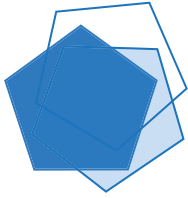


Photomurals



Band 1

Verflechtung – Aushandlung – Opazität
Kunsthistorische Studien

Hrsg. von Margit Kern, Universität Hamburg

Johanna Spanke

Photomurals

Fotografische Wandbilder
in transnationalen Aushandlungsprozessen
zwischen Mexiko und den USA

DE GRUYTER

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material ...aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-078924-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-107537-2

ISSN 2941-4032

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111075372>

Library of Congress Control Number: 2023943561

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 bei der Autorin, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

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

Satz: Sven Schrape, Berlin

Druck & Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Für Louis

Inhalt

Dank — 9

I Einleitung — 11

I.1 Forschungsstand — 22

I.2 Methodisches Vorgehen — 27

II Das *photomural* – Eine Begriffsbestimmung — 31

III Die Wand als Ort politischer Aushandlungsprozesse:
Das Vorbild *muralismo* — 47

III.1 Der mexikanische Muralismus und die *Tres Grandes*
der mexikanischen Wandmalerei: Diego Rivera,
David Alfaro Siqueiros und José Clemente Orozco — 49

III.2 Die mexikanischen Wandmaler in den USA und
die Entwicklung des *portable fresco* für Ausstellungen — 73

IV Die Anfänge des Mediums: Die technischen Voraussetzungen
und das *photomural* in dekorativen Kontexten — 123

IV.1 Das fotografische Großformat und die Verlegung
des transatlantischen Unterseekabels 1858 — 126

IV.2 „The hitherto impossible in photography is our specialty“:
George R. Lawrence’ Fotografie des *Alton Limited* auf
der Pariser Weltausstellung 1900 — 132

IV.3 „The world’s first photomural“: Ein fotografisches Wandbild
des Taj Mahal für das Ehepaar Goodspeed in Chicago — 137

IV.4 Die Einführung großformatiger Fotopapiere durch
die Eastman Kodak Company — 154

- V Das *photomural* im Kontext der Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* im Museum of Modern Art, 1932 — 171
 - V.1 Die Suche nach einem genuin US-amerikanischen Ausdruck in der Kunst zwischen Fortschritt und Nostalgie, Mobilität und Verwurzelung — 177
 - V.2 „Native Art in Rockefeller Center“: Die Radio-City-Kontroverse als Initialzündung — 184
 - V.3 Die Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* im Museum of Modern Art — 195
- VI Wand – Bild – „Zwischenbild“: Das *photomural* und sein Verhältnis zum Bildträger — 241
 - VI.1 Wand, Fotografie und ihr Stellenwert in den Architekturkonzepten der klassischen Moderne — 245
 - VI.2 Die Neukonfiguration des Raums und die Aufhebung der Raumgrenzen: Edward Steichens *photomurals* im Rockefeller Center als nationale Selbstdarstellung — 268
 - VI.3 Ornament und Abstraktion: Margaret Bourke-Whites *photomurals* für die National Broadcasting Company (NBC) — 325
- VII Ein mexikanischer Gegenentwurf: Lola Álvarez Bravos *fotomural* für das Instituto Mexicano del Seguro Social und Landschaftskonzepte im fotografischen Wandbild — 365
 - VII.1 Die Auflösung der Raumgrenze im Bild: Das *fotomural* und die Zweideutigkeit der Wand — 381
 - VII.2 Das Treppenhaus als Bildort: Das *fotomural* im „Zwischenraum“ — 389

VII.3	Konzepte von Landschaft im fotografischen Wandbild	— 399
VII.4	Lola Álvarez Bravos <i>Vegetales</i> im Kontext surrealistischer Landschaftskonzepte	— 421
VIII	Resümee	— 465
	Literaturverzeichnis	— 483
	Bildnachweis	— 537
	Register	— 545
	English Summary	— 553

Dank

Das vorliegende Buch stellt die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im Juli 2020 unter dem Titel „*It might be fun to do the Capitol in murals.*“ *Zur Genese des photomural im transnationalen Aushandlungsprozess zwischen Mexiko und den USA* an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg eingereicht wurde. Danach erschienene Forschungsliteratur konnte in der Publikation nur noch punktuell berücksichtigt werden.

Von den ersten Ideen bis zur Veröffentlichung dieser Studie war es ein langer Weg, auf dem mich zahlreiche Personen und Institutionen gefördert, motiviert und ermutigt haben. Ich möchte allen, die mit ihrer Hilfe zum Zustandekommen dieses Buches beigetragen haben, meinen Dank aussprechen.

An erster Stelle möchte ich von ganzem Herzen Prof. Dr. Margit Kern danken, die als Doktormutter mein Dissertationsprojekt am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg von Anfang an betreut hat. Ohne ihre langjährige – persönliche wie wissenschaftliche – Unterstützung, ihren Rat und ihr stetes Engagement wäre dieses Buch nie entstanden. Sie hat wichtige Impulse zur Entwicklung des Themas und der Fragestellung gegeben und den Schreibprozess mit unermüdlicher Gesprächsbereitschaft und großer Empathie, auch durch schwierige Phasen hindurch, begleitet.

Das Zweit- und Drittgutachten übernahmen Prof. Dr. Uwe Fleckner und Prof. Dr. Ursula Frohne. Für ihre hilfreichen Anmerkungen sei auch ihnen an dieser Stelle herzlich gedankt, sie sind dem vorliegenden Buch wesentlich zugutegekommen. Danken möchte ich auch Jun.-Prof. Dr. Hanna Wimmer als Mitglied der Prüfungskommission sowie meinen anderen Kolleg*innen am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg für den fachlichen Austausch und so manch gewinnbringende Diskussion.

Die vorliegende Dissertationsschrift ist durch zahlreiche Gespräche, Hinweise und Informationen entscheidend befördert worden. Wichtige Hilfestellung gaben in der Anfangsphase Ana Garduño, Ana Elena Mallet, Cristóbal Andrés Jácome und James Oles. Von unschätzbarem Wert war für mich stets der Austausch mit dem Doktorand*innencolloquium von Prof. Dr. Margit Kern bzw. mit den Mitgliedern der von ihr geleiteten Arbeitsgruppe „Spanische und iberoamerikanische Kunstgeschichte“. Allen Teilnehmer*innen, insbesondere Lisa Thumm, Magdalena Grüner und Fabian Röderer, die mir über die Jahre Hinweise, Anregungen und Denkanstöße gegeben haben, sei hiermit herzlich gedankt. Ein besonderer Dank aus diesem Kreise gebührt

Maria Schaller für ihre langjährige Freundschaft, die vielen fachlichen wie persönlichen Gespräche und die Ermutigungen.

Danken möchte ich auch den zahlreichen Institutionen und ihren Mitarbeiter*innen sowie den Privatpersonen, die mir auf meinen Forschungsreisen Zugang zu ihren Archiven, Bibliotheken und Sammlungen gewährt haben. Darunter zählen das Museum of Modern Art, das Metropolitan Museum of Art, die Rockefeller Center Archives (Christine Roussel), die Public Design Commission of the City of New York, die New York Public Library, das George Eastman Museum, Rochester (Susan Drexler und Joe Struble), das Special Collections Research Center der Syracuse University (Amy McDonald), das Center for Creative Photography, Tucson, die Universidad Nacional Autónoma de México, das Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), die Biblioteca Nacional, das Instituto Mexicano del Seguro Social (Davayane Amaro Ortega), das Archivo Clara Porset Dumas (Jorge A. Vadillo López), das Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, der Sala de Arte Público Siqueiros (Mónica Montes), das Archivo Gamboa (Patricia Gamboa) sowie Beatriz Rendón Medina, Mexiko-Stadt. Ferner möchte ich den Mitarbeiter*innen des Ibero-Amerikanischen Instituts, der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen und der Staatsbibliothek zu Berlin danken.

Meine Forschungsarbeit wäre ohne die großzügige Förderung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf nicht denkbar gewesen. Der Stiftung möchte ich meinen tiefen Dank aussprechen, denn sie hat mir nicht nur ein Promotionsstipendium gewährt, sondern es mir darüber hinaus ermöglicht, auf einer Mexiko-Reise neues Material zu sammeln. Auch der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) förderte die Dissertation durch ein Reisestipendium. Weitere finanzielle Unterstützung erhielt ich in der Abschlussphase durch ein Madame-Courage-Stipendium. Die Publikation wurde ebenfalls durch die Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf sowie durch einen Druckkostenzuschuss der Geschwister Dr. Meyer Stiftung ermöglicht.

Für ihre Hilfe bei den Vorbereitungen für die Drucklegung danke ich vielmals Elvira Willems, die das Manuskript so sorgfältig lektoriert hat, sowie Katja Richter und Imke Wartenberg vom De Gruyter-Verlag für ihre engagierte Betreuung. Auch allen Bildgeber*innen sei an dieser Stelle für das großzügige Bereitstellen des Abbildungsmaterials herzlich gedankt.

Abschließend gilt mein größter Dank meiner Familie und den vielen Freund*innen, die mich unterstützt und mir immer Rückhalt geboten haben. Insbesondere meinen Eltern, Angelika und Karl-Georg Spanke, und meinem Sohn Louis danke ich für ihre Geduld, ihre Nachsicht, ihren Zuspruch und ihre Zuversicht, die mich durch Höhen und Tiefen der Promotionsphase getragen haben.

Berlin, im September 2023

I Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

6 Corn 1991, S. 149.

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



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

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

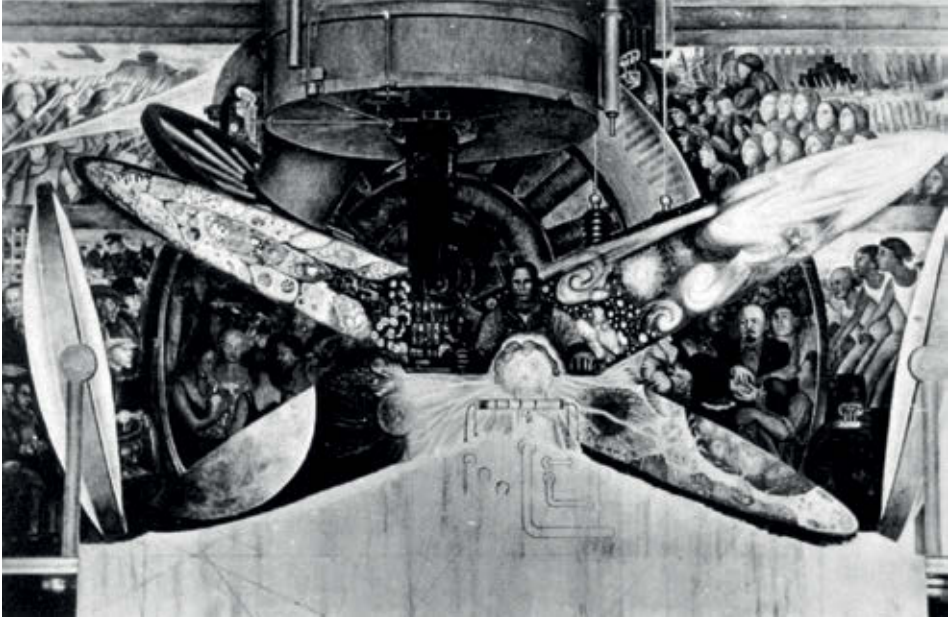


Abb. 2: Lucienne Bloch, Fotografie von Diego Riveras Fresko *Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future* in der Eingangshalle des RCA-Gebäudes, Rockefeller Center, New York, 1933, Silbergelatineabzug, 10,5 × 16 cm

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

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

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

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

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

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

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

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

11 Ebd., S. 39.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I.1 Forschungsstand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39 Haskell 2020, S. 27.

40 Ebd.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47 Vgl. Lugon 2012.

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

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

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

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

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

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

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

I.2 Methodisches Vorgehen

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

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

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

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

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

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

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

54 Ebd. S. 182.

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

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

57 Ebd.

58 Vgl. Semper 1851, S.224.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II Das *photomural* – Eine Begriffsbestimmung

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

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

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

1 Vgl. Lugon 2012, S. 86.

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

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

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

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

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

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

4 Storey 1931, S. 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Siehe: Levy 1932.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 Vgl. Busch 2001, S. 497–499.

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

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



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

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

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



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

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

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

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

19 Vgl. Gough 2014, S. 5–6.

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

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

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

22 Vgl. Gough 2014, S. 6.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

32 Ebd., S. 310.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

36 Vgl. Golan 2009, S. 128.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Vgl. ebd., S. 56.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Scheuzger 2009b, S. 128.

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

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

15 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

20 Vgl. Rochfort 1993, S. 25.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

27 Scheuzger 2009a, S. 250.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Vgl. Tobler 1976, S. 7 f.

39 Ebd., S. 6.

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

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

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

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

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

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

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

44 Ebd., S. 32.

45 Ebd.

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

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

48 Folgarait 1998, S. 12.

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

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

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

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

50 Klopfer 1992, S. 231.

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

56 Vgl. hierzu zuletzt: Dickerman 2011.

57 Münzberg/Nungesser 1987, S. 81.

58 Coffey 2012a, S. 9.



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

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

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

59 Zimmering 2005, S. 33.

60 Ebd.

61 Scheuzger 2009b, S. 128.

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

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

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

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

62 Ebd.

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

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

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

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

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

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

67 Scheuzger 2009b, S. 128.

68 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Scheuzger 2009a, S. 215.

76 Scheuzger 2009b, S. 124.

77 Vgl. Scheuzger 2009a, S. 228.

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

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

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

79 Vgl. ebd., S. 666.

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

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

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

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

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

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

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

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

85 Scheuzger 2009b, S. 124.

86 Vgl. Charlot 1962, S. 259–260.

87 Vgl. Edwards 1966, S. 15.

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

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

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

90 Einfeldt 2010, S. 174.

91 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

99 Einfeldt 2010, S. 47.



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

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

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



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

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

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

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

101 Paz 2001, S. 19.

102 Ebd., S. 18.

103 Coffey 2012a, S. 22.

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

104 Siqueiros 1987, S. 141.

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

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

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

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

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

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

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

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

109 Wolfe 1963, S. 277.

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

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

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

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

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

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

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

114 Delpar 1992, S. 68.

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

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

117 von Saldern 2013, S. 20.

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

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

118 Stearns 1922, S. vii.

119 von Saldern 2013, S. 13.

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

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

122 von Saldern 2013, S. 16–17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

135 Rinke 2005, S. 208.

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

137 Rinke 2005, S. 209.

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

139 Vgl. hierzu: Park 1995.



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

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

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

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

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

143 Ebd.

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

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

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

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

144 Ebd., S. 220 f.

145 Ebd., S. 222.

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

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

148 Morris 2005, S. 161.

149 Ebd.

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

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

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

151 Paz 1981, S. 253.

152 Ebd., S. 266.

153 Ebd.

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

155 Vgl. Pike 1992.

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

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

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

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

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

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

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

159 Vgl. ebd., S. 12.

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

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

162 Paredes 1977, S. 17.

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

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

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

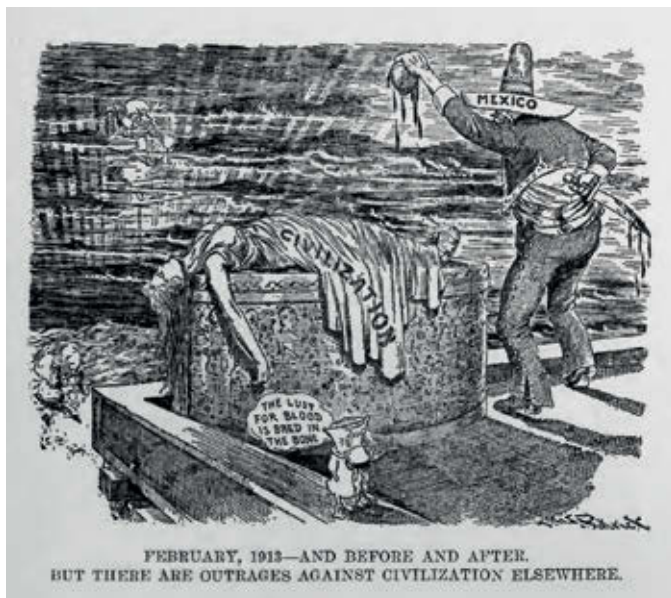
164 John Mason Hart gibt an, dass im Jahr 1902 US-amerikanische Unternehmen in Besitz von 80% der mexikanischen Eisenbahnaktien waren. Zudem gehörten ihnen 81% des Gesamtkapitals der mexikanischen Bergbauindustrie sowie Mehrheitsbeteiligungen an drei der größten mexikanischen Banken. Vgl. John Mason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

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

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

167 Ebd., S. 3.

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



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

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

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

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

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

III.2.2 Zur Rezeption der mexikanischen Moderne in den USA

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

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

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

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

173 Vgl. Pike 1992.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

181 Frank 1931, S. 184.

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

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

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

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

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

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

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

184 Hurlburt 1989, S. 4.

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

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

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

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

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

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

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

188 Stearns 1922, S. vii.

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

190 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

195 Delpar 1992, S. vii.

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

197 Delpar 1992, S. 41.

198 Tablada 1923, S. 267.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

208 Vgl. Brenner 1929.

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

210 Vgl. Delpar 1992, S. 136–138.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

223 Reed 1979, S. 68.

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

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

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

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

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

225 Indych-López 2007, S. 287.

226 Orozco 1974, S. 69.

227 Ebd., S. 77.

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



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

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

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

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

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



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

III.2.3 Auftragsarbeiten der mexikanischen Wandmaler in den USA

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

²³⁰ Indych-López 2009, S. 182.

²³¹ Ebd., S. 3.



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

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

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

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

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



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

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

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

234 Vgl. Einfeldt 2010, S. 174.

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

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

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

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

238 Vgl. Hobsbawm 1983.

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

240 Vgl. ebd., S. 122.

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

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

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

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

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

244 Levy 1932, S. 11.

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

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

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

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

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

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

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

247 Vgl. Siqueiros 1988, S. 286.

248 Vgl. Hurlburt 1989, S. 207.

249 Ebd., S. 53.

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



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

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

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

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

252 Ebd.

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

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

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

Dickerman 2011, S. 29.

254 Indych-López 2009, S. 118.

255 Zitiert nach ebd., S. 132.

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

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

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

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

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

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

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

261 Zitiert bei Delpar 1992, S. 152.

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

263 Indych-López 2007, S. 293.



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

²⁷⁶ Ebd.

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

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

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

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

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

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

279 Mabardi 1999, S. 257.

280 Indych-López 2009, S. 142.

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

282 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

287 Ebd.

288 New York Herald Tribune, 14. November 1931.

289 Chicago Evening Post, 29. Dezember 1931.

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

291 The New York Times, 15. November 1931.

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

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

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

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

293 Vgl. hierzu Dünne und Günzel 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

300 Vgl. Schlör 2015, S. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

305 New York Herald Tribune, 14. November 1931.

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

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

308 Ebd., S. 294–295.

309 New York Herald Tribune, 14. November 1931.

310 Ebd.

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

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

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

312 Chicago Evening Post, 29. Dezember 1931.

313 Ebd.

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

315 Ebd.

316 McBride 1932, S. 97.

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

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

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

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

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

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

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

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

322 Ebd.

IV Die Anfänge des Mediums: Die technischen Voraussetzungen und das *photomural* in dekorativen Kontexten

„Customer: ‚Do you make life-size enlargments [sic] from photographs?‘

Photographer: ‚Yes, sir, that’s one of our very special lines.‘

Customer: ‚Well, do one of this for me. It’s a snapshot I took of a whale.‘“¹

Als dieser Witz, eingesendet von einem Leser der *Reading Times* in Pennsylvania, am 13. Juni 1923 in der Mittwochs Ausgabe der Zeitung abgedruckt wurde, waren fotografische Vergrößerungen in Lebensgröße längst technisch durchführbar und wurden in fotografischen Studios überall in den USA praktiziert. Einen fotografischen Abzug in der Größe eines Wals herzustellen erschien jedoch offenbar noch 1923 als ein so unmögliches Unterfangen, dass es zur humoristischen Pointe taugte. Nur zehn Jahre später hatte die Herstellung fotografischer Großabzüge in den USA – nicht zuletzt bedingt durch die Einführung des *P.M.C. Bromide* genannten, großformatigen Fotopapiers durch die Eastman Kodak Company 1930 – allerdings solche Fortschritte gemacht, dass diese ganze Räume umspannten und die Öffentlichkeit in immer neues Erstaunen versetzten.

In seinem umfangreichen Materialband zur diskursiven Genese der Fotografie hat Steffen Siegel 2014 konstatiert, diese sei wohl „innerhalb der Mediengeschichte die erste Innovation [...], bei der Gegenstand und Diskurs zu gleicher Zeit eine öffentliche Sache geworden sind“². Geprägt waren diese Anfänge von der zeitlichen Koinzidenz unterschiedlicher Innovationen und ihrer Bekanntmachung durch Louis Daguerre und William Henry Fox Talbot, die heute gemeinhin als die „Väter“ des fotografischen Verfahrens gelten. Ersterer trat 1839 mit einem knappen zeitlichen Vorsprung mit seiner Erfindung an die Öffentlichkeit und veräußerte die Rechte kurz darauf an den französischen Staat, der die Daguerreotypie der Welt frei zur Verfügung stellte. Es war zu dieser Zeit, dass sich das neue Verfahren auch in den USA rasant zu verbreiten

1 Anon., Pithy Paragraphs, in: *Reading Times*, 13. Juni 1923, S. 14.

2 Steffen Siegel, *Neues Licht: Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, München 2014, S. 484.

begann. Nachdem die Vereinigten Staaten jedoch, so lässt sich vermuten, technisch und politisch zu einer neuen Macht – gerade auch innerhalb des amerikanischen Kontinents – herangereift waren, stellten sie in den 1850er Jahren die europäische Priorität auf dem Gebiet der Fotografie selbstbewusst in Frage und verfolgten verstärkt Ambitionen, diese als Teil einer nationalen Fortschrittsgeschichte zu vereinnahmen. Artikel in Fachzeitschriften wie dem *American Journal of Photography* proklamierten, dass es tatsächlich US-amerikanische Initiatoren gewesen seien, denen die Vorreiterrolle auf dem Gebiet fotografischer Innovationen gebühre, und suggerierten dabei nicht zuletzt die Kontinuität des US-amerikanischen Pioniergeistes. So schrieb etwa der US-amerikanische Chemiker John William Draper im Juni 1858: „For years before either Daguerre or Talbot had published anything on the subject, I had been in the habit of using sensitive paper for investigations of this kind“, und behauptete gleichzeitig, auch der Erste gewesen zu sein, der ein fotografisches Porträt geschaffen habe.³ Ein paar Monate später berichtete das *American Journal of Photography* unter der Überschrift *Who Made the First Collodion Picture?* über einen erfolgreichen Versuch des US-Amerikaners Ezekiel C. Hawkins mit dem Kollodium-Nassplatten-Verfahren im Jahr 1847. Damit wäre Hawkins den Experimenten des Franzosen Gustave Le Gray und des Briten Frederick Scott Archer mit diesem Verfahren ein paar Jahre zuvorgekommen, was den Schluss zulasse „that the origin of the present beautiful methods of the photographic art may be claimed for America“⁴. Die Geschichte des *photomural* ist durchzogen von vergleichbaren Prioritätsbehauptungen. Hier soll nun zunächst ein Blick auf die technischen Voraussetzungen für dessen Genese geworfen werden.

Die Formatfrage trieb schon die Begründer des fotografischen Verfahrens um. So ging etwa William Henry Fox Talbot 1839 davon aus, dass es möglich sein müsse, mit Hilfe einer Linse „einen Entwurf in jedem gewünschten Größenverhältnis zu erweitern oder zu verkleinern“⁵. Tatsächlich gestatteten es jedoch erst das Kollodium-Nassplatten-Verfahren und Vergrößerungsapparate wie die Solarkamera, die sich David A. Woodward 1857 in Baltimore patentieren ließ,⁶ beliebig viele Kontaktabzüge und bis zu lebensgroße fotografische Vergrößerungen herzustellen. Von Letzteren gibt eine in der Forschung bereits bekannte Karikatur (Abb. 28) des Franzosen Amédée de Noé, genannt Cham, einen Eindruck, der sich 1861 über das ausgesprochen erfolgreiche

3 John W. Draper, *Who Made the First Photographic Portrait?*, in: *The American Journal of Photography* 1:1 (1. Juni 1858), S. 2–6, hier: S. 2.

4 J. Milton Sanders, *Who Made the First Collodion Picture?*, in: *The American Journal of Photography*, 1:7 (1. September 1858), S. 99–100, hier: S. 99.

5 Zitiert nach Beaumont Newhall, *Die Väter der Fotografie. Anatomie einer Erfindung*, Seebruck am Chiemsee 1978, S. 58.

6 Vgl. Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie: Die ersten hundert Jahre* (= Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband III), Frankfurt a. M. 1983, S. 381.



Abb. 28: Cham [Amédée de Noé],
Karikatur aus: *Choses et autres croquis*,
Paris 1861, S. 13

fotografische Unternehmen seines Landsmannes André Adolphe Eugène Disdéri in Paris lustig machte.⁷ Angesichts der monumentalen Vergrößerung eines Porträts ihres auch in der Körperfülle geradezu aufgebläht wirkenden Sprösslings ruft eine Kundin Disdérés erschrocken aus: „Ah! Mein Gott! Ist das das Foto von meinem kleinen Baby?“ Woraufhin der Fotograf ungerührt antwortet: „Ich kann es noch größer machen, wenn die Dame es wünscht.“

Zwar wurden die ersten Vergrößerungen in Lebensgröße in Europa gemacht, allerdings, so hat Wolfgang Kemp konstatiert, beherrschte in den USA „das Streben nach Sonderformaten eine Zeitlang das Fotoschaffen fast gänzlich“⁸. Erst „[d]ie Vergrößerungsfotografie und die Großbildfotografie“, so Kemp, „eroberten dem neuen Medium die Wand, die Wand der privaten Innenräume und die Wände der Kunstaustellungen“⁹. Wurden für Letztere entsprechend großformatige Platten verwendet, die detailreiche Ergebnisse erzielten, so hatte Erstere mit der Malerei mehr gemein als mit der Fotografie: „[I]n Wirklichkeit“ so Kemp, seien die mit Vergrößerungsapparaten erzielten Ergebnisse „gemalte Portraits“¹⁰ gewesen, denn sie mussten, da sich auf dem

7 Die Karikatur wird auch angeführt von Lugon 2012, S. 80. Disdéri, der sich 1854 ein Patent auf das Visitenkartenporträt hatte erteilen lassen, galt 1861 als der reichste Fotograf der Welt und beschäftigte bis zu neunzig Angestellte. Vgl. Gernsheim 1983, S. 355 ff.

8 Kemp 1978, S. 21.

9 Ebd., S. 22.

10 Ebd.

wenig empfindlichen Papier das Bild nur unscharf abzeichnete, nachträglich koloriert und übermalt werden. In seinem Buch *The camera and the pencil* von 1864 gab der US-amerikanische Fotograf Marcus Aurelius Root daher genaue Anweisungen, wie und mit welchen Materialien solche Kolorierungen lebensgroßer Porträts durchzuführen seien. Es komme auf die Zusammenarbeit von Fotograf*in und Maler*in an, so Root: „[T]he Camera and the Pencil are companions.“¹¹

Angesichts der Ergebnisse, die auf dem Gebiet großformatiger Porträtfotografie in den USA erreicht wurden, schrieb die Zeitschrift *Harper's Weekly* bereits im Herbst 1857 nicht ohne einen gewissen Nationalstolz: „Photography was born in the United States and the sceptre has not departed from us. The vocation of the portrait painter is not gone but modified. Portrait painting by the old methods is as completely defunct as is navigation by the stars.“¹²

IV.1 Das fotografische Großformat und die Verlegung des transatlantischen Unterseekabels 1858

Laut Robert Tafts 1938 erschienenem Buch *Photography and the American Scene: A Social History, 1839–1889* bildete einen frühen Höhepunkt dieses Strebens nach Großformaten 1858 ein Transparent von 15 × 7,5 m an der Fassade des Ateliers des Fotografen Mathew Brady am New Yorker Broadway – laut Taft, „[t]he crowning glory in bigness for this era“¹³. Anlass für Bradys Vorstoß war die erste erfolgreiche Verlegung des transatlantischen Unterseekabels durch den US-amerikanischen Unternehmer Cyrus W. Field, das den Telegrafatenverkehr zwischen Europa und den USA ermöglichen sollte – ein gigantisches technisches Unterfangen, dem bereits ein gescheiterter Versuch Fields im Vorjahr vorangegangen war.¹⁴ Im August 1858 gelang schließlich die erfolgreiche

11 M.A. Root, *The camera and the pencil*, Philadelphia 1864, S. 264.

12 *Harper's Weekly*, 17. Oktober 1857, S. 659, hier zitiert nach: Robert Taft, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839–1889*, New York 1938, S. 130–131.

13 Ebd., S. 133. Tafts Buch kann neben dem im selben Jahr erschienenen *Photography: A Short Critical History* von Beaumont Newhall als erste Abhandlung zur US-amerikanischen Fotografiegeschichte gelten. Im Gegensatz zu Newhall, dessen Buch weitaus häufiger rezipiert wird, versuchte sich Taft an einer Sozialgeschichte der Fotografie als Massenmedium. Vgl. hierzu: François Brunet, Robert Taft: Historian of Photography as a Mass Medium, in: *American Art* 27:2 (Sommer 2013), S. 25–32.

14 Vgl. hierzu: Christian Holtorf, *Der erste Draht zur Neuen Welt: Die Verlegung des transatlantischen Telegrafatenkabels*, Göttingen 2013; sowie für einen transkulturellen Ansatz: Simone M. Müller, *Wiring the World: The Social and Cultural Creation of Global Telegraph Networks*, New York 2015 und Dies., Working the Nation State: Submarine Cable Actors, Cable Transnationalism and the Governance of the Global Media System, 1858–1914, in: *The Nation State and Beyond. Governing Globalization Processes in the Nineteenth and Twentieth Century*, hrsg. von Isabella Löhr und Roland Wenzlhuemer, Berlin/Heidelberg 2013, S. 101–126.

Übersendung erster Nachrichten, angefangen mit einem Glückwunschtelegramm der englischen Königin – wenn auch zunächst nur bruchstückhaft – an den US-Präsidenten James Buchanan.¹⁵ Die Nachricht von Fields Erfolg sorgte nicht zuletzt in New York im August und September des Jahres für begeisterte Jubelfeiern, anlässlich derer „all the establishments on Broadway attempted to outdo themselves and their competitors in elaborateness of decoration“¹⁶. Zahlreiche Unternehmen versuchten, aus der Vermarktung dieses historischen Ereignisses Profit zu schlagen. So verkaufte etwa die Firma Tiffany & Co. im Rahmen des New Yorker Straßenumzugs am 1. September 1858 Teilstücke des Kabels zusammen mit einem Echtheitszertifikat¹⁷ und die Fotografiengeschäfte am Broadway übertrafen sich gegenseitig mit der Zurschaustellung technischer Innovationen. Bradys Transparent zeigte, Robert Taft zufolge, neben einem Porträt des Unternehmers Field selbst, Bildnisse seiner Landsleute Benjamin Franklin und Samuel F. B. Morse als dessen Wegbereiter.¹⁸ Zieht man jedoch, anders als in der Forschungsliteratur zum fotografischen Großformat bislang geschehen,¹⁹ die Primärquellen zu Rate, so lässt sich nicht eindeutig klären, in welchem Maße Brady hier von der Fotografie Gebrauch machte. Sein Transparent unterschied sich – von seiner enormen Größe einmal abgesehen – wohl nicht wesentlich von den mit malerischen oder grafischen Mitteln erzeugten Transparentbildern, wie sie im 19. Jahrhundert zahlreich „im Zentrum städtischer Öffentlichkeit“²⁰ standen und als solche eine ganze Reihe New Yorker Gebäude anlässlich der Verlegung des Atlantikabels schmückten.²¹ So schrieb die *New York Tribune* am 18. August 1858:

„Brady’s photographic gallery had a transparency 48 by 28 feet, having upon it two female figures representing England and America shaking hands, and above them the portraits of Field, Franklin and Morse. The two females stood on a bridge, representing the bridging of the ocean by the telegraph, and beneath is Neptun in chariots. At the left corner was the letter V, and at the right the letter B, initials of the names of the Queen and President, each on an electric star.“²²

15 Vgl. Holtorf 2013, S. 150–153.

16 Taft 1938, S. 133.

17 Vgl. Holtorf 2013, S. 153.

18 Taft 1938, S. 133.

19 Vgl. Kemp 1978, S. 21 sowie Lugon 2013, S. 81.

20 Birgit Verwiebe, Transparente Bilder. Kunst und Geselligkeit im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin* 31 (1991), S. 229–242, hier: S. 229.

21 Vgl. zum sogenannten Transparentbild wie es etwa auch von Daguerre 1822 für sein Diorama genutzt wurde v.a.: Birgit Verwiebe, *Das transparente Bild im späten 18. und im 19. Jahrhundert. Seine Entstehung, Entwicklung und Einordnung in die Geschichte der Massenkommunikation*, Diss., Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, 1989.

22 Anon., The Telegraph Jubilee, in: *New York Daily Tribune*, 18. August 1858, S. 4–5, hier: S. 5.

Am 2. September 1858 warb Mathew Brady in der *New York Times* mit einem „Imperial Photograph of Cyrus W. Field on exhibition at Brady’s Gallery“²³, dieses durch Brady popularisierte Format maß jedoch lediglich 43 × 50 cm.²⁴ Auch die Ausgabe des *American Journal of Photography* von 1858, die Taft als Quelle diente, benennt lediglich „a splendid transparency 50 by 25 feet“²⁵ an Bradys Fassade – die Maßangaben variieren demnach leicht –, die von 600 Kerzen erleuchtet gewesen sei, ohne jedoch den Anteil der Fotografie an Bradys Dekoration zu bemessen.²⁶ Im nächsten Abschnitt wird allerdings die ebenfalls am Broadway niedergelassene Firma Seely & Garbanati angeführt, der, so legt der Artikel dar, als Würdigung Cyrus W. Fields ein fotografisches Porträt des Unternehmers in bislang nicht gekannten Ausmaßen gelungen sei:

„In front of the photographic establishment of these gentlemen [...] was exhibited a colossal photograph of Cyrus W. Field from life, on a scale of about 25 feet for the full length figure. This was said to be *the first photographic portrait, of size larger than life ever attempted*. It is an excellent likeness of Mr. Field, and was one of the most noteworthy objects of the day. At night it was brilliantly illuminated, as was also the place of business of the firm. The portrait was stretched on a frame 4 feet by 5 tastefully adorned with streamers, and inscriptions on the margins. The monograms were MORSE, FIELD on the top and bottom; DAGUERRE, ARCHER on the right and left. On the reverse of the frame was the legend: *The Tribute of Photography*. The whole was set upon a pole about 20 feet in height, and erected on the edge of the sidewalk.“²⁷

Die Verlegung des transatlantischen Unterseekabels stellte einen technischen Quantensprung dar. Diesem sollte offenbar auch medial bislang Ungekanntes entsprechen, was für ein Vorrücken in neue Dimensionen sorgte. Die Fotografie als ein technisches Medium zollte dabei buchstäblich einer anderen technischen Innovationsleistung Tribut. Dies manifestierte sich nicht nur in der Beschriftung *The Tribute of Photography*, sondern auch in den angebrachten Monogrammen, wobei Morse und Field den US-amerikanischen Erfinder- bzw. Pioniergeist der Zeit verkörpern und Daguerre und

23 Advertisement: Imperial Photograph of Cyrus W. Field on exhibition at Brady’s Gallery, No. 359 Broadway, over Thompson’s Saloon, in: *The New York Times*, 2. September 1858, S. 5.

24 Vgl. Kemp 1978, S. 21.

25 Anon., The Atlantic Cable and Photography, in: *The American Journal of Photography* 1:7 (1. September 1858), S. 111–113, hier: S. 112.

26 Ebd.

27 The Atlantic Cable and Photography 1858, S. 112–113, Hervorhebung durch die Autorin. Charles A. Seely, Miteigentümer des hier genannten Unternehmens, hatte 1855 das *American Journal of Photography* gegründet und fungierte bis 1867 als Herausgeber der Zeitschrift. Sein Geschäftspartner Henry Garbanati wurde 1859 zum Mitherausgeber ernannt. Vgl. Andrea L. Volpe, American Journal of Photography, in: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, hrsg. von John Hannavy, New York 2008, S. 35–36, hier: S. 35. Die besondere Akzentuierung der Leistungen ihres Unternehmens an dieser Stelle diente somit nicht zuletzt der Eigenwerbung.

Archer – der britische Erfinder der Kollodium-Nassplatte – für europäischen Innovationsreichtum stehen.

Sowohl die Fotografie als auch die Telegrafie als die mit diesen Namen in Zusammenhang stehenden Erfindungen machen sich Lichterscheinungen zunutze. Beide verbindet in den USA zudem eine gemeinsame Geschichte, denn Morse, dessen Schüler Brady war, hatte bei der Einführung und Verbreitung der Daguerreotypie in Amerika die entscheidende Rolle gespielt.²⁸ Gurney's Palace of Art, ein weiteres am Broadway ansässiges fotografisches Unternehmen, verkündete daher anlässlich der Feierlichkeiten auf einem beleuchteten Transparent: „DAGUERRE AND MORSE, One harnessed the Light, and the other the Light-ning.“²⁹ Gerade hinsichtlich des elektrischen Fortschritts waren die 1850er Jahre jedoch noch eine Zeit großer technischer Diskrepanzen. Zwar waren mittels der Elektrizität „gerade erste Signale über den Atlantik gesendet“³⁰ worden, doch die entsprechenden Feierlichkeiten wurden noch in Fackel- und Kerzenschein begangen, denn eine elektrische Beleuchtung sollte sich auf den Straßen New Yorks erst ab 1880 durchsetzen.³¹

Vergleichbar mit den *photomurals* der 1930er Jahre wurden somit hier technische Höchstleistungen in der medialen Präsentation bereits extrem groß umgesetzt. Zudem wurden nationale Konnotationen wirksam, denn das Transatlantikkabel kann als erster Versuch gelten, durch den Ausbau eines Kommunikationsnetzwerks in wirtschaftlicher wie technischer Hinsicht eine US-amerikanische Vormachtstellung gegenüber Europa zu erreichen: „Das Atlantikkabel“, so Christian Holtorf, „war ein populäres Beispiel für die Erfindungskraft der Amerikaner und die Verbreitung ihrer Fähigkeiten und Überzeugungen über den Rest der Welt.“³² Dies lässt sich anhand eines malerischen Beispiels verdeutlichen, das „den erhofften Beitrag der elektrischen Telegrafie zur amerikanischen Nation“³³ anschaulich und an prominenter Stelle illustriert: das Kuppelfresko mit der Apotheose George Washingtons im Washingtoner Kapitol. 1865 von dem aus Italien stammenden Maler Constantino Brumidi geschaffen zeigt das Fresko u. a. die Göttin Minerva in Begleitung von Franklin und Morse: „Elektrizität und Telegrafie“, so Christian Holtorf, „werden hier als Beispiele des technologischen Fortschritts zitiert,

28 Morse weilte zum Zeitpunkt von Daguerres Erfindung in Paris, um ein Patent für seinen Telegrafen anzumelden, und berichtete bereits im Frühjahr 1839 von dort seinen US-amerikanischen Landsleuten von dem neuen Verfahren. Seine Schilderung wurde landesweit in Tageszeitungen abgedruckt. Nachdem im Herbst 1839 eine ausführliche Beschreibung von Daguerres Prozess die USA erreicht hatte, ließ Morse sich eine Kamera nach Daguerres Vorbild anfertigen. Vgl. Taft 1938, S. 8–15.

29 The Atlantic Cable and Photography 1858, S. 111.

30 Holtorf 2013, S. 171.

31 Vgl. hierzu: David E. Nye, *American Illuminations: Urban Lighting, 1800–1920*, Cambridge 2018, S. 46.

32 Holtorf 2013, S. 248.

33 Ebd., S. 243.



Abb. 29: Constantino Brumidi, *The Apotheosis of Washington*, Detail: *Marine*, 1865, Deckenfresko in der Rotunde, United States Capitol, Washington, D.C.

auf dem die Identität der Nation ruht.“³⁴ Zudem wird die Verlegung des Atlantikkabels selbst thematisiert, denn unmittelbar angrenzend an die Darstellung der Minerva zeigt die Allegorie *Marine* Neptun mit der Liebesgöttin Aphrodite, die – vor dem Hintergrund eines Ozeandampfers – das Kabel in den Händen hält (Abb. 29).

Das Deckenfresko *Telegraph* im Senate Post Office des Kapitols (Abb. 30), ebenfalls geschaffen von Brumidi, thematisiert die Verlegung des Kabels selbst und macht den damit einhergehenden Wandel der Machtverhältnisse noch anschaulicher.³⁵ Abermals verwob Brumidi hier mythologische Motive mit zeitgenössischen Ereignissen, indem er die Entführung der Europa durch den in einen Stier verwandelten Zeus darstellte, die – in Abwandlung des klassischen Mythos – jedoch nicht auf Kreta, sondern an der Küste des amerikanischen Kontinents anlandet. Im Zentrum der Darstellung reicht Europa einer Allegorie Amerikas als Zeichen der Einigung die Hand, während ein Engel ihr den Telegrafendraht überreicht. Europa, angereist über den Atlantik, ist somit die dankbare Empfängerin der neuen Technologie, während Amerika als großzügige Gönnerin auftritt, überlegen in Innovationsgeist, Macht und Reichtum – Eigenschaften, die durch Kanonenrohr und Füllhorn symbolisiert werden.

Im Hinblick auf die künstlerischen Machtverhältnisse erzählen die Fresken jedoch eine andere Geschichte, denn ursprünglich hatte sich der US-Amerikaner Morse, der ein renommierter Maler und Präsident der National Academy of Design war und somit

³⁴ Holtorf 2013, S. 244.

³⁵ Vgl. William Kloss und Diane K. Skvarla, *United States Senate Catalogue of Fine Art*, hrsg. Jane R. McGoldrick, Washington D.C. 2002, S. 362 ff.



