

VII Ein mexikanischer Gegenentwurf: Lola Álvarez Bravos *fotomural* für das Instituto Mexicano del Seguro Social und Landschafts- konzepte im fotografischen Wandbild

Der Entwicklung in den USA gegenübergestellt fiel das *fotomural* in Mexiko als Medium künstlerischer Ausdrucksfindung erst vergleichsweise spät auf fruchtbaren Boden. James Oles stellte 2019 erst die Vermutung an, dass das neuartige Wandbild-Medium in Mexiko zunächst von dem Spanier Josep Renau eingeführt wurde.¹ Renau kam 1939 nach Mexiko, als Teil einer ganzen Bewegung von republikanischen Flüchtlingen, die vor dem Spanischen Bürgerkrieg in Mexiko Zuflucht suchten und von der Cárdenas-Regierung aufgenommen wurden. Bereits 1937 – in dem Jahr, in dem Renau als Generaldirektor der Schönen Künste der Spanischen Republik den Ausstellungsbeitrag für die Pariser Weltausstellung verantwortete, für den er selbst großformatige Fotomontagen schuf – hatte der Spanier den Muralisten Siqueiros in Valencia kennengelernt.² Zwischen 1939 und 1940 kooperierten beide Künstler als Teil eines Kollektivs im Treppenhaus des Sindicato Mexicano de Electricistas in Mexiko-Stadt. Das hier entstandene Werk trägt den Titel *Porträt der Bourgeoisie* (Abb. 146) und kann als weiteres Beispiel für die in dieser Arbeit betrachteten medialen Übersetzungsprozesse im Wandbild gelten – in diesem Fall, da hier fotografische bzw. fotomontierte Vorlagen per Diaprojektor an die Wand geworfen und dann in die Malerei übertragen wurden.³ „Ich für meinen Teil bot an, die allgemeine Thematik durch eine fotografische Montage der beschlossenen spezifischen Themen zu visualisieren, indem ich die gekrümmte aufsteigende räumliche

1 Vgl. Oles 2019, S. 132.

2 Vgl. Renau 1976, S. 3.

3 Dass hierfür Nitrozelluloselacke mittels einer Spritzpistole auf die Wand aufgetragen wurden, ließ die individuelle künstlerische Handschrift gänzlich hinter einen kollektivierten, an industrielle Fertigungs-techniken angelehnten Arbeitsprozess zurücktreten. Vgl. hierzu: Jennifer Jolly, Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and Their Collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate, in: *Oxford Art Journal* 31:1 (2008), S. 131–151, hier: S. 141.



Abb. 146: David Alfaro Siqueiros, *Retrato de la Burguesía* (Porträt der Bourgeoisie), 1939–40, Wandgemälde im Treppenhaus des Sindicato Mexicano de Electricistas, Mexiko-Stadt

Richtung und den Rhythmus der bereits auf den Wänden festgelegten Linien verfolgte⁴, schrieb Renau rückblickend über die von ihm im Vorbereitungsprozess angefertigten Fotomontagen, die sich aus seinen eigenen fotografischen Aufnahmen und aus einem „dokumentarischen Archiv⁵ unterschiedlicher Presseartikel speisten.⁶

Kurz nach seiner Arbeit an *Porträt der Bourgeoisie*, für dessen Fertigstellung sich Renau – nach Siqueiros Ausweisung aus Mexiko infolge seiner Beteiligung am ersten Attentat auf Leo Trotzki – als einziger Zurückgebliebener des ursprünglichen Kollektivs verantwortlich zeichnete,⁷ fertigte der spanische Künstler offenbar einen Entwurf für

4 „Por mi parte, me ofrecí para visualizar la temática general por medio de un montaje fotográfico de los temas concretos que se decidieron, siguiendo para ello la dirección y ritmo espaciales curvo-ascendentes de las líneas ya determinadas sobre los muros.“ Renau 1976, S. 14. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

5 „[...] archivo documental.“ Ebd. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

6 Laurence Hurlburt konnte u. a. Fotos aus den US-amerikanischen Zeitschriften *Look* und *Life* identifizieren. Vgl. Laurence Hurlburt, David Alfaro Siqueiros's „Portrait of the Bourgeoisie“, in: *Art Forum* 15:6 (1977), S. 39–46, hier: S. 41.

7 Wenngleich Renau zusammen mit seiner Ehefrau nach Siqueiros' Ausweisung aus Mexiko die Fertigstellung des Wandbildes verantwortete, ist er aus der Geschichte des Werks weitestgehend herausge-



Abb. 147: Josep Renau, *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* (Die vollständige Elektrifizierung Mexikos wird dem Elend der Menschen ein Ende bereiten), 1941, Silbergelatineabzug von Fotomontage, handretuschiert, 12 × 25 cm

ein weiteres Wandbild an, das für den Eingangsbereich desselben Gebäudes vorgesehen war. Im Ausstellungskatalog von Renaus umfassender Wanderretrospektive von 2008 ist der Entwurf von 1941 unter dem Titel *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* abgebildet,⁸ ein Thema im Sinne der Fortschrittsideologie der Moderne, das mit dem Anbringungsort des Wandbildes im Foyer der mexikanischen Elektrizitätsgewerkschaft in einem engen Bezug stand. Vom sowjetischen Künstler Gustav Klucis war diese Thematik in vergleichbarer Form bereits Anfang der 1920er Jahre als Fotomontage bildlich umgesetzt worden, in diesem Fall Lenins Vision für die Sowjetunion repräsentierend.⁹ Die Grundlage für Renaus Entwurf bildete offenbar das 1940 von dem spanischen Exilanten Gabriel García Maroto unter dem Pseudonym Maclovio Flores veröffentlichte Buch *México electrificado*,¹⁰ das die Wichtigkeit der Elektrifizierung für die wirtschaftliche Entwicklung des gesamten Landes herausstellte. Oles geht davon aus, dass Renau eine Umsetzung seines Fotomontage-Entwurfs (Abb. 147) als *fotomural* plante, spekuliert jedoch, dass finanzielle und technische Gründe letztlich

schrieben worden. Siqueiros selbst attackierte die an dem Wandbild beteiligten spanischen Künstler*innen im Rahmen einer allgemeinen Abrechnung mit dem „ausländischen“ Einfluss auf die mexikanische Kunst Ende der 1940er Jahre und ließ verlauten, dass diese dem mexikanischen Muralismus mit zu wenig Respekt begegnet wären. Erst 1971 fand eine Versöhnung zwischen Siqueiros und Renau statt, die zu dem von Renau 1976 verfassten Bericht über den Entstehungsprozess des Wandbildes führte, die Jolly als eine hochidealisierte Darstellung bezeichnet. Vgl. Jolly 2008.

8 Vgl. Ausst. Kat. Renau 2008, S. 249, 250 und 251.

9 Vgl. Gustav Klucis, *Elektrifizierung des ganzen Landes*, Fotografie der später beschädigten Original-Fotomontage von 1920, in: Ausst. Kat. Gustav Klucis: Retrospektive 1991, Abb. 11.

10 Vgl. Miguel Cabañas Bravo, *Artistas Transterrados. México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939*, in: *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*, hrsg. von Elena Horz, Mexiko-Stadt 2014, S. 35–70, hier: S. 57; sowie: Ders., *Josep Renau*, Zaragoza 2011, S. 88.

dazu führten, dass eine Realisierung des Wandbildes in dieser Form nicht umgesetzt werden konnte.¹¹

Des Weiteren ist festzuhalten, dass der mexikanische Museograf, Künstler und Museumsleiter Fernando Gamboa etwa zeitgleich mit großen, ungerahmten Fotografien innerhalb der von ihm entwickelten Ausstellungskonzepte zu experimentieren begann. Gamboa wirkte mit den von ihm organisierten Ausstellungen im In- und Ausland ab 1937 federführend an der Förderung und weltweiten Verbreitung der mexikanischen Kunst mit. In der Forschung wird er daher auch als deren „Botschafter“ bezeichnet.¹² Ana Garduño zufolge habe Gamboas „Kühnheit, Werke unterschiedlicher Herkunft, Epochen und Materialien gleichberechtigt in einem Raum zu präsentieren, so dass sie miteinander interagieren konnten – darunter mesoamerikanische Skulpturen, Ölgemälde aus dem Vizekönigreich, Landschaften und Stillleben aus dem 19. Jahrhundert, Werke der so genannten mexikanischen Malerschule, fotografische Reproduktionen von Wandmalereien, Werke der Volkskunst usw. – [...] zu jener Zeit großes Aufsehen [erregt]“¹³. Gamboa setzte sich mit den kuratorischen Konzepten von Alfred H. Barr und Friedrich Kiesler auseinander, ebenso interessiert war er an zeitgenössischen Werbestrategien, die in den USA entwickelt wurden.¹⁴ Schon 1938 zeigte die von ihm organisierte Schau *España en llamas* [Spanien in Flammen] im Vestibül des Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt großformatige Fotos, präsentierte an mobilen Stellwänden, die die Folgen des Spanischen Bürgerkriegs, wie die Bombardierung von Guernica, illustrierten (Abb. 148). Diese knüpften an die Ästhetik politischer Plakate an und sollten – wie die anderen in der Ausstellung gezeigten Materialien – vor allem leicht zu transportieren sein.¹⁵

11 Vgl. Oles 2019, S. 132.

12 Vgl. *Fernando Gamboa, Embajador Del Arte Mexicano*, hrsg. vom Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexiko-Stadt 1991.

13 „El atrevimiento de presentar en una misma sala y en condiciones de igualdad piezas de diversas procedencias, épocas y materiales con el fin de que interactuaran – esculturas mesoamericanas, óleos del virreinato, paisajes y bodegones decimonónicos, creaciones de la llamada escuela mexicana de pintura, reproducciones fotográficas de murales paradigmáticos, piezas de arte popular, etcétera –, causó sensación en la época.“ Ana Garduño, Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría, in: Ausst. Kat. *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*, Museo Mural de Diego Rivera, Mexiko-Stadt (27. August 2009–2. März 2010), Mexiko-Stadt 2009, S. 17–65, hier: S. 19–20.

14 Vgl. hierzu: Carlos Molina, Fernando Gamboa y su particular versión de México, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27:87 (2005), S. 117–143. Molinas Aufsatz ist auch abgedruckt in: Ausst. Kat. *Las ideas de Gamboa*, Museo Jumex, Mexiko-Stadt (19. November 2013–30. März 2014), Mexiko-Stadt 2013, S. 273–289. Der Katalog bietet einen umfassenden Überblick über Gamboas Tätigkeiten als Ausstellungsmacher.

15 Vgl. Garduño 2009, S. 27. Die Ausstellung reiste anschließend u. a. nach Guanajuato und Querétaro.

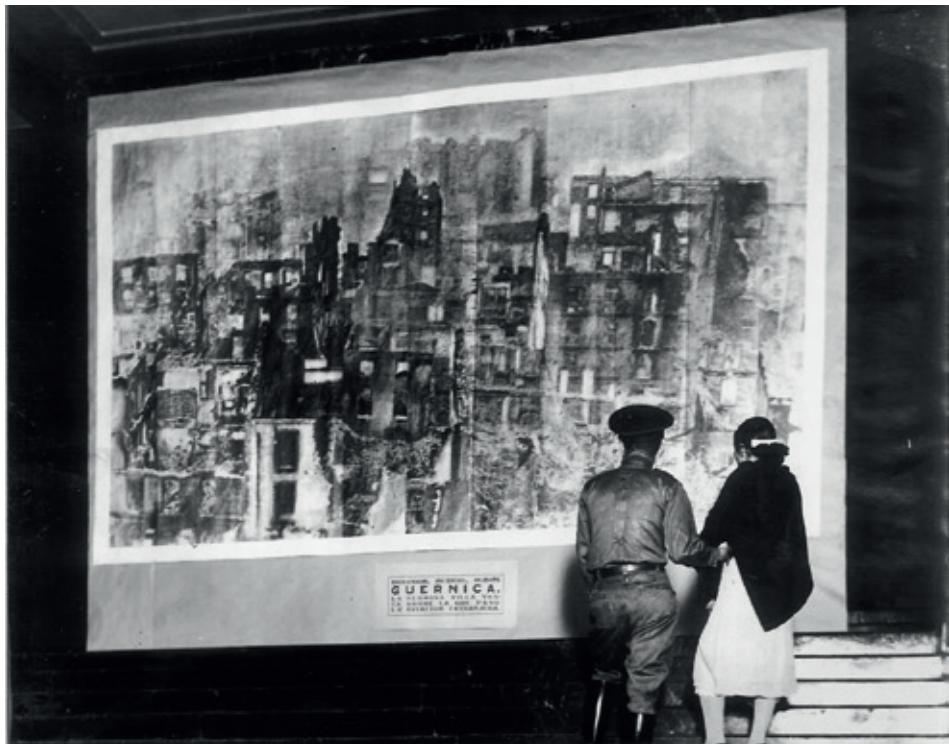


Abb. 148: Ausstellungsansicht, *España en llamas*, Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt, 1938

Auch die von Gamboa 1943 am selben Ort kuratierte Ausstellung des populären Grafikers José Guadalupe Posada zeigte nicht nur dessen kleinformatige Originalwerke, sondern bis zu vier Quadratmeter umfassende, fotografische Vergrößerungen ausgewählter Grafiken, womit Gamboa, so schrieb er selbst in der Publikation *Tiempo*, für das mexikanische Ausstellungswesen neue Maßstäbe setzte: „Zum ersten Mal wird in Mexiko das Werk eines Künstlers in einer Ausstellung gezeigt, die ihn in seiner Zeit verortet, dabei jedoch gleichzeitig in einem modernen Sinne installiert wurde.“¹⁶ Als die Ausstellung im April 1944 schließlich in der von Gamboa konzipierten Form auch im Art Institute in Chicago eröffnete, schrieb Daniel Catton Rich, Direktor der Abteilung für bildende Künste, im Katalogvorwort nicht nur von Posada als „a man of whom all

16 „Por primera vez se enseña en México la obra de un artista situándolo en su tiempo, en una exhibición montada con sentido moderno.“ Fernando Gamboa, El Gran Posada, in: *Tiempo*, 9. April 1943, hier zitiert nach: Fernando Gamboa, Embajador Del Arte Mexicano 1991, S. 43–46, hier: S. 44–45. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

the Americas may be proud“¹⁷. Er betonte auch die Wichtigkeit des US-amerikanisch-mexikanischen Austauschs auf institutioneller Ebene, für den die Ausstellung einen wichtigen Schritt markierte.¹⁸

Dass Gamboa für die Art der von ihm verwendeten fotografischen Vergrößerungen den Begriff *fotomural* verwendete, lässt sich nicht nachweisen, wenngleich er offenbar mit Firmen zusammenarbeitete, die auf die Herstellung von *fotomurales* spezialisiert waren.¹⁹ Im Kontext der von Gamboa geleiteten Organisation des mexikanischen Beitrags für die Brüsseler Weltausstellung von 1958, der Mexiko als „eine moderne Nation mit alter Zivilisation“²⁰ präsentieren sollte und dafür großformatige Fotografien in einer dynamischen, bis unter die Decke reichenden Rauminstallation darbot (Abb. 149), wird wahlweise von „gewaltigen fotografischen Vergrößerungen [grandes amplificaciones fotográficas]“²¹ oder von „fotografischen Tafeln [paneles fotográficos]“²² gesprochen, was darauf schließen lässt, dass Gamboa selbst diese nicht innerhalb einer tradierten Definition von Wandbild verortet sah. Einen künstlerischen Eigenwert sprach er den groß aufgezogenen Fotos offenbar nicht zu. Sie fügten sich lediglich ein in seine Ausstellungsstrategie, die darauf abzielte, die Betrachter*innen mittels visueller Beeinflussung zu erziehen.²³

Im Sinne eines künstlerisch wertigen, permanent konzipierten und in architektonische Zusammenhänge integrierten Kunstwerks etablierte sich das *fotomural* in Mexiko erst in den 1950er Jahren. Es steht damit im Kontext einer Zeit, in der die Monopol-

17 Daniel Catton Rich, Prefatory Note, in: Ausst. Kat. *Posada: Printmaker to the Mexican People*, Art Institute, Chicago (13. April–14. Mai 1944) Chicago 1944, S. 5.

18 „Through the cooperation of the Secretaría de Educación Pública, The Art Institute of Chicago was able to bring this important exhibition to Chicago where it is being shown for the first time outside Mexico. In return, the Institute is lending during the summer of 1944 its great collection of Toulouse-Lautrec lithographs and posters to be shown at the Palacio de Bellas Artes. This is, we believe, the first case of direct interchange of exhibitions between a North American and a Latin-American institution. We believe that such an arrangement is worth continuing and plan that Chicago may see a series of important exhibits developed with the help of our hemispheric neighbors.“ Ebd.

19 So findet sich etwa in seinen Archivalien ein Umschlag der Firma *fotomurales mexicanos, s.a.*, ansässig in der Colonia Roma Norte, Guanajuato 202 in Mexiko-Stadt.

20 „una nación moderna de civilización antigua.“ Siehe: Anon., *Exposición Universal e Internacional de Bruselas 1958*, FG-Bruselas-425, Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, Mexiko-Stadt. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

21 Siehe die Dokumentation in Gamboas Archiv: FG-Bruselas-429, Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, Mexiko-Stadt.

22 Diese Bezeichnung lässt sich auf der Rückseite von Fotografien finden, die den mexikanischen Ausstellungsbeitrag dokumentieren: Vgl. FG-Bruselas/o, Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, Mexiko-Stadt.

23 Garduño zufolge habe Gamboa die Beeinflussung der Betrachter*innen mit deren Erziehung gleichgesetzt: „Su lógica era: impactar equivale a educar.“ Garduño 2009, S. 19.



Abb. 149: Innenansicht des mexikanischen Pavillons, 1958, Weltausstellungs-gelände, Brüssel

stellung des politisch-didaktisch ausgerichteten *muralismo* aufgebrochen wurde und es zu einer Diversifizierung künstlerischer Positionen kam. Während die in der frühen Phase des Muralismus entstandenen Fresken in bereits existierende Gebäude aus der Kolonialzeit von meist nationaler Bedeutung integriert worden waren, wurden Künstler*innen in dieser Zeit – nicht zuletzt im Rahmen von großangelegten Bauprojekten wie der Ciudad Universitaria, mit denen die mexikanische Regierung die Modernität des Landes unter Beweis zu stellen suchte – bereits in die Planungsphase mit einbezogen. Ziel der sogenannten *integración plástica* war es, die bildenden Künste in einem noch größeren Maße in architektonische Kontexte einzubinden. Gesellschaften wie die Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas oder der 1950 gegründete Taller de Integración Plástica machten die Kooperation von Architekt*innen, Maler*innen und Bildhauer*innen zu ihrem Programm. In einer Erweiterung des *muralismo* stand das Experimentieren mit unterschiedlichen Materialien und Techniken vermehrt im Vordergrund. Es wurden nicht nur Fresken, sondern auch Mosaike, Glasmalereien, Reliefs und Skulpturen für Fassaden, Innenräume, Balkone und Außenanlagen geschaffen. Indem man sich vom Revolutionskanon und einer realistischen Malweise zunehmend entfernte, entstand zudem Raum für Vertreter*innen abstrakter Tendenzen, wie Rufino

Tamayo und Carlos Mérida. Letzterer definierte im Jahr 1953 die *integración plástica* als eine „Zusammenarbeit mit den Architekten, die mit der Geburt des Gebäudes beginnt; Pläne werden gemacht, die zu lösenden Probleme werden in technischer Hinsicht untersucht; Maler, Bildhauer und Architekten handeln in einer engen, technischen Kooperation“²⁴. Der Anspruch von Dauerhaftigkeit, der sich schon mit dem Fresko verbunden hatte, wurde von Mérida dabei weiterhin vorausgesetzt. Kurzlebigkeit, Flüchtigkeit und Flexibilität – Attribute, die das *photomural* und auch das *fotomural* elementar auszeichnen – waren mit der von ihm formulierten Definition nicht vereinbar, die davon ausging, dass eine Entfernung der Kunstwerke einen unmittelbaren Einfluss auf die Integrität des baulichen Konzepts habe: „Die Ergebnisse lassen nicht lange auf sich warten: Die plastische Arbeit wird in den architektonischen Körper als Teil von ihm eingeführt, nicht als bloße Orientierung. Wenn sie entfernt wird, löst sich das Gebäude als Konzept auf.“²⁵

Wenngleich James Oles die Präsenz von Josep Renau in Mexiko als entscheidenden Impuls für die Verbreitung des *fotomural* in Mexiko vermutet, so ist es meiner Ansicht nach wahrscheinlich, dass die mexikanischen Künstler*innen und Architekt*innen schon vor Renaus Ankunft in Mexiko und auch vor der von ihm konzipierten Einrichtung des Spanischen Pavillons der Pariser Weltausstellung 1937 Kenntnis hatten von der US-amerikanischen Entwicklung auf dem Gebiet fotografischer Wanddekoration. Nicht nur, dass David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco und Margaret Bourke-White 1936 auf dem ersten *American Artists Congress against War and Fascism* in New York präsent waren und Siqueiros Bourke-Whites Vorreiterrolle daraufhin 1942 in seinem Text über Antonio Quintana erwähnte.²⁶ Die Vertreter*innen der architektonischen Moderne Mexikos rezipierten bereits seit den 1920er Jahren US-amerikanische Zeitschriften für moderne Architektur und Innenarchitektur neben Druckerzeugnissen der europäischen Avantgarde.²⁷ *The Architectural Record* und *House & Garden* began-

24 „[...] colaboración con los arquitectos desde que nace el edificio; se hacen planes, se estudian técnicamente los problemas que habrá que resolver; se actúa en una colaboración estrecha y técnica entre pintores, escultores y arquitectos.“ Carlos Mérida, *Los nuevos rumbos del muralismo mexicano*, ursprünglich erschienen in: *Pachacamac* (Juli 1953), abgedruckt in: *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: El muralismo*, hrsg. von Xavier Guzmán und Alicia Sánchez Mejorada de Gil, u. a., Mexiko-Stadt 1987, S. 131. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

25 „Los resultados no se hacen esperar: la labor plástica queda introducida en el cuerpo arquitectónico como parte de él, no como mera orientación. Si se le retira, se desintegra el edificio como concepción.“ Ebd. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

26 Vgl. Siquieros 1942.

27 Die Architekturabteilung der Escuela de Bellas Artes war zu dieser Zeit noch stark geprägt von den konservativen Architekt*innen des *porfiriato*. In Berührung kam die jüngere Generation von Studierenden, zu der u. a. Juan O'Gorman, Mauricio Campos und Enrique del Moral gehörten, mit der internationalen Moderne zunächst durch die Lektüre von Zeitschriften wie *Moderne Bauformen*, *L'Architecte*,

nen bereits zu Beginn der 1930er Jahre, über Bauwerke von Architekturschaffenden wie Luis Barragán zu berichten,²⁸ während sie zeitgleich in mehrseitigen Artikeln das *photomural* als neuartige Form der Wandgestaltung thematisierten.

Das erste in Mexiko tatsächlich umgesetzte Beispiel eines fotografischen Wandbildes überhaupt scheint daher auch ein *fotomural* gewesen zu sein, das sich bereits Ende der 1940er Jahre im Studio des mexikanischen Architekten Luis Barragán in seinem Wohnhaus im Stadtteil Tacubaya der mexikanischen Hauptstadt befand und die Jardines del Pedregal de San Angel zeigte, wiedergegeben in einer Luftbildaufnahme der 1930 in Mexiko gegründeten Compañía Mexicana Aerofoto (Abb. 150).²⁹ Die von der Firma angefertigten Luftbilder dienten Barragán zu Planungszwecken im Vorfeld der Bebauung des Terrains des Pedregal de San Angel, an dem der Architekt bereits 1943 begonnen hatte, Grundstücksanteile zu erwerben.³⁰ Das Luftbild, das die gesamte Wand in Barragáns Atelier bedeckte – so lässt sich anhand zeitgenössischer Aufnahmen rekonstruieren –, wies den bereits bei Steichens *photomurals* beschriebenen Effekt eines Kippens in eine abstrahierende Auflösung des Dargestellten auf und sollte gleichzeitig den Zweck erfüllen „a fabulous amount of data and information“³¹ zu vermitteln. Die Linien der aus großer Höhe aufgenommenen Landschaft erstreckten sich hier über die ganze Wand und ähnelten dabei der von Mies van der Rohe so geschätzten materialimmanen Musterung, die den Marmor auszeichnet. Gleichzeitig erinnerten die Landschaftslinien im Charakter an archaische Felszeichnungen. In der unteren Bildhälfte war hingegen ein weißes Planungsquadrat eingefügt. Dort wechselte der fotografische Modus und kippte ins Zeichnerische, das planerische Konzept deutete sich an. Dabei bildete sich eine weiße Leerstelle, die zwar teilweise ebenfalls bereits mit einem Liniennetz gefüllt war, jedoch noch Platz für Zukünftiges ließ. Durch die Übereckinstallation mit einem

The Architectural Record und *L'Architecture Vivante*. Ab 1924 wurden Bauwerke von Avantgardevertreter*innen wie Le Corbusier dann auch in mexikanischen Magazinen wie *Excélsior* und *Cemento* veröffentlicht. Vgl. hierzu: Israel Katzman, *La Arquitectura Contemporánea Mexicana: Precedentes y desarollo*, Mexiko-Stadt 1964.

28 Bereits im September und Oktober 1931 erschienen Artikel zu Luis Barragán in *The Architectural Record* und *House & Garden* – kurz nach der New York-Reise des Architekten, während der dieser sich offenbar mit den zuständigen Herausgebern der Magazine getroffen hatte. Siehe: Anon., Mexican Villas: Luis Barragan, Architect, in: *The Architectural Record* 70:3 (September 1931), S. 162–164; sowie: Anon., Modernist Houses in Mexico Designed by Luis Barragán, in: *House & Garden* 60: 9 (Oktober 1931), S. 56–57. Vgl. hierzu auch: Louise Noelle, *Luis Barragán: búsqueda y creatividad*, Mexiko-Stadt 1996, S. 22 sowie: Dies., Estados Unidos y la arquitectura mexicana en el siglo XX. El punto de vista de las publicaciones, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 26:85 (2004), S. 49–60.

29 Die Vermutung, dass dies das erste *fotomural* in Mexiko war, hat auch James Oles geäußert, ohne jedoch weiter auf dieses Beispiel einzugehen. Vgl. Oles 2019, S. 132.

30 Keith Eggener, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, New York 2001, S. 19.

31 Steichen, Photo Murals 1932, S. 6.



Abb. 150: *Fotomural* mit einer Luftaufnahme der Jardines del Pedregal im Studio des Architekten Luis Barragán, Tacubaya, Mexiko-Stadt, in: Ausst. Kat. *Latin American architecture since 1945*, Museum of Modern Art, New York (23. November 1955–19. Februar 1956) New York 1955, S. 185

formal mit dem weißen Quadrat korrespondierenden Kamin wurde dabei im Raum eine meditative Situation geschaffen, die zu Imaginationen anregen sollte.

Bei den Jardines del Pedregal handelt es sich um ein exklusives Wohnprojekt im Süden von Mexiko-Stadt, das zwischen 1945 und 1953 unter der Leitung von Barragán entwickelt wurde. Die Luftbildfotografie bezeichnete der Architekt Wim van den Bergh in *Luis Barragán: The Eye Embodied* als unerlässlich für die Planungsphase der exklusiven Wohnsiedlung.³² Sie suggerierte an der Wand von Barragáns Atelier eine Beherrschbarkeit des unwirtlichen Terrains des Pedregal de San Angel durch moderne

³² Van den Bergh schreibt bezüglich der Planungen für die Bebauung des Pedregal, dessen Terrain mit großen Lavagesteinformationen bedeckt ist: „Trying to represent this environment in all its aspects in the form of an accurate map or site plan to work from, as we normally do in ‚planning‘ architecture, becomes impossible. From my own experience in re-constructing Barragán’s built projects in terms of plans, sections and elevations, I know how well the verticality of aerial photography in close combination with horizontal (eye height) photography works to provide at least some of the basic visual information you need. I can therefore assure you that the huge aerial photograph of El Pedregal that looked like a sort of mural on the wall of Barragán’s office, was not simply a gadget to impress clients, but rather a fundamental necessity for dealing with some of the essential aspects and qualities of this landscape.“ Wim van den Bergh, *Luis Barragán: The Eye Embodied*, Maastricht 2006, S. 12.

technische Mittel. Die Bebauung des Gebiets sollte die Verantwortlichen vor einige Herausforderungen stellen, denn die Topografie des dafür vorgesehenen Geländes, der Pedregal de San Angel, war seit dem Ausbruch des Vulkans Xitle von Vulkangestein bedeckt. Vulkane und Vulkangestein sind in Mexiko eng mit einer nationalen Landschaft verknüpft. Der Pedregal wurde Ende der 1940er Jahre mit Ursprünglichkeit assoziiert, indem etwa der Künstler Dr. Atl mutmaßte, hier könne das sagenumwobene Atlantis verortet werden, das er als Ursprungsort prähispanischer Zivilisationen imaginierte.³³ Neben der unter Barragáns Leitung konzipierten Wohnsiedlung entstand in diesem national konnotierten Gebiet zeitgleich der unter der Regierung von Miguel Alemán (1946–1952) initiierte neue Campus der Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), die Ciudad Universitaria, die als ein „weiterer Meilenstein für die Vermittlung einer mexikanischen Identität“³⁴ dieser Zeit gelten kann. Die sich hoch auftürmenden Vulkangesteinsmassen wurden – anders als beim Bau des Universitätscampus der Fall – von Barragán jedoch nicht durch Sprengungen beseitigt, vielmehr machte der Architekt diese zu einem essenziellen Bestandteil seines landschaftsarchitektonischen Konzepts. Die Villensiedlung, für die Barragán ein- bis zweistöckige Häuser in die Landschaft integrierte und dabei auf einfache geometrische Formen und flache Dachkonstruktionen setzte, kann als „turning point both in Barragán’s career and in the course of Mexican architecture“³⁵ gesehen werden, hin zu einer regional konnotierten Architektur, die organische Formen und eine lokaltypische Farbgestaltung mit der nüchternen Funktionalität dessen verband, was als *International Style* bekannt geworden war. Die Fotografie war für die Planung sowie für die Vermarktung des Projektes dabei von essenzieller Bedeutung. Barragán beauftragte den Fotografen Armando Salas Portugal dafür abwechselnd mit informationsvermittelnden „objective‘ photos“³⁶ der Anlage und dem, was der Architekt als „‘abstract‘ views“³⁷ bezeichnete: abstrahierende Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die die Architekturformen und -volumina herausheben sollten und von Barragán für die Werbekampagne vorgezogen wurden. Diese Fotografien, so Keith Eggener, boten sich den Betrachter*innen als „visually appealing compositions“ dar, vermittelten ihnen jedoch „little architectural or contextual information“³⁸.

33 Vgl. hierzu u. a.: Einfeldt 2010, S. 165; sowie: Antonio Luna Arroyo, *Dr. Atl*, Mexiko-Stadt 1992, S. 93–96 und 118. Im Jahr 1958 stellte Dr. Atl im Salón de la Plastica Mexicana Landschaftsgemälde aus, die er unter dem Neologismus *aeropaisajes* fasste, welche den Blick auf die Landschaft aus einem Helikopter repräsentierten und mit denen er eine neue Perspektive in der Landschaftsmalerei eröffnete.

34 Einfeldt 2010, S. 83.

35 Eggener 2001, S. 1.

36 Ebd., S. 70.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 71. Vgl. zur Bedeutung der Fotografie bei Barragán auch: Keith Eggener, Barragán’s „Photographic Architecture“: Image, Advertising and Memory, in: *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, hrsg. von Federica Zanco, Mailand 2000, S. 178–195.

Das *fotomural* in Barragáns Atelier kann zwischen einer solchen nüchternen Objektivierung des fotografisch Dargestellten und seiner künstlerischen Abstrahierung verortet werden. Es fügte sich ein in ein Interieur, das Anleihen an der Architektur der Kolonialzeit mit einer geometrisierenden Formensprache verband. Große, gerasterte Fenster- und weiße Wandflächen, traditionelle mexikanische Möbel wie der *butaque*-Stuhl und schlichte Holzelemente wie die Balkendecke waren hier vereint.³⁹ In diesen Räumlichkeiten wurde das *fotomural* zu einem elementaren Bestandteil der Vision eines Vertreters einer neuen regionalistischen Architektur und eines der Protagonist*innen, die in den folgenden Jahren Mexikos eigenen Weg in die Moderne erfolgreich beschreiten sollten.

Barragáns Tradition und Moderne verbindender Ansatz wurde auch von der Architekturkritikerin Esther McCoy im Oktober 1952 im *Home Magazine* der *Los Angeles Times* anhand von dessen Wohnhaus herausgearbeitet, von dem McCoy u. a. eine Innenaufnahme des Atelierraums mit dem *fotomural* zeigte. McCoy betonte in der Beschreibung des Gebäudes die Parallelen zu den USA, wo sich Architekten wie Frank Lloyd Wright ebenso von regionalen Spezifika inspirieren ließen:

„Mexico, like the United States, finds in its native buildings the inspiration for some of its most modern works. Such indigenous work as Pennsylvania barns and Northwest farmhouses have influenced our work, while south of the Rio Grande Mexican architects also re-evaluate their architectural past. Contemporary as the design appears, the studio-residence of Architect Luis Barragan actually owes more to the century-old village houses and convents of Mexico than to any modern school. [...] In the Barragan house, which incorporates some of the finest features of the native house, a buttressed convent wall has been used to enclose the garden. The garden is an extension of the house in the modern manner and has the privacy of the traditional patio-garden.“⁴⁰

Der von Nierhaus für Mies van der Rohes Architektur festgestellte „Bildwechsel“⁴¹ kann auch hier bestätigt werden. Denn in vergleichbarer Weise wie Mies van der Rohes Villa Tugendhat verfügt auch Barragáns Wohnhaus – das geht nicht zuletzt aus der Bebilderung von McCoys Artikel hervor – über großformatige Glasflächen, die wie gerahmte Gemälde erscheinen, und auch die mit dem *fotomural* bedeckte Atelierwand oszilliert zwischen Wand und Bild.

Als ein weiteres frühes mexikanisches Beispiel einer solchen Form der fotografischen Wanddekoration schuf die Fotografin Lola Álvarez Bravo 1950 ein *fotomural* für das Foyer im Auditorium des von Carlos Obregón Santacilia gebauten Hauptgebäudes des mexikanischen Instituts für Sozialversicherung, Instituto Mexicano del

39 Vgl. Einfeldt 2010, S. 202.

40 Esther McCoy, Barragan's House, in: *The Los Angeles Times Home Magazine*, 19. Oktober 1952, S. 9 und 16, hier: S. 9.

41 Nierhaus 2004, S. 123.

Seguro Social (IMSS), in Mexiko-Stadt.⁴² Álvarez Bravo, 1903 als Dolores Concepción Martínez de Anda in Lagos de Moreno geboren, gilt als Pionierin der fotografischen Avantgarde in Mexiko und als eine ihrer wichtigsten Repräsentantinnen.⁴³ Sie tat sich außerdem in den 1950er Jahren in Mexiko als die wohl wichtigste weibliche Vertreterin auf dem Gebiet der künstlerischen Wandgestaltung überhaupt hervor – nicht nur der fotografischen. So konstatierte auch James Oles unlängst, Álvarez Bravo könne allgemein als „the most prolific and accomplished woman muralist of her generation“⁴⁴ gelten, wenngleich der ephemer Charakter ihrer *fotomurales* es mit sich bringt, dass ihre Leistungen auf diesem Gebiet heute weitestgehend vergessen sind.⁴⁵ Álvarez Bravo schuf mindestens dreizehn dieser wandfüllenden Arbeiten,⁴⁶ darunter *fotomurales* für das 1955 eröffnete Gebäude der Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP), von denen nach heutigem Kenntnisstand keine Installationsansichten überliefert sind,⁴⁷ sowie ihre bislang wohl am häufigsten publizierte Arbeit von 1954 für das neue, von Lorenzo Carrasco und Guillermo Rossell entworfene Bürogebäude des Automobilherstellers Automex, einer Tochtergesellschaft der US-amerikanischen

42 Das Auditorium ist heute als Teatro Reforma bekannt, da es 1960 zum Theaternetzwerk des IMSS in der Hauptstadt hinzugefügt wurde. Vgl. Jany Edna Castellanos López, Los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social en la Ciudad de Mexico, in: *Bitácora Arquitectura* 20 (2010), S. 12–17 (online zugänglich unter: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/25166>; letzter Zugriff: 21.04.2023). In den 1980er Jahren fiel der Innenraum einem Brand zum Opfer, in dessen Folge das Theater für einige Jahre ungenutzt blieb.

