

VIII Resümee

Die Narration des globalen Siegeszugs der US-amerikanischen Kunst beginnt üblicherweise mit dem Abstrakten Expressionismus. Mit dem *photomural* wurde jedoch schon einige Jahre vorher ein anderes Medium als Inbegriff nationaler Kunst inszeniert, das auf besondere Art und Weise Flüchtigkeit mit Monumentalem verbindet. In seinem Buch *Here the Country Lies: Nationalism and the Arts in Twentieth-Century America* hat der Historiker Charles C. Alexander 1980 konstatiert: „[T]he vision of a genuinely native, nationally representative artistic expression was the single most significant feature of American cultural commentary in the years after 1900 and up to the Second World War.“¹ Auch der Aufstieg des *photomural* – erst zu einem Dekorationsmedium für jedermann, dann zu einer nationalen Kunstform – fällt in diese Zeit. Von der Fotografin Margaret Bourke-White 1934 zu einer „new American art form“² erklärt war das *photomural* lange Zeit aus dem Blick der Forschung geraten. Als ein national konnotiertes Medium ist es bislang noch nicht Gegenstand einer umfangreichen kunstgeschichtlichen Studie gewesen. Das vorliegende Buch hat sich der Genese des *photomural* zu einer US-amerikanischen Bildform gewidmet und dabei erforscht, inwiefern diese als das Resultat eines transnationalen Aushandlungsprozesses zwischen Mexiko und den USA verstanden werden kann. Zudem wurde die Rückkehr des Mediums nach Mexiko hier erstmals als ein grenzüberschreitender Prozess untersucht, der im Sinne des Konzepts der „entangled histories“ aus der Perspektive einer Verflechtungsgeschichte zu denken ist.

Im ersten Abschnitt des Buches wurde zunächst eine Begriffsbestimmung vorgenommen und dargelegt, dass sich bereits auf terminologischer Ebene transkulturelle Aushandlungsprozesse feststellen lassen und Nobilitierungsstrategien wirksam werden. Erstmals konnte hier nachgewiesen werden, dass der Neologismus *photomural* in der US-amerikanischen Presse bereits ab 1930 Verwendung fand. Von der Bezeichnung *photographic wallpaper* wurde dabei Abstand genommen und mit *mural* eine Benennung für das Wandbild zum Begriffsbestandteil gemacht, die zu dieser Zeit bereits stark mit der mexikanischen Wandmalereibewegung verbunden war. Wie in diesem

1 Charles C. Alexander, *Here the Country Lies: Nationalism and the Arts in Twentieth-Century America*, Bloomington 1980, S. xii.

2 Color Photography in Advertising 1934.

Kapitel außerdem dargelegt wurde, wählte El Lissitzky für das fotografische Wandbild die ebenfalls nobilitierende Bezeichnung *Fotofresko*. Auch dieser Begriff nimmt auf die Wandmalerei Bezug, jedoch nutzte El Lissitzky für eine flüchtigere Form der Inszenierung die Fotomontage, die eine Erreichbarkeit großer Rezipienten*innengruppen garantieren sollte. Aus verflechtungsgeschichtlicher Perspektive ist zudem das Auftauchen des Begriffs *fotomural* Ende der 1940er Jahre in Mexiko interessant. Während der Muralist David Alfaro Siqueiros 1942 den „fotografischen Muralismus“³ in den USA noch als eine Entwicklung beschrieben hatte, die sich ihm zufolge in einem Embryonalstadium befinde, etablierte sich auch in Mexiko einige Jahre später bereits mit *fotomural* eine eigenständige Bezeichnung für das fotografische Wandbild, bei der es sich um eine Übertragung des englischen *photomural* ins Spanische zu handeln scheint.

Im vorliegenden Buch sollte nachgezeichnet werden, dass die Entstehung des *photomural* in den USA mit dem mexikanischen Muralismus eng verknüpft ist, der hier sowohl als Vor- wie auch als Gegenbild diente. Erst 2020 hat Barbara Haskell betont, dass es gerade vor dem Hintergrund der xenophoben Debatten um Zuwanderung und Abgrenzung in den USA unter Donald Trump elementar sei, „to acknowledge the profound and enduring influence Mexican muralism has had on artmaking in the United States and to highlight the beauty and power that can emerge from the free and vibrant cultural exchange between the two countries“⁴. Der zweite Abschnitt widmete sich daher ausführlicher dem Muralismus, der zunächst als eine gesamtamerikanische Antwort auf die europäische Hegemonialstellung auf dem Feld der Kunst betrachtet wurde. Hervorgegangen aus der mexikanischen Revolution entwickelte sich der Muralismus ab 1921 in Mexiko zum zentralen Instrument nationaler Identitätsstiftung. Durch das Miteinbeziehen von bislang als „rückständig“ bezeichneten sozialen Gruppen und deren Umdeutung in gesellschaftstransformierende Akteure bot er erstmals ein spezifisch lateinamerikanisches Identifikationsmodell, das man Europa und den USA entgegenstellen konnte.

In technischer Hinsicht unterschied sich der *muralismo* mit dem Rückgriff auf die Enkaustik und das Fresko dabei fundamental von der in ähnlicher Weise revolutionsnahen russischen Avantgarde. Während die fotografischen Wandbilder El Lissitzkys der Vergänglichkeit temporärer Ausstellungsarchitektur entsprachen und durch die Wahl des Mediums Modernität transportieren sollten, suchte insbesondere Rivera explizit nach einer langlebigen Technik. Diese sollte der Bedeutsamkeit der Aufgabe, der mexikanischen Nation nach der Revolution malerisch eine nationale Identität zu verleihen, angemessen sein und dabei den Anschluss an die prähispanische Zeit, die Kolonialzeit ebenso behaupten wie an die europäische Wandmalerei-Tradition. Durch

3 Siqueiros 1942.

4 Haskell 2020, S. 43.

die Dauerhaftigkeit des malerischen Verfahrens sollte der Bildaussage langfristige Gültigkeit verliehen und auch im Hinblick auf die postrevolutionäre Identitätskonstruktion Stabilität suggeriert werden. Anders als etwa Siqueiros blieb Rivera beinahe seine ganze Karriere über der Freskotechnik verbunden, wenn auch die Komposition seines großformatigen Historienpanoramas im mexikanischen Nationalpalast durchaus teilweise modernen Montageprinzipien folgt.