Abb. 30: Constantino Brumidi, *Telegraph*, 1866–67, Deckenfresko im Senate Post Office, United States Capitol, Washington, D.C.

als interdisziplinärer Grenzgänger gelten kann, selbst für den Auftrag beworben.³⁶ Der Italiener Brumidi wurde ihm allerdings vorgezogen, was lange Zeit kennzeichnend war für eine Nation, die zwar um die Ablösung von Europa kämpfte, Ideen und Akteur*innen, mit deren Hilfe Unabhängigkeit und nationale Unverwechselbarkeit künstlerisch postuliert werden sollten, jedoch vom „Alten“ Kontinent importierte. Die transatlantische Telegrafieverbindung – und damit einhergehend die technische Vorherrschaft der USA – war zum Entstehungszeitpunkt der Fresken zudem mehr Hoffnung als Wirklichkeit, denn bereits einige Wochen nach ihrer Inbetriebnahme war die von Field verlegte Leitung zusammengebrochen. Das Projekt konnte erst nach dem US-amerikanischen Bürgerkrieg wieder aufgenommen und 1866 letztlich erfolgreich umgesetzt werden, was endgültig das Zeitalter einer neuen Art der Kommunikation einläutete, die, wenn sie auch national vereinnahmt wurde, doch nicht mehr an nationale Grenzen gebunden war, wie Simone Müller-Pohl konstatiert hat: „[Submarine telegraphy] enhanced the formation of new trans- and international spaces and classes, such as a distinct cable transnationalism, which were neither bound by a nation state’s territory nor its nationalistic exclusiveness.“³⁷

36 Vgl. Holtorf 2013, S. 244.

37 Müller-Pohl 2013, S. 102.

IV.2 „The hitherto impossible in photography is our specialty“: George R. Lawrence' Fotografie des *Alton Limited* auf der Pariser Weltausstellung 1900

Die Feierlichkeiten anlässlich der Verlegung des Transatlantikkabels 1858 zeigen auf, dass die Fotografie häufig dann die Grenzen des bisher Dagewesenen sprengte, wenn auch in anderen Bereichen die Grenzen technischer Machbarkeit ausgelotet wurden. Sie sollen hier als erstes Beispiel für die sich in der Größe manifestierenden Überbietungen im fotografischen Bereich dienen, mit denen auch Erfindungskraft und technische Überlegenheit der Nation demonstriert werden konnten. Dies geschah ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt auch im Rahmen der großen Weltausstellungen, die sich, angefangen mit der *Great Exhibition* 1851 in London, als technische Leistungsschauen etablierten und dabei gleichermaßen von einem nationalen wie von einem internationalen Geist getragen waren. Schon 1849 gab der britische Prinz Albert seiner Hoffnung auf einen neuen internationalen Zusammenhalt Ausdruck, denn gerade die Fortschritte in der Kommunikationstechnik würden „the distances which separated the different nations and parts of the globe“³⁸ langsam zum Verschwinden bringen. Trotzdem haben David Raizman und Ethan Robey für die Weltausstellungen bis 1915 befunden: „Comparison and competition were key to the political purposes of world's fairs in this period. Displays of goods not only embodied national traditions and styles, but were also held up against products of rival countries and ranked in terms of tangible and intangible qualities, such as skill and taste.“³⁹ Auch vom neuen Medium der Fotografie machten die Nationen Gebrauch, um sich auf technischem Gebiet miteinander zu messen. So wurden etwa auf der Pariser *Exposition Universelle* von 1855 aufsehenerregende Vergrößerungen präsentiert, wie die vom Franzosen Edouard Delessert angefertigte, 190 × 155 cm große Aufnahme eines Ponys, die der Fotograf aus neun einzelnen Blättern zusammengesetzt hatte.⁴⁰

Es war jedoch die Pariser Weltausstellung von 1900, die Anlass gab für einen weiteren US-amerikanischen Vorstoß in einen Bereich, der technisch bisher nicht zu bewältigen war: die Konstruktion der *The Mammoth* genannten Großbildkamera, hergestellt in Chicago von J. A. Anderson, die Bilder in der Größe von 1,38 × 2,45 m erzeugte. Die größte Kamera der Welt, die auf sechs Meter ausgezogen werden

38 Zitiert nach: John Rennie Short, *Globalization, Modernity and the City*, London/New York 2012, S. 95.

39 David Raizman und Ethan Robey, Introduction. Communities real and imagined: world's fairs and political meanings, in: *Expanding Nationalisms at World's Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*, hrsg. von dens., London/New York 2018, S. 1–14, hier: S. 9.

40 Vgl. Gernsheim 1983, S. 384.

konnte, entsprach gänzlich dem US-amerikanischen „Wunschbild [...], auf möglichst allen Gebieten die Besten und Größten zu sein“⁴¹. In Auftrag gegeben hatte sie der Fotograf George R. Lawrence im Namen der Chicago & Alton Railway Company, die ihren neuen Expresszug – „the largest and finest train in existence“⁴² – fotografisch verewigen lassen wollte, um das Resultat auf der Pariser Weltausstellung zu präsentieren.

Wie kein anderes Symbol stand die Eisenbahn zu diesem Zeitpunkt für die US-amerikanischen Expansionsbestrebungen des 19. Jahrhunderts und damit für Natur- und Raumeroberung. Der Dichter und Essayist Walt Whitman setzte der Dampflok daher schon 1876 mit seinem Gedicht *To a Locomotive in Winter* ein literarisches Denkmal, in dem er diese zum „[t]ype of the modern – emblem of motion and power – pulse of the continent“⁴³ erhob. Die Eisenbahn war „the inevitable culmination“⁴⁴ eines evolutionären Fortschrittsverständnisses, das vor allem durch die Schriften des Historikers Frederick Jackson Turner an Kontur gewann. Von Turner und seiner Leser*innenschaft, so hat der Historiker David E. Nye konstatiert, sei die Eisenbahn als ein zentraler Baustein „of an automatic unfolding of the national destiny“⁴⁵ begriffen worden:

„At century's end this nearly automatic, evolutionary optimism was linked to an industrial aesthetic. Americans were awed by the sheer scale of the railroads, with their bridges spanning even the largest rivers, their enormous freight yards and roundhouses, and their impressive stations. This system, together with the landscape of steel mills and factories that the railroad made possible, was understood in terms of the sublime. The new industrial aesthetic emphasized man's domination of nature, billowing clouds of smoke and steam, mountains of coal and slag, and the searing heat of furnaces – a landscape where everything was man-made.“⁴⁶

Auch der *Alton Limited* war eine Ausgeburt dieser gigantischen, menschengemachten Landschaft technischer „Hochkultur“. Laut der Chicago & Alton Railway Company war der Zug nicht nur ein einzigartiges Beispiel US-amerikanischer Ingenieurskunst, er stand auch für ein US-amerikanisches Formverständnis: „[N]o railway train in the world had ever presented so uniform and symmetrical a design.“⁴⁷

41 Ebd., S. 385.

42 Anon., Biggest Camera in the World, Built to Photograph a Train, in: *The Brooklyn Daily Eagle*, 4. August 1901, S. 10.

43 Zitiert nach: ebd.

44 David E. Nye, *America as Second Creation – Technology and Narratives of New Beginnings*, Cambridge 2004, S. 172.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 173.

47 *The Brooklyn Daily Eagle*, 4. August 1901, S. 10.

Lawrence, der kurz zuvor mit einem von ihm erfundenen Pulver die Blitzlichtfotografie revolutioniert hatte, experimentierte zu diesem Zeitpunkt bereits mit einer von ihm erdachten Panoramakamera und hatte sich mit dem Werbeslogan „The hitherto impossible in photography is our specialty“ einen Namen gemacht.⁴⁸ Der Chicago & Alton Railway Company muss Lawrence daher als besonders geeignet erschienen sein, um eine fotografische Aufnahme von bislang ungesehenen Ausmaßen anzufertigen, „sufficiently large to readily impress the public with the train’s uniform conformation“⁴⁹. Keinesfalls wollte die Eisenbahngesellschaft das makellose Design ihres Zugs durch die Stückelung in einzelne, aneinandergeklebte Aufnahmen fragmentiert sehen, weswegen die Fotografie auf einer einzigen Platte erfolgen sollte: „The Chicago and Alton [...] had built a faultless train of which they demanded a faultless photograph, insisting that in length the picture must not measure less than eight feet.“⁵⁰

Alles an der einzig und allein zu diesem Zweck konstruierten Kamera war gigantisch. Ihr Gesamtgewicht betrug 635 kg, davon wog der Apparat selbst 408 kg und die geladene Kassette 227 kg: „Fifteen men are required to operate this monster, which holds a plate three times larger than the largest plate ever before exposed and which uses lenses larger and more expensive than any heretofore made.“⁵¹ Die ersten drei Abzüge wurden schließlich 1900 auf der Pariser Weltausstellung gezeigt: Einer in der Eisenbahnsektion, einer in der fotografischen Sektion, „while the third was accorded a place of honor in the United States Government Building, a liberality of exhibition privileges accorded to no other single exhibit in the entire Exhibition“⁵². Da die Juror*innen des fotografischen Wettbewerbs die Authentizität der Aufnahme anzweifeln, beorderte man den französischen Konsul eigens von New York nach Chicago, um die Kamera zu inspizieren. Erst dann verlieh man Lawrence den „Grand Prize of the World for Photographic Excellence“⁵³.

Einige der Besucher*innen der Weltausstellung mag die spektakuläre Aufnahme an ein Ereignis erinnert haben, das ein paar Jahre zuvor in Paris stattgefunden und dort für großes Aufsehen gesorgt hatte: die Vorführung des Stummfilms *L’Arrivée d’un train*

48 Vgl. Janice Petterchak, *Photography Genius: George R. Lawrence & „The Hitherto Impossible“*, in: *Journal of the Illinois State Historical Society* 95:2 (2002), S. 132–147.

49 Anon., *The Largest Camera in the World*, in: *The British Journal of Photography* 48:2161 (4. Oktober 1901), S. 635.

50 Anon., *Photographing a Fast Train: Biggest Camera in the World Built to Take „The Alton Limited“*, in: *The Sibley Journal*, 26. April 1901, S. 3.

51 *The Brooklyn Daily Eagle*, 4. August 1901, S. 10.

52 G.J. Charlton, *The Largest Photograph in the World of the Handsomest Train in the World, Chicago and Alton Railway*, Chicago, o.J., unpaginiert, Indiana Historical Society, M0818_BOX5_FOLDER8_PAM_004 (online zugänglich unter: <https://images.indianahistory.org/digital/collection/dc013/id/i177>, letzter Zugriff: 21.04.2023).

53 Vgl. Petterchak 2002, S. 138.

en gare de La Ciotat der Brüder Lumière 1896, der der Lebensnähe der Fotografie das Element bislang nicht gekannter Bewegung hinzugefügt hatte. Alle drei – die Eisenbahn, die etwa zur gleichen Zeit aufgekommene Fotografie und der Film – standen für die grundlegend veränderten Wahrnehmungsstrukturen im Maschinenzeitalter. Kam im Lumièreschen Stummfilm die in den Bahnhof einfahrende Eisenbahn jedoch auf die Betrachter*innen zu – was eine Verwischung der Grenze zwischen Zuschauer*innen und Bildraum zur Folge hatte – und versetzte diese der Legende nach dabei in großen Schrecken, so befindet sie sich auf Lawrence' Aufnahme exakt parallel zur Kamera, scheinbar in kontrollierter, nach vorn strebender Bewegung. Symmetrie und Gleichförmigkeit des Zugs – der *Alton Limited* zeichnete sich u. a. dadurch aus, dass Lokomotive und Wagen exakt die gleiche Höhe hatten – spiegeln sich so auch kompositorisch wider. Hier war die der Fotografie zugeschriebene Fähigkeit, präzise Abbilder der Wirklichkeit zu liefern, gefragt. Zugunsten einer möglichst großen Detailgenauigkeit wurde jegliche Bewegungsunschärfe vermieden. Um dennoch eine zielgerichtete, von rechts nach links verlaufende Bewegung des Zugs durchs Bild zu suggerieren, setzte man auf einer bearbeiteten Version der Aufnahme, die die Titelseite einer eigens von der Chicago & Alton Railway Company herausgegebenen Broschüre zierte, Passant*innen in die Landschaft, die dem Zug staunend nachzuschauen scheinen (Abb. 31). Stellvertretend repräsentieren diese die US-amerikanische Öffentlichkeit, welche, so heißt es im dazugehörigen Text, die Tatsache mit großem Stolz erfüllen dürfe, „that America sent to the Exposition Universalle [sic] THE LARGEST PHOTOGRAPH IN THE WORLD OF THE HANDSOMEST TRAIN IN THE WORLD“⁵⁴. Die anderen Nationen wurden somit gleich in zweifacher Hinsicht technisch übertrumpft. Das Manko, dass der US-amerikanische Beitrag keine tatsächlichen Eisenbahnerzeugnisse umfasste und die Aufnahme letztlich nur ein Substitut der Wirklichkeit darstellte, während etwa Russland Fabrikate der beinahe fertiggestellten Transsibirischen Eisenbahn präsentierte,⁵⁵ wurde auf diese Weise ins Positive verkehrt.

54 Charlton o.J.

55 Vgl. Kanzlei des Ministercomites, *Die Grosse Sibirische Eisenbahn, Pariser Weltausstellung d. J. 1900*, St. Petersburg 1900.

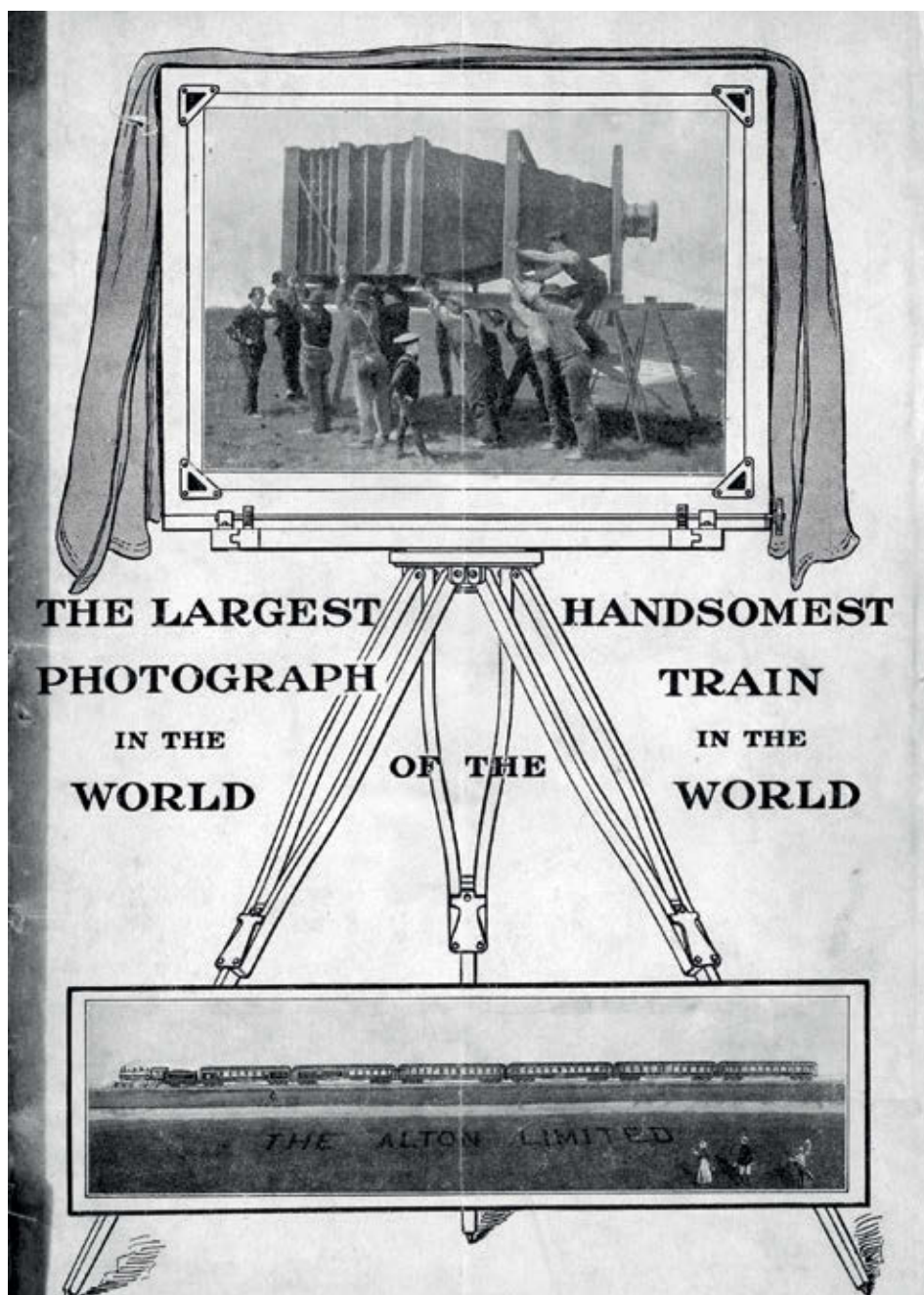


Abb. 31: George R. Lawrence, Fotografie des *The Alton Limited* der Chicago & Alton Railway Company, 1900, auf dem Cover von: G. J. Charlton, *The Largest Photograph in the World of the Handsomest Train in the World*, Chicago, o.J.

IV.3 „The world's first photomural“: Ein fotografisches Wandbild des Taj Mahal für das Ehepaar Goodspeed in Chicago

Die oben angeführten Beispiele illustrieren den US-amerikanischen Drang, auf fotografischem Gebiet in immer größere Dimensionen vorzustoßen, in dem sich bereits im 19. Jahrhundert der technische Überlegenheitsanspruch der US-amerikanischen Nation manifestiert. Standen diese Vorläufer noch in keinem spezifischen Verhältnis zum gebauten Raum, so lassen sich die Ursprünge des *photomural* – im Sinne eines fotografischen Bildes, das mit der Wand unmittelbar interagiert – zunächst im privaten Bereich des bürgerlichen Interieurs finden. Als das wohl früheste Beispiel einer solchen Form fotografischer Wanddekoration überhaupt kann ein *photomural* des Taj Mahal von 1927 gelten, das in der Forschungsliteratur bislang gänzlich unerwähnt ist (Abb. 32). In Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln der 1930er Jahre wird es jedoch als „the world's first photomural“⁵⁶ bezeichnet und das Medium damit dezidiert als US-amerikanische Erfindung vereinnahmt, wenn auch der Begriff selbst zum Entstehungszeitpunkt des Wandbildes noch nicht geläufig war. Ausgeführt wurde es von der in Chicago ansässigen Firma Kaufmann & Fabry. Spätestens 1934 sollte dieses kommerzielle Fotostudio mit dem im Rahmen der Chicagoer Weltausstellung realisierten *photomural* für die Ford Motor Company (Abb. 33) – mit einer Länge von 183 m das damals größte, temporäre fotografische Wandbild der Welt – zu einem der wichtigsten Studios aufsteigen, die auf die Produktion von *photomurals* spezialisiert waren.

Auftraggeberin des ersten, noch auf dem „trial-and-error“-Prinzip beruhenden Vorstoßes der Firma war Elizabeth Fuller Goodspeed, Ehefrau des Stahlfabrikanten Charles Barnett Goodspeed, die ein solches Wandbild für ihr frisch bezogenes Domizil wünschte: „Like all big things that have a small beginning“, so berichtete die Zeitschrift *Mechanix Illustrated* 1938, als sich das *photomural* in den USA gerade auf dem Höhepunkt seiner Popularität befand, „the making of giant photomurals was just a little idea back in 1927, when Mrs. C. B. Goodspeed of Chicago walked into the photo studio of Kaufmann & Fabry. She carried with her a 4 × 5 negative of India's famed Taj Mahal and explained to the skeptical Messrs. Kaufmann & Fabry that her idea was to have a picture large enough to cover the entire wall of an alcove in her home.“⁵⁷ Ebenso wie diese Einleitung heben Typografie und Wortwahl der Artikelüberschrift – *GIANT Pictures From Pigmy Prints* – auf die Größendiskrepanz zwischen der Vorlage, die hier als „zwergengroß“ titulierte wird, und dem resultierenden, gigantischen Abzug

56 H.H. Slawson, GIANT Pictures From Pigmy Prints, in: *Mechanix Illustrated* (August 1938), S. 52–55, 137, 145–146, hier: S. 54.

57 Ebd., S. 52.



Abb. 32: Kaufmann & Fabry, *photomural* des Taj Mahal in den Wohnräumen von Charles B. Goodspeed und Elizabeth Fuller Goodspeed, Chicago, 1927, in: *Mechanix Illustrated* (August 1938), S. 52

ab. Das *photomural* wird somit zum Signum des US-amerikanischen Mythos, etwas unmöglich Geglauhtes möglich zu machen, aus dem Nichts etwas Großes schaffen zu können – gewissermaßen „from rags to riches“ zu gelangen –, mit dem der erstmals 1931 von James Truslow Adams eingeführte Begriff des *American Dream*⁵⁸ bis heute untrennbar verbunden ist.

IV.3.1 Die fotografische Aneignung der Welt und das Sammeln von Bildern

Die Goodspeeds gehörten zur High Society Chicagos. Als engagierte Mäzenin war Elizabeth Fuller Goodspeed von 1932 bis 1940 Präsidentin des Arts Club of Chicago, mehrmals beherbergte sie Gertrude Stein und Alice B. Toklas in ihrem Chicagoer Wohnsitz, in dem sie legendäre Partys veranstaltete und dessen Wände Werke von Picasso, Calder und Matisse schmückten.⁵⁹ Anders als die allein durch ihr Vermögen zu definierende Upperclass war die High Society eine sich vor allem medial konstituierende, gesellschaftliche Schicht, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erst im Entstehen

58 Vgl. James Truslow Adams, *The Epic of America* [1931], New York 1941.

59 Vgl. Geoffrey Johnson, Portrait of a Lady, in: *Chicago Magazine* (Oktober 2008), unter: <http://www.chicagomag.com/Chicago-Magazine/October-2008/Portrait-of-a-Lady/> (letzter Zugriff: 21.04.2023).



Abb. 33: Kaufmann & Fabry und George Ebling (Fotograf), *photomural* in der Rotunde des Pavillons der Ford Motor Company, 1934, Weltausstellungsgelände, Chicago, in: *Mechanix Illustrated* (August 1938), S. 52

begriffen war.⁶⁰ Deren Mitglieder waren nicht nur gleichzeitig Thema und Produkt einer neuen Form der medialen Berichterstattung, die sich in den Gesellschaftsseiten der großen Zeitungen abspielte, sie schrieben auch selbst an ihrer medialen Inszenierung mit, indem sie sich als Amateurfilmer*innen und -fotograf*innen betätigten, die ihre Reisen und Partys für unterschiedliche Öffentlichkeiten festhielten.⁶¹

Die Amateurfotografie hatte durch die Entwicklung und Verbreitung der ersten tragbaren, industriell gefertigten Handkameras seit den 1880er Jahren entscheidende Fortschritte gemacht. Dominiert wurde der Markt vor allem von der von George Eastman 1881 in Rochester, New York gegründeten Eastman Kodak Company, die ab 1892 unter diesem Namen firmierte. Wenn auch sein tatsächlicher Beitrag zur Entwicklung der Amateurfotografie bestritten werden kann,⁶² so war Eastman ohne Zweifel ein Marketinggenie. Seine Firma, so schreibt Nancy Martha West in *Kodak and the Lens of Nostalgia*, „transformed American consumers’ perception of how they could organize,

60 Vgl. hierzu: Juliane Hornung, *Um die Welt mit den Thaws. Eine Mediengeschichte der New Yorker High Society in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2020.

61 Die New Yorker Millionäre Margaret und Lawrence Thaw produzierten, neben zahlreichen Amateurfilmen der von ihnen unternommenen Reisen, sogar zwei professionelle Filme für eine große Kinoöffentlichkeit. Vgl. ebd. In Elizabeth Fuller Goodspeeds Nachlass in der Yale University Library befindet sich ein Film mit dem Titel *Winter Parties*, der mehrere solcher gesellschaftlichen Ereignisse im Hause Goodspeed dokumentiert.

62 Vgl. Timm Starl, Exkurs: Die Kodak-Legende, in: Ders., *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995, S. 45–50.

present, and even remember their lives through snapshots“⁶³. Schon die einprägsame Bezeichnung Kodak, unter der auch 1888 die bis heute legendäre erste Rollfilmkamera der Firma eingeführt wurde, war aus Marketinggründen und mit „den Bestimmungen verschiedener ausländischer Warenzeichengesetze“⁶⁴ im Blick gewählt worden. Bereits 1886 hatte die Firma, hier noch unter dem Namen Eastman Dry Plate and Film Company, begonnen, ein Bromidpapier zu produzieren, mit dem Vergrößerungen auf zuvor nicht gekannte Maße möglich wurden. Als sich die American Photographer's Association 1887 schließlich zu ihrem Jahreskongress versammelte, waren die Vergrößerungstechniken der Firma bereits so weit perfektioniert worden, dass Fotografien von bis zu 137 × 228 cm an den Wänden des Messestandes präsentiert werden konnten.⁶⁵

Neben der Einführung des Papierrollfilms und der Weiterentwicklung zu dem auf einer Zelluloidunterlage basierenden *American Film* bestand Eastmans wichtigster Beitrag darin, seinen Kund*innen einen Entwicklungsservice anzubieten.⁶⁶ Mit dem Werbeslogan „You Press the Button, We Do the Rest“ deutete seine Firma an, dass das Fotografieren für jedermann allein durch das einfache Betätigen eines Knopfes zu bewerkstelligen war. Das Aufnehmen und Sammeln von Bildern im großen Stil wurde so zu einem Zeitvertreib, dem sich auch eine breite, technikunkundige Öffentlichkeit widmen konnte. Die Fotografie war nun nicht mehr das exklusive Gebiet einiger weniger Profis. Jede*r konnte sich die Umwelt fotografisch aneignen, ein Versprechen, das in Kodak-Werbekampagnen ab 1892 durch das sogenannte *Kodak Girl* verkörpert wurde, „a woman whose pretty face and stylish costumes would contextualize photography within contemporaneous discourses on fashion and feminine beauty [...] and whose youthfull image would signify the ease, pleasure, and freedom of snapshot photography“⁶⁷. Eine Anzeige von 1905 (Abb. 34) zeigt ein solches *Kodak Girl* auf einer Japan-Reise in einer deutlich privilegierten Blickposition, erhoben über den ihre Rikscha ziehenden, dunkelhäutigeren Japaner: „Implicit in her representation is racial purity,“ so konstatiert Nancy Martha West, „the supremacy of the nation she represents over the country she visits and photographs.“⁶⁸ Die Kamera trägt das *Kodak*

63 Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville/London 2000, S. 1.

64 Zitiert nach: Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*, München 1989, S. 133.

65 Vgl. Douglas Collins, *The Story of Kodak*, New York 1990, S. 53.

66 „Wenn man die Kamera kaufte, war sie mit einem Film von 100 Aufnahmen geladen; im Preis von 25 Dollar war das Entwickeln und die Herstellung von Abzügen inbegriffen. Von jedem gelungenen Negativ wurde eine Kontaktkopie hergestellt und säuberlich auf einen schokoladenbraunen Karton mit Goldrand geklebt. Der Besitzer einer Kodak brauchte nichts weiter zu tun, als die Kamera auf das Motiv zu richten, durch Knopfdruck den Auslöser zu betätigen, den Film für die nächste Aufnahme weiterzudrehen und den Uhrwerkmechanismus des Verschlusses mit einem Schnurzug neu zu spannen.“ Newhall 1989, S. 133.

67 West 2000, S. 53.

68 Ebd., S. 131. Die Geburt des sogenannten *tourist gaze*, des touristischen Blicks auf die Welt haben

Abb. 34: Eastman Kodak Company, Werbeanzeige *Kodak Simplicity* (*The Kodak Girl in Fair Japan*) mit einer Zeichnung von Charles Allan Gilbert, 1905, 23,8 × 14,6 cm, George Eastman Museum, Rochester, gift of Eastman Kodak Company, 2003.1273.0045, Courtesy of the George Eastman Museum



Girl als Zeichen „westlicher“ Modernisierung sowie als Zeichen der Machtausübung, die Susan Sontag zufolge mit dem Akt des Fotografierens unmittelbar einhergeht,⁶⁹ schussbereit in der Hand.⁷⁰

John Urry und Jonas Larsen auf 1840 datiert. 1839 bzw. 1840 waren Daguerre und Talbot mit ihren jeweiligen Erfindungen an die Öffentlichkeit getreten, 1841 hatte Thomas Cook die erste Pauschalreise organisiert: „From 1840 onwards travelling photographers and mobile photographs mobilised and exhibited distant places; they created spectacular displays that taught the art of gazing at the world with touristic curiosity.“ John Urry und Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0*, London 2011, S. 165. Tourismus und Amateurfotografie gehen auch im Hinblick auf die Kodak-Firmengeschichte Hand in Hand, denn seiner eigenen Erzählung nach war Eastman selbst erst durch eine Reise nach Santo Domingo in der Dominikanischen Republik dazu angeregt worden, den fotografischen Prozess zu vereinfachen, um das Fotografieren zu mobilisieren und einem Massenpublikum zugänglich zu machen. Vgl. Beaumont Newhall, *The Photographic Inventions of George Eastman*, in: *The Journal of Photographic Science* 3:2 (März–April 1955), S. 33–40, hier: S. 33–34.

⁶⁹ Vgl. Susan Sontag, *Über Fotografie* [1977], 18. Aufl., Frankfurt a. M. 2008, S. 20.

⁷⁰ Dass das *Kodak Girl* sich mit der Zeit zu einem Synonym für das *American Girl* und damit zu einem US-amerikanischen Archetypus entwickelte, lässt sich am Beispiel des 1917 uraufgeführten Balletts *Parade* von Erik Satie, Jean Cocteau und Pablo Picasso aufzeigen. Die Figur des *American Girl* ging hier mehreren nach europäischem Verständnis „typisch US-amerikanischen“ Betätigungen nach, darunter das Fahren eines Ford Model T und das Fotografieren mit einer Kodak-Kamera. Vgl. hierzu: Wanda Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 102.

Diese Form der individuellen Entdeckung und visuellen Eroberung der Welt spiegelt nicht zuletzt die Vorstellung vom US-amerikanischen Pioniergeist wider, der zentraler Bestandteil der nationalen Identitätsbildung ist. Zu dessen Verkörperung wurde in den 1920er und 1930er Jahren insbesondere das Ehepaar Martin und Osa Johnson, das mit seinen Büchern, Fotografien und Filmen, wie dem 1928 erschienenen *Simba: The King of the Beasts*, jahrzehntelang wirkmächtige Bildformulare des „Fremden“ produzierte. „[T]he Johnsons,“ postulieren Prue Ahrens, Lamont Lindstrom und Fiona Paisley Surrey, „restaged the story of the American pioneering spirit among the expanded horizons of America's new century.“⁷¹ Als das Buch *Auf Entdeckungsfahrt mit Johnson: Abenteuer mit Kamera, Büchse und Flugzeug* 1939 auch in Deutschland erschien, versprach der Klappentext eine unmittelbare Teilhabe der Leser*innen, nicht nur an den „Sitten und Gebräuche[n] wilder Volksstämme“, sondern ebenso „an der Jagd auf die Tiere der Wildnis, Jagd in erster Linie mit der Bildkamera, in der Not aber auch mit der Büchse“⁷². Der Akt des Fotografierens wird hier mit dem Akt des Tötens analogisiert, das Tier wird zur Beute, das mal mit der Kamera, mal mit dem Gewehr „geschossen“ werden kann, indem man jeweils einen Auslöser betätigt.⁷³ Susan Sontag hat bezüglich dieser Analogisierung geschrieben, die Kamera werde bereits in der Werbung „wie eine Räuberwaffe angepriesen – so automatisiert wie möglich und stets einsatzbereit“. Zwar töte das „Kamera-Gewehr“ nicht, dennoch hafte „dem Akt des Fotografierens etwas Räuberisches an. Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.“⁷⁴ Nach und nach, so Sontag, würden die Jagd-Safaris von den Foto-Safaris abgelöst: „Statt mit Winchesters sind die Jäger mit Hasselblads ausgerüstet; statt mit Hilfe eines Zielfernrohrs ihr Gewehr in Anschlag zu bringen, spähen sie durch einen Sucher, um den richtigen Bildausschnitt zu erhalten.“⁷⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren gerade Großwildjagden, ein koloniales Herrschaftsritual, ausgesprochen *en vogue*, und spektakuläre Jagdtrophäen, ausgestellt im bürgerlichen Interieur, galten als Statussymbole, in denen sich nicht zuletzt ein bestimmtes Männlichkeitsideal manifestierte.⁷⁶ George Eastman, der sich mit dem aus-

71 Prue Ahrens, Lamont Lindstrom und Fiona Paisley Surrey, *Across the World with the Johnsons: Visual Culture and American Empire in the Twentieth Century*, London/New York 2013, S. 1.

72 Vgl. Martin und Osa Johnson, *Auf Entdeckungsfahrt mit Johnson: Abenteuer mit Kamera, Büchse und Flugzeug*, Leipzig 1939.

73 Nicht umsonst etablierte sich in dieser Zeit mit dem englischen Wort *snapshot* ein Begriff aus der Jägersprache für das schnell und spontan geschossene Bild. Vgl. Newhall 1989, S. 134.

74 Sontag 2008, S. 20.

75 Ebd., S. 20–21.

76 Bernhard Gißibl zufolge war die Jagd-Safari ein nach spezifischen Kriterien funktionierendes Ritual, das der Durchsetzung von „class and status, whiteness, masculinity, worldliness, and authority“ diene.

Abb. 35: Paravent mit einer Fotografie von Martin und Osa Johnson für das Büro von George Eastman, in: Eastman Kodak Company, *Photo-Murals. A subject of interest to the Public, Photographers and Interior Decorators*, o.J., S. 7



drücklichen Ziel, einen Elefanten zu erlegen,⁷⁷ in Begleitung des Ehepaars Johnson 1927 auf eine solche Großwildjagd begeben hatte, ließ sich um 1930 einen Paravent mit einem im Großformat aufgezogenen Fotomotiv der Johnsons gestalten, das auf einer Safari entstanden war (Abb. 35).⁷⁸ Zwar zeigt die Fotografie selbst kein erlegtes Tier, allerdings ist hier eine Gruppe Jäger offenbar bei einer Ruhepause zu sehen, die Tropenhelme als vestimentäre Zeichen kolonialer Herrschaftsetablierung auf dem Kopf tragen. Seinen Platz fand der Paravent in Eastmans Büro und somit in unmittelbarer Nähe zum überdimensionalen Kopf des erlegten Elefanten, der noch heute den Wintergarten von Eastmans Wohnhaus dominiert (Abb. 36).⁷⁹ In ähnlicher Weise wie der präparierte Tierkörper fungierte auch die Fotografie als Trophäe, als Symbol der US-amerikanischen Bemächtigung des kolonialen Raums. Aufgebracht war sie auf

Siehe: Bernhard Gißibl, *The Conservation of Luxury. Safari Hunting and the Consumption of Wildlife in 20th century East Africa*, in: *Luxury in Global Perspective. Objects and Practices, 1600–2000*, hrsg. von Karin Hofmeester und Bernd-Stefan Grewe, New York 2016, S. 261–298, hier: S. 261.

77 Vgl. Elizabeth Brayer, *George Eastman: A Biography*, Rochester 2006, S. 492.

78 Das Negativ der verwendeten Aufnahme befindet sich in der Sammlung des Eastman Museum, Rochester (Inventarnummer 1985. 1262.0241). Es wird der Serie ‚East Africa‘ (A) zugeordnet und ist auf 1921–27 datiert. Vgl.: <https://collections.eastman.org/objects/204786/untitled?ctx=a84d4d41-b531-448d-9dlbe-0d36e0f8567&idx=0> (letzter Zugriff: 24.04.2023).

79 Heute handelt es sich bei dem Kopf allerdings um eine Acryl-Reproduktion des Originals. Vgl. Kathleen Quigley, *Splendor Restored At Eastman House*, in: *The New York Times*, 18. März 1990, S. 27 und S. 40, hier: S. 27.



Abb. 36: Ansicht des Wintergartens in George Eastmans Wohnhaus in Rochester, New York mit Elefanten-Trophäe und Elfenbein-Stoßzahn, 1928, Silbergelatine-abzug, 24,1 × 16,8 cm, George Eastman Museum, Rochester, gift of the University of Rochester, 2007.0199.0102, Courtesy of the George Eastman Museum

einen mobilen Bildträger – wobei der Paravent als ein ursprünglich aus dem asiatischen Raum stammender Stellschirm selbst ein Produkt „westlicher“ Aneignung ist, der die Erinnerung an Eastmans Triumph, an sein Bezwingen der ungezähmten Wildnis, konservieren und immer wieder vor Augen führen sollte: „Even personal experiences may be immortalized by the photomural process,“⁸⁰ hieß es 1931 in der *New York Times* zu Eastmans Paravent. Der Schwerpunkt lag somit auf der Verewigung der Erfahrung, nicht des Ergebnisses der Jagd. Die Kamera als Massenprodukt, davon war Eastman überzeugt, biete die einzigartige Möglichkeit, solch einmalige Erlebnisse in dauerhafte Dokumente zu verwandeln und „beim Schein des heimischen Kamins zu Szenen zurückzukehren, die anderenfalls im Gedächtnis verblassen und verlorengehen würden“⁸¹. Im *photomural* sollte es gelingen, der Fotografie als Erinnerungsträger persönlicher Lebensgeschichte monumentale Strukturen zu verleihen.

IV.3.2 Zwischen Intimität und Monumentalität: Das *photomural* als Träger persönlicher Erinnerung

Als Mitglieder der wohlhabenden US-amerikanischen Oberschicht gehörte auch für die Goodspeeds das Reisen zum guten Ton. So brachen sie 1925 zu einer siebenmonatigen

80 Storey 1931, S. 14.

81 Newhall 1989, S. 134.

Weltreise auf, die sie bis in die entlegensten Winkel Asiens führte und die für damalige Oberschicht-Verhältnisse ausgesprochen abenteuerlich war.⁸² Das Negativ des Taj Mahal, das Elizabeth Fuller Goodspeed 1927 Kaufmann & Fabry vorlegte, mit dem Wunsch, die Aufnahme des berühmten Bauwerks möge den etwa 2,5 m hohen Alkoven ihres Hauses zieren,⁸³ sollte jedoch die Erinnerung an eine andere Reise an die Wand bannen: Die zusammen mit ihrem Mann nach ihrer Eheschließung im Jahr 1916 unternommene Hochzeitsreise.⁸⁴

Der Taj Mahal gehörte schon früh zu den berühmtesten Sehenswürdigkeiten der Welt. Bereits vor seiner Fertigstellung 1648 zog er jedoch in erster Linie die Aufmerksamkeit und Bewunderung ausländischer Besucher*innen auf sich, wohingegen es in Indien selbst zunächst kaum Quellen gab, die sich mit ihm befassten: „The best-known symbol of Indian civilization,“ so hat Pratapaditya Pal daher konstatiert, „is essentially a creation of Western enthusiasm.“⁸⁵ Vom Moghulherrscher Shah Jahan als prachtvolles Mausoleum für seine verstorbene Lieblingsfrau in Auftrag gegeben gilt der Taj Mahal bis heute als architektonische Manifestation der romantischen Liebe – „the symbol *par excellence* of one man's love for a woman“⁸⁶ –, ein Konzept, das sich auch im Westen großer Beliebtheit erfreute.⁸⁷ Als idealtypischer Garten ist die symmetrische, auf geometrischen Formen basierende und an zentralen Sichtachsen orientierte Anlage außerdem anschlussfähig an die Vorstellung einer vollkommenen Beherrschbarkeit der Natur, die auch im europäischen Renaissance- und Barockgarten ihren Ausdruck findet. Die Komposition der dem *photomural* zugrunde liegenden Aufnahme zelebriert die sich im Bauwerk manifestierende Idee der Symmetrie. Dass diese den inzwischen berühmt gewordenen Blick von der Hauptachse auf das Mausoleum mit der Spiegelung

82 Ihre Reise, auf der sie von einem befreundeten Paar begleitet wurden, beschränkte sich nicht nur auf den üblichen Kanon von Sehenswürdigkeiten. So wurde etwa, entgegen eines ausdrücklichen Verbots des chinesischen Kriegsherren Feng Yuxiang, eine Expedition von Peking nach Ulan Bator unternommen. Geoffrey Johnson nimmt an, dass Elizabeth Fuller Goodspeed und ihre mitreisende Freundin die ersten Frauen waren, die das Gandan Kloster in Ulan Bator besuchten. Vgl. Johnson 2008.

83 Vgl. Slawson 1938, S. 52.

84 Vgl. Anon., You're Invited to View Times' Photo-Mural – It's First to Show Newspaper Processes From Logging to Reader's Door, in: *The Daily Times*, 23. November 1938, S. 10–11, hier: S. 10. Der Artikel erwähnt jedoch nicht den genauen Zeitpunkt dieser Hochzeitsreise.

85 Pratapaditya Pal, Romance of the Taj Mahal, in: Ausst. Kat. *Romance of the Taj Mahal*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (17. Dezember 1989–11. März 1990) Los Angeles/London 1989, S. 194–242, hier: 194.

86 Pratapaditya Pal, Introduction, in: Ausst. Kat. *Romance of the Taj Mahal* 1989, S. 9–13, hier: S. 9.

87 Vgl. Ausst. Kat. *Imperial Sightseeing: Die Indienreise von Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este*, hrsg. von Regina Höfer, Museum für Völkerkunde, Wien (7. Juli–3. September 2010 und 22. Oktober 2010–9. Januar 2011), Wien 2010, S. 127 (online zugänglich unter: <http://crossasia-repository.ub.uni-heidelberg.de/1404/>, letzter Zugriff: 21.04.2023).

im Wasserbecken zeigt, zeugt von der „Standardisierung der Blickwinkel“⁸⁸ bei der Produktion von Reise- und Erinnerungsbildern, die sich im Zuge des seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stetig anwachsenden Tourismus herausbildete und die nicht nur dazu führte, dass sich ein Kanon sogenannter „Must-Sees“ etablierte, sondern auch zu einer Normierung der Sehgewohnheiten beitrug.⁸⁹

Im *photomural* ist der Taj Mahal, der auf einem symmetrischen Grundriss basiert und dessen überwältigender Eindruck nicht zuletzt auch auf den geplanten Spiegelungen beruht, die dem Gebäude eine weitere Symmetrie hinzufügen, exakt axialsymmetrisch ins Bild gesetzt, die Spiegelachse verläuft durch die horizontale Bildmitte. Zwar bringt die auf Symmetrie und Achsialität angelegte Aufnahme so eine geometrische Grundordnung zur Anschauung, die den Taj Mahal in seiner charakteristischen Wirkung für die Betrachter*innen des *photomural* nacherlebbar machen sollte. Allerdings wird das beeindruckende Monument hier auch domestiziert und entmachtet. Eingebaut in eine Sofanische wird die Monumentalität des Taj Mahal gebrochen. In der Tradition exotisierender Bildtapeten wird er in Form eines *photomural* als exotische Kostbarkeit angeeignet und ins Interieur eingefügt.

Seine Funktion als Dekoration exotistischen Anspruchs unterstrich die abschließende Vergoldung des *photomural*, die Kaufmann & Fabry auf Wunsch von Elizabeth Fuller Goodspeed durchführten und die einem damaligen Goldwert von 50 Dollar entsprach.⁹⁰ Anstatt durch das Schwarz-Weiß der Aufnahme eine nüchterne Klarheit der Form zu betonen, strahlte das im *photomural* vergoldete Bauwerk, als „Sinnbild für die Imposanz und die ästhetische Überlegenheit und das Monumentale sogenannter ‚Hochkulturen‘ gegenüber der industrialisierten und rationalisierten Welt“⁹¹, exotische Pracht aus. Die durch die symmetrische Bildanlage evozierte Stabilität des Bauwerks kontrastierte dabei „die Flüchtigkeit und Instabilität der Moderne, wo [...] nichts mehr für die Ewigkeit gebaut wird“⁹², und die nicht zuletzt auch das *photomural* als ephemeres Medium eigentlich verkörpert. Durch seine Vergoldung wurde das *photomural* hier jedoch aufgewertet und anschlussfähig an die Goldledertapete gemacht. Dieser geprägte Wandbehang –, [e]ine der reichsten und luxuriösesten Wandbespannungen,

88 Diana Schulze, *Der Photograph in Garten und Park: Aspekte historischer Photographien öffentlicher Gärten in Deutschland von 1880 bis 1930*, Würzburg 2004, S. 263.

89 Vgl. Ingrid Thurner, Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen. Tourismus und Fotografie, in: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 44:12 (1992), S. 23–44, hier: S. 31; Vgl. außerdem zum Themenkomplex Tourismus und Fotografie: Ausst. Kat. *Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes*, Kunsthalle Tübingen (22. August–20. September 1981), Tübingen 1981.

90 Vgl. Slawson 1938, S. 54.

91 Robert Schäfer, *Tourismus und Authentizität: Zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit*, Bielefeld 2015, S. 94.

