durch die Einbindung der Pigmente in den Putz fest mit der Wand verbunden und schrieben sich in diese ein, wie Leonard Folgarait konstatiert hat: „As the pigment soaks into the wet plaster, it is impossible to say that the painting is on the wall. The color of the pictured shapes is not the color of the surface, but the color of the wall, that is, of its material on and below the surface.“⁸⁴ Die Haltbarkeit der Technik vermittelte dabei Beständigkeit in einer Phase, in der die langfristige Stabilisierung der postrevolutionären politischen Ordnung angestrebt wurde. Das Eingebundensein in die Wand verlieh dem Wandbild Permanenz und umhüllte so auch die Bildaussage mit der Aura unantastbarer Gültigkeit. Die materielle Dauerhaftigkeit der Wandmalereien suggerierte eine die Zeit überdauernde Kontinuität, wie sie im postrevolutionären Diskurs auch durch die „Einwurzelung der mexikanischen Identität in der präcortesianischen Geschichte“⁸⁵ konstruiert wurde.

Am Fresko versuchte sich Rivera erstmals im mexikanischen Erziehungsministerium. Jean Charlot zufolge⁸⁶ war es dabei der Künstler Xavier Guerrero, der Rivera half, für die Ausführung seiner Wandgemälde eine Technik zu entwickeln, die sich an den in Teotihuacán entdeckten Wandmalereien prähispanischer Zeit orientierte – den ersten prähispanischen Wandmalereien, die in Mexiko ausgegraben wurden.⁸⁷ Dafür wurden die Säfte des fermentierten *nopal*-Kaktus als Bindemittel benutzt – ein Verfahren, das sich Charlot zufolge jedoch darauf beschränkte, einige *nopal*-Stümpfe in dem Wassereimer verfaulen zu lassen, in den die Maler ihre Pinsel tauchten.⁸⁸ Die Öffentlichkeit nahm Riveras vorgebliche Entschlüsselung der Rezeptur eines prähispanischen Wandmalereiverfahrens dennoch begeistert auf. So titelte die mexikanische Presse enthusiastisch, Rivera habe das Geheimnis der Mexica aufgedeckt.⁸⁹ Die mexikanische Wandmalerei wurde also auch in Bezug auf Technik und Material nationalistisch aufgeladen. Bezüglich Riveras späterer Verwendung von Basaltlava für seine Mosaik am Sportstadion der Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) hat Kirsten Einfeldt konstatiert, die Intention des Künstlers sei es gewesen, „den Betrachtern das zum Goldenen Zeitalter verklärte

in: Ders. und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u. a. 2008, S. 8–25, hier: S. 10.

84 Folgarait 1998, S. 27. Folgarait betont dabei, dass die mit modernen Techniken geschaffenen Wandgemälde, wie Siqueiros' *Porträt der Bourgeoisie*, jedoch ebenso wenig von der Wand zu trennen seien. Vgl. ebd.

85 Scheuzger 2009b, S. 124.

86 Vgl. Charlot 1962, S. 259–260.

87 Vgl. Edwards 1966, S. 15.

88 Charlot zufolge begann das Wasser bereits nach kurzer Zeit einen unangenehmen Geruch zu entwickeln und musste in regelmäßigen Abständen gewechselt werden: „A cynical attitude toward the secret of the Mexicans and an abhorrence of the stink of the decomposed nopal stumps kept but few leaves in our two buckets, enough for inspection, and made us change the water surreptitiously.“ Charlot 1962, S. 260.

89 Vgl. *El Universal*, 19. Juni 1923, in der englischen Übersetzung abgedruckt in: Charlot 1962, S. 258–259.

Aztekenreich [...] nicht mehr allein ikonographisch, sondern auch materialiter vor Augen zu führen⁹⁰. Ebenso wie das Mosaik so geht auch das Fresko auf italienische wie auf prähispanische Traditionen zurück. Dem Topos von einer Wiedergeburt der prähispanischen Kunst folgend schloss Rivera somit auch hier „an das seit der Unabhängigkeit tradierte Verständnis vom Prähispanischen als genuin Mexikanisches an“⁹¹. Mit dem in der Presse als „authentisch“⁹² mexikanisch bezeichneten Saft des *nopal*-Kaktus – einer Pflanze, die integraler Bestandteil des Gründungsmythos von Mexiko-Stadt ist und daher auch für die mexikanische Nationalidentität eine zentrale Rolle spielt – zog Rivera ein tradiertes Symbol in legitimierender Absicht heran. Die nationalen Konnotationen des Freskos waren also schon materialimmanent angelegt. Rivera mexikanisierte das Fresko, das nun nicht mehr als eine rein europäische Erfindung betrachtet wurde, sondern als tief verwurzelt in der mexikanischen Tradition galt. Allerdings erwiesen sich die mit diesem Verfahren erzielten Ergebnisse als unbefriedigend⁹³ und Rivera wandte sich – von der Öffentlichkeit unbemerkt – schon bald der klassischen *al fresco*-Technik zu. Trotz dieses erneuten Umschwenkens war es Riveras geschickter Mythisierungsstrategie zu verdanken, dass seine Technik fortan als genuin mexikanisch rezipiert wurde, auch in den USA, wo man sich nach einer Loslösung von Europa sehnte und infolgedessen darauf bedacht war, den Wurzeln amerikanischen Kunstschaffens nachzuspüren. So schrieb auch Frederic W. Leighton 1924 in der US-amerikanischen Ausgabe der Zeitschrift *International Studio*: „Although Rivera is decorating now not with the technique of encaustic but in fresco, it is not the fresco of Italy but a process indigenous to Mexico, one used by ancient Indian mural workers, a process from the civilization of the past.“⁹⁴ Erst Siqueiros, der Rivera 1934 in der Zeitschrift *New Masses*, dem primären Publikationsorgan der US-amerikanischen Linken, vorwarf, einen „konterrevolutionären Weg“ eingeschlagen zu haben, entlarvte im Rahmen einer ausführlichen Abrechnung das Vorgehen des Künstlers, indem er schrieb, Rivera habe zwar „erklärt, die mexikanischen Indios hätten ihn das Malerhandwerk gelehrt, aber in seiner gesamten Arbeit benutzte er nie etwas anderes als die importierten Farben Lefranc“⁹⁵.

90 Einfeldt 2010, S. 174.

91 Ebd.

92 Abate Beigno schrieb in *El Universal Ilustrado* von „authentischem Nopal-Schleim“ [„autentica bava de nopalera“]. Zitiert nach: Charlot 1962, S. 259, Anm. 10a. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

93 Die mit dieser Technik ausgeführten Fresken weisen heute irreparable Schäden auf. Octavio Paz zufolge hätten sich die Wandmalereien bereits nach kurzer Zeit mit Blasen überzogen, sodass man zur Konservierung eine Wachsschicht habe auftragen müssen. Vgl. Paz 2001, S. 19.

94 Frederic W. Leighton, Rivera's Mural Paintings, in: *International Studio* 78:321 (Februar 1924), S. 378–381, hier: 380.

95 David Alfaro Siqueiros, Rivera konterrevolutionärer Weg, ursprünglich erschienen unter dem Titel *Rivera's Counter-Revolutionary Road* in der Zeitschrift *New Masses*, 29. Mai 1934. Hier in der deutschen Übersetzung zitiert nach: Ausst. Kat. Diego Rivera 1987, S. 136–143, hier: S. 142.

III.1.3 Der Muralismus: Eine Kunst für das mexikanische Volk?

Das identitätsstiftende Potenzial der monumentalen *murales* kann insbesondere am Beispiel von Riveras zwischen 1929 und 1935 geschaffenen monumentalen Wandgemälde *Epos des mexikanischen Volkes*⁹⁶ im zentralen Treppenhaus des mexikanischen Nationalpalasts verdeutlicht werden, das schon 1935 als Illustration in einem offiziellen mexikanischen Geschichtsbuch Verwendung fand.⁹⁷ Rivera unterteilte die mexikanische Geschichte hier in gute und böse Kräfte, wobei die Dreigliederung des Wandgemäldes die sakrale Bildform des Triptychons adaptiert.⁹⁸ Die drei Abschnitte des Freskos – *Das alte Mexiko* an der Nordwand, *Von der Eroberung bis 1930* an der Westwand und *Mexiko heute und morgen* (Abb. 13) an der Südwand – repräsentieren von rechts nach links in chronologischer Reihenfolge unterschiedliche Epochen, wobei, so konstatiert Kirsten Einfeldt, „bereits der Werkaufbau die Revolutionsideologie reflektiert“⁹⁹. Auf der rechten Seitenwand wird, eingebettet in eine landschaftliche Szenerie, das Reich der Azteken mit Quetzalcóatl als Oberhaupt von Rivera zur Idealgesellschaft verkürt. Auf den anderen beiden Wänden hingegen ist das Geschehen verdichtet, zeitliche und räumliche Distanzen werden nivelliert. Während die mittlere Hauptwand die Kolonialzeit, die Unabhängigkeit sowie die Revolution von 1910 in den Blick nimmt, spiegelt die linke Seitenwand das zeitgenössische Mexiko, verknüpft mit einer Zukunftsvision von einer besseren, marxistischen Welt. Das Wandgemälde, mit dem Rivera eine Kontinuität vom prähispanischen zum revolutionären Mexiko, vom Widerstand gegen die spanische Fremdherrschaft zu den gegenwärtigen Klassenkämpfen konstruierte, kann nur beim Ersteigen der Treppe in seiner Gänze erfasst werden. In seiner komplexen innerbildlichen Organisation übertrifft das Fresko alle von Rivera bis zu diesem Zeitpunkt geschaffenen Wandbilder. Konnte der Künstler etwa seine Erziehungsministeriums-Fresken weitestgehend in die lineare Struktur langer Innenhof-Korridore einfügen und durch bauliche Versatzstücke in Einzelbilder ordnen, so fehlen im Nationalpalast fast gänzlich architektonische Anhaltspunkte. Diese Herausforderung löste der Künstler mittels eines montageartigen Bildaufbaus, wobei die Darstellung des sich über die

96 Juan Rafael Coronel Rivera hat darauf verwiesen, dass die heute verwendete Bezeichnung des Wandgemäldes eine Vermischung unterschiedlicher Betitelungen sei, die in den Jahren nach seiner Entstehung geläufig wurden. Lediglich der Titel der Freske auf der Südwand, *Mexiko heute und morgen*, sei von Rivera selbst erdacht worden. Alle anderen Werkstitel seien erst nach Riveras Tod entstanden. Vgl. Juan Rafael Coronel Rivera, *Bilder aus der Geschichte Mexikos*. Palacio Nacional, Mexiko-Stadt und Palacio de Cortés, Cuernavaca, in: Diego Rivera. *Sämtliche Wandgemälde*, S. 194–201, hier: S. 196.

97 Vgl. Münzberg/Nungesser 1987, S. 107.

98 Olav Münzberg und Michael Nungesser zufolge bilden „die breite Westwand und die im rechten Winkel von ihr abgehende Nord- und Südwand [...] gleichsam die Form eines halb geöffneten Flügelaltars.“ Münzberg/Nungesser 1987, S. 98.

99 Einfeldt 2010, S. 47.



Abb. 13: Diego Rivera, *México de hoy y de mañana* (Mexiko heute und morgen), aus: *Epopéya del pueblo mexicano* (Epos des mexikanischen Volkes), 1935, Treppenhaus, Südwand, Palacio Nacional, Mexiko-Stadt

proletarischen Massen erhebenden, die Richtung weisenden Karl Marx auf der Süd- wand, die auf einem vor Riveras Sowjetunion-Aufenthalt angefertigten Entwurf noch fehlt, von Beispielen sozialistischer Bildagitation inspiriert scheint. Auf Fotomontage- plakaten (Abb. 14) und fotografischen Wandbildern von Gustav Klucis etwa erheben sich politische und ideologische Leitfiguren wie Marx und Lenin in ähnlicher Weise monumentalisiert über die proletarischen Massen, häufig weisen sie diesen dabei mit ausgestreckter Hand den Weg. Die Sowjetunion augenscheinlich zum Vorbild nehmend macht Rivera einen der gesamten Bevölkerung zugänglichen, landwirtschaft- lichen und industriellen Fortschritt als anzustrebendes Ideal bildhaft. Markiert auf der Nordwand eine umgekehrte Sonne den prophezeiten Untergang des goldenen aztekischen Zeitalters, so symbolisiert die aufgehende Sonne gegenüberliegend den Anbruch einer neuen Epoche.¹⁰⁰

100 Die Sonnensymbolik spielt sowohl in der prähispanischen Mythologie als auch innerhalb der sozia- listischen Bildproduktion eine zentrale Rolle. Vgl. zu Letzterem: Klaus Waschnik und Nina Baburina, *Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts*, Bietigheim-Bissingen 2003, S. 10 ff.



Abb. 14: Gustav Klucis, *Höher das Banner von Marx, Engels, Lenin und Stalin!*, 1936, Plakat, Staatliches Historisches Museum, Moskau

Orte wie der Nationalpalast, an denen in Mexiko in den 1920er und 1930er Jahren Wandgemälde entstanden, können im Hinblick auf eine revolutionäre, allgemein zugängliche Kunst in vielerlei Hinsicht als antagonistisch gelten. Octavio Paz schrieb bereits in den 1980er Jahren, es sei allein schon ein „ästhetische[r] Widerspruch“¹⁰¹ gewesen, „die Wände von San Ildefonso und von San Pedro y San Pablo, Baudenkmälern unserer Vergangenheit, dem schöpferischen, aber rücksichtslosen Ungestüm einiger junger Künstler“¹⁰² anzuvertrauen. Auch die Erreichbarkeit und die damit einhergehende Rezipierbarkeit der frühen *murales* für die breiten Massen ist in den letzten Jahren verstärkt diskutiert worden: „Before 1934,“ so konstatiert Mary K. Coffey,

„access to mural art was largely restricted to middle-class students and government functionaries. While students’ and workers’ organizations in the countryside were shown images of murals in reproduction, and artists worked with communities through the cultural mission to execute wall paintings in rural areas, the frescos intended for a broad public were actually limited to a mostly cosmopolitan urban audience.“¹⁰³

Schon 1934, als die Auseinandersetzung zwischen Siqueiros und Rivera ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte, spielte die Frage nach der allgemeinen Zugänglichkeit der Wandgemälde eine Rolle. In *Rivera’s Counter-Revolutionary Road* warf Siqueiros seinem Antagonisten, den er als „Snob“, „geistigen Tourist“ und – vor allem in Bezug auf seine

101 Paz 2001, S. 19.

102 Ebd., S. 18.

103 Coffey 2012a, S. 22.

US-amerikanischen Auftraggeber der 1930er Jahre – als „Maler der Millionäre“ bezeichnet, vor, „für unsere Kunst, die für die Massen da sein sollte, genau diejenigen Plätze“ gefunden zu haben, „die am weitesten vom Verkehr der Massen entfernt lagen“¹⁰⁴. Rivera wehrte sich gegen diese Vorwürfe, indem er unter dem Titel *Contra los Stalinistas* als Antwort auf Siqueiros schrieb, dass eine Zugänglichkeit seiner Fresken für die Öffentlichkeit durchaus gewährleistet sei.¹⁰⁵ Zudem habe er im Nationalpalast auf deutliche Weise die Repressalien durch das – allerdings gerade zu Ende gegangene – *maximato* von Elias Calles kritisiert und dies „im zentralen historischen Gebäude des Landes, an seiner monumentalen Treppe, wohin alle Welt leicht gelangen kann, so, als ginge man die Straße entlang, und wo jede Woche Tausende von Bauern und Arbeitern vorbeigehen, wo der Präsident vorbeigehen muss“¹⁰⁶. Es lässt sich jedoch konstatieren, dass spätestens Riveras Wandgemälde für private Auftraggeber*innen in den exklusivsten Hotels von Mexiko-Stadt nicht weiter von den Massen hätten entfernt sein können.¹⁰⁷ Zudem wurde in der jüngeren Forschung für seine frühen Wandgemälde eine elitär verschlüsselte Ikonografie festgestellt, die für ungebildete Betrachter*innen kaum dechiffrierbar war.¹⁰⁸

104 Siqueiros 1987, S. 141.

105 Riveras Antwort erschien zunächst in Buenos Aires unter dem Titel *Contra los Stalinistas* in: *Claridad* 298 (Februar 1936). Beide Texte sind zu finden in: Raquel Tibol, *Documentación sobre el arte mexicano*, Mexiko-Stadt 1974, S. 53–82.

106 In der deutschen Übersetzung zitiert nach: Diego Rivera, Verteidigung vor den und Angriff gegen die Stalinisten, in: Ausst. Kat. Diego Rivera 1987, S. 143–148, hier: 147.

107 Sein Auftrag für die Ausgestaltung des Bankettsaals im Hotel Reforma führte 1936 allerdings auch zu einem der zahlreichen Skandale, die Riveras künstlerischen Werdegang durchziehen. Obwohl das luxuriöse Hotel in erster Linie US-amerikanische Tourist*innen beherbergte, zeichnete Rivera auf vier transportablen Fresken in satirischer Form ein ausgesprochen kritisches Bild der touristischen Inszenierung Mexikos – wenn auch Rivera selbst an dieser nicht unerheblichen Anteil hatte. Die Fresken wurden von seinem Auftraggeber Alberto Pani aus dem Hotel entfernt und gelangten 1962 schließlich in den Palacio de Bellas Artes, wo sie bezeichnenderweise in unmittelbarer Nachbarschaft zu Riveras zweiter Version des Rockefeller-Center-Freskos ausgestellt sind. Vgl. hierzu: Maltby Sykes, Diego Rivera and the Hotel Reforma Murals, in: *Archives of American Art Journal* 25:1–2 (1985), S. 29–40.

108 Vgl. hierzu: Luis-Martín Lozano, Gesang an die Erde und die, die sie bearbeiten, in: Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde, S. 134–193, hier: S. 138–140; sowie: Renato González Mello, Rivera entre la transparencia y el secreto, in: *Hacia otra historia del arte en México*, hrsg. von Esther Acevedo, 4 Bde.: Bd. 3 [La fabricación del arte nacional a debate, 1920–1950], Mexiko-Stadt 2002, S. 39–64. Folgarait hat zudem festgestellt, dass Riveras Wandgemälde im mexikanischen Nationalpalast sich mit einem vergleichsweise hohen Schriftanteil vor allem an die des Lesens mächtigen Betrachter*innen wendet, wenn auch eine Betrachter*innen-Identifikation mit den dem Geschehen beiwohnenden, autochthonen *campesinos* behauptet wird. Vgl. Folgarait 1998, S. 121.

III.2 Die mexikanischen Wandmaler in den USA und die Entwicklung des *portable fresco* für Ausstellungen

In den 1920er und 1930er Jahren kehrten zahlreiche der mexikanischen Künstler*innen, die die sogenannte Renaissance ihres Heimatlandes mitgeprägt hatten, Mexiko zumindest zeitweise den Rücken. Es zog sie in die USA – ein Land, mit dem die latein-amerikanischen Staaten seit der Zeit ihrer Unabhängigkeit eine ebenso konfliktreiche wie ambivalente Beziehung verbindet. Der US-Amerikaner Bertram D. Wolfe, Riveras Biograf und Gründungsmitglied der Communist Party of America, etwa schrieb über Riveras Haltung gegenüber den Vereinigten Staaten:

„He possessed a peculiar ambivalence towards the United States, in which attraction and antipathy mingled. It was the land that had robbed Mexico of half its territory, bribed and bullied, fomented disorder, outraged the sensibilities of a people whose weakness in the face of their giant northern neighbor made them still more sensitive. Yet he knew that it could not be regarded merely as an oppressor.“¹⁰⁹

Diese Aussage spiegelt das allgemeine Verhältnis von Riveras mexikanischen Landsleuten zum „Titan“ im Norden wider, die – so hat Octavio Paz 1976 in seinem bezeichnenderweise unter dem Titel *Der indiskrete Spiegel* erschienenen Essay konstatiert – diesen gleichermaßen als „Feind unserer Identitätssuche und das uneingestandene Vorbild aller unserer Bestrebungen“¹¹⁰ betrachteten. Für die zeitweilige Übersiedlung der mexikanischen Künstler*innen in das zum Feindbild erkorene und gleichzeitig, als *der* Hort von Modernität und Fortschritt, zum Faszinosum gewordene Nachbarland waren vielfältige Faktoren verantwortlich. Zum einen war die politische Lage in Mexiko ein Grund dafür, dass viele Künstler*innen – gerade jene, die der Kommunistischen Partei nahe standen – ihrem Heimatland den Rücken kehrten. Zum anderen war ein Kunstmarkt im nachrevolutionären Mexiko quasi nicht existent. Mexikos Künstler*innen waren daher von Regierungsaufträgen abhängig, deren Ausbleiben notgedrungen zu einer Suche nach neuen Absatzmärkten führen musste.¹¹¹ In den USA hingegen erreichte das Interesse an der künstlerischen Avantgarde Mexikos just in dem Zeitraum seinen Höhepunkt, als die staatliche Förderung der Wandmalerei in Mexiko fast gänzlich versiegt war. Orozco war zwar noch 1926 mit neuen Fresken für die Escuela Nacional Preparatoria beauftragt worden, sah sich aber in Mexiko mit zunehmender Ablehnung

109 Wolfe 1963, S. 277.

110 Octavio Paz, *Der indiskrete Spiegel*, in: Ders., *Der menschenfreundliche Menschenfresser: Geschichte und Politik, 1971–1980*, Frankfurt a. M. 1981, S. 41–64, hier: S. 52. Ursprünglich erschienen unter: El Espejo Indiscreto, in: *Plural* 58 (Juli 1976).