Die Forschung bedient sich vor allem in Bezug auf Rivera allerdings bis heute einer Rhetorik, die den Anspruch des *muralismo* transportiert, sich über die Verbindung zur europäischen Kulturgeschichte zu legitimieren. So wird nicht nur allgemein bis heute von der „Mexikanischen Renaissance“ gesprochen, sondern etwa Riveras Wandgemälde in der Landwirtschaftsschule von Chapingo als seine „Sixtinische Kapelle“⁵ bezeichnet. Das Amphitheater der Nationalen Vorbereitungsschule mit Riveras *Schöpfung* hingegen gilt bis heute als mythischer Geburtsort einer Bewegung, die nicht müde wurde, sich religiöser Bezüge zu bedienen. Die sakrale Bildsprache des *muralismo* entsprach dabei nicht zuletzt dem Wunsch der mexikanischen Regierung nach einer „cultural consecration“⁶, einer durch die Kunst legitimierten Form von nationaler Selbstüberhöhung, die schlussendlich zu dem führen sollte, was Octavio Paz als „the perversion of Mexican mural painting“ bezeichnet hat: „[O]n the one hand, it was a revolutionary art, or one that called itself revolutionary; on the other hand, it was an official art.“⁷

In seiner Rolle als offizieller Staatskünstler behauptete vor allem Rivera, dass alle Bevölkerungsgruppen am gesellschaftlichen Transformationsprozess beteiligt seien. Dabei wurde die autochthone Bevölkerung, die zur Zeit des *porfiriato* noch als „inferior“ und „nicht-entwicklungsfähig“ betrachtet worden war, nach der Revolution zwar aufgewertet und als Referenz herangezogen, sie partizipierte aktiv jedoch kaum am Prozess der nationalen Neuformierung. Der Maler Rufino Tamayo merkte aufgrund der Tatsache, dass die Autochthonen allein in der ästhetischen Sphäre, nicht jedoch in der politisch-gesellschaftlichen Realität zu ihrem Recht gekommen seien, spöttisch an: „Die Bauern haben in Mexiko nur in den Wandgemälden triumphiert.“⁸ Rivera stilisierte die Autochthonen jedoch zu Protagonist*innen der nationalen Neugestaltung und Hoffnungsträger*innen einer gerechteren Gesellschaft, denen er eine aktive Teilnahme am positiv konnotierten Fortschritt in Aussicht stellte. Die negativen Auswüchse des kapitalistischen Systems dagegen wurden in seinen Fresken nur selten von

5 Münzberg/Nungesser 1987, S. 84.

6 Octavio Paz, *Re/Visions: Mural Painting*, in: Paz 1993, S. 113–168, hier: S. 115.

7 Ebd.

8 „Los campesinos han triunfado en México solamente en los murales.“ Zitiert nach: Carlos Monsiváis, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, in: *Historia general de México*, hrsg. von Daniel Cosío Villegas, 4 Bde.: Bd. 4, 2. Aufl., Mexiko-Stadt 1977, S. 303–476, hier: S. 415. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

der mexikanischen Oberschicht verkörpert, die immer noch die politischen Geschehnisse des Landes lenkte, sondern im „Anderen“ festgeschrieben, d. h. in erster Linie in Vertreter*innen der US-amerikanischen Großbourgeoisie.

Die dem Kapitalismus zugeschriebenen Missstände beschäftigten in den 1920er und 1930er Jahren auch zahlreiche Kunschtchaffende und Intellektuelle in den Vereinigten Staaten, die zunehmend begannen, eine US-amerikanische Kultur- und Traditionslosigkeit zu beklagen. Mexiko wurde zu einem Gegenentwurf zu den technokratischen USA stilisiert und zum – gedanklichen und tatsächlichen – Zufluchtsort vor den ökonomischen, politischen und sozialen Verwerfungen der Zwischenkriegszeit. Bücher wie Carleton Beals *Mexican Maze* und Stuart Chases *Mexico: A Study of Two Americas* nährten ebenso wie die großangelegte *Mexican-Arts*-Wanderausstellung auch in der breiten US-amerikanischen Bevölkerung die romantische Vorstellung von einer „authentischen indigenen Volkskultur“. Dabei entspricht etwa die Beschreibung der „machineless men“ bei Stuart Chase der diskursiven Praxis der Verweigerung von Zeitgenossenschaft („denial of coevalness“), die, nach Johannes Fabian, dazu dient, die „Kulturfremden“ in einer anderen Zeitlichkeit zu fixieren.⁹ „Das Andere soll anders bleiben, um als Projektionsfläche der Wünsche nach vollkommener, unsublimierter Existenz Bestand zu haben“¹⁰, schreiben auch Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt in *Die andere Welt – Studien zum Exotismus über den europäischen Blick auf das Exotische*, um gleichzeitig die Ambivalenz in der Rezeption des „Anderen“ zu betonen, die zwischen Ablehnung und Aneignung schwankt. Selbst wenn Ungleichzeitigkeit in diesem spezifischen Kontext gerade nicht mit einer negativ konnotierten Unzivilisiertheit gleichgesetzt wird, so wird das „Andere“ dennoch aus der Moderne ausgeschlossen, was eine Machtasymmetrie affirmiert. Allerdings waren mexikanische Akteur*innen an dieser Entwicklung federführend und in selbstexotisierender Form mit beteiligt. So lieferte etwa Rivera sowohl für Chases *Mexico: A Study of Two Americas* als auch für Beals *Mexican Maze* die Illustrationen, und auch Orozco hinderte seine Kritik am Indigenismus und der folkloristischen Vermarktung der mexikanischen Kulturen nicht daran, 1930 an der *Mexican-Arts*-Ausstellung teilzunehmen, „an exhibition that merged so-called high and low arts at a time when it served him to espouse a ‚Mexican‘ orthodoxy“¹¹. Die Nachfrage nach „authentisch Mexikanischem“ wurde von mexikanischen Kunschtchaffenden somit durchaus bereitwillig bedient, und es gelang folglich nicht, der Festschreibung einer mexikanischen Andersheit zu entgehen.

Auch als das Museum of Modern Art Rivera 1931 eine Einzelausstellung ausrichtete, konnte er exotisierenden Zuschreibungen nicht entkommen. Der Künstler formu-

9 Vgl. Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983, S. 31.

10 Thomas Koebner und Gerhart Pickerodt, Der europäische Blick auf die andere Welt. Ein Vorwort, in: *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, hrsg. von dens., Frankfurt a. M. 1987, S. 7–9, hier: S. 7.