92 Ebd.

die jemals gemacht wurden“⁹³ – schmückte zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert die Repräsentationsräume des europäischen Adels und verströmte, wenngleich das Leder lediglich mit Blattsilber überzogen wurde, das mit einem gelb-braunen Firnis angestrichen war, eine goldene Prächtigkeit, die man wohl auch im Hause der Goodspeeds mit dem *photomural* zu imitieren suchte. Die Vergoldung trug also zu einer Nobilitierung des fotografischen Wandbildes in einem anachronistischen Sinne bei. Sie ließ das *photomural* wertvoll erscheinen und unterstrich die Exotik des Motivs, lief dabei jedoch einer entscheidenden Qualität des Mediums zuwider, die in der Depressionszeit der 1930er Jahre immer wieder als sein entscheidender Vorzug herausgehoben werden sollte, nämlich seine Kostengünstigkeit. Diese dürfte für Elizabeth Fuller Goodspeed auch nicht ausschlaggebend für die Wahl des Mediums gewesen sein. Vielmehr diente das *photomural* der Distinktion. Es war ein Alleinstellungsmerkmal, um sich von den anderen Mitgliedern der High Society abzusetzen, deren Interieurs sich in ihrer Anlehnung an den europäischen Salon in ihrer Ausstattung ähnelten. Das *photomural* war neu-, ja zu diesem Zeitpunkt sogar einzigartig und – vergleichbar mit dem Taj Mahal – eine technische Meisterleistung, war doch ein fotografischer Abzug in vergleichbaren Ausmaßen noch nie zuvor realisiert worden. So berichtete Arthur E. Clason von Kaufmann & Fabry 1938 über die Bedenken bei der Realisierung dieses ersten *photomural*:

„Enlargements, as known today, were unheard of. The widest paper available was only forty inches, so three strips would be required to cover her eight-foot alcove. We were not sure printing could be controlled so that tonal values of these strips would be identical. We feared, too, that due to inability to hold the paper absolutely flat during printing, the curled edge would distort the image. Our big worry, though, was that the dampened paper would stretch without uniformity. There was also the possibility that, due to improper development, the emulsion on the negative would show a blotched or 'grainy' appearance when enlarged to the unusual size, thus destroying the artistic tone of the finished picture.“⁹⁴

Allen Vorbehalten zum Trotz gelang die Ausführung des Auftrages. Dabei war es die Vergoldung, die Arthur E. Clason zufolge dem *photomural* seine Haltbarkeit verlieh, denn entgegen dem in den 1930er Jahren formulierten Anspruch an die Flexibilität des Mediums war die Installation des *photomural* in den Wohnräumen der Goodspeeds auf Dauerhaftigkeit angelegt. So konnte noch 1938 verkündet werden: „[T]oday, after

93 Eloy F. Koldewij, Zur Entwicklungsgeschichte der Goldledertapeten, in: *Ledertapeten: Bestände, Erhaltung und Restaurierung*, hrsg. von Hendrik Bärnighausen, Dresden 2004, S.13–23, hier: S. 13. Vgl. außerdem: Ausst. Kat. *Golddrausch. Die Pracht der Goldledertapeten*, hrsg. von Sabine Thümmeler und Caroline Eva Gerner, Deutsches Tapetenmuseum, Kassel (7. Dezember 2006–25. März 2007), München 2006.

94 Slawson 1938, S. 52–53.

nearly twelve years, the world's first photomural still hangs there in all its original bright perfection.“⁹⁵

Die Langlebigkeit des fotografischen Bildes transportierte dabei nicht zuletzt die mit dem Besuch des Taj Mahal verbundene Hoffnung, die Liebe möge ewig währen, die noch heute zahllose frisch vermählte Ehepaare zu dem Monument pilgern lässt. Diesem intimen Anlass entsprach der Anbringungsort, denn der Alkoven war als Schlafnische ursprünglich dazu erdacht, einem Raum Privatsphäre zu verleihen.⁹⁶ Durch seine monumentalen Ausmaße hatte das *photomural* jedoch nicht den Charakter eines privaten Bildes, auch wenn es in einer zurückversetzten Wandnische platziert war. Vielmehr markierte es ein Dazwischen von Intimität und Öffentlichkeit, privatem und repräsentativem Raum. Nur dem Eingeweihten erschloss sich die tiefere Bedeutung des ebenso exotischen wie unmittelbar wiedererkennbaren Motivs. Den über den Bildanlass im Unklaren gelassenen Betrachter*innen hingegen kündete das *photomural* des Taj Mahal lediglich von den Reisen der Goodspeeds in ferne Länder, deren unmittelbarer fotografischer Beweis es war, denn wie die im *photomural* festgehaltene Wasserspiegelung, die die exakte Entsprechung von Original und seinem Bild suggeriert, gibt auch die Fotografie vor, ein authentisches Abbild zu sein, ein unverfälschtes Zeugnis einer von der Kamera eingefangenen Realität.⁹⁷ Die Wand wird dabei zum Speicherort der mit dem fotografischen Bild verbundenen persönlichen Erinnerungen, eine Funktion, die auch dem fotografischen Medium selbst inhärent ist. Bernd Busch zufolge sei „[g]erade der ‚soziale Gebrauch‘ [...] der Kamera [...] getragen von dem beharrlichen Bemühen, mittels der Fotografie der Chronik des privaten Glücks ihre Bestandsstücke zu liefern, die fotografische Aufnahme für ihre spätere, erinnerungsträchtige Begutachtung zu bereiten, sie gleichsam vorsorglich zum Gedächtnismonument zu stilisieren“⁹⁸. Im Hause der Goodspeeds wurde die Fotografie des Taj Mahal – selbst ursprünglich als privater Erinnerungsort erbaut – auch in ihren Dimensionen zu einem solchen „Gedächtnismonument“ erhoben und an der Wand beständig gemacht.

95 Ebd., S. 54.

96 Sabine Pollak zufolge habe sich Privatheit, aus Mangel an individuellen Rückzugsräumen, im 17. Jahrhundert „über Gegenstände, Praktiken oder aber über fiktive Räume“ vermittelt: „Es gab jedoch einen genau definierten und von allen Familienmitgliedern akzeptierten Bereich einer Intimität, den Raum zwischen dem Bett und der Wand, die ‚ruelle‘, ein Bereich, der allgemein als intimer Ort akzeptiert wurde. Erst im 18. Jahrhundert rückte das Bett in die Ecke des Zimmers und erhielt durch Paravents oder Alkoven eine materielle Abgrenzung.“ Sabine Pollak, *Leere Räume. Weiblichkeit und Wohnen in der Moderne*, Wien 2004, S. 28.

97 Vgl. hierzu auch: Schäfer 2015, S. 88.

98 Bernd Busch, Das fotografische Gedächtnis, in: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Leipzig 1996, S. 186–204, hier: S. 198.

IV.3.3 Das Interieur als Bühne

Der Realitätseffekt des fotografischen Bildes wurde unterstützt durch das Setting in den Goodspeedschen Wohnräumen. Unmittelbar wurden die Betrachter*innen hier in die exotische Kulisse hineinversetzt. Durch den in der Bildmitte liegenden Fluchtpunkt entwickelte die Aufnahme einen regelrechten Tiefensog, der die Wand durchlässig erscheinen ließ. Fensterartig brachte das *photomural* ein vorgebliches Außen im bürgerlichen Interieur zur Ansicht, ein Effekt, der im Verlauf dieses Buches noch näher untersucht werden soll. Die unmittelbar vor dem *photomural* positionierte Chaiselongue gab dabei den Blick auf den Hintergrund frei. Auf ihr ruhend konnte eine ähnliche Position eingenommen werden wie auf den zahlreichen Bänken, die den Besucher*innen auf dem Gelände des Taj Mahal schon damals als Sitz- und Ruhemöglichkeiten zur Verfügung standen. Von außen betrachtet wurde die auf der Chaiselongue Platz nehmende Person so selbst Teil der Szenerie. Ein Überwinden geografischer Distanzen durch das buchstäbliche Sich-Hineinversetzen in den durch das *photomural* entworfenen exotischen Raum deutete sich so im bürgerlichen Innenraum schon an, bevor die gesteigerte Mobilität durch den touristischen Luftverkehr die tatsächlichen Distanzen zwischen Orten fast gänzlich zum Verschwinden bringen sollte. Das Jahr 1927 markierte auf diesem Weg bereits einen Meilenstein, denn am 22. Mai landete Charles Lindbergh nach der ersten im Alleingang bewältigten, durchgängigen Atlantiküberquerung der Geschichte in Paris – ein Ereignis, dass die Welt ein ganzes Stück näher zusammenrücken ließ und Lindbergh zur Symbolfigur *par excellence* für US-amerikanische Innovationskraft machte.

Wenngleich im Hause der Goodspeeds somit das Potenzial der Fotografie ausgelotet wurde, die Betrachter*innen aufgrund ihres Realitätscharakters jederzeit an einen anderen Ort versetzen zu können, so wurde hier dennoch nicht – etwa durch eine naturalistische Kolorierung des *photomural* – der realistische Eindruck eines betretbaren Raums erzeugt. Vielmehr kam es durch die Vergoldung des Bildes – über deren tatsächliche Wirkung angesichts der Schwarz-Weiß-Aufnahme der Räumlichkeiten gewiss nur spekuliert werden kann – zu einer mimetischen Brechung, die die Fotografie als solche wahrnehmbar machte. Diese erschien trotz ihres starken Tiefensogs so nicht als Fortsetzung des belebten Raums. Vielmehr wurde das fotografische Bild durch seine Vergoldung unmissverständlich als Teil der Wand konserviert, die den Raum nach hinten abschloss. Die Chaiselongue markierte dabei die Schwelle vom Wohn- zum Bildraum, der sich – durch den Alkoven als zurückgesetzte Wandnische markiert – hinter diesem öffnet. Eine Verschränkung beider Räume wird auf der im *Mechanix Illustrated* abgebildeten Fotografie dadurch betont, dass die Lehne der Chaiselongue exakt in die Perspektivlinie des *photomural* übergeht. Die auf ihr liegende Person, die hier imaginiert werden muss, bewegte sich in einem liminalen Bereich, vergleichbar mit Tizians *Venus von Urbino* (Abb. 37), für die Daniel Arasse konstatiert hat, sie besetze „a place of indeterminate spatial coordinates that is nonetheless situated between two precisely defined spaces: the fictive space of the chamber in the



Abb. 37: Tizian, *Venus von Urbino*, 1538, Öl auf Leinwand, 119 × 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

painting [...] and the space of the actual chamber where we find ourselves with the painting and from which we envisage it“⁹⁹. Ausgestattet ist der sich hinter Tizians liegendem weiblichen Akt öffnende Bildraum mit einer Goldledertapete. Zwar soll hier nicht die Behauptung aufgestellt werden, es handele sich um eine direkte Referenz. Allerdings erfuhr im Interieur der Goodspeeds durch die Kombination von Ruhemöbel und Landschaftsausblick ein tradiertes Bildformular eine Aktualisierung, das wohl auch den großbürgerlichen Rezipient*innen vor Augen stand. So okkupiert, in ähnlicher Weise wie die *Venus von Urbino*, auch in einer Version aus einer Gruppe von Gemälden Tizians, der *Venus mit dem Orgelspieler* im Madrider Prado (Abb. 38), ein liegender weiblicher Akt die vordere Randzone. Hier gibt im Hintergrund nun ein hochgezogener Vorhang den Blick in eine Landschaft frei, die wie der gemalte Kulissenprospekt einer Theaterbühne erscheint, da sie – wenngleich wie das *photomural* des Taj Mahal zentralperspektivisch angelegt – einer eigenen Perspektivierung folgt. Eine vergleichbare Art von Bühnenprospekt bildete auch das *photomural*. Es fungierte als performative Folie für eine Oberschicht, die sich nicht nur in den eigenen vier Wänden in exotischer Selbstinszenierung übte. Insbesondere Eliza-

99 Daniel Arasse, The „Venus of Urbino“, or the Archetype of a Glance, in: *Titian's „Venus of Urbino“*, hrsg. von Rona Goffen, Cambridge 1997, S. 91–107, hier: S. 101.



Abb. 38: Tizian, *Venus mit dem Orgelspieler*, um 1555, Öl auf Leinwand, 150,2 × 218,2 cm, Museo del Prado, Madrid

beth Fuller Goodspeed fiel immer wieder durch ihr außergewöhnliches Erscheinungsbild auf, etwa wenn sie den *Architects Ball* 1932 in Chicago in einem Kleid der 1870er Jahre mit einem Äffchen auf der Schulter besuchte oder zur Einweihung des neu dekorierten Speisesaals des Chicagoer *Arts Club* in einem griechischen Kostüm erschien.¹⁰⁰ Dass das Interieur¹⁰¹ schon im 18. und 19. Jahrhundert „mit allem darin Dargestellten und den darin Anwesenden [...] zu einer Art Bühne der Gesellschaft“¹⁰² wurde, auf der Geschlechter-

¹⁰⁰ Vgl. Johnson 2008.

¹⁰¹ Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen zufolge lässt sich am Begriff des „Interieur“, der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts herausbildete, eine Wandlung „vom (architektonischen) Wohn- oder Innenraum zum Interaktionsraum verschiedener Subjekte“ festmachen, da eine wechselseitige Bezugnahme bereits „im lateinischen Wortstamm *inter* (dt. ‚zwischen‘, aber auch ‚unter, in[mitten]‘)“ eingeschrieben sei. Vgl. Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, *Imaginationsräume des (bürgerlichen) Selbst. Möglichkeiten und Herausforderungen kulturwissenschaftlicher Analysen des Wohnens in Bildtapeten-Interieurs im frühen 19. Jahrhundert*, in: *Interieur und Bildtapete: Narrative des Wohnens um 1800*, hrsg. von Katharina Eck und Astrid Silvia Schönhagen, Bielefeld 2014, S. 13–64, hier: S. 15.

¹⁰² Astrid Silvia Schönhagen, *Das Interieur als Bühne. Dufours tapeziertes Südsee-Arkadien und die Verinnerlichung naturalisierter „Geschlechtscharaktere“ im Wohnen*, in: *Wilde Dinge in Kunst und Design. Aspekte der Alterität seit 1800*, hrsg. von Gerald Schröder und Christina Threuter, Bielefeld 2017, S. 30–59, hier: S. 54.

und Rollenbilder stetig neu ausgehandelt wurden, ist in der Forschung bereits untersucht worden.¹⁰³ Wohnen wurde ab dieser Zeit vermehrt als „gesellschaftlicher Schauplatz“ definiert, „an dem sich die innenorientiert moderne Subjektivität fortwährend ausstellt und ausstellen muss“¹⁰⁴. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich diese „paradoxe[n] Formel der ausgestellten Innerlichkeit“¹⁰⁵ zunehmend auch auf die mediale Inszenierung von Interieurs beziehen, an der in den USA Zeitschriften wie *House & Garden* und *Arts and Decoration* entscheidenden Anteil hatten.¹⁰⁶ Hier wurden den Leser*innen scheinbar intime Einblicke in eine Sphäre gewährt, die dem öffentlichen Blick sonst entzogen war.

Doch nicht nur im Interieur kam und kommt das Selbst zur Aufführung, auch für die Aneignung touristischer Räume ist der Aspekt der Performanz von zentraler Bedeutung.¹⁰⁷ Dean MacCannell hat erstmals 1973 die Bühnenmetapher in den touristischen Kontext übertragen und diese auf die touristische Suche nach dem „Authentischen“ angewendet.¹⁰⁸ Aufbauend auf der von Erving Goffman entwickelten Dichotomie von „Vorderbühne“ und „Hinterbühne“¹⁰⁹, mit der der US-amerikanische Soziologe Ende der 1950er Jahre Formen der Selbstdarstellung auf der Bühne des Alltags beschrieben hat – wobei die „Hinterbühne“ einen für das Publikum nicht einsehbaren Rückzugsbereich bezeichnet –, ging MacCannell davon aus, dass sich Tourist*innen in einem mehrstufigen Dazwischen von touristischer Fassade und einem dahinter liegenden Bereich bewegen, in dem sie zwar das Gefühl haben, authentische Erfahrungen zu machen, die in Wirklichkeit jedoch oftmals ebenfalls für sie inszeniert wurden.¹¹⁰ Dass Tourismus nicht nur dieses Verlangen nach Authentizität beinhaltet, sondern auch mit konkreten, performativ zu nennenden Praktiken einhergeht, hat u. a. Tim Edensor

103 Vgl. auch: Katharina Eck, *Tapezierte Liebes-Reisen. Subjekt, Gender und Familie in Beziehungsräumen des frühindustriell-bürgerlichen Wohnens*, Bielefeld 2018, S. 166–168; sowie: Beate Söntgen, *Bild und Bühne. Das Interieur als Rahmen wahrer Darstellung*, in: *Räume des Subjekts um 1800: Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, hrsg. von Jörn Steigerwald und Rudolf Behrens, Wiesbaden 2010, S. 53–72.

104 Irene Nierhaus und Kathrin Heinz, Geleitwort, in: *Interieur und Bildtapete* 2014, S. 9–11, hier: S. 10.

105 Söntgen 2010, S. 54.

106 Beide Magazine wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegründet, ab den späten 1910er Jahren lässt sich eine vermehrte Fokussierung auf Interieurs feststellen.

107 Vgl. zu den Begriffen „Performanz“ und „Performativität“: Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012; sowie: Klaus W. Hempfer, *Performance, Performanz und Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes*, in: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 13–41.

108 Dean MacCannell, *Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings*, in: *American Journal of Sociology* 79:3 (November 1973), S. 589–603.

109 Vgl. Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2. Aufl., München 1973.

110 Vgl. auch: Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley 1999, insbesondere Kapitel 5.

untersucht.¹¹¹ In seinem 1998 erschienenen Buch *Tourists at the Taj: Performance and Meaning at a Symbolic Site* legt Edensor am Beispiel des Taj Mahal ausführlich dar, wie sich Tourist*innen dieses Monument performativ erschließen. Der Palast fungiere dabei „as a theatre in which Orientalist fantasies are articulated, as it has since colonial times“¹¹². Bereits seit der Kolonialzeit mit weiblicher Metaphorik aufgeladen werde der Taj dabei noch heute zum „feminine space“¹¹³ stilisiert, dessen touristische Aneignung von einem hegemonialen Blickregime geprägt sei: „The fact that the mausoleum celebrates an Indian woman has given licence to fantasies about ‚Oriental femininity‘ that constitute a hegemonic gendering of the site that is articulated by both Western visitors and guides.“¹¹⁴ Zu den von Edensor herausgearbeiteten Praktiken touristischer Performanz, die jeweils einer festgelegten Choreografie folgen, gehört – neben dem Erlaufen, Betrachten und Erinnern – auch das Fotografieren, das, so Edensor, bei einem Besuch des Taj Mahal besonders viel Raum einnehme und dabei nicht selten mit der reinen Betrachtung konkurriere.¹¹⁵

Den Aspekt des Performativen haben auch John Urry und Jonas Larsen in *The Tourist Gaze* als eine Schlüsselkategorie touristischer Fotografie beschrieben:

„Tourists enact photography bodily, creatively and multi-sensuously in teams of significant others [...] and with a (future) audience at hand or in mind. The performed aspects of tourist photography relates to practices of taking photos, posing for cameras, choreographing posing bodies, watching photographing tourists and consuming photographs.“¹¹⁶

Im Goodspeedschen Interieur ergab sich, vor dem *photomural* als performativer Folie, eine solche touristische Fotosituation. Mit wechselnden Besucher*innen konnte hier das touristische Formular der Augenzeugen*innschaft immer wieder aktualisiert werden. Die touristische Pose wird so in den Innenraum übernommen. Dabei stellt sich nicht zuletzt auch im Interieur die Frage nach der Verhandlung und Verortung von Geschlechterbildern.¹¹⁷ Irene Nierhaus hat für die Zeit um 1900 bereits festgestellt,

111 Tim Edensor, *Tourism and Performance*, in: *The Sage Handbook of Tourism Studies*, hrsg. von Tazim Jamal und Mike Robinson, Los Angeles 2009, S. 543–557; Ders., *Performing tourism, staging tourism: (Re)producing tourist space and practice*, in: *Tourist Studies* 1:1 (2001), S. 59–81; sowie: Ders., *Tourists at the Taj: Performance and Meaning at a Symbolic Site*, London 1998.

112 Edensor 1998, S. 75.

113 Ebd., S. 79.

114 Ebd.

115 Vgl. ebd., S. 128 ff.

116 Urry und Larsen 2011, S. 213.

117 Vgl. zum Forschungsfeld Raum, Wohnen und Geschlecht: Nierhaus 1999; Christiane Keim, *Performative Räume – Verführerische Bilder – Montierte Blicke. Zur Konstruktion von Geschlecht im Interieur*, in: *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, hrsg. von Stephan Moebius und Sophia Prinz, Bielefeld 2012, S. 143–162; *Interiority/Exteriority in Literary and Cultural Discourse*, hrsg.

dass der Wohnungsinnenraum in zeitgenössischen Beschreibungen „durch eine über die Ausstattung visualisierte Geschlechtergeografie in *weibliche und männliche Orte* der Wohnung geordnet“¹¹⁸ wird. Der Alkoven als Rückzugsraum kann als ein solcher weiblich konnotierter Ort gelten. Da zudem die auf einem Ruhemöbel liegende Frau ein kunstgeschichtlich tradiertes Motiv ist, das häufig mit der doppelten Konnotation von Sinnlichkeit und häuslicher Tugendhaftigkeit belegt ist,¹¹⁹ wird somit im Goodspeedschen Interieur unvermeidlich ein weibliches Objekt der Betrachtung imaginiert, das „durch den aufrecht stehenden, männlich imaginierten Betrachter“¹²⁰ in Besitz genommen wird. Ebenso wie das Bildmotiv wird das davor positionierte Weibliche – hier wohl insbesondere die eigene Ehefrau – zum „Anderen“, „Fremden“, das es aus einer privilegierten Blickposition heraus zu betrachten und zu vereinnahmen gilt.

IV.4 Die Einführung großformatiger Fotopapiere durch die Eastman Kodak Company

Die technischen Voraussetzungen, um das *photomural* einer breiten Masse verfügbar zu machen, wurden in den USA schließlich von der Eastman Kodak Company geschaffen. Immer auf der Höhe der Zeit hatte die von George Eastman gegründete Firma den Trend hin zur großformatigen Wanddekoration offenbar früh erkannt und in einem zweijährigen Prozess¹²¹ Fotopapiere entwickelt, die, mit einer Breite von einem Meter, ab 1930 auf Rollen verkauft wurden. Indem man mehrere Bahnen nebeneinander aufzog (Abb. 39), war es möglich, ganze Wandabschnitte mit einer frühen Form der Fototapete zu gestalten. Die großformatigen Abzüge wurden auf die Wand aufgeklebt, teilweise handkoloriert und abschließend mit einem Lack fixiert, der die Haltbarkeit des *photomural* gewährleisten sollte.

von Sonia Front und Katarzyna Nowak, Newcastle 2010; Penny Sparke, *The Modern Interior*, London 2008; Pollak 2004; Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001; *Sexuality and Space*, hrsg. von Beatriz Colomina, Princeton 1992.

118 Nierhaus 1999, S. 102.

119 Vgl. hierzu: Heather McPherson, Manet: Reclining Women of Virtue and Vice, in: *Gazette des Beaux-Arts* 115 (Januar 1990), S. 34–44.

120 Christiane Keim, Die Frau auf der Corbusier Liege. Zur Konstruktion des Künstlersubjekts in Bildern moderner Weiblichkeit und modernen Möbels, in: *Um-Ordnung: Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, hrsg. von Cordula Bischoff und Christina Threuter, Marburg 1999, S. 69–83, hier: S. 72.

121 Vgl. H.S. Thomas, New Decorative Effects possible in Murals by Photography, in: *The American Architect* 139 (März 1931), S. 42–45, hier: S. 42.

Abb. 39: „Illustrating the correct method of overlapping and matching of subject during the process of hanging mural prints. The prints are rubbed down with a large wet sponge“, in: Eastman Kodak Company, *Photo-Murals. A subject of interest to the Public, Photographers and Interior Decorators*, o.J., S. 13



Im Zuge der Markteinführung dieses *P.M.C. Bromide* genannten Vergrößerungspapiers begannen US-amerikanische Printmedien überall im Land ab 1930, das *photo-mural* als eine neue Form der Wanddekoration zu bewerben. Fast wortgleich erschienen etwa Artikel in unterschiedlichen Lokalausgaben, verfasst von Margery Taylor, die den neuartigen, illusionistischen Effekt beschrieben, der mit dem *photomural* erzielt werden konnte. Deren fast identische Überschriften, *Whole Walls Become Photographs*¹²² bzw. *Whole Walls Of Rooms Become Photographs*,¹²³ erweckten dabei den Anschein, dass hier tatsächlich eine Metamorphose der Wand zum Bild erfolge. Es handele sich, so wurde den Leser*innen erläutert, beim *photomural* nicht um ein herkömmliches, an der Wand aufgehängtes Foto, vielmehr verwandele sich die Wand hier gewissermaßen selbst in eine Fotografie: „Not photographs hanging on the wall – but the walls are photographs.“¹²⁴ Anhand der zum Text gehörigen Illustration konnten die Leser*innen die tatsächliche Wirkung eines solchen fotografischen Wandbildes jedoch nicht gänzlich begreifen, denn hier war lediglich das zeichnerisch erfasste Interieur eines Schiffsbauers

122 Siehe: Margery Taylor, *Whole Walls Become Photographs*, in: *The Pampa Daily News*, 29. Oktober 1931, S. 3.

123 Siehe u. a.: Margery Taylor, *Whole Walls Of Rooms Become Photographs*, in: *The Daily News, Passaic, N.J.*, 7. Dezember 1931, S. 12.

124 Ebd.

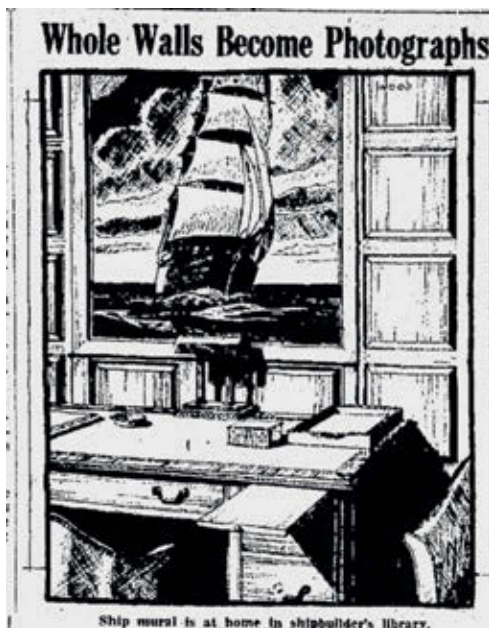


Abb. 40: „Ship mural is at home in shipbuilder's library“, in: *The Pampa Daily News*, 29. Oktober 1931, S. 3

abgebildet, dessen Wand – darauf lässt nur die Bildunterschrift schließen – offenbar das *photomural* eines Schiffs zierte (Abb. 40). Die Aufschrift „wood“ am rechten oberen Bildrand markiert dabei die hölzerne Wandvertäfelung als solche und macht die Metamorphose der Wand als Illusion kenntlich.

Diese Illusionswirkung, die die Wand nicht mehr als solche in Erscheinung treten lässt, ist in ähnlicher Weise für die Bildtapete beschrieben worden, für die, so hat Josef Leiß konstatiert, diese Bezeichnung daher nicht gänzlich zutreffend sei (Leiß favorisiert den noch zu erläuternden Begriff der Panoramatapete):

„Eine Bildtapete ist eigentlich kein Bild. Ein Bild ist transportabel, eine malerisch belebte kleine oder größere Fläche, die einen Rahmen braucht, um sich von der Wand abzuheben. Das Bild führt auf der Wand ein Eigenleben. Die Bildtapete dagegen deckt die gesamte Wand zu. Mit der Landschaftsszenerie darauf ist die Wand optisch nicht mehr vorhanden, sie ist zur Illusion geworden. Selbst wenn die Bildtapete durch eine Einrahmung mit Bordüren, mit Sockeltapeten, Fries und Säuleneinrahmung usw. als Panneau tapeziert wird, bleibt sie illusionistisch in ihrer Wirkung, die Wand wird zum Fenster.“¹²⁵

125 Josef Leiß, *Die Bildtapete*, in: *Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, hrsg. von Heinrich Olligs, 3 Bde.: Bd. 2 [Fortsetzung Tapeten-Geschichte], Braunschweig 1970, S. 187–296, hier: S. 188. Leiß veröffentlichte 1961 die erste deutschsprachige Studie über die Bildtapete. Vgl.: Josef Leiß, *Bildtapeten aus alter und neuer Zeit*, Hamburg 1961.

Auch das *photomural* lässt die Wand verschwinden. Indem „deren raumbegrenzende Materialität von einer durchgängigen Bildszenerie überdeckt“¹²⁶ wird, wird diese optisch aufgelöst, das Bild tritt an ihre Stelle. In seiner illusionistischen Wirkung übersteigt das *photomural*, dem als fotografischem Bild der Anschein, die Realität abzubilden unmittelbar eingeschrieben ist, die Tapete jedoch bei Weitem. Und auch in der schier unbegrenzten Auswahl der Motive war es tradierten Formen der Wanddekoration überlegen, was ein Artikel in *The American Architect* im März 1931 auf den Punkt brachte: „If it can be photographed, it can become a photomural“¹²⁷ hieß es hier. Mit dem *photomural* konnte nicht nur, wie zuvor bereits mit der Panoramatapete, ein illusionistischer Landschaftsraum an die Wand gebracht werden. Dieser wurde individuell auf die Kund*innen zugeschnitten, indem etwa der Lieblingsausblick in den eigenen Garten oder jeder andere favorisierte Landschaftsausschnitt fotografisch reproduziert wurde. Begrenzt war die Motivwahl demnach nur durch die eigene Fantasie. „Photomurals,“ so konstatierte Lorine Letcher Butler vom *Brooklyn Daily Eagle* im Dezember 1931 „have the advantage over scenic wallpaper in that there is such a wide choice of subject, limited only by one's own taste and experience as the mural is merely an enlargement [sic] of a small picture and may be the record of your own travels or camping trip or favorite river view.“¹²⁸

Mit dem Aufschwung der Amateurfotografie wurden Momente des alltäglichen Lebens bildwürdig. Die Kamera wurde zum Aufzeichnungsinstrument der eigenen Lebensgeschichte, das – so suggerierte die Firma Kodak mit dem Slogan „Let Kodak Keep the Story“ zu jener Zeit ihren Kund*innen – die Zuverlässigkeit des eigenen Erinnerungsvermögens überstieg.¹²⁹ Auch das *photomural* war bildlicher Beleg des selbst Erlebten. Es entthob das einzeln ausgewählte Amateurfoto, das zuvor als Teil einer ganzen Masse von Schnappschüssen sein Dasein verstaubt in Schränken oder Fotoalben gefristet hatte, durch die monumentale Inszenierung an der Wand der Banalität. Familienanlässe und -aktivitäten jeglicher Form konnten auf diese Weise noch einmal zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen werden, wie die von Kodak herausgegebene Broschüre *Photo-Murals: How to Make and Hang them*¹³⁰ anhand eines bildlichen Beispiels den Kund*innen aufzuzeigen gedachte (Abb. 41). Ein mit dem Rücken zu den Betrachter*innen stehender Familienvater, der seinen Nachwuchs beim gemeinsamen Spielen im Hof aufnimmt, bietet sich hier als Identifikationsfigur an. Die Betrachter*innen dieser Szene sollten dazu angeregt werden, sich in ähnlicher Weise bleibende Familien-

126 Eck 2018, S. 65.

127 Thomas 1931, S. 44–45.

128 Lorine Letcher Butler, Photo-Murals Aid the Decorator, in: *The Eagle's Magazine for Women*, Beilage zum *The Brooklyn Daily Eagle*, 27. Dezember 1931, S. 13.

129 Vgl. West 2000, S. 166.

130 Eastman Kodak Company, *Photo-Murals: How to Make and Hang them*, o.J.



Abb. 41: „Photo Mural made to fit wall space 91" × 108". Portion of negative used 9" × 10 ½" – which was enlarged 10 times“, in: Eastman Kodak Company, *Photo-Murals: How to Make and Hang them*, o.J., S. 6–7

erinnerungen zu schaffen, wobei sie auch in diesem Fall nur auf den Knopf drücken mussten, um das Entwickeln und Anbringen des *photomurals* – die Maßangaben für die korrekte Installation sind hier am Bildrand vermerkt – anschließend dem professionellen Fotostudio oder den Innendekorateur*innen überlassen zu können. Dass das im Interieur installierte *photomural* dabei eine ähnliche Wirkung erzielte wie die in der Studiofotografie verwendeten Motivhintergründe und somit selbst im Wohnraum wieder als Kulisse fungierte für die Schaffung neuer fotografischer Erinnerungen, stellte Lorine Letcher Butler 1931 fest: „It is a long way from the stiff little photographs found in the family album of half a century ago, backed by the studio props of Niagara Falls or castle gates, to the photographic murals of modern decoration.“¹³¹

Die oben angeführten, zum *photomural* publizierten Presseartikel richteten sich, ebenso wie die von der Eastman Kodak Company selbst herausgegebenen Werbe-

¹³¹ Butler 1931, S. 13.

materialien, entweder an ein Fachpublikum von Architekt*innen, Fotograf*innen und Innendekorateur*innen, oder aber – wie im Fall des oben zitierten Artikels von Letcher Butler, der in der Beilage *The Eagle's Magazine for Women* des *Brooklyn Daily Eagle* erschien – dezidiert an eine weibliche Leserinnenschaft. Letztere war als „purchasing agent for the home“¹³² – wie Mary Pattison 1915 die Frau in ihrem Buch *Principles of Domestic Engineering* titulierte – zuständig für die Ausstattung des Hauses. Im Zuge der industriegesellschaftlich verursachten Differenzierung in Wohn- und Arbeitsraum war es an der Frau, daheim eine sorglose, harmonische Atmosphäre, „free from associations with the workplace“¹³³, zu schaffen, in der sich der Mann von dem zunehmend von Rationalität geprägten Arbeitsleben erholen konnte. Bei den im privaten Interieur realisierten *photomurals* waren daher malerisch-dekorative Motive vor allem landschaftlicher Art vorherrschend, wie im weiteren Verlauf dieses Buches noch näher zu untersuchen sein wird. Eine Maschinenmotivik findet sich hingegen primär im männlich konnotierten, öffentlichen Raum sowie an Orten, von denen Frauen dezidiert ausgeschlossen waren.

Als das Beispiel *par excellence* für einen solchen Raum kann der sogenannte *Cloud Club* gelten, der drei der oberen Stockwerke des 1930 fertig gestellten Chrysler Building in New York okkupierte. Der exklusive Lunch-Club war ausschließlich Männern vorbehalten. „Cloud Club to be for Men only“, berichtete die US-amerikanische Tagespresse anlässlich seiner Eröffnung und beschrieb den Club als männliches Refugium:

„The mere male at last has found a retreat where the merry modern woman cannot plat her pretty heels – but he's had to go up sixty-six stories to do it. The Cloud Club, one of the most expensive and exclusive luncheon clubs in the world, has opened its doors on the three tops floors of the 68-story Chrysler building – and no wife, mother or sweetheart is going to put her foot in there.“¹³⁴

Die im Englischen *skyscraper* genannten Wolkenkratzer, deren vorläufige Krönung das Chrysler Building darstellte, waren im Verlauf der 1920er Jahre in den USA massenhaft entstanden und beinahe unmittelbar „zur nationalen Bauform“¹³⁵ aufgewertet worden. Das in den Himmel aufragende Hochhaus wurde zum Synonym für Modernität, für den Triumph der Technik, für Wohlstand und wirtschaftliche Macht, kurzum: zum Synonym für Amerika. „Back in 1776 America and Independence were

132 Zitiert nach: Jeffrey L. Meikle, *Design in the USA*, Oxford/New York 2005, S. 91.

133 David Raizman, *History of Modern Design: Graphics and Products Since the Industrial Revolution*, London 2003, S. 137.

134 Anon., Cloud Club to be for Men only, in: *The Owensboro Messenger*, 19. Juli 1930, S. 1.

135 Anke Köth, „America and Skyscrapers are synonymous terms“. Zur Bedeutung des amerikanischen Hochhausbaus in den 1920er Jahren, in: *Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt*, hrsg. von Anke Köth, Anna Minta und Andreas Schwarting, Dresden 2005, S. 303–330.



Abb. 42: „Man's conquest of the air, down through the centuries, is pictured in photo-mural form in this private dining room of the Cloud Club, Chrysler Building, New York. Myers, Minnott & Co., Inc., decorators. William Van Alen, architect“, in: *The American Architect* 139 (März 1931), S. 44

synonymous terms. In 1926 America and Skyscrapers are synonymous terms¹³⁶, stellte der New Yorker Hochhausarchitekt Harvey Wiley Corbett daher auch 1926 fest. In unvergleichlicher Weise standen die Räumlichkeiten des *Cloud Club* für das Größer-Höher-Schneller-Weiter des US-amerikanischen Industriezeitalters und das nicht nur auf Grund ihrer Positionierung an der Spitze des damals höchsten Gebäudes der Welt – erbaut von einem Pionier der Automobilindustrie –, sondern auch, da hier ausschließlich die wirtschaftliche Elite der Vereinigten Staaten verkehrte. Die Liste der 110 Mitglieder,¹³⁷ die u. a. die Namen Vanderbilt, Firestone, Whitney und Chrysler umfasste, las sich wie ein „Who is Who“ US-amerikanischer Industrieprominenz.¹³⁸ Dieser standen im *Cloud Club*, der mit einem speziellen Express-Aufzug zu erreichen

136 Harvey Wiley Corbett, *The Birth and Development of the Tall Building*, in: *The American Architect* 129:2488 (1926), S. 37–40, hier: S. 37. Hier zitiert nach: Köth 2005, S. 303.

137 Diese Mitgliederzahl nannte der Kolumnist des New Yorker *Times Herald*, Oscar Odd McIntyre, im Mai 1931. Vgl. O.O. McIntyre, *New York Day By Day*, in: *Times Herald*, 4. Mai 1931, S. 2.

138 Vgl. *The Owensboro Messenger*, 19. Juli 1930, S. 1.



Abb. 43: „Steel – with all its romance and molten motion is visualized in the photo-murals of this room in the Cloud Club. Myers, Minnott & Co., Inc., decorators“, in: *The American Architect* 139 (März 1931), S. 45

war,¹³⁹ u. a. mehrere private Speisezimmer, Büroräume, ein Konferenzraum, ein Grillraum und eine Austern-Bar zur Verfügung.

Zwei der Räume waren mit *photomurals* ausgestaltet. Während der eine, ein privater Speisesaal, dem Thema „Man's conquest of the air, down through the centuries“¹⁴⁰ gewidmet war (Abb. 42), thematisierte der andere den Stahl „with all its romance and molten motion“¹⁴¹ in Form übergroß dargestellter Maschinen (Abb. 43). Gerade beim Speisesaal, der, ausgehend vom Heißluftballon, der Luftfahrt gewidmet war, stand eine Romantisierung technischen Fortschritts im Vordergrund. Hier wurde Modernität nicht über eine sachlich-präzise Bildsprache kommuniziert, wie in den späteren *photomurals* von Edward Steichen und Margaret Bourke-White. Stattdessen waren die Fluggefährte in ein weichgezeichnetes, malerisches Wolkenpanorama eingebettet. Das *photomural* vermittelte den Gästen damit den Eindruck, nicht nur an den Wolken zu kratzen, sondern gänzlich in diese einzutauchen. Dies war eine Vorstellung, die nicht

139 Vgl. Anon., Cloud Club Opens Home, in: *The New York Times*, 15. Juli 1930, S. 3.

140 Thomas 1931, S. 44.

141 Ebd., S. 45.

alle Besucher durch einen Blick aus dem Fenster zu verifizieren wagten, denn so manchen befiel bei einem Aufenthalt im *Cloud Club* die Höhenangst: „In one section“, so berichtete der New Yorker Kolumnist Oscar Odd McIntyre im Mai 1931, „windows are especially high so lunchers affected by altitude cannot look out.“¹⁴² Mag für den einen der Blick aus diesem höchsten aller Wolkenkratzer eine berauschende, neue Erfahrung gewesen sein, so war er für den anderen augenscheinlich moderne Überforderung. Der Innenraum mit dem Wolkenpanorama hingegen – der Blick an die Wand – wurde zum sicheren Refugium. Die das Fenster rahmenden, gemusterten Gardinen vermittelten dabei eine Atmosphäre von vertrauter Häuslichkeit. Sie stehen beispielhaft für den Ausstattungsstil des *Cloud Club*, der historisierende mit modernen Elementen zu einer heute eigentümlich anmutenden Mischung verband: „The Chrysler Building“, schrieb Christopher Gray daher 1990 in der *New York Times*, „was uncompromisingly contemporary, from hubcap ornaments on the facade to zigzag Art Deco elevators, but the Cloud Club was a curious mix of historic and modern. The 66th-floor entry level freely mixed Art Deco elevator surrounds and bathrooms having tiled, abstract cloud motifs with pegged plank floors and neo-classical pilasters and friezes.“¹⁴³ Dass auch das *photomural* zu diesem Zeitpunkt zwar ein neuartiges Medium war, das jedoch noch in einem „alten“ Gewand daherkam, da es zunächst in der Imitation tradierter Vorbilder verharrte, soll im Folgenden eingehender herausgestellt werden.

IV.4.1 Prozesse der Imitierung

Wie Brenda Lynn Edgar in Ansätzen bereits herausgearbeitet hat, erfolgte die Nobilitierung der frühen *photomurals* über die Imitation tradierter Formen der Wanddekoration, wie Wandmalerei, Tapeten und Tapisserien.¹⁴⁴ Beliebte waren in erster Linie fotografische Reproduktionen von Grafiken, Gemälden und Landkarten. In einem Artikel der Zeitschrift *House & Garden* vom April 1930, auf den Edgar bereits verwiesen hat, wurde ausführlich erläutert, was bei der Entwicklung und Anbringung zu beachten sei, um eine möglichst authentische Imitation zu erreichen. Für den vorstehenden Zusammenhang ist vor allem das folgende, bei Edgar nicht erwähnte Zitat interessant, das die mediale Aushandlung besonders herausstellt. Um die Medienkonkurrenz zu verweisen, sollte die Projektion des Negativs durch eine Gaze erfolgen. Dies sollte für einen „tapestry effect [...] which in addition to breaking up the grain of the negative gives a soft, pastel appearance“¹⁴⁵. Durch eine abschließende Lackierung sollte ein „antique

142 McIntyre 1931, S. 2.

143 Christopher Gray, Still Exciting, but Still Vacant, in: *The New York Times*, 14. Januar 1990, S. R7.

144 Vgl. Edgar 2020, S. 96–97; sowie: Dies. 2016, S. 83–85.

145 Hamilton 1930, S. 73.

effect“¹⁴⁶ erzielt werden. Einen fotografischen Realismus galt es hingegen ausdrücklich zu vermeiden: „The decorative effect of the mural is its charm.“¹⁴⁷ Als ultimatives Vorbild galt dabei die Panoramatapete. So schrieb die *Pittsburgh Post-Gazette* schon 1930 in dem bereits angeführten Artikel über das *photomural*: „It is now possible to have one's favorite garden vista reproduced in panels sufficiently large enough to use in the manner of old French scenic papers.“¹⁴⁸

Die vornehmlich in Frankreich produzierte Panoramatapete, in deren Tradition das *photomural* gesehen werden kann – als ein ebenso liminales Phänomen, situiert an der Schwelle von Hoch- und Populärkulturen und ähnlich ephemere –, wurde mit einer durchschnittlichen Auflage von 150 Stück im Handdruckverfahren hergestellt¹⁴⁹ und kann als frühes, industriell produziertes Produkt gelten, das, anders als etwa die chinesische Papiertapete, die primär einer exklusiven, adeligen Käufer*innen-Schicht vorbehalten war, auch einem wohlhabenden Bürger*innentum zugänglich gemacht wurde.¹⁵⁰ Exportiert wurde die Panoramatapete auch in die Vereinigten Staaten. Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sich hier zunächst ein reger Tapetenhandel mit England entwickelt.¹⁵¹ Gefragter waren jedoch schon bald französische Importe, die über eine breitere Farbpalette verfügten und als eleganter galten als alles, was auf dem englischen Markt erhältlich war. Auch als man in den USA bereits begonnen hatte, eigene Tapeten herzustellen, orientierten sich diese vornehmlich an französischen Designs.¹⁵²

Vergleichbar mit dem namensgebenden Panorama wurde die Panoramatapete, die, anders als ihre Vorläufer, nicht mehr lediglich Muster „rapportiert“,¹⁵³ den Raum umlaufend auf die Wand geklebt. Sie bestand aus bis zu 32 aneinandergesetzten Tapetenbahnen – die Endlospapierrolle kam erst 1829 auf – und wurde rhythmisiert durch landschaftliche oder architektonische Versatzstücke. Der den Betrachter*innen suggerierte

146 Ebd., S. 74.

147 Ebd.

148 Shopping with Polly 1930.

149 Vgl. Eck und Schönhagen 2014, S. 23.

150 Vgl. grundlegend zur Panoramatapete, vor allem im Hinblick auf eine ikonografische Analyse der Tapetenproduktion des 18. Jahrhunderts: *French Scenic Wallpaper 1795–1865*, hrsg. von Odile Nouvel-Kammerer, Paris 2000; sowie: *The Papered Wall. The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, hrsg. von Lesley Hoskins, neue erw. Aufl., London 2005.