111 Die erste kommerzielle Galerie für moderne Kunst in Mexiko-Stadt, die von Inés und Carolina Amor gegründete Galería de Arte Mexicano, eröffnete erst 1935, und, wie Anna Indych-López angemerkt hat, „even then, the majority of its clients were from the United States.“ Indych-López 2009, S. 5.

konfrontiert, sodass, wie er später in seiner Autobiografie festhielt, „there was little to hold me in Mexico in 1927, and I resolved to go to New York“¹¹².

Zu diesem Zeitpunkt erreichte in den Vereinigten Staaten eine regelrechte Mexikomode ihren Höhepunkt, eine „enormous vogue of things Mexican“, wie sie die *New York Times* 1933 in einem Nachruf auf die Archäologin Zelia Nuttall feststellte und weiter erklärte: „It came into being at the height of our prosperity when people gave signs of being fed up with material comforts and turned, for a respite from the Machine Age, to primitive cultures. Mexico lay close at hand.“¹¹³ Helen Delpar zufolge waren es hingegen gerade die Jahre der Depression infolge des New Yorker Börsencrashes im Oktober 1929, die die Hinwendung der US-Amerikaner*innen zu Mexiko und damit zu gesellschaftlichen und kulturellen Gegenmodellen beförderten, denn „Mexico’s peasant culture seemed even more appealing as the Great Depression confirmed the suspicion of American intellectuals that life in the United States was not only barren spiritually and aesthetically but rested on a shaky economic base as well“¹¹⁴.

Ihren Anfang nahm diese Entwicklung schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, nur scheinbar paradoxerweise, als in den USA das Aufkommen eines neuen Nationalismus zu beobachten ist. Nach dem Ersten Weltkrieg nahmen die USA wirtschaftlich und politisch eine neue Führungsrolle ein, was einen kulturellen Nationalismus begünstigte, der dezidiert die Abgrenzung zu Europa suchte.¹¹⁵ Zwar hatten die Vereinigten Staaten bereits 1776 ihre Loslösung von Großbritannien erklärt und ab diesem Zeitpunkt Debatten über die charakteristischen Merkmale der sich neu konstituierenden US-amerikanischen Nation geführt.¹¹⁶ Adelheid von Saldern konstatiert jedoch in ihrer Studie zum Amerikanismus des frühen 20. Jahrhunderts ungeachtet dessen das Überdauern von „postkolonialen Schleifspuren“¹¹⁷. So postulierte etwa der Publizist Harold E. Stearns 1922 in dem von ihm herausgegebenen Band *Civilization in the United States*:

112 José Clemente Orozco, *An Autobiography*, Austin 1962, S. 123.

113 Anon., Topics of the Times: Noted Woman Archaeologist, in: *The New York Times*, 15. April 1933, S. 12. Zitiert bei Delpar 1992, S. 55.

114 Delpar 1992, S. 68.

115 Vgl. Adelheid von Saldern, *Amerikanismus. Kulturelle Abgrenzung von Europa und US-Nationalismus im frühen 20. Jahrhundert* (= Transatlantische Historische Studien), Stuttgart 2013; Emily S. Rosenberg, *Spreading the American Dream: American Economic and Cultural Expansion, 1890–1945*, New York 1982; sowie: Frank Costigliola, *Awkward Dominion: American Political, Economic, and Cultural Relations with Europe, 1919–1933*, Ithaca 1984.

116 Vgl. David Waldstreicher, *In the Midst of Perpetual Fetes: The Making of American Nationalism, 1776–1820*, Williamsburg 1997. Waldstreicher hat dabei gerade auch die zentrale Rolle der zeitgenössischen Zeitungsberichterstattung für den Nationenbildungsprozess untersucht, einen Aspekt, der von Adelheid von Saldern auch für das frühe 20. Jahrhundert in Bezug auf die US-amerikanische Zeitschriftenlandschaft betont wird. Vgl. von Saldern 2013, S. 45–75.

117 von Saldern 2013, S. 20.

An Inquiry by Thirty Americans, es sei davon auszugehen, „that we shall never achieve any genuine nationalistic self-consciousness as long as we allow certain financial and social minorities to persuade us that we are still an English Colony“¹¹⁸. Der Wunsch, die kolonialen Bande endgültig zu kappen, verbunden mit der Suche nach den eigenen kulturellen Wurzeln und „den Spuren einer bodenständigen Zivilisation“¹¹⁹, brachte es mit sich, dass sich die Vereinigten Staaten verstärkt als Teil eines in Geschichte und Tradition verbundenen, amerikanischen Kontinents begreifen wollten.¹²⁰ Die schwarz-weiße Tradition-Moderne-Dichotomie, die in die dichotome Kategorisierung dessen, was Stuart Hall als „Der Westen und der Rest“¹²¹ bezeichnet hat, mit eingeschrieben ist, wurde von Saldern zufolge zudem grundlegend überdacht:

„Gerade die zwanziger Jahre markieren eine Ära der Dissonanz [...], und zwar zwischen religiös begründeten strengen Moralvorstellungen einerseits und der Begrüßung offener moderner Lebensstile andererseits, zwischen Kleinstadtmief und (Groß-) ‚Stadt-Zivilisation‘, zwischen den Leitbildern der ‚alten‘ (noch viktorianisch geprägten) USA und jenes des ‚neuen‘ Amerikas. (...) Weniger ging es demnach um die Alternative Tradition vs. Moderne, sondern mehr um die Frage, welche Art von Moderne im neuen Amerika wünschenswert sei.“¹²²

118 Stearns 1922, S. vii.

119 von Saldern 2013, S. 13.

120 Ein solches panamerikanisches Denken hat seine Ursprünge im 19. Jahrhundert, als die USA sich mit der nach dem damaligen US-amerikanischen Präsidenten James Monroe benannten *Monroe-Doktrin* gegen den Einfluss Europas – insbesondere des britischen Empires – zur Wehr setzten und ihre eigene Vormachtstellung auf dem amerikanischen Kontinent zu legitimieren suchten. Monroe bezeichnete die Staaten Lateinamerikas hier als „our southern brethren,“ („unsere südlichen Brüder“) und erkannte ihre gerade erst gewonnene Unabhängigkeit an. Siehe: James Monroe, *The Monroe Doctrine* [1823], in: *Latin America and the United States. A Documentary History*, hrsg. von Robert H. Holden und Eric Zolov, 2. Aufl., Oxford 2011, S. 13–16, hier: S. 16. Allerdings begründete seine Doktrin auch eine zwei Jahrhunderte währende, imperialistische und expansive US-Außenpolitik. Somit ist der Panamerikanismus seit Beginn an mit dem Gedanken an eine US-amerikanische Dominanz verbunden, der immer wieder lateinamerikanische Gegenbestrebungen entgegengesetzt wurden. Vgl. hierzu: Ursula Prutsch, *Inter-Amerikanismus, Panamerikanismus: Genese – Wahrnehmungen – Konstruktionen. 1850–1930*, in: *Amerika-Amerikas: Zur Geschichte eines Namens von 1507 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ursula Lehmkuhl und Stefan Rinke (= *HISTORAMERICANA*, Bd. 18), Stuttgart 2008, S. 131–150. José Vasconcelos argumentierte schon 1934, dass die Prinzipien der *Monroe-Doktrin* den in etwa zur selben Zeit formulierten Visionen des südamerikanischen Unabhängigkeitskämpfers Simón Bolívar für ein freies Bündnis der Staaten mit hispanoamerikanischen Wurzeln, die eine gemeinsame Sprache und Kultur verband, diametral entgegen gestanden hätten. Vgl. José Vasconcelos, *Bolivarianismo y monroísmo: temas iberoamericanos*, Santiago de Chile 1934. Eine lateinamerikanische Perspektive auf den Panamerikanismus mit einer anti-imperialistischen Argumentation bietet: Alonso Aguilar, *Pan-Americanism. From Monroe to the Present*, New York/London 1968.

121 Vgl. Stuart Hall, *Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht*, in: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von dems., Hamburg 1994, S. 137–179.

122 von Saldern 2013, S. 16–17.

Vor allem Mexiko, der unmittelbar südliche Nachbar, galt einer ganzen Reihe US-amerikanischer Intellektueller ab den 1920er Jahren als positives Beispiel für das Zusammendenken von Moderne und Tradition und das Lebendighalten der eigenen Vergangenheit. Mexikos Ungleichzeitigkeit wurde nun nicht mehr als Rückschrittlichkeit ausschließlich negativ konnotiert. Vielmehr übte Mexiko als Verkörperung einer „anderen“ Moderne auf zahlreiche US-amerikanische Künstler*innen, Fotograf*innen und Intellektuelle, die in das Nachbarland reisten, aber auch auf größere Kreise der Bevölkerung der Vereinigten Staaten eine starke Faszination aus und wurde zum Sehnsuchtsort. Dennoch konnten negativ vorgeprägte Bilder wie jenes des mexikanischen *bandido* und die Festschreibung Mexikos als einem der Moderne entgegenstehenden „Anderen“ nicht gänzlich aufgebrochen werden. Für Letzteres war die folkloristische Inszenierung des „Mexikanischen“ – u. a. im Rahmen der großangelegten *Mexican-Arts-Wanderausstellung*, die 1930 im Metropolitan Museum in New York ihren Anfang nahm – mit verantwortlich. Diese resultierte nicht zuletzt aus einer mexikanischen Selbstexotisierung, denn mit dem *indigenismo* waren klischeehafte Vorstellungen von kultureller Ursprünglichkeit und reiner Authentizität in die eigene, mexikanische Identitätskonstruktion mit eingeflossen und wurden in der Außendarstellung reproduziert und marktfähig gemacht.¹²³ Im Folgenden soll zunächst ein kurzer historischer Überblick über das ambivalente Verhältnis der beiden Staaten zueinander gegeben werden. Danach wird die Rezeption der mexikanischen Moderne in den USA umrissen und schließlich näher auf die in den USA realisierten Wandgemälde der mexikanischen Muralisten eingegangen.

III.2.1 Von mentalen und territorialen Grenzziehungen: Die Beziehung zwischen Mexiko und den USA

Unter den Staaten Iberoamerikas, deren ambivalente Beziehung zu den USA bereits seit dem Beginn ihrer Unabhängigkeit von US-amerikanischer Einflussnahme, ökonomischer Abhängigkeit und lateinamerikanischen Emanzipationsversuchen gekennzeichnet

¹²³ Das Phänomen lateinamerikanischer Selbstexotisierung hat Friedhelm Schmidt-Welle als in der Forschung nur unzureichend analysiert bezeichnet. Vgl. Friedhelm Schmidt-Welle, *Exotisierung und Selbstexotisierung: Kulturelle Inszenierungen Brasiliens und Mexikos*, in: *Wechselseitige Perzeptionen: Deutschland – Lateinamerika im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Birle und Friedhelm Schmidt-Welle, Frankfurt a. M. 2007, S. 267–291, hier: S. 277. Als grundlegende Studie für den deutschsprachigen Raum kann zu dieser Thematik gelten: Roberto Ventura, „Tropischer Stil“. Selbst-Exotisierung, Nationalliteratur und Geschichtsschreibung in Brasilien, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 230–247. Außerdem sind als grundlegende Forschungsbeiträge zur Selbstexotisierung anzuführen: Marta Savigliano, *Tango And The Political Economy Of Passion*, Boulder 1995; sowie: James Parakilas, *How Spain Got a Soul*, in: *The Exotic In Western Music*, hrsg. von Jonathan Bellman, Boston 1998, S. 137–193.

ist, kommt Mexiko eine besondere Rolle zu.¹²⁴ Einzig das mexikanische Territorium verfügt über eine gemeinsame Grenze zum übermächtigen „Koloss des Nordens“ – eine Bezeichnung, die der kubanische Literat und Freiheitskämpfer José Martí geprägt hat¹²⁵ und die die US-amerikanische Hegemonialstellung treffend beschreibt.

Der heutige Verlauf dieser Grenze ist das Ergebnis US-amerikanischer Machtausübung. Er geht auf die Annexion vormals mexikanischer Gebiete mit dem Abschluss des Vertrags von Guadalupe Hidalgo 1848 zurück, deren Einverleibung die USA mit der *Manifest-Destiny*-Idee rechtfertigten, die ihre territoriale Expansion als göttlichen Auftrag charakterisierte und als altruistische Mission erscheinen ließ.¹²⁶ War Mexiko zuvor flächenmäßig größer, so verschoben sich die Größenverhältnisse 1848 zugunsten des nördlichen Nachbarn. Bereits 1823 hatten sich die USA mit der *Monroe*-Doktrin gegen jedwede Form der europäischen Einmischung auf dem amerikanischen Kontinent verwahrt. Unter dem Vorwand, Amerika vor erneuten europäischen Gebietserwerbungen zu bewahren, betrieben die USA ihrerseits im 19. Jahrhundert eine gnadenlose Expansionspolitik, die auch vor den eben erst von Spanien unabhängig gewordenen Staaten nicht Halt machte.¹²⁷ Verbanden die US-Amerikaner*innen diese durch Kriegsführung vorangetriebene Ausdehnung mit der Verbreitung freiheitlich-demokratischer Werte, so beklagten die Mexikaner*innen sie als US-amerikanische Invasion. Die Übernahme von beinahe der Hälfte des mexikanischen Territoriums – bis heute ein Schlüsselmoment für das Unterlegenheitsgefühl im mexikanischen Selbstbild sowie für die bis heute dezidiert anti-US-amerikanische Haltung vieler Mexikaner*innen – machte die Mexikaner*innen, wie es Inge Baxmann so treffend beschrieben hat, „zu grenzüberschreitenden (und ‚grenzüberschrittenen‘) Fremden in ihrem eigenen Land“¹²⁸. Die daraus resultierenden Grenzraum-Bewohner*innen, die für sich selbst in den 1960er

124 Einen kompakten Überblick über die Geschichte der Amerikas in verflechtungsgeschichtlicher Perspektive bietet: Stefan Rinke, *Lateinamerika und die USA: Eine Geschichte zwischen Räumen – von der Kolonialzeit bis heute*, Darmstadt 2012. Katharina Schembs hat jedoch darauf hingewiesen, dass Rinke das Konzept der „Zwischenräume“, das gerade für die Beziehung zwischen Mexiko und den USA eine Rolle spielt, hier zwar anreißt, jedoch nicht zufriedenstellend in seine Analyse miteinbezieht. Vgl. Katharina Schembs, Rezension zu: Rinke, Stefan: *Lateinamerika und die USA. Von der Kolonialzeit bis heute*, Darmstadt 2012, in: *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*, 10. Mai 2013 (<https://www.connections.clio-online.net/publicationreview/id/reb-17484>, letzter Zugriff: 24.04.2023).

125 Vgl. Oscar Montero, *José Martí: An Introduction*, New York 2004, S. 30.

126 Vgl. hierzu u. a. *Manifest Destiny and Empire: American Antebellum Expansionism*, hrsg. von Sam W. Hayes und Christopher Morris, College Station/London 1997.

127 Vgl. Paul Frymer, *Building an American Empire: The era of territorial and political expansion*, Oxford 2017.

128 Inge Baxmann, Von Grenzgängern und neuen Heiligen. Imaginierte Nation zwischen Mexiko und den USA, in: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 1:1 (2008), S. 49–57, hier: S. 50. Der Ausspruch „We didn’t cross the border, the border crossed us“ ist ein Motto des Immigrant Rights Movement in den Vereinigten Staaten. Vgl. hierzu: Josue David Cisneros, *The Border Crossed Us: Rhetorics of Borders, Citizenship, and Latina/o Identity*, Tuscaloosa 2014, S. 1.

und 1970er Jahren die Bezeichnung *Chicanos/as* und damit einen ursprünglich pejorativ verwendeten Begriff übernahmen, charakterisierten den Versuch einer eigenen Identitätsfindung als ebenso schmerzvollen wie produktiven Prozess.¹²⁹ So bemühte die *Chicana*-Autorin Gloria Anzaldúa in ihrem semi-autobiografischen Buch *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* die Metapher der Grenzwunde, indem sie von der Grenze als einer offenen Wunde, „una herida abierta,“ schrieb, „where the Third World grates against the first and bleeds“¹³⁰. Diese Wunde verschließe sich nie ganz und so eröffne sich hier „a third country“, ein dritter, ein transkultureller Raum, „a border culture“¹³¹. Dies entspricht dem Verständnis der Kulturwissenschaften seit dem sogenannten *Spatial Turn*, Grenzen nicht mehr als hermetische Trennlinien, sondern zunehmend als Zwischen-, Begegnungs- und Austauschräume zu betrachten.¹³² In den *Chicano*-Studien, so Gabi Löffler, sei *La Frontera* ein „Synonym für einen Ort (nicht eine Linie) zwischen zwei Kulturen“ und löse damit „das traditionelle Verständnis der Grenze als Linie ab“¹³³. Dieser Zwischenort, auch als *Borderlands* bezeichnet, kann als transnationaler Verflechtungsraum *par excellence* gelten.

Allerdings sei, so schreibt Stefan Rinke in seiner Abhandlung zu *Selbst- und Fremdbildern in der Geschichte der Beziehungen zwischen den Amerikas*, zunächst „[d]ie Verschiebung der territorialen Grenzlinie zwischen den USA und Mexiko [...] mit der Verfestigung mentaler Grenzziehungen“¹³⁴ einhergegangen. Die territorialen Verhältnisse legen Zeugnis einer Machtasymmetrie ab, die die Beziehung beider Länder zueinander noch heute kennzeichnet und die sich, so Rinke, unmittelbar auch auf die Wahrnehmungen ausgewirkt habe:

129 Heute hat sich als geschlechtsneutrale Alternative der Begriff *Chicanx* etabliert. Vgl. Sheila Marie Contreras, *Chicana, Chicano, Chican@, Chicanx*, in: *Keywords for Latina/o Studies*, hrsg. von Deborah R. Vargas, Lawrence La Fountain-Stokes und Nancy Raquel Mirabal, New York 2017, S. 32–35.

130 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987, S. 3.

131 „And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture.“ Ebd.

132 Vgl. hierzu u. a. *Abgrenzen oder Entgrenzen: Zur Produktivität von Grenzen*, hrsg. von Markus Bieswanger, Manuela Boatcă, Joachim Grzega, Claudia Neudecker, Stefan Rinke und Christine Strobl, Frankfurt a. M. 2003. Julia Reuter und Alexandra Karentzos haben die postkolonialen Studien allgemein als „Grenzerfahrung (*border gnosis*) eines permanenten Überschreitens und Unterlaufens von verschiedenen kulturellen und symbolischen Systemen“ definiert, dabei jedoch auch problematisiert, diese würden sich „etwaigen Versuchen zur Didaktisierung und fixierenden Theoriebildung“ verweigern: „Gleichzeitig müssen sie aber, um anschlussfähig zu sein, ‚operationalisierbare‘ Forschungsmethoden, -ansätze, -programme ausbilden.“ Julia Reuter und Alexandra Karentzos, Vorwort, in: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, hrsg. von dens., Wiesbaden 2012, S. 9–13, hier: S. 11.

133 Gabi Löffler, *Der Mythos von Aztlán*, in: Zimmering 2005, S. 198–214, hier: S. 200.

134 Stefan Rinke, *Grenzwahrnehmungen – Grenzüberschreitungen: Selbst- und Fremdbilder in der Geschichte der Beziehungen zwischen den Amerikas*, in: *Macht der Grenzen – Grenzen der Macht: Lateinamerika im globalen Kontext*, hrsg. von Marianne Braig, Frankfurt a. M. 2005, S. 207–239, hier: S. 215.

„Nicht zuletzt bedingt durch die vielfältigen historischen Erfahrungen gewaltsamer Kontakte in den Beziehungen zwischen Lateinamerika und den Vereinigten Staaten verdichtete sich im Lauf der Zeit die Vorstellung zweier sich gegenseitig konträr gegenüberstehender Sphären, die von einer unüberwindbaren Grenze voneinander getrennt werden.“¹³⁵

Somit habe die Forschung sich auch bis in die 1990er Jahre darauf beschränkt, jeweils eine Perspektive einzunehmen und entweder dem Lateinamerika-Bild der US-Amerikaner*innen nachzugehen oder dem Blick Lateinamerikas auf die USA zu folgen.¹³⁶ Hingegen seien „[d]ie Wechselwirkungen zwischen den Wahrnehmungsebenen“¹³⁷ bislang wenig beachtet worden.