43 Vgl. zur weiblichen Präsenz auf fotografischem Gebiet in Mexiko, die sich bis in die 1870er Jahre zurückverfolgen lässt, v.a. die Studie von José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México, 1872–1960*, Madrid 2012. Vgl. zu Lola Álvarez Bravo v.a.: Ausst. Kat. *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934–1985*, Fundación Cultural Televisa A.C., Mexiko-Stadt (29. Oktober 1992–31. Januar 1993), Mexiko-Stadt 1992; Olivier Debroise, *Lola Álvarez Bravo. In Her Own Light*, Tucson 1994; Elisabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, New York 2006; sowie: Ausst. Kat. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época / Lola Álvarez Bravo and the photography of an era*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2011–17. Februar 2012), Museum of Latin American Art, Long Beach (23. September 2012–20. Januar 2013), Center for Creative Photography, Tucson (30. März–23. Juni 2013), Mexiko-Stadt 2012. Álvarez Bravos Fotomontagen widmete sich der Kunsthistoriker Olivier Debroise erstmals ausführlich 1989, im Katalog zu ihrer Einzelausstellung *Reencuentros*. Vgl. Olivier Debroise, *Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo*, in: Ausst. Kat. *Reencuentros*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt 1989, S. 9–16. 2001 stellte Debroise in seinem Buch *Mexican Suite. A History of Photography in Mexico* Álvarez Bravos Fotomontagen in den Kontext weiterer Künstler*innen, die sich in Mexiko in den 1930er- und 1940er-Jahren mit diesem Produktionsverfahren beschäftigten: Vgl. Ders., *Mexican Suite. A History of Photography in Mexico*, Austin 2001, S. 237 f.

44 Oles 2019, S. 130.

45 Oles' Aufsatz trägt daher den Titel: *Mexico's forgotten muralist*.

46 Vgl. ebd., S. 130.

47 Wie die meisten ihrer Fotomontagen wurden die unter *Computadora I* und *Computadora II* publizierten Arbeiten wohl erst 1992 im Rahmen von Lola Álvarez Bravos Retrospektive mit diesen Titeln versehen.



Abb. 151: Büro der Firma Automex mit einem *fotomural* von Lola Álvarez Bravo, Möbel design von Clara Porset, um 1954

Firma Chrysler,⁴⁸ ebenfalls in Mexiko-Stadt (Abb. 151). Auch ein bislang von der Forschung nicht erfasstes großformatiges *fotomural* für einen Konferenzraum der Firma Zaldo Hermanos y Compañía trägt meines Erachtens nach ihre Handschrift (Abb. 152), denn es erinnert an die für die Textilfirma Hilados del norte entstandene Fotomontage der Fotografin (Abb. 153), die in ähnlicher Weise um eine vertikale Mittellinie organisiert ist. Von dieser aus strahlen Maschinenelemente als diagonale Linien nach außen und erwecken den Eindruck einer Spiegelung.⁴⁹ Dabei tritt der ornamentale Charakter bei beiden Arbeiten deutlich hervor.

Das im Folgenden zu thematisierende *fotomural* für das Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) kann als ein besonders prägnantes Beispiel gelten, da es sich vermutlich um das erste *fotomural* Álvarez Bravos handelt (Abb. 154). In einem Vergleich

48 Fabricas Automex wurde im Oktober 1938 in Mexiko gegründet. Die Produktion im folgenden Jahr belief sich auf 1.200 Chrysler-Automobile, Mitte der 1960er Jahre stellte Automex 25.000 Fahrzeuge jährlich her. Siehe: Charles K. Hyde, *Riding the Roller Coaster: A History of the Chrysler Corporation*, Detroit 2003, S. 198.

49 Laut James Oles handelt es sich bei dieser Arbeit ebenfalls um ein *fotomural*. Vgl. Oles 2019, S. 136. Auch hier liegt allerdings keine Installationsaufnahme vor.



Abb. 152: *Fotomural* im Büro der Firma Zaldo Hermanos y Cía, in: *Arquitectura/México* 71 (1960)

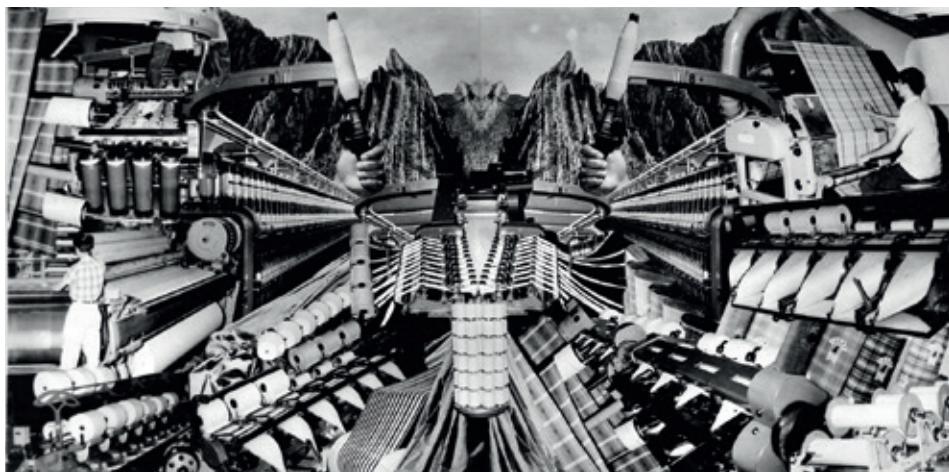


Abb. 153: Lola Álvarez Bravo, *Hilados del norte I* (Garn des Nordens I), um 1944, Silbergelatineabzug von Fotomontage, 11,4 × 22,6 cm, Sammlung Beatriz Rendón Medina, Mexiko-Stadt



Abb. 154: Lola Álvarez Bravo, *fotomural*, 1950, Foyer des Auditoriums, Zentralgebäude des Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Mexiko-Stadt

mit den bislang untersuchten *photomurals* – ebenso wie mit Álvarez Bravos anderen *fotomurales*, die sich häufig einer Industriethematik widmen – sticht es außerdem in punkto Themenwahl und Umsetzung deutlich heraus. Álvarez Bravo übersetzte hier mit der von ihr gewählten Dschungel-Thematik ein muralistisches Motiv ins Fotografische, wobei sie sich auf besonders kunstvolle Weise der Fotomontage bediente und Malerei und Fotografie raffiniert miteinander verschränkte. Die Nobilitierung des *fotomural* erfolgte somit über den Anschluss an den Muralismus, ein Bezug, der allgemein häufig in ihrem Œuvre zu beobachten ist. Lola Álvarez Bravo war bekannt mit Rivera, Siqueiros und Orozco und widmete sich im Laufe ihrer Karriere ausführlich der fotografischen Dokumentation ihrer Arbeiten.⁵⁰ Dies gab ihr die Gelegenheit, die Bildkompositionen

50 1964 erwarb die mexikanische Regierung ein Konvolut von 2.544 Negativen Lola Álvarez Bravos, die vor allem die Entstehung der großen Wandgemäldezyklen dokumentieren und heute dem Departamento de Artes Plásticas des Instituto Nacional de Bellas Artes gehören.

der Muralisten bis ins Detail zu studieren. „I believe that the greater part of my achievements is due to my artistic education“⁵¹, sagte sie später. Vor allem mit Diego Rivera verband Lola Álvarez Bravo eine Freundschaft. 1968 drehte sie sogar einen 17-minütigen Dokumentarfilm mit dem Titel *Diego Rivera en la Capilla de Chapingo* über die Wandgemälde Riveras im Festsaal der ehemaligen Kapelle der Universidad Autónoma de Chapingo. Die Fotografin bricht in ihren eigenen Wandarbeiten jedoch auch immer wieder mit der muralistischen Tradition. Unter besonderer Berücksichtigung ihres wohl ersten *fotomural*, das das Treppenhaus des Foyers im Auditorium des IMSS zierte, sollen die in der fotografischen Wanddekoration allgemein entworfenen Landschaftskonzepte im Folgenden einer ausführlichen Untersuchung unterzogen werden.

VII.1 Die Auflösung der Raumgrenze im Bild: Das *fotomural* und die Zweideutigkeit der Wand

Im bislang umfassendsten Katalog zu Álvarez Bravos Œuvre, *Fotografías selectas* von 1992, ist das *fotomural* unter dem Titel *Vegetales* (Pflanzen) als Fotomontage-Triptychon abgebildet und auf das Jahr 1949 datiert.⁵² Wie bei den meisten Fotomontagen Álvarez Bravos hat sich auch hier nicht die Fotomontage selbst, sondern lediglich die fotografische Dokumentation der Arbeit erhalten.⁵³ Die ungewöhnliche, sich jeweils zu einer Seite hin verjüngende Form der fotomontierten Bildtafeln ist den räumlichen Gegebenheiten ihrer Anbringung geschuldet, denn installiert war das *fotomural* im Treppenhaus des Auditoriums, das sich, von außen betrachtet, durch eine abgerundete, organisch wirkende Formgebung auszeichnet (Abb. 155). Der Verzicht auf Fensteröffnungen gibt ihm den Charakter eines höhlenartigen Refugiums. Vor das dahinter aufragende, mit großen Fensterflächen ausgestattete Hauptgebäude gesetzt wirkt das Auditorium dabei wie eine mexikanische Antwort auf eine sich durch kubische Formen und eine strenge Rationalität auszeichnende internationale Architekturmoderne.⁵⁴

51 Zitiert nach: Ferrer 2006, S. 19.

52 Vgl. *Fotografías selectas* 1992, Kat. Nr. 210, S. 248–250.

53 Die Negative befinden sich in Álvarez Bravos Archiv im Center for Creative Photography in Tucson, Arizona, AG154:12, Envelope #2.

54 Zur Architektur und künstlerischen Ausstattung des IMSS allgemein vgl.: *Arte y arquitectura del Instituto Mexicano del Seguro Social*, hrsg. von Margarita de Orellana, Mexiko-Stadt 2006. Hier ist Álvarez Bravos *fotomural* jedoch nicht erwähnt. Vgl. zu Carlos Obregón Santacilia: Víctor Jiménez, *Carlos Obregón Santacilia: Un precursor de la modernidad mexicana*, Mexiko-Stadt 2004; Ders., *Carlos Obregón Santacilia: Pionero de la arquitectura mexicana*, Mexiko-Stadt 2001; sowie: Graciela de Garay Arellano, *La Obra de Carlos Obregón Santacilia, Arquitecto*, Mexiko-Stadt 1979.



Abb. 155: Carlos Obregón Santacilia, Zentralgebäude des Instituto Mexicano del Seguro Social, 1948–50, Ansicht mit dem Auditorium im Vordergrund, Paseo de la Reforma, Mexiko-Stadt

Der Titel *Vegetales* entspricht vermutlich nicht dem Originaltitel des Wandbildes,⁵⁵ er soll im Folgenden aber trotzdem verwendet werden. Wie bereits im Titel anklingt, wird Álvarez Bravos *fotomural* von fotografischen Darstellungen einheimischer Pflanzen dominiert. Die Fotografin montierte zahlreiche Aufnahmen der mexikanischen Flora dicht aneinander. Fotografische Fragmente der für Mexiko typischen Vegetation – zu sehen sind u. a. verschiedene Palmen- und Agaven-Arten, Philodendren und Mangroven – breiten sich wie ein dichter Teppich aus, der durch die stetige Wiederholung gleicher Blätter einen ornamentalen Charakter erhält.

Der Kunsthistoriker Olivier Debroise ging 1989, im Katalog zu Álvarez Bravos Einzelausstellung *Reencuentros*, erstmals ausführlicher auf dieses fotografische Wandbild für das Auditorium des IMSS ein. Das Gebäude war damals bereits als Teatro Reforma bekannt. Debroise führte das Wandbild hier unter dem Titel *Vegetaciones* und

55 Der Titel taucht in zeitgenössischen Quellen nicht auf. Wie die meisten Titel von Álvarez Bravos Fotomontagen wurde auch dieser wohl erst in den 1990er Jahren vergeben. Lediglich der Titel *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México* lässt sich bis in die 1950er Jahre zurückverfolgen. Vgl. auch: In a Cloud, In a Wall, In a Chair 2019, S. 18.



Abb. 156a: Lola Álvarez Bravo, *Vegetales* (Pflanzen), 1949, linker Teil von Fotomontagetriptychon

verzichtete dabei auf die Bezeichnung als *fotomural*. Stattdessen schrieb er bezeichnenderweise nur von einem „Triptychon, realisiert für das Treppenhaus des Teatro Reforma des IMSS“⁵⁶. Im vorliegenden Buch kann jedoch, anhand zweier im Rahmen der Recherchen für diese Studie neu aufgefundenen Installationsansichten (Abb. 154 und Abb. 159), die Art der Anbringung der Tafeln im Treppenhaus nachvollzogen werden, die in der Forschung bislang nicht geklärt werden konnte. Eindeutig zugeordnet werden kann dabei die annähernd quadratische Tafel, die bislang als Mitteltafel des Triptychons behandelt wurde (Abb. 156b), jedoch tatsächlich links unten an der Treppe installiert war. Die anderen beiden Tafeln (Abb. 156a und Abb. 156c) laufen spiegelzentrisch aufeinander zu. Ihre Anbringung im oberen Bereich der Treppe – links und rechts der Tür, die zum Innenraum des Auditoriums führt – kann als sehr wahrscheinlich angenommen werden.

Unterschieden werden können die Tafeln nicht nur anhand ihrer Form, sondern auch anhand der Dichte des nebeneinander montierten Blattwerks. Die Pflanzendichte

56 „[...] tríptico realizado para la escalera del Teatro Reforma del IMSS.“ Debroise 1989, S. 16. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.



Abb. 156b: Lola Álvarez Bravo, *Vegetales* (Pflanzen), 1949, mittlerer Teil von Fotomontagetriptychon

erfährt dabei eine Steigerung, was der Anbringung der Tafeln im Raum entspricht. So ist die Bildtafel, die ursprünglich unten links angebracht war (Abb. 156b), deutlich lichter gestaltet. Im Gegensatz zum dichten Dschungel der beiden anderen uns bekannten Tafeln gewährt das hier nebeneinander montierte Blattwerk zahlreiche kleine Durchblicke. Große, knorrige Aststrukturen ragen links in das Bild hinein. Am oberen Rand der Fotomontage tauchen die ovalen Blätter eines Mangrovenbaums, ein Gewächs der Küstenregionen Mexikos, auf. Rechts von der Bildmitte gibt das aneinandergefügte Laubwerk den Blick in die Bildtiefe frei, in der die lanzettförmig ausstrahlende Blattrosette einer Agave prominent ins Bild gesetzt ist.

Die Steigerung der Blätterdichte ist hinsichtlich der Bewegung der Betrachter*innen im Treppenhaus relevant, denn je höher diese im Treppenhaus aufstiegen, desto dichter und dunkler wurde das Pflanzengewirr. Dies entspricht den architektonischen Gegebenheiten, denn im Foyer des Auditoriums befinden sich auch heute noch die Türen als natürliche Lichtquellen unten, wohingegen der Raum nach oben hin dunkler wird. Álvarez Bravo nutzte also hier die Architektur, um bei den Betrachter*innen den Eindruck eines sich stetig verdichtenden Dickichts zu erzeugen. Diese Impression vermittelte sich erst in der Bewegung.

Zieht man die Installationsansichten zu Rate, so ist es als sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass die anderen beiden Tafeln oben links und rechts der Treppe installiert



Abb. 156c: Lola Álvarez Bravo, *Vegetales* (Pflanzen), 1949, rechter Teil von Fotomontagetriptychon

waren. Darauf deutet auch ihre spezielle Abschrägung hin, wobei der schmalere Teil der Tafeln jeweils an die obere Tür angelegt war, sodass die Tafeln nach außen hin breiter wurden. Die Art und die Anordnung der Blätter, die im oberen Bereich der Installationsansicht zu sehen sind, lassen vermuten, dass Abb. 156c der oben links angebrachten Bildtafel entspricht. Diese lässt durch das dicht an- und übereinander angeordnete Laubwerk bereits den Eindruck eines wuchernden Urwalds entstehen, das Pflanzendickicht bleibt in die Bildtiefe hinein jedoch an einigen Stellen durchlässig. Die den tropischen Gebieten Mexikos zuzuordnenden Gewächse, wie die langstielen Philodendren mit ihren herzförmigen Blättern, die sich sowohl links als auch rechts finden lassen, wurden hier von der Fotografin durch Pflanzen anderer Vegetationszonen, wie unterschiedliche Agavenarten, die in den trockenen Gebieten Mexikos beheimatet sind, ergänzt.

Eine weitere Steigerung erfährt die Dichte des durchwachsenen Bildraums auf der Bildtafel (Abb. 156a), die vermutlich rechts oben auf die Wand aufgebracht war. Hier erzeugte Álvarez Bravo durch die Übereinanderschichtung kleinteiliger Blattformen ein undurchlässiges, dunkles Pflanzendickicht, das sich über die gesamte Bildfläche erstreckt und jeglichen Blick in die Bildtiefe verweigert. Die sich wiederholenden Formen verschiedenster tropischer Pflanzenarten, die die gesamte Bildfläche mit einem vegetabilen „all over“-Muster überziehen, erzeugen den Eindruck eines undurchdringlichen Dschungels, der zwischen gegenständlichem Motiv und flächigem Ornament zu kippen scheint.

Auf raffinierte Weise gelang es der Fotografin auf den oberen beiden Tafeln (Abb. 156a und Abb. 156c), Malerei und Fotografie miteinander zu verschränken, indem sie einen von einem Gemälde abfotografierten Jaguar auf den beiden Seitentafeln in die tropische Vegetation integrierte. Er ist in lauernder Haltung dargestellt und blickt die Betrachter*innen aus dem Bild heraus direkt an. Diese Medienverschränkung, die durch das Einfügen eines abfotografierten Gemäldes gleichzeitig wiederum einen Medienwechsel markiert, wird dadurch betont, dass sich das Tier, von den es umgebenden Pflanzen jeweils teilweise verdeckt, vollständig in die Landschaft einfügt. Der Jaguar fällt so erst bei näherer Betrachtung in den Blick. Ist er auf der linken Bildtafel noch hinter kleinteiligem Blattwerk fast gänzlich verborgen, ragt rechts sein lauernder Vorderkörper in seiner Gänze aus der Vegetation hervor. Die für den Jaguar typische Fellzeichnung hebt sich von dem Urwald ab und setzt gleichzeitig die ins Abstrakte kippende Ornamentik des sich wiederholenden Pflanzenmusters fort. Geht man von der oben beschriebenen Anbringung der Tafeln im Treppenhaus aus, so kam der Jaguar den Betrachter*innen entgegen. Auch dieses Motiv war also auf deren Bewegungen, auf ihr Ersteigen der Treppen ausgerichtet. Wie kam es nun zu der hier beschriebenen Gestaltung?

Das Instituto Mexicano del Seguro Social wurde 1942 gegründet und kann als eines der letzten Großprojekte gelten, das seinen Ursprung in den Forderungen der mexikanischen Revolution hat. Zu diesem gehörte nicht nur die Einrichtung einer Sozialversicherung, sondern vielmehr ein großangelegtes Netzwerk von Kliniken, Sport-, Kultur- und Erholungsstätten, das im Verlauf der 1950er Jahre im ganzen Land entstand. Das Hauptgebäude wurde zwischen 1948 und 1950 von Carlos Obregón Santacilia erbaut und befindet sich am Paseo de la Reforma, einer der Hauptverkehrsadern Mexiko-Stadts, die zugleich als zentraler Ort für nationale Identitätskonstruktionen gelten kann. Wurde nationale Identität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hier durch die Errichtung von Monumenten, wie den Denkmälern von Kolumbus und Cuauhtémoc, gefestigt, so artikulierte sich im 20. Jahrhundert am Paseo de la Reforma die damalige architektonische Moderne Mexikos. Der US-Amerikaner Irving Evan Myers schrieb 1952 in seiner Abhandlung *Mexico's Modern Architecture*, die, als die – nach dem von der Fotografin und Architektin Esther Born 1937 herausgegebenen Buch *The New Architecture in Mexico*⁵⁷ – erst zweite englischsprachige Studie, die von Henry Russell Hitchcock und Phillip Johnson in *The International Style: Architecture since 1922* noch gänzlich ignorierte moderne mexikanische Architektur und ihre Protagonisten einer größeren internationalen Öffentlichkeit vorstellte:

„Today some of the best examples of the modern school of architecture may be seen on the Reforma: the Hydraulic Resources Building (Architects Pani and del Moral); the

57 Vgl. Esther Born, *The New Architecture in Mexico*, New York 1937.



Abb. 157: Mario Pani und Jesús García Collantes, Bürogebäude, 1949–51, Büro von Luis G. Aguilar, Inneneinrichtung von Arturo Pani, in: *Arquitectura/México* 44 (1953), S. 225

office building partly leased by the Embassy of the United States (Pani and Colantes); and the Mexican Institute of Social Security (architect Carlos Obregón Santacilia).⁵⁸

Bemerkenswert ist, dass in gleich zwei der von Myers hier erwähnten Gebäudekomplexen *fotomurales* realisiert wurden. So zeigt eine Fotografie, die 1953 in der Zeitschrift *Arquitectura/México*⁵⁹ abgedruckt wurde, einen Innenraum des von Mario Pani und Jesús García Collantes zwischen 1949 und 1951 erbauten Bürogebäudes mit einer solchen fotografischen Wandgestaltung (Abb. 157). Mit seinem annähernd dreieckigen

58 I.E. Myers, *Mexico's Modern Architecture*, New York 1952, S. 49. Das Vorwort zu Myers Buch schrieb der Architekt Richard Neutra, der seit den 1930er Jahren im Hinblick auf die modernistischen Strömungen in der Architektur federführend am transnationalen Austausch zwischen den USA und Mexiko beteiligt war.

59 Die Zeitschrift *Arquitectura/México* erschien zwischen 1938 und 1978. Herausgegeben wurde die Zeitschrift ursprünglich vom Architekten Mario Pani, der zunächst den Fokus auf die architektonische Moderne in Europa legte: „Early issues understood the international as exclusively Western European, with the first issue offering a modern-day Grand Tour: Rome to Paris to London to Stockholm, back to Rome, and on to Paris again.“ George Flaherty, Mario Pani's Hospitality: Latin America through *Arquitectura/México*, in: *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories*, hrsg. von Patricio del Real und Helen Gyer, New York 2013, S. 251–269, hier: S. 252. Ab 1944 verschob sich der Fokus allerdings auf die einheimische moderne Architektur, als Pani begann, dieser ganze Ausgaben zu widmen. Vgl. ebd. In den folgenden Jahren entwickelte sich *Arquitectura/México* zum zentralen Publikationsorgan der architektonischen Moderne in Mexiko.



Abb. 158: Mario Pani und Jesús García Collantes, Bürogebäude, 1949–51, Außenansicht und Grundriss, in: *Arquitectura/México* 44 (1953), S. 223

Grundriss präsentierte sich das Gebäude selbst an der Ecke, an der die Calle de Lafragua auf den Paseo de la Reforma trifft, in einem dynamischen Schwung (Abb. 158). Ausgestattet von Marios Bruder Arturo Pani beherbergte es, wie von Myers erwähnt, u. a. die US-amerikanische Botschaft.⁶⁰ Auf der Innenaufnahme zu sehen ist ein modern ausgestatteter Büroraum⁶¹ mit einer freistehenden Wand, die den langgezogenen Raum optisch gliedert (Abb. 157). Die gesamte Wandfläche wird bedeckt von einem großformatigen *fotomural*, das den Paseo de la Reforma von oben zeigt. Nicht nur die Wahl des Sujets, auch das moderne Dispositiv der Luftaufnahme thematisiert dabei Modernität und führt exemplarisch die Vorteile und neuartigen Qualitäten fotografischer Wanddekoration gegenüber den tradierten Formen malerischer Wandgestaltung vor. Die Sonderstellung der Wand zwischen funktionalem und dekorativ-bildhaftem Element, die sich bereits in den Architekturkonzepten Mies van der Rohes manifestierte, wird hier weiter fortgeführt, indem die Wand, gänzlich freistehend und ohne Verbindung zur Decke, keinerlei statische Aufgabe mehr erfüllt. Auch in ihrer raumbegrenzenden Funktion erscheint sie äußerst ambivalent. Die Wand nimmt hier einen Zwischenstatus ein, ist noch Raumteiler, aber gleichzeitig Bild geworden, da sie zwar einerseits weiterhin Raum trennt, optisch jedoch nicht mehr als feste tektonische Struktur in Erscheinung tritt und als Raumgrenze verschleiert wird. Die das Bild dominierenden

60 Siehe: Anon., Edificio para Despachos, Mario Pani y Jesus García Collantes, Arqs., in: *Arquitectura/México* 44 (Dezember 1953), S. 221–226. Die Aufnahme mit dem *fotomural* befindet sich auf Seite 225.

61 Laut der Zeitschrift handelt es sich um die Büroräume des Gebäudebesitzers Luis G. Aguilar. Vgl. ebd., S. 225.

senkrechten und diagonalen Linien der Hochhäuser und Straßenführungen tragen nicht nur zur Dynamisierung der fotografischen Aufnahme bei. Es ist vielmehr dieser Prozess der bildlichen Abstraktwerdung, der die Wand optisch auflöst. Gleichzeitig entspricht die fotografische Darstellung einer visuellen Dopplung der Realitätserfahrung der Betrachter*innen, greift die Luftaufnahme doch dieselbe Perspektive auf, die diese bei einem Blick aus dem Fenster erwartet: die Aussicht auf den Paseo de la Reforma, Mexiko-Stadts moderne Prachtstraße, aus dem Fenster eines dieser neuen herausragenden Beispiele moderner mexikanischer Architektur.

Wird in dem von Pani und Collantes erbauten Bürogebäude das Medium *fotomural* in die flexiblen architektonischen Konzepte modernen Bauens eingespeist, so bestätigt Lola Álvarez Bravo mit der Anbringung ihres fotografischen Wandbildes im Auditorium des Hauptgebäudes des IMSS auf den ersten Blick die herkömmlichen Strukturen gebauten Raums. Mit dem Treppenhaus eines öffentlichen Gebäudes besetzt die Fotografin zudem einen Bildort, der traditionell den Muralisten vorbehalten war. Trotzdem lassen sich im Hinblick auf das Wand-Bild-Verhältnis ähnliche Auflösungs- und Entgrenzungstendenzen beobachten, betrachtet man das *fotomural* im Kontext seiner räumlichen Anbringung.

VII.2 Das Treppenhaus als Bildort: Das *fotomural* im „Zwischenraum“

Eine wohl kurz nach Eröffnung des Gebäudes entstandene Fotografie zeigt, wie im Vorangegangenen bereits beschrieben wurde, das *fotomural*, installiert in der Eingangshalle des Auditoriums (Abb. 154). Eine weitere Fotografie der Eingangshalle (Abb. 159), die in der Forschung bislang ebenfalls unentdeckt geblieben ist, bestätigt die Vermutung, dass sich die gleiche Anbringung auf der anderen Seite der Treppe wiederholte. De facto war *Vegetales* also ursprünglich nicht als dreiteiliges Werk intendiert, wie 1989 von Debroise beschrieben.⁶² Vielmehr waren, wie hier erstmals bestätigt werden kann, jeweils zwei Fotomontagen übereinander im Treppenhaus installiert, d.h., das *fotomural* war ursprünglich vierteilig.

Das ornamentale Blattwerk im unteren Bereich des Treppenhauses geht dabei auf beiden Seiten der Treppe eine unmittelbare Verbindung mit dem Bildträger ein. In seiner unregelmäßigen Form erlaubt Álvarez Bravos fotografisches Wandbild hier keine eindeutige Bestimmung seiner Grenzen, Wand und Bildfläche scheinen identisch. Das *fotomural* setzt sich nicht als deutlich abgrenzbares Bildfeld vom Bildträger ab, vielmehr lässt sich eine Verschränkung von Fotografie und Trägermedium beobachten. Indem

62 Vgl. Debroise 1989, S. 16.

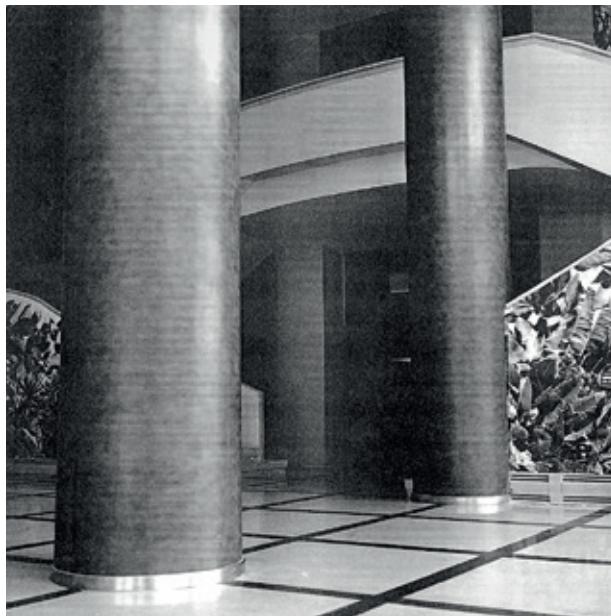


Abb. 159: Lola Álvarez Bravo, *fotomural*, 1950, Foyer des Auditoriums, Zentralgebäude des Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Mexiko-Stadt

die sich lichtende Flora den Blick auf den Bildträger freigibt und ihn weiß hindurchscheinen lässt, wird die Wand Teil der fotografischen Imagination. Somit lässt das *fotomural* keine eindeutige optische Trennung zwischen Wand und Bild mehr zu. Álvarez Bravo entwirft die Wand als einen Schwellenraum und überführt die vormals optisch klar definierbare architektonische Struktur durch ihre ornamentale Überformung in den Schwebezustand einer „Zwischenbildlichkeit“⁶³.

Im oberen Bereich der Treppe tritt der Bildraum den Betrachter*innen hingegen in einer hermetischen Verschlossenheit entgegen. Hier wird das Laubwerk so verdichtet, dass es buchstäblich zur undurchdringlichen Wand, zur Mauer wird. Der Verzicht auf eine Horizontlinie macht ein Abstandnehmen der Betrachter*innen unmöglich, die Maßstabssprünge in der Fotomontage erschweren zusätzlich die Orientierung. Unmittelbar wird den Betrachter*innen das dichte Pflanzendickicht vor Augen geführt. Die Blätter der dargestellten Pflanzen fügen sich, durch das Über- und Nebeneinanderlegen der Einzelbilder in der Fotomontage ohne räumlich-perspektivische Bildanlage, zu einer flächigen, ornamentalen Struktur. Sie lassen einen ähnlichen Kippeffekt zwischen gegenständlichem Motiv und abstrakten Strukturen beobachten wie der Jaguar, der mit seiner kontrastreichen Musterung in das Blattornament überzugehen scheint. Die Wand wird somit auch hier optisch aufgelöst, gleichzeitig jedoch als Bildträger vorgeführt.

63 Neumeyer 1996.

Lola Álvarez Bravos *fotomural* markiert nicht nur ein visuelles „Dazwischen“ von Wand und Bild, Bildträger und Bild. Bedingt durch die Anbringung der einzelnen Bildtafeln im Treppenhaus wird das „Dazwischen“ für die Betrachter*innen performativ erfahrbbar. Das Treppenhaus, von Homi Bhabha in *The Location of Culture* zum liminalen Raum *par excellence* erklärt,⁶⁴ fordert den Betrachter*innen als Übergangsraum zwischen Oben und Unten, als realarchitektonischer *In-between-space*, zwischenräumliche Bewegungspraktiken ab. Bhabhas Denkmodell, das das „Dazwischen“ auch als *Third Space*, als Aushandlungsort zwischen binären Oppositionen, zwischen Identität und Alterität definiert, verortet diese Bewegungspraktiken nicht nur im Zwischenraum, er geht vielmehr davon aus, dass Zwischenräumlichkeit erst durch Bewegung, d. h. durch performative Prozesse der Aushandlung, konstituiert wird. Die Begriffsmetapher des Treppenhauses erlaubt es Bhabha dabei, wie Uwe Wirth konstatiert,⁶⁵ Verhandlungsprozesse kultureller Hybridität vielschichtiger zu denken als die von Martin Heidegger 1951 in seinem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* angeführte Metapher der Brücke.⁶⁶

Die zwischenräumlichen Bewegungsformen des Hinauf- und Hinabgehens, des Hin- und Herlaufens, die das Treppenhaus ermöglicht, folgen auch der in Lola Álvarez Bravos *fotomural* angelegten zyklisch organisierten, narrativen Struktur. Während die Eingangssituation am unteren Geländer der Treppe durch die lichte Küstenvegetation markiert wird, die in ihrer Durchlässigkeit einen ersten Vorstoß in den Bildraum erlaubt, tauchen die Betrachter*innen beim Ersteigen der Treppe immer tiefer in den von der Fotografin entworfenen dichten Dschungel ein. Ihre zwischenräumliche Bewegung entspricht dabei nicht nur einem Auf und Ab, einem Hin und Her, sie ist, bedingt durch die Hintereinanderstaffelung der einzelnen Bildtafeln im Treppenhaus, vielmehr auch ein Davor und Dahinter. Erst durch diese Staffelung der Landschaft in mehrere Ebenen entwickelt sich die räumliche Tiefe, die die Darstellung selbst vermissen lässt. Besteigen die Betrachter*innen die Treppe, befinden sie sich zwischen den Bildern und sind gleichzeitig – indem sie den Urwald im „Dazwischen“ erkunden – in den Bildraum eingetreten. Beim Erklimmen des *fotomural* werden die Betrachter*innen zu Entdecker*innen, denn sie allein können in der Bewegung die von der Fotografin als Dschungel entworfene Landschaft erschließen, sie Schicht für Schicht freilegen. Die weiße Brüstung setzt dabei eine optische Zäsur und hält die Wand in ihrer baulichen Funktion präsent. Oben angekommen ist jedoch kein weiteres Vordringen möglich. Der Dschungel verschließt sich vor den Augen der Betrachter*innen, er wird zur

64 Vgl. Bhabha 2000, S. 5.

65 Vgl. Uwe Wirth, Zwischenräumliche Bewegungspraktiken, in: *Bewegen im Zwischenraum*, hrsg. von Uwe Wirth, unter Mitarbeit von Julia Paganini (= Wege der Kulturforschung, Bd. 3), Berlin 2012, S. 7–34, hier: S. 11.

66 Bhabha bezieht sich dabei auf Martin Heideggers Aufsatz *Bauen Wohnen Denken*, in dem er u. a. über das Wesen der Brücke reflektiert. Vgl. Bhabha 2000, S. 7.

Wand und hebt sich doch, an den Rändern eingegrenzt, als Bildfeld deutlich von ihr ab. Dieses optische Absetzen lässt die Wand wieder als solche in Erscheinung treten. Die optische Trennung von *fotomural* und seinem materialen Träger entlässt die Betrachter*innen aus dem Zwischenraum. Der obere Eingang zum Innenraum des Auditoriums wird hier zum Ausweg. Die weiße Rahmung lenkt, als optisches „Dazwischen“, die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf die Türöffnung, die durch den dunklen Vorhang gleichzeitig Verschlossenheit suggeriert und dazu auffordert, Dahinterliegendes zu erkunden.

Für Bhabha ist das Treppenhaus jedoch nicht nur ein metaphorischer Übergangsraum, sondern auch ein Ort der Übersetzung. Wie Birgit Wagner betont, meint Bhabha dabei nicht Übersetzung im wortwörtlichen Sinne, der Begriff dient ihm vielmehr als Metapher für „die Übertragung von Vorstellungsinhalten, Werten, Denkmustern, Verhaltensmustern und Praktiken eines kulturellen Kontexts in einen anderen“⁶⁷. Übertragen lässt sich das sprachwissenschaftliche Konzept der Übersetzung auch auf das Medium der Fotografie. Zu Beginn seiner Erfindung war das fotografische Verfahren, aufgrund seiner indexikalischen, d. h. unmittelbar physischen Beziehung zum Gegenstand, noch mit dem Nimbus der objektiven Realitätswiedergabe versehen. Bernd Stiegler hat jedoch herausgearbeitet, dass sich die theoretische Debatte um die Wahrhaftigkeit des fotografischen Aufzeichnungsverfahrens bereits im 19. Jahrhundert wandelte. Die Fotografie, von William Henry Fox Talbot noch 1844 als „Zeichenstift der Natur“⁶⁸ bezeichnet, sei um 1880, so Stieglers These, als ein Medium der Übersetzung betrachtet worden, „das die Gegenstände in der Betrachtung verwandelt“⁶⁹.

Auf die Transformation der äußeren Dingwelt im Übersetzungsmedium der Fotografie hebt auch Lola Álvarez Bravo ab, indem sie die Fotografie mit ihrer Eigenschaft, Wahrgenommenes vermeintlich naturgetreu abzubilden, einerseits auf sich selbst verweisen lässt, anderseits jedoch die Verfremdung der Wirklichkeit im fotografischen Bild vorführt. Der von Roland Barthes benannte „Realitätseffekt“, der „effet de réel“⁷⁰ der Fotografie wird dabei als ästhetische Strategie genutzt und gleichzeitig immer wieder gebrochen. Dies geschieht u. a. durch den Rückgriff auf zentrale Merkmale surrealistischer Bildschöpfungen, wie die Verschiebung von Proportionen. Auch der

67 Birgit Wagner, Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept, in: *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*, hrsg. von Anna Babka, Julia Malle und Matthias Schmidt, Wien 2012, S. 29–42, hier: S. 29.

68 William Henry Fox Talbot, Der Zeichenstift der Natur/The Pencil of Nature, in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. von Wilfried Wiegand, Frankfurt a. M. 1981, S. 45–89.