151 Vgl. Richard C. Nylander, An Ocean Apart: Imports and the Beginning of American Manufacture, in: Hoskins 2005, S. 114–131.

152 Vgl. ebd., S. 126.

153 Sabine Thümmel, Landschaftsmotive im Innenraum. Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800, in: „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, hrsg. von Heinke Wunderlich, Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (20.–23. November 1991), Heidelberg 1995, S. 157–177, hier: S. 157.

Ausblick in eine fortlaufende, bühnenartig inszenierte, idyllisch-arkadische Ideallandschaft mit einem tief liegenden Horizont ließ die Wand durchlässig erscheinen. Dabei können die Panoramatapeten nicht nur in der Tradition der Gartenzimmer des 18. Jahrhunderts betrachtet werden, in ihnen fanden auch zeitgenössische Naturvorstellungen ihren Ausdruck, wie der vom französischen Philosophen Jean-Jacques Rousseau propagierte Kult des Natürlichen. Rousseaus Konzept des „edlen Wilden“ spiegelt sich vor allem in den *papiers peints panoramiques* wider, die in Frankreich infolge des zeitgenössischen Exotismus in Mode kamen und die ferne Welten im bürgerlichen Wohnzimmer vergegenwärtigen sollten. So stellte die französische Firma Dufour et Cie – die neben der Rixheimer Manufaktur Zuber et Cie einer der beiden wichtigsten Hersteller für Panoramatapeten war und rege Exportgeschäfte mit Amerika unterhielt – auf der Pariser Industrieausstellung 1806 ihre Tapete *Sauvages de la Mer du Pacifique* vor, um die durch die von Cook, Bougainville und La Pérouse unternommenen Südsee-Reisen befeuerte Schaulust des französischen Publikums zu befriedigen.¹⁵⁴ Exotisierte Bildwelten waren fortan ein zentraler Schwerpunkt der Produktion von Panoramatapeten. Besonderer Beliebtheit, auch in den Vereinigten Staaten, erfreute sich die 1848 von der französischen Manufaktur Zuber et Cie hergestellte *Eldorado*-Tapete, die die Erdteile Asien, Europa, Amerika und Afrika in üppiger, menschenleerer Vegetation zeigt (Abb. 44). Amerika wird dabei durch die Gegend um Veracruz in Mexiko repräsentiert.

In ihrer Flexibilität ähnelte die Panoramatapete dem zu Beginn der 1930er Jahre aufkommenden *photomural*. Als Konfektionsware – Panoramatapeten wurden nicht wie Tapisserien nach Maß angefertigt – mussten sie sich verschiedenen Raumsituationen anpassen und waren daher in Bahnen geschnitten.¹⁵⁵ Dennoch war die Produktion von Panoramatapeten vergleichsweise anspruchsvoll und kostspielig. Das zu Beginn der 1930er Jahre aufkommende *photomural* stellte, insbesondere vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise, eine kostengünstige Alternative dar, die zudem individuelle Lösungen versprach. Dies war ausgesprochen ungewöhnlich für ein maschinell erstelltes Produkt, waren doch industrielle Fertigungsprozesse und die damit einhergehende Demokratisierung, etwa in der Automobilindustrie, zuvor mit einer Standardisierung und somit mit einem Verlust von Individualität einhergegangen.¹⁵⁶

Auch gegenüber der Wandmalerei konnte das *photomural* den Vorteil der Kostengünstigkeit beanspruchen. So hieß es in einer Werbebroschüre der Eastman Kodak Company, die bemüht war, das *photomural* als eine egalitäre Form der Wanddekoration zu bewerben, zu Beginn der 1930er Jahre:

154 Vgl. zur Manufaktur Dufour et Cie: *Joseph Dufour: Manufacturier de papier peint*, hrsg. von Bernard Jacqué und Georgette Pastiaux-Thiriat, Rennes 2010.

155 Vgl. Thümmeler 1995, S. 174.

156 Die Ford Motor Company produzierte etwa zwischen 1908 und 1927 mit dem Model T für eine breite Mittelklasse-Kund*innenschaft nur ein einziges Modell.



Abb. 44: Zuber et Cie (Hersteller), Eugène Ehrmann, Georges Zipélius und Joseph Fuchs (Entwurf), Panoramatapete *Eldorado*, 1848, Rollenpapier, farbiger Handdruck, Leimfarben, 196 × 1273 cm (Blattmaß), Deutsches Tapetenmuseum, Kassel

„Beautiful mural decoration at decidedly less cost than original murals or expensive wall treatment by an artist, is an argument in favor of photo-murals that can hardly be refuted. The comparative inexpensiveness of photo-murals brings unique, artistic and attractive mural decoration within the means of thousands who otherwise would be unable to enjoy such a luxury.“¹⁵⁷

Die Ausführung eines *photomurals* war im Vergleich zur Wandmalerei zudem ein zeitsparender Prozess mit dem sich originelle Ergebnisse erzielen ließen, ohne dass es zwingend des Zutuns von Künstler*innen bedurfte. Trotzdem konnten Kunstschaffende durchaus als Vorlagengebende in diesen Prozess eingebunden werden. Charles und Edward Beifeld etwa, Eigentümer des Sherman Hotel in Chicago, entschieden sich 1930, den afroamerikanischen Künstler Aaron Douglas, der ein Vertreter der *Harlem Renaissance* war, anstatt mit einem originalen Wandgemälde mit einer Zeichnung zu beauftragen, die fotografisch reproduziert und, einer Tapete ähnlich, in repetitiver Form auf die Wand aufgeklebt wurde (Abb. 45). Douglas hatte den Auftrag, den Jazz Club des Hotels mit einem Wandgemälde auszugestalten, zunächst abgelehnt, da er

157 Eastman Kodak Company, *Photo-Murals. A subject of interest to the Public, Photographers and Interior Decorators*, o.J.



Abb. 45: Aaron Douglas (Zeichnung), Kaufman & Fabry (Fotografie und Montage), *photomurals* im Sherman Hotel, Chicago, 1930, in: *The American Architect* 139 (März 1931), S. 43

kurz zuvor bereits einen Wandgemäldeauftrag der Fisk University angenommen hatte. Seinen Entwurf als fotografische Reproduktion an die Wand zu bringen ermöglichte es ihm, beiden Aufträgen nachzukommen und dabei ein Resultat zu erzielen, das seiner Vorstellung von einem modernen Wandbild gänzlich entsprach.¹⁵⁸

Brenda Lynn Edgar sieht die Anlehnung des *photomural* an seine Vorläufer im Kontext der US-amerikanischen Aneignung europäischer Kulturen, die für die Vereinigten Staaten bereits seit der Kolonialzeit kennzeichnend ist.¹⁵⁹ Diese manifestierte sich u. a. auch in den Museumsbauten der 1930er Jahre – das von Edgar bereits angeführte The Cloisters in New York kann hier ebenso als Beispiel gelten wie das Isabella Stuart

158 Vgl. hierzu: Stephanie Fox Knappe, Chronology, in: Ausst. Kat. *Aaron Douglas: African American Modernist*, Spencer Museum of Art, Lawrence (8. September–2. Dezember 2007) Frist Center for the Visual Arts, Nashville (18. Januar–13. April 2008) Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. (9. Mai–3. August 2008) Schomburg Center for Research in Black Culture, New York (30. August–30. November 2008), New Haven 2007, S. 207–234, hier: S. 213–214.

159 Vgl. Edgar 2016, S. 84.

Abb. 46: Hendrick „Drix“ Duryea, *photomural* nach einer Grafik von Fragonard im Wohnhaus von Mimi Durant, New York, 1930er Jahre, in: *Arts & Decoration*, April 1937, S. 10



Gardner Museum in Boston –, welche, indem sie ausgesuchte Elemente europäischer Architektur eklektisch kombinierten, zu einer regelrechten Neuerfindung Europas auf dem amerikanischen Kontinent beitrugen.¹⁶⁰ Diese Aneignungspraktiken spiegeln sich zeitgleich in den eklektizistischen Interieurs der US-amerikanischen Oberschicht wider, wobei sich das *photomural* mit der Fotografie ein modernes Medium zunutze machte, das die europäischen Vorlagen ins Monumentale steigerte und die Neuinterpretation der europäischen Kulturen damit um einen genuin US-amerikanischen Aspekt erweiterte. Es verkörpere, konstatiert Edgar, „diese amerikanische Tendenz, traditionelle Formen durch die Produktionsweisen der Neuen Welt modernisieren zu wollen“¹⁶¹. So schmückte die Wohnräume der New Yorker Mäzenin und Inneneinrichterin Emilie „Mimi“ Durant ein von Hendrick „Drix“ Duryea realisiertes *photomural*, das die Villa d’Este zeigt, eines der Hauptwerke der Renaissance-Gartenkunst (Abb. 46). Anstatt eine fotografische Ansicht der nahe Rom gelegenen Parkanlage zu wählen, wurde hier, wie Edgar darlegt,¹⁶² eine Grafik Fragonards – ursprünglich ein kleines Format von

160 Vgl. Hans Dickel, Die Erfindung Europas in amerikanischen Museen, in: *Die Ästhetik Europas. Ideen und Illusionen*, hrsg. von Peter Bubmann und Eckhart Liebau, Bielefeld 2016, S. 165–178, hier: S. 165.

161 „cette tendance américaine à vouloir moderniser des formes traditionnelles par les modes de production du Nouveau Monde.“ Edgar 2016, S. 84. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

162 Vgl. ebd., S. 83.



Abb. 47: H. G. Erwin, Jones & Erwin Decorators, *photomurals* im Wohnhaus von Owen Winston, New York, 1930, in: *The American Architect* 139 (März 1931) S. 42

intimem Charakter, angelegt auf eine individuelle Kontemplation – ins Monumentale übertragen. Das *photomural* ist damit nicht nur das Resultat eines kulturellen Aneignungsprozesses, sondern dient, wie schon am Beispiel des Goodspeedschen *photomural* festzustellen war, der Zurschaustellung von sozialem Status und technischem Bravour.

Die Mitglieder des neuen US-amerikanischen Geldadels, der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts herauszubilden begann, stilisierten sich zu Nachfolger*innen der europäischen Aristokratie. Der „Alte“ Kontinent war in Stilfragen zentraler Bezugspunkt und unumgängliche Autorität für eine Oberschicht, die sich, in Ermangelung einer tatsächlichen aristokratischen Genealogie, anderweitig zu legitimieren suchte. So lassen sich auch die zahlreichen Porträts des sogenannten *Gilded Age*, die zu einem Großteil von europäischen, mindestens aber von in Europa künstlerisch sozialisierten Maler*innen geschaffen wurden, im Kontext einer Nobilitierung und einer genealogischen Legitimierung des amerikanischen Kapitals betrachten.¹⁶³ Diese Erfindung von Tradition auf dem „Neuen“ Kontinent spiegelt sich auch an den Wänden des Speisesaales des New Yorker Wohnsitzes des Geschäftsmannes Owen Winston wider, wie ebenfalls bereits Edgar untersucht hat. Hier wurden *photomurals* installiert, die auf Illustrationen aus *Valentine's Manual of Old New York* beruhen (Abb. 47 und Abb. 48). Herausgegeben von Henry Collins Brown, Gründer des New Yorker Stadtmuseums,

163 Vgl. hierzu: Ausst. Kat. *High Society. Amerikanische Portraits des Gilded Age*, Bucerius Kunst Forum, Hamburg (7. Juni–31. August 2008), München 2008.

Abb. 48: H. G. Erwin, Jones & Erwin Decorators, *photomurals* im Wohnhaus von Owen Winston, New York, 1930, in: *House & Garden*, April 1930, S. 72



gab *Valentine's Manual* in Form von zahlreichen Grafiken einen Einblick in das New York des 19. Jahrhunderts und trug durch die Veröffentlichung von Ansichten historischer Gebäude dem US-amerikanischen Bedürfnis nach Traditionsbildung Rechnung. Das *photomural* zeigte nicht nur eine grafische Ansicht des Hauptsitzes der Winston-schen Importfirma, ebenso sind hier die prominenten Nachbargebäude zu sehen, wie die Gracie Mansion, bis heute Residenz des New Yorker Bürgermeisters, und das Astor House. Das *photomural* fungierte daher hier als bildlicher Beweis einer historisch gewachsenen Zugehörigkeit der Winstons zur New Yorker Oberschicht.

Identitätsstiftend wirksam war das *photomural* somit schon, bevor es in den folgenden Jahren zu einer „American art form“ aufgewertet wurde. Erst mit der MoMA-Ausstellung 1932 begann sich das *photomural* jedoch von der bloßen Imitation zu lösen. Hier fand eine Ablösung statt, indem nun nicht mehr Fotostudios oder Innendekorateur*innen als Urheber*innen von *photomurals* ins Licht der Öffentlichkeit traten. Stattdessen nahmen sich die US-amerikanischen Vertreter*innen einer neuen fotografischen Sachlichkeit, die eine eigene künstlerische Vision verfolgten, des Mediums an und suchten dieses künstlerisch zu nobilitieren. Diese hatten sich, wie etwa Edward Steichen, zuvor dezidiert von den malerischen Effekten der piktorialistischen Fotografie losgesagt und feierten den Purismus einer kühlen Maschinenästhetik. Ihre *photomurals* thematisierten – wie schon die zu Beginn dieses Kapitels angeführten frühen fotografischen Großformate – technische Errungenschaften. Transportiert wurde dabei, neben nationalen Leitvorstellungen von Innovationskraft, Leistungsfähigkeit, Fortschritt und

Durchsetzungsvermögen, der fest in der US-amerikanischen Mentalität verankerte Machbarkeitsglaube, der u. a. dazu geführt hatte, dass die Vereinigten Staaten zu diesem Zeitpunkt bereits die Stellung einer „world supremacy in architecture“¹⁶⁴ für sich beanspruchten, die sich ebenfalls im Monumentalen manifestierte.

164 Thomas E. Tallmadge, *The story of architecture in America*, London 1927, S. 290, hier zitiert nach: Köth 2005, S. 311.

V Das *photomural* im Kontext der Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* im Museum of Modern Art, 1932

Im Oktober 1915, mehr als zehn Jahre bevor Paul Rosenfeld die Metapher vom New Yorker Hafen als einer Andockstelle für eine genuin US-amerikanische Kunst bemühen sollte, verkündete die *New York Tribune* unter dem Titel *French Artists Spur on an American Art* eine Feldverschiebung, ein künstlerisches „shifting of field from Europe to America“¹. Die Richtung des künstlerischen Transfers habe sich, ausgelöst durch die durch den Ersten Weltkrieg bedingte Übersiedlung von zentralen Avantgarde-Vertreter*innen wie Marcel Duchamp, Francis Picabia, Jean Crotti und Albert Gleizes nach New York, erstmals geändert: „For the first time Europe seeks America in matters of art, for the first time European artists journey to our shores to find that vital force necessary to a living and forward-pushing art.“²

Die in dem Artikel interviewten Künstler zeigten sich begeistert von der Vitalität der New Yorker Großstadtkultur und beschrieben die US-amerikanische Metropole als unerschöpfliche Quelle künstlerischer Inspiration, die der „Alten Welt“, gerade in Bezug auf die ihr Stadtbild prägenden, bautechnischen Errungenschaften absolut ebenbürtig war. „The skyscrapers are works of art“, wird Gleizes zitiert. „They are creations in iron and stone which equal the most admired old world creations. And the great bridges here – they are as admirable as the most celebrated cathedrals.“³ Und Francis Picabia, der in New York mit seinen mechanomorphen Porträts⁴ beginnen sollte, gab zu Protokoll: „Almost immediately upon coming to America it flashed on me that the genius of the modern world is machinery and that through machinery art ought to find a most vivid expression.“⁵

1 Anon., French Artists Spur on an American Art, in: *New York Tribune*, 24. Oktober 1915, Sec. 4, S. 2–3, hier: S. 2.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Vgl. hierzu: Adrian Sudhalter, Krieg, Exil und die Maschine, in: Ausst. Kat. *Francis Picabia: Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*, Kunsthau, Zürich (3. Juni–25. September 2016) Museum of Modern Art, New York (20. November 2016–19. März 2017), Ostfildern 2016, S. 66–75.

5 *New York Tribune* 1915, S. 2.

Auch von Marcel Duchamp wurde dem Interview zufolge das US-amerikanische Exil als ausgesprochen anregend empfunden. Duchamp hatte bereits ein paar Jahre zuvor in den USA die Bestätigung gefunden, die man ihm in Paris zuletzt verwehrt hatte, denn 1913 stand sein *Akt, eine Treppe herabsteigend* – ein Gemälde, das die Pariser Kubisten noch 1912 für die Ausstellung des Salon des Indépendants abgelehnt hatten – zwar als Skandalbild, aber dennoch als zentrales Stück des öffentlichen Interesses im Mittelpunkt der New Yorker *Armory Show*. In der Forschung zum Initiationsereignis erklärt öffnete die *Armory Show* in demselben Jahr, in dem Ford mit der Einführung des Fließbands die Massenproduktion revolutionierte und die USA im industriellen Wettlauf die Führungsrolle übernehmen ließ, das Bewusstsein der US-amerikanischen Öffentlichkeit für die Kunst der Moderne.⁶ Vordergründig wahrgenommen wurden hier jedoch vor allem deren europäische Vertreter*innen, während William James Glackens, Mitbegründer der US-amerikanischen *Ashcan School* und einer der Organisator*innen der Ausstellung, mit Blick auf die inländische Sektion monierte, dass diese eine nationale Eigenständigkeit weiterhin vermissen ließ: „Everything worthwhile in our art is due to the influence of French art. We have not yet arrived at a national art“⁷, stellte er bedauernd fest.

Duchamp selbst zeigte sich 1915 in seinem ersten US-amerikanischen Interview ebenfalls überzeugt davon, dass eine genuin US-amerikanische Kunst nur verwirklicht werden könne, würden die US-amerikanischen Künstler*innen von der Huldigung europäischer Traditionen ablassen. Es gelte stattdessen, sich auf die eigenen kulturellen Errungenschaften zu besinnen, die jene Europas – zumindest die Größe betreffend – bereits jetzt bei Weitem überträfen:

„If only America would realize that the art of Europe is finished – dead – and that America is the country of the art of the future, instead of trying to base everything she does on European traditions! And yet in spite of it, try as she will, she gets beyond these traditions, even if in dimension alone. Look at the skyscrapers! Has Europe anything to show more beautiful than these?“⁸

6 Vgl. hierzu: Elizabeth Lunday, *Modern Art Invasion: Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that scandalized America*, Guilford 2013; sowie: Milton Wolf Brown, *The Story of the Armory Show*, 2. Aufl., New York 1988. Anson Conger Goodyear, erster Präsident des Museum of Modern Art, bezeichnete die *Armory Show* als das entscheidende Fundament, auf dem schließlich auch die Gründung des MoMA erfolgen sollte. Lilly Bliss, eine der Gründerinnen des Museums, erwarb hier den Grundstock ihrer Sammlung. Vgl. Anson Conger Goodyear, *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*, New York 1943, S. 13 und S. 31. Die Beziehung der exilierten Dadaist*innen zur US-amerikanischen Avantgarde hat grundlegend untersucht: Dickran Tashjian, *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910–1925*, Middletown 1975.

7 Zitiert nach: Anon., The American Section: The National Art. An Interview with the Chairman of the Domestic Committee, Wm. J. Glackens, in: *Art and Decoration* 3:5 (März 1913), S. 159–164, hier: S. 159.

8 Anon., The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us, in: *New York Tribune*, 12. September 1915, Sec. 4, S. 2.

Neben den Wolkenkratzern hatten es Duchamp vor allem die US-amerikanischen Sanitäranlagen angetan.⁹ Diese inspirierten ihn 1917 dazu, ein von ihm mit dem Pseudonym R. Mutt signiertes Urinal mit dem Titel *Fountain* zur Ausstellung der nach französischem Vorbild gegründeten Society of Independent Artists in New York einzureichen. Nachdem dem Werk der Zugang zur Ausstellung allerdings verwehrt geblieben war, erschien in der von Beatrice Wood, Henri-Pierre Roché und Marcel Duchamp selbst herausgegebenen satirischen Zeitschrift *The Blind Man* eine Erläuterung, mittels der die Verfasser*innen den Kunstcharakter des *readymades* – ein Begriff, den Duchamp erst in New York zu benutzen begann¹⁰ – zu legitimieren suchten. Gleichzeitig konnten sich die Herausgeber*innen eines Seitenhiebs auf die US-amerikanische Kunst, die gegenüber der europäischen Avantgarde ohnehin an einem Inferioritätskomplex litt, nicht enthalten und schlossen ihre Verteidigung mit den Worten: „The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.“¹¹

In Zusammenhang mit dieser Stellungnahme erschien auch eine fotografische Reproduktion des bald darauf verloren gegangenen Urinals (Abb. 49), die der US-amerikanische Fotograf Alfred Stieglitz in den Räumlichkeiten seiner Galerie 291 aufgenommen hatte. Ausdrücklich wurde Stieglitz' Autorschaft über der in *The Blind Man* abgedruckten Fotografie vermerkt. Dies diente offenbar – neben der schriftlichen Rechtfertigung – als eine weitere Strategie, um das banale Pissoir zu einem erhabenen Kunstwerk zu nobilitieren, denn Stieglitz hatte nicht nur mit der ab 1903 herausgegebenen Zeitschrift *Camera Work* und seiner Galerie 291 der künstlerischen Avantgarde überhaupt in New York ein erstes Forum gegeben, er hatte sich auch wie kein Zweiter um die Anerkennung der Fotografie als autonome, künstlerische Ausdrucksform verdient gemacht.¹² Unter der maßgeblichen Mitwirkung von Edward Steichen

9 Anders als in Europa verfügte in den USA ein großer Teil der Privathaushalte zu diesem Zeitpunkt bereits über ein privates Badezimmer mit einer Warmwasserversorgung. Eine Umfrage der späten 1920er Jahre schätzte den Anteil in der städtischen Bevölkerung auf 71%, während der in der ländlichen Bevölkerung bei etwa 33% angesetzt wurde. Vgl. Wolfgang König, *Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart 2000, S. 240.

10 Vgl. William A. Camfield, *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston 1989, S. 15.

11 Anon., The Richard Mutt Case, in: *The Blind Man* 2 (1917), S. 5, hier zitiert nach der Faksimile-Ausgabe in: *Documenti e periodici dada: Dada americano*, hrsg. von Arturo Schwarz (= Archivi d'arte del XX secolo), Mailand 1970. In ihrer Autobiografie gab Beatrice Wood an, die Autorin des Editorials gewesen zu sein. Vgl. Beatrice Wood, *I Shock Myself: The Autobiography of Beatrice Wood*, Ojai 1985, S. 37. Die Forschung hält es nach einer Anmerkung von Duchamp selbst jedoch für wahrscheinlich, dass es sich bei den Autor*innen des Artikels um alle Herausgebenden der Zeitschrift handelte. Vgl. u. a. Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp: Eine Biographie*, München/Wien 1999, S. 218; sowie: Camfield 1989, S. 37.

12 *Camera Work*, so hat der Kunsthistoriker Sam Hunter konstatiert, „printed perhaps the first sustained, serious criticism of American artistic life and culture, and the first tentative ‚modern‘ art criticism.“ Siehe: Sam Hunter, *Modern American Painting and Sculpture*, New York 1960, S. 54.

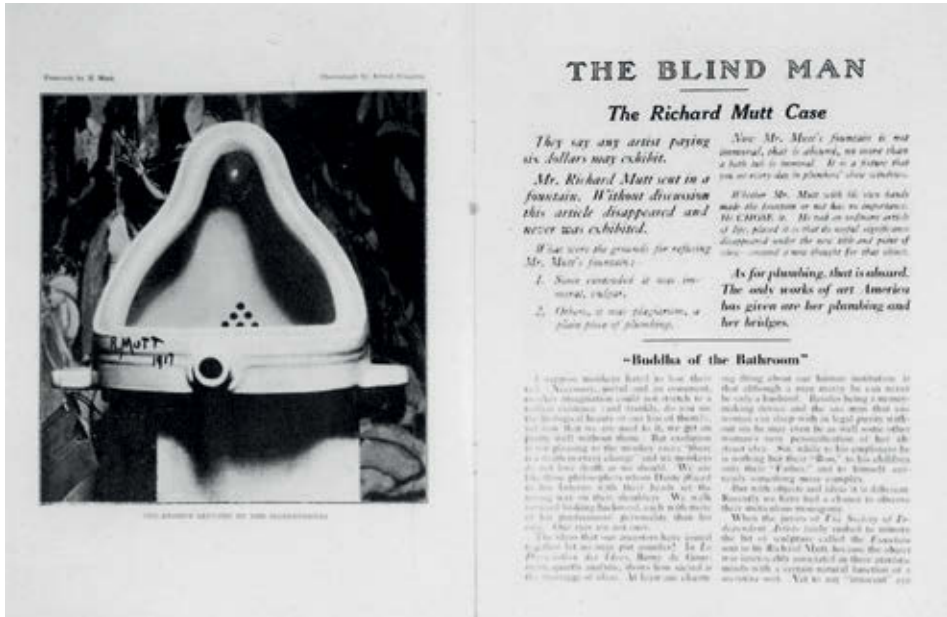


Abb. 49: R. Mutt (Marcel Duchamp), *Fountain*, 1917, fotografiert von Alfred Stieglitz vor Marsden Hartleys Gemälde *The Warriors*, in: *The Blind Man* 2 (Mai 1917)

präsentierte die Galerie Werke der europäischen Vorkriegsavantgarde im Wechsel mit fotografischen Ausstellungen – ein verschiedene Medien berücksichtigender Ansatz, der sich auch in *Camera Work* niederschlug, durch den die Fotografie aufgewertet und den traditionellen Künsten gleichgestellt wurde. In Stieglitz' Arbeit als Fotograf und Herausgeber von *Camera Work* vollzog sich dabei ein gradueller Wechsel von der Bevorzugung des weichgezeichneten, mit starken Bildmanipulationen arbeitenden Stils des Piktorialismus, hin zu einem „reinen“, fotografischen Ansatz, der aus der zunehmenden Orientierung an der sich zur Abstraktion entwickelnden Malerei jener Zeit resultierte. Anhand der Ausgaben von *Camera Work* lässt sich diese stilistische Wende nachvollziehen und zudem Stieglitz' Theoretisierungsversuche einer „puren“ Fotografie nachverfolgen. So lobte der Fotograf schon 1903 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift die Aufnahmen der Piktoralistin Gertrude Käsebier als „produced from the original negatives, which, by the way, are absolutely straight photography, being in no way faked, doctored or retouched“¹³. Erst mit der letzten Ausgabe von *Camera Work* von 1917 erfolgte, was die Bildsprache der abgedruckten Fotografien betraf, allerdings

13 Zitiert nach: Lauren Kroiz, *Creative Composites: Modernism, Race, and the Stieglitz Circle*, Berkeley/Los Angeles 2012, S. 32.

die endgültige Ablösung durch eine neue fotografische Sachlichkeit. Zu dem hier publizierten Portfolio des Fotografen Paul Strand schrieb Stieglitz: „The work is brutally direct. Devoid of all flim-flam; devoid of trickery and of any ‚ism‘.“¹⁴ Die vollständige Emanzipation des fotografischen Mediums von der Malerei war somit eingeläutet. Die Fotografie hatte zu ihrem eigenen künstlerischen Ausdruck gefunden.¹⁵

Duchamp war offenbar nicht entgangen, dass in den Vereinigten Staaten der entscheidende Impuls zur Hinwendung zur Moderne – anders als in Europa – maßgeblich von der Fotografie ausging, weswegen er Stieglitz wohl ausdrücklich mit der Ablichtung seines *readymades* betraute. Dieser fertigte das einzige Zeugnis, das von Duchamps *Fountain* erhalten bleiben sollte und so das Werk in die Kunstgeschichte eingehen ließ. Arrangiert war das Urinal hier vor Marsden Hartleys Gemälde *The Warriors*, seines Nutzens ent- und zu einem Kunstwerk erhoben, umgedreht auf einem Sockel. Ein Schatten zeichnete sich – so hatte es Stieglitz offenbar intendiert – einem Schleier ähnlich auf der Innenfläche ab.¹⁶ Von seiner Alltäglichkeit befreit wurde das Urinal – eine US-amerikanische Erfindung – als skulpturales, fast sakral anmutendes Objekt inszeniert, indem Stieglitz die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf dessen formale Qualitäten und die glänzende Oberflächenstruktur des weißen Porzellans lenkte.

Annita Brenner zufolge war auch Diego Rivera in der Lage, wahre Lobreden „on the beauty of American plumbing“¹⁷ zu verfassen. Das Urteil der mexikanischen Künstler*innen über das, was die USA auf traditionell-künstlerischem Gebiet hervorbrachten, fiel allerdings ähnlich vernichtend aus wie die Feststellung der Verteidiger*innen von Richard Mutts *Fountain*. Rufino Tamayo, der 1926 nach New York kam und dort noch im selben Jahr erste Ausstellungserfolge verzeichnen konnte, erinnerte sich später: „New York was a very important art center, but American painting was terrible.“¹⁸ Auch José Clemente Orozco hielt nicht viel von den US-amerikanischen Maler*innen. An Jean Charlot schrieb er im Januar 1928, sie seien „a real tragedy“¹⁹. Die wahren Künstler*innen der Vereinigten Staaten, so war sich Orozco sicher, seien „the ones

14 Zitiert nach: Marianne Fulton Margolis, Introduction, in: *Camera Work: A Pictorial Guide With Reproductions of All 559 Illustrations and Plates, Fully Indexed*, hrsg. von ders., New York 1978, S. vii–xii, hier: S. x.

15 Vgl. zum Stieglitz-Zirkel v.a.: Ausst. Kat. *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905–1930)*, Musée d'Orsay, Paris (18. Oktober 2004–16. Januar 2005) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (10. Februar–16. Mai 2005), Paris 2004. Vgl. zu Stieglitz Tätigkeiten als Gallerist: Ausst. Kat. *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, National Gallery of Art, Washington D.C. (28. Januar–22. April 2001), Boston 2000.

16 Vgl. Wood 1985, S. 30.

17 Brenner 1929, S. 282.

18 Zitiert nach: Annick Sanjurjo Casciero, The Poet of Mexican Realism: Rufino Tamayo, in: *Américas* 42:4 (1990), S. 44–47, hier: S. 46.

19 Orozco an Jean Charlot, 4. Januar 1928, zitiert nach: Orozco 1974, S. 32.

who make the machines: you have to take off your hat to them“²⁰. Rivera äußerte sich seinem Biografen Bertram D. Wolfe gegenüber ähnlich: „Your engineers are your great artists.“ Und weiter: „These highways are the most beautiful thing I have seen in your beautiful country. In all the constructions of man’s past – pyramids, Roman roads and aqueducts, cathedrals and palaces – there is nothing to equal these. Out of them and the machine will issue the style of tomorrow.“²¹

Es war somit auch die US-amerikanische Fotografie als ein apparatives, Technik basiertes Medium, die das Interesse des mexikanischen Künstlers erregen konnte. So schrieb Rivera bereits 1926 in *Mexican Folkways* über den US-amerikanischen Fotografen Edward Weston:

„Few are the modern plastic expressions that have given me purer and more intense joy than the master-pieces that are frequently produced in the work of Edward Weston, and I confess that I prefer the productions of this great artist to the majority of contemporary significant paintings.“²²

In zweierlei Hinsicht hatte auch Rivera damit den Initialmoment erkannt, aus dem eine genuin US-amerikanische Kunst erst hervorgehen sollte: die Maschine, die mit rasanter Geschwindigkeit alle Lebensbereiche durchdrang, wurde als Signum eines neuen nationalen Selbstverständnisses in den USA im Verlauf der 1920er und 1930er Jahre zu *dem* Gegenstand künstlerischen Interesses – einerseits auf motivischer Ebene, andererseits, auf die maschinenbasierten Medien Film und Fotografie bezogen, als künstlerisches Handwerkszeug. Anstatt sich auf „fremde“ Traditionen zu berufen und dabei die scheinbare Kulturlosigkeit der eigenen Nation zu bedauern, erkannten die Künstler*innen das spezifisch US-Amerikanische zunehmend außerhalb des hoch-

20 Zitiert nach ebd.

21 Zitiert nach Wolfe 1963, S. 277.

22 Diego Rivera, Edward Weston and Tina Modotti, in: *Mexican Folkways* 2:1 (April-Mai 1926), S. 16–17, hier: S. 16. Weston war 1923 zusammen mit der Fotografin Tina Modotti, mit der ihn eine Liebesbeziehung verband, erstmals nach Mexiko gereist. Erst ein Jahr zuvor hatte der Fotograf mit dem auf malerische Effekte abzielenden Piktorialismus seiner fotografischen Anfänge gebrochen, um sich, angeregt durch Stieglitz, dem sachlich-strengen Realismus der sogenannten *straight photography* zuzuwenden. In Mexiko suchte Weston nach neuen künstlerischen Impulsen. Vgl. hierzu v.a.: *The Daybooks of Edward Weston*, hrsg. von Nancy Newhall, 2 Bde.: Bd. 1 [Mexico], Rochester 1961. Während Weston im Dezember 1924 in die USA zurückkehrte, bevor er im August des folgenden Jahres abermals für ein Jahr nach Mexiko aufbrechen sollte, blieb Tina Modotti bis zu ihrer Ausweisung 1930 in Mexiko. 1939 zog es sie abermals in das iberamerikanische Land, wo sie bis zu ihrem Tod 1942 lebte. Vgl. hierzu: Letizia Argenter: *Tina Modotti: Between Art & Revolution*, New Haven 2003. Modotti, deren mexikanische Arbeiten von einem politischen Aktivismus gekennzeichnet sind, trat 1927 der Kommunistischen Partei Mexikos bei. Weston hingegen verhielt sich der politischen Entwicklung in Mexiko gegenüber indifferent. Vgl. Delpar 1992, S. 38. Beide hatten einen großen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Fotografie in Mexiko.

kulturell Tradierten in Phänomenen des modernen Lebens – in den von Duchamp erwähnten Brücken ebenso wie in den Wolkenkratzern, den Industrieanlagen, den Highways, den Flugzeugen und dem Automobil. Aus diesen Leistungen des US-amerikanischen Industriezeitalters wurde nach und nach eine identitätsstiftende Ikonografie etabliert, die sich auch im *photomural* artikulieren sollte.

Der Künstler und Gallerist Robert Coady lieferte schon im Dezember 1916 in der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift *The Soil* eine Definition von einer *American Art* in Form eines ausgesprochen diversen Sammelsuriums solch zumeist moderner US-amerikanischer Erscheinungen, die sowohl außerhalb als auch innerhalb des Kunstfeldes anzusiedeln sind.²³ Die US-amerikanische Kunst sei, so konstatiert Coady hier, „[y]oung, robust, energetic, naive, immature, daring and big spirited“²⁴, um dann eine zweiseitige Aneinanderreihung folgen zu lassen, die die Atemlosigkeit des dynamischen Großstadtlebens spürbar werden lässt und den Panama-Kanal, den Wolkenkratzer und die Kolonialarchitektur ebenso umschließt wie Charlie Chaplin, Filmposter, den Cake-Walk und die Minstrel Shows. Der Satz „To be continued“, mit dem Coady seine Aufzählung schließt, deutet an, dass er die US-amerikanische Kultur gerade durch ihre Unabgeschlossenheit, ihren stetigen Wandel und ihre Bewegung zu definieren suchte. Gleichzeitig bezeichnete Coady sie als aus dem Erdboden erwachsen („grown out of the soil“) und verwendete damit ein Schlagwort, das auch in den folgenden Jahrzehnten im Diskurs um eine nationale Kunst zentral bleiben sollte.

V.1 Die Suche nach einem genuin US-amerikanischen Ausdruck in der Kunst zwischen Fortschritt und Nostalgie, Mobilität und Verwurzelung

„With the beginning of the second decade of this century, there is some evidence of an attempt to make a genuine culture out of industrialization“²⁵, gab auch Lewis Mumford 1922 in *The City* zu – wenngleich er sich, so wurde bereits angedeutet, in demselben Beitrag anderen Industrialisierungserscheinungen wie der zunehmenden Verstädterung gegenüber äußerst skeptisch zeigte. Diese zwiespältige Haltung ist in der Forschung als kennzeichnend beschrieben worden für ein Land, das sich, so hat u. a. der Historiker Lawrence W. Levine konstatiert, auch nach dem Ersten Weltkrieg noch zwischen den Polen „progress“ und „nostalgia“ bewegte:

23 Robert Coady, *American Art*, in: *The Soil* 1 (Dezember 1916), S. 3–4.

24 Ebd., S. 3.

25 Mumford 1922, S. 12.

„The central paradox of American history [...] has been a belief in progress, coupled with a dread of change; an urge towards the inevitable future combined with a longing for the irretrievable past; a deeply ingrained belief in America's unfolding destiny and a haunting conviction that the nation was in a state of decline.“²⁶

In den 1920er Jahren versuchte man den Dualismus zwischen Vergangenheit und Zukunft, dem Bekannten und dem Ungewissen – so Levines These – u. a. dadurch aufzulösen, dass man neue Phänomene in vertraute Formen goss. So bediente sich etwa der US-amerikanische Präsident Calvin Coolidge bei der Schilderung maschineller Arbeitsprozesse einer religiösen Rhetorik, indem er äußerte: „The man who builds a factory builds a temple, the man who works there worships there, and to each is due not scorn and blame but reverence and praise.“²⁷ Und Henry Ford, Erfinder der Fließbandproduktion und ein solcher moderner Tempelbauer, stellte 1924 in der Zeitschrift *Good Housekeeping* einem Geistlichen die Frage „Would Isaiah be writing more Bibles if he were here today?“, nur um dann selbst zu antworten: „He would probably be gaining experience; living down in the shops among workingmen; working over a set of blueprints; remaking the world rather than writing about it. There is no reason why a prophet should not be an engineer instead of a preacher.“²⁸

Künstlerisch waren schon die 1910er Jahre in den USA eine Zeit stark divergierender Positionen. Auf der Suche nach dem, was die Malerin Georgia O'Keeffe einmal „the Great American Thing“²⁹ nannte – der ultimative künstlerische Ausdruck der *Americanness*, dem so viele ihrer Zeitgenoss*innen nachspürten –, bewegten sich die US-amerikanischen Künstler*innen, wie Wanda Corn in ihrer grundlegenden Studie *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935* herausgearbeitet hat, zu diesem Zeitpunkt bereits in zwei verschiedene Richtungen. Corn spricht von den mobilen, sich in den Dialog mit Europa begebenden „transatlantics“ und den mit ihrem Heimatland fest verwachsenen Vertreter*innen einer national orientierten „rootedness“, die sich ab 1916 um Alfred Stieglitz gruppierten.³⁰ Letztere betonten die

26 Lawrence W. Levine, *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*, New York/Oxford 1993. Vgl. insbesondere Kapitel 10: Progress and Nostalgia: The Self Image of the Nineteen Twenties, S. 189–205, hier: S. 191.

27 Zitiert nach ebd., S. 204.

28 William L. Stidger, Henry Ford Says: Put the Bible Back in School, in: *Good Housekeeping* 78:4 (April 1924), S. 83, 240–243. Aldous Huxley machte Ford selbst 1932 in seinem Roman *Brave New World* zu einem Messias, dessen Modell T 1908 eine neue Zeitrechnung einläutete. Das T wird, in Anlehnung an das christliche Kreuz, bei Huxley zum Symbol des Ford-Kultes, Fords Autobiografie zum Bibelersatz, den die Bewohner*innen dieser dystopischen Welt studieren müssen. Vgl. Aldous Huxley, *Brave New World*, London 1932.

29 Zitiert nach: Corn 1999, S. 1.

30 Vgl. ebd. Der erste Teil von Corns wegweisender Studie ist überschrieben mit „The Transatlantics“, während der zweite Teil mit „The Rooted“ betitelt ist. Angela Miller hingegen spricht von „home“ und

Bedeutung der Spiritualität für den künstlerischen Schaffensprozess und suchten das US-Amerikanische in organischen Formen und in der Natur, der sie einen ungebrochen positiven Wert attestierten. Wie Waldo Frank, der den Fotografen Stieglitz zu einem Mentor erwählte, bediente sich der Stieglitz-Zirkel einer „vitalist rhetoric of ‚spirit‘ and ‚soil‘ and infused their work with spiritual and religious pretensions, positioning the older and accomplished Stieglitz as a prophet and seer, a heroic visionary of a new art rooted in the loam of the American countryside“³¹. Stieglitz selbst nahm, Corn zufolge, dabei zunehmend einen antimodernen Standpunkt ein. New York, das Epizentrum der Moderne, bezeichnete er als „mad – soulless – cruelly heartless“³² und zog sich in den Sommermonaten an den Lake George in Upstate New York zurück, wo er sich seinen impressionistisch anmutenden fotografischen Wolkenstudien widmete. Diese Entwicklung ging mit Stieglitz' zunehmender Abkehr von der internationalen Avantgarde einher. Seine im Dezember 1929 eröffnete letzte Galerie, An American Place, deren Programm sich lediglich auf eine kleine Gruppe US-amerikanischer Künstler*innen und Fotograf*innen beschränkte – unter ihnen O'Keeffe, Paul Strand und Marsden Hartley –, wollte er als Gegenentwurf des im selben Jahr eröffneten Museum of Modern Art verstanden sehen, das vom Geist der Internationalität und des transatlantischen Transfers getragen war.³³

Die von Corn als „transatlantics“ bezeichneten Künstler*innen hingegen suchten offensiv einen überseeischen Austausch. Wie der 1921 nach Paris ausgewanderte, aus einer wohlhabenden US-amerikanischen Kaufmannsfamilie stammende Gerald Murphy profitierten sie dabei vom Pariser Amerika-Enthusiasmus, dem *américanisme*, der Zwischenkriegsjahre. Murphy inszenierte sich in Paris geradezu als Inbegriff von Amerikanität. Er gab den US-amerikanischen Dandy, kleidete sich „almost self-mockingly elegant“³⁴ und verlieh seinem in der Nähe von Antibes befindlichem Domizil den Namen Villa America. Mit seinem für die Ausstellung des Salon des Indépendants 1924 geschaffenen, heute verlorenen Monumentalgemälde *Boatdeck*, das ausschnitthaft das Deck eines Ozeandampfers zeigt und mit seinen 5,5 × 3,6 m alle anderen Exponate der Schau bei Weitem überragte, persiflierte er das den USA attestierte Monumentalitätsstreben (Abb. 50). Die glänzend-metallinen Schornsteine, die das auf die Farben Grau, Weiß, Schwarz und Rot beschränkte Gemälde dominieren, erheben sich über die Betrachter*innen und sind in einer klaren, ausgesprochen präzisen Malweise gestaltet,

„homeless“ als den zwei Polen, zwischen denen sich in dieser Zeit die US-amerikanische Kunst bewegt. Vgl. Miller 2015.

31 Paul V. Murphy, *The New Era: American Thought and Culture in the 1920s*, Lanham 2011, S. 90.

32 Zitiert nach Corn 1999, S. 24.

33 Vgl. ebd., S. 40.

34 Lillian Hellman, *An Unfinished Woman*, Boston/Toronto 1969, S. 78, zitiert nach: William Rubin, *The Paintings of Gerald Murphy*, New York 1974, S. 10.