Bis heute wird die US-amerikanisch-mexikanische Grenze als der Ort definiert, an dem die polarisierten Differenznarrative eines zweigeteilten Kontinents unmittelbar aufeinanderprallen. Aus historischer Sicht wird oftmals die „politische und verfassungsmäßige Stabilität“ der USA gegen eine lateinamerikanische Instabilität gesetzt oder „der Gegensatz zwischen dem staatsnahen Katholizismus in Lateinamerika und dem nicht staatsgebundenen Protestantismus in den USA“¹³⁸ betont. Im linearen Fortschrittsdenken des Westens manifestiert sich an der Grenze, die Mexiko und die USA voneinander trennt, bis heute die dichotome Kontrastierung vom überlegenen, modernen und entwickelten Norden zum rückständigen, unterentwickelten und zur Selbstverwaltung unfähigen Süden.¹³⁹ Aus lateinamerikanischer Sicht hingegen, die etwa in Frida Kahlos *Selbstbildnis auf der Grenze zwischen Mexiko und den USA* von 1932 zum Ausdruck kommt (Abb. 15), trifft hier die scheinbare Seelen- und Kulturlosigkeit der hochmodernen, industrialisierten USA auf eine organische, in Geschichte und Tradition tief verwurzelte, lateinamerikanische Kulturgemeinschaft – wenngleich diese Sphären in Kahlos Gemälde unter der Erde durchaus miteinander in Austausch stehen.

135 Rinke 2005, S. 208.

136 Vgl. ebd. Als Beispiele der lateinamerikanischen Perspektive sind u. a. zu nennen: Stephen D. Morris, *Gringolandia: Mexican Identity and Perceptions of the United States*, Lanham 2005; Carlos Rama, *La imagen de los Estados Unidos en la América Latina: De Simón Bolívar a Salvador Allende*, Mexiko-Stadt 1981 sowie: John T. Reid, *Spanish American Images of the United States, 1790–1960*, Gainesville 1977. Die Sicht der USA hingegen nehmen u. a. ein: James William Park, *Latin American Underdevelopment: A History of Perspectives in the United States*, Baton Rouge 1995; sowie: Fredrick B. Pike, *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of Civilization and Nature*, Austin 1992.

137 Rinke 2005, S. 209.

138 Knud Krakau, Kommentar aus der Sicht der USA zu Peter Waldmann, Zur Rolle der Verfassung in der Gründungsphase der USA und der lateinamerikanischen Staaten, in: *Lateinamerika und die USA im „langen“ 19. Jahrhundert: Unterschiede und Gemeinsamkeiten*, hrsg. von Hans Werner Tobler und Peter Waldmann (= Lateinamerikanische Forschungen, Bd. 36), Köln 2009, S. 54–67, hier: S. 58.

139 Vgl. hierzu: Park 1995.



Abb. 15: Frida Kahlo, *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* (Selbstbildnis auf der Grenze zwischen Mexiko und den USA), 1932, Öl auf Metall, 31 × 35 cm, María Rodríguez de Reyero Collection, New York

Das Feststecken von Grenzziehungen ist konstitutives Element der Nationenbildung, denn Nationen, so hat Benedict Anderson grundlegend postuliert, sind nicht das Produkt einer natürlichen Genese, sondern „vorgestellte politische Gemeinschaften – vorgestellt als begrenzt und souverän“¹⁴⁰, die ihre Identität in Abgrenzung zu einem ausgeschlossenen „Anderen“ konstruieren. Einher mit einer solchen Differenzkonstruktion geht die Aufwertung der eigenen Identität und die Abwertung des „Anderen“. Nationen werden somit diskursiv hervorgebracht, ein Prozess, den Homi Bhabha „narrating the nation“¹⁴¹ nennt. Das Problem, so Bhabha, liege jedoch „nicht nur in der nationalen ‚Selbstheit‘ im Gegensatz zur Andersheit anderer Nationen“¹⁴². Er spricht vielmehr von einer Gespaltenheit der Nation in sich selbst, „in der die Heterogenität ihrer Bevölkerung deutlich zum Ausdruck kommt“¹⁴³. Diese werde damit „zu einem liminalen, bedeutungskonstituierenden Raum, der *intern* durch den Diskurs von Minoritäten gekennzeichnet ist, durch die heterogenen Vorgeschichten rivalisierender

140 Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, erw. Neuaufl., Frankfurt a. M. 1996, S. 15.

141 Homi Bhabha, Introduction: narrating the nation, in: *Nation and Narration*, hrsg. von dems., London 1990, S. 1–7.

142 Homi Bhabha, DissemiNation. Zeit, narrative Geschichte und die Ränder der modernen Nation, in: Bhabha 2000, S. 207–253, hier: S. 220.

143 Ebd.

Völker, antagonistischer Autoritäten und spannungsgeladener Verortungen kultureller Differenz¹⁴⁴. Bhabha verweist daher auf das Potenzial performativer Praktiken und an den Rändern entstehender, „[n]ationale[r] Gegen-Geschichten“, die die binären Kategorialisierungen von Außen und Innen, Eigenem und Fremdem in Bewegung versetzen und „die – wirklichen und begrifflichen – totalisierenden Grenzen der Nation zur Sprache bringen und verwischen“¹⁴⁵.

Insbesondere die Wunschvorstellung von einer geschlossenen, kulturell homogenen – d. h. im Fall des postrevolutionären Mexiko einer mestizischen – Nationalgesellschaft befördert jedoch das Verlangen, eine Differenz gegenüber einem außerhalb liegenden „Anderen“ zu betonen, das sich u. a. auch in Diego Riveras Wandbildern im Erziehungsministerium artikuliert, denn erst durch solche Alteritätskonstruktionen lässt sich die Stabilität der „eigenen“ Nation behaupten. Henry C. Schmidt benennt daher gerade die territoriale Nachbarschaft zu den USA als Grund dafür, dass sich der mexikanische Nationalismus als „the most powerful in Latin America“¹⁴⁶ herausgebildet hat. Der eigene Nationalismus, so Carlos Fuentes, sei unmittelbar an den anderen Nationalismus gekoppelt: „[...] Mexican nationalism has been defined, to a very large degree, by U.S. nationalism.“¹⁴⁷ Es ist somit nicht verwunderlich, dass die USA, wie Stephen D. Morris konstatiert hat, in essayistischen Reflexionen über den mexikanischen Nationalcharakter als die Hauptfolie fungieren „to help describe and create Mexico“¹⁴⁸, wobei im Wesentlichen vier Narrative festzustellen seien:

„(1) as Mexico's predominant 'other,' the U.S. helps define Mexico and Mexicanness through contrast; (2) as Mexico's primary model of 'success' or 'modernity,' the U.S. serves as the archetype that Mexico aspires to; (3) as a dominant, imperialist power, the U.S. is seen as a force (agent) shaping Mexico through direct and indirect influence; and (4) as an anti-Mexican power and the nation's predominant 'other,' the U.S. is perceived as a 'threat' to Mexican identity and interests, thus serving as a force to be resisted or a countermodel to be contested.“¹⁴⁹

Octavio Paz greift zwar nicht auf das Stereotyp der US-amerikanischen Kulturlosigkeit zurück, führt allerdings in *Mexiko und die Vereinigten Staaten* die beiden Länder als

144 Ebd., S. 220 f.

145 Ebd., S. 222.

146 Henry C. Schmidt, *The Roots of Lo Mexicano. Self and Society in Mexican Thought, 1900–1934*, College Station/London 1978, S. xii.

147 Carlos Fuentes, *A New Time for Mexico*, Berkeley/Los Angeles 1997, S. 208. Vgl. hierzu auch: Stephen D. Morris, *Reforming the Nation: Mexican Nationalism in Context*, in: *Journal of Latin American Studies* 31:2 (Mai 1999), S. 363–397.

148 Morris 2005, S. 161.

149 Ebd.

„zwei verschiedene Versionen der westlichen Kultur“¹⁵⁰ an und macht sie zu Stellvertretern zweier kulturell unterschiedlich geprägter Amerikas. Anders als Mexiko seien die Vereinigten Staaten auf einem Land ohne Vergangenheit gegründet worden: „Das historische Gedächtnis der Nordamerikaner ist nicht amerikanisch, sondern europäisch.“¹⁵¹ Während Mexiko ein Land „zwischen zwei Kulturen und zwei Vergangenheiten sei“, dessen ständige Herausforderung, bis heute darin bestehe, diese zu verbinden und „seinen eigenen Weg zur Modernität [zu] finden“¹⁵², beschreibt Paz die USA als ein Land, das zwar in die Zukunft blicke, dessen Herausforderung jedoch in Traditionslosigkeit und kultureller Entwurzelung liege. Angesichts dessen seien viele der Hauptwerke der US-amerikanischen Literatur der Moderne „dem obsessiven Verlangen, in der amerikanischen Erde Wurzeln zu schlagen“¹⁵³, entsprungen.

Seit der Zeit ihrer Unabhängigkeit ist dieses Verlangen der USA nach Verwurzelung mit dem Wunsch gepaart, sich von Europa zu emanzipieren – ein Bestreben, das sie mit den lateinamerikanischen Ländern teilen. Dabei wurde jedoch gerade das Überschreiten bzw. das Weiterschieben von Grenzen zu einem Signum der US-amerikanischen Identität, die sich – der 1893 vom Historiker Frederick Jackson Turner formulierten *frontier*-These zufolge – gerade durch das ständige Überwinden einer jenseits der Grenze im Westen verorteten Wildnis konstituierte.¹⁵⁴ Im Zuge ihrer territorialen Expansionsbestrebungen beanspruchten die USA dabei die Führungsrolle der Europäer*innen auf dem Kontinent und konstruierten ihr zivilisiertes Selbst in Abgrenzung zum „unzivilisierten“, „primitiven“ Fremden, das Lateinamerika darstellte.¹⁵⁵ Angesichts der asymmetrischen Machtverhältnisse lässt sich hier von einer kolonialistischen Konstruktion von Andersheit sprechen wie sie Edward Said für das Verhältnis von Orient und Okzident beschrieben hat und befand, „dass die europäische Kultur erstarkte und zu sich fand, indem sie sich vom Orient als einer Art Behelfs- oder Schattenidentität abgrenzte“¹⁵⁶. Schon in den aus dem 19. Jahrhundert überlieferten US-amerikanischen Reisebeschreibungen,¹⁵⁷ die vornehmlich die nördlichen, zu diesem Zeitpunkt noch

150 Octavio Paz, Mexiko und die Vereinigten Staaten, in: Paz 1981, S. 245–270, hier: S. 246. Ursprünglich erschienen unter dem Titel *México y los Estados Unidos*, in: *Vuelta* 27 (Februar 1979).

151 Paz 1981, S. 253.

152 Ebd., S. 266.

153 Ebd.

154 Vgl. Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History* [1893], in: *Rereading Frederick Jackson Turner: „The significance of the frontier in American history“ and other essays*, New York 1994, S. 31–60.

155 Vgl. Pike 1992.

156 Vgl. Edward Said, *Orientalismus*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2017, S. 12.

157 Wie Miguel A. Cabañas herausgearbeitet hat, spielte diese literarische Gattung für den geografischen Raum der sogenannten „Neuen Welt“ bereits seit der Zeit der Eroberung eine große Rolle, „in creating ‚America‘ as a new discursive reality, drawing on European models. Indeed, books made it possible to imagine ‚America‘ as conquerable space.“ Siehe: Miguel A. Cabañas, *The Cultural „Other“ in Nineteenth-*

mexikanischen Provinzen in den Blick nehmen, schlägt sich somit eine „anti-Mexican rhetoric“¹⁵⁸ nieder, die gleichermaßen durch eine antihispanische und antikatholische Einstellung wie durch die Vorstellung von der Überlegenheit einer angelsächsischen „Rasse“ begründet war und sich vor dem Hintergrund des US-amerikanisch-mexikanischen Kriegs noch intensivierte. Insbesondere der männlich gedachte Mexikaner wurde als „moralisch verdorben“, „barbarisch“ und „unzivilisiert“ charakterisiert, gleichzeitig seine vorgebliche Feigheit wie Faulheit betont.¹⁵⁹ Abfällig wurde er als *greaser* bezeichnet, ein Ausdruck, dessen genaue Herkunft unbekannt ist, der den Mexikaner jedoch mit Unreinheit und Schmutz assoziierte.¹⁶⁰ Auch Waddy Thompson, US-Botschafter in Mexiko von 1842 bis 1844 – diplomatische Beziehungen zwischen beiden Ländern existierten seit 1822 –, beschrieb die allgemeine Bevölkerung Mexikos in seinen Erinnerungen als „lazy, ignorant, and of course, vicious and dishonest“¹⁶¹. Paredes zufolge rechtfertigte wohl nicht zuletzt das in der US-amerikanischen Meinung vorherrschende Bild, „that Mexicans were miserable and degraded and proper objects of humiliation“¹⁶², das US-amerikanische Eindringen in das Nachbarland. Allerdings beruhten auch die Warnungen davor, sich die mexikanischen Gebiete anzueignen, auf rassistischen Vorurteilen und US-amerikanischen Superioritätsgefühlen. So gab Thompson 1847, kurz nachdem General Winfield Scott in Veracruz gelandet und bezeichnenderweise auf der Route von Hernán Cortés nach Mexiko-Stadt vorgestoßen war, zu bedenken:

„We shall get no land, but will add a large population, aliens to us in feeling, education, race, and religion – a people unaccustomed to work, and accustomed to insubordination and resistance to law, the expense of governing whom will be ten times as great as the revenues derived from them.“¹⁶³

Unter Porfirio Díaz, der mit dem Beginn seiner Regierungszeit 1876 die mexikanische Modernisierung einläutete, begann schließlich eine Phase massiver US-Investitionen in die mexikanische Wirtschaft, damit jedoch auch eine immer stärker zunehmende,

Century Travel Narratives: How the United States and Latin America Described Each Other, Lewiston/Queenston/Lampeter 2008, S. 3.

158 Vgl. Raymund A. Paredes, *The Mexican Image in American Travel Literature, 1831–1869*, in: *New Mexico Historical Review* 52:1 (Januar 1977), S. 5–29, hier: S. 10.

159 Vgl. ebd., S. 12.

160 Vgl. u. a. Arnaldo de León, *They Called Them Greasers. Anglo Attitudes toward Mexicans in Texas, 1821–1900*, Austin 1983; sowie: W. Dirk Raat und Michael M. Brescia, *Mexico and the United States: Ambivalent Vistas*, 4. Aufl., Athens/London 2010, insbesondere das Kapitel: „Gringos“ and „Greasers“.

161 Waddy Thompson, *Recollections of Mexico*, New York/London 1846, S. 23.

162 Paredes 1977, S. 17.

163 Waddy Thompson, *National Intelligencer* (Washington D.C.), 21. Oktober 1847, zitiert nach: David A. Copeland, *The Antebellum Era: Primary Documents on Events from 1820 to 1860*, Westport 2003, S. 274–275, hier: S. 275.

wirtschaftliche Abhängigkeit Mexikos vom nördlichen Nachbarn. Handelsbeschränkungen, die zur Zeit der Unabhängigkeit zum Schutz der inländischen Wirtschaft vor einer befürchteten US-Dominanz errichtet worden waren, wurden nun im Namen des Fortschritts größtenteils außer Kraft gesetzt und u. a. der Ausbau des mexikanischen Eisenbahnnetzes mit US-amerikanischem Kapital vorangetrieben.¹⁶⁴ Als Folge dieses kurzen wirtschaftlichen Aufschwungs wurde allerdings auch ein Zustand sozialer Ungerechtigkeit weiter verschärft, der sein Ventil in der mexikanischen Revolution finden sollte.

Diese von Instabilität geprägte Zeit wurde von den USA wiederum als Bedrohung ihrer wirtschaftlichen wie politischen Interessen wahrgenommen und führte daher zu US-amerikanischen Einmischungsversuchen. Obwohl Victoriano Huerta, der sich durch einen Putsch gegen Madero 1913 an die Macht gebracht hatte, zunächst die Unterstützung des US-amerikanischen Botschafters Henry Lane Wilson genoss, weigerte sich Präsident Woodrow Wilson, Huertas Regierung anzuerkennen, und besetzte 1914 für sieben Monate den Hafen von Veracruz. Infolge dieser Okkupation gab es Stimmen, die mit einem Verweis auf den US-amerikanisch-mexikanischen Krieg gar für eine Annexion ganz Mexikos plädierten und dem Nachbarland grundsätzlich die Fähigkeit zur Selbstverwaltung absprachen.¹⁶⁵ Der renommierte Anthropologe Frederick Starr konterte die imperialistische Rhetorik einiger seiner Landsleute und erläuterte noch im Jahr der US-Besetzung in seinem Buch *Mexico and the United States: A Story of Revolution, Intervention and War* ausführlich, „why we should refrain from meddling in the internal affairs of Mexico“¹⁶⁶. Er führte aus: „Mexico and the United States are neighbors; they differ from each other markedly, they represent and will continue to represent different forms of government; they may both be great nations in the future. They should be friends.“¹⁶⁷ Eine in Starrs Buch publizierte Karikatur (Abb. 16) verdeutlicht dabei das in der US-Bevölkerung vorherrschende Mexiko-Bild zur Zeit der Revolution, das eine anti-mexikanische Stimmung begünstigte. Mexiko erscheint hier in der Gestalt des blutdürstigen, hinterhältigen Banditen, eine Figur, die schon vor der Revolution die US-amerikanische Vorstellungswelt prägte, denn bereits während der kriegerischen Auseinandersetzungen der 1840er Jahre hatte man den Mexikaner*innen eine Neigung zum Banditentum attestiert. Ein großes, vor Blut tropfendes Messer

164 John Mason Hart gibt an, dass im Jahr 1902 US-amerikanische Unternehmen in Besitz von 80% der mexikanischen Eisenbahnaktien waren. Zudem gehörten ihnen 81% des Gesamtkapitals der mexikanischen Bergbauindustrie sowie Mehrheitsbeteiligungen an drei der größten mexikanischen Banken. Vgl. John Mason Hart, *Revolutionary Mexico: The Coming and Process of the Mexican Revolution*, Berkeley 1989, S. 134–142.

165 Vgl. Michael Van Wagenen, *Remembering the Forgotten War: The Enduring Legacies of the U.S.–Mexican War*, Amherst/Boston 2012, S. 124 ff.

166 Frederick Starr, *Mexico and the United States: A Story of Revolution, Intervention and War*, Chicago 1914, S. 2.

167 Ebd., S. 3.

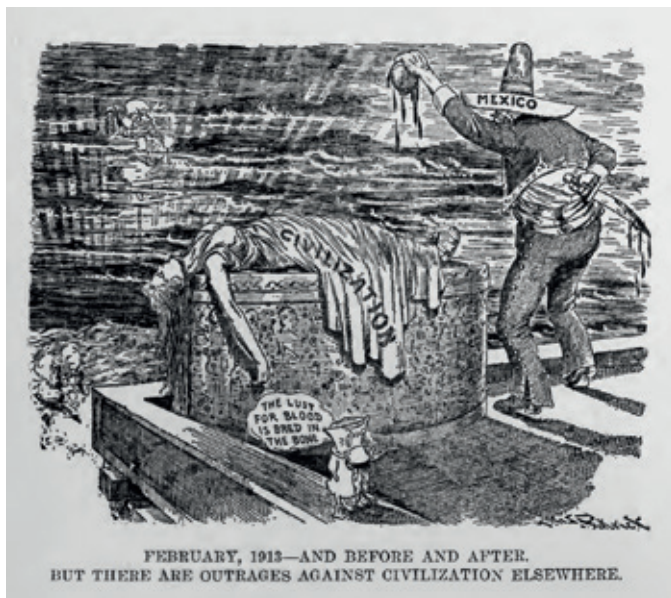


Abb. 16: Karikatur aus:
Frederick Starr, *Mexico and
the United States: A Story of
Revolution, Intervention and
War*, Chicago 1914, S. 3

hinter dem Rücken verbergend präsentiert die Personifikation Mexikos das Herz der auf einem Altar geopfert Zivilisation. Hier überlagern sich verschiedene Stereotypisierungen, indem auch auf die Herzopferpraxis der Azteken Bezug genommen wird, die seit jeher maßgeblich das Bild von den blutrünstigen, barbarischen Indigenen im westlichen Zivilisationsdiskurs konstituiert. Schon für die europäische Selbstkonstruktion der Frühen Neuzeit spielten die aztekischen Opferrituale eine Rolle, da man die Vorstellung von einem wilden, barbarischen Amerika Europa entgegensetzen und so den zivilisatorischen Führungsanspruch des „Alten“ Kontinents betonen konnte.¹⁶⁸ Hier wird hingegen die zu diesem Zeitpunkt mit den USA assoziierte Zivilisation zum Opfer des mexikanischen Blutrausches. Der ungeheure Blutdurst der Azteken sei auch bei zeitgenössischen Mexikaner*innen genetisch verankert, so vermittelt die Karikatur: „The lust for blood is bred in the bone.“¹⁶⁹

Spätestens der Einfall der von Pancho Villa geführten Truppen im März 1916 in Columbus, New Mexico bestätigte diese Stereotypisierungen in der US-amerikanischen Repräsentation von Mexikaner*innen und führte die US-amerikanisch-mexikanischen

168 Vgl. Margit Kern, *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit: Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin 2013, S. 13 ff.