11 Indych-López 2009, S. 103.

lierte zwar seinen eigenen Wunsch nach einem gesamtamerikanischen Ausdruck in der Kunst. Die für die Ausstellung geschaffenen Fresken, die sich thematisch seinem Gastland widmeten, stießen jedoch auf Ablehnung. Lob erhielt er hingegen für jene Werke der Schau, die Mexiko zum Thema hatten und den Kritiker*innen dementsprechend als „the native Mexican things“¹² galten. Auch scheiterte der mexikanische Wandmaler hier mit dem Versuch, mit dem *portable fresco* eine leicht transportierbare Form des Freskos zu etablieren. Zwar war, wie hier erstmals dargelegt wurde, Mobilität ein konstitutives Element der Ausstellung, Riveras *portable frescoes* erfüllten jedoch nicht die mit dem Begriff verbundenen Vorstellungen von Beweglichkeit und Flexibilität. Sie waren schwer und unhandlich und mussten im Museum selbst angefertigt werden, um den Transportweg der fragilen Tafeln kurz zu halten. Eine moderne, flexible und ökonomische Wandbildlösung waren sie, im Gegensatz zum *photomural*, nicht.

Den Anfängen und technischen Voraussetzungen des Mediums *photomural* widmete sich der dritte Abschnitt. Die hier zu Beginn thematisierten Vorläufer, wie die fotografische Aufnahme von Cyrus W. Field, die anlässlich der Feierlichkeiten zur Verlegung des transatlantischen Unterseekabels 1858 präsentiert wurde und die in der vorliegenden Arbeit erstmals Erwähnung findet, oder die von George R. Lawrence mit seiner Mammut-Kamera angefertigte Fotografie des *Alton Limited*, zeigen bereits auf, dass das fotografische Großformat als besonders geeignet erachtet wurde, um technische Höchstleistungen hervorzuheben und patriotische Emotionen auszudrücken.

Als wohl frühestes Beispiel eines *photomural*, dessen Entstehungszeitpunkt noch vor El Lissitzkys *Fotofresko* angesiedelt werden kann, wurde anschließend das von der Forschung bislang unentdeckte *photomural* des Taj Mahal vorgestellt, das 1927 – in dem Jahr, in dem Charles Lindbergh die alleinige Überquerung des Atlantik gelang – von der Firma Kaufmann & Fabry in der Wohnung des Ehepaars Goodspeed in Chicago realisiert wurde. In der US-amerikanischen Presse der 1930er Jahre wurde es als „the world's first photomural“¹³ bezeichnet und das Medium damit als US-amerikanische Erfindung deklariert. Zwecks einer Nobilitierung erhielt dieses fotografische Wandbild eine abschließende Vergoldung, mit der es an der Wand beständig gemacht wurde. Somit galten die von Julien Levy einige Jahre später hervorgehobenen Qualitäten des *photomural*, „economy“ und „flexibility“¹⁴ für dieses Beispiel noch nicht. Angelehnt wurde das *photomural* stattdessen an die kostbare Goldledertapete, das Motiv hingegen rückte es in die Nähe der exotisierenden *papiers peints panoramiques*. Hinsichtlich seines Anbringungsortes, aber auch in Bezug auf Bildgröße und -anlass markierte das *photomural* ein Dazwischen, Intimität und Monumentalität wurden verquickt. Aufgrund seines Realitätscharakters zeigte das *photomural* dabei den Betrachter*innen

12 Chicago Evening Post, 29. Dezember 1931.

13 Slawson 1938, S. 54.

14 Levy 1932, S. 11.

zwar die Möglichkeit auf, sich an einen fernen und exotischen Ort versetzen zu lassen. Allerdings wurde durch die Vergoldung mit dem Eindruck eines betretbaren Raums gleichzeitig gebrochen. Unmissverständlich war das *photomural* ein Teil der Wand und fungierte im Interieur als exotische Folie und performative Kulisse, die zum Nachinszenieren touristischer Situationen einlud.

Popularisiert wurde die Erstellung wandfüllender fotografischer Abzüge schließlich ab 1930 mit der Einführung großformatiger Fotopapiere durch die Eastman Kodak Company, die zuvor mit dem Rollfilm, den Kodak-Handkameras sowie mit dem von der Firma angebotenen Entwicklungsservice die Amateurfotografie revolutioniert hatte. In der US-amerikanischen Tagespresse wurde das *photomural* ab diesem Zeitpunkt massiv beworben. „Whole Walls Become Photographs“¹⁵, wurde hierbei u. a. postuliert und damit angedeutet, dass mit dem *photomural* eine tatsächliche Verwandlung der Wand in ein fotografisches Bild erfolge. Neben diesem Illusionseffekt stand zunächst beim *photomural* jedoch noch die Anlehnung an tradierte Wanddekurationsformen wie die Bildtapete im Vordergrund.

Mit der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung, die das Museum of Modern Art 1932 veranstaltete und die im vierten Abschnitt des vorliegenden Buches im Fokus stand, löste sich das *photomural* von der bloßen Nachahmung. Der Ausstellungsankündigung ging eine öffentliche Diskussion um die Auftragsvergabe für das im Bau befindliche Rockefeller Center voraus. Die Aufrufe in der Presse, die die Rockefellers um „Walls for Americans“ und „Native Art in Rockefeller Center“ ersuchten, widersprachen dem Wunsch der Familie selbst, Kunstschaffende von internationalem Renommee für die künstlerische Ausstattung dieses Großprojekts zu gewinnen. Die Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers*, die schließlich 1932 in dem von Abby Aldrich Rockefeller mitgegründeten Museum of Modern Art ins Leben gerufen wurde, war ein Kompensationsversuch. Hier sollte den US-amerikanischen Kunstschaffenden eine Bühne geboten werden, um sich als geeignete Kandidat*innen für die Ausführung größerer Wandbildaufträge ins Spiel zu bringen. Als Teil der Schau wurden hier erstmals in der Geschichte des MoMA auch Fotografien gezeigt. Das bisherige Dekorationsmedium *photomural* sollte dabei durch seine erste museale Präsentation Anteil am Rang der Hochkunst erhalten. Dies geschah in einem Museum, das zu dieser Zeit begann, die Interferenz von Hoch- und Populärkulturen allgemein zu fördern, etwa mit der Ausstellung *Machine Art* von 1934, in der maschinell hergestellte Objekte präsentiert wurden.