Abb. 50: Gerald Murphys heute verschollenes Gemälde *Boat Deck* (1923) installiert im Grand Palais, Paris für den Salon des Indépendants, 1924

wie sie für die US-amerikanischen Künstler*innen, die später dem sogenannten Präzisionismus zugeordnet werden sollten, kennzeichnend ist. Die Pinselstriche sind mit dem bloßen Auge nicht erkennbar, was das Bild selbst wie das Ergebnis eines maschinellen Herstellungsprozesses erscheinen lässt. Beispielhaft verkörpert *Boatdeck* die stromlinienförmige Ästhetik, die sich im US-amerikanischen Design zeitgleich zu einer nationalen Ausdrucksform zu entwickeln begann. Zudem erinnert Murphys Gemälde, so hat bereits Elizabeth Hutton Turner konstatiert, an die überdimensionalen Werbetafeln, die in den 1920er Jahren sowohl im New Yorker als auch im Pariser Straßenbild überaus präsent waren.³⁵

Dass der Hang zu übersteigerter Größe in Europa als etwas typisch US-Amerikanisches begriffen wurde, illustriert in ähnlicher Weise das von Murphy entworfene Bühnenbild für Rolf de Marés 1923 konzipiertes Ballett *Within the Quota* (Abb. 51). Auch hier bediente sich der Künstler des Stilmittels der Übertreibung. Nachempfunden war die von ihm entworfene Kulisse der Titelseite einer US-amerikanischen Boulevardzeitung – Zeitungsausrisse waren in Paris zu dieser Zeit bereits ein beliebter Bestandteil kubistischer Bildgestaltung –, die in übergroßen Buchstaben titelte *Unknown Banker Buys Atlantic* und damit abermals den US-amerikanischen Größenwahn ironisierte.

35 Vgl. Elizabeth Hutton Turner, *American Artists in Paris, 1919–1929*, Ann Arbor 1988, S. 141.



Abb. 51: Gerald Murphy, Bühnenbild und Kostüme für Rolf de Marés Ballett *Within the Quota*, 1923

Der Atlantik stand hier als transkultureller Austauschraum im Fokus, in dem gleichzeitig der Kampf um eine wirtschaftliche Vorherrschaft ausgetragen wurde. Im Längenvergleich nebeneinander gestellt verkörperten links der Überschrift Fotografien des französischen Ozeandampfers *Paris* und des New Yorker Woolworth Building – seinen Zeitgenoss*innen auch als „the cathedral of commerce“ bekannt – die Dynamik der Überbietung, den Wettkampf zwischen der „Alten“ und der „Neuen Welt“.

Während Europa die Vergangenheit und die „alten“ Werte repräsentierte, sahen viele die USA als das Land an, dem zwar zweifellos die Zukunft gehörte, das jedoch noch nicht über die entsprechende Reife verfügte, um sich in der Gegenwart künstlerisch zu beweisen. „America is too young and Europe is too old to produce art and there you are and here I am“³⁶, schrieb Marius de Zayas noch 1922 aus Paris über den großen Teich an Stieglitz. Für die nach Europa emigrierten US-amerikanischen Künstler*innen ergab sich damit das Gefühl, sich in einem Dazwischen zu befinden, für das stellvertretend der transatlantische Raum als „dritter Raum“ und produktive Kontaktsphäre stand. Ihr Blick aus der Ferne lehrte sie allmählich, den Charakter der

36 Zitiert nach: Hutton Turner 1988, S. 141.

eigenen Nation künstlerisch zu erfassen. Gertrude Stein etwa begann in Paris zwischen 1903 und 1911 mit *The Making of Americans*³⁷ das monumentale Porträt zweier Mitte des 19. Jahrhunderts in die USA ausgewanderter Familien zu entwerfen und dabei dem Wesen der US-Amerikaner*innen ebenso nachzuspüren wie der *Americanness* im eigenen literarischen Ausdruck. 1935, nachdem Stein nach dreißigjähriger Abwesenheit in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt war und die Fotograf*innen der Farm Security Administration gerade damit begonnen hatten, die im Land herumziehenden Wanderarbeiter*innen zu dokumentieren und „Amerika den Amerikanern vorzustellen“³⁸, verwies die Literatin in ihren *Lectures in America* darauf, dass Bewegung und Mobilität zentrale Aspekte der nationalen Identität seien. Ihre US-amerikanischen Landsleute definierte Stein als „constantly moving“: „Think of anything, of cowboys, of movies, of detective stories, of anybody who goes anywhere or stays at home and is an American and you will realize that it is something strictly American to conceive a space that is filled with moving [...]“.³⁹

Einige Jahre zuvor war die US-amerikanische Wirtschaft von Franklin D. Roosevelt, der zu dieser Zeit noch Gouverneur von New York war, bereits mit einer ins Stocken geratenen Maschine verglichen worden, die es wieder in Bewegung zu versetzen galt.⁴⁰

37 Vgl. Gertrude Stein, *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress* [1925], Normal 1999.

38 Das Fotografie-Projekt der Farm Security Administration, kurz FSA, wurde 1935 ins Leben gerufen, um das Leben der notleidenden Farmer*innen und die Folgen der Großen Depression zu dokumentieren. Ein Jahr später nahm Dorothea Lange das unter dem Titel *Migrant Mother* in die Kunstgeschichte eingegangene Porträt einer Wanderarbeiterin mit ihren Kindern auf, das zu einer Ikone US-amerikanischer Identität werden sollte. Das von Roy Stryker, dem Leiter der Informationsabteilung der FSA formulierte Ziel für die nach präzisen thematischen Vorgaben zu erfolgende Dokumentation lautete: „Introducing America to Americans“: „Von der fotografischen Fixierung des Landes in allen seinen Einzelaspekten erhoffte man sich, der Nation wieder ein Gefühl der Zusammengehörigkeit vermitteln zu können, einen Gemeinschaftsgeist, der ihr durch die ökonomischen, sozialen, rassischen und regionalen Gegensätze im Land spätestens seit Beginn der Großen Depression abhandengekommen war.“ Hubertus Gaßner, Die Reise ins Innere: „Amerika den Amerikanern vorstellen“. Die Fotografien der Farm Security Administration, in: Ausst. Kat. *Amerika. Traum und Depression 1920/40*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (9. November–28. Dezember 1980), Berlin 1980, S. 313–352, hier: S. 313. Vgl. außerdem zur FSA-Fotografie: Roy Emerson Stryker und Nancy C. Wood, *In This Proud Land: America, 1935–1943, as Seen in the FSA Photographs*, Boston 1975; Erika Billeter, *Amerika-Fotografie 1920–1940*, Bern 1979; John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988, S. 153–183; Leah Bendavid-Val, Photographing the 1930s: Differences in Focus, in: Dies., *Propaganda & Dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US*, Zürich 1999, S. 34–76; sowie: Astrid Böger, Die Photokampagnen der Farm Security Administration, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, hrsg. von Hans-Jörg Czech und Nikola Doll, Dresden 2007, S. 366–373.

39 Gertrude Stein, *Lectures in America*, New York 1935, S. 160–161.

40 Vgl. Mario R. DiNunzio, *The Great Depression and New Deal: Documents Decoded*, Santa Barbara 2014, S. 38.

Politisch wurde in Roosevelts *New-Deal*-Ära Flexibilität zum neuen Schlagwort, um auf die Herausforderungen der Depression zu reagieren. Am 22. Mai 1932 – nur einige Tage nach der Eröffnung der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung im Museum of Modern Art, die das *photomural* gerade aufgrund seiner Flexibilität zu einer zeitgemäßen Wandbildlösung erhoben hatte – hielt Roosevelt, der kurz darauf zum Präsidentschaftskandidaten ernannt werden sollte, an der Oglethorpe University eine seiner meistzitierten Reden, deren Aufruf zum „kühnen Experimentieren“ Historiker*innen bis heute als Kern zum Verständnis seiner politischen, auf Flexibilität ausgerichteten Reformen gilt: „This country needs, and unless I mistake its temper, the country demands bold persistent experimentation. It is common sense to take a method and try it. If it fails, admit it frankly and try another. But above all, try something.“⁴¹

Das Beispiel des *Cloud Club* im Chrysler Building zeigt zwar auf, dass Fortschritt und Nostalgie, Rückwärts- und Vorwärtsgewandtheit auch zu Beginn der 1930er Jahre noch nebeneinander existierten. Dennoch wird das Jahr 1927, auf das sich auch das wohl erste *photomural* datieren lässt, vielfach als Wendepunkt angesehen, als „fulcrum on which the balance between the old and the new tipped with finality in favor of the latter“⁴². Dieses Jahr sah die Tagung der ersten Internationalen Rundfunkkonferenz in Washington, den kommerziellen Durchbruch des Tonfilms und Lindberghs Atlantikflug sowie den endgültigen Umzug der Ford-Produktion zum River-Rouge-Komplex, dem damals größten und modernsten Automobilwerk der Welt. Die im Mai 1927 in New York u. a. von der Zeitschrift *Little Review* veranstaltete *Machine-Age Exposition* zeigte zudem Tendenzen in der modernen Kunst, der Architektur, dem Industriedesign und dem Ingenieurswesen gleichberechtigt nebeneinander.⁴³ Zeitgleich rief der US-amerikanische Kritiker und Künstler Edwin Avery Park in seinem Buch *New Backgrounds for a New Age* dazu auf, für ein mechanisiertes Zeitalter neue, zeitgemäße Ausdrucksformen zu finden:

„Arguing from the point of view of tradition, it is one thing to make a poem or a picture about Columbus, and quite another to attempt the same about the Wright Brothers. It can be done, but the result would to us be lacking in something which would recommend it as real poetry. What is the difficulty? It is that we are attempting to cast something new into an old form.“⁴⁴

41 Zitiert nach; Ebd., S. 41. Vgl. außerdem: Elliot A. Rosen, *Roosevelt, the Great Depression and the Economics of Recovery*, Charlottesville 2005.

42 Robert A.M. Stern, Gregory Gilmartin und Thomas Mellins, *New York 1930: Architecture and Urbanism Between the Two World Wars*, New York 1987, S. 29.

43 Vgl. Ausst. Kat. *Machine-Age Exposition*, 119 West 57th Street, New York (16. Mai–28. Mai 1927), New York 1927.

44 Edwin Avery Park, *New Backgrounds for a New Age*, New York 1927, S. 40.

Park bezieht sich hier auf die Brüder Orville (1871–1948) und Wilbur Wright (1867–1912), die US-amerikanische Luftfahrtpioniere waren. Sie führten 1903 in Kitty Hawk, North Carolina den ersten gesteuerten Flug in einem motorbetriebenen Flugzeug durch. Dieser Pionierflug wurde von US-amerikanischer Seite zunächst nicht als eine nationale Leistung vereinnahmt, vielmehr hielt sich das Interesse der Öffentlichkeit ausgesprochen in Grenzen.⁴⁵ Bis zum Zeitpunkt des Erscheinens von Parks Buch hatte sich diese Rezeption jedoch entscheidend gewandelt. Parks Aufforderung, etwas Neues nicht in alte Formen zu pressen, sollte Edward Steichen 1932 nachkommen, indem er eine Aufnahme der Wright Brüder auf dem Flugfeld von Kitty Hawk in seine *photomurals* im RKO Roxy Theatre des Rockefeller Center integrierte. Dies entsprach Parks Appell von 1927, die Maschine solle den US-Amerikaner*innen als Mittel dienen, künstlerisch endlich zu sich selbst zu finden:

„Slowly we are emerging from the doldrums of artistic decadence. And slowly, as the immortal urge to create beauty, latent in man, comes to avail itself of the machine, to understand its spiritual significance, and with it the soul of industrialized democracy – slowly we shall have our own art, no longer a thing of the dead and buried past, nor a new mantle borrowed from our European cousins, but beauty after the pattern of our national individuality.“⁴⁶

V.2 „Native Art in Rockefeller Center“: Die Radio-City-Kontroverse als Initialzündung

Die von Park angeführte „national individuality“ galt es auch im Wandbild unter Beweis zu stellen, einer Bildform, von der aufgrund ihrer Fähigkeit, ein Massenpublikum anzusprechen, eine besondere, nationalintegrative Wirkung zu erhoffen war. Erfolg auf dem Gebiet der Wandmalerei konnten im 19. Jahrhundert in den USA jedoch vor allem jene Künstler*innen verbuchen, die entweder aus Europa stammten – wie der Franzose Pierre Puvis de Chavannes, dessen auf Leinwand gemalter, zwischen 1895 und 1896 installierter Musenzyklus für die Boston Public Library als eines der heraus-

45 „Even though magazines such as *Popular Science Monthly* (1904) and *Scientific American* (1906) reported on the Wrights' success, recognition came slowly, hindered in part by strong popular skepticism and in part by the reticence of the Wrights to surrender too much information until they felt they had perfected their airplane and flying technique.“ Roger Bilstein, *The Airplane and the American Experience*, in: *The Airplane in American Culture*, hrsg. von Dominick Pisano, Ann Arbor 2003, S. 16–35, hier: S. 17. Das Kriegsministerium der USA lehnte eine Involvierung mit der Begründung ab, man wolle von der Finanzierung solcher Experimente absehen. Vgl. Thomas Parke Hughes, *Die Erfindung Amerikas. Der technologische Aufstieg der USA seit 1870*, München 1991, S. 108 f.

46 Park 1927, S. 62.

ragenden Beispiele dieser Zeit gelten kann – oder aber auf dem „Alten“ Kontinent, etwa an der 1894 gegründeten American Academy in Rom, künstlerisch sozialisiert worden waren. Zu den Kunstschaaffenden, die in Europa studiert hatten, gehörte der Maler John La Farge, der 1876, im Jahr der Hundertjahrfeier der US-amerikanischen Unabhängigkeit, damit beauftragt wurde, die Trinity Church in Boston auszumalen – laut der Kunsthistorikerin Bailey Van Hook der Beginn des sogenannten „beaux art mural movement“⁴⁷, das zwischen der Weltausstellung 1893 in Chicago und dem Beginn des Ersten Weltkriegs zu seiner vollen Blüte gelangen sollte.

Vor allem Puvis kann als formend für die Bewegung gelten. In Frankreich hatte er mit Wandmalereien in prominenten Gebäuden wie der nationalen Ruhmeshalle des Pariser Panthéon (1877), die sich durch eine flächige, zweidimensionale Figurengestaltung auszeichnen, große Bekanntheit erlangt. Auch im Frankreich des 19. Jahrhunderts gab es – dies lässt sich mit den späteren Debatten um das *photomural* vergleichen – im Zuge der Wiederbelebung der monumentalen Malerei Aufrufe, moderne Dekorationsformen für moderne Gebäude zu finden.⁴⁸ Wie Stefan Germer grundlegend untersucht hat, gehörte Puvis, zusammen mit Ingres, Chassériau und Chenavard, zu einer Gruppe von Wandmalern, die sich in dieser Zeit der Aufgabe stellten, in Absetzung von der europäischen Freskentradition „der Kunst einen der Gegenwart angemessenen Inhalt zu finden“⁴⁹ und die Wandmalerei als moderne, nationale Kunstform zu etablieren. Germer hat analysiert, dass Puvis dies insbesondere über die Aktualisierung antiker Bildformulare und die „Ausarbeitung einer dekorativen Ästhetik“⁵⁰ mittels Stilisierung und Abstraktion gelang, die sich vor dem Hintergrund des Aufkommens der Fotografie betrachten lässt. Van Hook zufolge prägte Puvis den Begriff des *panneau décoratif* für eine sich in die Architektur einfügende Wandbild-Tafel, die sich ganz dem gebauten Raum unterordnen sollte und deren narrative Funktion hinter der schmückenden zurückstand:

„Puvis advocated that murals should be integrated into the architectural style of the building; they should echo its color and its structural devices; they should be relatively flat so as not to punch a hole in the architecture, drawing the eye across, not back into space.“⁵¹

1921 schrieb der Künstler Ernest Peixotto jedoch unter dem Titel *The Future of Mural Painting in America* im *Scribner's Magazine*, die jüngere US-amerikanische Architekt*innen-Generation werde dieser Art der Monumentalmalerei mit allegorischen

47 Bailey Van Hook, *The Virgin and the Dynamo: Public Murals in American Architecture, 1893–1917*, Athens 2003, S. 3.

48 Vgl. Stefan Germer, *Historizität und Autonomie – Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988, S. 436.

49 Ebd., S. 8.

50 Ebd., S. 444.

51 Van Hook 2003, S. 6.



Abb. 52: Hugo Gellert, Wandbild für die Proletcos Cooperative Cafeteria, Union Square, New York (Detail), 1928, zerstört, in: *New Masses* 4:8 (Januar 1929), S. 4

oder historischen Motiven zunehmend müde. Er sah die Wandmalerei in den Vereinigten Staaten daher an einer Wegscheide angekommen. Es würden sich bereits andere Formen der Wanddekoration herauskristallisieren, die „more amusing, more stimulating, more imaginative and romantic in character“⁵² seien und auch in kleineren Räumen weniger öffentlichen Charakters eine Hintergrundfolie für das US-amerikanische Alltagsleben bildeten:

„With our genius for building and for creating cities, we have now more white walls than ever before were at the disposal of the painters of any country. Wall-papers, at best, look cheap; putty-colored walls are ‚safe‘ and have a certain charm; tapestries are becoming very great luxuries; let our rooms and our buildings be enlivened once more by the painter’s brush.“⁵³

Die US-amerikanischen Kunstschaaffenden hingegen, die sich ab den späten 1920er Jahren von den mexikanischen Muralisten inspirieren ließen, hatten an einer solch leicht verdaulichen Art der Wanddekoration kein Interesse. Den mexikanischen Wandmalern nacheifernd stellten sie ihre Kunst in den Dienst der Arbeiter*innenschaft. Den 1928 von Hugo Gellert für die Proletcos Cooperative Cafeteria in New York geschaffenen Wandbildfries (Abb. 52), der an Statuen erinnernde, massig-muskulöse Arbeiter*innen mit Hammer und Sichel in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem Ganzkörperporträt Lenins (Abb. 53) inszenierte, benennt James Wechsler dabei als „the first example of muralism’s physical manifestation in the United States“⁵⁴. Wie die Muralisten hatte

52 Ernest Peixotto, The Future of Mural Painting in America, in: *Scribner’s Magazine* 69 (Januar–Juni 1921), S. 635–636.

53 Ebd., S. 640.

54 James Wechsler, Beyond the border: The Mexican Mural Movement’s reception in Soviet Russia and



Abb. 53: Hugo Gellert, Wandbild für die Proletcos Cooperative Cafeteria, Union Square, New York (Detail: Lenin), 1928, zerstört, in: *New Masses* 4:8 (Januar 1929), S. 9

Gellert dem Leinwandgemälde als einer elitären Form von Kunst endgültig abgeschworen, kurz nachdem er von einer Reise in die Sowjetunion zurückgekehrt war, wo er zusammen mit Rivera an der Zehnjahresfeier der russischen Revolution teilgenommen hatte.⁵⁵ Gellert wandte sich entschieden gegen jegliche Form von Kunst mit rein dekorativer Funktion. Für Gellert, so gibt Wechsler an, „decorative“ was synonymous with politically noncommittal. It was something to be avoided.⁵⁶

Ferner stachen in der US-amerikanischen Kunstlandschaft der frühen 1930er Jahre die Wandbildzyklen von Thomas Hart Benton und Boardman Robinson hervor. In der New School of Social Research entwarf Benton 1930–31 mit *America Today* (Abb. 25, Abb. 112 und Abb. 113) seine Vision eines kraftstrotzenden, produktiven und energiegeladenen Landes, an dem die Wirtschaftskrise scheinbar spurlos vorüberging. Robinson war trotz seiner politisch linken Gesinnung – er war u. a. als Redakteur und Karikaturist an der marxistischen Zeitschrift *New Masses* beteiligt – 1929 beauftragt worden, Wandgemälde für den Kaufmann's Department Store in Pittsburgh zu schaffen, in denen er sich mit der Geschichte des Handels auseinandersetzte (Abb. 54). Vergleichbar mit *America Today* wird Robinsons zehnteiliger Zyklus, *The History of Commerce*, von

the United States, in: Ausst. Kat. *Mexican Modern Art, 1900–1950*, hrsg. von Luis-Martin Lozano, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal (4. November 1999–6. Februar 2000) National Gallery of Canada, Ottawa (25. Februar–21. Mai 2000), Ottawa 1999, S. 44–51, hier: S. 48.

55 Vgl. hierzu: James Wechsler, *From World War I to the Popular Front: The Art and Activism of Hugo Gellert*, in: *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 24 (2002), S. 198–229.

56 Ebd., S. 201.



Abb. 54: Boardman Robinson, *The History of Commerce*, Detail, 1930, Kaufmann's Department Store, Pittsburgh

muskulösen, raumgreifenden Figuren bevölkert. Eine durch energische Arbeitskraft unermüdlich vorangetriebene Industrialisierung bildet auch hier die Voraussetzung des US-amerikanischen Selbstentwurfs. Gleichzeitig entspricht diese Darstellung nicht zuletzt dem „communist ideal of ‚real industrial civilization‘ in which the populace works in tandem with technology“⁵⁷.

Anders als der mexikanische Staat betätigten sich die USA, bis 1935 das *Federal Art Project* ins Leben gerufen wurde, nur ausgesprochen zurückhaltend auf dem Gebiet der Kunstförderung. Die prestigeträchtigen Wandbildaufträge wurden in den Vereinigten Staaten zunächst von privater Hand vergeben. Kaufhäuser, Banken und Hotels überall in den USA verlangten in den 1920er Jahren verstärkt nach repräsentativem Wandschmuck. Vor dem Hintergrund der 1929 einsetzenden Weltwirtschaftskrise verschlechterte sich die Auftragslage jedoch massiv, was den Staat schließlich dazu nötigte, als Unterstützer der Künstler*innen einzuspringen. Zwar gab es weiterhin Privataufträge, diese waren jedoch rar gesät, was auch in der Kunst ein xenophobes Klima begünstigte. So rief bereits Riveras Auftrag 1930 für den Pacific Stock Exchange in San Francisco Proteste US-amerikanischer Kunstschafter hervor, die sich selbst angesichts der mexikanischen

57 Ebd., S. 207.

Vorherrschaft auf diesem Gebiet benachteiligt sahen⁵⁸ – eine Reaktion, die sich bei der Auftragsvergabe an den Künstler für das Rockefeller Center wiederholen sollte.

Schon im Januar 1932, kurz bevor Riveras MoMA-Retrospektive zu ihrem Ende kommen sollte, zirkulierten Gerüchte, dass der Künstler mit Wandgemälden für den begehrten Radio-City-Komplex in New York beauftragt werden würde. Der Name Radio City hatte sich – wie in der Einleitung erwähnt wurde – bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Bauplanungen für den westlichen Teil des heutigen Rockefeller Center mit den beiden Theatern und den Studios der National Broadcasting Company etabliert. Mit dem Radio wurde damit ein Medium in den Fokus gerückt, das sich nicht nur mit Fortschrittskonnotationen verband, sondern das auch als ein nationaler Auftrag begriffen wurde. Erst am 21. Dezember 1931 kündigte man, wie ebenfalls bereits erläutert, in der *New York Times* eine Namensänderung des Gesamtprojekts an, die den Namen Rockefeller beinhalten sollte „because it was John D. Rockefeller Jr. who made the project possible“⁵⁹. „The name Rockefeller,“ so schrieb William H. Allen schon ein Jahr zuvor in der Einleitung seiner Biografie über den Vater John D. Rockefeller Sr., der als Mitbegründer der Standard Oil Company zum ersten Milliardär der Geschichte aufgestiegen war, „has for half a century been among the world’s best known names.“⁶⁰ Als Figur, konstatiert Allen weiter, symbolisiere John D. Rockefeller, Sr. „American opportunity. Born in a tiny isolated farm house, reared in rented farm houses far from town and the stimulus of competition and companionship, he became without the help of genius the world’s richest man, greatest money giver and foremost example of cooperation’s superiority over competition.“⁶¹

Das Gebäudeensemble des Rockefeller Center, das zwischen 1931 und 1940 errichtet wurde, sticht in der Zeit der großen Depression als das einzige Bürohaus-Bauprojekt hervor, das in Manhattan realisiert werden konnte.⁶² Als „the largest building project

58 Vgl. Olav Münzberg und Michael Nungesser, Diego Rivera als Wandmaler (II), in: Ausst. Kat. Diego Rivera 1987, S. 113–172, hier: S. 114.

59 The New York Times, 21. Dezember 1931, S. 1.

60 William H. Allen, *Rockefeller: Giant, Dwarf, Symbol*, New York 1930, S. vii. Dass der Name Rockefeller schon in den 1920er Jahren weltweit als Synonym für materiellen Wohlstand galt, zeigt etwa die Tatsache, dass der Deutsche Artur Landsberger bereits 1920 in seinem „Filmroman“ *Miß Rockefeller filmt* seine Protagonistin diesen Namen annehmen ließ. In Landsbergers Satire geht es um eine Frau, die als Filmdiva unter dem Namen der US-amerikanischen Milliardärsfamilie Karriere zu machen versucht, um dadurch die berufliche Laufbahn ihres Mannes voranzubringen und diesem viel Geld zu verschaffen. Vgl. Artur Landsberger, *Miß Rockefeller filmt*, München 1920.

61 Allen 1930, S. 483–484.

62 Vgl. Carsten Schmidt, *Manhattan Modern: Architektur als Gesellschaftsauftrag und Aushandlungsprozess, 1929–1969* (= Studien zu Geschichte, Politik und Gesellschaft Nordamerikas, Bd. 32), Berlin 2014, S. 31.

ever undertaken at one time by private capital“⁶³ zog es die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit in besonderem Maße auf sich. Das Center stellte, vor dem Hintergrund der allgemein desolaten Wirtschaftslage, einen Lichtblick dar und verkörperte die Hoffnung, dass die USA wieder zu alter Größe zurückfinden würden.⁶⁴

Raymond Hood, als Architekt hauptverantwortlich für den Bau des Rockefeller Center, gab am 17. Januar während eines Vortrags in der Brooklyn Academy of Music preis, dass man „representative artists from Mexico, Italy and England“⁶⁵ für Wandbildaufträge in Betracht ziehe, ohne jedoch die Namen der betreffenden Künstler*innen zu offenbaren. Bald wurde neben Rivera vor allem der Spanier José María Sert, der kurz zuvor den Speisesaal des berühmten Waldorf Astoria Hotels in New York malerisch gestaltet hatte, als aussichtsreichster Kandidat gehandelt. In der New Yorker Kunstszenen sorgte Hoods Bekanntgabe für Missfallen, vor allem bei jenen Institutionen, die dem Land den Weg in die künstlerische Zukunft weisen sollten. Die Frage, ob nationalen oder ausländischen Künstler*innen das Recht auf Wände gebühre, zog eine wochenlange Debatte nach sich, die die Kunstschaaffenden, die Presse und die Öffentlichkeit gleichermaßen bewegte.

Am 20. Januar formulierten fünfzig Kunststudierende der New School for Social Research, in deren Räumlichkeiten kurz zuvor Thomas Hart Benton und José Clemente Orozco zeitgleich ihre Fähigkeiten als Wandmaler unter Beweis gestellt hatten, ihren Protest gegen eine Auftragsvergabe an ausschließlich ausländische Künstler*innen in einem offenen Brief in der *New York Times*: „The commissioning of any foreign artist to paint murals for an American building is inconsistent with the achievement of a total harmony between form, function, decoration and use“⁶⁶, hieß es hier. Es gebe in den Vereinigten Staaten durchaus Kunstschaaffende, die ebenso, wenn nicht sogar besser geeignet seien „to interpret American life and build an interpretation into an architectural design as any nation [...]“⁶⁷. Während Sert, so befanden die Studierenden, sein Naturalismus und seine „romantic attitude“ disqualifizieren würden, seien Riveras mexikanische Wandgemälde zwar „highly successful as a native Mexican expression“, Riveras Ausstellung im Museum of Modern Art habe jedoch sein Unvermögen auf-

63 Rockefeller Center 1933.

64 Die Weltwirtschaftskrise traf die New Yorker Baubranche ganz besonders schwer, denn noch in den 1920er Jahren hatte in der Stadt ein „spektakuläre[r] Bauboom“ geherrscht. Schmidt 2014, S. 39. Die Folgen waren, so Schmidt, unmittelbar spürbar: „Gleich im zweiten Monat nach dem Schwarzen Donnerstag, im Dezember 1929, lag das Monatsinvestitionsvolumen mit 22,85 Millionen US-Dollar im Vergleich zu 46,96 Millionen US-Dollar im Dezember des Vorjahres um 50 Prozent niedriger.“ Ebd., S. 38.

65 Anon., 7,000-Foot Building Possible, Hood Says, in: *The New York Times*, 17. Januar 1932, S. 2N.

66 Anon., Want Native Art in Rockefeller Center, in: *The New York Times*, 20. Januar 1932, S. 21.

67 Ebd.

gedeckt „to deal successfully with new material and new problems of design“⁶⁸. Die US-amerikanischen Künstler*innen hingegen habe bislang lediglich ein Mangel an Gelegenheit und an Übung daran gehindert, ihre Fähigkeiten voll zu entfalten. Diesen Missstand gelte es zu beheben: „We trust that you will use your power to remedy this condition through the healthy process of collaboration between American architects, engineers and artists toward the achievement of a distinctive American style.“⁶⁹

Zwar rief Alvin Johnson, Direktor der New School for Social Research, die Verantwortlichen einige Tage später zu Neutralität auf und verurteilte ausdrücklich jegliche Form des Patriotismus in der Kunst.⁷⁰ Und Hood selbst beeilte sich zu versichern, dass einheimische Künstler*innen eine ebensolche Chance hätten wie ihre ausländischen Kollege*innen: „Indeed, it was quite possible that Americans stood the best chance of all.“⁷¹ Am 30. Januar folgte allerdings ein Protest der renommierten Art Students' League in New York, einer 1857 nach dem Vorbild der École des Beaux-Arts gegründeten, von Studierenden geführten Kunsthochschule, die zu diesem Zeitpunkt als die beste des Landes galt.⁷² Man wolle, anders als die Studierenden der New School für Social Research, zwar die Befähigung ausländischer Kunstschafter nicht grundsätzlich in Frage stellen, so wurde in der Stellungnahme konstatiert, dennoch sei man der Überzeugung, dass es US-amerikanischen Künstler*innen in gleichem Maße gelingen würde, Werke von größter Originalität zu schaffen, die die Essenz des nationalen Lebens zu erfassen im Stande seien. Die Radio City solle Ausdruck eines nationalen Geistes sein. Dasselbe Vertrauen, das die US-amerikanischen Architekt*innen bereits genießen würden, sei auch den Künstler*innen entgegenzubringen, zumal in der bildenden Kunst das Experimentierfeld größer sei, denn mit der Wanddekoration assoziierten die Vertreter*innen der Art Students' League eine Austauschbarkeit, die in der Architektur nicht gegeben war:

„There seems to be a fear of not getting good work from our local men. [...] When our architects have courage to construct massive and striking buildings of modern design with steel and cement, chromium and bronze, why should not the same courage be exercised in regard to mural decorations, which could readily be replaced if desired. If this is to be an American cultural centre, why should not our native talent be utilized in all the branches of its construction? We object to the tendency to call on outside artists to fill our mural contracts. Such a tendency may become a very pernicious habit, rendering it even more impossible for our own men both to create and to execute mural paintings.“⁷³

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Vgl. Anon., Urges Neutrality in Radio City Art, in: *The New York Times*, 23. Januar 1932, S. 22.

71 Edward Alden Jewell, In the Realm of Art: Two Corners Are Turned, in: *The New York Times*, 24. Januar 1932, S. 12X.

72 Vgl. William B. Scott und Peter M. Rutkoff, *New York Modern: The Arts and the City*, Baltimore 1999, S. 113.

73 Anon., Urges Native Work in Radio City's Art, in: *The New York Times*, 30. Januar 1932, S. 20.

Nachdem in der *New York Times* bereits der Vorschlag eingebracht worden war, die Auftragsvergabe als einen offenen, anonymen Wettbewerb zu gestalten,⁷⁴ veröffentlichte das Museum of Modern Art – wie das Radio-City-Bauprojekt u. a. eine Initiative der Familie Rockefeller – am 1. Februar 1932 schließlich eine Pressemitteilung, die eine Ausstellung mit Wandbildern ausschließlich US-amerikanischer Künstler*innen ankündigte. Koinzidieren sollte diese mit der Eröffnung des ersten festen Standortes des Museums:

„To give American artists a chance to express their ideas in mural decoration, the Museum of Modern Art will hold an exhibition of mural painting as the opening show in its new quarters at 11 West 53rd Street, according to an announcement just issued by Alfred H. Barr, Jr., director of the Museum.“⁷⁵

Die Ausstellung war eine Initiative des aus jungen Sammler*innen zusammengesetzten Junior Advisory Committee⁷⁶ des Museums. Organisiert wurde sie von Lincoln Kirstein, Mitglied des Komitees, der mit Barr in Harvard studiert und dort die Harvard Society for Contemporary Art mitgegründet hatte.⁷⁷

74 Edward Alden Jewell, In the Realm of Art: Plenty to Choose From, in: *The New York Times*, 31. Januar 1932, S. 12X.

75 Museum of Modern Art, Exhibition of Mural Paintings by American Artists announced by Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 1. Februar 1932, Records of the Department of Public Information, II.B.30: Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. # 16, May 3–31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York (online zugänglich unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324969.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).

76 Zu den Mitgliedern des 1930 gegründeten Junior Advisory Committee zählten u. a. Philip Johnson, der zwischen 1930 und 1936 die Architekturabteilung des MoMA leitete, Elizabeth Bliss, die Nichte der Mitgründerin Lilli Bliss und Nelson A. Rockefeller, der Sohn von Abby Aldrich Rockefeller und John D. Rockefeller, Jr. Vgl. *Art in Our Time: A Chronicle of the Museum of Modern Art*, hrsg. von Harriet S. Bee und Michelle Elligott, New York 2004, S. 32.

77 Elizabeth Bliss zufolge sei ein Hauptkritikpunkt des Komitees zu diesem Zeitpunkt gewesen „that we were showing so much European art and that American artists were starving and we were doing nothing for them. [...] So, finally the trustees suggested that the Junior Advisory Committee put on an exhibition. There was nobody on the committee that really knew how to do such a thing except Lincoln Kirstein, so he was appointed--delegated--to do it, and he went out and did it, by himself. He put on a mural show. He invited [the artists] to do murals because he thought that rich people would then perhaps give them commissions to do murals in their houses.“ Elizabeth Bliss Parkinson Cobb, Interview mit Sharon Zane, 6. Juni 1988, The Museum of Modern Art Oral History Program, S. 45 (online zugänglich unter: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_cobb.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023). Kirstein, der auch das New York City Ballett mitbegründete, kann als eine der zentralen Figuren des New Yorker Kulturlebens der 1930er und 1940er Jahre gelten. Er rief am MoMA eine kuratorische Abteilung für Tanz und Theater ins Leben und fungierte in den 1940er Jahren als Berater des Museums für lateinamerikanische Kunst. Erst 2019 widmete das MoMA Kirstein daher eine Ausstellung, die dessen Einfluss auf die US-amerikanische Kunst- und Kulturszene untersuchte.

Bewusst wurde offenbar zunächst vermieden, eine Verbindung zu dem von der Familie Rockefeller finanzierten Bauprojekt herzustellen, das in der Presse in den vorangegangenen Wochen ausschlaggebend für eine Debatte um eine nationale Kunst gewesen war. Stattdessen sollte die Ausstellung im MoMA, so die in der ersten Pressemitteilung des Museums formulierte Intention, ein allgemeines Forum bieten, eine Plattform, auf der die US-amerikanischen Künstler*innen endlich ihre wandmalerische Befähigung unter Beweis stellen könnten. Von Interesse sei die Schau daher für alle New Yorker Architekt*innen, so Kirstein, „who are in search of competent decorators for buildings proposed or in construction“⁷⁸. Man hoffe, einen landesweiten Effekt anzustoßen und einen Impuls zu geben für die Etablierung einer genuin US-amerikanischen Wandmalereitradition, die von einer jungen, nicht-akademischen Generation getragen werden würde:

„We feel that mural painting in America has suffered from a lack of opportunity to assert itself. Hitherto, mural decoration has been for the most part in the hands of academic painters. This show will attempt to give younger painters a chance to show their work before a large public. We hope the effect of the show will be to stimulate interest in the decoration of walls all over the country.“⁷⁹

Die Ankündigung des Museums wurde von der Öffentlichkeit mit Wohlwollen aufgenommen. Edward Alden Jewell, Kritiker der *New York Times*, bezeichnete die Entscheidung des MoMA in seiner Kolumne *The Realm of Art* unter dem Titel *Radio City – Walls for Americans* als „timely and most admirable“⁸⁰. Viermal hatte das Museum zuvor bereits US-amerikanische Kunst gezeigt, darunter von Dezember 1929 bis Januar 1930 die Gruppenausstellung *Paintings by Nineteen Living Americans* als die zweite Ausstellung des Hauses überhaupt. Neben dieser Schau gehörten *Homer, Ryder, and Eakins* (6. Mai–4. Juni 1930), *Forty-Six Painters and Sculptors Under Thirty-Five Years of Age* (11.–27. April 1932) und *Painting and Sculpture by Living Americans* (3. Dezember 1930–20. Januar 1931) allerdings zu den am schlechtesten besuchten Ausstellungen, die das Museum in den ersten vierzehn Monaten seines Bestehens veranstalten sollte.⁸¹ Die nun geäußerten Pläne konnten daher als ein Bekenntnis des MoMA aufgefasst

Vgl. hierzu: Ausst. Kat. *Lincoln Kirstein's Modern*, Museum of Modern Art, New York (17. März–15. Juni 2019), New York 2019. Vgl. außerdem zu Kirstein: David Leddick, *Intimate Companions: A Triography of George Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein, and Their Circle*, New York 2000; sowie die Biografie von Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, New York 2007.

78 Pressemitteilung, 1. Februar 1932.

79 Ebd.

80 Edward Alden Jewell, *The Realm of Art: Current Activities Discussed. Outstanding Achievements in the Mural Field*, in: *The New York Times*, 7. Februar 1932, S. 10X.

81 Vgl. Peter Decherney, *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*, New York 2005, S. 129.

werden, sich der Förderung der nationalen Kunst trotzdem nicht zu verschließen. Die Verbindung zur Familie Rockefeller ließ die Künstler*innen zudem darauf hoffen, dass sich aus einer Ausstellungsteilnahme womöglich tatsächlich lukrative Kommissionen ergeben könnten. Wenngleich das Museum eine Assoziation der Ausstellung mit dem Radio-City-Bauprojekt vermeiden wollte und ausdrücklich betonte, die Ausstellung bereits vor dem Beginn der Kontroverse geplant zu haben,⁸² so war der Zusammenhang dennoch von vorneherein impliziert. Im Rahmen von Alden Jewells Kolumne in der *New York Times* erneuerten die Studierenden der New School for Social Research daher ihre Forderung, Wandbildaufträge in einheimische Hände zu legen und erläuterten:

„The idea back of our plea for American artists as the painters of murals for American buildings, including those of Radio City, was that America must produce her own culture for her own spiritual health and cease the interminable borrowing that is such an easy escape from the challenge of life today.“⁸³

Illustriert wurde der Artikel mit herausragenden Beispielen, die den Beginn einer eigenen Wandbildtradition suggerieren sollten, die es fortzusetzen gelte. Werke wie Thomas Hart Bentons *America Today* könnten als Beweis dienen, so Alden Jewell, „that America is prepared to shoulder the responsibility now under discussion“⁸⁴. Die Frage nach einer nationalen Form der Wanddekoration, die auch in den Leser*innen-Zuschriften der *New York Times* über Wochen eifrig diskutiert wurde, erklärte Alden Jewell hier zum „most important art issue that has arisen in America in recent years. The Radio City angle itself should be looked upon as merely symptomatic of a much vaster ferment. America has wakened at last.“⁸⁵

82 „The need for such an exhibition was made urgent by the problem confronting the architects of Rockefeller Center. After the Museum of Modern Art had begun plans for the mural show, artists in New York protested against the rumored choice of foreign artists for painting murals in Rockefeller Center. While the Museum does not take sides in this controversy, it does believe that American artists of less academic characteristics have not had a fair opportunity to display their possibilities as mural painters.“ Zitiert nach: Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 27. März 1932, Records of the Department of Public Information, II.B.30: Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. # 16, May 3–31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York (online zugänglich unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324969.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).

83 Alden Jewell, 7. Februar 1932, S. 10X.

84 Ebd.

85 Ebd.

V.3 Die Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* im Museum of Modern Art

Nachdem im Februar 1932 die erste Ankündigung der Ausstellung erfolgt war, wurden am 27. März weitere Details an die Öffentlichkeit gegeben. Man habe vierundvierzig Maler*innen zur Teilnahme eingeladen – diese Zahl sollte sich bis zum Beginn der Ausstellung auf fünfunddreißig reduzieren –, die alle entweder in den USA geboren seien oder aber die US-amerikanische Staatsbürgerschaft besäßen. Alle teilnehmenden Künstler*innen sollten zur Ausstellung eine dreiteilige Skizze beisteuern mit einer Gesamtbreite von 109 cm und einer Gesamthöhe von 53 cm. Darüber hängend würde jeweils eine große Bildtafel von 122 cm Breite und 213 cm Höhe präsentiert, die einen Ausschnitt der dreiteiligen Skizze in der Vergrößerung zeigen sollte.⁸⁶ Die Ausstellung bot somit die Möglichkeit – anders als es kurz zuvor die Rivera-Retrospektive erlaubt hatte –, die einzelnen Bildtafeln nicht nur isoliert, sondern gleichzeitig im Kontext eines umfassenderen, wenn auch kleinformatigen Wandbildentwurfs zu betrachten, der als Triptychon angelegt werden sollte.

Für die Vorbereitung blieben den Künstler*innen lediglich sechs Wochen Zeit. Die Bemerkung des Museums, dass von den teilnehmenden Künstler*innen niemand bislang im Medium Wandbild gearbeitet habe, stellte von vornherein den experimentellen Charakter der Schau heraus.⁸⁷ Zwar konstatierte Anson Conger Goodyear später, der Umzug des MoMA 1932 in dauerhafte Räumlichkeiten von doppelter Größe – das Museum siedelte in ein von der Rockefeller-Familie gemietetes, großbürgerliches Stadthaus aus dem 19. Jahrhundert in der 53. Straße über – habe in den Augen der Öffentlichkeit einen Paradigmenwechsel in der Ausrichtung der Institution eingeläutet: „It has been pointed out that on moving into a building used solely for its own purposes the Museum passed out of its experimental period and assumed a more permanent character.“⁸⁸ Trotzdem blieb mit der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung der Status des Museums als ein Experimentierfeld und Laboratorium der Moderne zunächst erhalten. Mit der Schau begab sich das Haus, das bereits mit der Rivera-Retrospektive das Wandbild erstmals im großen Stil flexibilisiert und in einen temporären Ausstellungskontext überführt hatte, abermals auf neues Terrain: „This exhibition,“ so Alfred H. Barr, der Direktor des MoMA, „marks an important innovation in the program of the Museum of Modern Art. So far as I know no museum has ever attempted to assemble such a comprehensive group of large murals so that the public may have a chance to make comparisons.“⁸⁹

86 Pressemitteilung, 27. März 1932.

87 Vgl. ebd.

88 Goodyear 1943, S. 37.

89 Pressemitteilung, 27. März 1932.

Wie schon bei der Ankündigung der Rivera-Ausstellung, die auf den Vergleich eines amerikanischen Meisters der Moderne mit Matisse als einem ihrer europäischen Vertreter abgezielt hatte, wurde hier von Barr das hervorgehoben, was auch Ludwig Justi bei der Einrichtung der Neuen Abteilung der Berliner Nationalgalerie bewegt hatte: Ein komparatives Betrachten von Kunstwerken, das es auch Betrachter*innen „ohne Vorbildung“⁹⁰ ermöglichen sollte, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Behandlung eines Themas – im Fall der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung handelte es sich um „a ‚post-war subject‘“⁹¹ – zu erkennen und, davon ausgehend, zu Erkenntnissen über den gesellschaftlichen und intellektuellen Kontext ihrer Anfertigung und letztendlich zu einem ästhetischen Urteil zu gelangen. Alfred H. Barr hatte in den Jahren unmittelbar vor der Gründung des Museum of Modern Art Reisen in die Sowjetunion und in die Weimarer Republik unternommen und dort u. a. das Bauhaus besucht.⁹² Es war jedoch vor allem die sogenannte Neue Abteilung der Berliner Nationalgalerie im Kronprinzenpalais, von Justi als das erste Museum für die Kunst der Gegenwart in Deutschland konzipiert, die Barrs Ausstellungsdesign für das MoMA nachhaltig beeinflussen sollte, wie Charlotte Klonk betont:

„When Justi decided to show work only by living artists in this building and to increase attendance numbers through a steady flow of exhibitions, he carved out a place for himself in museum history as the first director of a ‚contemporary museum of art‘. The ‚New Department of the Nationalgalerie‘, as the Kronprinzenpalais was called, was an important model for the Museum of Modern Art in New York [...], whose first director, Alfred Barr, spent formative years in Germany in the late 1920s.“⁹³

Justi, der die Nationalgalerie Berlin zwischen 1909 und 1933 als Direktor leitete, lehnte die Gestaltung der Räume an das zeitgenössische Interieur an, was an sich keine Neuerung war. Hier verabschiedete man sich jedoch von der tradierten Salonästhetik, denn die Innenraumgestaltung war in den Architekturkonzepten des modernen Bauens einer entscheidenden Wandlung unterzogen worden, die dem Postulat der Sachlichkeit folgte. Das moderne, sachliche Bauhaus-Interieur wurde daher von Justi zur Folie gemacht, vor der ab 1928 die Kunstwerke von Max Beckmann, Wilhelm Lehmbruck,

90 Ludwig Justi, Schule des Sehens: Zur Geschichte der Museen, in: *Aufbau. Kulturpolitische Monatszeitschrift* 11:7 (Juli 1955), S. 837–845, hier: S. 843.