169 In der Bildunterschrift relativiert Starr die in der US-amerikanischen Imagination mit der mexikanischen Revolution assoziierten Zivilisationsverbrechen, indem er schreibt: „But there are outrages against civilization elsewhere.“ Starr 1914, S. 3.

Beziehungen einem neuen Tiefpunkt entgegen.¹⁷⁰ Nicht zuletzt auf der historischen Figur Pancho Villas basierend sollte sich der mexikanische *bandido* in den folgenden Jahren zum Inbegriff des filmischen Bösewichts entwickeln.¹⁷¹ Auch wenn die mexikanische Regierung dieser negativen Darstellung im ausgesprochen wirkmächtigen Medium des US-amerikanischen Films mit Zensurversuchen entgegenzuwirken versuchte, schrieb die *New York Times* noch 1920 über das Mexiko-Bild eines Großteils der US-amerikanischen Bevölkerung: „To the average American the Mexican of today is an insurgent or a bandit or, at any rate, a conspirator against his own Government.“¹⁷²

III.2.2 Zur Rezeption der mexikanischen Moderne in den USA

Fredrick B. Pike hat ausführlich dargelegt, inwiefern die Dichotomie von Kultur und Natur, Zivilisation und Barbarei seit dem 19. Jahrhundert den US-amerikanischen Diskurs über kulturelle Differenz prägte.¹⁷³ Als Gegenbild zu den sich zivilisiert wählenden, in einem Zustand fortschreitender Entwicklung befindlichen USA wurde Lateinamerika in einem statischen Naturzustand festgeschrieben.¹⁷⁴ Im Verlauf der 1920er und 1930er Jahre fand jedoch eine Neubesetzung dieser Stereotypisierungen statt. Pike erläutert, dass in dieser Zeit – nicht zuletzt vor dem Hintergrund des epochalen Einschnitts, den der Erste Weltkrieg darstellte – in den Vereinigten Staaten das Aufkommen einer Gegenkultur zu beobachten sei.¹⁷⁵ Der Glaube an das kapitalistische System war erschüttert worden, eine Entwicklung, die sich mit der Weltwirtschaftskrise ab 1929 noch verschärfen sollte. Die mit Lateinamerika verbundenen negativen Stereotypisierungen wurden nun ins Positive verkehrt. Eine Rückkehr zu einem Dasein

170 Vgl. Friedrich Katz, Pancho Villa and the Attack on Columbus, New Mexico, in: *American Historical Review* 83:1 (Februar 1978), S. 101–130.

171 Vgl. hierzu u. a. Juan José Alonzo, *Badmen, Bandits, and Folk Heroes: The Ambivalence of Mexican American Identity in Literature and Film*, Tucson 2009.

172 Zitiert nach: Delpar 1992, S. 5. Die Gegner von Orozcos erstem Wandbildauftrag in den USA sollten noch zehn Jahre später versuchen, den Künstler indirekt als mexikanischen Bandit zu diskreditieren. Alma Reed, Förderin des Künstlers in den Vereinigten Staaten, berichtet über ein Zusammentreffen „mehrerer ortsansässiger Geistlicher“, welche Orozcos Wandbildentwurf u. a. aus dem Grund ablehnten, dass der Maler Mexikaner sei, „bekanntlich ein Volk ohne Achtung vor dem Hergebrachten; tatsächlich seien viele von ihnen Banditen, wie die Revolutionen von 1910 und 1921 bewiesen.“ Alma Reed, *Orozco*, Dresden 1979, S. 119.

173 Vgl. Pike 1992.

174 Wie John J. Johnson herausgearbeitet hat, tauchte Lateinamerika in der US-amerikanischen Karikatur des späten 19. und des frühen 20. Jahrhunderts daher abwechselnd in Gestalt des „unzivilisierten Wilden“ auf, wurde feminisiert oder infantilisiert. Vgl. John J. Johnson, *Latin America in Caricature*, Austin 1980.

175 Vgl. hierzu auch: Fredrick B. Pike, Latin America and the Inversion of United States stereotypes in the 1920s and 1930s, in: *The Americas* 42:2 (October 1985), S. 131–162.

in einem „primitiven“ Naturzustand erschien einer ganzen Reihe zivilisationsmüder Intellektueller erstrebenswert, weswegen man sich auch in den USA dem Studium autochthoner Kulturen widmete, die mit diesem Zustand assoziiert wurden. Das im 19. Jahrhundert sowohl in den USA als auch in Mexiko angeführte Argument, der Indigene sei ein Entwicklungshindernis, da er sich „wesenhaft dem Imperativ wirtschaftlicher Akkumulation verschließe“¹⁷⁶, wurde nun positiv umgedeutet. Viele US-amerikanische Intellektuelle sahen in der den Indigenen attestierten Fortschrittsverweigerung ihre eigene zunehmend skeptische Haltung gegenüber der unkritischen Fortschrittsaffirmation der Moderne gespiegelt. In seinem 1931 erschienenen Bestseller *Mexico: A Study of Two Americas* etwa – illustriert von Diego Rivera – zeichnete der Sozialökonom Stuart Chase das Bild eines immer noch in großen Teilen agrarisch geprägten, indigenen Mexikos. In Form des Dorfes Tepoztlán – „symbol of the Mexico of today“¹⁷⁷ – stellte er dieses kontrastiv der US-amerikanischen Stadt Middletown gegenüber und romantisierte die Einwohner*innen Tepoztláns dabei als „machineless men“¹⁷⁸, die noch unberührt seien von jeglicher industrieller Entwicklung.

Zu Beginn der 1920er Jahre wurde Mexiko zum Zufluchtsort für US-amerikanische Linke wie Waldo Frank, Ernest Gruening und Frank Tannenbaum, denn diese glaubten in dem postrevolutionären Staat ein erfolgreiches Gegenmodell zu den kapitalistischen USA zu erkennen, wenngleich einigen von ihnen der limitierte Erfolg der Revolution durchaus bewusst war.¹⁷⁹ Das Wort *pilgrimage*, mit dem etwa Waldo Frank die Reisen der US-Amerikaner*innen nach Mexiko bezeichnete, erhob diese in den Rang spiritueller Erfahrungen.¹⁸⁰ Die USA wurden von ihm zum „capitalistic Jungle“¹⁸¹ erklärt, vor dem man bei der Mutter Mexiko Zuflucht suche.¹⁸² Dem Gefühl einer Entwurzelung im

176 Stephan Scheuzger, Indigenenpolitik in den Vereinigten Staaten und in Mexiko im 19. Jahrhundert: ein Vergleich, in: Tobler und Waldmann 2009, S. 239–285, hier: S. 258.

177 Stuart Chase, *Mexico: A Study of Two Americas*, New York 1931, S. 123.

178 Siehe u. a. Kapitel 7: Machineless Men – Their Food and Drink, S. 123–143.

179 Vgl. Delpar 1992, vor allem das Kapitel: Political Pilgrims in the „New Mexico“.

180 Siehe: Waldo Frank, Pilgrimage to Mexico, in: *The New Republic*, 1. Juli 1931, S. 183–184. Der Artikel ist die Rezension des kurz zuvor erschienen Buches *Mexican Maze* von Carleton Beals, das im gleichen Jahr wie Chases *Mexico: A Study of Two Americas* erschien und, ebenfalls von Diego Rivera illustriert, ein ähnliches Mexikobild entwirft. Vgl. Carleton Beals, *Mexican Maze*, New York 1931.

181 Frank 1931, S. 184.

182 Rivera bediente sich des Bildes der Mutter Erde bereits Ende der 1920er in seinen Chapingo-Wandgemälden. Eine US-amerikanische Variation dieses Themas schuf der Künstler schließlich 1931 mit der Allegorie Kaliforniens im City Club in San Francisco. Luis Martín Lozano hat jedoch konstatiert, dass diese Figur ein Gegenstück zu der „lethargischen“ Erde bilde, welche Rivera in Chapingo darstellte: „Im Gegensatz dazu ist die Frau in der *Allegorie zu Kalifornien* frei und stellt ihren beeindruckenden, vor Leben und Gesundheit strotzenden Körper zur Schau, der bereits zur Menschenhand sowie durch Wissenschaft und Technik fruchtbar gemacht wurde.“ Luis-Martín Lozano, Über Revolutionen und Allegorien. Mexiko-Stadt und San Francisco, in: Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde, S. 264–299,

artifiziellen Raum der US-amerikanischen Großstadt begegnete Frank dabei mit einer organischen Metaphorik – zum Beispiel in der Gegenüberstellung des mexikanischen Erdbodens, dessen Inkarnation die Mexikaner*innen seien, mit den asphaltierten Bürgersteigen New Yorks:

„Although our feet never leave the sidewalks of New York, there is a soil beneath us; and the more perfect the pavement the more urgent our need of contact with the soil. In Mexico live a folk who, for all their terrible confusions, are the incarnate spirit of that soil. The merger of Indian and Spaniard [...] has achieved that connection with both self and soil without which man must perish. [...] Our inherited culture is in agony: the rigor mortis of death.“¹⁸³

Der aus der Revolution hervorgegangene Muralismus galt den US-amerikanischen Intellektuellen als Paradebeispiel einer solch starken kulturellen und nationalen Verwurzelung. Zudem war es die Kollektivität, die den Muralismus kennzeichnete – in Bezug auf den künstlerischen Schaffensprozess sowie auf den Prozess einer kollektiven Sinnstiftung –, welche die Hoffnung auf künstlerische und gesellschaftliche Vergemeinschaftung in einer zunehmend durch Entfremdung gekennzeichneten Zeit verkörperte: „In their staunch affirmation of a public art of social commitment that could bring the artist into meaningful contact with society at large, the Mexicans offered a concrete alternative to the growing sense of alienation and isolation felt by North American intellectuals.“¹⁸⁴

Dass gerade auch angesichts eines erstarkenden US-Nationalismus eine ganze Reihe zumeist junger links-liberaler US-Intellektueller zu Beginn der 1920er Jahre die Frage umtrieb, worauf sich der zivilisatorische Führungsanspruch der Vereinigten Staaten eigentlich gründe, zeigen die führenden Stimmen, die in dem von dem Publizisten Harold E. Stearns 1922 herausgegebenen *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans* versammelt sind.¹⁸⁵ Der Titel, so der Historiker Richard H. Pells, sei als „deliberately ironic“ zu verstehen, „since the participants concluded that America in fact had no civilization worth mentioning“¹⁸⁶. So befand Lewis Mumford in seinem

hier: S. 267. Für die California School of Fine Arts plante Rivera offenbar ebenfalls ursprünglich eine liegende Erdallegorie. Vgl. ebd., S. 269.

183 Frank 1931, S. 184. Etwa zeitgleich wurde im nationalsozialistischen Deutschland „Asphalt“ als pejorativer Ausdruck für die von den Nationalsozialist*innen verachtete Großstadtkultur eingeführt. Dieser stand für eine degenerative, städtische Gesellschaft, der in der „Blut und Boden“-Ideologie des Nationalsozialismus das mit der Scholle verwurzelte Bäuer*innentum entgegengesetzt wurde. Vgl. Cornelia Schmitz-Berning, *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin 2007, S. 71–73.

184 Hurlburt 1989, S. 4.

185 Vgl. Harold E. Stearns, *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans*, New York 1922.

186 Richard H. Pells, *Radical Visions and American Dreams. Culture and Social Thought in the Depression Years*, New York 1973, S. 23.

Beitrag zur US-amerikanischen Stadt, diese repräsentiere nicht „the creative values in civilization“, sie stehe vielmehr „for a new form of human barbarism“¹⁸⁷. Im Vorwort betont Stearns selbst die Notwendigkeit einer endgültigen Lossagung von Europa. Allerdings sei ein Grundproblem des sozialen Lebens in den USA „emotional and aesthetic starvation. [...] We have no heritages or traditions to which to cling except those that have already withered in our hands and turned to dust.“¹⁸⁸ Der Künstler und Ausstellungsmacher Walter Pach, 1913 Mitorganisator der bahnbrechenden *Armory Show*, beklagt in seinem Beitrag zu Stearns Buch ebendiesen Traditions-mangel auch für die Bildende Kunst in den USA:

„The problem of American Art is unlike that of any other country of the present or the past. We have not here the racial and historical foundation on which, until now, every art has been built and so our striving [...] must be judged from another standpoint than the one to be taken in viewing an art that originates with its people or is directly transmitted from an older race. Egypt and ancient Mexico furnish examples of the first case, Italy and France of the second.“¹⁸⁹

Seien die spanischen Eroberer in Mexiko und Peru auf Kulturen „of a very high order“ gestoßen, so Pach, hätten die Siedler*innen in Nordamerika nur Stämme „in a state of savagery“ entdeckt: „[...] this fact, together with the constant warfare between the two races, is a sufficient explanation why we find no influence from the red men“¹⁹⁰.

Noch im Juli 1922 reiste Pach nach Mexiko, wo er Zeuge von Riveras Arbeiten an den Wandgemälden im mexikanischen Erziehungsministerium wurde.¹⁹¹ Unmittelbar nach seinem Mexiko-Aufenthalt lud Pach eine Gruppe mexikanischer Kunstschafter ein – unter ihnen Rivera und Orozco –, an der Ausstellung der Society of Independent Artists teilzunehmen, die 1923 in New York standfand.¹⁹² In den folgenden Jahrzehnten entwickelte Pach sich zu einem zentralen Fürsprecher mexikanischer Kunst in den USA, wobei er nicht nur die Künstler*innen der Moderne protegierte, sondern ihre Vorfahren, die Mayas, Azteken und Tolteken, in einem Artikel im *Harper's Monthly*

187 Lewis Mumford, *The City*, in: Stearns 1922, S. 3–20, hier: S. 9–10. Mumford sollte mit seinem 1924 erschienenen, zweiten Buch *Sticks and Stones: A Study of American Architecture and Civilization* den Grundstein legen für seine Karriere als einer der einflussreichsten Architekturkritiker des Landes. Einer besonders kritischen Beobachtung unterzog er dabei stets die Urbanisierung der Vereinigten Staaten. 1923 gehörte er zu den Mitbegründern der Regional Planning Association of America, der ersten Institution, die sich für eine Regionalplanung einsetzte.

188 Stearns 1922, S. vii.

189 Walter Pach, *Art*, in: Ebd., S. 227–241, hier: S. 227.

190 Ebd.

191 Riveras Biograf Bertram D. Wolfe zufolge hatte Pach Riveras Malerei bereits 1916 in der Galerie von Marius de Zayas kennengelernt. Vgl. Wolfe 1963, S. 278.

192 Vgl. hierzu: Nieto 1992, S. 124.

Magazine als „The Greatest American Artists“ würdigte, deren Werke allein in Kunstmuseen angemessen aufgehoben seien, nicht in ethnologischen oder anthropologischen Sammlungen.¹⁹³

Vor dem Hintergrund dieses Umdenkens, aber auch bedingt durch die Phase nachrevolutionärer Stabilisierung intensivierte sich der kulturelle Austausch zwischen Mexiko und den USA im Verlauf der 1920er Jahren rasant.¹⁹⁴ Die Asymmetrie, die die Beziehungen beider Länder zueinander bis dahin gekennzeichnet hatte – und in vielerlei Hinsicht bis heute kennzeichnet –, verschob sich in kultureller Hinsicht dabei zugunsten Mexikos. Allerdings lassen sich die von Morris für den intellektuellen Diskurs in Mexiko beschriebenen Narrative auch auf die USA übertragen, da zwar einerseits das authentische, traditionsbewusste Mexiko zum erstrebenswerten Archetypus erhoben wurde, andererseits jedoch Teile der US-amerikanischen Öffentlichkeit vor einer mexikanischen „invasion“¹⁹⁵ warnten.

Einige Grenzgänger*innen, die in den 1920er und 1930er Jahren als Vermittelnde zwischen den Kulturräumen agierten, sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden. Als einer der wichtigsten unter ihnen kann wohl der mexikanischstämmige Karikaturist, Maler und Gallerist Marius de Zayas gelten, der in New York zunächst zum engen Kreis um Alfred Stieglitz' Galerie 291 gehörte und in der von ihm selbst eröffneten Modern Gallery 1916 in Paris entstandene Werke Riveras erstmals einem US-amerikanischen Publikum vorstellte. Zudem war mit de Zayas ein mexikanischer Akteur schon von Beginn an in die moderne Fotografieszene New Yorks involviert, der in einigen zentralen Aufsätzen die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums auslotete.¹⁹⁶

Neben de Zayas tat sich der mexikanische Dichter und Journalist José Juan Tablada, den Helen Delpar, obwohl er zwischen 1920 und 1936 in New York lebte, als einen „ardent nationalist“¹⁹⁷ bezeichnet, als zentrale Figur hervor. Tablada verschrieb sich schon zu Beginn der 1920er Jahre der Aufgabe, die mexikanischen Künstler*innen in den USA bekannt zu machen. Bereits im Januar 1923 berichtete er den Leser*innen der Zeitschrift *International Studio* unter dem Titel *Mexican Painting Today* von einer durch die Kunst der Azteken inspirierten „national renaissance“¹⁹⁸ in seinem Heimat-

193 Vgl. Walter Pach, The Greatest American Artists, in: *Harper's Monthly Magazine* 148 (Januar 1924), S. 252–262.

194 Belastet wurden die diplomatischen Beziehungen jedoch abermals zwischen 1926 und 1927 durch die erneute US-amerikanische Besetzung Nicaraguas sowie durch die Kritik der Vereinigten Staaten an Calles' Antiklerikalismus.

195 Delpar 1992, S. vii.

196 Vgl. Marius de Zayas, Fotografie [1913], in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, 4 Bde.: Bd. 2 [1912–1945], München 1979, S. 45–47 sowie: Der., Fotografie und künstlerische Fotografie [1913], in: Ebd., S. 47–49.

197 Delpar 1992, S. 41.

198 Tablada 1923, S. 267.

land. Im Oktober desselben Jahres widmete er in der Zeitschrift *The Arts* schließlich Diego Rivera einen ausführlichen Artikel. Über dessen *Schöpfung*, mit der sich die Leser*innen in Form einer Abbildung, wenngleich noch in unfertigem Zustand, auch visuell vertraut machen konnten, befand Tablada: „This work, now complete, is the most important of its kind in all Latin America, and in its special technique, it is perhaps the only work of its kind on the Continent.“¹⁹⁹ Den Artikel, der auch Reproduktionen von Riveras Wandgemälden im mexikanischen Erziehungsministerium enthielt, schloss er mit den Worten: „[The murals of Rivera] are a strong art affirmation, so strong, so sure, so categoric, that to find their equivalent in Mexican art one must go back into the past to the fierce and unique Aztec sculpture.“²⁰⁰

Im Hinblick auf einen transnationalen Dialog erwähnenswert ist zudem Tabladas zwischen 1924 und 1934 wöchentlich in der Sonntagsbeilage der mexikanischen Tageszeitung *El Universal* erschienene Kolumne *Nueva York de Día y de Noche*.²⁰¹ Ausführlich berichtete Tablada seiner mexikanischen Leser*innenschaft hier über das kulturelle Leben in der US-amerikanischen Metropole, wobei einen Schwerpunkt seiner Berichte die Rezeption des Muralismus in den Vereinigten Staaten bildete. Der *muralismo* sei der Hauptgrund für das gesteigerte Interesse der US-Amerikaner*innen an seinem Heimatland, so war sich Tablada sicher: „Von allen Erscheinungsformen der zeitgenössischen Kultur, die Mexiko für Ausländer interessant machen, sind die ersten und mächtigsten die Fresken, die Diego Rivera hervorgebracht hat und die weiterhin eine Gruppe angesehenen Künstler ausführt.“²⁰² Allerdings legt seine Kolumne auch Zeugnis ab von einem zunehmend xenophoben Klima, das durch die Depression befördert wurde und das im Verlauf der 1930er Jahre dazu führen sollte, dass über 350.000 Mexikaner*innen – darunter auch solche, die in den USA geboren waren – nach Mexiko zurück-

199 José Juan Tablada, Diego Rivera – Mexican Painter, in: *The Arts* 4:4 (Oktober 1923), S. 221–233, hier: S. 229.

200 Tablada 1923, S. 233. Im Februar des folgenden Jahres erhielt die US-amerikanische Leser*innenschaft schließlich weitere Eindrücke von Riveras wandmalerischem Œuvre. Abermals illustriert mit Reproduktionen seiner Wandbilder publizierte *International Studio* den Artikel *Rivera's Mural Paintings* von Frederic W. Leighton, in dem der Autor in ähnlicher Weise die Verwurzelung des Künstlers in der prähispanischen Tradition betont, gleichzeitig jedoch dessen Modernität hervorhebt. Rivera, so Leighton, verkörpere „in modern terms the ages-old spirit of his race.“ Leighton 1924, S. 378.

201 Vgl. ausführlich zu Tabladas New Yorker Chroniken: Rubén Lozano Herrera, *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, Mexiko-Stadt 2000. In *El Universal* erschien zudem regelmäßig unter dem Titel *News of the World* eine Zusammenfassung internationaler Nachrichten für eine englischsprachige Leser*innenschaft.