69 Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001, S. 379.

70 Vgl. Roland Barthes, Le effet de Réel, in: Ders., *Oeuvres complètes*, 3 Bde.: Bd. 2 [1966–1973], Paris 1994, S. 479–484.

gemalte Jaguar scheint den Betrachter*innen – durch seine Einfügung in die Komposition als Fotografie – nicht mehr als Fiktion, sondern als Realie entgegenzutreten.

Die von Álvarez Bravo verwendete Fotomontagetechnik diente den Surrealist*innen dazu, die Fotografie – die, wie Rosalind Krauss bemerkt, als Inbegriff eines „realistischen“ Aufzeichnungsverfahrens eigentlich nicht mit der surrealistischen Kunstauffassung vereinbar war⁷¹ – ihres Abbildcharakters äußerer Realität zu berauben und stattdessen zu einem Abbild innerer Wirklichkeit werden zu lassen.⁷² Die Fragmentierung der Realität „in einzelne Zeichen“ – sei es durch die tatsächliche Zergliederung des fotografischen Bildes in der Fotomontage oder nur durch die Wahl ungewöhnlicher Bildausschnitte – beschreibt Rosalind Krauss als „die zentrale Erfahrung der surrealistischen Fotografie“⁷³. Krauss führt für diesen Prozess den Begriff des „spacing“ ein: „Dieses ‚spacing‘, dieses gedrängte Aufeinanderfolgen von Objekten, nimmt der Fotografie eine ihrer zentralen Illusionen, nämlich die der simultanen Präsenz, die ich eigentlich für ein Geburtsrecht der Fotografie halte.“⁷⁴ Neben der simultanen Präsenz

71 Vgl. Rosalind E. Krauss, Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus, in: Dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 129–162, hier: S. 139.

72 Rosalind Krauss, die neben den verschiedenen Formen surrealistischer Fotografie auch unterschiedliche Verfahren der Bildmanipulation im Surrealismus aufführt, vergleicht die Fotomontage mit der *écriture automatique*. Sie sei ein künstlerisches Mittel, um „das bloße Bild der Realität mit deren Bedeutung zu infiltrieren.“ Siehe: ebd., S. 144 ff. Monika Faber hingegen, die zwischen drei Bereichen surrealistischer Fotografie unterscheidet – darunter die „straight“ Fotografie als Ausdruck der „Poesie des Zufalls in der Realität“ sowie Verfahren des „Automatismus“, welche beispielsweise auf die Veränderung des Negativs abzielen – zählt die Fotomontage zum Bereich der Traumikonografie. Vgl. Monika Faber, Das Innere der Sicht, in: Ausst. Kat. *Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre*, hrsg. von ders., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien (14. April–21. Mai 1989), Wien 1989, S. 11–29, hier: S. 15. Die zentrale Bedeutung, welche der Fotografie im surrealistischen Kunstverständnis zukommt, wurde in der Forschung bereits vielfach herausgearbeitet. Siehe dazu u. a.: Ausst. Kat. *Photographic surrealism*, New Gallery of Contemporary Art, Cleveland (3. Oktober–24. November 1979) Dayton Art Institute, Dayton (29. Februar–13. April 1980) Brooklyn Museum, New York (17. Mai–13. Juli 1980), Cleveland 1979; Alain Mousseigne, Surrealisme et photographie, in: *L'art face à la crise. L'art en Occident 1929–1939*, Saint-Étienne 1980, S. 153–181; Rosalind Krauss, Der Surrealismus in der Fotografie – Fotografie und Surrealismus, in: *Camera Austria* 10 (1982), S. 6–17; Edouard Jaguer, *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Paris 1982; Faber 1989; Ausst. Kat. *L'amour fou. Photography and Surrealism*, hrsg. von Rosalind Krauss, Jane Livingstone und Dawn Ades, The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. (14. September–17. November 1985), New York 1985; Ausst. Kat. *L'Informat. Mode d'emploi*, hrsg. von Yves-Alain Bois und Rosalind Krauss, Centre Georges Pompidou, Paris (22. Mai–26. August 1996), Paris 1996; Alain Fleig, *Photographie et Surréalisme*, Paris 1997; sowie: Krauss 2000.

73 Krauss 1982, S. 6 ff.

74 Der Begriff „spacing“ mag irreführend sein. In Bezug auf die „Dada Montage“ spricht Krauss jedoch zunächst davon, „daß zwischen den einzelnen Dingen sich immer das weiße Blatt befindet, das die einzelnen Elemente voneinander entfernt hält.“ Siehe ebd. Im Surrealismus hingegen kann eher von einem lückenlosen Zusammenfügen unterschiedlicher fotografischer Realitätsfragmente gesprochen werden.



Abb. 160: Dora Maar, *Stille*, um 1936, fotografische Reproduktion von Fotomontage, 29,5 × 23,5 cm, Centre Georges Pompidou, Paris

wird in der Fotomontage auch das mimetische Vermögen der Fotografie negiert, eine mit dem Medium untrennbar verbundene Funktion, die es dem ihm zu Grunde liegenden mechanischen Verfahren verdankt. Im *fotomural* nutzt Álvarez Bravo die Fotomontagetechnik – im Sinne einer, wie Wolfgang Kemp formuliert hat, „demonstrativen Aufhebung der gewohnten Dingbeziehungen“⁷⁵ –, um die Konstruiertheit des Landschaftsbildes präsent zu halten, das lediglich in seinen fotografischen Fragmenten an die Realität rückgebunden werden kann. Im Prozess des Zerschneidens entbindet Álvarez Bravo die Fotografie von ihrer wirklichkeitsabbildenden Funktion, profitiert gleichzeitig jedoch vom Wahrhaftigkeitsnimbus des fotografischen Aufzeichnungsverfahrens, der sich in diesem Fall auch auf die malerische Imagination überträgt.

Hier lässt sich ein Vergleich zu den Fotomontagen surrealistischer Künstler*innen wie Dora Maar ziehen, die, wie auch Álvarez Bravo, für ihre Fotomontagen fast ausschließlich Teile ihrer eigenen Fotografien verwendete und auf Fremdmaterial verzichtete.⁷⁶ Auch Maar spielte in ihren Fotomontagen häufig mit Proportionsverschiebungen.

75 Kemp beschreibt „die demonstrative Aufhebung der gewohnten Dingbeziehungen, häufig gepaart mit Eingriffen in Technik und Material“ neben dem „Bemühen, die großen Zusammenhänge noch einmal zu erzwingen“ als Reaktionen des fotografischen Mediums auf die Urangst „ganz der Kontingenz zu verfallen.“ Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie 1912–1945, in: Ders., *Theorie der Fotografie*, 4 Bde.: Bd. 2 [1912–1945], München 1979, S. 13–38, hier: S. 35.

76 Diesen Vergleich habe ich bereits gezogen in: Johanna Spanke, The photomontages of Lola Álvarez Bravo, in: Lola Álvarez Bravo and the photography of an era 2012, S. 138–139. Eine Verbindung Maars zu Mexiko lässt sich über Frida Kahlo herstellen. Kahlo hatte die Fotografin 1939 in Paris kennengelernt, wo sie anlässlich ihrer Teilnahme an der von André Breton organisierten Ausstellung *Mexique* in der Galerie Renou et Colle weilte. Zusammen mit Jacqueline Lamba empfing Maar die mexikanische



Abb. 161: Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres* (Der Traum der Armen), 1935, Silbergelatineabzug von Fotomontage, 21 × 17,7 cm

Im Sinne von Lautréamonts berühmter Metapher der Begegnung von Regenschirm und Nähmaschine auf einem Sezertisch⁷⁷ arbeitete sie mit der Kombination heterogener Bildteile und griff damit ein zentrales künstlerisches Mittel des Surrealismus auf, das sich in der Fotomontage besonders überzeugend umsetzen lässt. Indem die fotografischen Realitätsfragmente in ihren Fotomontagen neue sinnstiftende Verbindungen eingingen, wurden sie zu Abbildern innerer Realität. So fügte Maar für ihre um 1936 entstandene Fotomontage *Stille* (Abb. 160) Fotografien von Bewohner*innen eines Elendsviertels in Barcelona in die auf den Kopf gestellten Kreuzbögen der Orangerie von Versailles ein. Das Bildpersonal scheint in den steinernen Kreuzbögen zu schlafen; ob diese einem Traum oder der Realität entspringen, bleibt offen.

Lola Álvarez Bravo hatte sich der Fotomontage bereits 1935 erstmals gewidmet, wobei ihre frühesten in dieser Technik entstandenen Arbeiten – *Der Traum der Armen* (Abb. 161) und *Das Kapital hungrig vor Überarbeitung*, geschaffen für eine in Guadalajara stattfindende Ausstellung revolutionärer Plakate – in der Tradition europäischer Avantgarde-Künstler*innen wie John Heartfield noch eine explizit politische Botschaft formulieren.⁷⁸ Erstere, die einen in Lumpen gekleideten Jungen zeigt, der im Schlaf

Malerin bei ihrer Ankunft in Le Havre. Maar fertigte auch eine Zeichnung Kahlos im Tehuana-Kleid an. Vgl. Tere Arcq, Magische Begegnungen: Surrealistische Künstlerinnen in Mexiko, in: Ausst. Kat. *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. (13. Februar–24. Mai 2020), München 2020, S. 261–268, hier: S. 261.

⁷⁷ Vgl. zur Wirkungsgeschichte des Buches *Les Chants de Maldoror* von Lautréamont im Surrealismus: Karoline Hille, *Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus*, Stuttgart 2009, S. 7–41.

⁷⁸ Zur Bedeutung der Fotomontagetechnik im Werk von Lola Álvarez Bravo siehe v.a.: Debroise 1989; Ders., 2001, S. 237 f; sowie: Spanke 2012. Zur Fotomontagetechnik in Mexiko allgemein siehe: Ausst.

von dem metallenen Räderwerk einer Geld spuckenden Maschine überrollt zu werden droht, rekurriert dabei jedoch bereits im Titel auf das surrealistische Motiv des Traums, der sich durch die Fotomontage als surreale Dimension im Bild eröffnet. Der Übertritt der Räder, die als Fotografien Teil der Dingwelt sind, in die Realitätsebene lässt dabei Traum und Wirklichkeit verschwimmen. Sie nehmen zwei Drittel des Bildes ein und werfen im Hintergrund unheilvolle Schatten auf den Boden. Auch einige Münzen sind bereits auf die Abdeckplane gefallen, sodass sie eine ganz konkrete Bedrohung darstellen. Die Geldstücke rutschen nach vorn und drohen den Jungen im nächsten Moment unter sich zu begraben. Die Grenze von Traum- und Realitätsebene wird hier überschritten.

Dasselbe Motiv des Traums taucht einige Jahre später in Lola Álvarez Bravos Fotomontage *Der Traum des Ertrunkenen* auf (Abb. 162), die um 1945 entstand. Auch hier sind Traum- und Realitätsebene untrennbar miteinander verwoben, denn durch die Konstruktion eines Bildraums, der keinerlei Fragmentierung aufweist, erhält die Fotomontage einen besonderen Realitätscharakter. Gleichzeitig entpuppt sich das hier entworfene Szenario auf den zweiten Blick als Fiktion, denn die Betrachter*innen werden mit Unwahrscheinlichkeiten konfrontiert, die nicht realitätskonform sind. Für die Figur des Ertrunkenen verwendete Álvarez Bravo das fotografische Porträt ihres engen Freunds, des surrealistischen Malers Juan Soriano, reduziert auf sein schlafendes Gesicht, das, bereits zur Hälfte versunken, auf der spiegelnden Oberfläche eines Sees treibt. Im Traum ist dieser von Balletttänzerinnen umgeben, die schwerelos durch eine zerklüftete, sich zu kristallinen Gesteinsformationen auftürmende Küstenlandschaft zu tanzen, ja fast zu schweben scheinen, die an die surrealen Traumlandschaften eines Salvador Dalí erinnert. Der Titel spielt dabei auf die kulturgeschichtlich tief verankerte Verbindung von Schlaf und Tod an.⁷⁹

Kat. *Memoria del tiempo, ZeitErinnerung. 150 Jahre Fotografie in Mexiko*, Kommunale Galerie Berlin Friedrichshain, Berlin (8. März–20. April 1991), Berlin 1991, besonders S. 13 ff.; Debroise 2001, S. 234 ff.; Rodríguez 2003; *Alquimia* 9:26 (2006); sowie: Ausst. Kat. *Iconofagia: Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Sala de exposiciones Canal de Isabel II, Madrid (11. Februar–27. März 2005), Madrid 2005.

79 Vor allem Lola Álvarez Bravos Fotomontagen wurden in jüngerer Zeit verstärkt in den Kontext surrealistischer Positionen von Künstlerinnen gestellt. Siehe u. a.: Ausst. Kat. *Fantastische Frauen* 2020; Ausst. Kat. *In Wonderland. The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (29. Januar–6. Mai 2012) Musée National des Beaux-Arts du Québec, Quebec (7. Juni–3. September 2012) Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt (27. September 2012–13. Januar 2013), Los Angeles 2012; sowie: Ausst. Kat. *Women Surrealists in Mexico/Furidakaro to sono jidai*, hrsg. von Masayo Nonaka, The Bunkamura Museum of Art, Tokyo (19. Juli–7. September 2003) Suntory Museum, Osaka (13. September–19. Oktober 2003) Nagoya City Art Museum, Nagoya (1. November–21. Dezember 2003) The Museum of Art, Kochi (4. Januar–22. Februar 2004), Tokyo 2003. In anderen Untersuchungen zu Künstlerinnen im Surrealismus wird Lola Álvarez Bravo nur am Rande erwähnt bzw. ist nur mit Bildbeispielen vertreten. Siehe: *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, hrsg. von Patricia Allmer, erschienen in Zusammenhang mit der Ausstellung *Angels of Anarchy. Women Artists and Surrealism*, Manchester Art Gallery (26. September 2009–10. Januar



Abb. 162: Lola Álvarez Bravo, *El sueño del ahogado* (Der Traum des Ertrunkenen), um 1945, Silbergelatineabzug von Fotomontage, 26 × 22 cm

Mit der Konstruktion eines Bildraums, der die Regeln der Perspektive beachtet und den Eindruck räumlicher Kontinuität entstehen lässt, legt Álvarez Bravo ihre Fotomontagen dabei auf eine fotografische Illusionierung an, die nicht zuletzt dadurch erzeugt wird, dass die fertigen Fotomontagen von ihr fotografiert und vorwiegend als Fotografien präsentiert wurden.⁸⁰ Eine vielzitierte Aussage der Fotografin selbst lässt auf die Sorgfalt schließen, mit der sie ihre Fotomontagen komponierte, um den Eindruck fotografischer Einheitlichkeit zu erwecken:

„Sometimes I wanted to say something and photography didn't fully allow me to do it. So I'd take a sheet of cardboard, make a drawing, select the negatives, print them the necessary size, then cut and paste.“⁸¹

2010), München/Berlin/London/New York 2009 sowie: Hille 2009. Eine ausführliche Untersuchung zur Surrealismus-Rezeption bei Lola Álvarez Bravo steht noch aus.

80 Dass die fotografische Dokumentation ihrer Fotomontagen für Lola Álvarez Bravo von größerer Bedeutung gewesen zu sein scheint als die Fotomontagen selbst, belegt auch die Tatsache, dass sich in den meisten Fällen die Fotomontagen selbst nicht erhalten haben. So umfasst ihr Archiv im Center for Creative Photography in Tucson, Arizona lediglich Fotografien und fotografische Negative der von ihr erstellten Fotomontagen. Erst 2007 tauchten einige der verloren geglaubten Originalfotomontagen auf, die heute Teil des Archivs der Familie González Rendón in Mexiko-Stadt sind. Siehe hierzu: *Lola Álvarez Bravo and the photography of an era* 2012.

81 Zitiert nach Debroise 1994, S. 25.

Der von Álvarez Bravo hier beschriebene Entstehungsprozess, der von der Vorzeichnung über die sorgfältige Auswahl der Negative bis hin zum Kleben der Einzelbilder reicht, zeugt von einem bewussten künstlerischen Gestalten.⁸² Bei ihrer Überführung in die Fotomontage generiert Álvarez Bravo zwischen den Einzelbildern neue Sinnzusammenhänge, indem sie im lückenlosen Montieren der heterogenen Bildelemente die Schnittstellen weitestgehend unkenntlich macht. So erreicht Álvarez Bravo die von André Breton in seinem ersten surrealistischen Manifest als Ziel vorgegebene Verschmelzung von Traum und Realität.⁸³ Ihre Fotomontagen erscheinen dabei als Kippbilder, die sich zwischen objektiver Realitätswiedergabe und einer subjektiv-künstlerischen Interpretation der Wirklichkeit bewegen.

Auf diesen Aspekt ging Álvarez Bravo selbst 1954 in ihrem Aufsatz für die Zeitschrift *Espacios* ein. Die Fotografin erläutert hier, warum sie gerade die Fotomontage als so geeignet für das *fotomural* erachte. So hebt sie die schier unerschöpflichen Möglichkeiten hervor, die gerade diese Technik für die Wahl der Bildmotive und die Art der Komposition biete. Gleichzeitig kommt sie jedoch auf den Realitätseffekt zu sprechen, der für das fotografische Wandbild charakteristisch sei, und durch die Wahl dieser Technik keinesfalls eingeschränkt werde:

„Für die Wanddekoration bedeutet die Verwendung von FOTOMONTAGE, dass ein fast unerschöpfliches Feld für die Gestaltung offen steht, in dem das Thema und die Komposition selbst reich an Beschreibungsmöglichkeiten sind und einen günstigen Boden für die Entwicklung der Fantasie bieten, Eigenschaften, die den wesentlichen Wert des FOTOMURAL nicht schmälern: seine ‚Realität‘, da diese aufgrund der leichten Identifizierbarkeit der Bilder perfekt nachvollziehbar ist: exakte (fotografische) Reproduktion von Gegenständen oder realen Wesen.“⁸⁴

82 Dabei suchte sie nicht nur schon vorhandene Negative aus ihrem Archiv aus, teilweise wurden die benötigten Fotografien speziell für die Fotomontagen inszeniert. Dies zeigt sich unter anderem an den für die Fotomontage *Sirenas del aire* entstandenen Aufnahmen, für die die Fotografin ein Modell vor einem Sofa mit einer Schreibmaschine posieren ließ, um dessen Oberkörper später in der richtigen Position für die Fotomontage verwenden zu können.

83 André Breton legte 1924 in seinem ersten Manifest die theoretische Grundlage für den Surrealismus, indem er u. a. postulierte: „Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*.“ André Breton, Erstes Manifest des Surrealismus [1924], in: Ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1986, S. 9–43, hier: S. 18. Hervorhebung im Original.

84 „En la decoración de muros, el uso del FOTOMONTAJE, significa contar con un casi inagotable campo abierto a la creación, donde el tema y la composición misma son ricos en posibilidades descriptivas y terreno propicio al desarollo de la fantasía, cualidades que además, no demeritan el valor esencial del FOTOMURAL: su ‚realidad‘, pues ya que ésta es perfectamente aprensible debido a la facilidad de identificación de las imágenes: reproducción exacta (fotográfica) de objetos o seres reales.“ Álvarez Bravo 1954, unpaginiert. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

Durch eine nahtlose Verfugung der Einzelbilder und die Überführung der Fotomonatage in das fotografische Dokument erzeugt Álvarez Bravo auch in ihrer Arbeit *Vegetales* eine fotografische Illusionierung, die den Montagecharakter des *fotomural* erst auf den zweiten Blick evident werden lässt, wenn sie auch hier auf die Erzeugung von Räumlichkeit verzichtet. Der von einem Gemälde abfotografierte Jaguar ist vollkommen in die Komposition integriert, sodass der an dieser Stelle erfolgte Medienwechsel zunächst verhüllt wird. Trotz seiner ornamentalen Verflachung entfaltet Álvarez Bravos *fotomural* dabei eine erstaunliche, surreal anmutende Plastizität. Die beinahe monumental wirkenden Blätter im Bildvordergrund werden durch die Fokussierung auf die Materialität ihrer Oberflächenstrukturen und ihre Licht-Schatten-Modellierung geradezu haptisch erfahrbar gemacht und scheinen aus dem Bild in den Raum hinein zu wuchern. Eine mimetische Brechung erfolgt wiederum durch das Schwarz-Weiß der fotografischen Aufnahmen, das die Texturen des Laubwerks und den Eindruck der saftigen Üppigkeit dieses von der Fotografin entworfenen Dschungels visuell verfremdet.

VII.3 Konzepte von Landschaft im fotografischen Wandbild

Innerhalb der fotografischen Wandgestaltung kann die Landschaft als ein motivischer Gegenpol betrachtet werden. Sie diente der Kompensation einer technizistischen Ästhetik, die in den USA zunächst entscheidend dazu beigetragen hatte, das *photomural* als ein neuartiges, radikal modernes Medium zu etablieren. Landschafts-*photomurals* lassen sich in den USA allerdings ebenfalls bereits ab dem Beginn der 1930er Jahre in den Interieurs einer urbanen Bürgerschicht finden. Orientierten sich diese frühen Beispiele zunächst noch an europäischen Bildformularen, indem sie tradierte Formen der Wanddekoration mittels malerischer Effekte imitierten, so bildeten spätestens ab den 1940er Jahren vermehrt Aufnahmen von weiten, menschenleeren Landschaften und der ungezähmten Natur des US-amerikanischen Westens den Schwerpunkt in der Motivwahl. Gerade hier lässt sich das Sujet der Landschaft nicht mehr nur als ein kompensatorischer Gegenpol begreifen. Vielmehr verbinden sich mit diesem Landschaftstypus bereits seit dem 19. Jahrhundert auch nationale Konnotationen, die sich dann auch im fotografischen Wandbild widerspiegeln, wie Brenda Lynn Edgar bereits 2016 bemerkt hat und sich dabei vor allem auf die identitätsstiftende *Manifest-Destiny*-Ideologie bezog.⁸⁵

Wie Christine Macy und Sarah Bonnemaison konstatiert haben, spielt wohl in keinem anderen Land die Landschaft eine ähnlich konstituierende Rolle für die nationale Identitätenbildung wie in den Vereinigten Staaten von Amerika:

85 Vgl. Edgar 2016, S. 85.

„Many countries have defined their national identity through their landscape [...]. But in the United States, the relationship between nation and nature has been central to its colonial history, from the discovery of a ‚lost‘ paradise and the construction of the myth of the ‚noble savage,‘ to the mythology associated with the frontier and the conservation of islands of wilderness.“⁸⁶

Im Zuge der Bestrebungen, sich zwecks der Konstruktion einer eigenen nationalen Identität vom „Alten“ Kontinent abzusetzen, war zwischen den 1830er und den 1930er Jahren die Idee der *wilderness* zentral, ein Charakteristikum der amerikanischen Landschaft, für das es keine europäische Entsprechung gab.⁸⁷ Die ungezähmte Wildnis⁸⁸ der US-amerikanischen Landschaft – zunächst noch als unbekanntes, gefährliches Terrain negativ konnotiert – wurde im Kontext des in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts aufkommenden Transzentalismus⁸⁹ als Gegenstück zur Zivilisation zunehmend positiv besetzt. Ralph Waldo Emerson propagierte in seinen Schriften nicht nur die kontemplative Versenkung des Individuums in die Natur als Weg zur Selbsterlösung. Durch die Hinwendung zur Natur sollte es der US-amerikanischen Nation seiner Auffassung nach darüber hinaus auch gelingen, einen nächsten Schritt in der menschlichen Entwicklungsgeschichte einzuläuten.⁹⁰

86 Christine Macy und Sarah Bonnemaison, *Architecture and Nature, creating the American landscape*, London/New York 2003, S. 1. Vgl. grundlegend zur Bedeutung der Landschaft in der Kulturgeschichte der USA: Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge 1950; Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford 1964; Roderick Nash, The Cultural Significance of the American Wilderness, in: *Wilderness and the Quality of Life*, hrsg. von Maxime E. McCloskey and James P. Gilligan, San Francisco 1969, S. 66–73; Ders. *Wilderness and the American Mind*, New Haven 2001; Peter J. Schmitt, *Back to Nature: The Arcadian Myth in Urban America*, New York 1969; David E. Shi, *The Simple Life: Plain Living and High Thinking in American Culture*, Oxford 1985; John F. Sears, *Sacred Places: American Tourist Attractions in the Nineteenth Century*, Oxford 1989; Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York 1995.

87 Vgl. Nash 1969, S. 66. Zur sogenannten *wilderness*-Debatte, die einerseits geprägt ist von dem Gedanken einer schützenswerten Natur, andererseits jedoch von Vertreter*innen, die ihre Kultivierung propagieren, vgl.: Michael P. Nelson und J. Baird Callicott, *The Great New Wilderness Debate*, Athens 1998; sowie Dies., *The Wilderness Debate Rages On: Continuing the Great New Wilderness Debate*, Athens 2008.

88 Wie Torsten Kathke angemerkt hat, gibt es für den Begriff der *wilderness*, mit dem sich im US-amerikanischen Sprachgebrauch vielfältige, kulturelle Bedeutungen verbinden, keine adäquate deutsche Übersetzung. Vgl. Torsten Kathke, Die Idee der *wilderness* in den USA, in: *Wildnis zwischen Natur und Kultur: Perspektiven und Handlungsfelder für den Naturschutz* (= Laufener Spezialbeiträge), Laufen 2010, S. 85–91.

89 Die Bewegung des Transzentalismus begründete sich an der US-amerikanischen Ostküste als lose verbundene Autorengruppe um Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau und war bis zum Beginn des US-amerikanischen Bürgerkriegs aktiv. Einen Überblick über die der Bewegung nahestehenden Autoren gibt Wesley T. Mott, *Encyclopedia of Transcendentalism*, Westport 1996.

90 Vgl. Anne Hass, *Wilderness – Zur philosophischen Basis einer ästhetischen Naturidee*, in: *Wildnis zwischen Natur und Kultur: Perspektiven und Handlungsfelder für den Naturschutz* (= Laufener Spezialbeiträge), Laufen 2010, S. 92–98, hier: S. 95.

Während Emersons Denken noch von der Vorstellung eines harmonischen Zusammenspiels von Mensch und göttlicher Schöpfung geprägt war, wurde bei Henry David Thoreau, der 1854 für *Walden oder Leben in den Wäldern* den Rückzug ins ländliche Idyll selbst erprobt hatte,⁹¹ die *wilderness* der von den Siedler*innen bislang unerschlossenen Gebiete zum Ort ultimativer Selbsterfahrung. Es ist Thoreau zufolge allein die Wildheit der Natur, die der US-amerikanischen Nation das Potenzial verleihe, andere Nationen an Vollkommenheit in jeglicher Hinsicht zu übertreffen. So schreibt er etwa in dem kurz nach seinem Tod 1862 erstmals veröffentlichten Essay *Vom Spazieren*:

„Wird ein Mensch, der diesen Einflüssen ausgesetzt ist, nicht sowohl geistig als auch körperlich zu größerer Vollkommenheit gelangen? [...] Ich bin sicher, dass wir phantasievoller sein werden, dass unsere Gedankenwelt so klar, frisch und erdenträckt sein wird, wie der Himmel über uns, unser Begriffsvermögen so weit und ausgedehnt wie unsere Ebenen, unser allgemeiner Verstand so beeindruckend wie unsere Blitze und Donnerschläge, unsere Flüsse, Berge und Wälder und dass unsere Herzen, was ihre Größe, Tiefe und Erhabenheit betrifft, den Vergleich mit unseren Seen nicht werden scheuen müssen. [...] Warum sonst besteht die Welt weiter, warum sonst ist Amerika entdeckt worden.“⁹²

Der Historiker Frederick Jackson Turner entwickelte diese Gedanken gegen Ende des 19. Jahrhunderts schließlich zu seiner *frontier*-These weiter. Die *frontier* bezeichnete dabei die Grenze zwischen der Wildnis und den im Zuge der Expansion gen Westen bereits zivilisatorisch erschlossenen Gebieten, sie ist bis heute ein zentraler Baustein des US-amerikanischen Selbstverständnisses. Turner zufolge habe sich die US-amerikanische Identität maßgeblich durch diese Grenzerfahrung geformt, wobei vor allem die *wilderness* dazu geführt habe, dass sich die US-amerikanische Nation in ihren Charakteristika habe ausbilden können.⁹³

Das Fortbestehen der US-amerikanischen Kultur wurde somit unmittelbar von der Existenz unberührter Natur abhängig gemacht. Daher gab es bereits im 19. Jahrhundert Bestrebungen, diese für nachkommende Generationen zu erhalten, wobei es, wie Robert Nash untersucht hat, die gebildete Bürger*innenschicht der Metropolen an der US-amerikanischen Ostküste war, die sich zuerst dem Gedanken einer Naturkonservierung verschrieb.⁹⁴ Mit ausschlaggebend für die zunehmende Popularität des Naturschutzgedankens, der schließlich in die Nationalpark-Idee münden sollte, waren auch die pastoralen, meist großformatigen Landschaftsgemälde der unter der Sammelbezeichnung *Hudson River School* firmierenden Maler*innen. Es waren, Torsten Kathke zufolge, wohl nicht zuletzt Thomas Morans 1871 und 1872 während einer Expedition geschaffenen Gemälde

91 Vgl. Henry David Thoreau, *Walden oder Leben in den Wäldern* [1854], Zürich 2004.

92 Henry David Thoreau, *Vom Spazieren* [1862], Zürich 2004, S. 38 ff.

93 Vgl. Turner 1994.

94 Vgl. Nash 2001, S. 51, 96.

der beeindruckenden Landschaften von Yellowstone, die 1872 zur Gründung des Yellowstone National Park führten, des ersten Nationalparks der Vereinigten Staaten.⁹⁵ Dabei kam die Nationalpark-Idee jedoch auch der aufkommenden Tourismusindustrie entgegen. Die Nationalparks wurden zunächst durch Eisenbahnen, später durch Autostraßen für den Tourismus erschlossen – *wilderness* wurde zur „sellable commodity“⁹⁶.

VII.3.1 Landschaft, Raum und Fotografie

Die Literatur- und Kunsthistorie versteht unter dem Begriff der Landschaft die Wahrnehmung der Natur als ästhetische Einheit „statt einer bloßen Summe disperater Stücke“⁹⁷, eine zweckfreie Objektivierung, die, Joachim Ritter zufolge, erst durch die zunehmende Beherrschung der Natur durch den Menschen möglich geworden war.⁹⁸ Landschaft, so Ritter, sei „dem in der Natur wohnenden ländlichen Volk fremd“⁹⁹. Erst die Entfremdung des Menschen von der Natur, das „Verschwinden des lebensweltlichen Eingelassenseins in Natur“¹⁰⁰, ermöglichte ihre ästhetisierende Inblicknahme.

Petra Raymond benennt die Arbeitsteilung, die einer bestimmten Schicht die Unabhängigkeit von landwirtschaftlicher Arbeit erlaubt habe, als die zentrale Voraussetzung für zweckfreien Naturgenuss. Natur könne nur dann als Landschaft wahrgenommen werden, „wenn sie ohne jede Zweckorientierung und Nutzanwendung als reines Sinnerlebnis aufgenommen und verarbeitet wird“¹⁰¹. Die Wahrnehmenden, die die Landschaft im Akt des Betrachtens erst konstituieren, sind dabei unabdingbarer Teil der Landschaftserfahrung. Landschaft wird zur Projektionsfläche vielfältiger Bedeutungen und spiegelt ein ideales Verhältnis zur Welt wider.¹⁰² Im Folgenden soll jedoch nicht von Landschaft an sich die Rede sein, sondern von Landschaftskonzepten, die im fotografischen Wandbild ihren Ausdruck finden. Marc Redepenning zufolge wird in

95 Vgl. Kathke 2010, S. 89 ff. Kathke merkt an, dass die Bezeichnung „Nationalpark“ dabei „direkt auf die Verbindung von National- und Naturverständnis in den USA schließen“ lasse. Ebd., S. 90.

96 Macy und Bonnemaison 2003, S. 3.

97 Georg Simmel, Philosophie der Landschaft [1913], in: Ders., *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlin 1984, S. 130–139, hier: 137.

98 Vgl. Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft [1962], in: Ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1974, S. 141–166.

99 Ebd., S. 146.

100 Ruth und Dieter Groh, *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 97.

101 Petra Raymond, *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache* (= Studien zur deutschen Literatur 123), Tübingen 1993, S. 9.

102 Vgl. Eckhard Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung* (= Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1981, S. 2–7.

Raumkonzepten „der konstruierte Raum der Gesellschaft“¹⁰³ verhandelt. Betrachtet man Landschaft als Wahrnehmungsphänomen, als das Ergebnis menschlicher Be- trachtung, so kann auch diese als konstruierter Raum begriffen werden.

Schon in den experimentellen Anfangsjahren der Fotografie kann die Landschaft als ein zentrales Sujet gelten. Ihre fotografische Darstellung beschäftigte bereits die Pioniere des fotografischen Verfahrens. William Henry Fox Talbot beschreibt in seinem zwischen 1844 und 1846 veröffentlichten Werk mit dem programmatischen Titel *The Pencil of Nature*¹⁰⁴, wie er bei einem Besuch am Comer See 1833 bei seinen Versuchen scheiterte, die Uferlandschaft mit Hilfe einer *Camera lucida* sowie einer *Camera obscura* zeichnerisch wiederzugeben. Talbot entwickelte daraufhin das *photogenic drawing*, ein Negativ-Positiv-Verfahren auf Papierbasis, mit dem eine dauerhafte Fixierung der Abbilder der Natur auf Papier gelingen sollte und schließlich die Vervielfältigung der fotografischen Aufnahme möglich wurde.¹⁰⁵

Auch wenn sich die Fotografie erst vergleichsweise spät in die Geschichte der Landschaft als künstlerische Gattung eingereiht habe, so Wolfgang Kemp in seinem grundlegenden Aufsatz zur Landschaftsfotografie, sei doch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das „Bedürfnis nach Landschaften“¹⁰⁶ unvergleichlich groß gewesen. Diese motivische Hinwendung zur Landschaft lässt sich als Kompensationsphänomen eines Zeitalters der stetig voranschreitenden Industrialisierung begreifen, ist doch die Ästhetisierung von Natur als Landschaft generell als ein Phänomen neuzeitlicher bzw. moderner Entfremdungsprozesse beschrieben worden.¹⁰⁷

Bis heute bildet die Landschaft in der Fotografie einen motivischen Schwerpunkt.¹⁰⁸ Die Landschaftsfotografie spiegelt dabei einen vielschichtigen, sich stetig wandelnden Landschaftsbegriff wider. Lässt sich heute eine vermehrte Durchdringung von Stadt- und Landschaftsraum beobachten, die in ihrer Komplexität Untersuchungsgegen- stand der sogenannten *Cultural Landscape Studies*¹⁰⁹ ist, so ist die Entstehungszeit des

103 Marc Redepenning, Eine selbst erzeugte Überraschung: Zur Renaissance von Raum als Selbstbeschreibungsformel der Gesellschaft, in: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Jörg Döring und Tristan Thielmann, Bielefeld 2008, S. 317–340, hier: S. 317.

104 Vgl. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Faks.-Dr. d. Ausg. London 1844–1846, Chicago 2011.

105 Vgl. zu Talbot die einschlägige Studie von Hubertus von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1989.

106 Wolfgang Kemp, Über Landschaftsphotographie, in: *August Sander. Rheinlandschaften, Photographien 1929–1946*, München 1975, S. 11–38, hier: S. 12.

107 Vgl. Dirk Solies, *Natur in der Distanz. Zur Bedeutung von Georg Simmels Kulturphilosophie für die Landschaftästhetik*, St. Augustin 1998, S. 9.

108 Vgl. hierzu: Iris Metje und Stefan Schweizer, *Der weite Horizont. Landschaft und Fotografie*, Marburg 2011.

109 Vgl. hierzu: Brigitte Franzen und Stefanie Krebs, *Cultural Landscape Studies. Oder: Was ist Landschaftstheorie?*, in: *Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies*, hrsg. von dens., Köln 2005, S. 7–13.

photomural in den Vereinigten Staaten noch geprägt von einer Stadt-Land-Polarität. Ähnlich der Landschafts- und Nationalparks, deren Entstehung in den Vereinigten Staaten im Kontext einer allgemeinen „Back to Nature“-Bewegung betrachtet werden kann,¹¹⁰ wurden die Landschafts-*photomurals* in den Interieurs einer urbanen Bürger*innenschicht zu „kompensatorischen Fluchtpunkten“¹¹¹.