91 Pressemitteilung, 27. März 1932.

92 Vgl. hierzu: Alfred H. Barr, Jr., Russian Diary, 1927–28, in: *October* 7 (Winter 1978), S. 10–51; Buchloh 1984; sowie: Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge 2002, S. 155 ff.

93 Charlotte Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven 2009, S. 99. Einen umfassenden Überblick über die Ausstellungsgestaltungen im Museum of Modern Art bietet: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge 1998.

Paul Klee, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer und Wassily Kandinsky präsentiert wurden:

„In contrast to [Justi's] usual opulent display strategy, [the walls] appeared almost bare, painted in brilliant white with no panelling on the lower wall. The reason for this departure was, according to Justi, a changed taste in interior design. The works shown here, he declared, were not destined for more traditional homes, but for the white walls of the Bauhaus-style interiors.“⁹⁴

Barr nahm Justis Ideen auf. Auch das MoMA zeigte von Beginn an Wechselausstellungen, weiße Wände bildeten meist den neutralen Hintergrund für die präsentierten Ausstellungsstücke. In dem umgestalteten Stadthaus in der 53. Straße, das ab 1932 das MoMA beherbergen sollte, wurden jedoch lediglich möglichst weitläufige Räume geschaffen, als zusätzliche Hängflächen wurden nur vor den Fenstern Zwischenwände eingezogen.⁹⁵ Erst der 1939 an gleicher Stelle eröffnete Neubau des Museums, gestaltet nach den Prinzipien des *International Style*, „den das Museum selbst seit 1932 in verschiedenen Ausstellungen in den USA propagiert hatte“⁹⁶, sollte sich durch eine weitere Neuerung auszeichnen: Mobile Stellwände im Raum, die, bis zur Decke gezogen, zwar den Eindruck von permanenten Strukturen erweckten, aber dennoch flexibel versetzbar waren und den jeweiligen Bedürfnissen der Ausstellungsmacher*innen angepasst werden konnten. Wenngleich Klonk den mit dem MoMA assoziierten Begriff des *white cube*⁹⁷ im Sinne eines hermetisch abgeschlossenen, weißen Ausstellungsraums ins Reich der Mythen verweist, so sei ihr zufolge das Museum of Modern Art in anderer Hinsicht wegweisend gewesen: „MoMA became the institution principally responsible for establishing the still dominant mode of exhibiting modern art: the white, flexible container.“⁹⁸

In anderer Hinsicht war die Ausrichtung des Museum of Modern Art jedoch geradezu konservativ, denn anders als bei einigen der experimentellen Ausstellungsgestaltungen in der Weimarer Republik stand im MoMA noch immer die individuelle, kontemplative Kunstbetrachtung im Vordergrund. Im Gegensatz dazu waren etwa der von El Lissitzky 1926 auf der Internationalen Kunstausstellung in Dresden realisierte *Raum*

94 Klonk 2009, S. 100.

95 Vgl. William Rice Pearsall, Changing a residence into an art museum, in: *The Architectural Record* 71:5 (Mai 1932), S. 349.

96 Joachimides 2001, S. 247–248.

97 Der Begriff des *white cube* wurde von Brian O'Doherty in einer Reihe von Aufsätzen 1976 in der Zeitschrift *Artforum* thematisiert. O'Doherty bezog sich mit dem Begriff auf die damals üblich gewordene Form der Ausstellungspräsentation in einem sterilen, weißen Raum, der gegen die Außenwelt nahezu hermetisch abgeschlossen ist. Vgl. Brian O'Doherty, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, in: *Artforum* (März 1976), S. 24–30; Ders., The Eye and the Spectator, in: *Artforum* (April 1976), S. 26–34; sowie: Ders., Context as Content, in: *Artforum* (November 1976), S. 38–44.

98 Klonk 2009, S. 136.



Abb. 55: El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, 1927–28, damaliges Provinzialmuseum, Hannover, Foto: Anonym

für konstruktive Kuns und das von ihm zwischen 1926 und 1928 im Provinzialmuseum in Hannover eingerichtete *Kabinett der Abstrakten* (Abb. 55) auf die Dynamisierung des Blicks und die Aktivierung der Betrachter*innen angelegt. Die Wände waren mit unterschiedlich gefärbten Lamellen verkleidet, verschiebbare Elemente gestatteten die Partizipation der Rezipient*innen, deren Raumempfinden sich, je nach ihrem Standort, veränderte. Ebenso wie in dem von El Lissitzky kurze Zeit später entworfenen Ausstellungsbeitrag der *Pressa* (Abb. 56) nahmen sich die Besucher*innen in seinen Demonstrationsräumen als Teil eines Kollektivs wahr. Das Handeln eines jeden Einzelnen konnte im *Kabinett der Abstrakten* die Raumerfahrung der anderen beeinflussen. Übertragen wurde das Kollektivitätsprinzip im Vorbereitungsprozess des *Pressa*-Beitrags darüber hinaus auf den künstlerischen Schaffensprozess, indem El Lissitzky ein „collective of creators“⁹⁹ bildete, dem er selbst als Koordinator vorstand. Das etwa 22 Meter lange *Fotofresko*, das im Mittelpunkt der ephemeren Ausstellungsarchitektur stand und die Geschichte der Presse und ihre edukative Bedeutung in der Sowjetunion nach der Revolution zum Thema hatte, war aus Nah- und Totalaufnahmen – aufgenommen aus unterschiedlichen Perspektiven – zusammengesetzt, die politische Wortführer ebenso zeigten wie Angehörige der Arbeiter*innenklasse. Die Kategorie der Dynamik stand bei der Konzeption des sowjetischen Beitrags im Vordergrund, so wurde vom leitenden Kommissar Chaladow angemerkt, der im Ausstellungskatalog auf die Neuartigkeit dieser Form der Ausstellungsgestaltung aufmerksam machte:

99 Buchloh 1984, S. 104.



Abb. 56: El Lissitzky mit Sergei Senkin u. a., *Die Aufgabe der Presse ist die Erziehung der Massen*, 1928, Fotofresko im Sowjetischen Pavillon, Internationale Presseausstellung *Die Pressa*, Köln

„Wir zeigen in unserer Abteilung unser Material nicht als passive Diagramme und Zeichnungen, sondern als eine Einheit künstlerisch gestalteter, dynamischer Gegenstände, Konstruktionen, Modelle usw. Eine solche Darstellungsart ermöglicht eine große Anschaulichkeit und erlaubt am besten, das dynamische Wesen der Erscheinungen unseres Jahres zu offenbaren.“¹⁰⁰

Vergleichbar gewesen, so Klonk, seien diese avantgardistischen Ausstellungsexperimente dabei durchaus mit den Präsentationsstrategien totalitärer Regime. In Lissitzkys Ausstellungspräsentationen wurde der einheitliche Raum jedoch dekonstruiert: „[...] Lissitzky's exhibitions enabled a simultaneity of opposing views that were not subsumed into a single perspective, as was the case in the Nazi spectacles.“¹⁰¹ Das *Fotofresko* vereinte verschiedene perspektivische Ansichten in sich und war zudem

100 Zitiert nach Pohlmann 1999, S. 52–53.

101 Klonk 2009, S. 130.

durch davorgehängte, rote Banner in einzelne Segmente unterteilt, die eine Überschau der Betrachter*innen störten (Abb. 5). Der absolutistische Standpunkt, von dem die faschistischen Propagandaschauen ausgingen, wurde so ausgehebelt.

Die Ausstellungspräsentationen im MoMA hingegen gingen zunächst in keinsten Weise von einem gemeinschaftlich agierenden Betrachter*innen-Subjekt aus. Stattdessen verstand sich das Museum als Ort der individuellen Kunstkontemplation. Dieser quasi-religiösen Versenkung in das Werk entspricht auch die Präsentation der Wandarbeiten in der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung im Format des Triptychons, wenngleich lediglich jeweils eine der drei Tafeln im Großformat zu sehen war. Die Kunstwerke wurden auf diese Weise mit einer Aura aufgeladen, deren Verlust durch die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst Walter Benjamin nur einige Jahre später thematisieren sollte.¹⁰² Trotz dieser Sakralisierungstendenzen begriff sich das Museum of Modern Art dennoch nicht als ein reiner Kunsttempel. Vielmehr verwischten im MoMA die Grenzen zwischen Kunst und Konsum. Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs wurden, etwa in der Ausstellung *Machine Art* von 1934,¹⁰³ zum elementaren Bestandteil von Ausstellungspräsentationen gemacht, der Neubau des Museums von 1939 öffnete sich, einem Kaufhaus ähnlich, mit einer großen Fensterfront zur Straße hin. Diese Grenzverwischung zwischen *high* und *low*, zwischen Designobjekten des alltäglichen Lebens und Kunst führte gerade in den Anfangsjahren des Museums zu Spannungen, wohl nicht zuletzt zwischen den jungen innovativen Gestalter*innen wie Barr einerseits und den konservativen Kräften andererseits, aus denen sich das Kuratorium des Museums zusammensetzte. So hat auch Joan Saab konstatiert: „The ways in which the museum transformed cultural capital, on one hand desacralizing it and on the other resacralizing it, produced a number of tensions in MoMA’s formative years [...]“¹⁰⁴ Trotzdem hätten sich die Verantwortlichen auf ihrem Weg nicht beirren lassen und maßgeblich zu einer Demokratisierung künstlerischer Praktiken beigetragen:

„Barr, as well as others involved in the museum’s creation, very consciously tried to create a new type of art institution, one that included not only the traditional fine arts of painting and sculpture but also posters, photographs, and cups and saucers. By blurring the lines between high and low culture and stretching the parameters of art to include mass-produced, machine-made goods, the museum, in many ways, attempted to make art more democratic and more accessible to a wider public.“¹⁰⁵

Die Erziehung seiner Besucher*innen zu informierten Konsument*innen, konstatiert Klonk, habe das Museum mehr und mehr als seine Hauptaufgabe verstanden –

102 Vgl. Benjamin 2019.

103 Vgl. zu dieser Ausstellung ausführlich: Marshall 2012.

104 A. Joan Saab, *For the Millions: American Art and Culture Between the Wars*, Philadelphia 2004, S. 88.

105 Ebd.

ein Novum für eine museale Institution: „The Museum of Modern Art,“ so Klonk „was the first art museum to address its spectators as consumers.“¹⁰⁶ Mit den ab 1932 durch die Vereinigten Staaten tourenden Wanderausstellungen, zu denen auch bereits die *Murals-by-American-Painters-and Photographers*-Ausstellung gehörte, habe das MoMA Klonk zufolge auch überregional als „mediator between artistic development and commercial practice“ entscheidenden Anteil an der Etablierung einer „consumer’s republic“¹⁰⁷ gehabt.

Das *photomural* als eine zu diesem Zeitpunkt bereits für die breite Masse erwerb-bare, demokratische Form der Wanddekoration wurde im Museum of Modern Art erstmals in den musealen Kontext überführt und als künstlerische Bildform nobilitiert. Es besetzte demnach eine solche Schnittstelle zwischen *high* und *low*. Gleichzeitig spielte die *Murals-by-American-Painters-and Photographers*-Ausstellung in die über-aus aktuelle Debatte um eine nationale Kunst mit hinein, in die auch das MoMA von vorneherein involviert gewesen war. Goodyear zufolge gab es schon in der Gründungs-phase des Museums „mutterings in America protesting that our first exhibition should be of the work of American artists [...]“¹⁰⁸. Obwohl der Fokus des Museums auf der internationalen Avantgarde lag, galt es 1932, als sein Umzug in permanente Räumlich-keiten angekündigt wurde, als Institution von unschätzbarem nationalem Wert, wie die Zeitschrift *Arts Weekly* lobend hervorzuheben wusste:

„In three seasons the Museum has won for itself a commanding position in the United States. It is known everywhere in the world where the subject of art is discussed, and has developed in its comparatively short life international connections which are not only of value to itself, but also of immense value to the United States in general as national propaganda of the highest type.“¹⁰⁹

Zwar erfreuten sich die Ausstellungen, die das Museum of Modern Art in den ersten Jahren nach seiner Gründung zu US-amerikanischer Kunst veranstaltet hatte, weder bei den Kritiker*innen noch beim Publikum eines sonderlichen Zuspruchs. Dennoch unternahm das Museum als Vermittlungsinstanz unermüdlich Versuche, der einhei-mischen Kunst dabei behilflich zu sein, das US-amerikanische Publikum zu erobern. Dabei sei das MoMA, so Saab, das erste Museum überhaupt gewesen „to place [Ame-rican art] within the history of modernism“¹¹⁰. Dem Umzug in permanente Räumlich-

106 Klonk 2009, S. 181.

107 Ebd., S. 148. Die erste Wanderausstellung des Museums war 1932 die *Modern Architecture – Interna-tional Exhibition*. 1933 wurde am MoMA offiziell ein Department of Circulating Exhibitions ins Leben gerufen.

108 Goodyear 1943, S. 16. Der oben zitierten Aussage von Elizabeth Bliss zufolge gehörte das Junior Advisory Committee zu diesen kritischen Stimmen.

109 *Arts Weekly*, 23. April 1932, zitiert nach: Goodyear 1943, S. 37.

110 Saab 2004, S. 96.

keiten wurde daher auch von Museumsseite aus eine besondere Bedeutung attestiert, bedeute ein eigener Ausstellungsraum doch einen Ort, so schrieb Goodyear am 21. April 1932 an den US-amerikanischen Präsidenten Herbert Hoover, „where it can continue to serve the artistic needs of the American people“¹¹¹.

Gerade Holger Cahill, späterer Direktor des *Federal Art Project*, tat sich in der Zeit, in der er das MoMA für den beurlaubten Barr zwischen 1932 und 1933 kommissarisch leitete, als Förderer und Vermittler US-amerikanischer Kunst hervor. Dies schlug sich auch in der Ausstellungsplanung des MoMA nieder: „From the opening season of 1932–1933 to the fifth anniversary show two years later the exhibitions, almost without exception, were devoted to American art.“¹¹² So eröffnete das Museum mit der Retrospektive von Maurice Sterne im Februar 1933 seine erste Einzelausstellung eines US-amerikanischen Künstlers der Moderne überhaupt. Zudem ging Cahill mit *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900*¹¹³ und *American Sources of Modern Art*¹¹⁴ den Wurzeln US-amerikanischen Kunstschaffens nach.

Zunehmend bediente sich das Museum auch neuer Vermittlungsformen, um die Kunst der US-amerikanischen Moderne in das Alltagsleben der US-Amerikaner*innen hineinwirken zu lassen. In dem zwischen Oktober 1934 und Januar 1935 jeden Samstagabend von der National Broadcasting Company gesendeten Radioprogramm *Art in America in Modern Times* widmeten sich Barr und Cahill in Dialogform Themen wie *American Art since the Civil War*, *Stage Design in the Modern Theatre* und *Photography in America*.¹¹⁵ Ziel war es, einer breiten Öffentlichkeit einen Überblick über

111 A. Conger Goodyear, Brief an Herbert Hoover, 21. April 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York. Goodyears Brief mit dem Verweis auf die nationale Bedeutung des Museums stand in Zusammenhang mit der Bitte des MoMA um ein präsidiales Statement, das man im Rahmen der Eröffnungsfeierlichkeiten verlesen könne: „If you can spare the time from your pressing duties to direct the attention of the American people to the need of an appreciation of the art of this and other countries it would be most helpful to present day artists.“ Eine Stellungnahme des Präsidenten erreichte das Museum jedoch erst am 4. Mai und damit nach dem Beginn der Ausstellung. Hoover schrieb in diesem: „The establishment of the Museum of Modern Art opens wide opportunities for appreciation by the public of the trends of the times in the fine arts, and also for friendly emulation among contemporary artists of all countries.“ Siehe: Herbert Hoover, Stellungnahme anlässlich der Eröffnung des Museum of Modern Art, 4. Mai 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

112 Goodyear 1943, S. 41.

113 Vgl. Ausst. Kat. *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900*, Museum of Modern Art, New York (30. November 1932–14. Januar 1933), New York 1932.

114 Vgl. Ausst. Kat. *American Sources of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York (10. Mai–30. Juni 1933), New York 1933.

115 Vgl. Saab 2004, S. 94. Zeitgleich kündigte das MoMA das Erscheinen eines Sammelbands mit demselben Titel an: „The book is a history of American painting, sculpture, architecture, housing, stage design,

das nationale Kunstschaffen zu geben. Der gattungsübergreifende Ansatz des MoMA sowie die Interferenz von *high* und *low*, Hoch- und Populärkulturen, schlugen sich auch hier in der Wahl der Themen nieder. Zudem war der Vermittlungsansatz grenzüberschreitend. Die Kunst war nun nicht mehr auf die heiligen Hallen des Museums beschränkt. Das moderne, demokratische Medium Radio öffnete diesen zuvor von einer Mehrheit der US-Amerikaner*innen als elitär empfundenen, verschlossenen Bereich für ein Massenpublikum und popularisierte ihn weiter.

V.3.1 Die Wandgemälde

Die in der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung versammelten Wandgemälde (Abb. 57) bildeten den ursprünglichen Kern der Schau. Nach der umfassenden Presseberichterstattung der vorangegangenen Monate versprach man sich von ihnen nicht weniger als einen künstlerischen Neuanfang und damit die Abkehr von einem Akademismus, wie er in den Vorjahren der Wandmalerei in den Vereinigten Staaten häufig unterstellt worden war. Lloyd Goodrich etwa, Kritiker der liberalen Kunstzeitschrift *The Arts*, hatte noch 1930 bedauert, die US-amerikanische Wandmalerei würde sich bislang in einem leeren, dekorativen Prunk erschöpfen, wie er zwar von den akademischen Maler*innen des 19. Jahrhunderts nicht anders zu erwarten gewesen sei, von dem es aber dringend einer Abwendung bedürfe.¹¹⁶ Die New Yorker Architekt*innen waren jedoch weiterhin dafür berüchtigt, eine auf mythologische Themen zurückgreifende, rhythmisierend-dekorative Ausgestaltung zu präferieren, wie sie etwa mit Nymphendarstellungen, einem klassischen Element aus der Ornamentwelt des *Art Déco*, erzielt werden konnte. Rivera, so befand der *New Yorker* anlässlich der MoMA-Retrospektive des mexikanischen Künstlers, könne sich glücklich schätzen, in einem Land zu leben, das ihm in der Wandgestaltung bestimmte Freiheiten zugestehe: „He would starve here, under the Statue of Liberty, unless he could learn to paint the dying nymphs that are the mainstay of our great architects.“¹¹⁷

photography, and motion pictures from the end of the Civil War to the present day. It is designed to answer the demand for a brief, authoritative survey of American art of this period and will, of course, be useful as a reference book not only for those who listen to the Art in America series over the radio but for all who are interested in American art.“ Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 29. September 1934 (https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/193/releases/MOMA_1934-35_0008.pdf, letzter Zugriff: 24.04.2023).

116 Goodrich zufolge machten allerdings die 1930 zunächst in New York ausgestellten Wandbildtafeln von Boardman Robinson für das Kaufhaus in Pittsburgh Hoffnung für die Zukunft der Wandmalerei in den USA. Vgl. Lloyd Goodrich, Mural Paintings by Boardman Robinson, in: *The Arts* 16:6 (Februar 1930), S. 391–393.

117 Anon., The Art Galleries: The Story of Diego Rivera – Young Americans – On Titles, in: *The New Yorker*, o.J., A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.



Abb. 57: Ausstellungsansicht, *Murals by American Painters and Photographers*, Wandgemälde-Sektion, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), Foto: Anonym, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, NY, Acc.n.: IN16.1

Dem Museum of Modern Art zufolge habe in den USA jedoch bislang vor allem ein Mangel an Alternativen geherrscht: „Too often in the last few years American architects have been at a loss to know where to turn for mural painters,“ so wird Lincoln Kirstein in einer Pressemitteilung des Museums zitiert. „As a result mural decoration has been for the most part in the hands of a limited group of academic painters.“¹¹⁸ Einen Ausweg könne das mexikanische Vorbild weisen: „Recently, great interest in Mexico and the west have brought the names of Rivera, Orozco and Charlot before us and we find in their large achievements new hope.“¹¹⁹ Der Muralismus galt als Paradebeispiel für eine Kunst, die eine moderne Formensprache mit einer gesellschaftlich engagierten Aussage verband und der es gelang, das strikte Realismusediktat, dem die sowjetischen Künstler*innen folgten, dabei ebenso zu umgehen wie die Falle, reines architektonisches Ornament zu sein.¹²⁰ Die formalen Experimente der europäischen Avantgarde,

¹¹⁸ Pressemitteilung, 27. März 1932.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. hierzu: Jody Patterson, *Modernism for the Masses: Painters, Politics, and Public Murals in New Deal*

die mit der *Armory Show* Einzug in die US-amerikanische Kunstlandschaft gehalten hatten, erschienen den US-amerikanischen Künstler*innen ab 1929 zu weit entfernt zu sein von der Lebensrealität der Mehrheit der US-amerikanischen Bevölkerung.¹²¹ Wie in den USA eine Annäherung der Kunst an die gesellschaftlichen Realitäten der Depressionszeit gelingen könnte, dafür lieferten die Muralisten die Blaupause. Der *muralismo* wurde daher auch im Vorwort des Katalogs als ein Hauptbezugspunkt der Schau herausgestellt: „Stimulated in part by Mexican achievement, in part by recent controversy and current opportunity, American interest in mural decoration has increased astonishingly during the past year.“¹²² Maler*innen, die sich um eine Teilnahme an der Ausstellung bewarben, nutzten diesen Bezug auch, um die eigene Arbeit aufzuwerten. Maurice Becker etwa, der in der Ausstellung schließlich vertreten war, führte das Urteil Orozcos über seine Malerei als eine Art Gütesiegel an: „Mr. José Clemente Orozco as well as some critics have said of my paintings that they have mural quality“, schrieb er am 15. Februar 1932 an Lincoln Kirstein.¹²³

Womöglich würde es durch die Ausstellung im Museum of Modern Art sogar gelingen, so lautete die in einem Leserbrief des Malers Henry Varnum Poor an die *New York Times* formulierte Hoffnung, in den USA eine „Renaissance“¹²⁴ nach mexikanischem Vorbild einzuleiten. Überschriften war Poors Zuschrift mit der Gegenüberstellung *Painting vs. Decoration*, eine Betitelung, die den zeitgenössischen Wandmalerei-Diskurs widerspiegelt. Ähnlich wie in der etwa zehn Jahre später formulierten Kritik von Clement Greenberg,¹²⁵ der die Intention verfolgte, die abstrakte Malerei jener Zeit von der

New York, Diss., University College London, 2009 (online zugänglich unter: https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1546347/1/Patterson_690021.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).

121 Politisch engagierte Kunstschaaffende wie Hugo Gellert wandten sich in den 1920er Jahren bereits verstärkt gegen einen formalistischen Modernismus in den Künsten. Gellert etwa warf 1927 dem rumänischstämmigen Bildhauer Constantin Brancusi vor, schon während des Ersten Weltkriegs „vague and noncommittal“ geblieben zu sein: „What is it that Brancusi worked on in 1916 during the war in Paris? What had he to say? He cut a huge phallus into marble that is what he had to say! Men are slaughtered, men are crazed... the artist, the devine, toys with the phallus.“ Zitiert nach Wechsler 2002, S. 211. Während der Zeit der Depression verschärfte sich die Ablehnung einer Kunst nur um der Kunst willen noch. Richard Pells hat etwa für die literarische Produktion der Depressionszeit konstatiert: „[T]o bury oneself in one's art at a time of massive social disintegration seemed a selfish luxury which neither the writer nor the country could any longer afford.“ Pells 1973, S. 154.

122 Foreword, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers* 1932, S. 5–6, hier: S. 5.

123 Maurice Becker, Brief an Lincoln Kirstein, 15. Februar 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

124 Henry V. Poor, *Painting vs. Decoration: To give Artists Free Hand in Rockefeller Centre Might Precipitate a Renaissance*, in: *The New York Times*, Sonntag, den 17. April 1932, S. 10X.

125 Vgl. hierzu: Elissa Auther, *Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg*, in: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen*

bloßen Dekoration zu unterscheiden und damit auch „Hochkultur“ und populärkulturelle Phänomene wie etwa die Tapete deutlich voneinander zu trennen, benutzte Poor den Begriff „*decoration*“ pejorativ. Die großen Renaissance-Meister, so erläutert Poor, seien „*mural painters not mural decorators*“ gewesen, die sich – dem Verständnis von Puvis entgegenstehend – nicht der Architektur untergeordnet hätten: „Likewise now it will be a good painter who puts something interesting on a wall – not a trained mural decorator; for plastic life and intensity is the essential thing in any pictorial art and the men in whom this sort of life is stirring have been led into painting.“¹²⁶ Gleichzeitig argumentierte Poor, der zu den vom MoMA eingeladenen Künstler*innen zählte, für das Wandbild als eigenständige Kunstform. Ihm zufolge bedeutete dies, die bisherige, auch von Puvis präferierte Praxis, Wandgemälde auf Leinwand auszuführen, hinter sich zu lassen. Ebenso wie Rivera plädierte Poor für eine organische Verbindung von Wand und Bild. Diese verleihe dem Wandbild „a sense of belonging“¹²⁷ – eine Formulierung, die sich nicht zuletzt auch auf die identitätsstiftende Funktion beziehen lässt, die der Gattung Wandbild zu dieser Zeit eingeschrieben war. Das Fresko war demnach für Poor die zu präferierende Technik: „Of all the mediums which do really belong to the wall, the medium of fresco is certainly the most free and plastic, the most responsive to the painter’s hand.“¹²⁸

Poors Plädoyer stand die ausdrückliche Aufforderung des Museum of Modern Art an die teilnehmenden Künstler*innen entgegen, kein Fresko zu nutzen. „Oil on canvas, tempera on wood panels, mosaic, ceramic and water color on low-relief plaster are among the mediums chosen by the artists. Fresco was discouraged because of the expense of transportation and the possibility of damage by cracking“¹²⁹, hieß es in einer Poors Leserbrief vorangegangenen Pressemitteilung des Museums. Diese Vorgabe basierte, so lässt sich vermuten, wohl auf den Erfahrungen, die das Museum nur einige Monate zuvor mit Riveras schwer handhabbaren Freskentafeln, den *portable frescoes*, gemacht hatte.¹³⁰ Das MoMA gab den Wünschen der Künstler*innen jedoch

in *Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, hrsg. von Jennifer John und Sigrid Schade (= Studien zur visuellen Kultur), Bielefeld 2008, S. 97–119.

126 Poor 1932.

127 Ebd.

128 Ebd.

129 Pressemitteilung, 27. März 1932.

130 Aus der Künstler*innenkommunikation des Museums im Vorfeld der Ausstellung geht hervor, dass das Budget ausgesprochen limitiert war. Den Künstler*innen standen jeweils 30 Dollar für den Erwerb der von ihnen benötigten Materialien zur Verfügung. Die Transportkosten wollte das Museum offenbar ebenfalls so gering wie möglich halten. Lincoln Kirstein schrieb daher am 15. Februar 1932 an Hugo Gellert, der seinen Ausstellungsbeitrag im „dry fresco“ plante: „Do you mean that you are actually going to work on plaster, or in tempera? The cost of moving a steel frame with the plaster on nets of wire, is extremely high.“ Siehe: Lincoln Kirstein, Brief an Hugo Gellert, 15. Februar 1932, Exhibition

augenscheinlich nach, denn neben Poor widmeten sich auch George Biddle und Stefan Hirsch dieser von Rivera favorisierten Technik. Allgemein – so stellt Kirstein in seinem einleitenden Katalogtext *Mural Painting* heraus, in dem er der Geschichte der Wandmalerei nachgeht – sei es jedoch die große Bandbreite der verwendeten Materialien, die die MoMA-Ausstellung auszeichne:

„The contemporary enthusiasm for synthetic materials has left its mark upon mural painting and there is a broad field for the artist who now wishes to create new modes of expression for himself. [...] In the present exhibition not only the older methods of buon fresco and oil on canvas have been used, but also wax encaustic, egg and water-color tempera on various wood and pressed-wood boards, and even the innovation of transparent panels of chalked celluloid welded between two plates of transparent glass.“¹³¹

Die Wandmalerei, davon war Kirstein überzeugt, könne in den USA jedoch auch in Zukunft nicht ihr volles Potenzial realisieren, würden die US-amerikanischen Architekt*innen den Wandmaler*innen nicht durch die Wahl ihrer Materialien entgegenkommen. Davon könne letztlich auch die US-amerikanische Architektur profitieren, der es durch die Bevorzugung glatter, polierter Baustoffe laut Kirstein an Wärme fehle:

„The marble companies can offer their flat, chilly slabs. These immaculate vitreous panels are shot up to the lobby ceiling quickly and neatly, with gratitude for their lack of upkeep and no thought of their lack of warmth and imagination. It goes without saying that if there were more interest on the part of the architects there would be more mural painting in America. It has taken Mexico to show us the way.“¹³²

Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York. Der ebenfalls an der Ausstellung teilnehmende Henry Billings wurde am selben Tag informiert: „We have very, very little money to run this show on. [...] I hope your panel won't be too heavy to move easily [...]“. Siehe: Lincoln Kirstein, Brief an Henry Billings, 15. Februar 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

131 Lincoln Kirstein, *Mural Painting*, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers* 1932, S. 7–11, hier: S. 11.

132 Ebd. 1932, S. 10. Dieser negativen Konnotation steht die zunächst „positive Besetzung der ‚Kälte‘ in den Künsten der Neuen Sachlichkeit“ und damit auch im Bauen des sogenannten Internationalen Stils entgegen. Kälte erhielt hier eine reinigende und emanzipatorische Dimension: „Die Architekten Bruno Taut und Alexander Schwab plädieren in Manifesten des Neuen Bauens für die ‚Auskühlung‘ der Wohnung als Grundvoraussetzung für die Befreiung der Frau. [...] Die Freilegung der Lichtquellen, metallische Möbel und die sichtbare Verwendung ‚kälterer‘ Materialien sollen den Effekt der ‚Auskühlung‘ erzielen. Die auffällige Verwendung von Stahlbeton, Drahtglas, Aluminium im Wohnungsbau, die Bevorzugung von weißen Schleiflackmöbeln mit eingelassenen Metallteilen – all das sind Indizien für den ästhetischen Reiz, der von der plötzlichen Zuwendung zum Helligkeits/Kälte/Transparenz-Pol ausgeht. [...] Kälte und Durchsichtigkeit sollen zur Fähigkeit disponieren, sich vom Besitz zu trennen.“ Helmut Lethen, *Lob der Kälte: Ein Motiv der historischen Avantgarden*, in: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, hrsg. von Dietmar Kamper und Willem van Reijen, Frankfurt a. M. 1987,

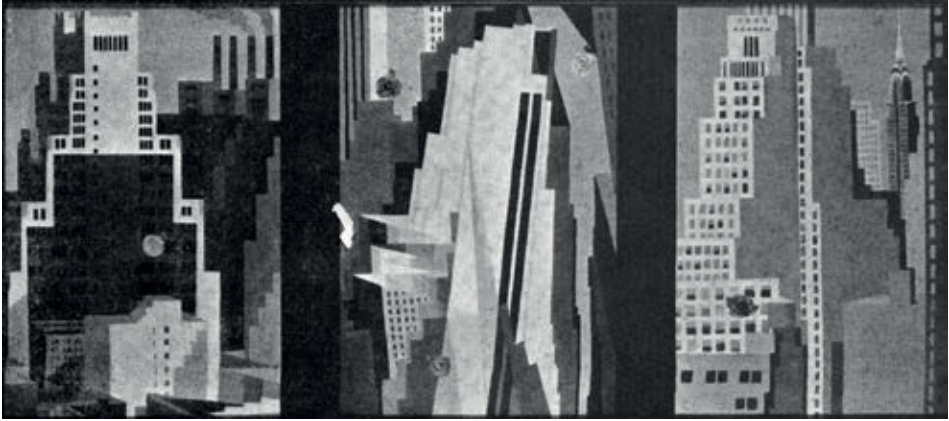


Abb. 58: Georgia O'Keeffe, Studie für dreiteiliges Wandbild *Manhattan*, 1932, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

Das vorgegebene Thema der Nachkriegswelt interpretierten die beteiligten Maler*innen stilistisch ausgesprochen unterschiedlich. O'Keeffe etwa setzte die New Yorker Wolkenkratzer als kubistische Blöcke ins Bild, wobei sie, Wanda Corn zufolge, Stieglitz' letzter Fotoserie der New Yorker Skyline von 1930 eine malerische Referenz erwies.¹³³ Ihre Bildtafeln (Abb. 58) stehen beispielhaft für die Herausbildung eines national kodierten ikonografischen Kanons, der sich in einer ganzen Reihe der präsentierten Wandbilder artikuliert. Teil dieses Kanons waren, neben den vertikal aufschießenden Hochhäusern Manhattans, auch der New Yorker Hafen, Flugschiffe und Flugzeuge sowie die mit der Ära der US-amerikanischen Expansion untrennbar verbundene Eisenbahn. Einige der teilnehmenden Künstler*innen wählten – Rivera und Hart Benton augenscheinlich zum Vorbild nehmend – die auf den New Yorker Baustellen zur Konstruktion des modernen Nachkriegsamerika unermüdlich beitragenden Arbeiter zum Thema. *Pneumatic Drilling* von Byron Thomas (Abb. 59) etwa erscheint beinahe wie die exakte Kopie des von Rivera im Rahmen der MoMA-Retrospektive unter demselben Titel präsentierten *portable fresco*. Diese Aneignung mag ein Versuch gewesen sein zu demonstrieren, dass die Umsetzung eines solchen Themas einem US-amerikanischen Künstler womöglich sogar in überzeugenderer Weise gelingen könnte als einem ausländischen Wandmaler.

S. 282–324, hier: S. 289–290. In den 1930er und 1940er Jahren sei man jedoch, so lasse sich Helmut Lethen zufolge etwa an der Exil-Literatur nachweisen, zum alten Topos der Kälte als „Schreckbild“ zurückgekehrt. Ebd. S. 292.

¹³³ Vgl. Wanda Corn, *Painting Big – O'Keeffe's Manhattan*, in: *American Art* 20:2 (Sommer 2006), S. 22–25, hier: S. 23.



Abb. 59: Byron Thomas, Studie für dreiteiliges Wandbild *The Excavation and Construction of Radio City* (links: *Pneumatic Drilling*, Mitte: *Riveting*, rechts: *Excavation*), 1932, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

Darüber hinaus verband einige der Maler*innen der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung auch die politische Einstellung mit den mexikanischen Vorbildern. Hugo Gellert und William Gropper etwa waren mit dem der kommunistischen Partei nahestehenden Publikationsorgan *New Masses* eng verknüpft.¹³⁴ Zudem waren sie Gründungsmitglieder des John Reed Club, in dem sich ab 1929 US-amerikanische Intellektuelle mit leninistisch-marxistischer Orientierung organisierten.¹³⁵ Es war daher nicht verwunderlich, dass sie zu den Künstler*innen gehörten, die sich für die *Mural-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung hochaktuellen politischen Themen zuwandten. Von der Radikalität einiger der eingereichten Beiträge wurde das MoMA, das den Künstler*innen weitestgehend freie Hand gelassen hatte, jedoch offenbar überrascht.

Hugo Gellerts Wandbild *Us Fellas Gotta Stick Together (The Last Defenses of Capitalism)* etwa lässt sich als Attacke auf den US-amerikanischen Großkapitalismus, personifiziert durch seine wichtigsten Vertreter, lesen (Abb. 60). Neben einem Porträt von Al Capone, der im Chicago der 1920er Jahre von der Prohibition profitiert hatte und zum berühmtesten Gangster-Boss der USA aufgestiegen war, zeigt es die US-amerikanischen Wirtschaftsbosse Henry Ford, J. P. Morgan und John D. Rockefeller,

¹³⁴ Gellert gehörte 1926 zu den Mitbegründern der Zeitschrift. Vgl. hierzu: Wechsler 2002, S. 211 sowie: Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1956*, New Haven 2002.

¹³⁵ Vgl. hierzu: Virginia Hagelstein Marquardt, „New Masses“ and John Reed Club Artists, 1926–1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style, in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 12 (Spring 1989), S. 56–75.



Abb. 60: Hugo Gellert, *Us Fellas Gotta Stick Together (The Last Defenses of Capitalism)*, 1932, Kreide auf Celotex und Gips, 215,9 × 125,7, The Wolfsonian–Florida International University, Miami Beach, Florida, The Mitchell Wolfson, Jr. Collection

Jr. sowie den US-Präsidenten Herbert Hoover, deren Geschäftspraktiken Gellert auf diese Weise mit dem organisierten Verbrechen gleichsetzt. Gierig hüten die Männer ihre zusammengerafften Geldsäcke, während im Bildvordergrund eine Gruppe von bewaffneten Gesetzeshütern den für einen Rohrbombenanschlag in San Francisco zu Unrecht verurteilten Arbeiteraktivisten Thomas Mooney bewacht.¹³⁶

Einer vergleichbaren Bildaufteilung – im oberen Bildteil das seine Reichtümer hortende Kapital, im mittleren Bereich bewaffnete Schutzmänner und am unteren Bildrand das Proletariat – folgte auch William Groppers heute verlorener Wandbildentwurf *The Writing on the Wall*. Dieser zeigt J. P. Morgan beim Diner mit dem US-Finanzminister Andrew W. Mellon, während die Nationalgarde die Männer vor dem Zugriff eines protestierenden Mobs bewahrt.

Ihre karikatureske Malweise, die die Mitglieder der US-amerikanischen Wirtschafts- und Politikelite gleichermaßen als schmierige, quasi-kriminelle Raffzähne zu entlarven sucht, stellt die Bildtafeln in eine Traditionslinie mit Riveras Freskenzyklus im

¹³⁶ Mooney galt zu diesem Zeitpunkt als eine Märtyrerfigur der US-amerikanischen Arbeiter*innenbewegung. Zusammen mit Warren Billings war er für den Bombenanschlag am San Francisco Preparedness Day von 1916, bei dem zehn Menschen ums Leben gekommen waren, verantwortlich gemacht und in einem Schauprozess zum Tode verurteilt worden. 1918 wurde das Strafmaß in eine lebenslange Haftstrafe umgewandelt. Nach weltweiten Kampagnen für seine Haftentlassung wurde Mooney schließlich 1938 begnadigt und 1941 aus dem Gefängnis entlassen. Vgl. zum Bombenanschlag und seiner Kontextualisierung: Jeffrey A. Johnson, *The 1916 Preparedness Day Bombing: Anarchy and Terrorism in Progressive Era America*, London 2018.

mexikanischen Erziehungsministerium sowie mit Orozcos Wandbildern in der Escuela Nacional Preparatoria. Gellert versuchte, so hat James Wechsler bereits spekuliert, mit der Darstellung Mooneys darüber hinaus jedoch offenbar ein Versäumnis Riveras zu berichtigen, das dem Mexikaner einige Monate zuvor zum Vorwurf gemacht worden war.¹³⁷ Rivera galt nach seinem Parteiausschluss aus der Kommunistischen Partei Mexikos auch der US-amerikanischen Linken zunehmend als Opportunist, der seine marxistisch-leninistischen Ideale verraten hatte. Die Zeitschrift *New Masses* prangerte ihn im Februar 1932 daher dafür an, Aufträge entgegengenommen zu haben „from the wealthy American bourgeoisie he once so savagely caricatured“¹³⁸ und damit selbst zu einem Teil des von ihm so verachteten Großbürgertums geworden zu sein. Vom New Yorker John Reed Club war der Mexikaner zudem bereits im Januar offensiv dafür kritisiert worden, in seinem Wandgemälde für den Stock Exchange in San Francisco die für die Arbeiter*innenbewegung so zentrale Causa Mooney gänzlich ausgeklammert zu haben. In der kommunistischen Zeitung *Daily Worker* – bei Wechsler nicht zitiert – wird auf ein Treffen des Clubs unter der Teilnahme Riveras verwiesen, bei dem Gellert den mexikanischen Künstler mit dessen künstlerischer Rückentwicklung konfrontiert habe, „from its revolutionary character to the typical Babbitry in the mural decorations of the San Francisco Stock Exchange in which Helen Wills and not Mooney and Billings, represented California“¹³⁹. Rivera, so wird in dem Artikel befunden, „made a miserable mess of defense, advancing the astounding reason (for a ‚revolutionary‘ artist) that if he had tried to depict the Mooney-Billings frameup he would not have been allowed to finish the job“¹⁴⁰. Gellert, so hat auch Wechsler spekuliert,¹⁴¹ war es daran gelegen, Riveras Unterlassung mit seinem Wandbildentwurf zu berichtigen und den Beweis anzutreten, dass sich ein wahrhaft revolutionärer Künstler auch von seinen großbürgerlichen Auftraggeber*innen keiner Zensur unterwerfen lasse. Gellert legte es offenbar darauf an, den mexikanischen Muralisten, der das US-amerikanische Großkapital mit seinen Erziehungsministeriums-Fresken aus der sicheren Ferne der mexikanischen Hauptstadt an den Pranger gestellt hatte, an Kühnheit noch zu übertreffen, indem er es wagte, die einflussreiche Familie Rockefeller in einer von ihr selbst finanzierten und mitgeführten Institution vorzuführen.¹⁴²

137 Vgl. Wechsler 2002, S. 221–222.

138 Robert Evans, *Painting and Politics: The Case of Diego Rivera*, in: *New Masses* 7:9 (Februar 1932), S. 22–25, hier: S. 25.

139 Anon., *Expose Diego Rivera as Tool of Fascist Mexican Government*, in: *Daily Worker. Central Organ of the Communist Party U.S.A.* 9:4 (5. Januar 1932), S. 2.