202 „De todas las manifestaciones de cultura contemporanea que hacen a México interesante para el extranjero, la primera y más poderosa son los frescos que originó Diego Rivera y siguieron ejecutando un grupo de distinguidos artistas.“ José Juan Tablada, Nueva York de Día y de Noche, in: *El Universal*, 6. März 1932, secc. *El Magazine para Todos*, S. 3 und 7, hier: S. 7. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

geführt wurden.²⁰³ Tablada postulierte daher im Februar 1934: „Es sei daran erinnert, dass, für diese Leute, wir Mexikaner und ‚spanish‘ im Allgemeinen eine minderwertige Rasse sind [...].“²⁰⁴ Die US-Amerikaner*innen würden die Mexikaner*innen zwar weiterhin als „rassisch“ unterlegen betrachten, aber, so zitiert Tablada im gleichen Jahr nicht ohne Genugtuung aus der Zuschrift eines mexikanischen Lesers, „auch wenn wir – ihnen zufolge – rassisch minderwertige Mexikaner bleiben, so brauchen sie uns doch, um ihre Bibliotheken und Universitäten zu dekorieren“²⁰⁵. Bezug genommen wird hier wohl vor allem auf José Clemente Orozco, der in diesem Jahr die Arbeiten an seinem Freskenzyklus in der Baker Memorial Library im Dartmouth College beendete. Bereits 1930 hatte Orozco mit seinem *Prometheus* im Pomona College in Claremont, Kalifornien das erste *mural* auf US-amerikanischem Boden geschaffen. Schon kurz nach Fertigstellung des Wandgemäldes reisten Jackson Pollock und sein Bruder Charles nach Claremont, um Orozcos Werk zu besichtigen.²⁰⁶ Allgemein übten die Arbeiten Orozcos mit ihrem expressiven Duktus auf Jackson Pollock einen großen Eindruck aus, der sich von den Wandgemälden des Mexikaners insbesondere zu seinem figurativen Frühwerk inspirieren ließ. Pollocks New Yorker Studio schmückte in den 1930er Jahren eine Reproduktion von Orozcos *Prometheus*, laut Pollock „the greatest painting done in modern times“²⁰⁷.

In den 1920er Jahren waren es zudem einige weibliche Vermittlerinnen, die zu US-amerikanischen Stimmen des *indigenismo* wurden. Anita Brenner etwa, eine in Mexiko geborene Tochter europäischer Immigrant*innen und wie Gamio Schülerin von Franz Boas, veröffentlichte 1929 die bis heute ausgesprochen einflussreiche Studie *Idols behind Altars* über die mexikanische Moderne und ihre kulturellen Wurzeln, illustriert mit

203 Vgl. hierzu: Fernando Saúl Alanís Enciso, *They Should Stay There: The Story of Mexican Migration and Repatriation during the Great Depression*, Chapel Hill 2017.

204 „Hay que recordar que, para esta gente, los mexicanos y ‚spanish‘, en general, somos una raza inferior [...]“. José Juan Tablada, Nueva York de Día y de Noche, in: *El Universal*, 25. Februar 1934, secc. *El Magazine para Todos*, 3,7, hier: S. 3. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

205 „[...] siendo los mexicanos racialmente inferiores – según ellos – nos necesitan para decorar sus bibliotecas y universidades.“ José Juan Tablada, Nueva York de Día y de Noche, in: *El Universal*, 21. Januar 1934, secc. *El Magazine para Todos*, 3,7, hier: S. 3. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

206 Vgl. Lisa Mintz Messinger, Pollock Studies the Mexican Muralists, in: Ausst. Kat. *Men of Fire: José Clemente Orozco and Jackson Pollock*, Hood Museum of Art, Hanover (7. April–7. Juni 2012) Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton (2. August–27. Oktober 2012), Hanover 2012, S. 37–49, hier: S. 39. Eine frühere Version des Aufsatzes ist erschienen in: *The Jackson Pollock Sketchbooks in the Metropolitan Museum of Art*, hrsg. von Katharine Baetjer, Nan Rosenthal und Lisa Mintz Messinger, publiziert in Zusammenhang mit der Ausstellung *Jackson Pollock: Early Sketchbooks and Drawings*, Metropolitan Museum of Art, New York (22. Oktober 1997–8. Februar 1998), New York 1997, S. 61–84.

207 Dem Künstler Peter Busa zufolge tätigte Pollock diese Aussage. Zitiert nach: Steven Naifeh und Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York 1989, S. 298.

Fotografien von Edward Weston.²⁰⁸ Die Tätigkeiten der zwischen Mexiko und den USA vermittelnden Grenzgängerinnen – zu denen neben Brenner auch Alma Reed, Frances Toor und Frances Flynn Paine gezählt werden können – waren jedoch auch von einem kommerziellen Verwertungsinteresse des „Mexikanischen“ geleitet. Arnd Schneider hat etwa zu der von der US-Amerikanerin Frances Toor zwischen 1925 und 1937 herausgegebenen, zweisprachigen Zeitschrift *Mexican Folkways* angemerkt, diese habe zu beiden Seiten der Grenze nicht zuletzt als „advertising outlet for commercial enterprises“ fungiert, unter diesen „American-owned curio shops, art dealers in Mexico city catering to a clientele of American and European tourists, as well as its own mail order services, which offered, for example, Modotti's photographs of frescoes by Diego Rivera for 50 cents each“²⁰⁹.

Auch bei den Aktivitäten von Frances Flynn Paine lässt sich ein Interesse an der kommerziellen Vermarktung einer pittoresken Mexikanität nicht abstreiten. Gefördert wurde Paine von der Familie Rockefeller, mit deren finanzieller Unterstützung sie zunächst 1928 eine Verkaufsausstellung mit mexikanischem Kunstgewerbe im Art Center in New York eröffnete und schließlich die Paine Arts Corporation gründete.²¹⁰ Es war Frances Flynn Paine, die Abby Aldrich Rockefeller mit der Kunst Diego Riveras bekannt machte – der Beginn einer intensiven Förderung des mexikanischen Muralisten durch die US-amerikanische Mäzenin. 1930, ein Jahr nachdem das von Abby Aldrich Rockefeller mitbegründete Museum of Modern Art eröffnet hatte, wurde mit dem Geld der Rockefellers schließlich die gemeinnützige Mexican Arts Association ins Leben gerufen, der u. a. Paine als Direktorin vorsah und die sich dem Ziel verschrieb, „[t]o promote friendship between the people of Mexico and the United States of America by encouraging cultural relations and the interchange of fine and applied arts“²¹¹.

Noch im Jahr der Gründung der Mexican Arts Association wurde das bis dato umfassendste Ausstellungsvorhaben zu mexikanischer Kunst in den USA umgesetzt: die *Mexican-Arts*-Ausstellung des Metropolitan Museum of Art (Abb. 17), die nach vierwöchiger Laufzeit in New York in dreizehn weiteren US-amerikanischen Städten gezeigt wurde, darunter Boston, Pittsburgh, Washington und San Antonio. Angeregt hatte die Ausstellung Dwight W. Morrow, US-amerikanischer Botschafter in Mexiko zwischen 1927 und 1930, der sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht

208 Vgl. Brenner 1929.

209 Arnd Schneider, *Unfinished Dialogue: Notes toward an Alternative History of Art and Anthropology*, in: *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, hrsg. von Marcus Banks und Jay Ruby, Chicago/London 2011, S. 108–135, hier: 124.

210 Vgl. Delpar 1992, S. 136–138.

211 Zitiert nach ebd., S. 138. Die Organisation, zu deren Direktor*innen auch Abby Aldrich Rockefeller gehörte, hatte jedoch schon bald unter den Folgen der Depression zu leiden und konnte ihre ehrgeizigen Pläne, u. a. für ein umfassendes Ausstellungsprogramm, letztlich nicht in die Tat umsetzen.



Abb. 17: Ausstellungsansicht, *Mexican Arts*, Metropolitan Museum of Art, New York (13. Oktober–9. November 1930), Foto: Anonym

als zentrale vermittelnde Instanz zwischen beiden Ländern gelten kann.²¹² Nicht nur, dass er ab 1927 zu einer massiven Verbesserung der diplomatischen Beziehungen zu Mexiko beitrug, er beauftragte zusammen mit seiner Frau zudem Diego Rivera mit einem Wandgemälde für den Cortés-Palast in Cuernavaca, das er dem mexikanischen Volk als Schenkung überließ.²¹³ Dies war jedoch kein altruistischer Akt. Vielmehr galt es für Morrow sowie für die mit ihrer Firma Standard Oil in das mexikanische Erdölgeschäft involvierte Familie Rockefeller, US-amerikanische Wirtschaftsinteressen zu schützen, über denen seit dem Ende der Revolution das Damoklesschwert der

212 Vgl. F.A. Whiting, Preface, in: Ausst. Kat. *Mexican Arts*, Metropolitan Museum of Art, New York (13. Oktober–9. November 1930), New York 1930, S. ix–x, hier: S. ix.

213 Das Ehepaar Morrow besaß in Cuernavaca ein Wochenendhaus. Ab 1930 ließ sich in der mexikanischen Stadt ein regelrechter Bau- und Tourismusboom verzeichnen, der nicht zuletzt Morrow angerechnet wurde. Vgl. Charles P. Nutter, *Sleeping Mexican City Wakened by Morrow Opens Building Boom*, in: *Austin-American Statesman*, 15. August 1930, S. 15.

Enteignung schwebte.²¹⁴ Gleichzeitig dienten Unternehmungen wie die *Mexican-Arts*-Ausstellung den Interessen der mexikanischen Regierung, nach den Ereignissen der Revolution einen positiven Imagewandel zu bewirken und Mexikos Attraktivität für Tourismus und ausländische Investitionen zu erhöhen. 1922 war zu diesem Zweck bereits die von der mexikanischen Regierung finanzierte *Exposición de arte popular* nach Los Angeles gereist. Diese Ausstellung war anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Endes des mexikanischen Unabhängigkeitskriegs zunächst 1921 von Dr. Atl, Jorge Enciso und Roberto Montenegro in Mexiko-Stadt veranstaltet worden und sollte die zentrale Bedeutung der Volkskunst für das identitätsstiftende Konzept der *mexicanidad* aufzeigen.

Die *Mexican-Arts*-Ausstellung stellte die von der Mexican Arts Association betonten Wechselwirkungen zwischen den sogenannten hohen und den angewandten Künsten Mexikos in den Vordergrund, wobei Letztere die Ausstellungspräsentation sowie die zugehörige Publikation entschieden dominierten und auch die Hauptaufmerksamkeit der Presse auf sich zogen. „Applied arts are the truest form of self-expression of the Mexican people“²¹⁵, hieß es im Katalogtext. Es wurden etwa dreihundert Objekte mexikanischen Kunsthandwerks gezeigt, darunter ebenso kolonialzeitliche Federmosaike wie Keramik, Korbwaren und Textilien. Diese wurden, darauf lässt etwa eine Rezension der Ausstellung in der *Los Angeles Times* schließen, als der aus dem Unbewussten strömende Ausdruck einer noch ursprünglichen Kultur gewertet, die es unter allen Umständen in ihrer Reinheit zu konservieren gelte: „Science with its machines and time divisions, archeology with its definitions of styles, conscious art with its measurements and calculated effects, these concomitants of European intellectual curiosity are fatal to folk art in the Mexican sense.“²¹⁶ Auch Walter Rendell Storey schrieb im *New York Times Magazine* über die Schau: „Here at our southwestern doorstep is a world of handicraft that is distinctive and still unspoiled.“²¹⁷

Verglichen mit den angewandten Künsten umfasste die Sektion der schönen Künste weitaus weniger Exponate, darunter kolonialzeitliche Porträts, *retablos*, Skulptur und Grafik, sowie Beispiele zeitgenössischer mexikanischer Malerei. Letztere sei mit dem kulturellen Erbe des Landes fest verwachsen und daher genuin mexikanisch, wurde dem US-amerikanischen Publikum erläutert:

214 Vgl. hierzu ausführlich: Charity Mewburn, *Oil, Art, and Politics: The Feminization of Mexico*, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 20:72 (1998), S. 73–133; Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago 1994; sowie Dies., *Metropolitan Splendors: The Buying and Selling of Mexico*, in: *Third Text* 5:14 (1991), S. 17–25.

215 Applied Arts, in: *Ausst. Kat. Mexican Arts*, S. 3–40, hier: S. 3.

216 Arthur Millier, *Mexico's Indigenous Arts*, in: *Los Angeles Times*, 4. Oktober 1931, S. 13, 18, hier: S. 13.

217 Walter Rendell Storey, *Native Crafts of Mexico Come to Us*, in: *The New York Times*, 26. Oktober 1930, S. 14.

„The roots of the modern painter go deep into the simple life of the Mexican people, and the tradition of his work is genuinely Mexican, dating from the picture writing and frescoes of the pre-Conquest Indian, through the primitives, the retablos, and the native secular paintings, down to the turbulent present.“²¹⁸

Diese enge Verbindung von Hochkunst und Kunsthandwerk, die sich für die US-amerikanischen Ausstellungspräsentationen zu Mexiko etablierte, rief von Seiten der mexikanischen Künstler*innen auch kritische Stimmen auf den Plan.²¹⁹ José Clemente Orozco etwa befürchtete einen Ausverkauf Mexikos durch das „Folklore‘ business“²²⁰ und bedauerte, das US-amerikanische Publikum beurteile die mexikanischen Kunstschaffenden nach ihrer „*exotic-picturesque-renascentist-Mexican-Riverian* quality“²²¹. 1929 formulierte Orozco in der Zeitschrift *Creative Art* unter dem Titel *New World, New Races and New Art* seine Vorstellungen für eine neue Kunst auf dem Kontinent der sogenannten „Neuen Welt“ und distanzierte sich dabei ausdrücklich vom *indigenismo*. Man müsse sich, so Orozco, sowohl von der europäischen Tradition als auch von der Kunst autochthoner amerikanischer Völker lossagen, um etwas gänzlich Neues zu erschaffen:

„To lean upon the art of the aborigines, whether it be of antiquity or of the present day, is a sure indication of impotence and of cowardice, in fact, of fraud. If new races have appeared upon the lands of the New World, such races have the unavoidable duty to produce a New Art in a new spiritual and physical medium.“²²²

Diese Vorstellungen konnte Orozco jedoch zunächst nur im kleinen Format umsetzen, denn der Künstler fristete in den USA ein Dasein als „Wandmaler ohne Wände“²²³ und konnte sich lediglich der Staffelmalerei – von den Muralisten eigentlich als bourgeois abgelehnt –, der Zeichnung und der Lithografie widmen.²²⁴ Diese „mediating formats“,

218 Fine Arts, in: Ausst. Kat. Mexican Arts, S. 41–59, hier: S. 42–43.

219 Paines Intention war dabei allerdings, den Mexikaner*innen durch den Kunsthandel mit den Vereinigten Staaten ökonomische Unabhängigkeit zu sichern. Vgl. Indyck-López 2009, S. 89.

220 Aus einem Brief Orozcos an Jean Charlot, 20. Juli 1928, zitiert nach: José Clemente Orozco, *The Artist in New York. Letters to Jean Charlot and Unpublished Writings (1925–1929)*, mit einem Vorwort von Jean Charlot, Austin 1974, S. 57. Schon über Paines Verkaufsausstellung von mexikanischem Kunsthandwerk im New Yorker Arts Center 1928, der eine Schau moderner mexikanischer Malerei unmittelbar vorangestellt war, hatte Orozco in einem Brief an Jean Charlot geurteilt, sie sei „a commercial enterprise, for which our pictures have merely served as advertising posters.“ Ebd., S. 37.

221 Orozco an Jean Charlot, 23. Februar 1928, zitiert nach: Ebd., S. 40. Hervorhebung im Original.

222 Vgl. José Clemente Orozco, *New World, New Races and New Art*, in: *Creative Art* 4:1 (Januar 1929), S. xlv–xlvi, hier: S. xlv.

223 Reed 1979, S. 68.

224 Bereits in Mexiko begann Orozco mit einer Serie von Papierarbeiten, *Los horrores de la revolución*, welche von Anita Brenner in Auftrag gegeben wurde und welche dezidiert für eine US-amerikanische Käuferschaft intendiert war. Es sollte die erste Serie werden, welche Orozco in den Vereinigten Staaten

präsentiert in Ausstellungen in US-amerikanischen Museen und Galerien, wurden neben Fotografien und portablen Fresken zu den „primary means by which audiences in the United States engaged with Mexican muralism“²²⁵. Aus Orozcos Korrespondenz seiner New Yorker Jahre geht hervor, dass der Künstler sich der ausschlaggebenden Rolle, die gerade die Fotografie bei der Rezeption des Muralismus spielte, überaus bewusst war. „You will see how important the photos of our much talked-of murals are going to be“²²⁶, schrieb er an Jean Charlot und übermittelte detaillierte Instruktionen, in welcher Form und aus welchen Perspektiven seine in Mexiko entstandenen Fresken aufzunehmen seien.²²⁷ Es war in erster Linie Tina Modotti, eine in die USA ausgewanderte Italienerin, die die fotografischen Reproduktionen der in Mexiko realisierten *murales* lieferte, die in Zeitschriften wie *Creative Art* abgebildet wurden und die somit ebenfalls Zeugnisse transnationaler wie intermedialer Austauschprozesse sind.

Erstaunlicherweise machte man jedoch bei den Ausstellungspräsentationen mexikanischer Kunst in den USA vom *photomural* keinen Gebrauch, wie Anna Indych-López bereits bemerkt hat, obwohl sich dieses Medium angeboten hätte, um dem US-amerikanischen Publikum einen Eindruck von der tatsächlichen Größe und räumlichen Relation der mexikanischen *murales* zu geben.²²⁸

Zwischen Februar und März 1933 – ungefähr ein Jahr nach Riveras MoMA-Retrospektive und der kurz darauf stattfindenden *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung – zeigte das Museum of Modern Art jedoch in seinem neu eröffneten, als permanentem Ausstellungsraum konzipierten *Architecture Room* die ersten Farb reproduktionen von Riveras mexikanischen Fresken (Abb. 18). Anlass war die Publikation eines erwerbbaaren, vom Museum herausgegebenen Portfolios, das neunzehn Farb- und vierzehn Schwarz-Weiß-Reproduktionen von Riveras bekanntesten Wandmalereizyklen enthielt. Die Präsentation zeigte die Möglichkeiten für eine Hängung der Reproduktionen im Privatraum auf. Durch die Einbettung „in a setting

ausstellte. In eindrücklicher Weise stellt Orozco hier die Verbrechen der Revolution dar, eine Schilderung, die zu diesem Zeitpunkt, laut Anna Indych-López, nur in einem solch kleinen Format und für ein ausländisches Publikum möglich war: „In an era, when the Revolution needed to be legitimized, then, Orozco’s critique could be developed only in small-scale drawings meant for export, not in large murals for the residents of Mexico City.“ Indych-López 2009, S. 46.

225 Indych-López 2007, S. 287.

226 Orozco 1974, S. 69.

227 Ebd., S. 77.

228 Vgl. Indych-López 2009, S. 182. Das Potenzial dieses Mediums für die museografische Vermittlung des Muralismus hat 2018 die Ausstellung *museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne* der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen im K20 in Düsseldorf vor Augen geführt, indem hier ein Ausschnitt aus Diego Riveras Freskenzyklus im Erziehungsministerium im fotografischen Großformat an die Wand gebracht wurde. Auch die *Vida-Americana*-Ausstellung 2020 im Whitney Museum of American Art zeigte fotografische Reproduktionen im Großformat von ausgewählten *murales*.



Abb. 18: Ausstellungsan-
sicht, *Color Reproductions
of Mexican Frescos by Diego
Rivera*, Museum of Modern
Art, New York (20. Feb-
ruar–12. März 1933), Foto:
Wurts Brothers, N.Y., The
Museum of Modern Art
Exhibition Records, 27.3.
The Museum of Modern Art
Archives, New York, Object
Number: IN24a.1

of modern interior architecture²²⁹ – die im *Architecture Room* ausgestellten Möbel stammten von Le Corbusier, Pierre Jeanneret und Charlotte Perriand – wurde Rivera dabei als Teil einer internationalen Moderne charakterisiert. Die Reproduktionen waren als für die breite Masse erwerbbar Produkte zwar demokratisch und folgten somit dem ursprünglich eingeschlagenen Weg des *muralismo*, Kunst für die Massen zu sein. Dennoch erfüllten sie in erster Linie dekorative Zwecke und waren, als kleinformatige Details und Ausschnitte aus einem größeren narrativen Zusammenhang, ihres politisch-revolutionären Gehalts beraubt. In Anbetracht ihrer tatsächlichen Größe wirkten die kleinformatigen Reproduktionen an der Wand geradezu verloren. Sie konnten zwar erstmals einen farbigen Eindruck von Riveras Wandgemälden vermitteln, über architektonische Zusammenhänge sagten sie jedoch nichts aus. Ihr kleines Format muss umso auffälliger gewirkt haben, wenn man bedenkt, dass das *photomural* als modernes Dekorationsmedium zu diesem Zeitpunkt massiv beworben wurde und bereits zahlreiche US-amerikanische Wände im privaten wie im öffentlichen Raum schmückte.