Zudem konnten sie, und das bereits in den frühen 1930er Jahren, identitätsstiftend wirksam werden. So vermittelten etwa die 1931 im *New-York-Times*-Artikel von Walter Rendell Storey angeführten *photomurals* in einem Wohnhaus in Chicago (Abb. 163) mit der fotografischen Reproduktion eines Waldes von Sequoia-Bäumen eine ähnliche Vorstellung von *rootedness*, wie sie Wanda Corn in *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935* thematisiert.¹¹² Diese Spezies hatte sich schon kurz nach ihrer Entdeckung, so der Historiker Jared Farmer, im US-amerikanischen Verständnis zu einer „national icon“¹¹³ entwickelt. Auch Christy Wampole machte diese Baumart, die als die größte der Welt gilt, daher 2016 zum Aufhänger ihrer Untersuchung der Metapher der *rootedness*.¹¹⁴ Aufgrund ihrer stattlichen Statur, konstatiert Wampole bezüglich der Sequoias im Yosemite National Park, die ein bei Tourist*innen beliebtes Fotomotiv sind, „[t]hese awe-inducing trees disregard the frame of the photograph by residing mostly outside of it“¹¹⁵. Auch die 1931 in Walter Rendell Storeys *New-York-Times*-Artikel angeführten *photomurals* können aufgrund der beeindruckenden Größe der Bäume lediglich einen Ausschnitt der gigantischen Stämme zeigen, die ein weiteres US-amerikanisches Charakteristikum sind, das in Europa kein Äquivalent findet. „The vertical lines of the huge trees“, beschreibt Storey den Raumeindruck, „running from floor to ceiling in soft-toned enlargements [sic] along the whole wall, impart to the room a sense of dignity, quiet and spaciousness that only a forest can convey.“¹¹⁶ Auch die übrige Einrichtung des Raums vermittelte nationale Konnotationen. Sie war eng verknüpft mit der US-amerikanischen Imagination von „Ursprünglichkeit“ und den „kulturellen Wurzeln“ der Nation: „Tables and chairs, constructed from the same redwood in rough woodman's style, stand on the Indian rugs covering the floor.“¹¹⁷

110 Vgl. Schmitt 1969.

111 Norbert Fischer, Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 104:1 (2008), S. 19–39, hier: S. 24.

112 Vgl. Corn 1999.

113 Jared Farmer, *Trees in Paradise: A California History*, New York 2013, S. 60.

114 Vgl. Christy Wampole, *Rootedness: The Ramifications of a Metaphor*, Chicago 2016, S. 1.

115 Ebd.

116 Storey 1931, S. 14.

117 Ebd.

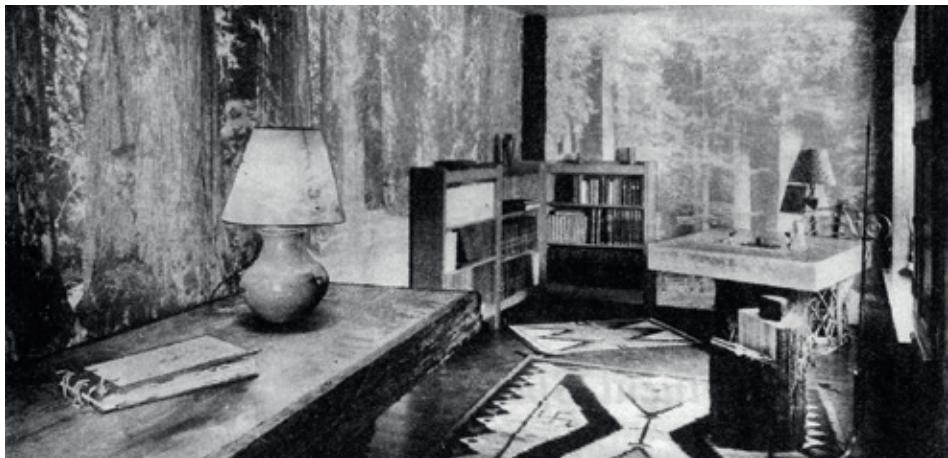


Abb. 163: National Photograph & Advertising Company, *A Forest Den in a Chicago Home to Which the New Art of Photomurals Has Been Applied* (photomural mit Sequoia-Bäumen), in: Walter Rendell Storey, Now the Camera Lens Gives Us Murals, in: *New York Times*, 18. Januar 1931, S. 14

Im Prozess einer ästhetischen Vergegenwärtigung von Natur als Landschaft nimmt die Malerei eine entscheidende Rolle ein.¹¹⁸ Auch für die Fotografie hatte die Landschaftsmalerei stets Vorbildcharakter,¹¹⁹ und so folgen *photomural* bzw. *fotomural* im Bildaufbau häufig den klassischen Kompositionskriterien der Landschaftsmalerei. Re-poussoirmotive und Staffagefiguren tauchen auf, die zur Steigerung der Tiefenillusion und zur Verdeutlichung von Größenrelationen und Raumtiefe beitragen. Meist ist die Landschaft im *photomural* ein vorgeblich unberührtes, menschenleeres Projektionsfeld, allerdings war durchaus eine Einbindung menschlicher Präsenz in die Natur möglich. So beschreibt Margaret Bourke-White in einem Manuskript für die Bewerbung des *photomural*, aus dem im vorangegangenen Kapitel bereits zitiert wurde, die Bandbreite der Landschaftsmotive für die fotografische Wanddekoration und dabei auch die Einbindung menschlicher – und in diesem Falle dezidiert männlicher – Präsenz in die fotografische Landschaftsdarstellung:

„[I]f your husband is fond of the out of doors, imagine the walls of his den showing the cascades of a trout stream with a tiny fisherman silhouetted against them, a peep into deep forest with a huntsman disappearing into the distance, perhaps the characteristic trail left by snowshoes with the figure of a hunter in silhouett [sic] in the distance.“¹²⁰

118 Vgl. Friedrich Georg Jünger, Wachstum und Planung, in: *Gärten im Abend- und Morgenland*, hrsg. von dems., München 1960, S. 7–50, hier: S. 39 ff.

119 Vgl. Kemp 1975, S. 12 ff.

120 Margaret Bourke-White, 3-seitiges Manuskript auf Briefpapier des Arlington Hotel [undatiert und unbetitelt], Margaret Bourke-White Papers, Box 70: Photomurals, Special Collections, Syracuse University.

Ausdrücklich adressiert Bourke-White hier ein weibliches Gegenüber als Leserin. Während die *wilderness*, auch im Kontext der aufkommenden Hobby- und Freizeitkultur des 20. Jahrhunderts, als männlich konnotierter Ort gelten kann – „[...] a place where [men] could maintain their virility through hunting, camping and exploration“¹²¹ –, galt das Interieur weiterhin als weiblich konnotierter Ort, mit dessen Einrichtung und Ausstattung die Frau betraut war.¹²²

VII.3.2 Das fotografische Wandbild als Fenster

Bereits Leon Battista Alberti verglich 1435 in seinem Theorietraktat *De pictura*, der ersten theoretischen Auseinandersetzung mit der Malerei überhaupt, das Gemälde mit einem geöffneten Fenster (*fenestra aperta*).¹²³ Das Fenstermotiv lässt sich seitdem als eine Konstante in der Kunstgeschichte begreifen, wobei es verbunden ist mit einer durch eine zentralperspektivische Darstellungsweise erreichten Erzeugung illusionistischer Tiefe.¹²⁴ Auch in der Fotografie spielte das Fenster als Motiv schon früh eine Rolle. Als Bildgegenstand lässt es sich sogar bis zum Zeitpunkt ihrer Erfindung zurückverfolgen, denn heute ist allgemein anerkannt, dass *Blick aus dem Arbeitszimmer im Maison du Gras* (Abb. 164), aufgenommen 1826 von Joseph Nicéphore Niépce, das erste Lichtbild der Welt ist. Karen Hellman zufolge hatte die Wahl dieses Sujets vor allem praktische Gründe, allerdings könne diese ihr zufolge auch als ein medienreflexives Moment gelesen werden:

„The first photographs had to be taken out of or near a window – the light source – in order for an exposure to be made. But the window is also linked in a more symbolic

121 Macy und Bonnemaison 2003, S. 3.

122 Vgl. hierzu u. a.: Beate Söntgen, Frauenräume – Männerräume. Interieur und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. *Innenleben. Die Kunst des Interieurs von Vermeer bis Kabakov*, hrsg. von Sabine Schulze, Städel Museum, Frankfurt a. M. (24. September 1998–10. Januar 1999), Frankfurt a. M. 1998, S. 203–211.

123 Vgl. Leon Battista Alberti, *De pictura* – Die Malkunst [1435], in: *Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 194–315, hier: S. 224 f.

124 Vgl. zum Fenstermotiv in der Malerei die grundlegenden Arbeiten von Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Grote, München 1970, S. 13–165; sowie: Lorenz Eitner, The Open Window and the Storm-Tossed Boat. An Essay in the Iconography of Romanticism, in: *The Art Bulletin* 37:4 (1955), S. 281–290. Vgl. zum Fenster als Motiv in Kunst und Literatur die Überblicksdarstellung: Rolf Selbmann, *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne*, Berlin 2010; Vgl. außerdem zum Fenster als Bildmotiv im 19. Jahrhundert: Ausst. Kat. *Rooms with a View. The Open Window in the 19th Century*, hrsg. von Sabine Rewald, Metropolitan Museum of Art, New York (5. April–4. Juli 2011), New Haven 2011; sowie zum Fenstermotiv seit der Moderne: Ausst. Kat. *Fresh Window. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (31. März–12. August 2012), Ostfildern 2012.



Abb. 164: Joseph Nicéphore Niépce, *Blick aus dem Arbeitszimmer im Maison Le Gras*, 1826, Heliographie auf Zinnplatte, 16,5 × 20,3 cm

way to the mechanics of photography: it is the ‚opening‘ or the ‚viewfinder‘ through which images are seen and recorded in the camera, like the ‚opening‘ in the wall of its ancestor, the camera obscura. As such, a photograph of a window is a representation of how a camera sees, a ‚view of a view‘.¹²⁵

Die Fotografie wirft somit einen Blick auf die Welt, der einem Fensterblick ähnelt. Die von Helmut Gernsheim¹²⁶ retuschierte Version von Niépces Aufnahme zeigt daher auch, dass der gewählte Bildausschnitt exakt mit dem Rahmen des Fensters übereinstimmt. Die Perspektive des Fotografen, aber auch jene der Bildbetrachter*innen, entspricht hier dem Blick aus dem Fenster. Diese Aussicht wird fotografisch reproduziert. Dass es sich um einen Fensterblick handelt – und damit um einen Blick von etwas auf etwas –, macht der Rahmen des Fensterflügels deutlich, der auf der linken Seite in die Aufnahme hineinragt.

Auch Daguerre inszenierte 1837 für eine seiner ersten Daguerreotypien ein Stillleben vor einem Fenster, um von der dadurch erreichten Illuminierung der Objekte

125 Karen Hellman, *The Window in Photographs*, Los Angeles 2013, S. 7.

126 Vgl. Gernsheim 1983, S. 96.

zu profitieren. Das früheste erhaltene Papiernegativ hingegen stammt von William Henry Fox Talbot und ist die 1835 aufgenommene Innenansicht eines Erkerfensters von Lacock Abbey, seinem Wohnsitz. In einem Brief von 1839 an seine Verwandte Lady Mary Cole, die sich ebenfalls fotografischen Experimenten widmete, erklärte Talbot das Fenster zum ultimativen Ausgangspunkt für Fotograf*innen: „The object to begin with is a window & its bars, placing the instrument in the interior of a room.“¹²⁷

In der Architektur wiederum wurde das Fenster bereits in der Renaissance als Ausblick bildartig inszeniert, indem es mit einer bildähnlichen, ungeteilt-rechtwinkligen Rahmung versehen wurde.¹²⁸ Eine solche Inszenierung bildhafter Fensteraussichten lässt sich auch, wie im vorangegangenen Kapitel erläutert wurde, für die Architektur der Moderne feststellen, wenngleich es sich hier gewissermaßen um eine Entgrenzung der Rahmung handelt, denn das Fenster tritt als Panoramafenster auf. Der englische Begriff, der sich offenbar 1930 für das moderne Panoramafenster etablierte, ist demnach auch, wie Brenda Lynn Edgar 2016 in ihrem Aufsatz zur Landschaft im fotografischen Wandbild bereits angemerkt hat, bezeichnenderweise *picture window*.¹²⁹ Die Glasfirma Libbey Owens Ford Quality Glass warb daher 1932, darauf hat Edgar ebenfalls verwiesen, in der Aprilausgabe der US-amerikanischen Zeitschrift *House & Garden* für ihre Dienstleistungen mit dem Slogan „Picture windows paint moving murals on your walls“¹³⁰, der das Panoramafenster nicht nur mit dem malerischen Prozess in Verbindung bringt, sondern auch als eine Art Bewegtbild-Projektion beschreibt.

Mittels *photomurals* sollte es gelingen, großformatige Fensterausblicke zumindest vorzutäuschen. Auch wenn der eigene Wohnraum nicht über ein gläsernes *picture window* verfügte, konnte man an der gewünschten Stelle doch ein im wortwörtlichen Sinne *picture window* – also ein Fenster, bei dem es sich tatsächlich nur um ein fotografisches Bild handelte – installieren lassen. Auf die architektonischen Gegebenheiten war man dabei nicht mehr angewiesen. Die in den 1930er Jahren stetig zunehmende Popularität des *photomural* führte somit dazu, dass im US-amerikanischen Interieur fiktive Ausblicke neben tatsächliche Ausblicke traten, in ähnlicher Weise, wie sich in der von Palladio erbauten Villa Barbaro in Maser illusionistische Fensterbilder – in Form der Fresken Paolo Veroneses – und architektonische Bildfenster (*fenestrae prospectivae*) ergänzen (Abb. 165).¹³¹ Das *photomural* machte sich dabei den Realitätseffekt der Foto-

127 Brief von Talbot an Lady Mary Lucy Cole, vom 9. August 1839, zitiert nach: Hellman 2013, S. 9.

128 Vgl. hierzu: Gerd Blum, *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*, mit einem Vorwort von Kurt W. Forster (= Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 15), Berlin 2015.

129 Vgl. Edgar 2016, S. 88 sowie Anm. 44.

130 Zitiert nach: Ebd., Anm. 45.

131 „In der *sala a croce* der Barbaro-Villa wechseln sich faktische und fingierte Ausblicke, wechseln sich ‚Fensterbilder‘ und ‚Bildfenster‘ ab, wobei die Horizontlinien der gemalten und der ‚realen‘ Ausblicke auf derselben Höhe liegen.“ Blum 2015, S. 208.



Abb. 165: Paolo Veronese,
Illusionistische Landschaftsfresken, 1560–61, kreuzförmiger Mittelsaal, Villa Barbaro, Maser

grafie zunutze. So zeigt das bereits von Edgar 2016 angeführte, 1948 unter dem Titel *Backgrounds for Better Living* erschienene Musterbuch für *photomurals* ein die gesamte Wand eines modernistischen Wohnzimmers bedeckendes *photomural* mit einer Ansicht des Jackson Lake im Grand-Teton-Nationalpark in Wyoming, wobei Fenstersprossen auf das *photomural* aufgedruckt wurden, um den gewünschten – wie es in der Bildunterschrift heißt – „picture window effect“ zu erzielen (Abb. 166). Dieses Gitter-Muster, das sich so über die Landschaft legt, erinnert an das sogenannte *American Grid*, ein planquadratisches Ordnungssystem, das mit dem Vorrücken der *frontier* zur Erschließung und Kultivierung des Landes entwickelt wurde. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde das gesamte spätere US-amerikanische Territorium in ein solches Raster eingeteilt, das auf städtische und ländliche Gebiete, Einzelgrundstücke und Bundesstaaten gleichermaßen Anwendung fand. Ziel dieses Projekts, so hat Hildegard Binder Johnson konstatiert, sei der „orderly transfer of an immense, poorly known territory to private ownership through sales“¹³² gewesen. Der Landschaft wurde so eine „politisch-administrative Gliederung“ eingeschrieben, „in deren expansivem Rahmen sich die zukünftige Nation selbstbestimmt entfalten konnte“¹³³. Die Aussparung der in den US-amerikanischen

132 Hildegard Binder Johnson, Gridding a national landscape, in: *The Making of the American Landscape*, hrsg. von Michael P. Conzen, 2. Aufl., New York 2010, S. 142–161, hier: S. 143–144.

133 Stefan Kaufmann, *Soziologie der Landschaft*, Wiesbaden 2005, S. 331.

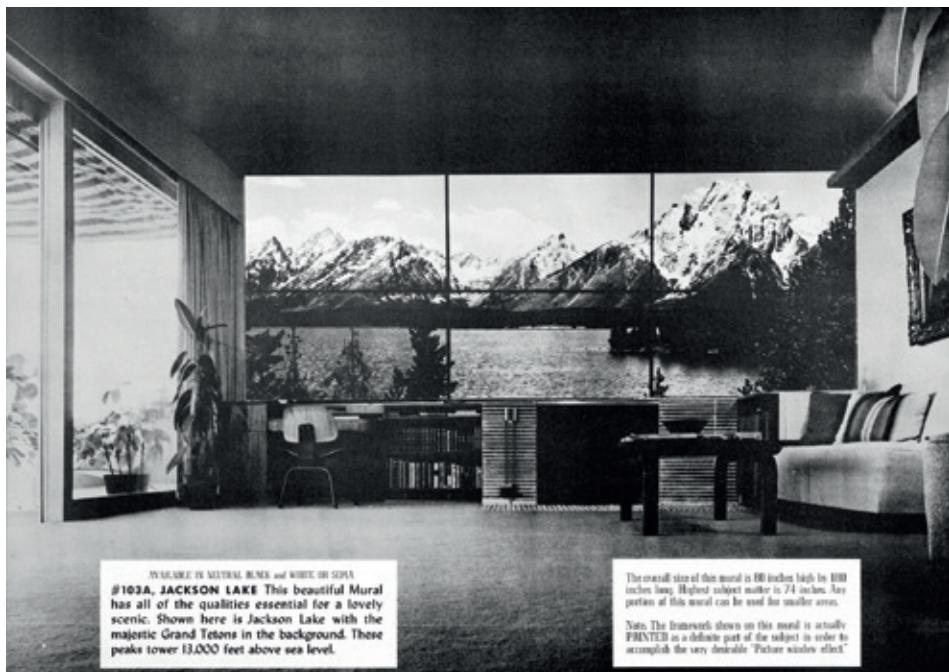


Abb. 166: Foto Murals of California, #103A, *Jackson Lake, photomural*, 1948, in: *Musterbuch Backgrounds for Better Living*, Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum, New York

Nationalparks konservierten *wilderness* aus diesem Rastersystem stehe, so Olaf Kühne, dabei symbolisch für „die Überlegenheit des Menschen, der – durchaus getrieben von der ästhetisch bedingten Motivation, Erhabenheit zu erleben – Refugien dessen, was ihn vormals existenziell zu bedrohen scheint, zulässt (allerdings im steten Bewusstsein, auch diese Refugien innerhalb kürzester Zeit technisch zurichten zu können)“¹³⁴.

Das Raster der Fenstersprossen, das den begrenzenden Rahmen bietet, innerhalb dessen sich die *wilderness* als erhaben wirkende, jedoch ihres Schreckens beraubte Natur entfalten kann, erinnert zudem an das Gitternetz, das in Albrecht Dürers *Der Zeichner des weiblichen Modells* – erschienen 1538 in der 3. Ausgabe seiner *Unterweysung* – dem im Titel angesprochenen Künstler als Hilfsmittel für eine möglichst realitätsgenaue Wiedergabe des Aktes dient (Abb. 167). War in der Malerei jedoch die Verschleierung solcher Hilfsmittel im künstlerischen Endprodukt das Ziel, um das Gemälde möglichst realitätsnah erscheinen zu lassen, so dient das sichtbare Fenstergitter im *photomural* gerade der Erzielung eines höheren Realitätscharakters und wird

134 Olaf Kühne, *Stadt – Landschaft – Hybridität: Ästhetische Bezüge im postmodernen Los Angeles mit seinen modernen Persistenzen* (= RaumFragen. Stadt – Region – Landschaft), Wiesbaden 2012, S. 190.



Abb. 167: Albrecht Dürer, *Der Zeichner des weiblichen Modells* (*Underweysung der Messung*, Aufl. 1538), Holzschnitt © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider

als Authentifizierungsstrategie eingesetzt. Die Funktion der Wand als abschirmendes, trennendes Bauelement wird hier konterkariert, indem *trompe-l'œil*-artig eine Öffnung derselben vorgetäuscht wird.

Ein solcher Effekt erschöpfte sich jedoch nicht nur in der Reproduktion eines Fenstergitters. Vielmehr wurde – das ist in der Forschung bislang gänzlich unentdeckt geblieben – in der zeitgenössischen US-amerikanischen Presse beschrieben, dass mittels davor gehängter Gardinen und einer entsprechenden Beleuchtung von *photomurals* selbst in Kellerräumen fensterartige Ausblicke fingiert werden könnten, die ausgesprochen realitätsnah seien: „The picture window effect is so realistic you'd think you walk through it and dive into the water“¹³⁵, wurde über ein solches *photomural* befunden (Abb. 168).

Zudem lassen sich Beispiele finden – auch diese sind bislang gänzlich unbehandelt – in denen *photomurals* mit Glas verkleidet wurden, um das Auge der Betrachter*innen in einem noch größeren Maße irrezuführen (Abb. 169). So wurde in der *Herald-Press* am 31. Dezember 1938 beschrieben, wie fensterlose Räume mittels solcher *photomurals* eine Aufwertung erführen:

„One of the happiest ways of introducing vistas into a room that looks out on blank walls or has insufficient windows is by use of a photo mural behind polished plate glass.

135 Anon., Colored and Lighted Photo Murals Open New Vistas in Basement Rooms, in: *Chillicothe Gazette*, 21. April 1956, S. 22. Im Artikel wird der *trompe-l'œil*-Effekt ausführlich beschrieben, der sich nicht nur in der Verwendung von kolorierten *photomurals* erschöpfte: „Recessed lighting can be installed in the same way it is put in window valances and cornices. Drapes can be hung to complete the window illusion, or simulated masonry walls and a foreground planting box can be created with the new wall-papers that look like brick or stonework.“ Ebd. Hier wird wieder der dekorative Charakter betont und die Verwandtschaft zur Tapete hervorgehoben.

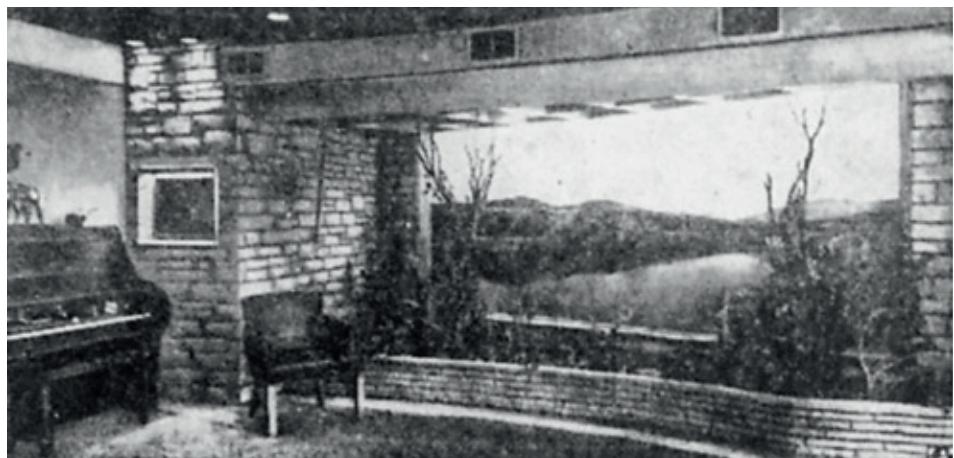


Abb. 168: *Photomural* in Keller-Freizeitraum, in: Colored and Lighted Photo Murals Open New Vistas in Basement Rooms, in: *Chillicothe Gazette*, 21. April 1956, S. 22

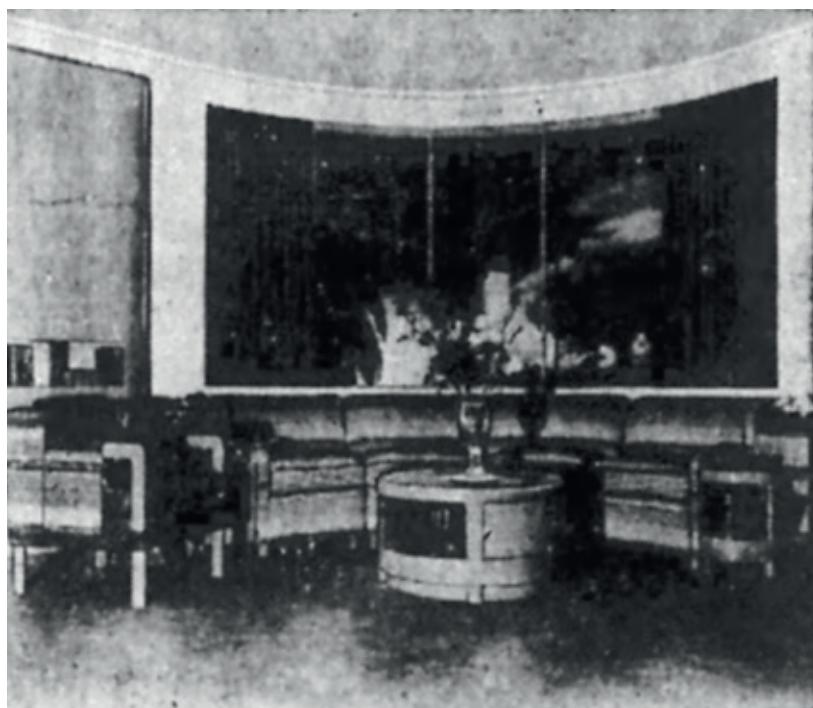


Abb. 169: *Photomural* hinter Kristallspeigelglas, in: Photo Murals Behind Plate Glass For Vistas, in: *The Herald-Press*, 31. Dezember 1938, S. 7

Illustrated is a corner of a room which had only one window in it and that with an unattractive view. The owner of this room wisely decided on a photo mural treatment, choosing for a mural a picture which he himself had taken on a trip to Florida. The square corner of the room was eliminated with use of wall boards and to these the photo mural, suggesting wide reaches of sky and waving palms, was applied. Then peach plate glass was installed to give the feeling of a large window. The glass not only added to the beauty of the photo mural but also picked up reflections of light, giving the whole room a feeling of spaciousness and airiness that had previously been lacking.¹³⁶

Wie die Panoramatapeze so war auch das *photomural* demnach die „Erfahrung eines selbst gewählten Außen im Innen“¹³⁷, wobei das *photomural* nicht nur über einen höheren Realitätscharakter verfügte als die Tapete, das Motiv – hier handelte es sich um eine eigene Aufnahme des Hausbesitzers – war auch hochgradig individuell wählbar. Die Realisierung eines solchen *photomural* im Interieur versprach dabei, so deutet schon der Titel des obengenannten Musterbuches an, eine Steigerung der Lebensqualität der Bewohner*innen, ein *Better Living* für ein urbanes, industriell geprägtes Amerika. Dieses hatte sich – angestoßen durch die Verkürzung des Arbeitstages gegen Ende des 19. Jahrhunderts – vermehrt zu einer Freizeitgesellschaft entwickelt und sich dabei, wie Peter J. Schmitt 1969 in seinem Buch *Back to Nature: The Arcadian Myth in Urban America*¹³⁸ ausführlich untersucht hat, immer mehr der Natur zugewandt, wobei die US-amerikanische Landschaft zu einer Art neuem Arkadien stilisiert wurde, das man als schützenswert erachtete.¹³⁹ Dieses Arkadien war nun in den eigenen vier Wänden erfahrbar, denn, wie auch Brenda Lynn Edgar 2016 bereits konstatiert hat,¹⁴⁰ entpuppten sich als beliebtes Motiv der *photomurals* vor allem Ansichten der zahlreichen gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge einer Popularisierung des Naturschutzes entstandenen Nationalparks, wobei der Fokus in der Motivwahl vor allem auf den imposanten Bergen und Canyons des US-amerikanischen Westens lag.¹⁴¹

In den modernen urbanen Interieurs wurde diese Landschaft im *photomural* möglichst monumental inszeniert, selbst – oder gerade dann –, wenn der verfügbare

136 Anon., Photo Murals Behind Plate Glass For Vistas, in: *The Herald-Press*, 31. Dezember 1938, S. 7.

137 Kristin Marek, Eldorado: Mythos, Tapete und Video. Topologien einer Projektion, in: *Paradies: Topografien der Sehnsucht*, hrsg. von Claudia Benthien und Manuela Gerlof, Köln/Weimar 2010, S. 249–270, hier: S. 260.

138 Vgl. Schmitt 1969.

139 So erhielt etwa der ursprünglich 1916 vom Milliardär John D. Rockefeller mitgegründete erste Nationalpark der US-amerikanischen Ostküste 1929 den Namen *Acadia National Park*.

140 Vgl. Edgar 2016, S. 85.

141 Der sogenannte „Wilde Westen“ war auch das beliebteste Motiv der *American Toile*, aus Stoff hergestellter Wandbehänge, welche in der französischen *Toile-de-Jouy*-Tradition ab Mitte des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten an Popularität gewannen. Vgl. Michele Palmer, *American Toile: Four Centuries of Sensational Scenic Fabrics and Wallpaper*, Atglen 2013.



Abb. 170: *Photomural* des Monument Valley, in: Anne Douglas, „Efficiency Apartment Is Just That, in: *Chicago Sunday Tribune*, 2. März 1952, Part 3, Sec. 2

Wohnraum ausgesprochen begrenzt war. Dies war etwa bei dem 1952 in der *Chicago Sunday Tribune* ausführlich beschriebenen *efficiency apartment* der Fall, einer Ein-Raum-Wohnung, deren Interieur inspiriert war vom US-amerikanischen Süd-Westen (Abb. 170 und Abb. 171).¹⁴² Wie der Name dieses Apartment-Typs verrät, war hier alles auf eine möglichst effiziente Nutzung des Wohnraums ausgerichtet, der sich auf das Nötigste beschränkte und mit Möbeln eingerichtet war, die vielfältig nutzbar waren. Um dem eingeschränkten Raum ein Gefühl von Weite zu verleihen, war eine Wand mit einem *photomural* des Monument Valley in Arizona verkleidet. Vergrößert erschien dieses durch die Anbringung eines Spiegels, der die Illusion erzeugte, die Landschaft würde über die Zimmerecke hinweg fortgeführt. Dies verstärkte den Eindruck eines Landschaftspanoramas noch. Die Journalistin der *Chicago Sunday Tribune*, Anne Douglas, schrieb zu diesem der Forschung noch nicht bekannten Beispiel:

„A beautiful sepia-toned photo mural reaches the ceiling of an adjoining wall. It is a view of Monument desert in Arizona, with two huge buttes in the foreground. The grandeur of the scenery and the fine perspective give the small room an illusion of sweeping space,

142 Auch dieses Beispiel findet in der Forschung bislang keine Erwähnung. Der Begriff *efficiency apartment* tauchte laut *Oxford English Dictionary* 1930 erstmals auf und war begrenzt auf die Vereinigten Staaten, wo sich dieser Typus zum Inbegriff kapitalistischen Wohnens entwickelte. Vgl. zur Etymologie: <https://www-loed-1com-10066f0t503d6.erf.sbb.spkberlin.de/view/Entry/59741?redirectedFrom=%22efficiency+apartment%22# eid5761083> (letzter Zugriff am 21.04.2023).

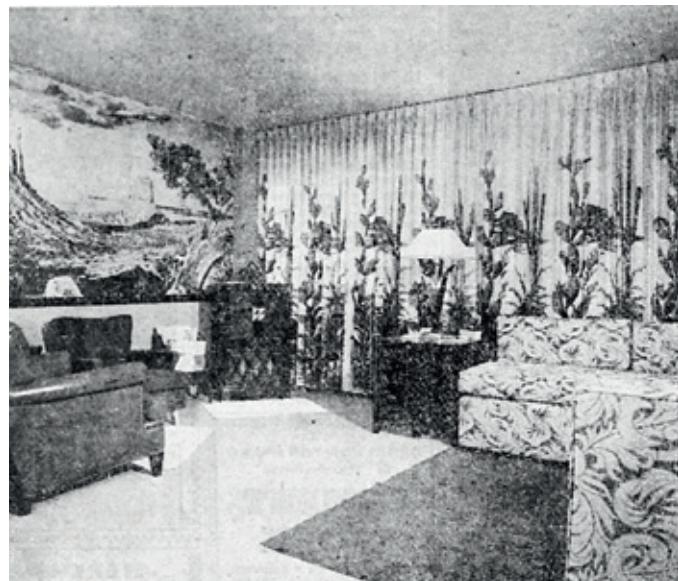


Abb. 171: *Photomural* des Monument Valley, in:
Anne Douglas, „Efficiency“ Apartment Is Just That, in:
Chicago Sunday Tribune,
2. März 1952, Part 3, Sec. 2.

heightened by the mirroring of the wall at right angles to the mural. The mirror reflects and seems to continue the mural.“¹⁴³

Einen ähnlich positiven Effekt, nicht nur was die Raumwirkung betraf, sondern darüber hinaus auch auf die empfundene Raumtemperatur bezogen, erhoffte sich Mies van der Rohe offenbar von der Fototapete. So äußerte er 1939 im Rahmen seiner Patentanmeldung:

„Es ist hierdurch beispielsweise möglich, auf die Wand Landschaftsbilder zu bringen, die die durchgehende Wandfläche optisch aufheben und auf der Wandfläche perspektivisch wirkende Bilder anzubringen, die eine bisher unbekannte Tiefenwirkung herbeiführen. Es ist in dieser Weise möglich, kleineren Räumen den Anschein eines größeren Raumes zu erteilen und umgekehrt. Es ist ferner beispielsweise möglich, ein dunkles Zimmer, das beispielsweise nach Norden liegt, durch entsprechende Bildwahl so auszugestalten, dass das Zimmer einen freudigen, sonnigen Eindruck erhält. In einem warmen Zimmer könnte beispielsweise durch Eislandschaften zeigende Tapeten eine kühlere Vorstellung erwirkt werden. Durch naturgetreue Wiedergabe von warm wirkenden Textilstoffen könnte mit ganz billigen Mitteln ein Zimmer behaglich und warm gestaltet werden. Von all diesen Mitteln hat bisher die Industrie in keiner Weise Gebrauch gemacht.“¹⁴⁴

143 Anne Douglas, „Efficiency“ Apartment Is Just That, in: *Chicago Sunday Tribune*, 2. März 1952, Part 3, Sec. 2.

144 Brief von Mies' Patentanwalt Godfried Bueren an Mies van der Rohe vom 10. Oktober 1939, zitiert nach: Neumann 2008, S. 270.

Kommt man auf das *photomural* des Monument Valley und den durch dieses vermittelten Eindruck der Weitläufigkeit und Ursprünglichkeit der US-amerikanischen Landschaft zurück, so trug dieses unzweifelhaft nationale Konnotationen, die hier abermals durch die Inneneinrichtung ergänzt wurden, denn die Gardine etwa hatte ein Kakteenmuster und bezog sich auf die dargestellte Wüstenlandschaft.

Beschränkte sich die Besiedlung des Gebiets der heutigen USA zunächst auf einen schmalen Streifen an der Ostküste, so war das 19. Jahrhundert die Zeit einer Expansion, der keine Grenze gesetzt schien und die, der *Manifest-Destiny*-Idee zufolge, als göttlicher Auftrag begriffen wurde. Der Westen galt als Wildnis, als unerforscht und unbekannt, aber auch als Gebiet unerschöpflicher Ressourcen, die es zu entdecken galt. Mit seinen beeindruckenden Landschaften wurde dieser im 19. Jahrhundert daher auch von Fotografen wie Carleton E. Watkins erobert und „entdeckt“, der sich eine spezielle Kamera anfertigen ließ, um sogenannte Mammut-Negative von beachtlicher Größe anzufertigen. Besonders beliebt waren auch Panoramaaufnahmen, die zunächst aus mehreren Aufnahmen zusammengesetzt wurden, wie am Beispiel von George N. Barnards fotografischer Dokumentation der Schauplätze des US-amerikanischen Sezessionskriegs zu sehen. Mit den um 1899 von Kodak eingeführten tragbaren Panoramafotoapparaten konnten diese auch von Amateurfotograf*innen realisiert werden. Panoramaaufnahmen ermöglichten dabei eine Übertragung der charakteristischen Weite der US-amerikanischen Landschaft ins fotografische Bild.¹⁴⁵

Panoramaartig erscheint auch die Inszenierung der US-amerikanischen Landschaft im *photomural*. Anders jedoch als beim Panorama, dem überaus populären Bildmedium des 19. Jahrhunderts, das durch eine Illusionserzeugung den Betrachter*innen suggerieren sollte, tatsächlich im Freien zu stehen, wurde bei dem bereits betrachteten Beispiel des *photomural* vom Jackson Lake (Abb. 166) durch die Fenstersprossen ein Schwellenmoment inszeniert, der das Draußen vom Drinnen trennte. Mittels der Fenstersprossen wurde eine Grenze zwischen Innenraum und einem vorgeblichen Außen gezogen, wenn diese auch durchlässig war und transparent erschien. Hier manifestierte sich meiner Deutung nach bildlich die US-amerikanische *frontier*, an der das modernistische Interieur einer urbanen Bürger*innenschicht auf die Ursprünglichkeit der monumental inszenierten Landschaft des US-amerikanischen Westens traf. Beide, das *photomural* und die auf diesem zu sehende Landschaft, symbolisierten dabei sowohl das US-amerikanische Streben nach Monumentalität als auch das US-amerikanische Selbstverständnis als Land unbegrenzter Möglichkeiten.