140 Ebd.

141 Vgl. Wechsler 2002, S. 221–222.

142 Elizabeth Bliss zufolge führte vor allem Nelson A. Rockefellers Engagement zur finanziellen Förderung des Museums durch das Familienvermögen: „Mrs. Rockefeller always, from the very beginning, told my aunt that she couldn't help them very much financially because her husband didn't like modern art,



Abb. 61: Hugo Gellert, *Us Fellas Gotta Stick Together (The Last Defenses of Capitalism)*, 1. Entwurf, 1932, Kreide auf Celotex und Gips, 126 × 216 cm

Gellert konnte jedoch schon zum Zeitpunkt der Einreichung mit der Ablehnung seines Beitrags durch die Ausstellungsmacher*innen rechnen, denn bereits sein erster Entwurf – ein Querformat, das sich lediglich auf die Darstellung der Geldmagnaten in Gesellschaft von Al Capone beschränkt hatte (Abb. 61) – war vom Museum beanstandet worden. Der Künstler wurde gebeten, sowohl das Format als auch das Motiv zu ändern – und ironischerweise in ein Porträt Lenins umzuwandeln.¹⁴³ Gellert hatte es jedoch offenbar auf eine Provokation angelegt, denn er erweiterte lediglich seinen

didn't approve of it and wasn't going to give to it. He eventually did give this house, and he eventually gave more on her account, but he never did like it and she did not put up a great deal of money. It wasn't until Nelson came along that money began to pour in from the Rockefellers. He loved it [modern art] and shared that love with his mother, and he did it [contributed to the Museum] to help her because nobody else in the family would. [...] I don't think the Museum would have gotten on its feet and ever really have survived if it hadn't been for Nelson.“ Bliss 1988, S. 44.

¹⁴³ In seinem Artikel *We Capture the Walls* für die Zeitschrift *New Masses* zitiert Gellert aus einem Brief eines ungenannten Museumsvertreters (mutmaßlich Kirstein), der vorschlug „to do the panel of Lenin instead of the one you did ... I think that the large figure of Lenin that you indicated would really be a definite and different aspect of the symbolism of the whole social struggle, and also as there is a single large figure, it might take you less time to do it over. Also, in a way – it is a more monumental design.“ Zitiert nach: Hugo Gellert, *We Capture the Walls: The Museum of Modern Art Episode*, in: *New Masses* 7:12 (Juni 1932), S. 29–30, hier: S. 30.

ursprünglichen Entwurf.¹⁴⁴ Etwa zeitgleich mit Gropper und Ben Shahn, der sich mit seinem Wandbildentwurf *The Passion of Sacco and Vanzetti* dem Fall zweier 1927 mutmaßlich unschuldig hingerichteter Kommunisten gewidmet und das Kuratorium des MoMA damit gleichermaßen verärgert hatte, erhielt Gellert daher am 18. April 1932 einen Brief Kirsteins, der den Künstler über den Ausschluss seines Werks aus der Ausstellung in Kenntnis setzte.¹⁴⁵ Diese Entscheidung ging jedoch offenbar auf das Kuratorium des Museums zurück und war keinesfalls konfliktfrei getroffen worden. Vielmehr drohte Kirstein hinter den Kulissen damit, die gesamte Schau abzusagen, sollten die betreffenden Arbeiten tatsächlich nicht gezeigt werden.¹⁴⁶ Anson Conger Goodyear hingegen, der Präsident des MoMA, annoncierte seinen Rücktritt für den Fall, dass die Skandalwerke in der Ausstellung verbleiben würden.¹⁴⁷ Nachdem mehrere der teilnehmenden Künstler*innen dem Museum ihren Boykott der Ausstellung in Aussicht gestellt hatten und die verunglimpften Magnaten ihr Einverständnis signalisierten, entschied man sich letztendlich dafür, die Schau wie geplant stattfinden zu lassen.¹⁴⁸ Einzig die Abbildung von Gellerts und Groppers Arbeiten im Katalog gelang es offenbar zu verhindern.

New York erlebte somit schon einen Wandbild-Skandal ein Jahr bevor Rivera mit seinem Lenin-Porträt die Rockefellersche Grenze des Tolerierbaren endgültig überschreiten sollte.¹⁴⁹ Die Nähe der kritisierten Beiträge zum mexikanischen *muralismo*

144 Vgl. Wechsler 2002, S. 222.

145 „I must inform you that (unknown to me) any picture which can be interpreted as an offensive caricature or representation of a contemporary individual, cannot be exhibited. This applies to part of your composition.“ Lincoln Kirstein, Brief an Hugo Gellert, 18. April 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

146 Vgl. hierzu: Bliss 1988, S. 44; Duberman 2007 sowie: Ders., *Seeing Red at MoMA*, in: *ARTnews*, 1. Mai 2007 (<https://www.artnews.com/art-news/news/seeing-red-at-moma-165/>, letzter Zugriff: 21.04.2023).

147 Goodyears Rücktrittsdrohung geht aus einem Telegramm Barrs an Goodyear vom 28. April 1932 hervor: Alfred H. Barr, Telegramm an A. Conger Goodyear, 28. April 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York. Gellert zufolge soll Goodyear beim Anblick der Werke ausgerufen haben: „How can Mr. Hoover come to the opening! [...] [A]nd how can I face J. P. Morgan if these pictures are hung in the museum of which I am a trustee!“ Gellert 1932, S. 30.

148 Offenbar trat Nelson A. Rockefeller mit den betreffenden Personen in Kontakt: „[...] Nelson was given the job of going around and calling on all the people that had been insulted. J. P. Morgan was one of them, and his own father was another [...] and they all said they didn't care in the least, to go ahead and [hold] the show.“ Bliss 1988, S. 46. Obwohl versucht wurde, den Skandal aus der Presse herauszuhalten, berichtete die Zeitung *New York World-Telegram* kurz vor der Eröffnung über den Fall. Dem Artikel zufolge sei dieser Gegenstand gewesen „of lengthy conferences involving families among the most socially prominent in New York [...]“. Siehe: Anon., *Insurgent Art Stirs up Storm Among Society*, in: *New York World-Telegram*, 2. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

149 Leah Dickerman hat in Bezug auf Riveras Rockefeller-Center-Wandbild spekuliert, dass es womöglich eher ein von Rivera in die Darstellung integriertes Porträt von John D. Rockefeller, Jr. war, das dessen

blieb bei der Besichtigung der Schau auch den New Yorker Pressevertreter*innen nicht verborgen. Helen Appleton Read vom *Brooklyn Daily Eagle* etwa konstatierte: „Rivera's and Orozco's invectives against capitalism painted on the walls of the Secretaria and the High School in Mexico City in which Morgan, Ford and Rockefeller appear as symbols of the system, were probably regarded as artistic precedent for these inexcusable inclusions.“¹⁵⁰ Die künstlerische Qualität, die man den muralistischen Werken jedoch trotz ihrer unverhohlenen Kritik am US-Kapitalismus unzweifelhaft zugestehen musste, hätten die US-amerikanischen Maler*innen bei Weitem nicht erreicht: „But what the artists and the committee seem to have overlooked is the fact that these Mexican propagandists are also artists and in using socialistic themes for their murals they never forget they are also responsible as artists for the production of works of art.“¹⁵¹ Wenngleich man der *photomural*-Sektion anmerke, so Appleton Read, dass hier die Technik noch nicht gänzlich ausgereift sei, so lasse sich diese dennoch im Vergleich positiv bewerten: „The photo murals should have been the outstanding section. [...] It is inevitable that something interesting will develop in this medium.“¹⁵²

Erstaunlicherweise wurde Gellert trotz des von ihm mit verursachten Skandals schließlich doch 1932 mit einem Wandbild für das RKO Roxy Theatre des Rockefeller Center beauftragt und damit für dasselbe Filmtheater, in dem auch Edward Steichen seine *photomurals* verwirklichen sollte. Andrew Hemingway zufolge sei das Zustande-

Unmut hervorrief. Unter Berufung auf einen Brief, den John D. Rockefeller, Jr. nach der Zerstörung des Wandgemäldes im Jahr 1934 an seinen Vater schickte, schlägt Dickerman vor, dass dieser letztendlich das Wandgemälde zensieren ließ, weil es „obszön“ gewesen sei. Riveras Darstellung von Geschlechtskrankheiten, direkt über den Porträts einer Alkoholkonsumierenden und Karten spielenden Elite, behauptet Dickerman, habe gegen die strenge baptistische Einstellung von John D. Rockefeller, Jr. verstoßen. Vgl. Dickerman 2011, S. 40–41. Wenn man bedenkt, dass in Gellerts Fall ein Porträt Lenins als unverfänglichere Alternative vorgeschlagen wurde, mag dies naheliegend sein. Zieht man die zeitgenössische Presseberichterstattung zu Rate, so wird jedoch deutlich, dass es die kommunistische Symbolik war, die zur Skandalisierung des Werks führte. Vgl. hierzu ausführlicher: Kapitel VI dieses Buches. Mary K. Coffey hat kürzlich in Bezug auf Dickermans These vorgeschlagen, „that John D. Jr.'s belated claim about obscenity be viewed as an untried strategy, a final attempt to find a way to legitimate his decision to have the mural destroyed in the aftermath of heavy public criticism.“ Siehe: Mary K. Coffey, *Corporate Patronage at the Crossroads: Situating Diego Rivera's Rockefeller Mural Then and Now*, in: *Corporate Patronage of Art & Architecture in the United States, Late 19th Century to the Present*, hrsg. von Monica E. Jovanovich und Melissa Renn, London 2019. 15–38, hier: S. 28.

150 Helen Appleton Read, *Mural Projects Shown at Modern Museum Fail to Reveal Potential Talent*, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 8. Mai 1932, S. E6. Dem Rockefeller Center gegenüber war Appleton Read allerdings grundsätzlich negativ eingestellt. Sie bezeichnete das Center als ein kommerzielles Projekt, dem man einen künstlerischen Anstrich geben wollte, es sei ein „real estate venture thinly veneered with a camouflage as art.“ Ebd.

151 Ebd.

152 Ebd.



Abb. 62: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Lounge im 2. Mezzaningeschoss, Ansicht mit dem Wandbild von Hugo Gellert, Foto: Irving Browning

kommen dieser Auftragsvergabe jedoch nicht beachtlich zu nennen, sondern vielmehr „entirely fitting“¹⁵³, da sich Gellerts Wandgemälde allgemein darauf beschränken würden, den Klassenkampf in „superficial decorative motifs“¹⁵⁴ umzuwandeln. Wechsler hat diesbezüglich konstatiert, dass es Gellerts Wandbildfries für die Proletcos Cooperative Cafeteria gewesen sei, der Wallace Harrison, einen der Architekten des Rockefeller Center, nachhaltig beeindruckt hatte.¹⁵⁵ Das von Gellert für das RKO Roxy entworfene Wandbild (Abb. 62) war in seiner Farbigkeit sowie in seiner politischen Schlagkraft tatsächlich auf das Minimum reduziert. Es befand sich in einer der Lounges im zweiten Mezzaningeschoss, und die Komposition setzte sich im Wesentlichen aus einem über Wände und Decke verlaufenden Filmstreifen sowie aus zwei an dessen Enden dargestellten Figurengruppen zusammen, die den Kampf zwischen Dunkelheit und

153 Hemingway 2002, S. 48.

154 Ebd.

155 Vgl. Wechsler 2002, S. 225.

Licht verkörperten. Letztere zeige, so die wöchentlich erscheinende, ursprünglich als Theatermagazin gegründete Zeitschrift *Variety* in einer eigens der Radio City gewidmeten Ausgabe, „four genre figures, directly above each other, representing a Mechanic and a Negro, rising from their work underground; above them a mother holding up her child to view the lights“¹⁵⁶. Dem Film als Lichtmedium wurde somit hier von Gellert emanzipatorisches Potenzial zugeschrieben. Farblich angepasst war das Wandbild dabei an die Innenraumgestaltung: „The designs,“ schrieb Eugene Clute im *Motion Picture Herald* am 14. Januar 1933, „are drawn in black with touches of vermilion on a ground of bright silver paper against the toned silver of the walls and ceiling.“¹⁵⁷

Der von Gellert, Gropper und Shahn im MoMA verursachte Eklat scheint ausschlaggebend dafür gewesen zu sein, dass ein Teil der Wandgemälde während der Ausstellungslaufzeit in den 4. Stock des Hauses verbannt und die malerische Sektion somit gänzlich von der fotografischen getrennt wurde.¹⁵⁸ Den *photomurals*, die im Erdgeschoss des Museums verblieben, kam somit eine noch größere Aufmerksamkeit zu. „Now [the galleries on the ground floor] are given over entirely to work in black and white [...]“, schrieb Edward Alden Jewell in der *New York Times* und schlussfolgerte: „The photo-mural display is more impressive than before [...]“. ¹⁵⁹

V.3.2 Die *photomurals*

Während einige der Maler*innen, in der Tradition ihrer mexikanischen Vorbilder, somit hochaktuelle politische Geschehnisse in den Vordergrund rückten, standen bei den ausgestellten *photomurals* (Abb. 63) die Errungenschaften des US-amerikanischen Industriezeitalters im Fokus. Der Mensch als ihr Schöpfer trat dabei – anders als in den präsentierten Wandgemälden – nur marginal in Erscheinung. Vor allem die Metropole New York bildete einen thematischen Schwerpunkt. Es handelte sich dabei um ein allgemeines Thematisieren von Modernität, ohne auf zeitgenössische Ereignisse Bezug zu nehmen.

Dass die Ausstellung überhaupt eine Auswahl fotografischer Exponate umfassen sollte, wurde vom Museum relativ spät beschlossen. Erst zwischen Mitte März und Anfang April – und damit fast zwei Monate nach den Maler*innen – wurde einer Auswahl renommierter New Yorker Fotograf*innen eine Einladung zur Ausstellungsteilnahme zugestellt. Ihnen wurde von Kirstein schriftlich mitgeteilt:

156 Anon., Films Symbolized in Gellert Composition, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 56.

157 Eugene Clute, Radio City Theatres, in: *Motion Picture Herald*, 14. Januar 1933, S. 8–21, hier: S. 21.

158 Vgl. Gellert 1932, S. 30; sowie: Edward Alden Jewell, In The Realm of Art: Current Exhibitions and Trends. Photography and Walls. Further Consideration of Photo-Murals at Museum of Modern Art – Six Painters, in: *The New York Times*, 22. Mai 1932, S. X 7.

159 Ebd.



Abb. 63: Ausstellungsansicht, *Murals by American Painters and Photographers*, *photomural*-Sektion, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), Foto: Anonym, The Museum of Modern Art Archives, NY, IN16.2.

„The Trustees of the Museum of Modern Art have empowered its Advisory Committee to arrange an exhibition of Mural Photography in connection with the show of Mural Painting, to open the Museum’s new headquarters [...]. The Advisory Committee feels that an interest in mural photography may be stimulated at this time. At the present time such an exhibition would be particularly valuable for the information of many interested architects in New York who are in search of competent decorators for buildings proposed or in construction.“¹⁶⁰

160 Lincoln Kirstein, Brief an Charles Sheeler, 15. März 1932, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.2, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York. Die erste Pressemitteilung des Museums, die sich auf die *photomural*-Sektion der Ausstellung bezieht, spricht zunächst von acht Fotograf*innen, die die Einladung des Museums angenommen hätten und nennt die Namen Berenice Abbott, Anton Bruehl, Robert Locher und Drix Duryea (die einen gemeinsamen Beitrag planten), George Lynes, Paul Outerbridge, Charles Sheeler und Edward Steichen. Walker Evans, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Ralph Steiner und Edward Weston hätten, so schrieb das Museum, die Einladung des MoMA abgelehnt. Vgl. Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 23. März 1932 [handschriftlich datiert] Records of the Department of Public Information, II.B.30: *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. # 16, May 3–31, 1932] The Museum of Modern

Erstmalig widmete das MoMA mit der *Murals-by-American-Painter-and-Photographers*-Schau damit – zumindest teilweise – eine Ausstellung der Fotografie, acht Jahre bevor das Museum mit der Einrichtung einer eigenen fotografischen Abteilung beginnen sollte. Für die Fotograf*innen galten – was die Größe und Form der Bildtafeln sowie das Thema betraf – die gleichen Vorgaben wie für die teilnehmenden Maler*innen. Kurator der fotografischen Sektion war der New Yorker Gallerist Julien Levy.¹⁶¹ Auffällig ist, dass sich einige der von ihm ausgewählten Ausstellungsteilnehmer*innen zu diesem Zeitpunkt nicht nur auf fotografischem Gebiet einen Namen gemacht hatten, sondern darüber hinaus als mediale Grenzgänger gelten konnten. Der 1879 in Bivange, Luxemburg geborene Edward Steichen etwa begann seine Karriere als Maler und hatte zwischen 1910 und 1914 sogar eine Folge von sieben Wandgemälde-Tafeln im *Art-Nouveau*-Stil für das Stadthaus seiner Freunde Eugene und Agnes Meyer geschaffen.¹⁶² Charles Sheeler hingegen dienten seine nüchtern-sachlichen Fotografien nicht selten als Grundlage für präzise Bleistiftzeichnungen und farbige Leinwandgemälde US-amerikanischer Industrielandschaften. Malerei und Fotografie befruchteten sich in seinem Œuvre bis zum Schluss gegenseitig.¹⁶³

Noch im März teilte das Museum seine Entscheidung für eine fotografische Sektion der Presse mit und gab dabei schon einen recht präzisen Ausblick auf das, was die Besucher*innen der Ausstellung von den *photomurals* zu erwarten hatten. Bereits in den ersten Sätzen der Pressemitteilung wurde dabei der Kunstcharakter des noch jungen Mediums herausgestellt:

„The art of the photo-mural is a comparatively new one. It started merely by the enlargement of photographic prints on to a large surface and attaching them on to a Guin wall similarly to wall paper. But now various refinements in the technique have been realized and photographers have realized the importance of a greater flexibility in the medium.

Art Archives, New York (unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324971.pdf, letzter Zugriff: 19.04.2023). Anfang April erfolgte die Einladung weiterer Fotograf*innen, sodass sich die Anzahl der fotografischen Beiträge auf zwölf und die Anzahl der Mitwirkenden auf vierzehn erhöhte (neben Locher und Duryea reichten auch Emma H. Little und Joella Levy, Julien Levys Ehefrau, ein kollaborativ entstandenes *photomural* ein).

161 Levy zeigte sich von Kirsteins Vorschlag einer fotografischen Sektion begeistert. In seinen Memoiren schrieb er: „This meant that photography would be given museum recognition on a large scale and I enthusiastically recruited a group of photographers whose work I found interesting.“ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, New York 1977, S. 114. Vgl. zu Levys Beteiligung an der Ausstellung zudem: Peter Barberie und Katherine Ware, *Dreaming in black and white. Photography at the Julien Levy Gallery*, Philadelphia 2006.

162 Vgl. Francis V. O'Connor, Notes on the Preservation of American Murals, in: *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th-century Art*, hrsg. von Miguel Angel Corzo, Los Angeles 1999, S. 153–158, hier: S. 158.

163 Vgl. u. a. hierzu: Ausst. Kat. *Cult of the Machine* 2018; Corn 1999; sowie: Karen Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, London 1991.

Instead of merely flashing up simple enlargements, various arrangements and combinations in mounting, or montage have emerged. For example, through a snapshot of the girders of skyscrapers, the white sky will be cut away and scenes of New York life will be inserted. Through superimpositions, double exposures and negative printing, many interesting features will be demonstrated. Edward Steichen, well known for his portraits in *Vanity Fair*, will show an idea of the new George Washington Bridge. Berenice Abbott will show the girders of New York described above; Robert Locher and Drix Duryea will show an abstract composition; George Lynes will experiment with color. Charles Sheeler, photographer of the Ford plant in Detroit and Chartes [sic] Cathedral, and several others as yet unannounced will also show. These exhibits will be hung in a room to themselves so as not to compete unnecessarily with the actual mural paintings.¹⁶⁴

Dass eine solch detaillierte Beschreibung der Exponate bereits möglich war, nicht einmal zwei Wochen nachdem das Museum die mitwirkenden Fotograf*innen überhaupt über die Möglichkeit einer Ausstellungsbeteiligung informiert hatte, spricht für die Vorteile des fotografischen Mediums und zeugt von dem großen Interesse der Eingeladenen. Allgemein war die Vorbereitungszeit der Schau ausgesprochen limitiert, ein Aspekt, der im Nachhinein als Begründung für die mangelnde Qualität der malerischen Exponate angeführt wurde. Zwar konstatiert Sally Stein in ihrem Aufsatz *„Good fences make good neighbors.“ American Resistance to Photomontage between the Wars* von 1992: „Most of the painters had little experience with large-scale works, but the photographers were even less prepared for this project, since most modern photographs that were made with an eye for detail and precision tend to fall apart when greatly enlarged.“¹⁶⁵ Allerdings war es gerade den Fotograf*innen möglich, auf die Anforderungen, die das MoMA an sie stellte, ausgesprochen schnell und flexibel zu reagieren und bereits früh einen Eindruck ihrer Entwürfe zu liefern, wohingegen sich das Museum von den malerischen Beiträgen erst spät eine Vorstellung machen konnte. Den Vergleich mit den Wandgemälden, „the actual mural paintings“, der im letzten Satz der Pressemitteilung Erwähnung findet, mussten die *photomurals*, wie sich herausstellen sollte, dabei wahrlich nicht scheuen. Er sollte den fotografischen Wandarbeiten eher zum Vorteil gereichen.

Auch Julien Levy verwies in seinem begleitenden Katalogtext auf den Wettstreit der Fotografie mit der Malerei – gewissermaßen ein moderner Paragone.¹⁶⁶ Die an der Ausstellung mitwirkenden Fotograf*innen mussten sich stets die Frage stellen, welche neuen künstlerischen Wege die Fotografie erschließen könne und auf welche Weise es am besten gelänge, die ästhetischen Qualitäten des Mediums auszuspielen: „[W]hat

164 Pressemitteilung, 23. März 1932.

165 Stein 1992, S. 148.

166 Vgl. hierzu: Andreas Schnitzler, *Der Wettstreit der Künste: Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007.

can the photograph present that is not better rendered in paint?“¹⁶⁷ Die technischen und ökonomischen Vorteile fotografischer Wanddekoration, so betont Levy hier, seien im Verlauf der Ausstellungsvorbereitungen deutlich zu Tage getreten. Levy zufolge kämen diese auch den architektonischen und bauplanerischen Arbeitsprozessen ausgesprochen entgegen:

„The photographer is particularly well equipped to meet the problems of mural decoration as posed by the modern architect and builder. The photographers in the present exhibition were invited only three weeks before the preliminary sketches were due. In the time elapsing between filing the plans for a building and the final preparation of a wall, the enlargments [sic] would be executed, projected, developed, fixed, backed with canvas, and eventually mounted, or hung as wall-paper is hung, glazed with a transparent varnish by the house painter. The cost of execution for such murals would be minimum.“¹⁶⁸

Befasse man sich mit der Geschichte des *photomural*, konstatiert Levy, so werde deutlich, dass dieses dieselben Entwicklungsphasen durchlaufen habe wie die Fotografie selbst. Auf dem Weg hin zu einer Positionierung des *photomural* als ein künstlerisch autonomes Medium bilde die Ausstellung im Museum of Modern Art ihm zufolge daher den vorläufigen Höhepunkt:

„The history of photo-mural repeats in a condensed span of time the history of photography, first as a primitive in the service of economic realism, then self-consciously imitating painting and the graphic arts; yesterday using the actual photographic medium as basis for expression, and only today in this present exhibition inviting recognized artists in the medium to study the new problem and contribute their projects.“¹⁶⁹

Da von beiden Sektionen der Ausstellung, der malerischen und der fotografischen, jeweils nur eine Installationsansicht überliefert ist, lässt sich die Hängung der Werke im Ausstellungsraum nicht befriedigend beurteilen.¹⁷⁰ Trotz der annähernd gleichen

167 Levy 1932, S. 12. Im ersten Entwurf seines Katalogtextes, der im Archiv des MoMA zu finden ist, hatte Levy diese wetteifernde, überbietende Dimension und eine polarisierende Abgrenzung des *photomural* von der Wandmalerei noch weiter zugespitzt. Mit einem Verweis auf die Ursprünge der malerischen Wanddekoration in der steinzeitlichen Höhlenmalerei schrieb Levy hier u. a.: „With the radical changes in architectural methods today, and the excess of new technique, why should not a twentieth century medium be adopted by the twentieth century rather than resuscitated by the thirtieth?“ Zitiert nach dem Manuskript: Julien Levy, Projects for Photo-Murals, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

168 Levy 1932, S. 11.

169 Ebd., S. 12.

170 Der Mangel an Installationsansichten mag auf den Skandal um die Wandgemälde von Gellert, Gropper und Shahn zurückzuführen sein. Gellert selbst behauptete: „The Museum crowded our paintings into a little room downstairs and later, finding that the attendance at that room was great, they moved them

Größe und Form der Exponate unterschieden sich die beiden Abteilungen, so viel kann gesagt werden, jedoch in einigen zentralen Aspekten, die im Folgenden näher herausgestellt werden sollen.

Den Vorstellungen Alfred H. Barrs folgend wurde in der Wandgemälde-Sektion (Abb. 57) das Entwurfstriptychon horizontal im rechten Winkel zur Wand installiert, jeweils unmittelbar unter der großformatigen Bildtafel, die ein Detail des Gesamtentwurfs abbildete. Die Besucher*innen konnten diesen somit in der Aufsicht betrachten und zu dem herausgehobenen Detail des Wandbildes in Beziehung setzen. Dem Katalog ist zu entnehmen, dass ein Großteil der Maler*innen den dreiteiligen Entwurf dabei offenbar bewusst skizzenhaft anlegte, während lediglich die große, an der Wand präsentierte Tafel gänzlich durchgestaltet wurde, was möglicherweise auf den Mangel an Zeit zurückgeführt werden kann. Der Gesamteindruck eines großflächigeren Wandbildensembles konnte sich den Betrachter*innen somit nur ansatzweise vermitteln. Eingefügt waren die großformatigen Bildtafeln zudem in Rahmen, mit denen sie an die Wand gehängt wurden. Eine organische Verwachsenheit von Wand und Bild vermittelte sich so – trotz der von einigen Künstler*innen verwendeten Freskotechnik – nicht, ja es war keinerlei Bezugnahme zur Architektur erkennbar. Wäre das Thema der Ausstellung nicht ausdrücklich das US-amerikanische Wandbild gewesen, es hätte sich bei den Exponaten auch um großformatige Gemälde handeln können.

Bei der fotografischen Sektion (Abb. 63) hingegen gelang die Vermittlung einer Einbettung der Entwürfe in den architektonischen Zusammenhang. Dies lag vor allem an dem *photomural* von Edward Steichen, das im Eingangsbereich des Museums, gewissermaßen als „Einstiegsexponat“¹⁷¹ der gesamten Ausstellung, eine herausgehobene Stellung erhielt. Steichen war die Anbringung im Eingangsbereich und damit die besondere Herausstellung seines Beitrags offenbar ausdrücklich zugesagt worden.¹⁷² Zudem wurde es dem Fotografen ermöglicht, die für die anderen Ausstellungsteilnehmer*innen bindenden Vorgaben zu umgehen, was wohl daran lag, dass – wie Julien Levy später angeben sollte – die Auftragsvergabe an Steichen für ein Wandbild im Rockefeller Center von vorneherein beschlossen war.¹⁷³

up to the fourth floor where visitors are unaware of their existence. Photographs in the possession of the Museum were withheld from newspapers. Photographing was forbidden. Only the insistence of the writer won for a cameraman permission to take pictures.“ Gellert 1932, S. 30. Allerdings ist festzuhalten, dass im Archiv des Museum of Modern Art von einer handvoll Ausstellungen dieser Zeit – so etwa auch von der Rivera-Retrospektive von 1931 – keine einzige zeitgenössische Installationsansicht existiert.

¹⁷¹ Vieth 2014, S. 88.

¹⁷² Bereits das Protokoll einer Sitzung des Junior Advisory Committee vom 14. März 1932 enthält den Vermerk: „The entrance hall will show the works of Mr. Steichen.“ Zitiert nach: Junior Advisory Committee, Sitzungsprotokoll, 14. März 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

¹⁷³ Vgl. Barberie und Ware 2006, S. 66 sowie Lugon 2012, S. 87.

Das *photomural* von Edward Steichen war demnach das einzige der Ausstellung, das als einzelne Bildtafel intendiert war und sich auf ein einziges, großformatiges Motiv beschränkte. Zudem handelte es sich um ein Sonderformat von etwa 2,5 × 3 m: „Here is the panel I am doing in 8 × 10 feet to fill the space we looked at“, schrieb Steichen im Vorfeld der Ausstellung an Lincoln Kirstein. „[I]t is of the George Washington Bridge and forms part of a series of contemporary America.“¹⁷⁴ Was die Erfolgsaussichten fotografischer Wanddekoration betraf, so gab sich Steichen in diesem Brief durchaus zögerlich. Im Gegensatz zu seinem früheren Förderer Stieglitz, der die Teilnahme an der Ausstellung verweigert hatte, stand er den neuen Möglichkeiten, die sich auf diesem Gebiet den Fotograf*innen eröffnen konnten, jedoch durchaus aufgeschlossen gegenüber, wenngleich er Wanddekurationsformen mit rein schmückendem Charakter ausdrücklich ablehnte:

„I do not believe in destroying the architectural integrity of a building with pictures if the purpose of the pictures is purely decorative. If a room or a building is intended to express or represent an idea [...] and if such an idea can be encouraged by images based on concrete symbols of actuality, photography can logically be considered a suitable medium. How successfully it can be done will have to be demonstrated by repeated efforts. Your exhibition should be a great stimulus towards getting started.“¹⁷⁵

Steichens *photomural* (Abb. 64) zeigt die George-Washington-Bridge, eine von dem Ingenieur Othmar H. Ammann geplante und gebaute Hängebrücke über den New Yorker Hudson River, die der Architekturkritiker Lewis Mumford in seiner *New Yorker*-Kolumne *The Sky Line* im Vorjahr als „a delight to the eye“ bezeichnet hatte, „a piece of harmonious and imaginative engineering, the like of which is not yet to be found in any of our skyscrapers“¹⁷⁶. Bei ihrer Eröffnung 1931 war die George-Washington-Bridge die Brücke mit der weltweit größten Spannweite – und damit ein Meilenstein moderner Ingenieurskunst sowie ein solches von Steichen genanntes „symbol of actuality“.

In Steichens Aufnahme stellt sich die Brücke, deren Pylone aus dem charakteristischen Stahl-Fachwerk bestehen, als sichtbare Konstruktion zur Schau und wird dabei zu einer abstrakten Komposition aus vertikalen, horizontalen und diagonalen Linien. Aus der Untersicht wiedergegeben ragt ihr vorderer Pylon, dessen Pfeiler durch Rundbögen miteinander verbunden sind, über den Betrachter*innen empor, deren Standpunkt sich fast unter dem Bogen befindet. Die Tragseile der Brücke fluchten steil in die

174 Edward Steichen, Brief an Lincoln Kirstein, undatiert, Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.2, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

175 Ebd.

176 Lewis Mumford, *The Sky Line: Bridges and Buildings*, in: *The New Yorker*, 21. November 1931, zitiert nach: *Sidewalk Critic: Lewis Mumford's Writings on New York*, hrsg. von Robert Wojtowicz, New York 1998, S. 60–62, hier: S. 62.

Abb. 64: Edward Steichen, *George Washington Bridge*, 1932, *photomural*, 299,7 × 243,8 cm, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932



Bildtiefe, am unteren Bildrand fällt – verschwindend klein – der hintere Brückenpylon in den Blick. Diese Art der dynamischen, ganz auf die Form fokussierten Wiedergabe macht Steichens Beitrag zu einem charakteristischen Beispiel für den durch die *straight photography* rigoros veränderten Blick durch die Kamera.

Im Ausstellungsraum trat Steichens *photomural*, in gleicher Weise wie die anderen großformatigen Tafeln der fotografischen Sektion, nicht als klassisch gerahmtes Bild in Erscheinung. Es hob sich allerdings von den anderen Exponaten dadurch ab, dass seine Rahmung an allen vier Seiten von der es umgebenden Architektur gebildet wurde. Das einheitliche Bildfeld wirkt auf der zeitgenössischen Installationsansicht, an den Seiten an Pilaster angelegt und oben von einem Architraven begrenzt, wie eine Renaissance-Pala und ruft somit abermals religiöse Konnotationen hervor. Wie das für die anderen Ausstellungsbeiträge vorgegebene Format des Triptychon – ein mobiles Artefakt ebenso wie ein Dispositiv des Klassischen – wirkt diese Art der Installation des *photomural* im Raum nobilitierend. Trotz seiner Rahmenlosigkeit, die Assoziationen an das Plakat weckt und somit die Impermanenz des fotografischen Wandbildes präsent hält, wird das *photomural* durch seine architektonische Rahmung als Tafelbild inszeniert. Gleichzeitig geht es in seinen Dimensionen jedoch weit über das Tafelbild hinaus. Das Motiv ist, anders als bei den anderen Beiträgen der Ausstellung, zur Monumentalität gesteigert. Steichens *photomural* erscheint dezidiert als ein Kunstwerk, das zur es umgebenden Architektur in Beziehung tritt und dem die Wand als Bildträger dient. Die Aushandlung des Mediums, so wird hier deutlich, erfolgte im Zwischenraum

von medialen Grenzen. Während die Rahmung eher an das Tafelbild anknüpft, hat die Materialität auch einen Bezug zum ephemeren Plakat.

Dass die Renaissancekunst dabei eine entscheidende Bezugsgröße bildet, lässt erneut den Vergleich mit dem mexikanischen Muralismus zu, der sich durch eine ähnliche Rhetorik zu legitimieren suchte. Anders als bei Puvis, dessen allegorischen Wandgemälden für die Wandmalereientwicklung in den USA seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von der Forschung eine entscheidende Bedeutung beigemessen wird, kann hier nicht von einer Verflachung des Bildmotivs gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich bei Steichens *photomural* um eine räumlich-perspektivische Bildanlage, die einen ausgesprochenen Tiefensog entwickelt und die Wand gleichsam öffnet. Hier erscheint das Bild als Fenster, seit Alberti der klassische Topos bildlicher Imagination. Das Bildmotiv ist allerdings aus der für die *straight photography* typischen, extremen Untersicht mit steil aufsteigenden Diagonalen wiedergegeben, die dem fotografischen Bild die für die damalige Zeit charakteristische Dynamik verleihen. Der Blick auf die Stadt ist somit ein gänzlich moderner, der zeitgenössischen Fotografie eigener. Im Vorraum der Ausstellung trat Steichens *photomural* dabei mit Skulpturen in Dialog, namentlich mit Wilhelm Lehmbrucks *Stehender Frau* und *Sommer* von Aristide Maillol – beides Werke, die das MoMA zwei Jahre zuvor in der Ausstellung *Sculpture: Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol* präsentiert hatte.¹⁷⁷ Im musealen Raum, der den Kunstcharakter des Mediums legitimierte, wurde das *photomural* somit anderen Kunstgattungen gleichgestellt, während der Katalogaufsatz Levys dieses gleichzeitig – wenn auch vergleichsweise reduziert, auf eineinhalb Textseiten – erstmals kunsttheoretisch fundieren konnte.

Sakrale Konnotationen über die vom Museum vorgegebene Triptychon-Form hinaus transportierten auch andere der in der Ausstellung präsentierten *photomurals*. Charles Sheelers Wandbildentwurf *Industry* etwa (Abb. 65), für den der Fotograf Aufnahmen seiner zu diesem Zeitpunkt bereits ausgesprochen populären Serie des Fordschen River-Rouge-Komplexes verwendete, nahm das Altarbild-Format nicht nur in der Dreiteilung der kleineren Entwurfstafel auf. In der Forschung wurde bereits hervorgehoben, dass die seitlichen Bilder des Triptychons ursprünglich zusammengehörten und eine Fotografie bildeten, die unter dem Titel *Stamping Press* bekannt ist.¹⁷⁸ Die Aufnahme wurde also zum Zweck der Aufbringung auf die beiden Seitentafeln zweigeteilt. Meines Erachtens nach wird die sakrale Konnotation dadurch noch gesteigert, denn aus religiösen Bildformularen ist geläufig, dass durch einen Klappmechanismus eine Bildeinheit gestiftet wird.

Sheeler war bereits 1927 von der Werbefirma N.W. Ayer & Son, die für Ford eine

¹⁷⁷ Vgl. Ausst. Kat. *Sculpture: Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol*, Museum of Modern Art, New York (12. März–2. April 1930), New York 1930.

¹⁷⁸ Vgl. u. a. Smith 1993, S. 115.

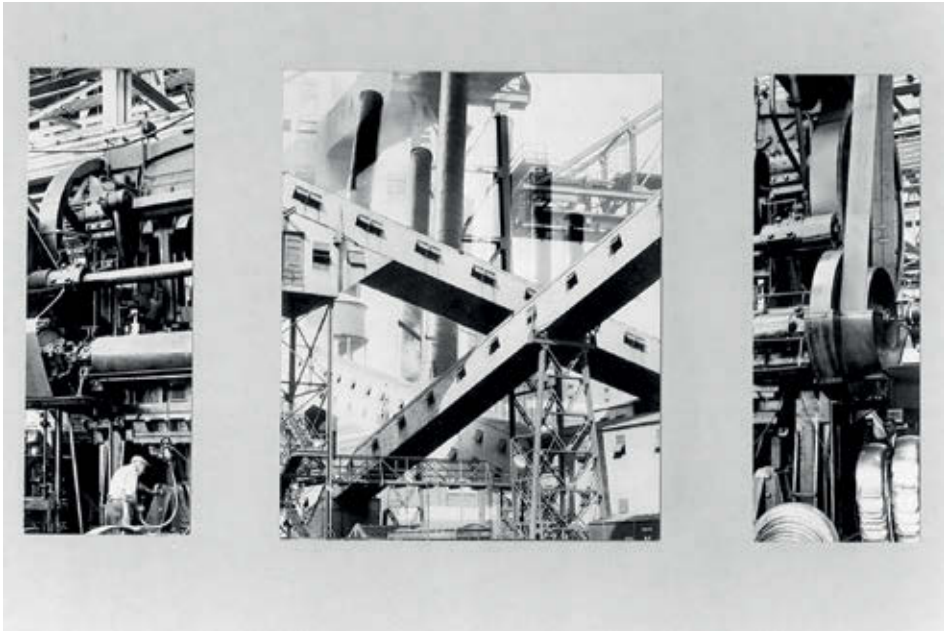


Abb. 65: Charles Sheeler, *Industry*, 1932, Studie für dreiteiliges *photomural*, 19,9 × 38,1 cm, The Art Institute, Chicago

großangelegte Kampagne zur Einführung des ersten Modell A betreute, beauftragt worden, die weltweit einzigartige „industrial metropolis“¹⁷⁹ am River Rouge in Detroit fotografisch zu dokumentieren. Innerhalb von sechs Wochen fertigte Sheeler zu diesem Zweck zweiunddreißig offizielle, zumeist menschenleere Aufnahmen an,¹⁸⁰ von denen er eine ganze Reihe in unterschiedlicher Form für sein *photomural* wiederverwendete. *Criss-Crossed Conveyors* etwa (Abb. 66), wohl das bekannteste Foto der Serie, findet sich auf der Mitteltafel als zentrales Motiv wieder, wobei die gekreuzten Förderbänder Assoziationen an das Kreuz Christi wecken. Die Zeitschrift *Vanity Fair* hatte ebendieses Bild, so ist in der Forschung zu Sheeler bereits mehrfach erwähnt worden,¹⁸¹ 1928 in Zusammenhang mit einer Bildunterschrift abgedruckt, die den Fordschen Fabrikkomplex ironisch zu einem „American altar of the God-Objective of Mass Production“¹⁸² erhob. Für eine Mehrheit der US-amerikanischen Bevölkerung, wurde hier konstatiert, sei Henry Ford ein „almost devine Master-Mind“, das River-Rouge-Werk als dessen

179 Lucic 1991, S. 90.

180 Vgl. ebd., S. 91–92.

181 Vgl. u. a. Smith 1993, S. 113–114.

182 Anon., *By Their Works Ye Shall Know Them*, in: *Vanity Fair* 29 (Februar 1928), S. 62.



Abb. 66: Charles Sheeler, *Criss-Crossed Conveyors, River-Rogue-Plant, Ford Motor Company*, 1927, Silbergelatineabzug, 23,5 × 18,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

Kreation der neue Pilgerort des US-amerikanischen Industriezeitalters: „In a landscape where size, quantity and speed are the cardinal virtues, it is natural that the largest factory, turning out the most cars in the least time, should come to have the quality of America's Mecca, toward which the pious journey for prayer.“¹⁸³

In der von Sheeler für die Seitentafeln des *photomural* verwendeten Fotografie mit dem Titel *Stamping Press* (Abb. 67) scheint diese Produktionsmaschine dem Menschen geradezu entwachsen zu sein. Verschwindend klein wirkt der einzige in der Komposition auftauchende Arbeiter im Vergleich zu der gigantischen titelgebenden Stanzpresse, sodass er erst auf den zweiten Blick ins Auge fällt. Im Gegensatz dazu rücken Riveras *Detroit-Industry-Fresken*, die der Mexikaner zwischen 1932 und 1933 schuf, den Arbeiter in den Mittelpunkt, wie Karen Lucic konstatiert: „Fuelled by revolutionary optimism about a future worker-controlled state, Rivera puts his labourors at centre-stage and pays homage to their disciplined efforts in a controlled and demanding environment.“¹⁸⁴

183 Ebd. Ein Jahr später wurde die Aufnahme zudem in László Moholy-Nagys *Von Material zu Architektur* sowie im Bildband *Russland – Europa – Amerika* des deutschen Architekten Erich Mendelsohn publiziert. Mendelsohn galt der River Rouge-Komplex als der eindrucksvolle Beweis für „Amerikas Produktionsmaschine, die zu phantastischer Höhe aufgestiegen ist.“ Amerika, so heißt es hier auf Grund dieser Feststellung, sei „der Herr der Welt.“ Zitiert nach: Stefan Huppertz-Wild, *Charles Sheeler und die FORD-Fabrik am River Rouge im Jahr 1927 – Die neue Religion des Maschinenzeitalters*, Forchheim 2017, S. 21.

184 Lucic 1991, S. 103. Vgl. hierzu zudem ausführlich: Ausst. Kat. *The Rouge: The image of Industry in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera*, Detroit Institute of Arts, Detroit (15. August–1. Oktober 1978), Detroit 1978.

Abb. 67: Charles Sheeler, *Ford Plant–Stamping Press*, 1927, Silbergelatineabzug, Museum of Fine Arts, Boston, The Lane Collection



Auch in Riveras Wandgemälde-Zyklus drückt sich eine kultische Verehrung der Maschine aus. Einer das Geschehen auf der Südwand überragenden Stanzpresse (Abb. 20) verlieh der mexikanische Wandmaler die Gestalt der aztekischen Fruchtbarkeitsgöttin Coatlicue und scheint diese damit zur Gottheit eines neuen, gesamtamerikanischen Maschinenkults zu machen.¹⁸⁵

Für die Mitteltafel des Triptychons legte Sheeler, Terry Smith zufolge, mehrere seiner River-Rouge-Motive, wie *Pulverizer Building* und die Schornsteine der Aufnahme *Power House No. 1*, übereinander.¹⁸⁶ Dadurch verstärkte er den Eindruck eines abstrakten Musters, das schon in der ursprünglichen Fotografie der sich kreuzenden Förderbänder angelegt ist. Sheelers *photomural* steht dabei exemplarisch für eine von zwei Perspektiven, die die ausgestellten fotografischen Exponate im MoMA allgemein kennzeichneten: die Wiedergabe der monumental in den Himmel aufragenden baulichen Strukturen der Zeit aus einer niederen vertikalen Position, wie etwa bei Edward Steichens Aufnahme der George-Washington-Bridge zu sehen. Und der fotografische Blick durch Stahlträger, Stahlseile und Fabrikelemente hindurch, die das New Yorker Stadtbild der Zeit ebenso dominierten wie das Bild der zeitgenössischen Industrieanlagen. Fotograf*innen wie Thurman Rotan und Berenice Abbott verdichteten diese Elemente dabei zu einem abstrakt-dekorativen Muster und bedienten sich zur Erzielung

185 Vgl. hierzu: Barbara Braun, *Pre-Columbian Art and the post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, New York 1993, S. 184–249.