Auch die Ausstellung *Twenty Centuries of Mexican Art* 1940 im Museum of Modern Art – die zweite großangelegte Museumspräsentation zu Mexiko in den USA – zeigte an einer Wand lediglich kleinformatige Fotografien der mexikanischen *murales*,

229 Zitiert nach: Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 18. Februar 1933, unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_332969.pdf (letzter Zugriff: 21.04.2023).

Abb. 19: Ausstellungsansicht, *Twenty Centuries of Mexican Art*, Museum of Modern Art, New York (15. Mai–30. September 1940), Foto: Anonym, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York, Object no.: IN106.17C



aufgenommen von dem mexikanischen Fotografen Manuel Álvarez Bravo, die dicht nebeneinander gehängt waren und beliebig zusammengestellt wirkten (Abb. 19). „While institutional and logistical demands might have precluded enlargement of Álvarez Bravo’s photographs for the MoMA exhibition,“ so Indych-López „it was surely a missed opportunity not only to document muralism but also to base it in an aesthetic that reconciles spatial and social politics.“²³⁰ Ob für diesen Verzicht auch die nationalen Konnotationen des *photomural* eine Rolle spielten, muss jedoch Spekulation bleiben.

III.2.3 Auftragsarbeiten der mexikanischen Wandmaler in den USA

Obwohl der mexikanische Muralismus mit Rivera als seinem Hauptvertreter in den USA bereits ab den frühen 1920er Jahren rasant an Popularität gewonnen hatte, erhielten mexikanische Wandmaler erst im Verlauf der 1930er Jahren die Gelegenheit, Wandmalereien in den Vereinigten Staaten zu realisieren. Im Gegensatz zu Mexiko, wo die monumentalen Freskenzyklen der Muralisten die Innenhöfe ganzer Gebäudekomplexe umspannen, charakterisiert Anna Indych-López ihre US-amerikanischen Auftragsarbeiten als „primarily single-paneled, in private or relatively inaccessible settings, and not part of a larger decorative scheme or a specific governmental platform“²³¹.

230 Indych-López 2009, S. 182.

231 Ebd., S. 3.



Abb. 20: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Südwand, The Detroit Institute of Arts, Detroit

Bereits von Beginn an stellte der Export des Muralismus die Kunstschaaffenden vor die Herausforderung, eine für einen spezifischen nationalen Kontext entwickelte Bildsprache in einen anderen kulturellen Kontext zu übersetzen und dabei den Vorstellungen unterschiedlicher, zumeist privater Auftraggeber*innen gerecht zu werden. Orozco löste diese Aufgabe, indem er etwa an seinem *Table of Universal Brotherhood* in der New School for Social Research Vertreter*innen von in den USA marginalisierten Gruppen, wie Afroamerikaner*innen, Jüd*innen und Indigene, zusammenführte oder seinen 1930 im Pomona College geschaffenen *Prometheus* zu einer allgemeinen Verkörperung revolutionären Geistes machte.²³² Diego Rivera hingegen widmete sich in seinen zwischen 1931 und 1933 in den USA geschaffenen Wandbildern primär dem technologischen Fortschritt und somit einem als US-amerikanisch geltenden Thema. *Detroit Industry* etwa ist Ausdruck einer regelrechten Fortschrittseuphorie, die durch Riveras Eindrücke in den Vereinigten Staaten noch befeuert wurde (Abb. 20).²³³ Hatte

232 Vgl. zu den von Orozco in den USA geschaffenen Wandgemälden v.a.: Ausst. Kat. *José Clemente Orozco in the United States, 1927–1934*, hrsg. von Renato Gonzalez Mello und Diane Miliotes, San Diego Museum of Art, San Diego (9. März–19. Mai 2002) Hood Museum of Art, Hanover (8. Juni–15. Dezember 2002) Museo de Arte Carrillo Gil, Mexiko-Stadt (25. Januar–13. April 2003), New York 2002.

233 1932 verbrachte Rivera mehrere Monate in Detroit und studierte in der Automobilfabrik der Ford Motor Company den Herstellungsprozess der Automobile, um diesen in seinem von Ford finanzierten

Abb. 21: Ansicht des teilweise weiß übertünchten Wandgemäldes *Tropical America* von David Alfaro Siqueiros, um 1933, Italian Hall, El Pueblo de Los Angeles Historic Monument, Los Angeles



er bereits in seinen Fresken im mexikanischen Erziehungsministerium die industrielle Entwicklung herbeigesehnt, so setzte er nun – die teilweise blutig niedergeschlagenen Arbeiter*innenstreiks in Detroit ignorierend – der Effizienz der fordistischen Massenproduktion ein bildnerisches Denkmal.²³⁴

Zwar wurde bereits *Detroit Industry* in der US-amerikanischen Öffentlichkeit durchaus kontrovers diskutiert – Rivera handelte sich u. a. mit seiner an Darstellungen der Heiligen Familie angelehnten Impfszene den Vorwurf der Blasphemie ein –, das Wandbild entging durch die Fürsprache von Riveras Auftraggeber Edsel Ford jedoch einer Zerstörung.²³⁵ Siqueiros hingegen unterlief mit seinem an der Außenwand des Plaza Art Center in Los Angeles 1932 realisierten Wandgemälde *Tropical America* (Abb. 21)

Wandgemälde im Detroit Institute of Arts detailliert wiedergeben zu können. In seiner Autobiografie schrieb Rivera rückblickend über diese Eindrücke: „I was afire with enthusiasm. My childhood passion for mechanical toys had been transmuted to a delight in machinery for its own sake and for its meaning to man – his self-fulfillment and liberation from drudgery and poverty. That is why now I placed the collective hero, man-and-machine, higher than the old traditional heroes of art and legend. I felt that in the society of the future as already, to some extent, that of the present, man-and-machine would be as important as air, water, and the light of the sun.“ Rivera 1960, S. 111 f.

234 Vgl. Einfeldt 2010, S. 174.

235 Vgl. Anna Indych-López, Mexican Muralism in the United States: Controversies, Paradoxes, and Publics, in: Anreus/Greeley/Folgarait 2012, S. 208–226, hier: S. 219–220.

so bewusst die ihm auferlegten thematischen Vorgaben, dass das Werk schon kurz nach seiner Fertigstellung zumindest teilweise weiß übertüncht wurde. Der Künstler sollte ursprünglich das „tropische Amerika“ zur Darstellung bringen, in unmittelbarer Nähe zur Olvera Street, einer Straße, die ab 1930 das mexikanische Erbe der Stadt – das man zum „eigenen“ kulturellen Erbe umdeklariert hatte – in Szene setzen und touristisch vermarktbarmachen sollte. Schon 1929 hatte es für das historische Zentrum von Los Angeles Pläne gegeben „to create ‚a Mexican street of yesterday‘ in a city that is emphatically of today“²³⁶. Vorgesehen war hier u. a. ein Kunsthandwerksmarkt, wo „Mexicans in costume will sell wares to tourists“²³⁷. Es war der Versuch, das idealisierte Bild einer angestammten Kultur zu entwerfen, auf den abermals der von Hobsbawm eingeführte Begriff der „Erfindung von Tradition“²³⁸ zutrifft. Olvera Street, so befand der Historiker William D. Estrada, „was an imagined Mexican landscape“, ein romantisch verklärtes Gegenbild zum zeitgenössischen Los Angeles: „The theme was ‚old Mexico,‘ pitting a timeless, romantic, homogeneous Spanish-Mexican culture against industrialization, immigration, urban decay and modernity itself.“²³⁹ Von Siqueiros versprach man sich, mit seinem Wandbild gewissermaßen die exotische Folie für diese folkloristische Inszenierung des „Mexikanischen“ zu liefern und zwar in einem Jahr, in dem Los Angeles sich als Austragungsort der Olympischen Spiele auf hohe touristische Besucher*innen-Ströme einstellte.²⁴⁰ In der Vorstellung seines Auftraggebers, so Siqueiros später, „bedeutete ‚Tropisches Amerika‘ einen Kontinent glücklicher Menschen, umgeben von Palmen und Papageien [...], wo die Früchte sich freiwillig lösten, um den glücklichen Sterblichen in den Mund zu fallen.“²⁴¹ Anstatt diese in der US-amerikanischen wie europäischen Imagination des 20. Jahrhunderts gerade mit Mexiko verbundenen Klischeevorstellungen zu nähren, machte Siqueiros sein Wandbild jedoch zu einer Metapher für die imperialistische Aneignung des „Anderen“. Indem er in das Zentrum der Darstellung einen gekreuzigten Indigenen setzte, über dem der US-Adler thronte, wendete er die mit Mexiko verbundenen, exotistischen Stereotypisierungen und verlieh seinem Wandbild gleichzeitig politische Sprengkraft. In einem Artikel der *Los Angeles Times* wurde das *mural* dennoch mit *Tropical Mexico* betitelt und dem Wandbild viel von seiner Brisanz genommen, indem es im Text ledig-

236 Anon., A Mexican Street of Yesterday in a City of Today, in: *Los Angeles Sunday Times*, 26. Mai 1929, S. 2.

237 Anon., A Vila Adobe Rescuing Brings Injunction Row, in: *Los Angeles Times*, 3. Januar 1930, S. 1–2, hier: S. 1.

238 Vgl. Hobsbawm 1983.

239 William D. Estrada, Los Angeles' Old Plaza and Olvera Street: Imagined and Contested Space, in: *Western Folklore* 58:2 (1999), S. 107–129, hier: S. 107.

240 Vgl. ebd., S. 122.

241 „‘América tropical’ significaba un continente de hombres felices, rodeados de palmeras y papagayos [...], donde las frutas se desprendían voluntariamente para caer en las bocas de los felices mortales.“ David Alfaro Siqueiros, *Mi Respuesta*, Mexiko-Stadt 1969, S. 31–32. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

lich als Darstellung prähispanischer Opferpraktiken gedeutet wurde. Die dazugehörige Abbildung zeigte zudem nur einen Ausschnitt der Dschungelvegetation, nicht jedoch den gekreuzigten Indigenen selbst.²⁴²

Neben der thematischen Ausrichtung lag eine andere für die drei führenden Muralisten in den Vereinigten Staaten zu bewältigende Herausforderung in der Anpassung an neue architektonische Gegebenheiten. Wenn auch das Interesse der US-Amerikaner*innen gerade an der Fresko-Technik groß war – Orozcos Fresken im Dartmouth College und Siqueiros' wandmalerische Tätigkeiten für die Chouinard School of Art in Los Angeles hatten nicht zuletzt ausdrücklich den Zweck, eine junge Generation US-amerikanischer Künstler*innen in dieser Technik zu unterweisen²⁴³ –, so stand das Fresko dennoch dem entgegen, was Levy 1932 als die „three primary requisites of modern building“²⁴⁴ bezeichnen sollte. Die Freskomalerei ließ sich weder schnell ausführen, noch war sie besonders kostengünstig – ein in Zeiten der Depression nicht zu vernachlässigender Aspekt. Durch die dauerhafte Verbindung der Pigmente mit dem Untergrund war das Fresko zudem der Inbegriff von Immobilität und Inflexibilität eines künstlerischen Artefakts.²⁴⁵ War die *al-fresco*-Technik für die malerische Dekoration kolonialzeitlicher Bauten noch ausgesprochen geeignet gewesen, so war sie auf den modernen Betonwänden US-amerikanischer Gebäude – ein Material, das Orozco einmal als wenig saugfähig bezeichnete²⁴⁶ – zudem nur schwerlich umsetzbar. Nach Gesprächen mit dem Architekten Richard Neutra in Los Angeles, der ihm erklärt hatte,

242 Vgl. Arthur Millier, Power Unadorned Marks Olvera Street Fresco, in: *Los Angeles Times*, 16. Oktober 1932, S. 16.

243 Vgl. Hurlburt 1989, S. 56ff; sowie: Siqueiros 1988, S. 284–285.

244 Levy 1932, S. 11.

245 Alma Reed, die sich schon früh um einen Wandbildauftrag für Orozco bemüht hatte, scheiterte daher zunächst auch daran, dass die Architekt*innen der New Yorker Hochhäuser diese als nicht geeignet für Orozcos Fresken empfanden. Reed selbst schrieb dazu später: „Mit einem eindrucksvollen Album, das vergrößerte Photographien der mexikanischen Fresken enthielt, sprach ich bei Manhattans führenden Architekten vor. Alle bewunderten Orozcos monumentalen Stil und sein Verständnis für baukünstlerische Werte. Mehrere dieser Architekten hatten seine mexikanischen Fresken gesehen. Sie erklärten ihn für den größten Maler der modernen Zeit – ein wahres Genie! Aber sie scheuten keine Mühe, mir klar zu machen, daß Fresken in mexikanischen Kolonialstilgebäuden etwas ganz anderes seien als Fresken in New Yorker Wolkenkratzen.“ In der deutschen Übersetzung zitiert nach: Reed 1979, S. 79. Als die von Reed angestrebten Bemühungen zu scheitern drohten, wollte sie Orozco schließlich anbieten, die Außenwand der von ihr gegründeten Galerie Delphic Studios zu gestalten. Allerdings erhielt Orozco bereits wenig später den Auftrag für die New School for Social Research. Vgl. ebd., S. 107–108.

246 Orozco erläuterte technische Fragen ausführlich in einem Katalogtext anlässlich seiner Retrospektive 1947 im Palacio de Bellas Artes. In deutscher Übersetzung ist der Text abgedruckt als: José Clemente Orozco, Anmerkungen zur Technik der Wandmalerei in Mexiko in den letzten 25 Jahren, in: Ausst. Kat. *José Clemente Orozco (1883–1949)*, hrsg. von der Leibniz-Gesellschaft für kulturellen Austausch, Orangerie Schloss Charlottenburg, Berlin (24. Januar–1. März 1981), Berlin 1981, S. 298–302, hier: S. 300.

dass eine Betonwand nicht mit der üblicherweise für die Freskomalerei verwendeten Mischung aus Kalk und Sand beschichtet werden könne, erklärte Siqueiros daher die traditionelle Freskomalerei für tot.²⁴⁷ Angefangen mit seinem Wandgemälde *Workers' Meeting* begann der Maler – der in den USA ausnahmslos auf Außenwänden arbeitete, was zusätzliche Ansprüche an die Haltbarkeit stellte –, wasserdichten Zement als Grundlage zu verwenden und die Pigmente mit der Spritzpistole aufzutragen.²⁴⁸

Orozco hingegen hielt an der von ihm präferierten traditionellen *al-fresco*-Technik fest, stieß mit diesem Verfahren jedoch 1930 bei der noch im Bau befindlichen New School for Social Research in New York deutlich an seine Grenzen. Zeitgleich mit Fertigstellung des Gebäudes sollten seine Arbeiten innerhalb weniger Monate beendet sein, was dazu führte, dass der Künstler einige Partien im weniger haltbaren *fresco secco* ausführen musste. Wie Hurlburt konstatiert hat, sei eine allgemeine Folge der zeitlichen Beschränkungen „an inadequate bond between pigment and plaster“²⁴⁹ gewesen, was schließlich maßgeblich zu dem heutigen, schlechten Erhaltungszustand der Fresken beitragen sollte.

III.2.4 Die Loslösung vom Bildträger: Diego Rivera und das *portable fresco*

Diego Rivera löste die Aufgabe, vor die ihn die US-amerikanische Bauweise stellte, auf andere Art und Weise, wenngleich auch er sich nicht vom traditionellen *al fresco* abkehrte. Er begann jedoch, mit modernen Materialien wie Stahl und Zement zu experimentieren und das Fresko dabei unabhängig von der Wand als seinem Bildträger zu denken. Die Auseinandersetzung gerade mit der modernen US-amerikanischen Hochhausarchitektur betrachtete Rivera dabei von Anfang an als willkommene Herausforderung: „After working for eight years in Mexico, Mr. Rivera says he now finds it more interesting to paint in the United States, where I can solve new technical problems in a contemporaneous architecture and in an industrial life which is not so well developed in Mexico.“²⁵⁰ Mit dem von ihm entwickelten *portable fresco* kam Rivera bis zu einem gewissen Grad den modernen Anforderungen an die Mobilität des Kunstwerks entgegen. Er gedachte so, dem Problem der Ausstellbarkeit von Wandgemälden zu begegnen und die mexikanischen *murales* zu kommerzialisierbaren Produkten zu machen. Die Bezeichnung *portable fresco* machte dabei die dem Medium innewohnende Widersprüchlichkeit, etwas prinzipiell Statisches flexibel zu machen, deutlich.

Erstmalig präsentiert wurde ein solches tragbares Fresko Riveras 1930 im Rahmen der *Mexican-Arts*-Ausstellung. Bei *Market Scene* (Abb. 22), einer Leihgabe von Dwight

247 Vgl. Siqueiros 1988, S. 286.

248 Vgl. Hurlburt 1989, S. 207.

249 Ebd., S. 53.

250 Anon., Rivera Says Art Gaining Devotees, in: *The Daily Plainsman*, 28. Dezember 1931, S. 11.



Abb. 22: Diego Rivera, *Market Scene*, 1930, Farbe auf Wasserbasis auf Gipsfresko, montiert auf Zement, 124,5 × 99,4 × 7,6 cm, Smith College Museum of Art, Northampton

W. Morrow, handelte es sich um eine Replik eines Details von Riveras Cuernavaca-Fresken. Im Rahmen dieser großangelegten Wanderausstellung kam somit erstmals ein US-amerikanisches Massenpublikum mit einem Beispiel der mexikanischen Freskomalerei in Berührung. Diese war seit Beginn der 1920er Jahre in den USA nur in Form von fotografischen Reproduktionen zirkuliert, und gerade diese medialen Substitute, aufgenommen in Schwarz-Weiß, hatten die Abwesenheit der eigentlichen Werke – in der US-amerikanischen Imagination farbige, großformatige Monumentalzyklen – schmerzlich vor Augen geführt. Anlässlich der *Mexican-Arts*-Ausstellung beklagte Helen Appleton Read, Kritikerin des *Brooklyn Daily Eagle*, jedoch, dass gerade die Einbeziehung des Freskos in eine Ausstellung die Probleme mit der Ausstellbarkeit des *muralismo* deutlich vor Augen führe: „Diego Rivera must always be inadequately represented in any traveling exhibition, since his best work is mural painting.“²⁵¹ Allerdings ließen sich, so Read weiter, Riveras Qualitäten durchaus in diesem kleinen Format nachvollziehen: „Even this fragment is stirring evidence of the monumental quality of his design and form and the curious cool tones of his palette, which for all their sobriety are essentially Mexican.“²⁵²

Durch die Angeschnittenheit der Figuren reproduzierte *Market Scene* das Ausschnitthafte der Fotografie und führte den Ausstellungsbesucher*innen so vor Augen, dass hier letztlich nur ein flüchtiger Eindruck eines abwesenden Ganzen zu gewinnen

251 Helen Appleton Read, *The History of Mexico Is Told in Terms of Art at Metropolitan Museum Exhibition*, in: *The Brooklyn Daily Eagle*, 12. Oktober 1930, S. 15B.

252 Ebd.

war.²⁵³ Zudem verlor die Szene ihre politische Dimension. Aus dem narrativen Zusammenhang gerissen – Rivera hatte im Palacio de Cortés, der im 16. Jahrhundert auf den Überresten des von den Spaniern zerstörten Tlatocayancalli-Palasts der Tlahuica-Zivilisation errichtet worden war, u. a. die gewaltvolle Unterwerfung der prähispanischen Bevölkerung durch die Spanier dargestellt – wurde das Fresko auf eine pittoresk anmutende Marktszene reduziert. Die Mechanismen kolonialer Unterdrückung – hier verkörpert durch die angeschnittene Gestalt des am oberen linken Bildrand auftauchenden Spaniers – wurden im wahrsten Sinne des Wortes zu marginalen Randerscheinungen. Wie Anna Indych-López bereits angemerkt hat, wurde Riveras Fresko zudem in der Ausstellung – wohl um die Betrachtung aus nächster Nähe zu ermöglichen – von der Wand losgelöst stehend auf einem Tisch präsentiert, „rendering it yet another ‚folk‘ product for export from Mexico“²⁵⁴. Noch während die *Mexican-Arts*-Ausstellung in den USA zirkulierte, schuf Rivera für das Wohnhaus einer prominenten kalifornischen Familie 1931 ein weiteres portables Wandbild. Dieses Fresko ließ sich den Bedürfnissen der Bewohner*innen entsprechend versetzen und zeigte somit neue Möglichkeiten für private Auftraggeber*innen auf. Schon im Vorfeld von Riveras großangelegter Retrospektive, die im Dezember 1931 im Museum of Modern Art in New York eröffnen sollte, bekundete daher der Direktor der renommierten Weyhe Gallery, Carl Zigrosser, sein Interesse an „[a]ny fragments of real frescoes“²⁵⁵, die er im Anschluss an die Ausstellung dem Kunstmarkt zuführen konnte.