Dieser Topos einer nationalen Landschaft, der für das *photomural* im privaten Raum generiert wurde, spielte für das Medium auch im öffentlich-repräsentativen

145 Vgl. Ausst. Kat. *The Great Wide Open: Panoramic Photographs of the American West*, hrsg. von Jennifer A. Watts und Claudia Bohn-Spector, Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino (14. Juni–9. September 2001), London 2001.

Kontext eine Rolle. Im September 1941 erging ein Auftrag des US-amerikanischen Innenministers Harold Ickes an Ansel Adams, den Meister der dramatischen Landschaftsinszenierung, der vorsah, Adams mit einer Reihe von *photomurals* für ein neues Museum des Innenministeriums zu betrauen.¹⁴⁶ Bedingt durch den Eintritt der Vereinigten Staaten in den Zweiten Weltkrieg einige Monate später wurde das Projekt nie realisiert, die von Adams angefertigten dramatisch-kontrastreichen Aufnahmen der US-amerikanischen Nationalparks zeigen jedoch exemplarisch die Heroisierung der US-amerikanischen Landschaft durch die Kategorie des Erhabenen, die die unberührte Weite der Natur zum Symbol für die unbegrenzten Möglichkeiten des Landes werden lässt und ihr somit eine identitätsstiftende Funktion zuschreibt. Im Dezember 1941, kurz nachdem die Ausgaben für alle nicht-essentiellen Regierungsprojekte auf Eis gelegt worden waren, versicherte Adams daher auch schriftlich dem Ministerium, sein Wandbild-Projekt sei ein wichtiger Beitrag zu den US-amerikanischen Kriegsbemühungen. Er glaubte, dieses sei in der Lage, die Bevölkerung positiv zu emotionalisieren, denn „my work relates most efficiently to an emotional presentation of ‚what we are fighting for‘ [...].“¹⁴⁷

Für das mexikanische *fotomural*, das erst im Zuge einer Umbruchsphase in der mexikanischen Kunstgeschichte, in der eine Loslösung vom *muralismo* stattfand, an Popularität gewann, spielen ähnliche Dispositive eine Rolle. Beispiele, in denen das fotografische Landschaftsbild, angelegt auf eine räumliche Illusionierung, die Wand öffnet und den Blick auf eine vorgeblich unberührte Natur freigibt, lassen sich demnach auch in Mexiko finden, wobei Landschaft hier nicht selten einen paradiesischen Topos aufruft und ein tropisches Strandszenario meint, wie an diesem Beispiel des Konferenzsaals der Firma Crédito Algodonero de México zu sehen (Abb. 172).

Auch in Mexiko wurde das *fotomural* aufgrund seiner Qualitäten geschätzt, den urbanen Betrachter*innen mittels eines selbstgewählten Bildmotivs einen illusionistischen Raum jenseits der eigenen vier Wände zu eröffnen, der als Zufluchtsort dienen konnte und eine Steigerung der Lebensqualität versprach. In ihrem Aufsatz zum *fotomural* schrieb daher auch Lola Álvarez Bravo von der Möglichkeit, die Betrachter*innen mittels eines solchen Wandbildes an einen anderen Ort zu versetzen:

„Die Wandfotografie kann in Form einer Fotomontage oder durch die Projektion auf ein einzelnes reales Motiv umgesetzt werden, wodurch Perspektiven, Landschaft und

146 Vgl. hierzu: Ansel Adams, *The Mural Project: Photography by Ansel Adams*, mit einer Einführung von Peter Wright und John Armor, Santa Barbara 1989. Wright und Armor haben, ebenso wie kürzlich Edgar, darauf hingewiesen, dass Ickes bereits einige Jahre zuvor Interesse an der Fotografie als Dekorationsform und insbesondere an Ansel Adams gezeigt hatte, denn 1937 beauftragte er den Fotografen bereits mit einem fotografischen Paravant. Vgl. ebd., S. iv sowie: Edgar 2020, S. 129.

147 Adams an Ebert K. Burlew, Harold Ickes' Sekretär, am 28. Dezember 1941, zitiert nach: Peter Wright und John Armor, Introduction, in: *The Mural Project* 1989, S. iii–viii, hier: S. vi.



Abb. 172: *Fotomural* im Salón de Conferencias de Crédito Algodonero de México, S.A., aus einer Werbeanzeige der Firma *Dufermex*, erschienen in: *Decoración* 32 (1956)

Leuchtkraft erhöht werden können, was dem Betrachter wiederum die Möglichkeit bietet, sich schnell in eine andere Umgebung zu versetzen.“¹⁴⁸

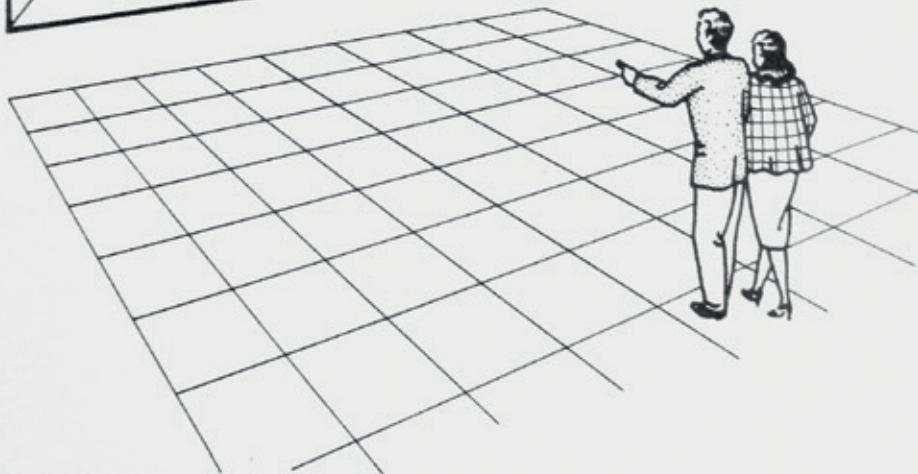
Dieser Effekt lässt sich anhand des folgenden Beispiels illustrieren, das ebenfalls das *fotomural* als Fenster inszeniert. In einer 1958 in der Zeitschrift *Arquitectura* erschienenen Anzeige der Firma Pérez Siliceo (Abb. 173) ist eine zeichnerisch schematisch wiedergegebene Raumanlage mit einem *fotomural* zu sehen, das wie ein gerahmtes, bildhaft verflachtes Aussichtsfenster anmutet und eine Stadtansicht mit den Zwillingsvulkanen im Hintergrund zeigt. Die Altstadt mit Kirchen aus der Kolonialzeit wirkt hier ausgesprochen pittoresk. Eingefasst wird die fotografische Darstellung von Repoussoir-Motiven, die eine Tiefenwirkung erzeugen. Der Realitätseffekt des *fotomural* wird gesteigert durch seine Kontrastierung mit dem zeichnerisch lediglich schematisch erfassten Innenraum. Sein fotografisches Realitätsversprechen kündet

148 „La fotografía mural puede ser realizada en fotomontaje o por la proyección de un solo tema real que permita aumentar perspectivas, paisaje, luminosidad, cosa que a su vez ofrece al espectador la posibilidad de transportarse rápidamente a un ambiente diferente.“ Álvarez Bravo 1954, unpaginiert. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

FOTOMURALES



- ▲ EXPOSICIONES
 - ▲ CONGRESOS
 - ▲ OFICINAS
 - ▲ PUBLICIDAD
 - ▲ RESIDENCIAS



pérez siliceo s. a.

Lerma 223

28·87·01

Guanajuato 202

11-61-47

COPIAS HELIOGRAFICAS Y FOTOSTATICAS

Abb. 173: Werbeanzeige der Firma Pérez Siliceo, in: *Arquitectura/México* 62 (1958)



Abb. 174: *Fotomural* im zentralen Patio der Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, in: *Decoración* 30 (1955), S. 14

von der Möglichkeit, den Betrachter*innen einen Raum dahinter zu eröffnen und sie in eine andere Umgebung, in eine reale und dennoch malerisch wirkende Landschaft zu versetzen, die zum Zufluchtsort wird und in ihrer majestätischen Erhabenheit die moderne Gegenwart überbietet.

Der im Zuge der Modernisierung und Urbanisierung von Mexiko-Stadt verkleinerte Wohnraum führte dazu, dass auch hier in den 1950er Jahren das Potenzial des *fotomural* geschätzt wurde, zu einer illusionistischen Raumerweiterung beizutragen. In einem Bericht über die Cámara Nacional de Comercio de la Ciudad de México, die mit modernen Ausstellungsräumen neu ausgestattet worden war, um dort auf angemessene Weise nationale Produkte präsentieren zu können, wurde in der Einrichtungszeitschrift *Decoración* 1955 am Beispiel eines *fotomural* im zentralen Patio (Abb. 174) angemerkt, dieses trage mit der fotomontierten Darstellung der Hochhäuser und monumentalen Vulkane der mexikanischen Hauptstadt unzweifelhaft dazu bei „das große Gefühl der Geräumigkeit herzustellen, das immer gesucht wurde, im Stil der Spiegel, die kleine Räumlichkeiten erzeugen und erweitern“¹⁴⁹. Der Spiegel, der in dem oben angeführten

149 „[...] a producir la gran sensación de amplitud que se buscó en todo momento, al estilo de los espejos

efficiency apartment als zusätzliches Mittel eingesetzt wurde, um den Raum größer erscheinen zu lassen, wird auch hier als eine wirksame Alternative angeführt, die durch das *fotomural* ergänzt oder abgelöst werden könnte.

VII.4 Lola Álvarez Bravos *Vegetales* im Kontext surrealistischer Landschaftskonzepte

So wie die oben angeführten *photomurals* fast ausnahmslos auf die Einbindung menschlicher Präsenz verzichten, klammerte auch die mexikanische Fotografin Lola Álvarez Bravo in ihrem *fotomural* für das IMSS von 1950 jegliche menschliche Gegenwart aus und zeigte Landschaft als ungezähmte Natur, wobei hier die bereits aus der Frühen Neuzeit datierende Vorstellung der sogenannten „Neuen Welt“ als Paradiesgarten ebenso mitschwingt wie das Bild eines tropischen Mexiko, das in den 1920er und 1930er Jahren Rivera und Siqueiros – auf jeweils unterschiedliche Weise – in Wandgemälden thematisiert hatten.

Mexiko als Land tropischer Fülle spielte auch in der Bildwerbung der 1940er Jahre eine Rolle, wie am Beispiel eines von Jorge González Camarena im Auftrag des Tourismusressorts der mexikanischen Regierung geschaffenen Plakats deutlich wird (Abb. 175). Dieses forderte US-amerikanische Besucher*innen mit dem Slogan *Visit Mexico* zu einem Besuch im Nachbarland auf, während eine lächelnde Schönheit vor einer üppigen Blätterkulisse eine große, prall gefüllte Fruchtschale präsentierte. In der einheimischen wie auch in der ausländischen Wahrnehmung war zudem die archäologische Expedition nach Bonampak im Auftrag der mexikanischen Regierung zentral, die 1948 und somit kurz vor der Fertigstellung von Álvarez Bravos *fotomural* stattfand und von Manuel Álvarez Bravo sowie von dem Maler Raúl Anguiano begleitet wurde. Letzterer betrieb mit seinen Darstellungen der Mayaethnie der Lacandones, wie Miriam Österreich untersucht hat, einen höchst problematischen „Exotismus im eigenen Land“¹⁵⁰, indem er ein archaisches

que reproducen y amplían los locales de pequeñas dimensiones.“ Anon., Técnica de Exhibición, in: *Decoración* 30 (1955), S. 13–16, hier: S. 14. Deutsche Übersetzung durch die Autorin. Für diese Ausgabe von *Decoración* lieferte u. a. Lola Álvarez Bravo die fotografische Bebilderung. Gezeigt wurde auch ein Wandgemälde des Malers Raúl Anguiano in denselben Räumlichkeiten, das, so die Zeitschrift, die Hauptattraktion der Neueinrichtung sei. Abermals ist dies ein Beispiel dafür, wie Fotografie und Malerei sich in einem Gebäude ergänzten, gerade durch das *fotomural* jedoch Modernitätskonnotationen vermittelten wurden, die das Wandgemälde vermissen ließ. Denn wenngleich Anguianos Wandgemälde – in der Öltechnik gemalt – am oberen Rand auch Fortschrittserscheinungen wie das Flugzeug thematisierte, so blieben diese jedoch verschwindend klein und das indigene Thema stand im Vordergrund.

¹⁵⁰ Miriam Österreich, Indigenistische Aspekte im Werk Raúl Anguianos – Die Reise nach Bonampak, in: *Differenz und Herrschaft in den Amerikas. Repräsentationen des Anderen in Geschichte und Gegenwart*,

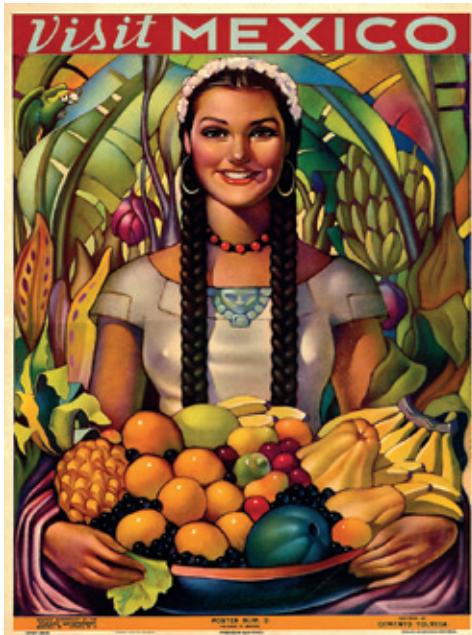


Abb. 175: Jorge González Camarena,
Visit Mexico, um 1943, Poster, 93 × 70 cm,
Library of Congress, Prints and Photo-
graphs Division, Washington, D.C.

Bild dieser Bevölkerungsgruppe zeichnete, das in ferner Distanz zur eigenen Modernität zu stehen schien. In einem Artikel von Edward Winter, der 1951 in der US-amerikanischen Zeitschrift *Design* erschien und unter dem Titel *The problems of Jungle Painting* die Herausforderungen für Anguianos Malprozess erläuterte, wurde der hier interviewte Maler zum „Entdecker“ in kolonialer Tradition stilisiert. Winter beginnt seinen Artikel mit einer Beschreibung der Landung der Expeditionsteilnehmenden, bei der Moderne auf ursprünglich-unerforschte Wildheit trifft: „The jungle below the aircraft stretched toward the horizon, an unbroken mass of tangled vegetation, as members of the archaeological expedition settled uncomfortably in the leather seats.“¹⁵¹ Man habe sich durch die dichte Vegetation hindurchhacken müssen, so Winter, wobei die Entdeckung der Mayastätte mit ihren Wandmalereien die Expeditionsteilnehmenden für alle Mühen entlohnt hätte:

„These he [= Anguiano] sketched, not unaware he was possibly the first man to do this in many centuries. [...] ,Darkness was my constant enemy,' he admits. ,Despite the blazing sun above, most portions of the true jungle are only faintly lighted, and that sporadically through the screen of crushing foliage.“¹⁵²

hrsg. von Anne Ebert, Maria Lidola, Karoline Bahrs und Karoline Noack, Berlin 2009, S. 283–294, hier: S. 283.

151 Edward Winter, The Problems of Jungle Painting, in: *Design* 53:1 (1951), S. 7–8, hier: S. 7.

152 Ebd.

Diesem Topos folgend bietet sich auch Álvarez Bravos *fotomural* dezidiert nicht als Fenster dar, das das Bild seit Alberti als Ausblick auf die Welt definiert. Vielmehr verschließt sich die als undurchdringliches Dickicht entworfene Urwaldlandschaft vor dem Eindringen der Betrachter*innen. Die flächige Bildanlage, ohne Grundlinie und hierarchische Gliederung, unterläuft tradierte Formen der klassischen Landschaftsdarstellung. Dennoch macht auch Lola Álvarez Bravo die Landschaft zur emotionalen Projektionsfläche, sie ist jedoch nicht idyllischer Sehnsuchtsort, sondern vielmehr geheimnisvoll-unheimlicher „Dschungel“. Statt als einheitliche fotografische Projektion bietet sich Landschaft bei Lola Álvarez Bravo dabei als Montage dar, die die für Mexiko repräsentative Vegetation verdichtet. Somit steht *Vegetales* eher in der Tradition der von Brenda Lynn Edgar erwähnten fotografischen Wandbilder europäischer Avantgarde-Vertreter*innen, die das Medium nicht nur als fotografisches Experimentierfeld nutzten, sondern sich einer herkömmlichen zentralperspektivischen Bildanlage verweigerten und somit auch ein gewandeltes Verhältnis zur Landschaft zum Ausdruck brachten.¹⁵³ Lola Álvarez Bravos *fotomural* lässt sich dabei vor allem vor dem Hintergrund surrealistischer Landschaftskonzepte betrachten, innerhalb derer der nicht zuletzt mit dem Dschungel eng verwobene Ursprünglichkeitstopos eine entscheidende Rolle spielte.

Den Pariser Surrealist*innen um André Breton, der 1924 mit seinem ersten surrealistischen Manifest die Bewegung auf ein theoretisches Fundament gestellt hatte, diente die „Neue Welt“, wie Susanne Klengel ausführlich dargelegt hat,¹⁵⁴ als romantisch überhöhter Gegenentwurf zum kulturell überformten Europa, als Erneuerungsort einer als „degeneriert“ begriffenen Zivilisation, die sich vom aufziehenden Faschismus und der herannahenden Kriegsgefahr bedroht sah. Die in den 1920er Jahren einsetzende Auseinandersetzung der Surrealist*innen mit außereuropäischen Objekten, die in erster Linie unter auratischen Gesichtspunkten wahrgenommen wurden und deren Betrachtung keinen tatsächlichen Erkenntnisgewinn über die Region oder über Gebrauch und Herkunft der jeweiligen Gegenstände zum Ziel hatte, trug zur Konstituierung eines äußerst vielschichtigen Diskurses bei, der sich immer mehr von Europa abwandte.¹⁵⁵ Nicht zuletzt gespeist wurde dieser durch die Lektüre ethnologischer und anthropologischer Schriften sowie durch exotistische Trivialliteratur.¹⁵⁶ Innerhalb des breiten Feldes der Beschäftigung mit nicht-okzidental Mythen und Artefakten löste die Faszination für die präkolumbischen Kulturen das zunächst vorherrschende Interesse an den ozeanischen Kulturen ab. Die Hinterfragung der rational geprägten, okzidentalen

153 Vgl. Edgar 2016, S. 86. Edgar führt hier als Beispiel das bereits erwähnte, in einer kachelförmigen Optik gestaltete Wandbild im Schweizer Pavillon von Le Corbusier von 1933 an.

154 Susanne Klengel, *Amerika-Diskurse der Surrealisten. „Amerika“ als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*, Stuttgart 1994.

155 Vgl. ebd., S. 39.

156 Vgl. ebd., S. 41ff.



Abb. 176: Anonym, *Le monde au temps des surréalistes* (surrealistische Weltkarte), in: *Variétés*, 1929

Zivilisation durch die Einbeziehung des Unbewussten in den künstlerischen Schaffensprozess fand ihre ideologische Entsprechung in der surrealistischen Vorstellung einer poetisch verklärten indigenen Idealgesellschaft, die die Surrealist*innen als ebenso antithetisch zum europäischen Rationalismus begriffen. Exotische Territorien wurden dabei von den Surrealist*innen zunächst jedoch nur gedanklich erkundet. Erst der Internationalisierungsprozess der surrealistischen Bewegung in den 1930er Jahren führte zu einer vermehrten Reisetätigkeit und somit zum tatsächlichen Kontakt mit den Terrains der surrealistischen Imagination.¹⁵⁷

Mexiko, von Bréton einmal als „surrealistisches Land *par excellence*“ bezeichnet,¹⁵⁸ spielte innerhalb des surrealistischen Diskurses um eine mit Amerika verknüpfte Uto-

157 Diese Begegnungen der Surrealist*innen mit dem kulturell Anderen beschränkten sich, wie Susanne Klengel konstatiert, vor allem auf den amerikanischen Kontinent. Eine Ausnahme bildet hier der Teneriffa-Aufenthalt von André Breton, Jacqueline Lamba und Benjamin Péret 1935, dem Klengel eine „konstitutive Rolle bei der Entstehung der Amerika-Diskurse der Surrealisten“ beimisst. Ebd., S. 8. Vgl. zur Teneriffa-Reise der Surrealist*innen auch: Ausst. Kat. *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria (4. Dezember 1989–4. Februar 1990), Madrid 1989.

158 Breton tätigte die Aussage „Méjico tiende a ser el lugar surrealista por excelencia“ 1938 in einem Interview mit dem Journalisten Rafael Helidoro Valle auf die Frage hin, ob Mexiko ein surrealistisches Land sei. Siehe: Rafael Helidoro Valle, Diálogo con André Breton, in: *Universidad* 5:29 (Juni 1938), S. 5–8,

pie eine besondere Rolle, nicht zuletzt als späteres Exiland der surrealistischen Bewegung.¹⁵⁹ Schon in der 1929 in der belgischen Zeitschrift *Variétés* veröffentlichten, surrealistischen Weltkarte (Abb. 176) – betitelt mit *Le monde au temps des surréalistes* –, mit der die Surrealist*innen den Versuch einer radikalen Dezentrierung unternahmen, tauchte Mexiko an prominenter Stelle auf. Mit Hilfe der vorgeblich objektiven Kartografie lenkten die Surrealist*innen hier den Blick auf die Peripherie und wirkten, durch eine Neuskalierung der Größenverhältnisse von Ländern und Kontinenten sowie durch bewusste Auslassungen, einem herkömmlich eurozentrischen Weltbild entgegen.¹⁶⁰ Diese Abwertung des Zentrums zugunsten der Ränder entspricht dabei der surrealistischen Intention, „den Orten einer [...] okzidentalnen Vernunft eine *andere* reale und geistige Topographie entgegenzusetzen“¹⁶¹.

Im Jahr 1936 reiste mit Antonin Artaud erstmals ein Protagonist der surrealistischen Bewegung in das lateinamerikanische Land. Artaud, der seine Reise mit der Lektüre altamerikanischer Kodizes und ethnologischer Texte vorbereitet hatte, stieß hier jedoch nicht auf das „ursprüngliche“ Mexiko der surrealistischen Vorstellung. Vielmehr fand er ein Land vor, in dem die Moderne bereits Einzug gehalten hatte, für Artaud eine enttäuschende Erfahrung. Einzig während seines Aufenthalts bei den Tarahumara, den er später auch literarisch verarbeitete,¹⁶² sah er das surrealistische Bild eines autochthonen Mexikos bestätigt.

hier: S. 6. In der englischen Übersetzung unter dem Titel *Conversation with André Breton* abgedruckt in: *México en el Surrealismo: Los Visitantes Fugaces* (=Artes de México, Bd. 63), Mexiko-Stadt 2003, S. 79–80. Diese vielzitierte Antwort Bretons diente in der Forschung vielfach als Aufhänger, das Mexiko-Bild der Surrealist*innen als tendenziell exotisch, ja sogar als neokolonialistisch zu kritisieren. Die schärfste Kritik an Bretons Beziehung zu Lateinamerika formulierten dabei wohl Oriana Baddeley und Valerie Fraser, indem sie Bretons Vereinnahmung lateinamerikanischer Künstler*innen für die surrealistische Idee mit der Invasion Granadas durch die Vereinigten Staaten 1983 vergleichen. Siehe: Oriana Baddeley und Valerie Fraser, *Drawing the Line: Art and Identity in Contemporary Latin America*, London 1989, S. 4–5.

159 Unter der sozialistischen Regierung von Lázaro Cárdenas, der 1934 zum mexikanischen Präsidenten gewählt wurde, verfolgte Mexiko eine großzügige Aufnahmepolitik europäischer Exilant*innen. So beantragten auch zahlreiche Surrealist*innen in Mexiko politisches Asyl, wie Wolfgang Paalen, seine Frau Alice Rahon und der ursprünglich aus Peru stammende Dichter César Moro, welche 1940 nach Mexiko einreisten, gefolgt von Benjamin Péret, Remedios Varo, Onslow Ford und Leonora Carrington.

160 Die Größenverhältnisse orientieren sich an der Bedeutung, welche den jeweiligen Orten innerhalb des surrealistischen Weltbildes beigemessen wurde. So sind, neben Ländern wie Russland und China, welche aufgrund ihres revolutionären Potenzials hervorgehoben wurden, vor allem jene Orte herausragend abgebildet, welche im nicht-okzidentalnen, rationalitätskritischen Diskurs eine Rolle spielten. Im mittel- und südamerikanischen Raum sind allein Mexiko und Peru verzeichnet, was durch das surrealistische Interesse an den altamerikanischen Hochkulturen begründet werden kann. Der afrikanische Kontinent hingegen war für die Surrealist*innen lediglich von marginalem Interesse. Vgl. Klengel 1994, S. 33 ff.

161 Ebd., S. 37.

162 Antonin Artaud, *Les Tarahumaras* [1955], Paris 1987, sowie: Ders., *Die Tarahumara. Revolutionäre Botschaften*, München 1975.

Die von ihm ersehnte Verkörperung des Indigenen meinte Artaud schließlich vor allem in der Kunst der mexikanischen Künstlerin María Izquierdo auszumachen, die der den Surrealist*innen zugewandten Gruppe *Los Contemporáneos* nahestand. Für die Zeitschrift *Revista de revistas* verfasste Artaud unter dem Titel *La pintura de María Izquierdo* einen Text, der den Mexiko-Diskurs der Surrealist*innen essentialisierend forschreibt und kennzeichnend für die als exotisierend zu bezeichnende Vereinnahmung mexikanischer Künstler*innen durch die Bewegung ist.¹⁶³ In Izquierdos Kunst, so Artaud, könne man zwar unzweifelhaft „eine wirklich indigene Inspiration“¹⁶⁴ erkennen, trotzdem beklagt er, auch hier „einen direkten Einfluss der modernen europäischen Kunst“¹⁶⁵ vorzufinden als bedauernswertes Anzeichen dafür, dass Mexiko inzwischen lediglich die europäische Kultur imitiere. Resigniert folgert er, dass der „indigene Geist“ verloren sei, und er fürchtete, lediglich nach Mexiko gekommen zu sein, „um Zeuge des Endes einer alten Welt zu werden, von der ich dachte, ich sei Zeuge ihrer Wiederauferstehung“¹⁶⁶.

Über María Izquierdo lernte auch Lola Álvarez Bravo Artaud 1936 während seiner Mexiko-Reise kennen. Nach der Trennung von ihrem Mann Manuel im Jahr 1934 hatte Álvarez Bravo ein Zimmer in Izquierdos Wohnung in der Calle República de Venezuela in Mexiko-Stadt bezogen, in der der französische Schriftsteller während seines Aufenthalts ein- und ausging.¹⁶⁷ Schon früh in ihrer künstlerischen Laufbahn kam die mexikanische Fotografin so mit dem Surrealismus in Kontakt, wenn auch ihre Verbindung zum surrealistischen Kreis nicht so eng war wie die von Manuel Álvarez Bravo, der neben Frida Kahlo von Breton zum Aushängeschild einer „authentischen“, als genuin mexikanisch empfundenen Ausprägung des Surrealismus erklärt wurde.¹⁶⁸

163 Terri Geis bezeichnete jedoch nicht nur Artauds Annäherung an Izquierdos Werk, das Artaud 1937 in einer Ausstellung in Paris präsentierte, als exotisierend. Geis hat außerdem darauf hingewiesen, dass bereits die Rezeption von Izquierdos Œuvre in Mexiko einer Form der mexikanischen Selbstdoxotisierung gleichkomme: „While in Mexico her work and person served as a symbol of Mexican national identity, in Paris her work became a symbol of Artaud's conceived alternative to stifling European rational consciousness. Both of these receptions arguably exoticised Izquierdo, but not necessarily in ways to which she would have objected.“ Terri Geis, The Voyaging Reality: María Izquierdo and Antonin Artaud, Mexico and Paris, in: *Papers of Surrealism* 4 (Winter 2005), S. 1-12, hier: S. 8.

164 Artaud spricht hier von „una inspiración verdaderamente india.“ Antonin Artaud, *La pintura de María Izquierdo*, in: *Revista de revistas: El semanario nacional* 26:1370 (August 1936), unpaginiert. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

165 „[...] una influencia directa del arte moderno europeo.“ Ebd. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

166 „El espíritu indio se pierde, y temo haber venido a México a presenciar el fin de un viejo mundo, cuando yo creía asistir a su resurrección.“ Ebd. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

167 Vgl. Debroise 1994, S. 81.

168 Sowohl Manuel Álvarez Bravo als auch Frida Kahlo wurden vielfach im surrealistischen Kontext ausgestellt, so z. B. als Breton 1939 unter dem Titel *Mexique* Werke beider Künstler*innen in der Pariser Galerie Renou et Colle präsentierte, ergänzt durch Exponate mexikanischer Populärkunst und prä-

So fotografierte Lola Álvarez Bravo, die sich als Porträtistin der künstlerischen Elite Mexikos einen Namen gemacht hatte, Breton und dessen Frau, die Malerin Jacqueline Lamba 1938 während ihres viermonatigen Mexiko-Aufenthalts, der das Resultat einer Einladung der französischen Botschaft war.¹⁶⁹ Als ein Jahr später Bretons Text *Souvenir du Mexique*¹⁷⁰ in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* publiziert wurde, illustriert mit zahlreichen Fotografien von Manuel Álvarez Bravo, erschien hier auch die Aufnahme *El eclipse (Sábanas)*, für die Lola Álvarez Bravo ihrem Mann bereits 1933 Modell gestanden hatte.¹⁷¹ Belegt ist auch, dass Lola Álvarez Bravo 1940 die Eröffnung der Internationalen-Surrealismus-Ausstellung, der *Exposición internacional del surrealismo*, in Mexiko-Stadt besuchte, die vom peruanischen Dichter César Moro und dem Österreicher Wolfgang Paalen organisiert worden war.¹⁷² Zusammen mit Juan Soriano war die mexikanische Fotografin sogar für die Ausstellungsgestaltung zuständig, selbst nahm sie jedoch nicht an der Ausstellung teil.¹⁷³

kolumbische Objekte aus seiner eigenen Sammlung. Beide Künstler*innen verweigerten sich jedoch der Vereinnahmung durch die Surrealist*innen, indem sie dezidiert betonten, dass ihr Werk nicht surrealisch sei, wenn sie auch beide von der Verbindung zum Surrealismus profitierten. Entgegen ihrer eigenen Behauptung, unabhängig von jeglichen Strömungen ihrer Zeit zu arbeiten, ist belegt, dass Frida Kahlo sehr wohl europäische Künstler*innen rezipierte. Siehe hierzu v.a.: Ausst. Kat. *Frida Kahlo*, hrsg. von Ortrud Westheider und Karsten Müller, Bucerius Kunst Forum, Hamburg (15. Juni–17. September 2006), München 2006. Auch Manuel Álvarez Bravo gab in einem Interview zu: „I knew about it [Surrealism] through some French magazines and I might have produced some work under its influence.“ Siehe: Interview mit Manuel Álvarez Bravo, in: Paul Hill und Thomas Cooper, *Dialogue with Photography*, New York 1979, S. 230–231. Hier zitiert nach: Ian Walker, Manuel Álvarez Bravo. Surrealism and Documentary Photography, in: *Journal of Surrealism and the Americas* 8:1 (2014), S. 1–27, hier: S. 17.

169 Vgl. Debroise 1994, S. 21. Breton und Lamba blieben nicht die einzigen Mitglieder des surrealistischen Zirkels, die Lola Álvarez Bravo Modell standen. So fertigte die mexikanische Fotografin um 1950 mehrere Porträts der surrealistischen Malerin Alice Rahon an.

170 André Breton, *Souvenir du Mexique*, in: *Minotaure* 12–13 (Mai 1939), S. 30–52. Erstmalig in ungekürzter englischer Übersetzung unter dem Titel *Memory of Mexico* erschienen in: *Review: Latin American Literature and Arts* 28:51 (1995), S. 9–16.

171 In *Minotaure* ist die Fotografie nicht betitelt. *El eclipse* zeigt die Fotografin hinter einer mit weißen Laken behangenen Wäscheleine, ihr Gesicht teilweise verborgen von einem schwarzen Schleier, und greift somit die Verrätselung als zentrales Thema des Surrealismus auf. Siehe zum Hintergrund dieser Aufnahme: Hopkinson 2002, S. 46. Zum Motiv des Schleiers in der mexikanischen Fotografie siehe: Erica Segre, The Hermeneutics of the Veil in Mexican Photography: of rebozos, sábanas, huipiles and lienzos de Verónica, in: *Hispanic Research Journal* 6:1 (February 2005), S. 39–65.

172 Vgl. Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo*, New York 1997, S. 35.

173 Siehe: Olivier Debroise, *Lola Álvarez Bravo y el espíritu del surrealismo*, in: Ausst. Kat. Women Surrealists in Mexico 2003, S. 221–224, hier: S. 221.

VII.4.1 Die *Exposición internacional del surrealismo* (1940) in Mexiko-Stadt

Die Bedeutung der Internationalen-Surrealismus-Ausstellung für die mexikanische Kunstgeschichte ist in der Forschung umstritten. Die um den Stellenwert der Ausstellung geführte Diskussion kann dabei als ein Beispiel für die ideologische Aufladung kultur- und kunsttheoretischer Debatten gelten, die für Mexiko bis heute charakteristisch ist.

Breton nahm die *Exposición internacional del surrealismo* an vierter Stelle in seine offizielle Narration der großen Surrealismus-Schauen auf, was die Bedeutung unterstreicht, die die Surrealist*innen selbst der Ausstellung einräumten.¹⁷⁴ In ihrer umfassenden Abhandlung *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México* von 1969 negiert die mexikanische Kunsthistorikerin Ida Rodríguez Prampolini jedoch den Stellenwert der Ausstellung für die mexikanische Kunstgeschichte und argumentiert, dass die künstlerischen Positionen,¹⁷⁵ die hier als mexikanische Vertreter*innen des Surrealismus präsentiert wurden, nicht etwa surrealisch seien, sondern vielmehr in einer spezifisch mexikanischen Tradition des „Fantastischen“ verortet werden müssten:

„Viele Jahre vor 1940 [...] verfügte dieses Land bereits über eine Reihe von Künstlern, in deren Werken wir Tendenzen feststellen können, die denen der Bewegung von 1925 ähneln, aber aus einer ursprünglichen und autonomen Sphäre des Unwirklichen stammen.“¹⁷⁶

Daraus folgert sie, dass die Internationale-Surrealismus-Ausstellung von 1940 „obwohl sie für einen Moment Begeisterung weckte, anscheinend ins Leere fiel, oder genauer gesagt, schien sie gegen jene von der noch ‚offiziellen‘ revolutionären Malerei errichtete Wand zu krachen und in Stücke zu zerfallen“¹⁷⁷.

174 Vgl. Luis M. Castañeda, Surrealism and National Identity in Mexico. Changing Perceptions, 1940–1968, in: *Journal of Surrealism and the Americas* 3:1–2 (2009), S. 9–29, hier: S. 10.

175 Die Ausstellung war geteilt in eine internationale und eine mexikanische Sektion, wobei Frida Kahlo und Diego Rivera in der internationalen Sektion präsentiert wurden. Manuel Álvarez Bravo nahm ebenfalls an der Ausstellung teil und lieferte auch die Fotografie für die Titelseite des Katalogs, der Texte in Spanisch und Englisch enthielt.

176 „Muchos años antes de 1940 [...] este país contaba con una serie de artistas en cuya obra anotamos tendencias similares a las requeridas por el movimiento de 1925 pero surgidas de una original y autónoma esfera de lo irreal.“ Ida Rodríguez Prampolini, *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, Mexiko-Stadt 1969, S.45. Als ein Beispiel nennt Rodríguez Prampolini hier den Grafiker José Guadalupe Posada (1854–1913). Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

177 „[...] aunque despertó un entusiasmo momentáneo, cayó aparentemente en el vacío, mejor dicho, pareció chocar y hacerse pedazos contra el muro levantado por la pintura, todavía ‚oficial‘ del muralismo revolucionario.“ Rodríguez Prampolini 1969, S. 44. Deutsche Übersetzung durch die Autorin. Prampolinis Buch ist in Mexiko weit rezipiert worden, ihre Argumentation wurde allerdings immer wieder aufgrund eines ihr attestierten kulturellen Nationalismus kritisiert, so u. a. von José Pierre, der in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* schreibt „[Prampolini] throws

Prampolinis These erinnert an Alejo Carpentiers Konzept des *real maravilloso*, das im Deutschen als „Magischer Realismus“ übersetzt wurde. Der von dem kubanischen Autor 1949 im Prolog zu seinem Roman *El Reino de Este Mundo* eingeführte Begriff kann als ein lateinamerikanischer Gegenentwurf zum Surrealismus gelten.¹⁷⁸ Wie Prampolini so behauptet auch Carpentier, dass das „Wunderbar-Wirkliche“, bezogen auf die Vorstellungswelt der Bevölkerung Lateinamerikas, tief in den dortigen Kulturen verwurzelt sei – zu tief, als dass der Surrealismus einen Einfluss auf die lateinamerikanischen Künstler*innen gehabt haben könne.¹⁷⁹ Carpentiers Konzept einer „wunderbaren Wirklichkeit“ kann somit als Konstruktion einer lateinamerikanischen Selbstbeschreibung gelesen werden, wenn auch, wie Susanne Klengel betont, Carpentier, der zwischen 1928 und 1939 in Frankreich lebte, im Vorfeld der Entstehung seines Romans durchaus Schriften der führenden Surrealist*innen rezipiert hatte.¹⁸⁰

Prampolinis Behauptung, der Surrealismus habe keinerlei Einfluss auf das Schaffen

herself into a frenetic eulogy of the ‚Mexican School‘ with such ardent patriotism that one would think that the author has the highest political ambitions [...].“ Siehe: José Pierre, *A Few Disjoined Reflections on the Encounter between Mexico and Surrealism*, in: Ausst. Kat. *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, 1989, S. 332–334, hier: S. 333. Lourdes Andrade merkt in demselben Katalog an: „[Prampolinis] ideas are mediocre and would not be worth mention had her book not been so widely read amongst visual arts circles in Mexico [...].“ Siehe: Lourdes Andrade, *Love and Desillusion. The Relations Between Mexico and Surrealism*, in: Ebd., S. 330–332, hier: S. 330. Castañeda mahnt jedoch an, Prampolinis Äußerungen im historischen Kontext, vor allem im Hinblick auf ein verändertes Nationalbewusstsein vor dem Hintergrund der Studierendenproteste von 1968, zu betrachten. Vgl. Castañeda 2009, S. 10.