Die US-amerikanischen Vertreter*innen einer neuen fotografischen Sachlichkeit widmeten sich für die Schau erstmalig dem *photomural*. In den in der Ausstellung vertretenen fotografischen Beiträgen äußerte sich dabei eine nationale Ikonografie,

15 Taylor, 29. Oktober 1931, S. 3.

die sich in den 1920er Jahren bereits ausgebildet hatte. Motivisch fokussierten sich die Fotograf*innen auf die Erscheinungen des modernen Großstadtlebens sowie auf die US-amerikanische Industrie, allerdings kamen sie nicht ohne einen Rückgriff auf sakrale Formen aus, um ihre Wandbildentwürfe künstlerisch zu nobilitieren. Dies entsprach der allgemein sakralisierenden Rhetorik dieser Zeit, mit der versucht wurde, den Zwiespalt zwischen rasantem Fortschritt und nostalgischer Rückwärtsgewandtheit aufzulösen.

Edward Steichen zeigte in der MoMA-Ausstellung eine im Eingangsbereich des Museums herausgehobene Arbeit, die einer Renaissance-Pala ähnlich in Szene gesetzt und vom Ausstellungsraum gerahmt wurde. Als einziges Ausstellungsstück der Schau machte Steichens *photomural* den Bezug zur Architektur deutlich, den die anderen Exponate nicht zu vermitteln im Stande waren. Von den Kritiker*innen wurde daher gerade diese Wandarbeit lobend hervorgehoben und allgemein die fotografische Sektion mit anerkennenden Worten bedacht, wohingegen der malerische Teil der Schau von der Presse regelrecht verrissen wurde. Insbesondere die Beiträge von Hugo Gellert, William Gropper und Ben Shahn, die einen Skandal auslösten, galten den Kritiker*innen als bloßer Abklatsch dessen, was die Muralisten Rivera und Orozco mit ihren Freskenzyklen im mexikanischen Erziehungsministerium und der Escuela Nacional Preparatoria geschaffen hatten.

Bei den fotografischen Wandbildern, seien es *photomurals* oder *fotomurales*, die zwischen den 1930er und den 1950er Jahren in den Vereinigten Staaten und in Mexiko zu finden sind, lassen sich, bei aller Heterogenität, immer wieder ähnliche Tendenzen im Verhältnis von Bild und Wand beobachten. Das *photomural* und sein architektonischer Zusammenhang waren zunächst Gegenstand des fünften Abschnitts dieses Buches. Wurde Steichens *photomural* für die *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung im Museum of Modern Art noch mittels eines tradierten Formenvokabulars nobilitiert und deutlich in architektonische Bezüge eingebunden, so wurden diese Bezüge von ihm selbst ebenso negiert wie von Margaret Bourke-White im Rockefeller Center und die Flexibilität des Mediums, eine der Haupteigenschaften des *photomurals*, in den Vordergrund gerückt. Weit entfernt von den Fresken der Muralisten, vergleichbar jedoch mit der zeitgleich mit Bourke-Whites *photomurals* entstandenen Fotowand in Le Corbusiers Schweizer Pavillon in Paris, wurde dabei eine Ornamentalisierung der Wand eingeführt, mit der in den architektonischen Konzepten der modernen Architektur eigentlich gebrochen worden war. Dass die Wand jedoch durch das *photomural* eine visuelle Auflösung erfuhr, dynamisiert und in eine „Zwischenbildlichkeit“¹⁶ überführt wurde, entsprach letztlich doch den Gestaltungsprinzipien des Internationalen Stils und dem *streamlining*, das sich in den USA in dieser Zeit zu einer nationalen Designsprache zu entwickeln begann.

16 Neumeyer 1996.

Steichen widmete sich in der männlichen Besuchern vorbehaltenen Raucherlounge im RKO Roxy Theatre mit der Luftfahrt dabei einem ausgesprochen national konnotierten Thema. Dessen Umsetzung lässt sich mit Riveras *Detroit-Industry*-Fresken vergleichen, allerdings machte der mexikanische Wandmaler seine ambivalente Haltung in Bezug auf den technischen Fortschritt deutlich. In Steichens *photomurals* drückt sich hingegen eine solche Ambivalenz nicht aus. Der Fotograf setzte an der Kopfseite des Raums US-amerikanischen Luftfahrtpionieren wie den Gebrüdern Wright und dem Luftbildfotografen Albert W. Stevens ein bildliches Denkmal. Zudem tauchten hier Motive mit nationalem Bezug auf, wie die an der gegenüberliegenden Wand vielfältigten Flugzeuge, die an die in der Presse gezeigten Formationen militärischer Flugstaffeln erinnern und gleichzeitig in ein dekoratives Muster kippen. Auch das von Steichen für eine Türverkleidung verwendete Luftbild bewegte sich in einem solchen Spannungsfeld von Figuration und Abstraktion. Es war dieses Ausloten des Zwischenraums im Übergang vom Realen zum Abstrakten, das schließlich auch in Mexiko dafür sorgte, dass sich gerade die Luftaufnahme zu einem beliebten und reizvollen Motiv für die fotografische Wanddekoration entwickelte.

Wie Steichens Fotofries so oszillierten auch Margaret Bourke-Whites *photomurals* für die Eingangsrotunde der National Broadcasting Company zwischen abstrakt-ornamentaler Gestaltung und der sachlichen Darstellung von Bildmotiven mit eindeutig nationaler Zuordnung. Was 1858 mit der Würdigung der Telegrafie im Großformat begonnen hatte, kulminierte gewissermaßen in Bourke-Whites gigantischen Radiodarstellungen an den Wänden der NBC, den größten, permanent konzipierten *photomurals* dieser Zeit. Die Bildmotive, die den Sende- und Empfangsvorgang abbildeten, wurden dabei aus ihrem Zusammenhang gelöst und erhielten eine Auratisierung im Großformat. Ihre fetischisierende Darstellung von „Yankee steel and inventiveness“ und „Yankee mechanisms“¹⁷ wurde von der Presse dabei dezidiert als erfolgreicher Gegenentwurf zu Riveras Rockefeller-Center-Fresko positioniert, das 1934, kurz nach Fertigstellung von Bourke-Whites *photomurals*, aufgrund seiner kommunistischen Thematik im Auftrag der Rockefellerers zerstört wurde.