Riveras Retrospektive war erst die zweite Ausstellung, die das Museum of Modern Art – nach einer zwischen November und Dezember 1931 stattfindenden Einzelpräsentation mit Werken von Henri Matisse – einem einzelnen Künstler widmete. Zu diesem Zeitpunkt galt Rivera, der kurz zuvor in San Francisco zwei große Wandbildaufträge ausgeführt hatte und dem vom California Palace of the Legion of Honor bereits eine 180 Werke umfassende Retrospektive ausgerichtet worden war, der US-amerikanischen Presse bereits als der „outstanding leader of the recent ‚Mexican Renaissance‘ in painting.“²⁵⁶ Im MoMA bot sich somit die Gelegenheit, einen europäischen Meister unmittelbar mit einem amerikanischen Meister der Moderne zu vergleichen: „It is felt that in following the exhibition of Matisse with that of Rivera,“ schrieb der *Brooklyn Daily Eagle* im Oktober 1931, „the Museum of Modern Art will afford the public an opportunity to compare a modern European and a modern American artist who differ remarkably in style and subject matter as well as in their social,

253 Leah Dickerman hat auf diesen Aspekt in Bezug auf Riveras MoMA-Tafeln bereits hingewiesen. Vgl.

Dickerman 2011, S. 29.

254 Indych-López 2009, S. 118.

255 Zitiert nach ebd., S. 132.

256 Anon., Mexican Artist Here in U.S., in: *The Pittsburgh Press*, 16. November 1931, S. 4.

political, and psychological attitude.“²⁵⁷ Das Museum war jedoch bemüht, Riveras „political attitude“ im Hinblick auf seine öffentliche Wahrnehmung zu relativieren. Den mexikanischen Kunstschaaffenden war zwar ihr Ruf als „reds“ und „radicals“ in die USA vorausgeeilt²⁵⁸ und Rivera war dem US-amerikanischen Publikum u. a. als „The Raphael of Communism“²⁵⁹ vorgestellt worden. Allerdings hatte man ihn 1929, nicht zuletzt aufgrund seiner Tätigkeit für das Calles-Regime, aus der Kommunistischen Partei Mexikos ausgeschlossen. Francis Flynn Paine, die federführend an der Organisation der MoMA-Ausstellung beteiligt war, beeilte sich daher im Katalogtext zu versichern: „Diego's very spinal column is painting, not politics. Every inclination of his life has led to painting. The political movement interested him because it was to him a vital part of contemporary life.“²⁶⁰ Um die Attraktivität der Ausstellung für ein breites Massenpublikum zu erhöhen, wurde Rivera zu einem sozialkritischen, aber letztlich unpolitischen Künstler umgedeutet. Rivera sei zwar immer noch „sincerely and intensely ‚for the people‘“, schrieb Francis Flynn Paine im Vorfeld der Ausstellungsvorbereitungen an Abby Aldrich Rockefeller „but one can now reason with him and from that viewpoint, much can be hoped“²⁶¹.

Wenngleich die Ausstellung die gesamte Bandbreite von Riveras Œuvre abdecken sollte und sowohl Leinwandgemälde als auch Zeichnungen und Aquarelle präsentierte, galten die Fresken Kritiker*innen wie Edward Alden Jewell von der *New York Times* doch als „the backbone of the show“²⁶². Bereits vor Eröffnung der Ausstellung hatten diese die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich gezogen, da Rivera seine *portable frescoes* vor Ort anfertigte (Abb. 23). Zu diesem Zweck war ihm in einem Bereich des Museums, das sich zu diesem Zeitpunkt noch in temporären Räumlichkeiten im 12. Stock des Heckscher Building befand, eigens ein Atelier eingerichtet worden. Hier ging bereits während der Ausstellungsvorbereitungen die Presse ein und aus, die ausführlich über die Fortschritte des Künstlers berichtete. Indych-López zufolge wurden Riveras Arbeiten an den Fresken somit zu einer „highly publicized performance that sparked even greater interest in the murals“²⁶³.

257 Anon., Matisse Exhibition Opens Modern Museums Season, in: *The Brooklyn Daily Eagle*, 25. Oktober 1931, S. 6E.

258 Vgl. Hurlburt 1989, S. 99. Hurlburt zufolge zerschlugen sich die Vorurteile gegenüber Rivera zunächst nach seiner Ankunft 1930 in San Francisco, „as his warm personality and earthy appearance provided newspapers with much good copy.“ Ebd., S. 100.

259 Vgl. Herman George Scheffauer, Diego Rivera: The Raphael of Communism, in: *Creative Art* 7 (Juli 1930), S. 3.

260 Frances Flynn Paine, The Work of Diego Rivera, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera*, Museum of Modern Art, New York (23. Dezember 1931–27. Januar 1932), New York 1931, S. 9–35, hier: S. 35.

261 Zitiert bei Delpar 1992, S. 152.

262 Edward Alden Jewell, An Impressive Exhibition, in: *The New York Times*, 22. Dezember 1931, S. 28.

263 Indych-López 2007, S. 293.



Abb. 23: Paul Juley und Peter A. Juley, *Diego Rivera bei der Arbeit an dem transportablen Fresko „The Liberation of the Peon“*, 1931, Silbergelatineabzug, 24,8 × 19,7 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit

Riveras Technik wurde den Ausstellungsbesucher*innen im Katalog ausführlich erläutert. Jere Abbott, stellvertretender Direktor des MoMA und Mitorganisator der Ausstellung, beschrieb das *portable fresco* hier u. a. als ideale Lösung, um das Wandbild der Flüchtigkeit der modernen US-amerikanischen Architektur anzupassen:

„In the present exhibition it was necessary to meet the problem of a portable fresco. For this reason the frescoes are done on plaster applied to a base of steel netting supported on a steel framework rigidly braced. This method allows the fresco to be set into the wall in sections giving the appearance of being in situ, or to be moved from one place to another. The frames are carefully made to guard against any possibility of bending and if steel is not used a heavily galvanised iron must be substituted so that rust will not work through the damp plaster to contaminate the surface of the fresco. This method of building up a fresco with units of matched steel frames, if the area be very large, is an important one in the development of a modern method of fresco painting for it permits the use of this medium in buildings which are relatively temporary since the destruction of the building, the fresco being movable, does not necessarily mean the destruction of the fresco.“²⁶⁴

Wird in Bezug auf die Architektur Modernität hier mit Flüchtigkeit und Flexibilisierung gleichgesetzt, so verbindet sich mit dem Fresko ein vergleichsweise konservatives Kunstverständnis. Diesem wird eine Dauerhaftigkeit attestiert und somit eine höhere Wertigkeit zugestanden als der ephemeren Architektur. Schon Leonardo da Vinci befand für die Malerei, so zitiert ihn Walter Benjamin, dass diese ephemeren Medien wie der Musik überlegen sei, „weil sie nicht sterben muss, sobald sie ins Leben gerufen ist, wie das der Fall der unglücklichen Musik ist ... Die Musik, die sich verflüchtigt, sobald sie entstanden ist, steht der Malerei nach, die mit dem Gebrauch des Firnis ewig geworden ist.“²⁶⁵ Riveras Fresken transportierten diesen Wunsch nach Ewigkeit. Anders als die Architektur sollten sie nicht der Vergänglichkeit preisgegeben werden. Sie sollten vielmehr den Ruhm des Künstlers – auch in der US-amerikanischen Wahrnehmung der legitime Nachfolger der großen Renaissance-Künstler – verlängern und multiplizieren. Die Hierarchie von Wandmalerei und Architektur, die der deutsche Kunsthistoriker Hans Hildebrandt noch 1920 beschrieben hatte, indem er Erstere als einen meist entbehrlichen Schmuck bezeichnete, „der entfernt werden kann, ohne daß das Werk des Baumeisters in sich zusammenfällt, während ihr eigenes Dasein mit der Vernichtung des Gebäudes schwindet“²⁶⁶, wurde auf diese Weise umgekehrt. Das Wandbild war es, das die Zeit überdauern sollte.

264 Jere Abbott, *Fresco Painting*, in: Ausst. Kat. Diego Rivera 1931, S. 41–43, hier: S. 41.

265 Zitiert nach: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [dritte autorisierte letzte Fassung, 1939] Göttingen 2019, S. 24, Anm. 23.

266 Hans Hildebrandt, *Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Stuttgart/Berlin 1920, S. 98.



Abb. 24: Diego Rivera, *Pneumatic Drilling*, 1931–32, Fresko auf armiertem Zement in einem Rahmen aus verzinktem Stahl, 239 × 188 cm, verschollen seit 1977, hier reproduziert nach einer Fotografie von Paul Juley und Peter A. Juley, 1932

Die Anfertigung der Fresken gestaltete sich als ein technisch ausgesprochen aufwändiger Prozess. Schon Wochen vor Riveras Ankunft wurde mit der Vorbereitung der Bildtafeln begonnen.²⁶⁷ Die vom Museum zur Verfügung gestellten, in den USA erworbenen Materialien wurden dabei offenbar vom Künstler, der sein temporäres Atelier im MoMA zum Ort künstlerischer Selbstinzenierung machte, für ungenügend befunden: „It was found necessary“, berichtete die *New York Times* im Vorfeld der Ausstellung, „to send to Mexico for the plaster which had to be shipped by express to New York.“²⁶⁸ Von den acht großformatigen Bildtafeln – von denen jede etwa 2 × 2,5 m maß und mit einem Gewicht von jeweils ca. 500 kg kaum als transportabel und mobil gelten konnte – waren daher lediglich fünf zu Ausstellungsbeginn fertig. Vier davon griffen Szenen von Riveras mexikanischen Freskenzyklen in Cuernavaca und im mexikanischen Erziehungsministerium auf, die dem US-amerikanischen Publikum zumindest teilweise bereits durch Reproduktionen vertraut waren. Drei Fresken, die, zu einem Triptychon arrangiert, der Ausstellung erst im Januar zugefügt wurden, befassten sich thematisch mit New York. Zu diesen hatte Rivera im Vorfeld der Schau erklärt, er wolle den „rhythm of American workers“²⁶⁹ einfangen, und so zeigt etwa *Pneumatic Drilling* (Abb. 24) Arbeiter mit Pressluftgeräten auf der soeben in Betrieb genommenen

267 Vgl. hierzu ausführlich: Anny Aviram und Cynthia Albertson, *Agrarian Leader Zapata: Creative Process and Technique*, in: *Ausst. Kat. Diego Rivera 2011*, S. 125–135.

268 Anon., *Rivera Here, Ready For Painting Show*, in: *The New York Times*, 15. November 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.

269 Anon., *Diego Rivera Here to Open Exhibition of His Work Dec. 1*, in: *New York Herald Tribune*, 14. November 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.



Abb. 25: Thomas Hart Benton, *America Today: City Building*, 1930–31, Eitempera und Öl auf Gessogrund auf Leinen, montiert auf Holzpaneele, 233,7 × 297,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Baustelle des Rockefeller Center. Wie Anna Indych-López bereits vermutet hat, ist es nicht unwahrscheinlich, dass Rivera sich dabei an ähnlichen Darstellungen US-amerikanischer Künstler, wie etwa an Thomas Hart Bentons Wandbild-Tafel *City Building* (Abb. 25) aus dem 1930–31 geschaffenen Zyklus *America Today* in der New School for Social Research, orientierte,²⁷⁰ wobei Rivera jedoch die Belastung einer anonym schuftenden Arbeiterschaft herausstellte und nicht „maskuline, heroische Produktivität“²⁷¹ inszenierte. Mit *Frozen Assets* (Abb. 26) hingegen lenkte Rivera den Blick auf die Tausenden Obdach- und Arbeitslosen der Depressionszeit – eine sozialkritische Annäherung, die nicht bei allen Medien auf Gegenliebe stieß. Während das zu diesem

270 Vgl. Anna Indych-López, *Pneumatic Drilling*, in: Ausst. Kat. Diego Rivera 2011, S. 98–105, hier: S. 101.

271 Klaus Türk, *Die Last der Lust: Pressluftarbeiter und Verwandte*, in: Ders., *Bilder der Arbeit: Eine ikonografische Anthologie*, Wiesbaden 2000, S. 99–102.



Abb. 26: Diego Rivera, *Frozen Assets*, 1931–32, Fresko auf armiertem Zement in einem Rahmen aus verzinktem Stahl, 239 × 188,5 cm, Museo Dolores Olmedo, Xochimilco

Zeitpunkt noch junge *Fortune* Magazin, das sich zwar an die US-Wirtschaftselite richtete, dieser jedoch eine „verantwortungsethische Position“²⁷² zu vermitteln suchte, das Fresko zum Anlass nahm, um Riveras „fundamental human loyalty“²⁷³ lobend hervorzuheben und gleichzeitig seine politischen Affiliationen kleinzureden, rief Riveras Darstellung bei anderen Kritiker*innen geradezu xenophobe Reaktionen hervor. Henry McBride etwa veranlasste das Fresko zu der Mahnung, Szenen wie diese in Zukunft lieber US-amerikanischen Kunstschaffenden zu überlassen, denn „[...] New York, like Mexico, can only be properly ‚shown up‘ by some one who has it in the blood“²⁷⁴. Im Zuge des Rockefeller-Center-Skandals sollte McBride diese Kritik wiederholen. Wenn gleich er eine Zensur Riveras ablehne, so sei der Künstler als Mexikaner dennoch „in no wise fitted to speak to or for the northern Americans“²⁷⁵. Leider habe man aus Riveras MoMA-Ausstellung nicht die entsprechenden Lehren gezogen. Dem Künstler sei es weiterhin einzig und allein daran gelegen, die US-Amerikaner*innen vorzuführen:

272 Christian Schwarke, *The Gospel According to Fortune: Technik und Transzendenz in der Mission für eine industrielle Kultur*, in: *Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen*, hrsg. von Hans Vorländer, Berlin 2013, S. 289–310. Vgl. hierzu auch: Michael Augspurger, *An Economy of Abundant Beauty: Fortune Magazine and Depression America*, Ithaca/London 2004.

273 Anon., *In Our Time: The Industrial civilization of New York seen in the cross section of a Rivera fresco*, in: *Fortune* 5:2 (Februar 1932), S. 40–41, hier: S. 41.

274 Henry McBride, *The Palette Knife*, in: *Creative Art* 10:2 (1932), S. 93–97, hier: S. 97.

275 Henry McBride, *Diego Rivera and the Radio City Scandal*, in: *The New York Sun*, 13. Mai 1933, hier zitiert nach: Ders., *The Flow of Art: Essays and Criticisms*, hrsg. von Daniel Catton Rich, New Haven/London 1997, S. 308–310, hier: S. 309.



Abb. 27: Diego Rivera, *Zapata, líder agrario* (Bauernführer Zapata), 1931, Fresko auf armiertem Zement in einem Rahmen aus verzinktem Stahl, 238,1 × 188 cm, Museum of Modern Art, New York

„Rivera’s impulse on coming north has been more and more to ‚show us up‘ as capitalists; to be, indeed, an evangel rather than an artist. As all this was plain enough for anyone to see in the Rivera exhibition at the Modern Museum, the Radio City people seem to have been singularly innocent and ill-advised in awarding the great mural commission to a propagandist so violently opposed to the ideals of this country.“²⁷⁶

Auch die von Rivera für die MoMA-Retrospektive geschaffenen, „mexikanischen“ Fresken konnten die Presse nicht gänzlich zufriedenstellen. In der Forschung ist bereits herausgearbeitet worden, in welcher Weise Rivera diese Bildtafeln politisch entschärfte und an die Erwartungshaltung der US-amerikanischen Betrachter*innen anpasste.²⁷⁷ So löste er etwa die Darstellung Emiliano Zapatas (Abb. 27) aus dem narrativen Zusammenhang seines Cuernavaca-Zyklus, indem er sich ganz auf die weiß gekleidete Gestalt des Revolutionsführers, seines Schimmels und einiger seiner Kämpfer fokussierte, die gewaltvollen Szenen der Revolutionskämpfe – in Cuernavaca im oberen Bereich der Südwand angesiedelt – jedoch ausklammerte. Lediglich die archaisch anmutenden Waffen in den Händen der als Bauern dargestellten Soldaten und der Leichnam zu Füßen

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Vgl. Luis Vargas-Santiago, *Dialécticas del espejo: Zapata una imagen transnacional*, in: *Continuo/discontinuo: Los dilemas de la historia del arte en América Latina. XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, hrsg. von Verónica Hernández Díaz, Mexiko-Stadt 2017, S. 269–284; Indych-López 2009; Sabine Mabardi, *The Politics of the Primitive and the Modern: Diego Rivera at MoMA 1931*, in: *Curare* 9 (1996), S. 1–43; sowie: Dies., *Diego Rivera between modernities: Strategies, negotiations, and shared categories*, unveröffentl. Diss., Simon Fraser University, 1999.

Zapatas deuten gewaltsames Handeln an.²⁷⁸ Die Vegetation hingegen, in die Rivera seine Szene hier einbettet, wurde vom Künstler üppiger und raumgreifender ausgestaltet als in der Vorlage. Sabine Mabardi folgerte daher bereits 1999 in ihrer Dissertation:

„This fragment taken out of its specific Cuernavaca context, ignores the violent scenes of the original narrative, and stands on its own as an apparently more serene image, signalling to the American public that the agrarian reform was successful, and that tropical Mexico is again a nice place to visit and in which to invest.“²⁷⁹

Anna Indych-López hat darauf hingewiesen, dass die Pressevertreter*innen, von denen viele offenbar Riveras mexikanische Freskenzyklen *in situ* gesehen hatten, sich von diesen Abänderungen der „mexikanischen“ Szenen nicht überzeugen ließen und die Isolation der Fresken aus ihrem narrativen und architektonischen Zusammenhang monierten.²⁸⁰ Wenngleich diese als „authentisch“ gelobt wurden, so erschienen sie Kritiker*innen wie Rose Mary Fisk von der *Chicago Evening Post* doch als „samples, ‘out of place and isolated in their present environment‘“²⁸¹. Obwohl der Ausstellung das Verdienst zukomme, so Fisk weiter, den Künstler einem breiten Publikum bekannt gemacht zu haben – Riveras Retrospektive stellte einen neuen Besucher*innen-Rekord für das Museum of Modern Art auf –, so bleibe doch das Gefühl zurück, „that to understand the real stature of Rivera, we must visit Mexico, to see his finest achievement, his frescoes, in place“²⁸².

Wenngleich das *portable fresco* demnach als künstlerische Lösung nicht gänzlich überzeugen konnte, so ist es dennoch ein Beispiel dafür, dass im Prozess der Aushandlung medienspezifische Festschreibungen dynamisiert werden. Das zuvor mit architektonischen Strukturen fest verbundene Fresko wird zu einer hybriden Bildform, die sich in einem Dazwischen von Wand- und Tafelbild bewegt. So arbeitete Rivera hier zwar in der *al-fresco*-Technik und band daher die Pigmente in den Putz und somit in den Bildträger ein, anstatt diese, wie bei einem Tafelbild, auf diesen aufzutragen. Im Unterschied zum klassischen Fresko war das *portable fresco* allerdings nicht ortsgebunden, sondern beweglich und wurde zudem, dem Tafelbild vergleichbar, eingefügt in eine Rahmenstruktur – wenngleich diese wiederum in die Wand eingelassen werden konnte, um den Eindruck eines Wandbildes zu erwecken.

278 Anna Indych-López hat auf die Divergenz zwischen Riveras Darstellung und dem u. a. in zeitgenössischen Fotografien übermittelten Bild von Zapata als *charro* mit Patronengürtel, mit Silberbeschlägen versehenen Hosen und ausladendem Sombrero hingewiesen: Vgl. Anna Indych-López, *Agrarian Leader Zapata*, in: Ausst. Kat. Diego Rivera 2011, S. 76–87.

279 Mabardi 1999, S. 257.

280 Indych-López 2009, S. 142.

281 Rose Mary Fisk, *Diego Rivera Comes to N.Y. in a Big Way*, in: *Chicago Evening Post*, 29. Dezember 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.

282 Ebd.

Ursprünglich aus der Biologie stammend hat der Terminus der Hybridität in den letzten Jahrzehnten eine ausgesprochene Konjunktur erlebt. Der Begriff, der sich aufgrund seiner biologistischen Konnotationen auch Kritik ausgesetzt sieht,²⁸³ hat dabei eine positive Aneignung erfahren, an die ich mich hier halte. Diskutiert wurde er nach seiner Umwertung vor allem in Bezug auf Identität und Kultur. Unter Hybridisierung, so hat García Canclini im Vorwort zur neuen erweiterten Auflage seines Buches *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* formuliert, verstehe er jedoch generell „soziokulturelle Prozesse, in denen unauffällige Strukturen oder Praktiken, die getrennt voneinander existierten, kombiniert werden, um neue Strukturen, Objekte und Praktiken zu erzeugen“²⁸⁴. Somit lässt sich der Begriff der Hybridisierung allgemein auf jene kulturellen, sozialen, aber auch medialen Vermischungsprozesse anwenden, aus denen etwas Neues hervorgeht. „Hybrid“, so haben Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius konstatiert, „ist alles, was sich einer Mischung von Traditionslinien oder Signifikantenketten verdankt, was unterschiedliche Diskurse und Technologien verknüpft, was durch Techniken der *collage*, des *samplings*, des Bastelns zustande gekommen ist.“²⁸⁵

Hybriditätstheorien gehen von ständigen Transformationen aus. Sie lassen sich demnach auch für die Analyse von Riveras MoMA-Retrospektive und den damit einhergehenden Transformationsprozess des Wandbildes fruchtbar machen. Bislang in der Forschung nicht ausreichend untersucht wurde meiner Ansicht nach dabei, dass der Aspekt der Bewegung als konstitutives Element der Ausstellung in der Außendarstellung von Anfang an betont wurde. So wurde in der Presseberichterstattung nicht nur die Beweglichkeit von Riveras Bildtafeln hervorgehoben, auch Rivera selbst wurde dem US-amerikanischen Publikum als ein sich zwischen Räumen bewegend, international agierender Künstler vorgestellt. Bachmann-Medick zufolge verkörpern gerade „Migranten, Künstler und Intellektuelle [...] Hybridität, insofern sie sich kosmopolitisch zwischen den Kulturen bewegen und ihre mehrfache Zugehörigkeit produktiv machen bzw. kreativ entfalten können sollen“²⁸⁶. In der Presseberichterstattung wurde Rivera

283 Vgl. stellvertretend zur Kritik am Hybriditätsbegriff: Robert Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*, London 1995, S. 27.