178 Alejo Carpentier, *El Reino de Este Mundo*, Mexiko-Stadt 1949, im Folgenden zitiert nach: Ders., *Narrativa Completa*, 9 Bde.: Bd. 2 [El Reino de Este Mundo], Madrid 2014. Carpentiers *Prólogo* ist Teil seines literarischen Manifestes *De lo real maravilloso americano*, das als Gesamttext erst 1967 mit der Essaysammlung *Tientos y diferencias* veröffentlicht wurde. Für eine englische Übersetzung des Manifestes siehe: Alejo Carpentier, *On the Marvelous Real in America*, in: *Magic Realism: Theory, History, Community*, hrsg. von Louis Parkinson Zamora und Wendy B. Faris, Durham 1995, S. 75–88.

179 Auch wenn diese Verbindungen vielfach negiert wurden, so lässt sich nicht bestreiten, dass lateinamerikanische Künstler*innen bereits seit den 1920er Jahren mit dem Zirkel um Breton in Austausch standen. Dore Ashton beschreibt Paris als den primären Bezugspunkt und Sehnsuchtsort lateinamerikanischer Künstler*innen in den 1920er Jahren. So besuchte der peruanische Dichter und Künstler César Moro um 1927 regelmäßig Versammlungen der Surrealist*innen in Paris. Der mexikanische Künstler Agustín Lazo, der zwischen 1922 und 1925 in Paris studierte, schuf eine ganze Reihe surrealistischer Collagen, inspiriert von Max Ernst, welche auch auf der Internationalen-Surrealismus-Ausstellung 1940 in Mexiko-Stadt gezeigt wurden. Siehe: Dore Ashton, *Surrealism and Latin America*, in: Ausst. Kat. *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York (6. Juni–7. September 1993), New York 1993, S. 106–115 sowie: James Oles, *Agustín Lazo*, Mexiko-Stadt 2009.

180 Vgl. Klengel 1994, S. 90 ff. Klengel stellt außerdem fest, dass Carpentier sich mit seiner Verurteilung der surrealistischen Ästhetik und dem von ihm erhobenen Vorwurf der Künstlichkeit lediglich auf den Surrealismus der 1920er und 1930er Jahre beziehe und entscheidende Aspekte in der späteren Entwicklung ausklammere. Seine Herangehensweise sei somit als anachronistisch zu betrachten. Vgl. ebd., S. 205 ff.

mexikanischer Künstler*innen gehabt, ist in der Forschung vehement widersprochen worden. So bezeichnet Luis Mario Schneider die Internationale-Surrealismus-Ausstellung von 1940 gar als Wendepunkt in der mexikanischen Kunstgeschichte:

„Es ist mit dem Beginn dieser Ausstellung, dass sich eine mexikanische Kunst zu entwickeln beginnt, die weit entfernt ist von nationalistischem Engagement, von einer Malerei mit einem didaktisch-revolutionären Thema und von der Unterordnung unter eine mexikanische Geschichte, die auf der Basis von Stereotypen konstruiert wurde.“¹⁸¹

Allerdings bedarf auch die These Schneiders, die *Exposición internacional del surrealismo* von 1940 sei einzig und allein ausschlaggebend für eine Ablösung der mexikanischen Kunst vom Muralismus gewesen, einer Relativierung, da Schneider, wie Luis M. Castañeda bereits bemerkt hat, zu stark zwischen „nationalist ‘currents’ and opposing ‘counter-currents’ in Mexican art after 1940“¹⁸² unterscheidet. So konstatierte auch Jorge Manrique in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Ruptura 1952–1965* von 1988, die bereits im Titel den wortwörtlichen Bruch einer ganzen Generation von Künstler*innen mit dem nationalistischen Identitätsdiskurs des Muralismus andeutet, dass die Surrealismus-Ausstellung tatsächlich nur eines von mehreren ausschlaggebenden Ereignissen für einen Paradigmenwechsel in der mexikanischen Kunst gewesen sei.¹⁸³ Auch vollzog sich ein solcher Umbruch keinesfalls schlagartig,¹⁸⁴ da die drei führenden Muralisten den öffentlichen Diskurs weiterhin dominierten. So waren Künstler*innen, die sich nicht nationalen Inhalten verschrieben, noch lange Zeit benachteiligt, da die

181 „Es a partir de esta muestra que empieza a revelarse un arte mexicano alejado del compromiso nacionalista, de la pintura con temática didáctico-revolucionaria, y de la supeditación a una historia mexicana construida a base de estereotipos.“ Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925–1950)*, Mexiko-Stadt 1978, S. 170. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

182 Castañeda 2009, S. 18.

183 Vgl. Jorge Alberto Manrique, Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano, in: Ausst. Kat. *Ruptura 1952–1965*, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Mexiko-Stadt (1. Januar–30. Januar 1988), Mexiko-Stadt 1988, S. 25–43.

184 Auf die Tatsache, dass es bereits in den 1930er Jahren gegenläufige Tendenzen gab, verwies Rita Eder, die den Begriff der *ruptura* bereits 1984 einführte, bevor er sich mit der *Ruptura 1952–1965* betitelten Ausstellung endgültig etablieren sollte. Vgl. Rita Eder, La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta, in: *Historia del Arte Mexicano*, 14 Bde.: Bd. 14, Mexiko-Stadt 1984, S. 2201–2212. Erstmals Verwendung fand die Bezeichnung *ruptura* als Umschreibung für den Bruch mit nationalistischen Tendenzen in der mexikanischen Kunst 1950 in dem Aufsatz *Tamayo en la pintura mexicana* von Octavio Paz. Vgl. Octavio Paz, Tamayo en la pintura mexicana, in: *México en la obra de Octavio Paz*, 3 Bde.: Bd. 3 [Los privilegios de la vista: Arte de México], Mexiko-Stadt 1987, S. 323–334. Jorge Manrique hatte noch 1986 von „Gegenströmungen“ [„contracorrientes“] gesprochen. Vgl. Jorge Manrique, Las contracorrientes de la pintura mexicana, in: *El nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Mexiko-Stadt 1986, S. 259–266. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

Vergabe öffentlicher Aufträge weiterhin maßgeblich durch die „drei Großen“ Rivera, Siquieros und Orozco gesteuert wurde, die Mitglieder der 1947 vom mexikanischen Präsidenten Miguel Alemán gegründeten Wandbildkommission waren.¹⁸⁵

Trotzdem waren es vor allem die unter dem Oberbegriff *Generación de la Ruptura* firmierenden Künstler*innen, die in den 1950er Jahren eine Ablösung vom übermächtigen Vorbild des Muralismus postulierten und sich neue künstlerische Freiräume schufen. Als Wegbereiter dieser neuen Künstler*innen-Generation kann auch der ab 1939 in Mexiko exilierte Surrealist Wolfgang Paalen gelten, der zudem bereits 1942 mit seinem in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Dyn* erschienenen Aufsatz *Farewell au surrealisme* auch eine Öffnung der surrealistischen Ästhetik gefordert hatte.¹⁸⁶ Paalen würdigt hier die surrealistischen Errungenschaften, plädiert aber für eine allgemein gültige Kunst, „außerhalb jedes vorgefassten ‚Ismus‘“¹⁸⁷, die sich nicht in der Beschäftigung mit dem menschlichen Unbewussten und der Auflösung der Dichotomie zwischen Traum- und Wachzustand erschöpfen, sondern die Nähe zu den Naturwissenschaften suchen solle.

In dieser Umbruchsphase der frühen 1950er Jahre tauchen in Mexiko auch die ersten *fotomurales* auf. Während Romy Golan den Anspruch an die Flexibilität des Wandbildes als ausschlaggebend für das Aufkommen des *photomural* in Europa beschreibt,¹⁸⁸ bedurfte es in Mexiko zunächst einmal einer Loslösung vom offiziellen Revolutionskanon, um Wandbilder in anderen Medien und mit anderen Sujets entstehen zu lassen. Wird die Bedeutung der *Exposición internacional del surrealismo* in der Forschung auch unterschiedlich eingeschätzt, so kann doch festgehalten werden, dass der Surrealismus an dieser Entwicklung, die schlussendlich zu einer Loslösung vom *muralismo* und damit auch zu einer internationalen Öffnung der mexikanischen Kunst führte, maßgeblichen Anteil hatte. Zeitgleich mit der durch die Künstler*innen der *Ruptura* angestoßenen Entpolitisierung der mexikanischen Kunst, die mit einer vermehrten Tendenz zu der als international rezipierten Strömung der Abstraktion einherging, wurden auch Vertreter*innen des Surrealismus, wie Leonora Carrington und Remedios Varo, erste Aufträge für Wandgemälde erteilt, wenn auch diese zunächst nicht realisiert wurden. Bemerkenswert ist, dass von der Abwendung vom Muralismus

185 Vgl. Francisco Reyes Palma, *Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura*, in: *Hacia otra historia del arte en México*, hrsg. von Issa María Benítez Dueñas, 4 Bde.: Bd. 4 [Disolvenzias, 1960–2000], Mexiko-Stadt 2004, S. 183–215. Octavio Paz schrieb 1986 über die Situation der mexikanischen Kunst zu Beginn der 1940er Jahre, die Muralisten hätten ihr die Luft zum Atmen genommen, „ihre Rhetorik erstickte die jungen Künstler.“ Sie seien „die neue Akademie geworden, intoleranter als die andere.“ Paz 2001, S. 28.

186 Wolfgang Paalen, *Farewell au surrealisme*, in: *Dyn* 1 (April–Mai 1942), S. 26.

187 „hors de tout ‚isme‘ préconçu“, ebd. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

188 Vgl. Golan 2009.

und der Öffnung der mexikanischen Kunst für andere Medien, Themen und Sujets verstärkt weibliche Künstlerinnen profitierten, die vorher von öffentlichen Aufträgen weitestgehend ausgeschlossen gewesen waren.¹⁸⁹ Wie Tere Arcq angemerkt hat, war auch für diese Entwicklung die Surrealismus-Ausstellung von 1940 nicht unerheblich: „Even though women were a minority in the exhibition, it was one of the first times that pieces directly confronting gender roles were exhibited in Mexico.“¹⁹⁰

Auch Lola Álvarez Bravos *Vegetales* kann im Kontext dieser Umbruchsphase betrachtet werden. Mit ihrem *fotomural* besetzte Álvarez Bravo einen ursprünglich der Wandmalerei vorbehaltenen Bildort, wählte mit der Fotografie jedoch ein anderes Medium und ließ in Bezug auf das Sujet, in Abwendung von nationalistischen Bildthemen, unverkennbar eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus erkennen.

189 Die ersten Frauen, die in Mexiko eigenständig *murales* realisierten, waren die US-Amerikanerinnen Marion und Grace Greenwood, die 1935 zu der Gruppe von Kunstschaffenden zählten, die den Mercado Abelardo L. Rodriguez in Mexiko-Stadt ausgestaltete. Vgl. hierzu: James Oles, *Las hermanas Greenwood en México*, Mexiko-Stadt 2000. Aurora Reyes, die 1936 das Wandbild *Atentado a las maestras rurales* im Centro Escolar Revolución schuf, bezeichnete sich selbst als die erste Muralistin in Mexiko und behauptete, alle anderen vor ihr seien „gringuitas“ gewesen. Vgl. Margarita Aguilar Urbán, *Los murales de Aurora Reyes: Una revisión general*, in: *Crónicas* 13 (2008), S. 32–44, hier: S. 32. Die Mexikanerin Isabel Villaseñor hatte allerdings bereits 1929 zusammen mit Alfredo Zalce in Ayotla, Estado de México ein Wandgemälde realisiert. Vgl. Dafne Cruz Porchini, *Los murales de Antonio Pujol. Una interpretación*, in: *Crónicas* 5–6 (September 1999–August 2000), S. 39–48, hier: S. 42. Dass jedoch Frauen immer wieder auf Widerstände trafen, wenn sie versuchten, sich auf dem männlich dominierten Gebiet der Wandmalerei – vor allem in Regierungskontexten – durchzusetzen, zeigt der Fall María Izquierdo. Die Malerin wurde 1945 mit Fresken beauftragt für das Treppenhaus des Palacio de Gobierno in Mexiko-Stadt. Obwohl der Vertrag bereits unterzeichnet war und über das erste Wandgemälde in einem Regierungsgebäude von einer weiblichen Künstlerin in Mexiko von der Presse eifrig berichtet wurde, war es wohl der direkten Intervention von Rivera und Siqueiros geschuldet, dass der Auftrag an Izquierdo wieder zurückgezogen wurde. Auch der öffentliche Protest zahlreicher Künstlerkolleg*innen konnte kein Umdenken der mexikanischen Regierung bewirken. Die mexikanische Tageszeitung *El Nacional* bezeichnete Izquierdo daraufhin am 17. Dezember 1946 in einer Artikelüberschrift als „Opfer des muralistischen Monopols.“ [„víctima del monopolio muralista.“] Zitiert nach: Tere Arcq, María Izquierdo, una pintora moderna, in: Ausst. Kat. *Archivo María Izquierdo Del Museo de Arte Moderno*, Museo de Arte Moderno, Mexiko-Stadt (5. Dezember 2013–13. April 2014), Mexiko-Stadt 2013, unpaginiert. Deutsche Übersetzung durch die Autorin. Die Presseberichterstattung zu diesem Fall sowie die Korrespondenz sind im Katalog als Faksimile in Teilen abgedruckt.

190 Tere Arcq, In the Land of Colvulsive Beauty: Mexico, in: Ausst. Kat. In Wonderland 2012, S. 65–87, hier: S. 68. In der internationalen Sektion der Ausstellung wurden Werke von Denise Bellon, Graciela Aranis-Brignoni, Frida Kahlo, Meret Oppenheim, Alice Paalen, Remedios Varo und Eva Sulzer gezeigt. Verwunderlich ist, bedenkt man die Bedeutung ihres Werks für Artaud, dass María Izquierdo nicht an der Ausstellung teilnahm.

VII.4.2 André Bretons *Souvenir du Mexique*: Die mexikanische Landschaft als Erfahrungs- und Erinnerungsraum

Einen Abgesang auf die Hochzeit des Muralismus formulierte der Surrealist André Breton bereits 1939 in seinem Aufsatz *Souvenir du Mexique*, in dem er die Erlebnisse seiner Mexiko-Reise verarbeitete. „Mural art can only be the art of a specific moment“¹⁹¹, konstatiert der französische Dichter hier. Diego Rivera, so stellt Breton fest, habe bereits Abstand vom Fresko genommen, anders als beispielsweise José Clemente Orozco, „who unlike Rivera did not know how to convince himself in time, is now foundering in the saddest, caricaturesque mania“¹⁹². So ist Rivera, den Breton in seiner Erzählung direkt adressiert, in *Souvenir du Mexique* auch nur mit zwei Landschaftsbildern vertreten. Beispiele etwa von Riveras Wandgemälde-Zyklus in Cuernavaca, den er im Text anführt, zeigt Breton den Leser*innen nicht. Es ist die mexikanische Landschaft, die für Breton von primärem Interesse ist, wobei auf das Verhältnis von innerer und äußerer Landschaft in Bretons Reiseerinnerungen im Folgenden näher eingegangen werden soll.

Bretons Aufsatz *Souvenir du Mexique*, verfasst nach seiner Rückkehr nach Paris, erschien 1939 in der Zeitschrift *Minotaure* und ist schon im Titel als persönliche Reiseerinnerung gekennzeichnet, die nicht den Anspruch auf Objektivität erhebt.¹⁹³ In Bretons Text konvergieren tatsächlich geografisch verortbare Regionen mit den mentalen Landschaften der surrealistischen Vorstellung, Erlebtes vermischt sich mit Erinnertem,

191 Breton 1995, S. 13.

192 Ebd. Dieser Aufwertung Riveras gegenüber Orozco lagen wohl strategische Überlegungen Bretons zu grunde, da Rivera, der Breton während dessen Aufenthalt in seinem Haus in San Ángel aufgenommen hatte, in den späten 1930er Jahren verstärkt unter Beschuss geraten war. Besonders in kommunistischen Kreisen waren seine Tätigkeiten für Auftraggeber wie Ford und Rockefeller nicht gern gesehen, ebenso wenig war seine Kritik an der Regierung von Lázaro Cárdenas der Übertragung von weiteren Regierungsaufträgen förderlich. Umgekehrt hatte Rivera Breton während seiner Mexiko-Reise gegen Kritik von außen, hervorgerufen vor allem wegen dessen Nähe zu Leo Trotzki, verteidigt. Trotzki war 1936 Asyl in Mexiko gewährt worden, zusammen mit Breton und Rivera verfasste er 1938 das Manifest *Für eine unabhängige revolutionäre Kunst*, das jedoch nur von Breton und Rivera unterzeichnet wurde, da Trotzki in Mexiko ein Publikationsverbot auferlegt worden war. Rivera versprach sich von seiner Verbindung zu Breton offenbar eine neue Relevanz und seinen surrealistischen Kollaborationen – wie der Gestaltung der Titelseite der Zeitschrift *Minotaure*, seiner grafischen Illustration zu Bretons *Les Vases communicants* sowie seiner Teilnahme an der Internationalen-Surrealismus-Ausstellung von 1940 – lag wohl ein gewisses Kalkül zu Grunde. Siehe hierzu: Robin Adèle Greeley, For an Independent Revolutionary Art: Breton, Trotsky and Cárdenas's Mexico, in: *Surrealism, Politics and Culture*, hrsg. von Raymond Spiteri und Donald LaCoss (= Studies in European Cultural Transition, Vol.16), Burlington 2003, S. 204–225.

193 Den Titelumschlag dieser Ausgabe von *Minotaure* gestaltete Diego Rivera, wobei seine Interpretation des Minotauros-Mythos europäische und mexikanische Darstellungstraditionen miteinander verbindet. So erinnern die Figuren von Theseus und Ariadne, welche auf der Rückseite zu sehen sind, an präkolumbische Skulpturen, die Sprechglyphen sind prähispanischen Kodizes entlehnt.

Gesehenes mit Erträumtem, äußere mit inneren Bildern, wobei die Grenzen fließend sind. Bretons Behauptung einer Entsprechung von imaginierter und realer Landschaft lässt, wie Susanne Klengel bereits bemerkt hat,¹⁹⁴ auch seine vermeintlich totalisierende Aussage, Mexiko sei ein surrealistisches Land *par excellence*, in einem anderen Licht erscheinen. So sei Bretons Bemerkung nicht im Sinne einer neokolonialistischen Ver-einnahmung zu lesen, vielmehr hebe er mit seiner Aussage darauf ab, dass die realiter erfahrbare mexikanische Landschaft dem entsprach, was er in *Souvenir du Mexique* als die „mental landscape of surrealism“ bezeichnet. Breton führt aus: „A part of my mental landscape of surrealism – and, by extension, I believe, of the mental landscape of surrealism – is manifestly confined by Mexico. [...] Mexican roads rush into the very regions where automatic writing revels and lingers.“¹⁹⁵

Vergleichbar mit den Reiseberichten anderer Surrealist*innen wie Wolfgang Paalen und André Masson kann, laut Elza Adamowicz, auch Bretons Mexiko-Bericht gleichermaßen als „moment of discovery“ wie auch als „moment of recovery“ gelten: „[...] revelation is experienced as recognition, since each new encounter can be layered upon an earlier existential, literary or artistic image [...].“¹⁹⁶ So beschwört Bretons Begegnung mit Mexiko in Form der Lektüre von Gabriel Ferrys Abenteuerroman *Costal l'Indien*, die offenbar schon früh sein Interesse für das lateinamerikanische Land geweckt hatte, Erinnerungen an seine Kindheit herauf.¹⁹⁷ Anders als Artaud betont Breton, dass die in Mexiko vorgefundene Realität seine Vorstellung dabei in vielerlei Hinsicht übertroffen habe: „[...] the confrontation of this long-persued dream with reality must – this is the fundamental point of my testimony – turn to the advantage, to the glory, of the latter.“¹⁹⁸ Die bereits im Reich der Imagination erkundeten, tief im Unbewussten verankerten Landschaften der surrealistischen Vorstellung, die in Bretons Fall ihren Ursprung schon in der Kindheit haben, überlagern sich nun mit tatsächlichen Reiseerfahrungen – wobei Breton auch diese Eindrücke der realen Begegnung mit der mexikanischen Landschaft, aufgrund des zeitlichen Abstands, für *Souvenir du Mexique* wiederum aus der Erinnerung heraufbeschwört.

Das surrealistische Potenzial Mexikos sieht Breton vor allem im spannungsvollen Aufeinandertreffen von Gegensätzen begründet, wobei er insbesondere die in der mexikanischen Kultur tief verwurzelte Aussöhnung von Leben und Tod als „Mexico's

194 Vgl. Klengel 1994, S. 60.

195 Breton 1995, S. 14.

196 Elza Adamowicz, Off the map: Surrealism's uncharted territories, in: *Surrealism. Crossings/Frontiers*, hrsg. von ders. (= European Connections, Vol. 18), Bern 2006, S. 197–216, hier: S. 213.

197 „I said I approached Mexico with an ultra-favorable disposition derived from the indelible impression I retained of one of the first books I read while a child and that Rimbaud mentions having read at the same age: *Costal l'Indien*.“ Breton 1995, S. 14.

198 Ebd.

primary allure“¹⁹⁹ bezeichnet. Das mexikanische Verständnis, Leben und Tod nicht als unüberwindbare Gegenpole, sondern als Teile ein und desselben Kreislaufs zu betrachten, entspricht der surrealistischen Auffassung der Auflösung von binären Polaritäten – wie etwa solche zwischen Traum und Realität, Zentrum und Peripherie, Eigenem und Fremden –, die im surrealistischen Denken zu „vases communicants“²⁰⁰ werden. Die mexikanische Landschaft beschreibt Breton dabei als untrennbar verbunden mit der Geschichte des Landes. Es scheinen vor allem die großen, anthropomorphen Kakteen zu sein, die seine Fantasie anregen: „One of the first phantoms of Mexico emanates from a giant candelabra cactus: from behind it springs a man pointing a rifle, his eyes on fire.“²⁰¹ Diese Beschreibung Bretons unterstreicht die Rolle Mexikos als Projektionsfläche, als geistigen Hort populärer Mythen, wie jene um die mexikanischen Revolutionäre, allen voran Emiliano Zapata, der in Form einer populären Grafik von José Guadalupe Posada auch den Schlusspunkt zu Bretons Aufsatz bildet. Schon in seinem Interview mit Rafael Helidoro Valle hatte Breton geäußert: „I find surrealist Mexico in its topography, its flora, in the dynamism arising from its racial mixture, and in its highest aspirations.“²⁰² Nun schildert er die mexikanische Landschaft als Landschaft der Gewalt, „made fertile by the noblest blood“²⁰³ – wobei Breton hier sowohl auf die aztekischen Menschenopfer wie auch auf den mexikanischen Unabhängigkeitskrieg gegen Spanien und die mexikanische Revolution anspielt und dabei eine Kontinuität konstruiert, die die europäische Vorstellung von der blutrünstigen Geschichte des Landes nährt.

Das in dieser Geschichte begründete Erneuerungspotenzial Mexikos, die Fähigkeit „to reflower from the very ruins of civilisation“²⁰⁴ macht Breton dabei vor allem im Rekurs auf Natur sichtbar. Illustriert wird dies bereits durch die einleitenden Fotografien, die Breton an den Anfang seines Aufsatzes stellt (Abb. 177). So ist auf der rechten Seite Manuel Álvarez Bravos berühmte Nahaufnahme eines im Streik getöteten Arbeiters zu sehen – hier betitelt mit *Après l'émeute (Tehuantepec)*²⁰⁵ –, dessen Blut sich in malerischen Spuren, einer Kriegsbemalung ähnlich, auf seinem leblosen Gesicht abzeichnet, um schließlich auf dem sandigen Boden eine große, dunkle Lache zu bilden. Gegenübergestellt ist dem ermordeten Arbeiter links die seitenfüllende Fotografie eines

199 Ebd., S. 10.

200 In seinem 1932 erschienenen Werk *Les vases communicants* beschreibt Breton den Austausch von Traum und Realität, die Konvergenz von äußerer und innerer Welt als zentral für das menschliche Sein. Siehe: André Breton, *Les vases communicants* [1932], Paris 1955. Diese Vorstellung ist laut Susanne Klengel auch entscheidend dafür, dass die indigenen Kulturen Amerikas „in der Form des ‚mythe de l'Indien‘ einen solch wichtigen Anteil an der surrealistischen Utopie bildete[n].“ Klengel 1994, S. 58.

201 Breton 1995, S. 10.

202 Valle 2003, S. 80.

203 Breton 1995, S. 10.

204 Ebd.

205 Siehe zu den unterschiedlichen Titeln der Aufnahme: Walker 2014, S. 5 f.



Abb. 177: Manuel Álvarez Bravo, *Tumba florecida*, 1937 (links) und *Après l'émeute (Tehuantepec)*, 1934, in: André Breton, *Souvenir du Mexique*, in: *Minotaure* 12–13 (Mai 1939), S. 30–31

Grabs im Hochformat, später bekannt unter dem Titel *Tumba florecida*. Aus dem unwirtlichen, trockenen Terrain, das mit einem Kreuz als Grabstätte markiert ist, sprießen blühende Pflanzen hervor und führen dabei das von Breton eingangs erwähnte fruchtbar machende Potenzial des Bluts als Lebenssaft vor Augen. Formal werden die ausgestreckten Arme des Toten rechts dabei mit den herabhängenden Blättern auf der linken Seite parallelisiert, Leben und Tod sind einander gegenübergestellt und gleichzeitig in einem unendlichen Kreislauf untrennbar miteinander verbunden.

Unter den Pflanzenarten Mexikos stellt Breton zu Beginn des Textes besonders die Agave heraus, sie wird zu einer Metapher für das, was ihm zufolge Mexiko im Kern ausmachte – ein Nebeneinanderexistieren von Gegensätzen, von Leben und Tod, Schönheit und Gefahr:

„Red land, virgin land made fertile by the noblest blood, land where life is worthless, a land – like the agave stretching as far as the eye can see that expresses it best – always ready to consume itself in a flower of desire and danger!“²⁰⁶

Beachtenswert ist diese Schilderung Bretons deshalb, weil in Lola Álvarez Bravos *fotomural* die Agave – laut Münzberg und Nungesser ein „nationales mexikanisches Selbst-

darstellungssymbol“²⁰⁷ – ebenfalls an recht prominenter Stelle auftaucht. Unter den im *fotomural* repräsentierten Pflanzen sticht ihre strahlenförmige Erscheinung, eingefügt in die linke untere Bildtafel, hervor. Die Agave befindet sich fast in der Bildmitte, kreisförmig wird sie von den Blättern der sie umgebenden Pflanzen umrahmt.

Wenn dies auch nicht zwingend als eine Bezugnahme Álvarez Bravos auf Bretons Text verstanden werden muss, so kann doch herausgestellt werden, dass beide der Agave einen zentralen Platz innerhalb ihrer Landschaftsentwürfe einräumen, um diese deziert als mexikanisch zu kennzeichnen.²⁰⁸ Dabei konvergieren auch bei Álvarez Bravo Vorstellungs- und real existenter Landschaftsraum. Die mexikanische Fotografin lässt Realität und Traum in ihrem *fotomural* zu „vases communicants“ werden, mentale und reale Landschaft überlappen und überlagern sich. Der Übergang zwischen äußerer Welt (in Form der realen, in den fotografischen Fragmenten repräsentierten Landschaft) und innerer Welt (dem „Dschungel“ als Imaginationsraum) wird durch die Fotomontage markiert. Die aus unterschiedlichen Kontexten stammenden fotografischen Realitätsfragmente erfahren durch ihr nahtloses Zusammenfügen eine Umdeutung und visualisieren nun das jenseits der Realität Liegende als vorgebliche Wirklichkeit. Im wortwörtlichen „Dazwischen“, in den Schnittstellen der Einzelbilder – von Raoul Hausmann in Bezug auf die dadaistische Fotomontagepraxis als „Raum zwischen den Dingen“²⁰⁹ bezeichnet, den die Fotomontage durch die ungewöhnliche Kombination vertrauter Perspektiven sichtbar mache – manifestiert sich ihr surrealistisches Potenzial. Dabei scheint Álvarez Bravo auf Henri Rousseau Bezug zu nehmen, der mit seinen üppigen Dschungelvisionen das Mexiko-Bild der Surrealist*innen entscheidend prägte.

207 Münzberg/Nungesser 1987, S. 97.

208 Wie Olivier Debroise konstatiert hat, faszinierte die Agave und die mit ihr zusammenhängende *pulque*-Kultur europäische wie mexikanische Fotograf*innen und Künstler*innen gleichermaßen. In der Fotografie der 1920er, 1930er und 1940er Jahre wurde die Agave zu einem beliebten Bildmotiv, da sie nicht nur formal reizvoll erschien, sondern sich auch mit sexuellen Konnotationen verband, die sich etwa in Lola Álvarez Bravos Fotografie *Sexo vegetal* von 1948 ausdrücken. Vgl. Debroise 2001, S. 123 ff. Sergei Eisenstein wählte den Titel *Maguey* (zu Deutsch *Agave*) für eine Episode seines 1931 gedrehten Films *¡Que viva México!*, in der Lola Álvarez Bravos Freundin Isabel Villaseñor die Hauptrolle übernahm. Jede Episode des Films orientiert sich an den landschaftlichen Gegebenheiten einer anderen geografischen Zone Mexikos, wobei ein Fokus auf der filmischen Schilderung des Agaven-Anbaus liegt. Vgl. hierzu: Anne Nesbet, *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London 2003, S. 149. Eisenstein selbst schrieb in der Inhaltssynopse über *Maguey*: „Made on Hacienda Tetlapayac, in the State of Hidalgo, this story [...] will show conflict between peones and haciendados before the Revolution.“ Zitiert nach: *The Making and Unmaking of „¡Que Viva México!“*, hrsg. von Harry M. Geduld und Ronald Gottesman, Bloomington 1970, S. 150. Mit der für Eisenstein typischen Montagetechnik gegeneinander geschnitten heben die Nahaufnahmen der spitzen Agavenstacheln die gewaltige Brutalität der hier geschilderten Auseinandersetzung – eingebettet in die rauhe Kargheit der Wüstenlandschaft – zusätzlich hervor.

209 Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf, 3. erw. Aufl., Gießen 1992, S. 54.

VII.4.3 Henri Rousseaus Urwaldlandschaften

Neben Gabriel Ferrys Roman *Costal l'Indien* reicherten vor allem Henri Rousseaus Dschungelgemälde André Bretons Vorstellung von Mexiko im Vorfeld seiner Reise an. Sie evozierten die exotischen Urwälder, die die Surrealist*innen in Mexiko vorzufinden hofften. So äußerte Breton schon in seinem Interview mit Rafael Helidoro Valle:

„I wanted to state clearly the deeper reasons that have linked me to this country from afar, more than to any other country, and now that I am here, the ties have been nothing if not reinforced. My childhood readings that created a singular reverberation, Rimbaud's poetry, le Douanier Rousseau's paintings, entice one to come to Mexico.“²¹⁰

Es ist wohl nicht zuletzt auf Rousseaus Dschungelbilder zurückzuführen, dass Breton die mexikanische Landschaft bereits 1927, im Vorwort des Katalogs zu einer Ausstellung Yves Tanguys, dessen Werke Breton in der Galerie Surréaliste in Paris zusammen mit Objekten aus Peru, Kolumbien, Mexiko und British Columbia präsentierte, als einen „undurchdringlichen Wald [forêt impénétrable]“²¹¹ imaginierte.

Angesichts der dichten, überbordenden Vegetation und der von der Fotografin eingearbeiteten malerischen Elemente fühlte sich bereits der mexikanische Kunsthistoriker Olivier Debroise bei der Betrachtung von Álvarez Bravos *fotomural* an Gemälde des französischen Malers Henri Rousseau erinnert.²¹² Auch wenn sich Rousseaus Bilder in ihrer kräftigen Farbgebung auf den ersten Blick deutlich von der aus Schwarz-Weiß-Fotografien zusammengesetzten Fotomontage Álvarez Bravos unterscheiden, so ist der

210 Valle 2003, S. 80.

211 André Breton, Préface, in: *Yves Tanguy et objects d'Amérique*, Galerie surréaliste, Paris (27. Mai–15. Juni 1927), Paris 1927, später auch erschienen in: André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* [1928], S. 65–69.

Hier zitiert nach: André Breton, Yves Tanguy. Préface du catalogue de l'exposition 'Yves Tanguy et objects d'Amérique', Paris, Galerie surréaliste, 1927, in: Auss. Kat. *Yves Tanguy. L'univers surréaliste*, Musée des Beaux Arts, Quimper (29. Juni–30. September 2007) Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (25. Oktober 2007–13. Januar 2008), Paris 2007, S. 76–77, hier: S. 76. In *Souvenir du Mexique* hingegen, basierend auf seinen tatsächlichen Reiseerlebnissen, die sich vor allem auf die Region rund um Mexiko-Stadt konzentrierten, evoziert Breton eine karge Natur und hebt primär auf die Trockenheit der mexikanischen Landschaft ab.

212 Debroise bemerkte bereits 1989, als er sich im Katalogtext zur Ausstellung *Reencuentros* – der erst zweiten Einzelpräsentation der Fotografin nach der 1965 im Palacio de Bellas Artes gezeigten Schau *Galería de mexicanos. 100 fotografías de Lola Álvarez Bravo* – erstmalig ihren Fotomontagen widmete: „[Lola Álvarez Bravo] hat ein pflanzliches Chaos geschaffen, das nicht nur durch seine Üppigkeit, sondern auch durch seinen Sinn für Humor an die tropischen Delirien des Zollbeamten Rousseau erinnert.“ „[Lola Álvarez Bravo] recreó un caos vegetal que recuerda, no sólo por su exuberancia, sino también por su sentido de humor, los delirios tropicales del Aduanero Rousseau.“] Debroise 1989, S. 16. Deutsche Übersetzung durch die Autorin. Debroise hatte maßgeblichen Anteil an der Wiederentdeckung Álvarez Bravos, die er in den 1970er-Jahren zunächst nur als Zeitzug in sein Buch *Figuras en el trópico* interviewt hatte und mit der er schließlich gemeinsam ihr Archiv aufarbeitete.