Während Margaret Bourke-Whites *photomurals* das Massenmedium Radio thematisierten und eine auf die ästhetische Form bezogene Bildsprache mit einer ideologischen Aussage verbanden, brach die mexikanische Fotografin Lola Álvarez Bravo mit ihrem *fotomural* für das Instituto Mexicano del Seguro Social radikal mit einer technizistischen Ästhetik. Álvarez Bravo entwarf mittels Fotomontage die mexikanische Landschaft als üppig-sinnlichen und zugleich bedrohlich wirkenden Urwald, der sich in seinen fotografischen Realitätsfragmenten zwar mit geografischen Orten in Verbindung bringen, aber nicht eindeutig verorten ließ. Dabei übersetzte sie ein

17 Klein 1933.

Thema ins Fotografische, dem sich schon die Muralisten Rivera und Siqueiros auf unterschiedliche Weise im Wandbild gewidmet hatten: das tropische Mexiko, ein klišiertes Fremdbild, das mit Siqueiros' *Tropical America* bereits eine Brechung erfahren hatte. Riveras *Schöpfung* hingegen wurde vom Künstler noch an die Landschaftsgemälde Henri Rousseaus angelehnt. Dieser hatte mit seinen Dschungelimaginationen entscheidend das Mexiko-Bild der europäischen Avantgarde geprägt, war selbst jedoch nie in das lateinamerikanische Land gereist. Dass es sich bei Rousseaus Landschaftsbild um eine künstlerische Fiktion handelt, wurde von Eva Sulzer 1942 in der Zeitschrift *Dyn* thematisiert. Bei Álvarez Bravo hatte diese Fiktion durch die Fotografie zwar eine Realitätsreferenz, allerdings erfuhr hier der Dschungel eine solch übersteigerte Verdichtung, dass dieser sich auf den zweiten Blick ebenfalls als künstlerische Konstruktion entpuppte, den auch die eingefügten malerischen Elemente als solche entlarvten. Álvarez Bravos *fotomural* lotet den medialen Zwischenraum von Realität und Imagination aus und nimmt gleichzeitig einen ornamentalen Charakter an. Durch die indexikalische Qualität der fotografischen Elemente kommt es dabei zu einer Steigerung im Realitätscharakter der Imagination, das in der Malerei imaginierte Mexiko erhält die Qualität einer Realie. Die Imagination Mexikos als realer Surrealismus wird durch den indexikalischen Charakter der Fotografie thematisch gemacht.

Die US-amerikanischen *photomurals* dieser Zeit hingegen inszenierten die Weite der Landschaft als eindrucksvolles Sinnbild für Freiheit. Die Natur bot sich – im Sinne der *frontier*-These – als ein noch zu erobernder Raum dar, der von den Betrachter*innen mit den Augen in Besitz genommen werden konnte. Gleichzeitig strahlte die Landschaft eine vermeintlich unberührte Erhabenheit aus. Natur wurde hier in einer vorgeblichen Urwüchsigkeit konserviert, wie dies auch in den US-amerikanischen Nationalparks der Fall war. Hier erfolgte die Konservierung jedoch innerhalb der Grenzen eines menschengemachten Rasters, des *American Grid*, das die Überlegenheit des Menschen über die Natur symbolisierte. Ein solches Raster wurde, in Form eines Fensterrahmes, mitunter auch auf das *photomural* aufgebracht. Dabei wurde eine Öffnung der Wand suggeriert und der tatsächliche Ausblick auf eine arkadische Natur vorgetäuscht, die als Refugium fungieren und die Lebensqualität der in den Städten auf engem Raum lebenden Menschen steigern sollte. Verstärkt wurde die Illusion eines Fensters durch das Hinzufügen von Fensterglas und Gardinen, die den vermeintlichen Ausblick rahmten. Die *wilderness* erfuhr auf diese Weise eine Domestizierung.

Auch Lola Álvarez Bravo hob die Illusionswirkung des *fotomural* hervor, indem sie von dessen Fähigkeit schrieb, die Betrachter*innen durch geschickt gewählte Perspektiven regelrecht ins Bild hineinzuziehen und sie an einen anderen Ort zu versetzen. In ihrer Karriere schuf die mexikanische Fotografin zahlreiche *fotomurales*, von denen bislang lediglich ein Bruchteil in der Forschung behandelt wurde, was nicht zuletzt auf den Mangel an zeitgenössischen Installationsansichten zurückzuführen ist. Im Gegensatz zu den *murales* der 1920er und 1930er Jahre rückten ihre fotografischen

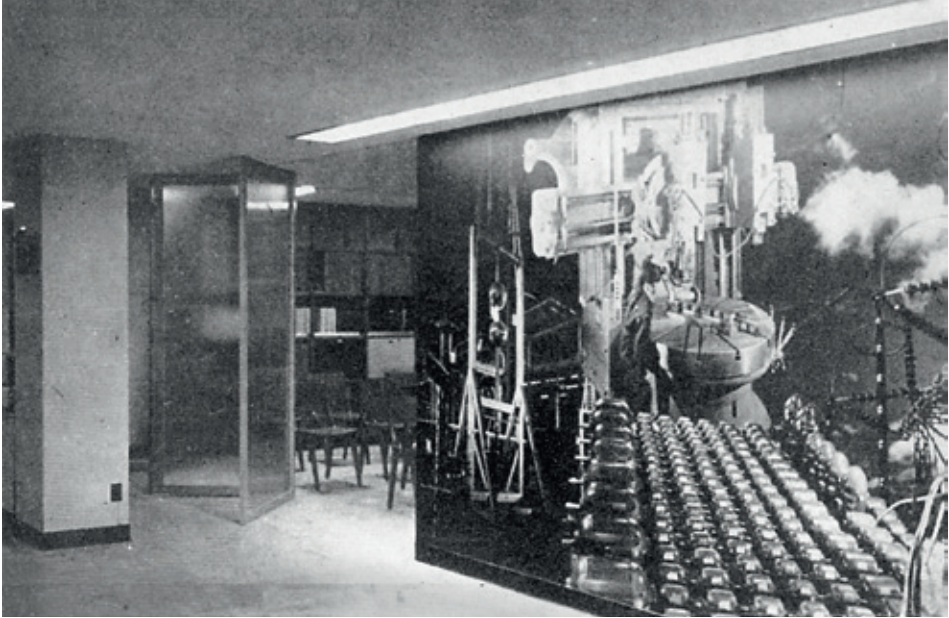


Abb. 186: *Fotomurales* in den Büroräumen von Industria Eléctrica de México (I.E.M.), Architekt: Ricardo Legorreta, in: *Espacios* 33 (Oktober 1956)