284 „[...] procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.“ Néstor García Canclini, Einführung zu der neuen Ausgabe: *Las Culturas Híbridas en Tiempos Globalizados*, in: Ders., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, neue erw. Aufl., Buenos Aires 2001, S. 13–33, hier: S. 14. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

285 Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius, *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, in: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, hrsg. von dens. und Therese Steffen, Tübingen 1997, S. 1–29, hier: S. 14. Hervorhebung im Original.

286 Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. neu bearb. Aufl., Reinbek 2009, S. 200.

geradezu als Inbegriff eines solchen Künstlersubjekts beschrieben, das seine „kulturelle Mehrfachzugehörigkeit“²⁸⁷ für seine künstlerische Arbeit fruchtbar machte: „Rivera went to Paris, became entranced by the work of Picasso and Cezanne“, schrieb etwa die *New York Herald Tribune* über Riveras künstlerischen Werdegang, „then followed years in which he strove to find himself. He was in Rome, in Moscow, then he returned to Mexico and began to put in fresco what he had seen.“²⁸⁸ Riveras *portable frescoes* wurden somit durchaus als Produkte vielfältiger kultureller Einflüsse rezipiert. Sie seien, so erklärte Rose Mary Fisk von der *Chicago Evening Post* den US-amerikanischen Leser*innen „the climax of a restless and ever-searching career“²⁸⁹ – eine Definition, die sich nicht zuletzt auf die Beweglichkeit von Riveras Freskentafeln selbst beziehen lässt.

Nicht nur der Künstler galt den US-amerikanischen Kritiker*innen jedoch als Wanderer zwischen den Kulturräumen. Vielmehr wurde ausdrücklich betont, dass die Ausstellung selbst erst im Prozess der Bewegung, im Prozess des Überschreitens nationaler Grenzen entstanden sei, denn Rivera hatte einen Teil der Werke zunächst auf der Bahn-, dann auf der Schiffsreise nach New York angefertigt. Das Museum dankte daher im Katalog ausdrücklich „Captain Robert Wilmott and Officers of the S. S. Morro Castle for their generosity and courtesy in making available for Diego Rivera a ‘ship studio’ for painting while en route to this country“²⁹⁰. Die großen New Yorker Tageszeitungen wie die *New York Times* zeichneten für ihre Leser*innenschaft die Reiseroute des unterwegs arbeitenden Künstlers nach:

„Despite the exigencies of travel by land and sea, Mr. Rivera managed to work every day on his way here from Mexico City. On the all-day train ride to Vera Cruz he set up his easel and painted. When he and Señora Rivera boarded the Morro Castle the captain delighted the artist by turning over to him a part of his quarters on the hurricane deck. For five days Rivera devoted himself to the five portraits needed to finish his show here.“²⁹¹

Gerade die Beschreibung der Schiffspassage, in der sich die Migrationserfahrung als ein elementarer Bestandteil der US-amerikanischen Identitätskonstruktion widerspiegelt, spielte in der Berichterstattung eine Rolle. Hier wird das Übersetzen im wortwörtlichen, d. h. im räumlichen Sinne des Hinübersetzens von einem Ufer ans andere, thematisiert. Es ist jedoch gerade nicht der Seeweg zwischen Europa und Amerika – zu dieser Zeit die primäre Achse künstlerischen Austauschs und auch in der Gründungsgeschichte des MoMA von zentraler Bedeutung²⁹² –, die hier in den Blick genommen wird. Vielmehr

287 Ebd.

288 New York Herald Tribune, 14. November 1931.

289 Chicago Evening Post, 29. Dezember 1931.

290 Ausst. Kat. Diego Rivera 1931, S. 8.

291 The New York Times, 15. November 1931.

292 Den drei Gründerinnen des MoMA, Abby Aldrich Rockefeller, Lilly Bliss und Mary Quinn Sullivan, soll die Idee zur Schaffung des Museums an Bord eines Ozeandampfers auf dem Rückweg von Europa

findet eine Dezentrierung statt, um die inneramerikanische Verbindung in Abwendung vom „Alten“ Kontinent zu betonen.

In der Raumtheorie spielt die Denkfigur des Schiffes – das sich auf dem Ozean bewegt, von diesem bewegt wird, in dem aber auch selbst wiederum Bewegung stattfindet – bereits seit Aristoteles und Descartes eine Rolle.²⁹³ Stephan Günzel zufolge eigne sich das Schiff dafür, „zwei ineinander greifende Ordnungen – eine lokale und eine globale – kenntlich zu machen.“²⁹⁴ Michel Foucault bezeichnete in seinen Überlegungen zu „Anderen Räumen“ das Schiff als Heterotopie *par excellence*. Unter dem Begriff der „Heterotopie“ fasste Foucault Gegenorte, die sich im Außen, an den Rändern der Gesellschaft ansiedeln lassen und nach ihren eigenen Ordnungen funktionieren. Im Gegensatz zu Utopien handelt es sich jedoch um real existierende Orte, gewissermaßen verwirklichte Utopien. Als „ein schaukelndes Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert“, sei das Schiff, so Foucault „nicht nur das größte Instrument der wirtschaftlichen Entwicklung gewesen [...], sondern auch das größte Imaginationsarsenal“²⁹⁵. In Bezug auf Migrationsprozesse wird die Schiffsreise wiederum als prägnante Übergangssituation beschrieben. Die Schiffsreise, so hat etwa Joachim Schlör konstatiert, „ist ein transnationaler Übergangsraum, ein ‚floating space‘ zwischen alter und neuer Ordnung, zwischen nicht mehr und noch nicht“²⁹⁶. Sie wird zum *rite de passage*,²⁹⁷ „zum Übergang vom einen in ein anderes Leben, eine andere Identität“²⁹⁸. Dabei werden, das lässt sich etwa für italienische Sprachgemeinschaften in den USA nachweisen,²⁹⁹ bereits während der Überfahrt in das neue Leben Interferenzprozesse in Gang gesetzt. Das Schiff wird zum Ort der

in die Vereinigten Staaten gekommen sein. Vgl. Jennifer Jane Marshall, *Machine Art, 1934*, Chicago 2012, S. 22.

293 Vgl. hierzu Dünne und Günzel 2012.

294 Stephan Günzel, Einleitung zu Teil I: Physik und Metaphysik des Raums, in: Dünne und Günzel 2012, S. 19–43, hier: S. 25.

295 Michel Foucault, *Andere Räume* [1967], in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente u. a., 2. Aufl., Leipzig 1991, S. 34–46, hier: S. 46.

296 Joachim Schlör, Die Schiffsreise als Übergangserfahrung in Migrationsprozessen, in: *Mobile Culture Studies. The Journal* 1 (2015), S. 9–22, hier: S. 19.

297 Vgl. zum ethnologischen Konzept des Übergangsritus: Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites* [1909], in der deutschen Übersetzung erschienen als *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 1986; sowie darauf aufbauend: Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* [1969], in der deutschen Übersetzung: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M. 1989.

298 Joachim Baur, *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multi-kulturellen Nation*, Bielefeld 2009, S. 340.

299 Vgl. Elton Prifti, Italese und Americano: Sprachvariation bei italienischen Migranten in den USA, in: *Sprachen in mobilisierten Kulturen: Aspekte der Migrationslinguistik*, hrsg. von Thomas Stehl, Potsdam 2011, S. 71–106, hier: S. 85.

Hybridisierung und steht stellvertretend für eine dynamische, prozessuale und im Wandel befindliche Kultur.³⁰⁰

Auch in der Presseberichterstattung zu Riveras MoMA-Ausstellung wird das Prozessuale gewissermaßen zu einem Leitmotiv – beginnend mit der Nachverfolgung der Reiseroute des Künstlers bis hin zur detaillierten Schilderung des Anfertigungsprozesses seiner Fresken in New York, der von der Öffentlichkeit begleitet wurde und über den Ausstellungsbeginn hinaus andauerte. Auf Bildinhalte und die Art der Darstellung wirkte sich die Mobilisierung des Künstlers jedoch nicht aus. Anstatt auf seiner Reise die bewegte Umgebung einzufangen, wie es etwa die Landschaftsmaler*innen des 19. Jahrhunderts getan hatten, die, wie Monika Wagner konstatiert hat, „[m]it zunehmender Reisegeschwindigkeit und der allgemeinen Mobilisierung dank Dampfschiff und Eisenbahn sowie den damit einhergehenden Veränderungen der Wahrnehmungsbedingungen [...] in turbulente Bewegung“³⁰¹ geraten waren, malte Rivera während der Überfahrt nach New York Gemälde wie das farbenfrohe-folkloristische *The Rivals* als Auftragsarbeit für Abby Aldrich Rockefeller, mit dem er in exotischen Repräsentationsmustern und im Paradigma eines „nationalen Stils“ verhaftet blieb.³⁰² Verweigerten sich zahlreiche der nach Amerika ausgewanderten Künstler*innen der europäischen Avantgarde dezidiert jeglicher Form des Patriotismus und der nationalen Zugehörigkeit, so definierte sich Rivera gerade über diese – was etwa Marcel Duchamps Intention entgegensteht, sich durch die Schiffsreise 1915 erst in die USA, dann 1918 nach Buenos Aires „im Bemühen um eine kosmopolitischere und polyglottere Dimension den Institutionen des Nationalstaates zu entziehen“³⁰³ und dabei gleichzeitig in seinem künstlerischen Schaffen mit der Abkehr von der Malerei einen radikalen Umbruch zu vollziehen.³⁰⁴ Zumindest in gewisser Weise vollzog sich jedoch auch bei Rivera eine künstlerische Neuorientierung, denn bei seiner Ankunft in New York, die die *New York Herald Tribune* geradezu als einen künstlerischen Erweckungsmoment beschreibt, sah sich der Künstler von der Modernität und Kraft der US-amerikanischen Großstadt

300 Vgl. Schlör 2015, S. 21.

301 Monika Wagner, *Bewegte Bilder und mobile Blicke. Darstellungsstrategien in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts*, in: *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hrsg. von Harro Segeberg (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München 1996, S. 171–189, hier: S. 176.

302 Frank E. Washburn Freund bezeichnete in der *Pittsburgh Post-Gazette* das Gemälde *The Rivals* als ein „characteristic canvas“, typisch für Riveras Œuvre. Siehe: Frank E. Washburn Freund, *Famous Mexican Exhibits*, in: *Pittsburgh Post-Gazette*, 9. Januar 1932, S. 4.

303 Giovanni Zapperi, *Transatlantik. Duchamp, Man Ray und die Ästhetik des Exils*, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hrsg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Zürich/Berlin 2010, S. 147–161, hier: S. 150–151.

304 Duchamp entwarf, inspiriert durch das Exil und das selbst gewählte Gefühl der Heimatlosigkeit, in dieser Zeit eine ganze Reihe modifizierbarer, leicht zu transportierender Objekte. Vgl. ebd., S. 152–156.

angezogen. Die Einfahrt in den New Yorker Hafen, so Rivera, habe ihm einen neuen Inspirationshorizont eröffnet und ihn dazu veranlasst auszurufen: „There is no reason in the world why any person should go to Europe for inspiration or study. Here it is – the might, the power, the energy, the sadness, the glory, the youthfulness of our lands.“³⁰⁵

Hier wird ein Motiv aufgegriffen, das bereits seit den 1920er Jahren im Diskurs um eine nationale Kunst in den Vereinigten Staaten als Metapher eine zentrale Rolle spielte: der New Yorker Hafen als Ort künstlerischen Ankommens, an dem, so hat Angela Miller konstatiert, „the nation’s cultural ‚coming-of-age‘ would be heralded by the triumphant docking of the wandering, errant and homeless cultural ship [...]“³⁰⁶. Der Autor Paul Rosenfeld beschrieb dieses verschiebende Moment 1924 in *Port of New York*, einem Band mit vierzehn Essays über Künstler*innen wie Alfred Stieglitz, Georgia O’Keeffe und Marsden Hartley, die seiner Meinung nach in der Kunst eine neue Ära genuin US-amerikanischer Ausdruckskraft eingeleitet hätten.³⁰⁷ In seinem Epilog konstatiert Rosenfeld:

„Perhaps the new world of new expression of life which should have been reached when the feet first stepped from off the boats on American soil has faintly begun. Perhaps the tradition of life imported over the Atlantic has commenced expressing itself in terms of the new environment, giving the Port of New York a sense at last, and the entire land the sense of the Port of New York. [...] We have been sponging on Europe for direction instead of developing our own, and Europe had been handing out nice little packages of spiritual direction to us. But then Europe fell into disorder and lost her way, and we were thrown back on ourselves sustaining faith.“³⁰⁸

Rivera schloss sich dieser Idee von einer Wachablösung Europas auf dem Gebiet der Kunst an. Die Zukunft der Kunst, so Rivera, liege auf dem amerikanischen Kontinent: „We are ready [...] to express ourselves, and our expression will not be European, it will be American.“³⁰⁹ Sein Wunsch nach einem gesamtamerikanischen Ausdruck, nach einer „new American culture which should serve all humanity“³¹⁰, stieß jedoch an die Grenzen einer nationalistischen Beschränktheit. Für das New Yorker Publikum, so befand Edward Alden Jewell von der *New York Times*, besäßen gerade jene Werke Riveras die größte Anziehungskraft, die „thoroughly Mexican“ seien, „that bear the imprint of

305 New York Herald Tribune, 14. November 1931.

306 Angela Miller, „Home“ and „Homeless“ in Art between the Wars, in: *A Companion to American Art*, hrsg. von John Davis, Jennifer A. Greenhill und Jason D. LaFountain, Hoboken 2015, S. 246–263, hier: S. 253.

307 Vgl. Paul Rosenfeld, *Port of New York. Essays on Fourteen American Moderns*, New York 1924.

308 Ebd., S. 294–295.

309 New York Herald Tribune, 14. November 1931.

310 Ebd.

a return to the soil of one's nativity"³¹¹. Und Rose Mary Fisk von der *Chicago Evening Post* konstatierte, dass es Riveras künstlerischem Ausdruck zuweilen an Sicherheit fehle, „at least, until we get back to the native Mexican things“³¹². Allein hier befinde sich der Künstler auf „terra firma“³¹³ – eine Metapher, die abermals räumliche Assoziationen weckt und den Künstler ausschließlich auf nationalem Terrain stabil verortet. Mit dem Hinweis auf Riveras angebliche Unfähigkeit, als Ausländer „our new order of society and labor“³¹⁴ angemessen zu erfassen, lehnten einige Kritiker*innen es daher auch ab, dass der Künstler seinen sozialkritischen Blick auf die politischen Entwicklungen in seinem Gastland lenkte. Das Fresko *Frozen Assets* etwa, so konstatierte die Zeitschrift *The Art News*, sei bestenfalls „a satirical arraignment of our city“³¹⁵. Es mangle in New York wahrlich nicht an Material für die künstlerische Auseinandersetzung, so schrieb Henry McBride, „but you can see it is not good stuff for strangers“³¹⁶.

Riveras Ausstellung zeigt daher auf, dass es in einer von Nationalismus geprägten Zeit nicht gänzlich gelingen konnte, bestehende binäre Oppositionsstrukturen durch Hybridisierung zu transzendieren und festgefahrene Denkweisen aufzubrechen. Und auch die *portable frescoes* selbst erfüllten letztlich nicht ihr Versprechen von Beweglichkeit. Hatten Stahlrahmenkonstruktionen nicht nur in der US-amerikanischen Architektur zu einer Bauweise geführt, die sich gerade durch mehr Leichtigkeit und Flexibilität in der Innenraumaufteilung auszeichnete, so bewirkten diese im Falle des *portable fresco* das Gegenteil. Die tragbaren Fresken blieben, anders als ihr Name zunächst vermuten lässt, ebenso starr und unbeweglich, wie das Denken in nationalen Grenzziehungen verharnte. Im Gegensatz zu den Leinwandgemälden wurden sie vom Künstler nicht im dynamischen Prozess des Unterwegsseins geschaffen. Vielmehr musste man den Transportweg der fragilen, unhandlichen Werke möglichst kurz halten – auch um die Ausstellungskosten einzudämmen – und ließ diese daher erst in den Räumlichkeiten des Museums anfertigen. Das Museum selbst wurde somit zur Produktionsstätte. Nach Ausstellungsende fanden sich zunächst, anders als gehofft, keine Käufer*innen für die *portable frescoes*, und Anna Indych-López hat zudem darauf hingewiesen, dass etwa das Museum of Modern Art, das *Agrarian Leader Zapata* 1940 erwarb, das Fresko bis heute aus konservatorischen Gründen selbst innerhalb New

311 Edward Alden Jewell, In the Realm of Art: Rivera at Museum of Modern Art, in: *The New York Times*, 27. Dezember 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.

312 *Chicago Evening Post*, 29. Dezember 1931.

313 Ebd.

314 Anon., Exhibitions in New York: Diego Rivera, Museum of Modern Art, in: *The Art News*, 16. Januar 1932. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.

315 Ebd.

316 McBride 1932, S. 97.

Yorks nur ausgesprochen selten als Leihgabe für Ausstellungen zur Verfügung stellt.³¹⁷ Zum *portable fresco* kehrte Rivera daher nur noch zu wenigen Gelegenheiten zurück.³¹⁸

In den folgenden Jahren blieben die Anforderungen, die die US-amerikanische Hochhausarchitektur an Rivera stellte, für den Künstler eine ebensolche Herausforderung wie die Wünsche seiner Auftraggeber*innen. Indem er auch für die großformatigen seiner US-amerikanischen Wandgemälde ab 1931 Eisenrahmenkonstruktionen verwendete, die in der Wand verankert wurden, vermied Rivera zwar die direkte künstlerische Auseinandersetzung mit dem Beton. Der Künstler hielt jedoch am Fresko fest, auch als er für den prestigeträchtigen Rockefeller-Center-Auftrag zunächst ausdrücklich gebeten wurde, ein Wandgemälde auf Leinwand zu fertigen. Es solle das Ziel der Monumentalmalerei sein, so schrieb Rivera 1932 an Raymond Hood, den Hauptarchitekten des Rockefeller Center, „das Leben des Bauwerks über die Zeit und den Raum hinaus [zu] erweitern, und das ist natürlich nicht realisierbar, wenn die Wurzeln der Malerei sich nicht tief im Bauwerk verankern“³¹⁹. Die Wurzelmetapher, in der sich zuvor die Konstruktion einer mexikanischen Andersheit manifestiert hatte, übertrug Rivera hier auf das Fresko. Er stilisierte dieses so zu einem – zumindest über ein metallenes Gerüst – mit der Wand fest verwachsenen, organischen Gebilde, das dazu erdacht war, der Schnelllebigkeit der modernen US-amerikanischen Architektur etwas von dauerhafter Bedeutung entgegenzusetzen.³²⁰

Wie am Fresko, so hielt Rivera nach seiner MoMA-Ausstellung von 1931 auch an seiner Vision eines gesamtamerikanischen künstlerischen Ausdrucks fest. Bei einem Vortrag in Kalamazoo, Michigan im Januar 1933 umriss er diese „new art boiling up from the melting pot of racial mixtures in the Americas“³²¹. Diese neue Kunst sei „distinctly American, continental in scope. It ignores the existence of national boundaries.“³²²

317 Vgl. Indyk-López 2009, S. 231, Anm. 52.

318 Als Beispiel kann hier Riveras Zyklus portabler Fresken für die New Worker's School in New York von 1933 gelten.

319 In der deutschen Übersetzung zitiert nach: Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde, S. 298.

320 Die Wurzelmetapher findet sich in Zusammenhang mit Riveras Freskotechnik auch 1940 in einem Artikel des *San Francisco Examiner*. Alexander Fried schrieb hier bezüglich Riveras *Pan American Unity*-Wandbild für die *Golden Gate International Exposition* in San Francisco: „The roots of the painting [...] have been planted and are spreading steadily.“ Alexander Fried, Diego Rivera Gives His Views on Fresco Work, in: *The San Francisco Examiner*, 16. Juni 1940, S. 6, Section D.

321 Anon., Artists Visions New School, in: *The Ogden Standard*, 1. Januar 1933, S. 6-B.

322 Ebd.