Abb. 178: Henri Rousseau,
Surpris! (Überrascht!),
1891, Öl auf Leinwand,
129,8 × 161,9 cm, The Na-
tional Gallery, London

Vergleich dennoch nicht von der Hand zu weisen, tendiert Rousseau doch zu einer ähnlichen Flächigkeit in der Bildanlage. Vorbild für Lola Álvarez Bravos *fotomural* mag Rousseaus Gemälde *Surpris!* gewesen sein, das einen sich im hohen Gras heranschleichenden Tiger inmitten eines tropischen Gewitters zeigt (Abb. 178). Der von Rousseau gewählte Titel des Bildes, das er 1891 als erstes seiner Dschungelbilder im Salon des Indépendants ausstellte, lässt dabei Raum für Assoziationen und mag ebenso auf den vom Sturm überraschten Tiger wie auch auf seine sich außerhalb des Bildes befindende Beute anspielen, die der Tiger im nächsten Moment zu überraschen scheint.²¹³ Mit facettenreichen Grün- und Gelbtönen visualisiert Rousseau dabei seine Vorstellung einer ursprünglichen, wild wuchernden Natur. Die sich im Sturm windenden Gräser und Bäume, die er in der Breite variiert, setzt der Maler dicht aneinander, lässt sie sich immer wieder verschlingen und überlagern. Der so erzeugte Eindruck eines undurchdringlichen Pflanzendickichts wird in Rousseaus späteren Dschungelbildern dadurch verstärkt, dass der Maler seine Urwälder ab 1904 mit einer durchgehenden grünen Folie hinterfängt, die den Bildraum hermetisch verschließt.²¹⁴

Der malende Zöllner Rousseau, der es verstand, seine Biografie mit allerlei Legenden auszuschmücken, hatte stets behauptet, er habe zu Beginn der 1860er Jahre als Söldner an der französischen Mexiko-Intervention teilgenommen und seine Imagination

213 Vgl. Ausst. Kat. *Henri Rousseau*, Fondation Beyeler, Basel (7. Februar–9. Mai 2010), Ostfildern 2010, S. 78.

214 Vgl. Cornelia Stabenow, *Henri Rousseau – Die Dschungelbilder*, München 1984, S. 10.

würde sich allein aus diesem Aufenthalt speisen.²¹⁵ Rousseau nutzte diese angeblich biografische Anekdote als Authentifizierungsstrategie, gab jedoch noch zu Lebzeiten zu, nie weiter als zu den Glashäusern des Jardin des Plantes gereist zu sein.²¹⁶ Vor allem sein größter Fürsprecher, der französische Dichter Guillaume Apollinaire, schrieb dennoch eifrig an dieser Legendenbildung mit und behauptete, Rousseaus Bilder seien „der einzige Beitrag des amerikanischen Exotismus zu den bildenden Künsten in Frankreich“²¹⁷. Dabei schien seine Zeitgenoss*innen offenbar auch die Tatsache nicht stutzig zu machen, dass der Maler sich auf Nachfragen allenfalls bruchstückhaft an seinen angeblichen Aufenthalt zu erinnern schien. Rousseau sei tatsächlich in Amerika gewesen, schrieb Apollinaire überzeugt noch vier Jahre nach dessen Tod,

„[...] nämlich als Soldat während des Mexikofeldzugs. Immer wenn er nach diesem Abschnitt in seinem Leben befragt wurde, konnte er sich nur an einige Früchte erinnern, die den Soldaten verboten waren zu essen. Aber seine Augen hatten andere Erinnerungen aufgehoben: tropische Urwälder, Affen, bizarre Blumen...“²¹⁸

In Wirklichkeit war Rousseau nie in Mexiko,²¹⁹ eine Tatsache, über die die Schweizer Fotografin und Filmemacherin Eva Sulzer 1942 unter dem Titel *Did Henri Rousseau*

215 Rousseau nährte die Legende um seinen Mexiko-Aufenthalt Zeit seines Lebens, in der von ihm verfassten, autobiografischen Notiz für ein geplantes Künstlerlexikon führt er seinen Mexiko-Aufenthalt jedoch nicht an. Siehe: Autobiographical Note, in: Ausst. Kat. *Henri Rousseau*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (14. September 1984–7. Januar 1985) Museum of Modern Art, New York (21. Februar–4. Juni 1985), New York 1985, S. 256. Diese Auslassung ließ Breton und André Masson noch 1948 darüber spekulieren, ob Rousseau tatsächlich in Mexiko gewesen sei. Vgl. André Breton und André Masson, *Le Dialogue créole*, in: *Martinique charmeuse des serpents* [1948], abgedruckt in: André Breton, *Œuvres complètes*, Bd. 3, Paris 2008, S. 371–379. In der englischen Übersetzung erschienen in: Michael Richardson und Krzysztof Fijałkowski, *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, London 1996, S. 185–190.

216 Christopher Green verweist auf das einzige umfassende Interview Rousseaus, geführt von dem Kritiker Arsène Alexandre: „[Alexandre] obtained, ‚without difficulty‘, confirmation that Rousseau had never ‚travelled further than the glass houses of the Jardin des Plantes.‘“ Siehe: Arsène Alexandre, *La Vie et l’Œuvre d’Henri Rousseau, peintre et ancien employé de l’Octroi*, in: *Comoedia*, 19. März 1910, hier zitiert nach: Christopher Green, *Souvenirs of the Jardin des Plantes: Making the Exotic Strange Again*, in: Ausst. Kat. *Henri Rousseau: Jungles in Paris*, Tate Modern, London (3. November 2005–5. Februar 2006) Grand Palais, Paris (13. März–19. Juni 2006) National Gallery of Art, Washington (16. Juli–15. Oktober 2006), London 2005, S. 28–47, hier: S. 30. Green vertritt die These, dass diese Aussagen Rousseaus den Bewunder*innen seiner Urwaldbilder, unter ihnen auch Apollinaire, durchaus bekannt gewesen sein müssen, er gibt aber zu bedenken: „They could tolerate nothing that exposed his Jungles to grown-up scepticism, because they were the places of their own dreams.“ Ebd. S. 47.

217 Zitiert nach: *Apollinaire zur Kunst – Texte und Kritiken*, 1905–1918, hrsg. von Hajo Düchting, Köln 1989, S. 220.

218 Zitiert nach: ebd.

219 Henri Certigny hat herausgefunden, dass Rousseau zwar vier Jahre in der französischen Armee diente

*ever get to Mexiko?*²²⁰ in der in Mexiko-Stadt von dem Surrealisten Wolfgang Paalen produzierten Zeitschrift *Dyn*²²¹ spekulierte. Sulzers Aufsatz ist dabei eine Antwort auf den kurz zuvor veröffentlichten Katalogtext von Daniel Catton Rich anlässlich von Rousseaus umfassender Einzelausstellung im Museum of Modern Art, der die These von Rousseaus Mexiko-Aufenthalt noch gestützt hatte.²²² Sulzer hingegen konstatierte:

„It was probably Apollinaire's never having seen a Mexican landscape that induced him to begin a poem in honor of Rousseau (improvised on the occasion of the famous soirée at Picasso's, rue Ravignan): ‚You remember, Rousseau, the Aztec landscape ...‘ But apparently he did not remember! For even the most startling plant-forms of this country (of which at least his visits to the Jardin des Plantes would certainly have reminded him) do not appear in his paintings. [...] the fact that he never painted a cactus suffices to complete the evidence that Henri Rousseau most probably never was in Mexico.“²²³

und sein Regiment tatsächlich 1865 auch Truppen nach Veracruz entsendete, Rousseau selbst jedoch nicht darunter war. Vgl. Henry Certigny, *La Vérité sur le Douanier Rousseau*, Paris 1961, S. 63–64.

220 Eva Sulzer, *Did Henri Rousseau ever get to Mexiko?*, in: *Dyn* 2 (Juli–August 1942), S. 26–27.

221 Die Zeitschrift *Dyn* (aus dem Griechischen von *tό dynatόn*) wurde zwischen 1942 und 1944 zu einem zentralen Publikationsorgan der surrealistischen Exilant*innen. Die Zeitschrift wurde in Mexiko-Stadt gedruckt, richtete sich aber in erster Linie an eine französisch- und englischsprachige Leser*innen-schaft, erst ab der dritten Ausgabe war sie in Mexiko erhältlich. Auch wenn sich *Dyn* nicht primär an ein mexikanisches Publikum adressierte, so wurde Mexiko und vor allem der prähispanischen Kultur – in Form von wissenschaftlich fundierten, archäologischen und anthropologischen Beiträgen – dennoch viel Raum eingeräumt. Regelmäßig wurden Arbeiten lateinamerikanischer Künstler*innen, wie Fotografien von Manuel Álvarez Bravo, publiziert. Vgl. hierzu Ausst. Kat. *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico*, hrsg. von Annette Leddy und Donna Conwell, The Getty Research Institute, Los Angeles (2. Oktober 2012–17. Februar 2013), Los Angeles 2012.

222 Die Ausstellung war eine Kooperation mit dem Art Institute in Chicago und die bis dato umfassendste Schau zu Rousseaus Werk in den USA. Daniel Catton Rich schreibt im Katalogtext zur Ausstellung: „Though records are lacking, it is probable that in 1862, at the age of eighteen, he was sent to Mexico in the service of the ill-starred Emperor Maximilian as a musician in a military band.“ Daniel Catton Rich, *Henri Rousseau*, in: Ausst. Kat. *Henri Rousseau*, Art Institute, Chicago (22. Januar–23. Februar 1942) Museum of Modern Art, New York (18. März–3. Mai 1942), New York 1942, S. 13–73, hier: S. 13. Auch wenn Catton Rich schon davon ausgeht, dass es vor allem Rousseaus Besuche im Botanischen Garten von Paris waren, welche seine Dschungelbilder inspirierten, so konstatiert er dennoch: „In stressing Rousseau's method of composition it would be unwise to overlook his early impressions of Mexico. While he seldom mentioned his years in America, he did remark that the French soldiers were forbidden to eat the tempting fruits. Does the profusion of oranges and bananas in many pictures recall some such injunction? Rousseau referred to his jungles as ‚Mexican pictures‘ and Max Weber relates that when the Mexican Ambassador was in Paris, the painter vainly tried to reach him in an effort to sell one of his works. Furthermore one can imagine that behind the curious enlargement of leaves and flowers lie half-forgotten memories of the extraordinary landscape round Vera Cruz.“ Ebd. S. 61.

223 Sulzer 1942, S. 26.

Die Anregungen für seine überbordenden Dickichten von Pflanzen und Blumen, bei denen es sich keineswegs um Arten handelt, die für Mexiko charakteristisch sind, erhielt Rousseau bei Besuchen im Botanischen Garten von Paris. Außerdem diente ihm ein populäres Album wilder Tiere als Vorlage, *Bêtes sauvages*, herausgegeben von der Galerie Lafayette, in dem sich zahlreiche Fotografien tropischer Fauna befanden. Diese aus den unterschiedlichen Zusammenhängen stammenden Bruchstücke setzte Rousseau, teilweise verfremdet und angereichert durch seine eigene Imagination, zu seinen Dschungelbildern zusammen. So wirkt auch der in der Bewegung festgehaltene Tiger in seinem Gemälde *Surpris!* schablonenhaft, wie auf das hohe Gras aufgesetzt. Es war dieser collageartige Eindruck, der die Avantgarde an seinem Werk so faszinierte, verbunden mit der vom Künstler angestrebten Genauigkeit in der Darstellung von Flora und Fauna, die Rousseaus Bilder dem Einsatz eines Pantographen verdanken, mit dessen Hilfe er seine Vorlagen auf die Leinwand übertrug. Schon Catton Rich, der eigens ein botanisches Gutachten über die Art der Flora in Rousseaus Gemälden in Auftrag gegeben hatte, merkte an, dass eine tatsächliche Bestimmung der Pflanzen durchaus möglich sei: „Scientists have identified a number of the plants in these canvases, all of them probably available at the Paris conservatory, suggesting that Rousseau studied his exotic flora firsthand.“²²⁴ Trotz dieser fast wissenschaftlichen Vorgehensweise des Malers betonten schon seine Zeitgenoss*innen die eigenartige Fremdheit und die naive Malweise seiner Dschungeldarstellungen, die sie gleichzeitig abstieß, amüsierte und zu faszinieren schien.²²⁵

Bemerkenswert ist, dass die von Sulzer angesprochenen Kakteen, die Rousseaus Gemälde vermissen lassen und deren Fehlen seine Landschaften, Sulzer zufolge, als nicht-mexikanisch entlarvt, auch in Álvarez Bravos *fotomural* nicht zu finden sind. So taucht auch der für Mexikos nationale Identitätsbildung so wichtige *nopal*-Kaktus nicht auf, der im Gründungsmythos der Hauptstadt Tenochtitlán, auf deren Ruinen heute Mexiko-Stadt steht, eine zentrale Rolle spielt und der noch heute Teil des auf der Nationalflagge abgebildeten mexikanischen Wappens ist.²²⁶ Die „Festlegung der mexikanischen Kultur auf eine tropisch dominierte“²²⁷ hingegen wurde, ungeachtet der tatsächlichen Vielfalt der Vegetations- und Klimazonen des Landes, im 19. Jahrhundert,

224 Catton Rich 1942, S. 61. In der überarbeiteten Neuauflage des Katalogs von 1947 schränkt Catton Rich diese Aussage jedoch ein, indem er aus dem Report von Charles E. Olmsted, Professor für Botanik an der Universität von Chicago, zitiert. Dieser befand demnach die Pflanzen in Rousseaus Bildern für „conventionalized“ und „difficult to identify“. Vgl. Daniel Catton Rich, Henri Rousseau, in: Ausst. Kat. *Henri Rousseau*, Art Institute, Chicago (22. Januar–23. Februar 1942) Museum of Modern Art, New York (18. März–3. Mai 1942), erw. Neuaufl., New York 1947, S. 11–73, hier: S. 64.

225 Vgl. Green 2005, S. 36 ff.

226 Noch in der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts kann der *nopal*-Kaktus als Bestandteil eines nationalidentitären Darstellungskanons gelten, mit dem das Tal von Mexiko-Stadt von Kunstschaffenden wie José María Velasco zu einer nationalen Topografie stilisiert wird.

227 Einfeldt 2010, S. 37.

in der vorrevolutionären Phase einer politisch gesteuerten, nationalen Identitätskonstruktion nach der Unabhängigkeit, entscheidend befördert und ist nicht zuletzt das Produkt einer mexikanischen Selbstexotisierung.²²⁸ So wurde mit dem Azteken-Palast auf der Weltausstellung 1889 in Paris, die auch Henri Rousseau besuchte,²²⁹ eine ganze Reihe stereotyper Mexiko-Bilder bedient, die bis heute Gültigkeit haben. Die Gleichsetzung der mexikanischen Kultur mit dem Aztekischen konstituierte dieses auf der Weltausstellung entworfene mexikanische Selbstbild ebenso wie die tropische Landschaft, wenngleich hier auch deren Erschließung im Zuge der voranschreitenden Industrialisierung thematisiert wurde. José María Velascos im Mexikanischen Pavillon gezeigtes Gemälde *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la cañada de Metlac* etwa zeigt die technologische Eroberung des üppig gewachsenen Landschaftsraums durch die Eisenbahn.²³⁰

Eine Festschreibung Mexikos auf das Tropische wurde durch Henri Rousseaus Dschungellandschaften im Paris des frühen 20. Jahrhunderts zusätzlich zementiert. Während die im Mexikanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung gezeigten Beispiele mexikanischer Landschaftsmalerei als „bukolische Visionen vom verlorenen Paradies“²³¹ die technische Eroberung der Landschaft thematisierten, beschwore Rousseau mit seinen Dschungeldarstellungen einen paradiesgartenähnlichen Vorzustand herauf, der der surrealistischen Vorstellung einer naturhaften Ursprünglichkeit Mexikos entsprach. Dabei wurden Rousseaus Urwaldgemälde von den europäischen Avantgarde-Künstler*innen nicht nur begeistert aufgenommen, sie wurden auch als authentisch rezipiert.²³² So spricht Apollinaire in seiner berühmt gewordenen Huldigung

228 Vgl. im Folgenden ebd., S. 27 ff. Dass eine solche den europäischen Blick affirmierende, auf dem Topos des Tropischen beruhende Selbstexotisierung für die im 19. Jahrhundert um ihre Unabhängigkeit ringenden, lateinamerikanischen Länder kennzeichnend ist, hat Roberto Ventura in Bezug auf Brasilien herausgearbeitet. Vgl. Ventura 1986.

229 Rousseau war von der Pariser Weltausstellung nachhaltig beeindruckt und verarbeitete seinen Besuch in dem Theaterstück *Une visite à l'Exposition de 1889*.

230 Für eine ausführliche Darstellung des Mexikanischen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung vgl.: Mauricio Tenorio Trillo, *Artíuglio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, Mexiko-Stadt 1998, S. 346–349.

231 Tenorio Trillo 1998, S. 161, hier in der deutschen Übersetzung zitiert nach Einfeldt 2010, S. 34.

232 Der Einfluss Rousseaus auf die Künstler*innen der europäischen Avantgarde wurde erstmals von Carolyn Lanchner und William Rubin ausführlich dargelegt: Carolyn Lanchner und William Rubin, *Henri Rousseau and Modernism*, in: Ausst. Kat. *Henri Rousseau*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (14. September 1984–7. Januar 1985) Museum of Modern Art, New York (21. Februar–4. Juni 1985), New York 1985, S. 35–89. Auch die Ausstellung *Schatten der Avantgarde* würdigte den Stellenwert Rousseaus und anderer sogenannter „Outsider Artists“ innerhalb der Kunstgeschichte der Moderne: Ausst. Kat. *Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister*, Museum Folkwang, Essen (2. Oktober 2015–10. Januar 2016), Ostfildern 2015, siehe hier v.a.: Laszlo Glozer, Wünschelruten-gänger, tickende Zeitbombe. Henri Rousseau im Gewebe der Moderne, S. 94–104.

anlässlich des legendären Banketts zu Ehren Rousseaus in Picassos Atelier 1908, aus der auch Sulzer zitiert, dessen Landschaften als dezidiert mexikanisch an. Dabei greift der französische Dichter die auf die Pariser Weltausstellung zurückgehenden Mexiko-Stereotypisierungen auf, indem er etwa die aztekische mit der mexikanischen Landschaft gleichsetzt:

„Erinnerst du dich, Rousseau, an die aztekische Landschaft,
 Die Wälder, wo die Mango wächst und die Ananas,
 Wo Affen das Blut der Wassermelonen vergießen,
 Und der blonde Kaiser, den sie dort erschossen.
 Die Bilder, die du malst, du sahst sie in Mexiko ...“²³³

Eine zusätzliche Legitimation erfuhren Rousseaus Bilder durch einen der wenigen Künstler, der das Mexikanische seiner Landschaften im Paris der 1910er Jahre tatsächlich bezeugen konnte: Diego Rivera, der 1909 – ein Jahr vor Rousseaus Tod – im Rahmen eines Stipendiums erstmals nach Paris kam und 1910 Werke in einer Ausstellung der Société des Artistes Indépendants präsentierte, zeigte sich begeistert von dem französischen Autodidakten. Lanchner und Rubin führen daher auch Riveras 1918 entstandenes Gemälde *Edge of the Forest* als Beispiel eines Rousseauschen Dschungels an, „painted at last with a Mexican accent“²³⁴.

233 „Tu te souviens, Rousseau, du paysage astèque, Des forêts où poussaient la mangue et l'ananas, Des singes répandant tout le sang des pastèques, Et du blond empereur qu'on fusilla là-bas. Les tableaux que tu peins, tu les vis au Mexique ...“ Zitiert nach: Ausst. Kat. *Henri Rousseau*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris (14. September 1984–7. Januar 1985) Museum of Modern Art, New York (21. Februar–4. Juni 1985), New York 1985, S. 94–95. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

234 Lanchner und Rubin zufolge lernte Rivera Rousseaus Werk über Picasso kennen. Vgl. Lanchner und Rubin 1985, S. 62. Claire Frèches-Thory hingegen nennt Riveras Wandgemälde *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* als exemplarisch für die Rousseau-Rezeption in Mexiko – Vorbild wird hier jedoch eher Rousseaus Selbstporträt vor der Pariser Stadtlandschaft gewesen sein –, welche ihr zufolge durch die Präsenz der Surrealist*innen ab den 1930er Jahren entscheidend befördert wurde. Claire Frèches-Thory, From Sarcasm to Canonisation: Critical Fortune, in: Ausst. Kat. *Henri Rousseau: Jungles in Paris* 2005, S. 169–181, hier: S. 179. Auf 79 Metern Länge verdichtet Rivera hier collageartig die Geschichte Mexikos zu einem großen Panorama. Angeordnet um ein Selbstporträt des Malers im Kindesalter zeigt das Wandbild die Porträts zahlreicher historischer Persönlichkeiten, wobei Rivera im mittleren Teil den Fokus auf die Zeit des Porfiriato legt und den Alameda-Park zu einer Flaniermeile nach Pariser Vorbild stilisiert. Realisiert wurde Riveras Wandbild 1947 – zwei Jahre vor der Entstehung von Lola Álvarez Bravos *fotomural* – im Hotel del Prado im historischen Zentrum von Mexiko-Stadt auf die Initiative des Architekten Carlos Obregón Santacilia hin, der sich später auch für das Hauptgebäude des IMSS verantwortlich zeichnen sollte. Lola Álvarez Bravos Archiv in Arizona enthält eine schriftliche Erlaubnis Riveras, datiert auf den 27. Oktober 1947, sein Wandgemälde im Hotel del Prado zu fotografieren. Dies ist nur eines von zahlreichen Beispielen mexikanischer Wandmalerei, die Alvarez Bravo fotografisch dokumentierte. Siehe: *Lola Alvarez Bravo Archive, 1901-1994. AG 154:1. Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson.*



Abb. 179: Diego Rivera, *La creación* (Die Schöpfung), 1922–23, Detailansicht der mittleren Wandnische, Simón-Bolívar-Amphitheater, Escuela Nacional Preparatoria (heute: Museo Antiguo Colegio de San Ildefonso), Mexiko-Stadt

Eine entscheidendere Rolle wird Riveras Rezeption von Rousseaus „mexikanischen“ Landschaftsentwürfen jedoch für sein Wandgemälde *Die Schöpfung* gespielt haben (Abb. 179). Die Dschungeldarstellungen auf den Seitenwänden der zentralen Wandnische sind in der Forschung bislang primär auf Riveras Aufenthalt in Tehuantepec 1922 zurückgeführt worden. Schon dem ebenfalls französischstämmigen Jean Charlot zufolge sei die Entwicklung des Künstlers – seine Abkehr von den europäischen Einflüssen, hin zu einem „mexikanischen“ Stil – für die Betrachter*innen hier unmittelbar nachvollziehbar:

„The rarefied atmosphere of his first draft, Italianate and cubistic, did not satisfy him any more. The side walls of the recess were still blank. He poured on them at once the hot tropical jungle and its fauna – two felines, a crane, a nocturnal bird, rustling through the heavy foliage. The stylistic duality of ‚Creation‘ may constitute an aesthetic flaw but, inasmuch as it tells the story of the artist’s change of heart, it remains valuable as an index to Rivera’s Mexican evolution.“²³⁵

Dieser „hot tropical jungle“ wurde demnach als genuin mexikanische, in der Realität verankerte und somit authentische Landschaft rezipiert, die von Rivera in Tehuantepec in dieser Form vorgefunden und auf die Wände der mexikanischen Hauptstadt übertragen wurde. Riveras Darstellung des mexikanischen Urwalds wird, in der übersteigerten Verdichtung der tropischen Vegetation, jedoch nicht zuletzt auf seine Begegnung mit den Werken Rousseaus in Paris zurückzuführen sein, wie Leonard Folgarait bereits

235 Charlot 1962, S. 145.

angemerkt hat.²³⁶ Rivera selbst bezeichnete den französischen Autodidakten einmal als „the only one of the moderns whose works stirred each and every fiber of my being“²³⁷. Durch die Einspeisung dieser Imagination in Riveras *Schöpfung* – dem „Initiationsbild“²³⁸ des *muralismo* – ist das Bild des tropischen Mexikos in der Forschung bis heute untrennbar mit dem Gründungsmythos um einen genuin mexikanischen Stil in der mexikanischen Wandmalerei verbunden.²³⁹

Das von den europäischen Avantgarde-Künstler*innen auf Mexiko projizierte tropisch dominierte Landschaftsbild wählte auch Lola Álvarez Bravo für ihren Landschaftsentwurf als Bezugspunkt. Anstelle des tatsächlich nicht in Mexiko beheimateten Rousseauschen Tigers findet sich in Álvarez Bravos *fotomural* wie in Riveras *Schöpfung* der in Mexiko heimische Jaguar, ein mit nationalen Konnotationen besetztes Tier, das als Sinnbild tief in der prähispanischen Tradition verwurzelt ist. Als gefürchtetes nächtliches Raubtier war der Jaguar bei den Azteken Symbol für die Nachtsonne, Gegenstück zum Adler, der die Sonne verkörperte. Anstatt auf die Fotografie eines Jaguars zurückzugreifen, fügte die Fotografin diesen in Form eines abfotografierten Gemäldes ein. Der hier erfolgte Medienwechsel von der Fotografie zur Malerei, die wiederum als fotografisches Bild Eingang in die Komposition fand, verdeutlicht einmal mehr, dass auch das fotografische Medium ein Bild der Wirklichkeit mithilfe technischer Mittel lediglich konstruieren kann. Dabei macht auch Lola Álvarez Bravo, deren „Dschungel“ sich erst auf den zweiten Blick als aus unterschiedlichen fotografischen Fragmenten zusammengesetzt entpuppt, die an Rousseaus Vorgehensweise erinnernde wissenschaftliche Präzision – die der Fotografie als einem auf einem technischen Vorgang basierenden Medium inhärent ist – zum Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Wirklichkeitsreflexion. Die offensichtlichen Maßstabssprünge, die Álvarez Bravos *fotomural* ebenso von Rousseaus Dschungelbildern absetzen wie das Fehlen einer Bodenlinie, entlarven ihre vorgeblich mexikanische Landschaft jedoch als künstlerische Erfindung. Die von ihr nebeneinander montierten Gewächse rufen dabei das Sammeln von exotischem Pflanzenmaterial als kolonialistische Aneignung in Erinnerung. Die Aneignung von Realien wird jedoch hier unterlaufen, indem dazwischen, mit der

236 Vgl. Folgarait 1998, S. 40.

237 Zitiert nach Wolfe 1963, S. 59.

238 Münzberg/Nungesser 1987, S. 61.

239 Auch anhand von Frida Kahlos Gemälden lässt sich aufzeigen, inwieweit der europäische Blick auf das Fremde die mexikanische Wahrnehmung des Eigenen geprägt hat. Wiederholt wurde in der Forschung auf Kahlos Bewunderung für Rousseau hingewiesen, die sich u. a. in den tropischen Blätterwänden ausdrücke, die immer wieder den Hintergrund ihrer Selbstporträts bilden. Vgl. u. a. Hayden Herrera, *Frida Kahlo: The Paintings*, London 1991, S. 50. Auch Kahlo eignete sich somit den europäischen Blick auf Mexiko an. Gleichzeitig sind ihre von Rousseaus vorgeblich mexikanischen Urwaldlandschaften inspirierten, exotischen Bildhintergründe – vergleichbar mit Riveras *Schöpfung* – eine selbstexotisierende Affirmation der europäischen Differenzkonstruktion.

Fotografie des gemalten Jaguars, die Realie einer Imagination eingespeist wird. Durch die fotografierte Gleichheit der Bildelemente wird die indexikalische Beziehung der Pflanzen zur Realität auf den Jaguar ausgedehnt. Álvarez Bravo kreiert somit einen Imaginationsraum, der die exotisierende Sicht der europäischen Künstler*innen auf Mexiko reproduziert, dieses romantisierende Bild jedoch gleichzeitig bricht und als utopische Konstruktion kennzeichnet. Die Stereotypisierung wird gebrochen, indem Álvarez Bravo diese ironisch zur Wirklichkeit erklärt, denn für diese Imagination wird mit Hilfe des Mediums der Fotografie und der fotografischen Reproduktion eines Gemäldes der Anspruch einer indexikalischen Beziehung zur mexikanischen Landschaft aufgemacht.

VII.4.4 Facetten surrealistischer Landschaftsimagination

In der Vorstellung der Pariser Surrealist*innen, deren Mexiko-Bild zu großen Teilen auf der Lektüre von Rousseaus üppigen Urwaldimaginationen basierte, wurde das lateinamerikanische Land vollends zu einem mit Ursprünglichkeit assoziierten paradiesischen Sehnsuchtsort, an dem sich die europäische Zivilisation – erschüttert durch das Heraufziehen faschistischer Regime – erneuern sollte. Auch als es durch die Reisen einiger Surrealist*innen ab 1936 möglich wurde, die imaginierten Landschaften Rousseaus an real existierende geografische Orte rückzubinden, wurde das Mexiko-Bild der Surrealist*innen immer wieder von Utopie-Entwürfen überlagert und die Landschaft auratisch aufgeladen. In ihren Landschaftsimaginationen manifestiert sich dabei die surrealistische Ablehnung einer reinen Wirklichkeitsdarstellung. Diese Haltung spiegelt sich auch in Lola Álvarez Bravos *fotomural* wider und führt letztlich nicht nur zu einem Bruch mit tradierten Formen künstlerischer Darstellungen von Landschaft, sondern stellt auch „jene phänomenologische und sensible Beziehung zwischen Gesellschaft und Natur, die sich zum Beispiel in den Landschaftsdarstellungen ausdrückt“²⁴⁰, in Frage.

Vor allem vor dem Hintergrund des Erneuerungsgedankens spielte die Vorstellung der „Neuen Welt“ als Paradiesgarten im Surrealismus eine entscheidende Rolle, ein Topos, der tief in der europäischen Kulturgeschichte verwurzelt ist. Dieser vermeintliche Garten Eden sollte zum Ort werden, an dem „bisher unvereinbare Antinomien versöhnt nebeneinander existieren oder miteinander eine Synthese eingehen“²⁴¹. Diese „paradiesische“ Vorstellung von Amerika als Kontinent der Synthese spiegelt sich auch in der u. a. bei Klengel zitierten Umfrage mit dem Titel *Conocimiento de América Latina* wider, die 1931 unter Mitwirkung von Alejo Carpentier in der Zeitschrift *Imán*

240 Klengel 1994, S. 27.

241 Ebd., S. 61.

erschien.²⁴² Sie hatte das Ziel, die Lateinamerika-Kenntnisse der europäischen Avantgarde abzubilden, belegte jedoch vor allem deren Unkenntnis und die Tatsache, dass ein tatsächlicher Erkenntnisgewinn über diese Region nicht das Ziel war, sondern ein utopisches, imaginiertes Lateinamerika, das u. a. der befragte Walter Mehring als „voller Wunder, die mir paradiesisch erscheinen“²⁴³, beschreibt. Dabei schlägt sich in der Umfrage vor allem die anti-europäische Rhetorik der Avantgarde nieder, Europa wird zum „kranken“ Kontinent erklärt und die „Vision einer besseren neuen Welt in der Neuen Welt“²⁴⁴ als Leitbild formuliert.

Schon die „Entdeckung“ Amerikas verband sich mit der Vorstellung, hier das irdische Paradies gefunden zu haben. So verortet Kolumbus in einem Brief an die Königin von Kastilien den Eingang zum Paradies an der Mündung des Orinoko.²⁴⁵ In den schriftlichen Zeugnissen seiner Reise schwärmt er von der paradiesischen Schönheit der Karibik und ihrer üppigen, immergrünen Natur in der Tradition des *locus amoenus* und beschreibt die Nacktheit der indigenen Menschen als natürlich-ursprünglichen Idealzustand.²⁴⁶ Auch Amerigo Vespucci nährt die europäische Vorstellung vom irdischen Paradies, als er in seinem *Mundus-Novus*-Brief, der erstmals die Bezeichnung „Neue Welt“ einführt, schreibt: „Wenn das Paradies auf Erden irgendwo in der Welt zu finden ist, dann sicherlich unweit von hier.“²⁴⁷

Nicht nur für Südamerika, auch für das Gebiet des heutigen Mexiko spielte die Verortung des irdischen Paradieses in der „Neuen Welt“ eine Rolle, nicht zuletzt, um die Inbesitznahme des Landes zu legitimieren. Für das Verständnis der sich in Neuspanien ansiedelnden Orden war dabei der Erneuerungsgedanke fundamental. Die

242 Vgl. ebd., S. 45f.

243 „[...] llena de maravillas, que se me antojan paradisíacas.“ Zitiert nach Klengel 1994, S. 48. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

244 Ebd., S. 47.

245 Brief an Ferdinand und Isabella von Kastilien, Oktober 1498, u. a. zitiert bei: Beat Dietschy, Das Niemandsland oder die Entdecker-Utopie Europas, in: Alexander von Humboldt. *Die andere Entdeckung Amerikas*, hrsg. von Wolfgang Greive, Loccumer Protokolle 10/1992, Evangelische Akademie, Loccum 1993, S. 179–194, hier: S. 187.

246 Vgl. ebd., S. 186 f. Frauke Gewecke hat darauf verwiesen, dass die Landschaft in Kolumbus' Beschreibung „[...] für den heutigen Leser kaum als spezifisch ‚amerikanisch‘ zu erkennen ist.“ Vgl. Frauke Gewecke, *Wie die Neue Welt in die Alte kam*, Stuttgart 1986, S. 91. Kolumbus' schriftliche Zeugnisse sind vielmehr als der Versuch zu werten, in der Beschreibung der „Neuen Welt“ auf Bekanntes zu rekurren und diese so in ein europäisches Ordnungssystem zu integrieren. Vgl. zu den Narrativen in kolonialen Reiseberichten: Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London 1992.

247 Amerigo Vespucci, Die Neue Welt [1504], in: *Die Neue Welt. Chroniken Lateinamerikas von Kolumbus bis zu den Unabhängigkeitskriegen*, hrsg. von Emir Rodríguez Monegal, Frankfurt a. M. 1982, S. 81–88. Das Land jener neu entdeckten Regionen beschrieb Vespucci als „bedeckt mit ausgedehnten, dichten Wäldern, die fast undurchdringlich und voll von allen Arten wilder Tiere sind.“ Zitiert nach: Gewecke 1986, S. 100.

„Neue Welt“ als Region im Osten wurde in der europäischen Vorstellung zum utopischen Gründungsort eines neuen Jerusalem, womit die Hoffnung auf die Wiederkehr des verlorenen Paradieses verknüpft war. So evozieren auch die heute berühmten 1571 geschaffenen Paradiesgartenfresken im Kreuzgang des Augustinerklosters von Malinalco, unweit von Mexiko-Stadt, eine vielfältige, sich in üppigen Ranken entfaltende Natur, wobei der in der Grisaille-Technik entworfene Garten Eden gleichzeitig auf den Klosterinnenhof als *hortus conclusus* wie auch auf die Gegend um Malinalco Bezug nimmt, die über eine reiche Vegetation verfügt.²⁴⁸

Freigelegt wurden die übertünchten Fresken von Malinalco erst in den frühen 1970er Jahren, sie können demnach für Lola Álvarez Bravos Landschaftsentwurf keine Rolle gespielt haben. Allerdings hatte Diego Rivera bereits 1922–23 die Vorstellung Mexikos als Garten Eden für die künstlerische Wandgestaltung in prominenter Weise wiederbelebt. Zudem wurden die sich in den schriftlichen Zeugnissen der Kolonialzeit niederschlagenden, auf Amerika projizierten Utopien in den 1940er Jahren – vor allem in Zusammenhang mit einer kritischen, nicht zuletzt durch Wolfgang Paalens Zeitschrift *Dyn* angestoßenen Reflexion des Surrealismus – neu diskutiert.²⁴⁹ So thematisiert Alejo Carpentier in seinem 1949 in Mexiko-Stadt erschienenen Roman *El Reino de Este Mundo*, dessen Handlung auf den Eindrücken seiner 1943 unternommenen Haiti-Reise basiert,²⁵⁰ die Suche nach einem paradiesischen Amerika vor dem

248 In der Darstellung verbindet sich die christliche Paradiesgartenikonografie mit der Formensprache aztekischer Kodizes. Die beiden Kulturen gemeinsame Annahme eines sowohl mit Ursprungs- als auch mit Jenseitsvorstellungen verknüpften Gartens dient hier als Basis für die Entwicklung einer transkulturnellen Ikonografie. Vgl. hierzu: Samuel Y. Edgerton, *Theaters of Conversion. Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*, Albuquerque 2001, S. 211–235 sowie Elena I. Estrada de Gerlero, El sentido simbólico-litúrgico en los murales del claustro del convento agustino de la Purificación y San Simón de Malinalco, in: *Anuario de estudios americanos* 38 (1981), S. 567–598. Jeanette Peterson gelang es, in den Fresken über vierzig verschiedene einheimische Tier- und Pflanzenarten zu identifizieren, darunter den apfel-ähnliche Früchte tragenden zapote-Baum, der für die Azteken von hoher ritueller Bedeutung war. Vgl. Jeanette Favrot Peterson, *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Austin 1993, S. 83 ff.

249 Die Quellen, aus denen sich die „paradiesische“ Sicht auf die „Neue Welt“ speiste, fasste Pedro Henríquez Ureña ausführlich in seiner grundlegenden Studie *Las corrientes literarias en la América Hispánica* zusammen, welche 1949 in Mexiko-Stadt erschien, 1945 jedoch bereits unter dem Titel *Literary Currents in Hispanic America* auf Englisch publiziert worden war. Siehe v.a. das einleitende Kapitel *El descubrimiento del Nuevo Mundo en la imaginación de Europa*, in: Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Mexiko-Stadt 1949, S. 9–34.

250 Wenn auch in erster Linie Carpentiers Haiti-Aufenthalt die Handlung seines Romans inspirierte, so spricht Klengel vor allem Carpentiers 1944 unternommener Mexiko-Reise eine konstitutive Rolle bei der Entstehung seines Konzepts des *real maravilloso* zu. Vor allem sieht Klengel Bezüge zu den in der Zeitschrift *Cuadernos Americanos* veröffentlichten Texten von Pierre Mabille und Juan Larrea sowie zu den von Wolfgang Paalen herausgegebenen Zeitschrift *Dyn*. Vgl. Klengel 1994, S. 90 ff.