Wandbilder nicht mehr den indigenen Bauern, sondern die urbane Arbeiter*innen-schaft ins Zentrum. Auch richteten sich Álvarez Bravos Wandarbeiten nicht mehr an eine große Öffentlichkeit. Intendiert waren sie vielmehr vorwiegend für Büro- und Konferenzräume von Unternehmen wie die Chrysler-Tochter Automex oder Industria Eléctrica de México (I.E.M., Abb. 186 und Abb. 187), die in den 1950er Jahren dazu beitrugen, das Bild Mexikos als modernes, technologisch entwickeltes Land zu stärken. Der mexikanische Staat näherte sich unter Miguel Alemán immer mehr an die USA an. In der Neudefinition der nationalen Identität unter Alemán verband sich technologischer Fortschritt dabei mit Traditionsbewusstsein, zwei Aspekte, die auch die Ausstellung *El arte en la vida diaria* von Clara Porset 1952 miteinander verknüpfte. Bezüglich dieser Ausstellung hat Zoë Ryan unlängst konstatiert:

„The exhibition was the first of its kind in Mexico – and arguably in the world – to feature design in all its diversity. Unlike earlier projects that focused solely on works made by hand or those produced by machine, *Art in Daily Life* included both as a way to express the confluence of methods that were vital to Mexico’s particular cultural landscape at midcentury.“¹⁸

18 Ryan 2019, S. 22.

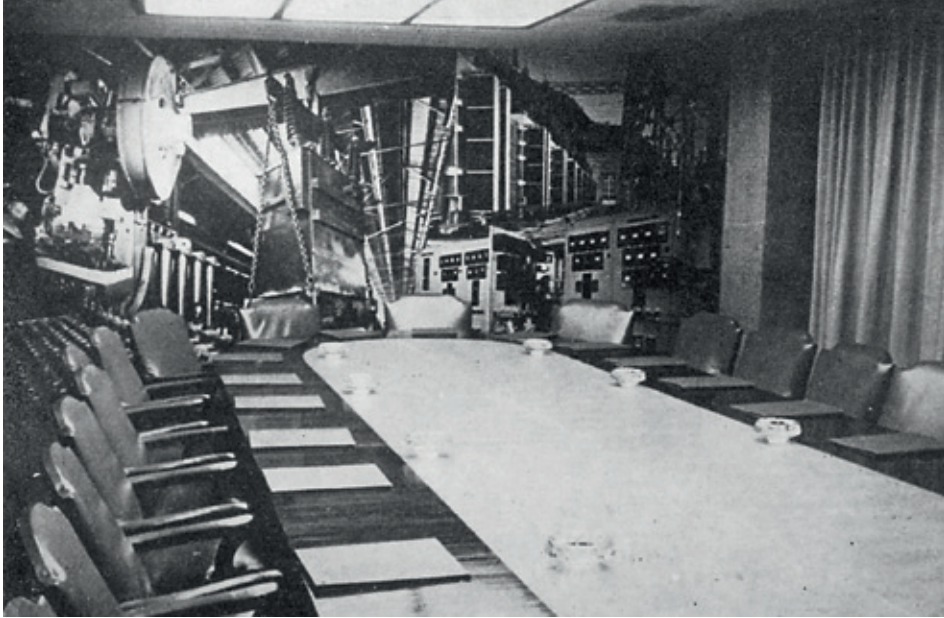


Abb. 187: *Fotomurales* in den Büroräumen von Industria Eléctrica de México (I.E.M.), Architekt: Ricardo Legorreta, in: *Espacios* 33 (Oktober 1956)

Dieser Tradition und Moderne verbindende Ansatz kennzeichnet auch Lola Álvarez Bravos Arbeit als Wandgestalterin. Ihre in der Ausstellung präsentierten *fotomurales* zeigen maschinelle sowie handwerkliche Fertigungsprozesse und wurden im Ausstellungsraum, angelehnt an Herbert Bayers Ausstellungsgestaltungen, in abgewinkelten Schrägungen vor der Wand installiert, anstatt fest auf diese fixiert.

Lola Álvarez Bravo erzielte gerade in ihren Wandarbeiten eine einzigartige Verschränkung von Malerei und Fotografie, die Anregung zu weiterführenden Forschungen gibt. Bereits in *Vegetales* findet sich ein abfotografiertes Gemälde eines Jaguars, der von der Fotografin übergangslos in die Vegetation integriert wurde. Ähnlich ging Álvarez Bravo bei einer anderen, auf um 1954 datierten und in zwei Teilen überlieferten Fotomontage vor, die unter dem Titel *Paisajes de México* Eingang in die Forschungsliteratur gefunden hat und möglicherweise auch als *fotomural* intendiert war (Abb. 188). Auch hier verflocht die Fotografin Malerei und Fotografie, indem sie in die rechte Hälfte der Komposition einen abfotografierten Ausschnitt aus Juan O’Gormans Gemälde *Recuerdo de Los Remedios* von 1943 integrierte: den Acueducto de los Remedios im Tal von Mexiko mit einem seiner zwei charakteristischen Türme, die aufgrund ihrer Form als *Los Caracoles*, die Schnecken, bezeichnet werden.

Ihre *fotomurales* nobilitierte Álvarez Bravo zudem immer wieder durch Anleihen aus der Kunst der muralistischen Malerei, wie etwa am Beispiel ihrer Arbeit für



Abb. 188: Lola Álvarez Bravo, *Paisajes de México* (Landschaften Mexikos), um 1954, Silbergelatineabzug von Fotomontage, 11,1 × 35 cm, Sammlung Beatriz Rendón Medina, Mexiko-Stadt



Abb. 189: Ford Motor Company, *One day's output*, Highland Park, 1914, Henry Ford Museum and Greenfield Village, Ford Archives, P.833.682

Automex gezeigt werden kann. Diese war auf halber Höhe im Raum auf eine Trennwand installiert, die weder mit dem Boden noch mit der Decke in Verbindung stand und somit Durchlässigkeit und Flexibilität der Architektur vermittelte (Abb. 151). Die Montage als technischer Prozess ist auf den von der Fotografin hier verwendeten Fotofragmenten tatsächlich dargestellt. Auch die serielle Reihung von Automobilen spielt auf den industriellen Herstellungsprozess an. Dieser wurde bereits in den 1910er Jahren auf ganz ähnliche Weise von der Ford Motor Company verbildlicht, die die Panoramafotografie nutzte, um ihre herausragende Produktionsleistung zur Schau zu stellen (Abb. 189).¹⁹ Besonders die aus extremer Untersicht aufgenommenen Strommasten am rechten Bildrand von Álvarez Bravos *fotomural* sowie der nach vorn schwingende nackte männliche Oberkörper geben der Darstellung eine äußerst dynamische Qualität. Diese Bildelemente scheinen an Wandgemälde von David Alfaro Siqueiros angelehnt, der für die Fassade desselben Gebäudes die skulpturale Wandarbeit *Velocidad* schuf. So tauchen aus starker Untersicht gezeigte Strommasten auch im Deckenbereich von Siqueiros' Wandbild *Portrait of the Bourgeoisie* auf (Abb. 146). Der aus der Bildfläche bei Lola Álvarez Bravo dynamisch geradezu herausschwingende Mann hingegen erinnert