Hintergrund eines neuen, gesteigerten lateinamerikanischen Selbstbewusstseins, das, wie Michael Rössner bemerkt hat, gerade auf der antiokzidentalen Haltung der Pariser Surrealist*innen gründete.²⁵¹ Das im *Prólogo* seines Romans beschriebene Konzept des *real maravilloso* ist dabei Carpentiers Versuch einer bewussten Abgrenzung vom surrealistischen *merveilleux*, das von den Surrealist*innen – so behauptet Carpentier – mit künstlichen Mitteln herbeigeführt werden müsse, wohingegen das „maravilloso“ authentisch und in der alltäglichen Realität Amerikas verankert sei.²⁵² Auch Lola Álvarez Bravo behauptet eine solche Realitätsverankerung und macht sich dabei zunutze, dass dem fotografischen Medium aufgrund seiner Indexikalität eine Evidenz zugesprochen wird. Sie bedient sich der Fotografie als Werkzeug, um durch die Indexikalisierung des gemalten Jaguars für Rousseaus malerische Imaginationen Mexikos – und damit auch für das surrealistische Mexiko-Bild – den Effekt der Authentizität zu konstruieren.

In seinem 1953 erschienenen Roman *Los pasos perdidos*²⁵³ macht Carpentier schließlich „die als genuin lateinamerikanisch präsentierte Form der Suche nach dem ‚wirklichen Paradies‘ im ‚real maravilloso‘“²⁵⁴ zum zentralen Thema. Die surrealistische Ästhetik mit der ihr attestierten Künstlichkeit wird dabei zum Gegenbild der authentischen Naturerfahrung seines Protagonisten in den Tiefen des südamerikanischen Urwalds, wo Carpentier das irdische Paradies verortet.²⁵⁵

Auch wenn die Sehnsucht nach paradiesischen Refugien und einer heilsamen Natur für das surrealistische Denken kennzeichnend ist, so diente den Surrealist*innen nicht der tradierte Typus der idealisierten, idyllisch-arkadischen Landschaft als Bezugspunkt. Wie Klengel im Hinblick auf die surrealistische Topologie konstatiert, stehe Landschaft im Surrealismus „nicht in jener Tradition der okzidentalnen Moderne, in der der Mensch als überlegenes Subjekt der Landschaft als objektivierter Natur gegen-

251 Vgl. Michael Rössner, *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewusstsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1988, S. 226 ff.

252 Rössner zufolge beruht Carpentiers Konzept des *real maravilloso* dabei jedoch gänzlich auf dem surrealistischen *merveilleux*, „wobei den Surrealisten nur [...] aufgrund des Mangels an geeigneten Inkarnationenfiguren in Europa das Heimatrecht für dieses ‚Wunderbare‘ abgesprochen wird.“ Rössner 1988, S. 228. Auch Klengel konstatiert, dass Carpentiers Konzept zwar „die Absage eines Lateinamerikaners an ein dominantes, europäisches Vorbild“ sei, Carpentier sich vom Surrealismus jedoch weniger entferne als angenommen. Vgl. Klengel 1994, S. 204.

253 *Los pasos perdidos* ist auch der Titel einer Aufnahme, die Lola Álvarez Bravo von einem im Sand liegenden, weiblichen Modell um 1949 für *Acapulco en el sueño* aufgenommen hat. Vermutlich wurde die Aufnahme, wie viele Fotografien von Álvarez Bravo, erst später mit diesem Titel versehen. Der Titel spielt auf die sich im Sand verlierenden Fußspuren an, zeugt jedoch gleichzeitig davon, dass die Fotografin Carpentiers Werk rezipiert hat.

254 Rössner 1988, S. 242.

255 Vgl. Klengel 1994, S. 101.

„übersteht“²⁵⁶. Stattdessen entwickelt sich in der surrealistischen Vorstellung das Bild einer ungezähmt wuchernden, dschungelartigen Natur – zunächst als Gegenstück zur Pariser Stadterfahrung –, die sinnbildlich für das naturhaft-anarchische menschliche Unbewusste steht.²⁵⁷ So illustrierte der französische Dichter Benjamin Péret, Mitbegründer des Surrealismus, der von 1941 bis 1947 im mexikanischen Exil weilte, seinen 1937 in der Zeitschrift *Minotaure* erschienenen Text *La Nature dévore le progrès et le dépasse*²⁵⁸ mit der Fotografie einer von Pflanzen überwucherten Lokomotive. Die Natur, die im Text als Verkörperung des Eros auftritt, wird zur triebhaften Gegenspielerin der mit Fortschritts- und Technikkonnotationen belegten Zivilisation und verleibt sich die Maschine ein. Dieses Einverleiben durch die Natur spiegelt sich in zahlreichen surrealistischen Texten wider – Klengel nennt hier u. a. den von Breton und Masson verfassten *Dialogue créole* als Beispiel –, die nicht aus der souveränen, der Natur gegenüberstehenden Subjektperspektive verfasst sind, sondern sich von innen, aus dem Naturraum heraus konstituieren.²⁵⁹ Klengel benennt daher auch das Labyrinthische als zentral für die surrealistische Raumerfahrung, das sich ihr zufolge nicht nur in den Schilderungen von Landschaft widerspiegelt, sondern im Surrealismus grundsätzlich „durch die Collage, durch spontane Assoziativität oder häufigen Perspektivwechsel immer wieder thematisiert und ausgelotet“²⁶⁰ wird.

Für die surrealistischen Landschaftsimaginationen spielt dabei nicht zuletzt die auf einen Aufsatz von Sigmund Freud zurückgehende Kategorie des „Unheimlichen“ eine Rolle.²⁶¹ So wähnen sich die Betrachter*innen von Max Ernsts düsteren Traumlandschaften wie seinem 1936 geschaffenen Gemälde *La joie de vivre* in einem „Dazwischen“ von üppiger Sinnlichkeit und albtraumhaftem Szenario. Die ineinander verschlungenen Pflanzen erwecken den Eindruck der Undurchdringlichkeit, die Betrachter*innen können nicht eindringen in diesen „Dschungel“, in dem sie jegliches Gefühl für Größenverhältnisse verlieren. Durch die hervortretenden Physiognomien und Gliedmaßen scheint die Landschaft ein monströses Eigenleben zu entwickeln.

Auch der kubanische Maler Wifredo Lam, der von Picasso in Paris in den Kreis der Surrealist*innen eingeführt worden war, kriegsbedingt jedoch 1942 nach Kuba zurückkehren musste, konfrontiert in seinem 1943 geschaffenen und bereits 1945 in die Sammlung des New Yorker Museum of Modern Art übergegangenen Bild *La jungla* die

256 Klengel 1994, S. 214.

257 Vgl. im Folgenden ebd., S. 173 ff.

258 Benjamin Péret, *La nature dévore le progrès et le dépasse*, in: *Minotaure* 10 (Winter 1937), S. 20–21.

259 Vgl. Klengel 1994, S. 180.

260 Ebd., S. 176.

261 Vgl. Sigmund Freud, *Das Unheimliche* [1919], in: Ders. *Studienausgabe*, Bd. IV [Psychologische Schriften] hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M. 1982, S. 241–274.



Abb. 180: Wifredo Lam, *La jungla* (Der Dschungel), 1943, Gouache auf Papier, montiert auf Leinwand, 239,4 × 229,9 cm, Museum of Modern Art, New York

Betrachter*innen unmittelbar mit einem dicht verwachsenen „Dschungel“ aus Körperteilen, maskenartigen Köpfen und an Zuckerrohr erinnernden Naturelementen, die miteinander verwoben sind (Abb. 180). Lams monumentales Gemälde ist eine lateinamerikanische Perspektive auf den Topos des Tropischen – wenn sich auch karibisch-afrikanische Einflüsse deutlich mit Anleihen aus dem Kubismus hier zu einer hybriden Formensprache vermischen. Trotz dieser Tatsache betont Carpentier in seinem *Prólogo* vor allem das genuin Lateinamerikanische von Lams Dschungelimaginationen:

„Und es musste ein Maler aus Amerika sein, der Kubaner Wifredo Lam, der uns die Magie der tropischen Vegetation lehrte, die zügellose Schaffung von Formen unserer Natur – mit all ihren Metamorphosen und Symbiosen – in monumentalen Gemälden von einem einzigartigen Ausdruck in der zeitgenössischen Malerei.“²⁶²

Lam selbst wies jedoch darauf hin, dass eine dschungelartige Natur, auf die er im Titel anspielt, auf Kuba nicht zu finden sei: „[*La jungla*] bezieht sich nicht auf die Landschaftsmerkmale Kubas, wo es keinen Dschungel gibt, sondern Wald, Gebirge und

262 „Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada Creación de Formas de nuestra naturaleza – con todas sus metamorfosis y simbiosis –, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea.“ Carpentier 2014, S. 160. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

Gestrüpp; im Bildhintergrund befindet sich eine Zuckerrohrplantage.“²⁶³ Indem er die das europäische Lateinamerika-Bild konstituierenden Stereotypisierungen scheinbar affirmsiert, spielt Lam mit der Betrachter*innen-Erwartung. Er selbst äußerte einmal über diesen Ansatz:

„I refused to paint cha-cha-cha. I wanted with all my heart to paint the drama of my country, but by thoroughly expressing the negro spirit [...] In this way I could act as a Trojan horse that would spew forth hallucinating figures with the power to surprise, to disturb the dreams of the exploiters.“²⁶⁴

Mit *La jungla* unterläuft der Künstler tradierte Formen der Landschaftsdarstellung, indem er durch den Verzicht auf eine Horizontlinie und die Verflachung des Raums ohne zentralperspektivische Bildanlage keinen Überblick über eine in der Darstellung objektivierte Natur gewährt, sondern die Betrachter*innen direkt ins Bild setzt.²⁶⁵ Unmittelbar werden diese mit dem vom Künstler entworfenen, fremdartigen „Dschungel“ aus Gliedmaßen, Pflanzen und maskenartigen Gesichtern konfrontiert. Das Dickicht umgibt die Betrachter*innen und macht eine objektive Inbezugsetzung zum Dargestellten unmöglich. Schon Pierre Mabille betonte in seinem 1944 in der in Mexiko-Stadt publizierten Zeitschrift *Cuadernos Americanos* erschienenen Aufsatz *La manigua*²⁶⁶ die Andersartigkeit von Lams Gemälde, da Lam einen radikalen Bruch mit der europäischen Bildtradition vollziehe.²⁶⁷ Wie Susanne Klengel bereits bemerkt hat, stellt jedoch gerade Lams Aufhebung der Zentralperspektive zugunsten eines Polyzentrismus einen Anschluss an die europäische Avantgarde dar.²⁶⁸ Allerdings sei, so Klengel, das Besondere an Mabilles Interpretation dessen politisch-kulturtheoretische Ausdeutung von Lams Gemälde. Vor allem mit Blick auf den aufziehenden Faschismus in Europa gehe es ihm „um die Sprengung einer Machtstruktur“²⁶⁹, die sich auf Übersichtlichkeit stütze und die erkennbar auf ein Zentrum ausgerichtet sei.

263 „[*La jungla*] no hace referencia a las características paisajistas de Cuba, donde no existe jungla, sino bosque, monte y manigual; en el fondo del cuadro aparece una plantación de caña de azúcar.“ Zitiert nach: Kobena Mercer, Las Rutas Afroatlánticas de Wifredo Lam, in: Ausst. Kat. *Wifredo Lam*, hrsg. von Catherine David, Centre Pompidou Musée National d'Art Moderne, Paris (30. September 2015–15. Februar 2016) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (12. April–15. August 2016) Tate Modern, London (14. September 2016–8. Januar 2017), Madrid 2016, S. 21–33, hier: S. 28. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

264 Zitiert nach: Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam*, New York 1976, S. 188–189.

265 Vgl. im Folgenden Klengel 1994, S. 176 f.

266 Klengel verweist darauf, dass Mabille hier bewusst das Wort *manigua* und nicht das Wort *jungla* wählte, da *manigua* (zu Deutsch „Gestrüpp“ aber auch „Unordnung“) die kubanische Vegetation besser beschreibe. Vgl. ebd., S. 177, Anm. 54.

267 Vgl. Pierre Mabille, *La manigua*, in: *Cuadernos Americanos* 4 (Juli–August 1944), S. 241–256.

268 Vgl. Klengel 1994, S. 177.

269 Ebd.

Lola Álvarez Bravos fotomontierter Dschungel geht ebenso wenig von einem souveränen Betrachter*innen-Subjekt aus. Auch sie konfrontiert die Betrachter*innen unmittelbar mit einem dicht verwachsenen Pflanzendickicht, von dem diese eingeschlossen werden. Diese Verweigerung einer souveränen, sich zum Dargestellten objektiv verhaltenden Betrachter*innen-Position wird im Vergleich mit dem im mexikanischen *fotomural* verbreiteten Motiv eines aus der Luft aufgenommenen Wegenetzes moderner Großstadtstraßen und Hochhäuser umso deutlicher. In diesen vor allem in modernistischen Büroräumen in Mexiko-Stadt zu findenden Beispielen (Abb. 157 und Abb. 181) wird kein chaotisches Stadtbild evoziert, der Topos des Großstadtdschungels – ein anderer Dschungeltopos der Moderne – spielt hier keine Rolle. Stattdessen suggeriert die durch die Luftaufnahme geschaffene Übersicht eine Verfügbarkeit der Moderne aus hegemonialer Perspektive und entspricht damit der Modernitätsrhetorik der wirtschaftsliberalen Regierung von Miguel Alemán (1946–1952). Fast übermächtig sehen sich die Betrachter*innen der Großstadt gegenüber, wohingegen sie, konfrontiert mit Álvarez Bravos „Dschungel“, eine Destabilisierung ihrer Betrachter*innen-Position erfahren, die sich auch auf ihre Raumerfahrung auswirkt. Wie Lewis Carrolls *Alice* – eine surrealistische Identifikationsfigur,²⁷⁰ die auf ihrem Weg durch das Wunderland wiederholt ihre Körpergröße ändert – sehen sich die Betrachter*innen mit wechselnden Größenverhältnissen konfrontiert. Die Blätter erscheinen in ihren übersteigerten Dimensionen in Relation zu den Betrachter*innen über groß, als entwickeln sie ein Eigenleben – was an Alice' Begegnung mit sprechenden Blumen in Carrolls Fortsetzung *Hinter den Spiegeln* denken lässt, in der der Autor eine Fantasiewelt entwirft, die in ähnlich spannungsvoller Weise mit der Veränderung räumlicher Gegebenheiten und dem Verwischen der Grenze zwischen Innen- und Außenraum spielt.²⁷¹ In Álvarez Bravos üppiger Pflanzen-Tapisserie verliert sich das Auge der Betrachter*innen. Sie scheinen mittendrin zu sein, und doch verweigern die flächige Darstellung und die fehlende Räumlichkeit ein vollständiges Eindringen in diesen allein der Fantasie der Fotografin entsprungenen „Dschungel“. Durch das Aufblähen vegetabiler Formen verleiht Álvarez Bravo diesem Pflanzendickicht bedrohliche, abgründig-surreale Qualitäten und rekurriert auf das Unheimliche als

²⁷⁰ Vgl. zur Rezeption von Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* im Surrealismus u. a.: Annabelle Görgen, Alice als Symbolgestalt für die Surrealisten – Das Wunderland als Traumwelt, in: Ausst. Kat. *Alice im Wunderland der Kunst*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg (22. Juni–30. September 2012), Ostfildern 2012, S. 82–84. Spanische Ausgaben von Lewis Carrolls Werk erschienen unter dem Titel *Alice en el país de las maravillas* 1927, 1937 und 1942. Vgl. Ilene Susan Fort und Tere Arcq, Introduction, in: Ausst. Kat. In Wonderland 2012, S. 19–29, Anm. 18.

²⁷¹ Auch Alice erfährt bei ihrer Reise durch das Wunderland eine Destabilisierung, die bis zum Verlust der eigenen Identität reicht. Vgl. hierzu: Sophie Salin, *Kryptologie des Unbewussten: Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Würzburg 2008, S. 204.



Abb. 181: RAS-Martin, *Oficinas modernas en México*, Büroräume mit von oben beleuchtetem *fotomural*, in: *Decoración* 34 (1956)

ästhetische Kategorie. Wenngleich die weißen Wandpartien den Eindruck des düsteren Dickichts immer wieder unterbrechen und die dekorative Funktion des Wandbildes präsent halten, so lässt sich dieses Unheimliche dennoch auch auf die Raumerfahrung übertragen. Beim Ersteigen der Treppe verschwinden die Betrachter*innen in der Vegetation. Während ihnen die Jaguare auf beiden Seiten der Treppe entgegenkommen, entschwinden die Betrachter*innen den Blicken der Außenstehenden und werden von Lola Álvarez Bravo in ihrem *fotomural* keinen real existierenden Ort. Ihr „Dschungel“ lässt sich nicht als geografischer Raum konkret verorten, er scheint vielmehr einer inneren Landschaft – im Sinne der surrealistischen Traumlandschaft – zu entsprechen. Dennoch handelt es sich bei den Einzelbildern um fotografische Fragmente, die ohne Zweifel in einer indexikalischen Beziehung zum Dargestellten stehen und sich damit an die Realität rückbinden lassen.

VII.4.5 *Acapulco en el sueño*

Die für *Vegetales* verwendeten Fotografien entstammen zu einem Großteil dem Kontext von Álvarez Bravos Kollaboration mit dem mexikanischen Autor Francisco Tario am



Abb. 182: Lola Álvarez Bravo, *La Mandragora* (Die Alraune), in: Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, Mexiko-Stadt 1951, S. 89

Fotobuch *Acapulco en el sueño*,²⁷² das 1951 veröffentlicht wurde.²⁷³ So findet sich im Buch eine Fotografie derselben knorrigen Aststruktur (Abb. 182), die Lola Álvarez Bravo in die untere linke Tafel des *fotomural* einfügte.²⁷⁴ Als Auftragsarbeit der mexikanischen Regierung sollte *Acapulco en el sueño* – das mit 7.000 Exemplaren eine vergleichsweise hohe Auflage hatte und schon im Titel auf das surrealistische Motiv des Traums rekuriert – das Urlaubsziel an der mexikanischen Pazifikküste als Inbegriff des touristischen Badeorts inszenieren und zum Gegenentwurf des modernen, fortschrittsorientierten Mexiko der Alemán-Regierung machen. Álvarez Bravos Fotografien, die Tarios heterogenen Text illustrieren, stilisieren Acapulco zu einem Sehnsuchtsort, an dem

272 Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, mit Fotografien von Lola Álvarez Bravo, Mexiko-Stadt 1951.

273 In Álvarez Bravos Archiv im Center for Creative Photography in Arizona befinden sich zahlreiche der für das Fotobuch entstandenen Aufnahmen. Auch die Negative des von Álvarez Bravo abfotografierten Jaguar-Gemäldes, das sie in das *fotomural* einfügte, sind hier den Acapulco-Archivalien zugeordnet. Siehe: Lola Alvarez Bravo Archive, 1901-1994. AG 154:53 Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson, AZ.

274 Die Aufnahme fand unter dem Titel *La Mandragora* (zu Deutsch: *Die Alraune*) Eingang in Lola Álvarez Bravos Œuvre. Diese Betitelung durch die Fotografin kommt einer surrealistischen Ausdeutung des Motives gleich, da Alraunen, deren häufig anthropomorph erscheinenden Wurzeln magische Kräfte zugeschrieben wurden, im Surrealismus immer wieder eine wichtige Rolle spielen. So tauchen Bezüge zu Alraunen u. a. im literarischen Werk der Surrealist*innen Victor Brauner und Leonora Carrington auf. Auch Diego Riveras auf der *Exposición internacional del surrealismo* gezeigtes Gemälde *Majandrágora aracnilectrosfera en sonrisa* zeigt im Bildhintergrund eine Alraune, auf die Rivera auch mit seinem an die surrealistische Schreibpraxis erinnernden, stark verrätselnden Titel Bezug nimmt.



Abb. 183: Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, Mexiko-Stadt 1951, mit Fotografien von Lola Álvarez Bravo, S. 51

ausländische wie inländische Tourist*innen gleichermaßen Zuflucht und Erholung finden. Sonnenbadende Urlauber*innen und in eigentümliche Algenkostümierungen gewandete, statuengleich in Szene gesetzte Frauen (Abb. 183) bewegen sich fast traumwandlerisch durch die paradiesische Szenerie, die archaisch anmutenden Fischer nähren die Sehnsucht nach einer verloren gegangenen Ursprünglichkeit. Auf einigen Seiten schieben sich die großen Blätter exotischer Pflanzen in den Bildvordergrund und verdecken das Dahinterliegende (Abb. 184). Beim Umblättern der Seiten treten die Leser*innen hinter die Vegetation, wie sie auch im *fotomural* ein durch Pflanzen verdecktes Dahinter erkunden. Die Leser*innen werden so zu Entdecker*innen dieses vermeintlich unberührten Paradieses, das Ende der 1940er Jahre unter Mitwirkung der mexikanischen Regierung tatsächlich jedoch bereits in ein modernes Tourismus-Resort verwandelt worden war.²⁷⁵

Aussagen der Fotografin lassen den Schluss zu, dass Lola Álvarez Bravo das Fotobuch weniger als ihr Werk betrachtete als vielmehr als ein Projekt Tarios,²⁷⁶ und so

275 Vgl. Andrew Sackett, *Fun in Acapulco? The Politics of Development on the Mexican Riviera*, in: *Holiday in Mexico: Critical Reflections on Tourism and Tourist Encounters*, hrsg. von Dina Berger und Andrew Grant Wood, Durham/London 2010, S. 161–182.

276 So soll die Fotografin gesagt haben „Ich ging nach Acapulco um die Fotografien für das Buch von Francisco Tario zu machen.“ [„Fui a Acapulco a hacer las fotografías para el libro de Francisco Tario.“] Vgl. *Acapulco en el sueño*, in: *Alquimia* 29 (2007), S. 60–61, hier: S. 61. Deutsche Übersetzung durch die Autorin. In einem Interview äußerte sie 1979 auf die Frage hin, ob sie jemals ein Buch mit ihren Fotografien veröffentlicht habe: „Mein eigenes, nein. Ich habe Fotografien für das Buch mit Gedichten



Abb. 184: Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, Mexiko-Stadt 1951, mit Fotografien von Lola Álvarez Bravo, S. 131

können die Aufnahmen als untypisch für ihre Arbeit gelten, manifestiert sich in dem hier entworfenen Mexiko-Bild doch ein gewisser Autoexotismus. *Acapulco en el sueño* ist demnach ein weiteres Beispiel dafür, dass bestimmte Topoi, wie etwa der Topos des tropischen Paradieses, nicht nur kennzeichnend für ein auf Lateinamerika projiziertes Fremdbild sind, sie sind ebenso ein unabdingbarer Bestandteil des lateinamerikanischen Selbstbildes. Auch für das von Carpentier formulierte Konzept des *real maravilloso* spielt die Vorstellung von der lateinamerikanischen Landschaft als eines sich mit Paradieskonnotationen verbindenden, dschungelartigen Ursprungsraums eine Rolle – ein Selbstentwurf, der dem surrealistischen Amerika-Bild entspricht, dabei jedoch behauptet, in besonderer Weise authentisch, da in der lateinamerikanischen Realität verankert, zu sein. Lola Álvarez Bravo nimmt in ihrem *fotomural* das surrealistische Dispositiv auf und wendet es. Indem sie in der Fotomontage ein surrealistisches Mexiko, einen surrealistischen Ort *par excellence* konstruiert, der durch das fotografische Medium als authentisch ausgegeben wird, bricht sie den Versuch, Mexiko als „Anderes“ der westlichen Moderne festzuschreiben, ironisch, denn der Realitätscharakter des Dschungels kommt aus der malerischen Imagination.

von Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, gemacht [...].“ [„Propiamente mío, no. He hecho fotografías para el libro de poemas de Francisco Taro, *Acapulco en el sueño* [...].“] Siehe: Anon., Fotos de Lola Álvarez Bravo Tomadas Entre 1938 y 1979, en una Exposición, in: *Excelsior*, 25. April 1979, S. 1 und 4, hier: S. 4. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

VII.4.6 Lola Álvarez Bravos *Vegetales*: Ein mexikanischer „Dschungel“?

Mit ihrem *fotomural* thematisiert Lola Álvarez Bravo den westlichen Blick auf Lateinamerika, indem sie die mit Lateinamerika verbundenen paradiesischen Topoi aufruft. Der von *Vegetales* suggerierte „Blick im Innen auf ein Außen, das paradiesische Natur ist“²⁷⁷, lässt sich dabei in der langen Tradition von Wanddekorationen betrachten, die den Paradiesgarten zum Thema machen – sei es als Wandbehang oder in Form der *Eldorado*-Panoramatape (Abb. 44), die mit der Betitelung auf das sagenumwobene Goldland anspielt, das man im Innern des Paradiesgartens der „Neuen Welt“ vorzufinden hoffte. Wie Wifredo Lam so verweht Álvarez Bravo den Betrachter*innen einen solchen souveränen Überblick über einen in der Darstellung objektivierten, zentralperspektivisch erfassten Naturausschnitt. Álvarez Bravo bricht mit dem panoramatischen Blickregime der exotisierenden Panoramatapen, in denen sich die seit der Kolonialzeit auf die „Neue Welt“ projizierten Vorstellungen manifestieren. Gleichermaßen Ausdruck „von exotischen Utopien und kolonialistischen Überlegenheitsphantasien wie von absolutistischen Allsichtigkeitsphantasmen“²⁷⁸ bringen die Panoramatapen des 19. Jahrhunderts „die Welt in einem Blick, im Blick des Souveräns“²⁷⁹ zur Ansicht und suggerieren damit eine Verfügbarkeit dieser exotischen Bildwelten für die europäischen Betrachter*innen, die auch im *photomural* des Taj Mahal für das Ehepaar Goodspeed zum Ausdruck kommt, das im vierten Kapitel dieses Buches ausführlich behandelt wurde. Álvarez Bravos Demontage eines solchen hegemonialen Blickregimes kommt daher in ähnlicher Weise der „Sprengung einer Machtstruktur“²⁸⁰ gleich, wie sie Pierre Mabille in seiner Deutung von Lams Gemälde *La jungla* ausgemacht hat. Aufgrund ihrer lateinamerikanischen Herkunft verbinden sich mit den Landschaftsentwürfen beider Künstler*innen Authentizitätsversprechen, die sie unterlaufen, indem sie Landschaft als künstlerische Konstruktion sichtbar machen. Im Prozess des Zerschneidens beraubt Álvarez Bravo die Fotografien ihres vorgeblich Wirklichkeit abbildenden Charakters, profitiert dabei jedoch gleichzeitig vom Wahrhaftigkeitsnimbus des fotografischen Aufzeichnungsverfahrens. Durch die Fotografie wird – als Überbietung Rousseaus im fotografischen Medium – eine botanische Authentifizierung dieses „Dschungels“ suggeriert, mit der gleichzeitig gebrochen wird. Denn auch die Malerei erfährt durch die Fotografie eine Authentifizierung, da der Jaguar als Teil der Botanik beschrieben wird. Mittels der Fotomontage kreiert Álvarez Bravo einen Raum zwischen Realität und Imagination, Figuration und Abstraktion, der das magisch-mythische Mexiko der surrealistischen Vorstellung heraufbeschwört. Die Fotografin entwirft die mexikanische Landschaft

277 Marek 2010, S. 255.

278 Ebd., S. 259.

279 Ebd.

280 Klengel 1994, S. 177.

als düsteren Urwald, der sich in seinen fotografischen Realitätsfragmenten zwar mit geografischen Orten in Verbindung bringen, nicht jedoch eindeutig verorten lässt.²⁸¹ Die Behauptung einer topografischen Bestimmbarkeit – die auf dem fotografischen Realitätsversprechen beruht – wird konterkariert durch das Aufeinandertreffen von Pflanzen unterschiedlicher Vegetationszonen, und auch die Maßstabssprünge und das Schwarz-Weiß der Aufnahmen verfremden das fotografische Bild. Álvarez Bravo suggeriert eine unberührte, anarchisch wuchernde Natur, die doch menschengemacht, da erst im künstlerischen Schaffensprozess der Fotomontage entstanden ist. Dabei bricht Álvarez Bravo nicht nur mit der technizistischen Ästhetik des US-amerikanischen Mediums *fotomural*. Ihr eine ursprüngliche Natur suggerierender „Urwald“ ist gleichzeitig eine Umkehrung der Alemánschen Modernitätsrhetorik, die sich auch im mexikanischen *fotomural* der Zeit artikulierte, wie am Beispiel des Büroriums in dem von Mario Pani und Jesús García Collantes zwischen 1949 und 1951 erbauten Bürogebäudes zu sehen (Abb. 157). Während das Motiv des aus der Luft aufgenommenen Großstadtpanoramas im *fotomural* als Übersetzung eines sich mit Modernitätsversprechen verbindenden Mediums ins Mexikanische betrachtet werden kann, kommt Lola Álvarez Bravos „Dschungel“ einer radikalen Absage an das US-amerikanische Vorbild gleich – und damit an einen hegemonialen Modernitätsdiskurs, innerhalb dessen die USA als „the ‚lead society‘ of modernity“²⁸² die führende Rolle in der Schaffung einer globalen Moderne für sich beansprucht. Dem stellt Álvarez Bravo hier die Formulierung einer anderen Version von Moderne entgegen, wobei sie durch das von ihr gewählte Medium – anders als etwa Diego Rivera mit den von ihm präferierten Maltechniken des Freskos und der Enkaustik – den Anschluss an bestehende Modernitätsdiskurse sucht.

Diese Formulierung eines genuin mexikanischen Modernitätsentwurfs spiegelt sich zeitgleich in den zeitgenössischen architektonischen Tendenzen wie auch im mexikanischen Design wider. Als Beispiel hierfür kann die von der Industriedesignerin Clara Porset 1952 organisierte Ausstellung *El arte en la vida diaria* stehen, mit der „Hecho en México“²⁸³ gewissermaßen als Gütesiegel für eine indigene Tradition und industrialisierte Moderne verbindende Form eines „genuin mexikanischen“ Designs etabliert werden sollte und für die Lola Álvarez Bravo beauftragt wurde, *fotomurales* zu schaffen, die in den Ausstellungsräumen installiert wurden und sich in diese Modernitätsrhetorik einfügten (Abb. 185).²⁸⁴

281 Rezipiert wurde die Landschaft jedoch offenbar als genuin mexikanisch, ist in zeitgenössischen Beschreibungen doch lediglich von „fotomurales de la vegetación mexicana“ die Rede. Vgl. u. a. Instituto Mexicano del Seguro Social, *La Nueva Sede del Instituto Mexicano del Seguro Social*, Mexiko-Stadt 1950 (?), unpaginiert.

282 Peter Wagner, *A Sociology of Modernity: Liberty and Discipline*, London/New York 1994, S. 180.

283 Der Untertitel der Ausstellung lautete: „Exposición de objetos de buen diseño hechos en México.“

284 Vgl. hierzu den Katalog der Ausstellung: Ausst. Kat. *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de*



Abb. 185: Ausstellungsansicht, *El arte en la vida diaria*, Palacio de Bellas Artes, 1952, mit *fotomurales* von Lola Álvarez Bravo

buen diseño hechos en México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt 1952. Vgl. zu Porset außerdem: Randal Sheppard, Clara Porset and the Politics of Design, in: Ausst. Kat. In a Cloud, in a Wall, in a Chair 2019, S. 77–90; Ders., El exilio y la política transnacional en el diseño de Clara Porset, in: *Horizontes del exilio. Nuevas aproximaciones a la experiencia de los exilios entre Europa y América Latina durante el siglo XX*, hrsg. von Elena Díaz Silva, Aribert Reimann und Rendal Sheppard, Madrid/Frankfurt a. M. 2018, S. 91–123; sowie: Ders., Clara Porset in Mid Twentieth-Century Mexico: The Politics of Designing, Producing, and Consuming Revolutionary Nationalist Modernity, in: *Americas* 75:2 (2018), S. 349–379. Zur Ausstellung *El arte en vida diaria* vgl. insbesondere: Ana Elena Mallet und Staci Steinberger, „Fertile Ground“: Design Exchanges between Mexico and California, 1920–1976, in: Ausst. Kat. *Found in Translation. Design in California and Mexico, 1915–1985*, hrsg. von Wendy Kaplan, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (17. September 2017–1. April 2018), London/New York/München 2017, S. 182–213; sowie: Ana Elena Mallet, La exposición de 1952: El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México, in: Ausst. Kat. *El diseño de Clara Porset: Inventando un México moderno*, Museo Franz Mayer, Mexiko-Stadt (22. Februar–29. Mai 2006), Mexiko-Stadt 2006, S. 45–58. In den letzten beiden Publikationen wurden allerdings einige Ausstellungsansichten fälschlicherweise der Ausstellung *El arte en la vida diaria* zugeschrieben, die tatsächlich jedoch, wie Zoë Ryan 2019 verifizieren konnte, den mexikanischen Beitrag der *Triennale di Milano* von 1957 zeigen. Vgl. Zoë Ryan, There is design in everything: The shared vision of Clara Porset, Lola Álvarez Bravo, Anni Albers, Ruth Asawa, Cynthia Sargent, and Sheila Hicks, in: Ausst. Kat. In a Cloud, In a Wall, In a Chair 2019, S. 20–64, Anm. 59. Álvarez Bravos *fotomurales* für die *El-arte-en-la-vida-diaria*-Ausstellung hingegen waren kleinformativer als die im Rahmen der Mailänder Triennale gezeigten fotografischen Wandbilder.

Gleichzeitig kann *Vegetales* als ein Gegenentwurf zu jenen US-amerikanischen Landschafts-*photomurals* gelten, die in der Tradition der Panoramatapeten ein idealisiertes Außen im Innenraum zur Ansicht bringen und ihrerseits bereits einen motivischen Gegenpol zur technizistischen Tradition des Mediums *photomural* darstellen. Die für *Acapulco en el sueño* entstandenen Aufnahmen überführt Álvarez Bravo mit ihrem *fotomural* in einen Landschaftsentwurf, der das Bild des naturhaft-ursprünglichen Mexikos als Konstruktion vor Augen führt, als Projektionsfläche, in der sich verschiedene Utopieentwürfe überlagern. Indem sie sich das surrealistische Mexiko-Bild aneignet, fügt sich Álvarez Bravo in die kritische Revision des Surrealismus der 1940er Jahre ein, die in den in der Zeitschrift *Dyn* veröffentlichten Texten ebenso Ausdruck findet wie bei Alejo Carpentier, der mit seinem Konzept des *real maravilloso* den Versuch einer lateinamerikanischen Abgrenzung vom Surrealismus unternimmt, dabei den europäischen Blick auf das Fremde jedoch teilweise selbstexotisierend affiniert.

Lola Álvarez Bravo hingegen zeigt nicht nur auf, dass Lateinamerika in einem dynamischen Prozess der Aushandlung nicht mehr auf die passive Rolle eines exotisierten „Anderen“ festgeschrieben bzw. essentialisiert werden kann, sie stellt auch eine selbstexotisierende Form der Affirmation von Differenzkonstruktionen in Frage. Ihr *fotomural* macht sichtbar, dass herkömmliche Zuschreibungen, wie die Rolle des „Anderen“, einer laufenden Verschiebung unterliegen und dabei ständig neu justiert und verhandelt werden müssen. Auch ist Modernität innerhalb des transnationalen Diskurses um das Medium Wandbild keinesfalls als das Produkt einer von den USA ausgehenden Diffusion zu begreifen, sondern muss in verflechtungsgeschichtlicher Perspektive betrachtet werden, innerhalb derer von vielschichtigen Interaktionsprozessen und Modernitätsentwürfen auszugehen ist. Álvarez Bravos *Vegetales* fällt dabei in eine Zeit, die innerhalb der mexikanischen Kunstgeschichte als Umbruchsphase definiert werden kann, in der die Kunst sich abermals mit der Aufgabe konfrontiert sah, „nationale“ Positionen zu formulieren und dabei Moderne und Tradition zu verbinden. Dies war auch in der von Barragán konzipierten Siedlung Jardines del Pedregal der Fall, mit der sich Lola Álvarez Bravo fotografisch auseinandersetzte. Hier gingen eine urwüchsige, wilde Natur und eine streng geometrisierte, modernistische Architektur eine Synthese ein, jedoch ist laut Einfeldt das „Postulat einer ungezähmten Natur“ in Bezug auf die Wohnsiedlung als „Fiktion“ zu bezeichnen:

„Wilde Tiere wie Schlangen und Pumas, die einst im *Pedregal* vorkamen, wurden durch die Bebauung des Lavafeldes aus ihrem Lebensraum verdrängt und bleiben seitdem, wie andere vermeintliche Gefahren, vor den Siedlungs- und Grundstücksmauern. Barragáns *gated community* ist vielmehr ein Wohnidyll in einer erhaben wirkenden, aber ungefährlich gemachten Natur, die als exklusives, archaisches Arkadien inszeniert wird.“²⁸⁵

285 Einfeldt 2010, S. 207.

Letztlich wurde somit hier eine Beherrschbarkeit und Domestizierung der Natur demonstriert. In ihrer vorgeblichen Urwüchsigkeit durfte diese nur innerhalb festgelegter Grenzen bestehen bleiben. Wie bei Lola Álvarez Bravos *fotomural* erweist sich die vorgebliche Wildheit hier letztlich als eine künstlerische Konstruktion.