19 Die hier als Vergleichsbeispiel angeführte Fotografie findet sich auch bei Smith 1993, S. 19.



Abb. 190: David Alfaro Siqueiros, *La nueva democracia* (Die neue Demokratie), 1944, Pyroxalin auf Celotex, 550 × 1198 cm, Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt

an Siqueiros Wandgemälde *Die neue Demokratie* (Abb. 190). Während auf Siqueiros' Wandbild, das anlässlich des Jubiläums der mexikanischen Revolution in Auftrag gegeben wurde, jedoch die personifizierte Demokratie im Mittelpunkt steht, die sich aus einem Vulkan erhebt und ihre Ketten zerreißt, zeigt Álvarez Bravo den erneuerten Menschen der Zukunft, der Maschinenteilen entspringt. Eine vergleichbare männliche Figur findet sich, wie James Oles angemerkt hat,²⁰ auch in José Renaus Wandbildentwurf von 1941 (Abb. 147), die nach vorn gerichtete Bewegung kennzeichnet jedoch vor allem Siqueiros' Wandarbeiten dieser Periode. Dass Álvarez Bravo offenbar die herausragende weibliche Künstlerin war, die sich auf dem Gebiet der Wandgestaltung in Mexiko hervortat – und damit Mexikos prominenteste Muralistin –, ist eine neue Erkenntnis der Forschung. Diese hat die Beteiligung von Frauen bislang in meist kurzen Einzeluntersuchungen thematisiert, das 2017 erschienene Buch *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México* von Dina Comisarenko Mirkin kann als die bislang umfassendste Überblicksdarstellung zu diesem Thema gelten.²¹

²⁰ Vgl. Oles 2019, S. 137.

²¹ Vgl. Dina Comisarenko Mirkin, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*, Mexiko-Stadt 2017.

Auch in den USA stach mit Margaret Bourke-White eine Frau als fotografische Wandgestalterin heraus. Diese begann nach ihrem Auftrag für die NBC, das *photomural* in der US-amerikanischen Tagespresse als kommerzielles Medium für den Privatraum stark zu bewerben. Gleichzeitig teilte Bourke-White offenbar Edward Steichens Aspirationen, ein *photomural* auf höchster national-repräsentativer Ebene zu realisieren. Zu ihren *photomurals* in der Eingangsrotunde der NBC-Studios im Rockefeller Center interviewt, gab sie im Januar 1934 Dixie Tighe vom *Washington Herald* zu Protokoll: „It might be fun to do the Capitol in murals.“²²

Steichen hingegen schwebte als alternativer Raum zur Machtzentrale Washington die New Yorker Grand Central Station vor, um den Vereinigten Staaten mit fotografischen Mitteln eine monumentale Erscheinung zu geben. So gab sein Assistent Wayne Miller in den 1970er Jahren an:

„[Steichen] told me that before the war, in the late thirties, he had the idea of doing a massive big show on America, and it was going to be the spirit of America, the face of America, and so forth. He hoped to use the Grand Central Station ... He wanted to use the walls of that and have pictures from floor to ceiling; I guess it must be five to six stories high inside.“²³

Tatsächlich wurde dieser gewaltige Durchgangsraum in Manhattan 1941 dafür genutzt, um im Namen US-amerikanischer Kriegspropaganda „[t]he world's largest photomural“²⁴ zu errichten, das für den Erwerb von Kriegsanleihen warb: „The huge mural will graphically depict to the 500.000 persons who pass through Grand Central daily, What America Has To Defend and How It Will Defend It.“²⁵ Mit seinen 30 m Höhe und 35 m Breite war das *photomural* sogar – so gab der *Brooklyn Citizen* an – „as tall as a ten-story building“²⁶, und es bedeckte die gesamte obere Ostwand (Abb. 191). Drei großformatige Fotomontagen, die mit einem Zitat aus Lincolns berühmtem Demokratiebekenntnis, der *Gettysburg Address*, überschrieben waren – „THAT GOVERNMENT .. BY THE PEOPLE SHALL NOT PERISH FROM THE EARTH“ –, fingierten fensterähnliche Ausblicke auf ein idealisiertes Amerika, das, so wurde suggeriert, nur mit der finanziellen Unterstützung der Heimatfront verteidigt werden konnte. Es handelte sich um einen fiktiven Amerika-Entwurf, für den unter der Anleitung des FSA-Fotografen Edwin Roskam Fragmente von 22 verschiedenen Aufnahmen der Farm Security

22 Dixie Tighe, Girl Translates Machinery Into Photographic Murals, in: *Washington Herald*, 14. Januar 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

23 Zitiert nach: Phillips 2008, S. 370.

24 Anon., Ten-Story Photo-Mural To Speed Defense Bond Sale in Grand Central, in: *The Brooklyn Citizen*, 9. Dezember 1941, S. 2.

25 Ebd.

26 Ebd.



Abb. 191: Edwin Rosskam u. a., *Photomural to promote the sales of defense bonds*, 1941, Grand Central Station, New York, Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, Reproduction Number: LC-USF34-024493-D

Administration²⁷ aus unterschiedlichen Zusammenhängen entnommen und nahtlos neu zusammengesetzt worden waren, „to tell the complete story of ‚Our America‘“²⁸:

„Many states are represented. The mother and child are from Idaho, the children were pictured in California, the sky over the industrial plant is from Vermont, the mountain is ‚Going To-the-Sun‘ in Montana, the worker is from Boulder Dam, the soldier from Fort Belvoir, Va., and the sailor from the Navy Yard in Washington.“²⁹

27 Vgl. Oral history interview with Edwin and Louise Rosskam, 1965 August 3, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Fast alle der verwendeten Fotografien stammten von Fotograf*innen der Farm Security Administration. Lediglich die Aufnahme des Schlachtschiffs und jene der Panzer kamen vom *LIFE*-Magazin, die der Kampfflugzeuge waren von Paramount Pictures bereitgestellt worden. Vgl. *The Brooklyn Citizen* 1941.

28 Ebd.

29 Anon., *World's Greatest Photo-Mural Dramatizes Our Defense Effort in the Grand Central Terminal*, in: *The New York Herald Tribune*, 14. Dezember 1941, S. 2.

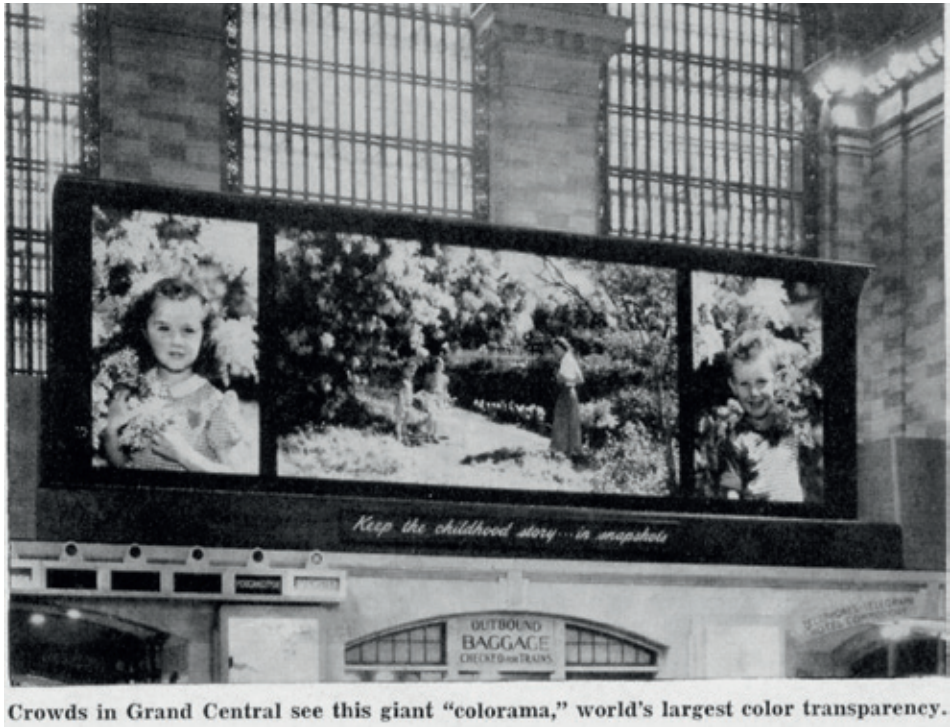


Abb. 192: Kodaks erstes *Colorama*, installiert im Mai 1950 in der Grand Central Station, New York, in: *Kodakery*, 18. Mai 1950, S. 5

Auf der linken Seite wurde auf diese Weise eine landwirtschaftliche Idylle vor ein Bergpanorama gesetzt, um einen archetypischen Zustand der Ursprünglichkeit des „geliebten Vaterlandes“ heraufzubeschwören („THAT WE MAY DEFEND THE LAND WE LOVE“). In der Mitte wurden Kinder vor einem Wolkenhimmel in Szene gesetzt, die als Hoffnungsträger*innen der Zukunft das freiheitlich-demokratische Wertegerüst symbolisierten, dessen Fortbestand nun auf dem Spiel stand („THAT THESE MAY FACE A FUTURE UNAFRAID“). Und auf der rechten Seite wurden die Errungenschaften der US-amerikanischen Industrie gezeigt, von denen man sich den Aufbruch in eine bessere Welt erwartete („THAT WE MAY BUILD FOR A BETTER WORLD“). In der Lünette verbildlichten ein gigantisches Schlachtschiff und daneben angeordnete Panzer und Kampfflieger die makellose Effizienz der US-amerikanischen Verteidigungsmaschinerie. Vergleichbar mit Steichens *photomurals* für das RKO Roxy Theatre wurde hier mit Symmetrien gearbeitet, die Fliegerformationen hatten einen dekorativen Charakter. Wie in der Eingangsrotunde der NBC-Studios wurde auch hier die gemauerte Wand, zumindest im oberen Bereich, durch eine Bildwand ersetzt. Durch die Angleichung der Bildtafeln an die ursprüngliche Fensteraufteilung erfolgte hier jedoch keine



Abb. 193: Eastman Kodak Company, *Colorama* #252: *Family story time*, Foto von Norm Kerr, März 1965, George Eastman Museum, gift of David B. Anderson, 2010.0001.0024, Courtesy of the George Eastman Museum / © Kodak, 2023. Used with permission from Eastman Kodak Company.

vollkommene visuelle Auflösung der Architektur, sondern ihre Bestätigung. Beispiellos zeigt das *photomural* in der Grand Central Station dabei auf, welche propagandistische Kraft in dem Medium steckte.

An derselben Wand wurden zwischen 1950 und 1990 schließlich Kodaks berühmte *Coloramas* installiert, die von der Firma als „the world’s largest photographs“ beworben wurden.³⁰ „Keep the childhood story ... in snapshots“, warb das erste dieser gigantischen Werbebilder und griff dabei die Dreiteilung des erst einige Jahre zuvor entfernten *photomural* des Office of War Information auf (Abb. 192). Die 5,5 × 18 m messenden, von hinten beleuchteten *Coloramas*, die etwa alle zwei bis drei Wochen ausgetauscht wurden, um die Erwartung der großstädtischen Rezipient*innen nach Aktualität zu erfüllen, demonstrierten möglichen Konsument*innen die Brillanz der Farbfotografie. Die verwendeten Aufnahmen stammten von so berühmten Fotograf*innen wie Ansel Adams. Sie thematisierten – wie schon die frühe Kodak-Bildwerbung – die Aneignung der Welt mit der Kamera, indem sie fast ausnahmslos fotografierende Personen in die Darstellung mit einbanden. Posiert wurde dabei vor exotischer Kulisse wie dem Taj Mahal sowie in den US-amerikanischen Nationalparks oder im heimischen Wohnzimmer (Abb. 193). In bunten Farben zeigten auch die *Coloramas* den Tausenden den Bahnhof passierenden Passagier*innen ein idealisiertes Amerika-Bild. Sie ersetzten dabei „the patriotic fervor of World War II“, dem das *photomural* von 1941 entsprungen war, mit dem „optimistic consumerism of the 1950s“³¹.

30 Vgl. *Colorama: The World’s Largest Photographs. From Kodak and the George Eastman House Collection*, hrsg. von der Aperture Foundation, New York 2004. Schon Alison Nordström und Olivier Lugon haben darauf verwiesen, dass die Installation an derselben Wand erfolgte und es sich so gewissermaßen um eine Ablösung handelte. Vgl. Alison Nordström, *Dreaming in Color*, in: Ebd., S. 5–11, hier: S. 6; sowie Lugon 2015, S. 398.

31 Nordström 2004, S. 6.