186 Vgl. Smith 1993, S. 115.

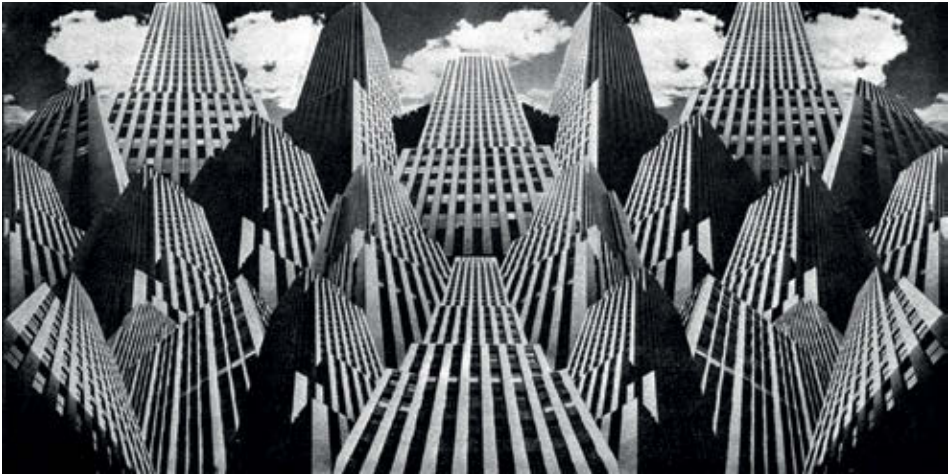


Abb. 68: Thomas Rotan, *Skyscrapers*, 1932, Studie für dreiteiliges *photomural*, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

ebendieses Effekts der nach der industriellen Fertigungstechnik mit demselben Namen bezeichneten Fotomontage.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Im Gegensatz zum Begriff der *Collage* – vom französischen Wort *coller* für kleben – leitet sich der Begriff *Montage* ursprünglich aus einem technischen Zusammenhang ab. Seit dem 19. Jahrhundert bezeichnet er den Zusammenbau einer Maschine oder eines Maschinensystems, eine Fertigungstechnik, die von der Arbeitsteilung bestimmt ist. Den Begriff *Fotomontage* als feststehende Bezeichnung verwendete offenbar zuerst Moholy-Nagy 1925 in seinem Buch *Malerei Fotografie Film*, die Dadaist*innen hingegen, die häufig als Urheber*innen dieser Technik genannt werden, bezeichneten ihre Arbeiten zunächst noch als *Klebebilder*. Vgl. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000, S. 43. Vgl. zum Collage- und Montageverfahren die folgenden Überblicksdarstellungen, die noch heute zu den Standardwerken gehören: Helga Wescher, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1968; Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Lahn-Gießen 1978; sowie Diane Waldman, *Collage und Objektkunst. Vom Kubismus bis heute*, Köln 1993. Zum Montageverfahren vgl. außerdem: Richard Hiepe, *Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform*, Ingolstadt 1969; Dawn Ades, *Photomontage*, London 1986; *Montage als Kunstprinzip*, hrsg. von Hilmar Frank, Berlin 1991; *Montage and Modern Life, 1919–1942*, hrsg. von Matthew Teitelbaum, Cambridge/London 1992 und Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000. Wescher behandelt unter der Überschrift der Collage auch die Dada-Fotomontagetechnik. Hanno Möbius weist jedoch darauf hin, dass die beiden Begriffe deutlich zu unterscheiden seien: „In Collagen werden generell Materialien eingeklebt, die verschiedenartigen Wirklichkeitsbereichen angehören. [...] Die Andersartigkeit der Fotomontagen [...] besteht vor allem in der Eigenständigkeit der fotografischen Technik. Die Fotomonteurs werden sich nicht mehr als Maler verstehen, die fragmentarisierte [sic] Fotografien in ihre Collagen integrieren, sondern als Monteure: als Monteure der Fotografie. Sie werden sich als Techniker verstehen, die eine neue Dimension der Darstellung eröffnen.“ Möbius 2000, S. 205–206.

Abb. 69: Lola Álvarez Bravo, *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México* (Architektonische Anarchie in Mexiko-Stadt), um 1953, Silbergelatineabzug von Fotomontage, 21,4 × 17,7 cm, Sammlung Beatriz Rendón Medina, Mexiko-Stadt



Rotan etwa fügte für sein Triptychon *Skyscrapers* (Abb. 68) ein links und rechts der Mitteltafel jeweils gespiegeltes „pattern“ aus verschiedenen perspektivischen Ansichten desselben Gebäudes zusammen – des von Raymond Hood und John Mead Howells zwischen 1929 und 1930 gebauten Hauptsitzes der *New York Daily News*.¹⁸⁸ Für die Betrachter*innen ergebe sich, so schrieb Alden Jewell 1932 in der *New York Times*, dadurch der Eindruck eines „startling, vertiginous mosaic“¹⁸⁹. Vergleichbar mit der von Lola Álvarez Bravo etwa zwanzig Jahre später geschaffenen Fotomontage *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México* (Abb. 69) erscheinen diese „[w]eird, dizzy heights of New York’s famous man-made peaks“¹⁹⁰ wie die kristallinen Auswüchse einer amorphen Stadtlandschaft. Die extreme Untersicht der mit unterschiedlichen Schrägungen ins Bild gesetzten, baulichen Strukturen bedingt bei Rotan, dass die Betrachter*innen zu diesen wie in ehrfürchtiger Andacht emporblicken müssen. Nach oben hin zulaufend erinnern die Hochhausspitzen an Kathedraltürme oder rufen Assoziationen an die Abtreppungen prähispanischer Tempelanlagen hervor – eine sakrale Aufladung, die die New Yorker Wolkenkratzer auch im zeitgenössischen Diskurs erfuhren und die durch die Präsentation in Altarbildform in der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung zusätzlich intensiviert wurde.¹⁹¹ Die Wolkenkratzer erscheinen bei Rotan dabei als

188 Vgl. Ausst. Kat. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, The Metropolitan Museum of Art, New York (11. Oktober 2012–27. Januar 2013) The National Gallery of Art, Washington, D.C. (17. Februar–5. Mai 2013) The Museum of Fine Arts, Houston (2. Juni–25. August 2013), New York 2012, S. 166 und 249.

189 Alden Jewell, 22. Mai 1932.

190 Anon., Mural Portrays Man-Made Peaks of Manhattan, in: *The Pittsburgh Press*, 6. Mai 1932, S. 14.

191 Vgl. Anna Minta, Öffentliche Bauten als (Kult-)Orte der Gemeinschaft. Sakralisierungsprozesse in der Architektur, in: *Raumkult – Kultraum. Zum Verhältnis von Architektur, Ausstattung und Gemeinschaft*,

die baulichen Höhepunkte einer menschengemachten Schöpfung. Gleichzeitig verdichten sie sich jedoch zu einer Bedrohlichkeit ausstrahlenden Kulisse, die sich der Kontrolle des Menschen entzogen zu haben scheint – eine Ambivalenz, die in ähnlicher Weise die bereits angeführte Fotomontage von Lola Álvarez Bravo widerspiegelt.¹⁹²

Die tiefgreifenden Veränderungen des urbanen Raums bildeten schon in den Fotomontagen der Dadaist*innen, den Gebursthelfer*innen des vergleichsweise neuen Mediums, einen motivischen Schwerpunkt.¹⁹³ Großstadterfahrung bzw. -wahrnehmung machten diese vor allem in der „Simultan-Montage“¹⁹⁴ anschaulich, d. h. mittels einer

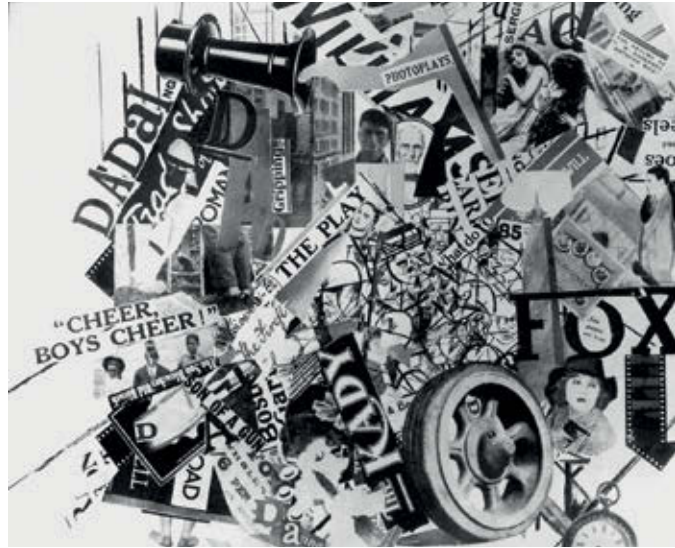
hrsg. von Maximiliane Buchner und Anna Minta, Bielefeld 2019, S. 23–44; sowie: Harold Hammer-Schenk, Sakraltransfer: Kirchenbau und profane Sakralität in der Architektur der USA, in: Köth, Minta und Schwarting 2005, S. 181–210. Diego Rivera benannte bei seiner Ankunft in New York 1931 laut einer Schlagzeile in der *New York Herald Tribune* die Hochhäuser Manhattans als „Offsprings of Old Yucatan Temples“. Vgl. *New York Herald Tribune*, 14. November 1931. Bereits in der mexikanischen Rezeption der 1920er-Jahre wurden die Abtreppungen der modernistischen Hochhausfassaden mit dem Aufbau prähispanischer Anlagen assoziiert. So wurde etwa der Entwurf des Architekten José Luis Cuevas für den ersten mexikanischen Wolkenkratzer, der nie realisiert werden sollte, 1927 in dem von der Zeitung *Excelsior* publizierten Artikel *El primer rascacielos en México* mit den Worten beschrieben: „Ab dem zehnten Stock verengt sich das Gebäude zu einer Pyramidenstumpfform, die an die Umrisse unserer indigenen Gebäude erinnert [...]“. [„A partir del décimo piso el edificio se estrecha en forma de pirámide truncada, recordando los lineamientos de nuestros edificios aborígenes [...].“] Zitiert nach: Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, Mexiko-Stadt 1990, S. 118. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

192 Lola Álvarez Bravo fing mit ihrer Fotomontage *Anarquía arquitectónica en la Ciudad de México* die Bau-Gigantomanie in Mexiko-Stadt ein, die mit dem 1934 als eine der ersten Stahlbetonkonstruktionen gebauten Edificio La Nacional einsetzte. Diese repräsentierte das Streben Mexikos nach Wachstum und wirtschaftlicher Macht und gipfelte in dem 182 m hohen Torre Latinoamericana, der 1954 als das erste mit einer Glas-Aluminium-Fassade gebaute Hochhaus in Lateinamerika fertiggestellt wurde. Anders als bei Rotan wird hier im Bildvordergrund das modernistische Stadtbild allerdings durch das unten in das Bild hinein montierte Vulkangestein des Pedregal de San Ángel aufgebrochen. Álvarez Bravos Fotomontage war, aufgezogen im Großformat, 1955 Teil der Ausstattung des Films *La rival* von Chano Urueta, der von den amourösen Verstrickungen eines Architekten, gespielt von Miguel Torruco, erzählt. Vgl. hierzu: Javier Roque Vásquez Juárez, *Lola and cinema*, in: Lola Álvarez Bravo 2012, S. 143.

193 Zur Großstadtmontage siehe v. a.: Ades 1986, S. 98–105 sowie Bergius 2000, S. 77–85. Mit dem Thema Großstadt und ihrer Darstellung in der Kunst beschäftigen sich seit den 1980er-Jahren etliche Kataloge, Sammelbände und Einzeluntersuchungen. Siehe u. a.: Ausst. Kat. *Die Zukunft der Metropolen: Paris, London, New York, Berlin*, hrsg. von Karl Schwarz, Technische Universität, Berlin (20. Oktober–16. Dezember 1984), Berlin 1984; Walter Kieß, *Urbanisierung im Industriezeitalter. Von der klassizistischen Stadt zur Garden City*, Berlin 1991; Clemens Zimmermann, *Die Zeit der Metropolen. Urbanisierung und Großstadtentwicklung*, Frankfurt a. M. 1996; Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London 1996; James Donald, *Imagining the Modern City*, London 1999; Peter Krieger, *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, Mexiko-Stadt 2006; sowie: *Großstadt. Motor der Künste in der Moderne*, hrsg. von Burcu Dogramaci, Berlin 2011.

194 Bergius 2000, S. 80.

Abb. 70: John Heartfield,
Leben und Treiben in Universal-City, 12 Uhr 5 mittags,
 1920, Fotomontage mit
 Grafik von George Grosz
 (verschollen)



Simultanität von Blickpunkten und Perspektiven und der kumulativen Verdichtung von Fotofragmenten und Textzeilen. John Heartfield und George Grosz etwa vermitteln in ihrer Montage *Leben und Treiben in Universal-City, 12 Uhr 5 mittags* von 1920 (Abb. 70) den Gesamteindruck der chaotischen Atmosphäre einer beliebigen US-amerikanischen Großstadt, die schon kurz nach dem Ersten Weltkrieg sowohl das Leit- als auch das Schreckensbild für Deutschland lieferte. Vor allem New York spielte als Imaginationsraum für die Dadaist*innen schon vor der Auswanderung einiger ihrer Mitglieder in die Vereinigten Staaten eine große Rolle. Die Bedeutung der ins Bild montierten Wörter sowie die aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen stammenden fotografischen Fragmente vorwiegend US-amerikanischen Ursprungs verweisen auf das Tempo und den Lärm des Großstadtlebens in der „verkehrsmäßig größten Dichte um die Mittagszeit“¹⁹⁵. Wie Hanne Bergius konstatiert hat, erfasst die Montage dabei nicht nur visuelle, sondern auch phonetische Simultanität. Am oberen Bildrand ist die Hör- und Sprechmuschel eines Telefons als „Signal für das anbrechende Zeitalter weltweiter Kommunikation“¹⁹⁶ übergroß ins Bild gesetzt. Die um die Sprechmuschel montierten Worte – „Cheer, Boys Cheer“, „Son of a Gun“, „Dadaing“ – bekommen so eine „aggressive akustische Intensität“¹⁹⁷.

195 Ebd., S. 166.

196 Ebd., S. 169.

197 Ebd.

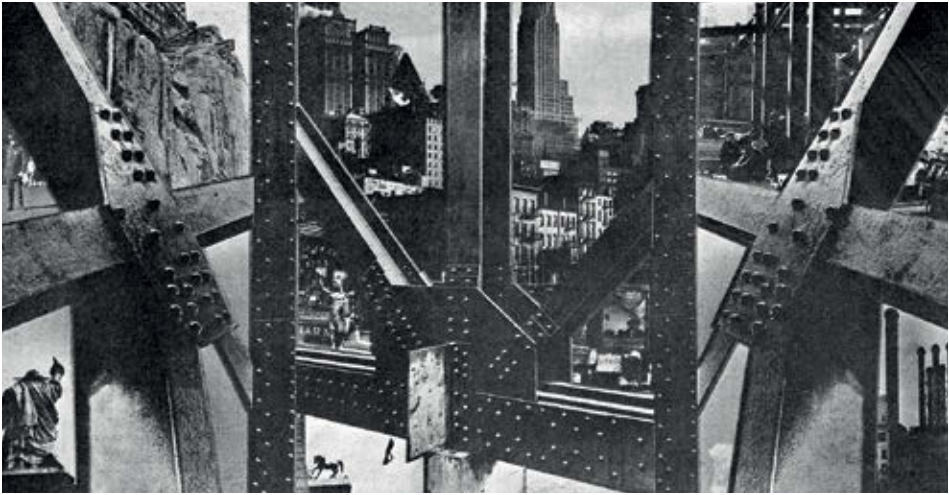


Abb. 71: Berenice Abbott, *New York*, Studie für dreiteiliges *photomural*, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

Im Gegensatz zu diesem Dada-Großstadt-Chaos wird Berenice Abbotts ausdrücklich mit dem Titel *New York* betitelter *photomural*-Entwurf (Abb. 71) durch die von den Stahlträgern des Rockefeller Center gebildeten Gitterstrukturen und vom Ornament ihrer Nietverbindungen dominiert und so visuell geordnet. Hier unterstützen die durch die Träger geformten Kreuze auf den beiden Seitentafeln ähnlich wie bei Sheeler die sakrale Konnotation, die mit der Bildform des Triptychons ohnehin einhergeht. In die Bildfelder, die sich als Zwischenräume durch die Überkreuzung der Stahlträger ergeben, sind mittels Fotomontage verschiedene großstädtische Impressionen eingefügt. Dazu gehören die aus der Untersicht wiedergegebene Freiheitsstatue, Ansichten der New Yorker Skyline und Fabriktürme sowie Schaufensterfronten. Im Katalog ist vermerkt, dass die Aufnahmen der Stahlelemente von der Fotografin erhoben – „in relief“¹⁹⁸ – montiert worden seien, wodurch eine plastische Wirkung und der Eindruck einer Tiefenillusion entstehe. In ihrer kreuzförmigen Anordnung spiegelt sich dabei das Rastersystem wider, das sich zunächst nur auf das Ordnungssystem des New Yorker Straßenbildes bezog und mit den Stahlträgern der Wolkenkratzer und den Stahlkabeln der großen Brücken nach und nach auch in die Vertikale übertragen wurde.

Der hier von Abbott simulierte Blick auf New York durch die Gitter- und Rasterstrukturen der Stahlkonstruktionen hindurch kann als Metapher gelten für den fragmen-

198 Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers* 1932, unter: Abbott [der Abbildungsteil ist unpaginiert].



Abb. 72: Walker Evans, *Horse-Drawn Wagon on Brooklyn Bridge*, 1930, Silbergelatineabzug, 12,4 × 22 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

tierten Wahrnehmungsprozess der Moderne allgemein.¹⁹⁹ Mittels der Montagetechnik gelang es Abbott, das beschleunigte Nacheinander der gleichzeitig einströmenden Eindrücke in der modernen Großstadt in eine Darstellbarkeit zu überführen, indem sie in unterschiedlichen Größenmaßstäben und aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommene fotografische Fragmente dieser Großstadt in ihre Komposition einfügte, diese jedoch gleichzeitig, anders als die Dadaist*innen, einer an das Straßenraster New Yorks angelehnten Ordnung unterwarf.²⁰⁰ Richard Haw zufolge repliziere gerade diese Perspektive des Durchschauens – die in ähnlicher Weise in der Fotografie dieser Zeit, wie etwa in Walker Evans' *Horse-Drawn Wagon on Brooklyn Bridge* (Abb. 72) von 1930 zum Ausdruck kommt und in Abbotts *photomural* durch das reliefartige Aufbringen

199 Vgl. hierzu: Richard Haw, *Art Of The Brooklyn Bridge*, New York 2008. Eine allgemeine Tendenz zur Fragmentierung als metaphorischem Ausdruck für den sich selbst entfremdeten Menschen und sein zersplittertes Wirklichkeitsbild macht Linda Nochlin schon für das 19. Jahrhundert aus: „[T]hat sense of social, psychological, even metaphysical fragmentation that so seems to mark modern experience – a loss of wholeness, a shattering of connection, a destruction or disintegration of permanent value that is so universally felt in the nineteenth century as to be often identified with modernity itself.“ Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994, S. 24.

200 Christopher Phillips hat konstatiert, dass die Montage seit dem Beginn ihrer Erfindung nicht nur als eine neuartige künstlerische Ausdrucksweise galt. Sie habe vielmehr auch als „a kind of symbolic form“ fungiert, „providing a shared visual idiom that more than any other expressed the tumultuous arrival of a fully urbanized, industrialized culture.“ Christopher Phillips, Introduction, in: *Montage and Modern Life* 1992, S. 20–35, hier: S. 22.

der Stahlkonstruktionen auf die Komposition noch verstärkt wirkt – nicht zuletzt „the act of photography itself where one is always looking through something at something“²⁰¹. Abbotts *photomural* prägen dabei die für eine konstruktivistische Ästhetik typischen, geometrischen Gestaltungselemente, womit ihre Fotomontage zwischen Abstraktem und Gegenständlichem oszilliert.

Dieses Changieren zwischen abstrakt-ornamentaler Gestaltung und Gegenständlichkeit eint die in der fotografischen Sektion präsentierten Arbeiten. Keinesfalls lassen sich die *photomurals* auf das von Steichen abgelehnte, rein Dekorative beschränken, sie spielen allerdings durchaus mit dekorativen Elementen. Die Abstraktwerdung des fotografischen Bildes durch die Betonung geometrischer Ordnung und sachlicher Linienführung wird hier jedoch nicht zuletzt dafür genutzt, Modernität zu transportieren, ein Aspekt, der für die auf Details, Strukturen und Texturen fokussierende *straight photography* allgemein eine Rolle spielt. Abbotts *photomural* geht dabei – anders als die ein Bild städtischen Chaos evozierenden Fotomontagen der Dadaist*innen, die, frei vom Glauben an die individuelle künstlerische Handschrift, mit der herkömmlichen Konzeption eines einheitlichen Kunstwerks brechen wollten – von einem bewussten, künstlerisch-grafischen Gestalten mittels der Fotomontage aus und stellt auf diese Weise den Kunstcharakter des *photomurals* heraus.

Anderen Vertreter*innen der *straight photography* hingegen galt das Fotomontageverfahren gerade aufgrund seiner malerisch-gestalterischen Qualitäten als eine manipulative Gestaltungsform, der es nicht gelingen könne, die Fesseln der Malerei gänzlich abzuschütteln. In Bezug auf seine europäischen Kolleg*innen äußerte etwa Steichen:

„The modern European photographer has not liberated himself as definitely [as the American photographer]. He still imitates his friend, the painter, with the so called ‚Photo-montage‘. He has merely chosen the modern painter as his prototype. We have gone well past the painful period of combining and tricking the banal commercial photograph, – too far past it to be seriously tempted again into imitating even the brilliant technique or ideas of the Dadaists, or the Futurists by combining various and sundry photographs by pasting and retouching. It is logical, therefore, that we find many modern photographers lined up with Architects and Designers instead of with painters, or photographic art salons. Photography is a modern art because it is a factor in and a contributor to our time – and not because it imitates, or is subservient to any other medium.“²⁰²

201 Haw 2008, S. 121.

202 Edward Steichen, Commercial Photography, in: *Annual of American Design*, New York 1931, S. 157-159, hier: S. 159. Illustriert war dieser Artikel mit Steichens Entwürfen für die *Americana-Prints*-Kollektion der Stehli Silks Corporation. Für die Textilfirma setzte Steichen zwischen 1926 und 1927 mit Hilfe einer sorgfältig inszenierten Beleuchtung Stilllebenfotografien von Alltagsgegenständen in abstrakte Stoffdesigns um, die die US-amerikanische *Vogue* als „the forerunner to a new school of industrial art“ bezeichnete. Zitiert nach: Lesley Jackson, *Twentieth-Century Pattern Design: Textile & Wallpaper Pioneers*, New York 2002, S. 64.

Für die Verantwortlichen der *Murals-by-American-Painter-and-Photographers*-Ausstellung stand das Fotomontageverfahren allerdings gerade beispielhaft für die „refinements in the technique [of the photo-mural]“²⁰³, die im Rahmen der MoMA-Schau erstmalig zur Anschauung gebracht werden sollten. Es waren nicht zuletzt diese bewusst gestaltenden, der Malerei verwandten Techniken, die das *photomural* künstlerisch legitimierten. In Abgrenzung zu der im vorangegangenen Kapitel beschriebenen, ebenfalls an der Malerei orientierten kommerziellen Tapeten-Imitation diente die mittels der Fotomontage erzielte grafisch-konstruktivistische Ästhetik hier dem Zweck, das Medium *photomural* innerhalb eines internationalen Avantgarde-Kontextes zu verorten. Nicht alle Kritiker*innen der großen Tageszeitungen ließen sich davon jedoch überzeugen. So schrieb etwa Margaret Breuning in der *New York Evening Post*: „[T]he majority of the ‚montage‘ is too reminiscent of the rainy days of childhood when paste pot and scissors were allowed to ease the tension in the nursery.“²⁰⁴

V.3.3 Die Ausstellung in der Kunstkritik

Allgemein war der Tenor der Ausstellungskritiken, was die fotografische Sektion der Schau betraf, jedoch weitestgehend positiv. Die *New York Sun* fasste kurz nach Ausstellungsbeginn das allgemeine Urteil eines Großteils der Pressevertreter*innen nach der Vorbesichtigung der Schau zusammen: „How well the photo-murals bear up under these conditions furnishes the novelty, if not the triumph of the display, in the opinion of many who attended the press preview yesterday afternoon.“²⁰⁵

Einige Tage später zeigte sich Henry McBride in derselben Publikation unter der Überschrift *Opening Exhibition of Murals at Museum of Modern Art Proves Disappointing* von den Wandgemälen geradezu entsetzt, indem er desillusioniert schrieb: „The show of contemporary American murals which had been designed to make the museum’s debut historical turns out to be a complete disaster. It is simply terrible. It is the saddest event of a none too cheerful winter.“²⁰⁶ Die *photomurals* nannte McBride allerdings schon im Untertitel seines Artikels „more interesting“. Diese, so schrieb McBride lobend, „have much to commend them. This is their first appearance in a museum exhibition and probably it will not be the last. They, in fact, seem to point to a still more photographic future.“²⁰⁷ Um dieser Vorhersage McBrides zusätzliches Gewicht

203 Pressemitteilung, 23. März 1932.

204 Margaret Breuning, *Modern Museum Shows Mural Designs*, in: *New York Evening Post*, 7. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

205 Anon., *Contemporary Murals Shown*, in: *The New York Sun*, 3. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

206 McBride, 7. Mai 1932.

207 Ebd.



Abb. 73: Reginald Marsh, Studie für dreiteiliges Wandbild (*Post-War America*), rechte Tafel, 1932, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932

zu verleihen, stellte die *New York Sun* eine Abbildung von Steichens *photomural* dem Wandgemälde von Reginald Marsh gegenüber, das ebenfalls in der Ausstellung präsentiert wurde und von der monumentalen Darstellung einer Eisenbahn beherrscht wird (Abb. 73). Verglichen mit Steichens „Modern Murals“ sei Marshs Wandgemälde – so heißt es hier ganz im Sinne von Edwin Avery Park – lediglich als „An Oldtime Portrait“ zu bezeichnen.²⁰⁸

Ähnlich äußerte sich auch Mary Morsell in der Zeitschrift *Art News*. Über die Ausstellung allgemein befand sie: „The exhibition of mural painting which constitutes the inaugural attraction at the museum is, with the exception of the splendid photographic achievements, more interesting as a lively experiment than as a revelation of unsung native talents in this field.“²⁰⁹ Die Ausstellung zeichne in Bezug auf die präsentierten malerischen Entwürfe ein geradezu erschreckendes Bild „of what might happen to our public buildings if all the young experimentalists were given a free rein“. Offenbar

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Mary Morsell, *The Museum of Modern Art Opens In Its New Home*, in: *The Art News*, 7. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

sei ein Teil der Maler*innen davon ausgegangen, „that the revolutionary doctrines of Rivera and Orozco, constitute a short cut to success“. An die mexikanischen Vorbilder heranzukommen sei ihren US-amerikanischen Nacheiferern jedoch nicht gelungen: „Lacking both the consummate art in *buon fresco* of the great Mexican moderns, and their almost religious social fervor, many of the propagandists at the Modern Museum have merely succeeded in producing somewhat lurid and melodramatic protests in paint.“²¹⁰ Ganz anders hingegen die fotografische Sektion:

„[I]t is the photomurals which carry off the major honors of the show and yield elements of boldness and imaginative power found but rarely among the muralists. With commendable taste the hanging committee placed Steichen's magnificent ‚George Washington Bridge‘ with the breathless crescendo of line, directly in the entrance foyer. From it one passes to a series of brilliant syntheses of modern industrialism and city vistas, produced for the most part by the ‚montage‘ technique of combining and mounting sections of different photographs to form one composition. The masters in this medium, with the aid of their cameras, have produced panels that are instinct with the true drama of modern industrialisation, instead of its weak literary substitute.“²¹¹

Edward Alden Jewell hob in der *New York Times* die *photomurals* ebenfalls lobend hervor und verglich diese mit einem anderen modernen Medium: „The case for the mural photographer is brilliantly stated. Like television, this development is still in its infancy. But enough has been accomplished to justify our enthusiastic faith in the adumbrated possibilities.“²¹² Die Ausstellung allgemein nannte er mit einem ähnlich kritischen Auge wie die anderen Pressevertreter*innen, „a very bad show“. Dass die USA bereit seien, sich auf dem Gebiet der Wandmalerei zu beweisen, habe sich mit der Ausstellung im Museum of Modern Art wahrlich nicht unter Beweis stellen lassen. Viele der präsentierten Wandbilder wirkten, so Alden Jewell, hastig gemalt und seien geradezu schockierend amateurhaft.

Einige Wochen später äußerte Alden Jewell jedoch in einem ausführlicheren Bericht auch an der fotografischen Sektion leise Kritik. Nicht alle fotografischen Exponate hätten ihn gleichermaßen überzeugen können, schrieb er. Wie Morsell so würdigte Alden Jewell jedoch gerade die Fotomontagen. Allgemein, schrieb er, erweise sich „the dramatic or fantastic concept“ als für die Wanddekoration geeigneter.²¹³ Ein erfolgreiches Wandbild, so Jewell, zeichne sich durch architektonische ebenso aus wie durch dekorative Qualitäten, die er etwa in Sheelers *Industry* nicht habe finden können:

210 Ebd.

211 Ebd.

212 Edward Alden Jewell, In the Realm of Art: Current Exhibitions and Trends. Museum of Modern Art is „at Home“, in: *The New York Times*, 8. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

213 Alden Jewell, 22. Mai 1932.

„Steichen's ‚George Washington Bridge,‘ on the other hand, is at once architectural in composition and, thanks to a daring play of values, grandiose, tremendous in its decorative and emotional appeal.“²¹⁴

Lob für seine geradezu dramatische Bildanlage erhielt Steichen auch von Rose Mary Fisk in der *Chicago Evening Post*. In ihrer Artikelüberschrift brandmarkte Fisk die Ausstellung des MoMA allgemein als eine „dull show“, deren herausragender Teil bei Weitem die *photomurals* seien:

„This comparatively new development, made possible by the perfecting of sensitized paper in large sheets to reproduce the nuances of a small original plate, has already been used experimentally in private decorative jobs. This is probably the first time the American public has had an opportunity to visualize its possibilities. Whether or not photographic murals are a ‚true‘ art form or a synthetic product of the age is a debatable question. They do, however, offer new and exciting possibilities, and are in many ways peculiarly adaptable to modern conditions. We are a fickle people. One year our homes are colonial American and the next Biedermeier. One year our national pastime is miniature golf, another contract bridge. We anticipate no great life span for our buildings. Photo-murals fit our requirements in many directions, for they are relatively inexpensive, can be easily changed or transported, and have all the fascination for the average citizen of being strictly contemporary, like the movie news reels, or immediately reminiscent like the pages of ‚Only Yesterday.‘“²¹⁵

Das *photomural* wurde somit von Fisk nicht nur als ein Medium begriffen, das der Impermanenz der zeitgenössischen Architektur entgegenkam, sondern auch als eines, das der Wankelmütigkeit moderner Großstädter*innen entsprach, die sich auch in der Ausstattung ihrer Wohnräume nach der jeweils aktuellen Mode richten wollten.

Lincoln Kirstein selbst schrieb in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Hound & Horn* als Verteidigung der Schau, ihr experimenteller Charakter sei von den Kritiker*innen nicht verstanden und ausreichend gewürdigt worden. Man habe von den Kunstschaaffenden, die keinerlei Erfahrung auf dem Gebiet der Wandmalerei gehabt hätten, nicht erwarten können, gänzlich zu überzeugen. Die Künstler*innen selbst hätten die Ausstellung allerdings als „an excitement and a stimulus“²¹⁶ empfunden. Kommissionen für das Rockefeller Center – „that incredible and architecturally irrelevant pile“, wie Kirstein hier bissig bemerkt – hätten ohnehin nur die wenigsten von

214 Ebd.

215 Rose Mary Fisk, *Murals by Americans Is Dull Show*, in: *Chicago Evening Post*, 10. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

216 Lincoln Kirstein, *Contemporary Mural Painting in the United States*, in: *Hound & Horn* 5:4 (Juli–September 1932), S.647–654, hier: S. 650. Eine Kopie des Artikels ist zu finden in: Exhibition Files, *Murals by American Painters and Photographers* [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.

ihnen zu erwarten gehabt. „The most important thing“, resümierte Kirstein, „about the exhibition of mural painting at the Museum of Modern Art was that it was held. Too many similarly optimistic notions are projected but never realized. [...] An actual start has been made. One hopes that the experiment can be repeated annually. If such a thing were possible, American artists might find themselves with a developing mural hand and eye.“²¹⁷

Ein Erfolg war die Schau, sowohl was die Anerkennung durch die Kunstkritik als auch was daraus resultierende Aufträge betraf, vor allem für die Fotograf*innen. Die Ausstellung *Murals by American Painters and Photographers* zeigt dabei auf, dass diese ihre Wandbilder mittels einer der Fotografie eigenen, sachlich-abstrakten Bildsprache vom kommerziell geprägten Gebrauch des *photomural* abzusetzen suchten, das, nicht selten weichgezeichnet und malerisch wirkend, als Tapeten-Imitat fungiert hatte. In Abgrenzung zur Tapete sowie zur Wandmalerei sollten die eigenen ästhetischen Möglichkeiten des fotografischen Mediums für die Wandgestaltung aufgezeigt werden. Das *photomural* sollte im Rahmen der MoMA-Schau dezidiert als ein flexibles, in seiner schwarz-weißen, sachbezogenen Präzision und grafischen Ästhetik durch und durch modernes Medium etabliert werden. In seiner Modernität lag dabei nicht zuletzt auch das Potenzial des *photomural* als einer nationalen Bildform begründet. Es reihte sich nicht in die politisch linke Tradition des Muralismus ein. Vielmehr zeigte das *photomural* als technikbasiertes Medium – wenn auch in wirtschaftlich schlechten Zeiten – die technische Überlegenheit der USA als Industrienation auf. Seine Nobilitierung erfolgte dabei allerdings in einem Rückgriff auf Dispositive des Klassischen. So wurde, um diese neue Bildform künstlerisch zu legitimieren, für das *photomural* die religiös konnotierte Form des Triptychons gewählt oder – wie in Steichens Fall – das fotografische Wandbild einer Renaissance-Pala ähnlich im Raum inszeniert. Dies korrespondierte wiederum mit der religiös aufgeladenen Rhetorik dieser Zeit, in der die Maschine als neues Kultobjekt inszeniert wurde.

Gerade Steichen hatte sich mit seinem Ausstellungsbeitrag für höhere Aufgaben empfohlen. Mit seinen *photomurals* für die Raucherlounge des RKO Roxy Theatre im Rockefeller Center – ein weiterer ausschließlich Männern vorbehaltener Raum wie der *Cloud Club* – sollte in den Augen der Öffentlichkeit endgültig unter Beweis gestellt werden, dass der Fotografie auch auf dem Gebiet der Wanddekoration die gänzliche Loslösung von der Malerei, ja sogar der Triumph über diese, gelingen konnte.

VI Wand – Bild – „Zwischenbild“: Das *photo-mural* und sein Verhältnis zum Bildträger

„Das Wandbild ist [...] ein Produkt der Architektur. Es hat deren Gesetze aufzunehmen und sie in einer malerischen Phantasie noch einmal erblühen zu lassen. Raum und Architektur sind also maßgebend: Sie geben das Maß an.“¹

Diese Definition des Wandbildes lieferte der Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer 1930 anlässlich der Eröffnung einer Ausstellung im Schlesischen Museum zu Breslau, in der sein bedeutendstes Wandbildprojekt, die Ausgestaltung der Brunnen-Rotunde im Essener Folkwang Museum, präsentiert wurde. Während sich die Wandmalerei-Projekte der auf diesen Bereich spezialisierten Bauhaus-Werkstatt in erster Linie auf großflächige Farbgestaltungen beschränkten,² bewegen sich Schlemmers Wandbild-Zyklen zwischen Figuration und Abstraktion. Die abstrahierte menschliche Gestalt zum Ausgangspunkt nehmend schuf Schlemmer teils stark bewegte, rhythmisierte Kompositionen, die – am Beispiel des in den Maßen übersteigerten Figurenfrieses im gerundeten Treppenhaus des Bauhaus-Werkstattgebäudes in Weimar (Abb. 74)

- 1 Oskar Schlemmer am 26. Oktober 1930 in seinem Eröffnungsvortrag im Schlesischen Museum zu Breslau anlässlich seiner Ausstellung des Wandbild-Zyklus für die Rotunde im Essener Folkwang-Museum. Zitiert nach: Karin von Maur, *Thematik und Gestaltung des Folkwang-Zyklus im zeitgeschichtlichen Kontext*, in: Ausst. Kat. *Oskar Schlemmer: Der Folkwang Zyklus. Malerei um 1930*, Staatsgalerie, Stuttgart (11. September–14. November 1993) Folkwang Museum, Essen (13. Dezember 1993–14. Februar 1994), Stuttgart 1993, 2 Bde.: Bd. 1, S. 32–45, hier: S. 45.
- 2 Hans M. Wingler zufolge habe Wassily Kandinsky, der die Wandmalerei-Werkstatt der Bauhaus von 1922 bis 1925 als Formmeister leitete, „seine Aufgabe vor allem in der farbigen Gestaltung großer Flächen unter dem Aspekt ihrer Einordnung in die Architektur“ gesehen: „Daß es dabei weniger um das Malen von Wandbildern als um schlichte Anstreicharbeiten ging, war ein Manko jener Zeit; die beabsichtigte Umstellung der Werkstätten auf sich selbst tragende Produktivbetriebe hätte diese Problematik – ähnlich wie im Fall der Plastik-Werkstatt noch verschärft. Die Situation änderte sich grundlegend erst in Dessau unter Hinnerk Scheper, als das Bauhaus den Dauerauftrag, Tapeten zu entwerfen, erhielt.“ Hans M. Wingler, *Das Bauhaus, 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, erw. 3. Aufl., Bramsche 1975, S. 93. Mit dem Umzug nach Dessau wurde die Wandmalerei-Werkstatt um die Ausbildungsbereiche „Plakatmalerei“ und „Entwurfsarbeit für farbige Raumgestaltungen“ erweitert, die jedoch nur kurze Zeit bestehen blieben.



Abb. 74: Oskar Schlemmer, Figurenfries im Treppenhaus des Werkstattgebäudes des Staatlichen Bauhauses Weimar, 1923 (Rekonstruktion von 1979), Foto: Tobias Adam

besonders eindrucksvoll zu sehen – „[d]ie Wand als begrenzende Fläche“³ aufzuheben scheinen. Ähnlich wie Wassily Kandinskys Entwürfe für abstrakte Wandbilder für die *Juryfreie Kunstschau* 1922 in Berlin (Abb. 75) bringen Schlemmers Wandarbeiten „eine Dynamik in die Gestaltung, die die Architektur auflösen soll, nicht sich ihr unterordnen“⁴.

Dass „die Möglichkeit der visuellen Auflösung der Wand“⁵ von Schlemmer und Kandinsky mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln durchgespielt wurde, fügt sich ein in das gewandelte Verständnis zur Wand als Raumgrenze in der klassischen Moderne, das in diesem Kapitel auch in Bezug auf das *photomural* thematisiert werden soll. Seit Gottfried Semper ist es die „Raumbegrenzung“⁶, die den architektonischen Raum definiert. Im Teppich erkannte Semper die früheste Form des Raumabschlusses und führte auch die Ursprünge ornamentaler Wandgestaltung auf die Textilkunst

3 Karoline Hille, *Fläche – Raum – Unendlichkeit: Die Wandgestaltung von Oskar Schlemmer im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses 1923*, in: Ausst. Kat. *Oskar Schlemmer. Wand – Bild – Bild – Wand*, Städtische Kunsthalle, Mannheim (1. Oktober–27. November 1988), Elztal 1988, S. 19–29, hier: S. 26.

4 Renate Scheper, *Farbenfroh! Die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus*, Berlin 2005, S. 54.

5 Hille 1988, S. 25.

6 Semper 1851, S. 182.



Abb. 75: Wassily Kandinsky, Entwurf für die Wandgestaltung des Eingangsraumes der *Juryfreien Kunstschau* in Berlin, 1922, Gouache auf schwarzem Papier, 34,7 × 60 cm

früher Kulturen zurück.⁷ Für die Wandmalerei, so Semper, sei es ratsam „des Teppichs, als frühesten Raumabschlusses, eingedenk zu bleiben“⁸, das heißt, Dekorationsformen zu wählen, die die Wand in ihrer Geschlossenheit betonen. Niemals dürfe die Wand „durch das darauf Dargestellte ihre ursprüngliche Bedeutung als Raumabschluss verlieren“⁹. Zeitgleich mit Sempers Veröffentlichung vollzog sich jedoch die Auflösung der Wand durch die großflächige Verwendung von Glas in der Architektur. Mit dem Aufsehen erregenden *Crystal Palace* der Londoner Weltausstellung von 1851– von Semper als „glasbedecktes Vakuum“¹⁰ bezeichnet – wurde „mittels Transparenz und Entmaterialisierung de[r] Ewigkeitsanspruch der Architektur zu Gunsten der Flüchtigkeit“¹¹ aufgegeben. Die Materialität der Wand wurde nahezu überwunden.

7 Der textile Ursprung der Wand ließe sich, so Semper, auch etymologisch herleiten: „Der deutsche Ausdruck Wand, paries, giebt seinen Ursprung zu erkennen. Die Ausdrücke Wand und Gewand sind Einer Wurzel entsprossen. Sie bezeichnen den gewebten oder gewirkten Stoff, der die Wand bildete.“ Ebd., S. 181.

8 Ebd., S. 224.

9 Ebd.

10 Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst* [1852], zitiert nach: Joachim Krauss, Ephemeralisierung. Wahrnehmung und Konstruktion, in: *Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis*, hrsg. von Bernhard J. Dotzler und Ernst Müller, Berlin 1995, S. 135–164, hier: 141.

11 Thomas Großbölting, *„Im Reich der Arbeit“: Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914*, München 2008, S. 188.

Kommt man auf das Wandbild zurück, so zeichnet sich dieses qua Definition durch seine enge Beziehung zur Architektur aus. Es wird auf die Wand auf- oder – wie im Falle des Freskos – sogar in diese eingebracht, sodass die Wand nicht mehr allein als Fläche dient, auf der Bilder installiert und präsentiert werden. Als Bildgrund und Bildträger ist sie vielmehr „integrale Werkkonstituente“¹², die Wand wird zum Werkbestandteil und bedingt dessen äußere Form. Der Kunsthistoriker Hans Hildebrandt, dessen Arbeit eine Beschäftigung mit den Überschneidungs- und Grenzbereichen von Architektur und bildender Kunst durchzieht,¹³ situierte die Wandmalerei in seiner 1920 erschienenen umfassenden Überblicksdarstellung *Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze* daher in einem Zwischenraum von Baukunst und Malerei. Während dem Tafelbild, so Hildebrandt, die „Freiheit der Platzwahl“ inhärent sei und es „[d]ie Beziehung zu einem bestimmten Raum [...] erst nach [seiner] Vollendung“¹⁴ herstelle, sei dem Wandbild die „Wand unlöslich einverleibt“¹⁵. Zwangsläufig müsse daher bereits im Werkprozess auf die architektonischen Gegebenheiten des Anbringungsortes Bezug genommen werden. Der Wandmaler arbeite stets „gleichzeitig an einer malerischen und an einer baukünstlerischen Aufgabe, und ihre restlose Verschmelzung ist sein schwerstes und vornehmstes Amt“¹⁶.

Die von Hildebrandt postulierte unlösliche Einverleibung der Wand gilt für die in diesem Buch betrachteten Wandbilder zwar gerade nicht, da diese von ihrem Bildträger ablösbar sind und daher als in einem höheren Maße eigenständig betrachtet werden müssen. Trotz dieser gewachsenen Ungebundenheit soll jedoch auch für die vorliegende Untersuchung weiterhin vom Wandbild als einem Kunstwerk ausgegangen werden, für das die Architektur – nach Oskar Schlemmer – das Maß angibt.¹⁷ Denn ungeachtet seiner gesteigerten Flexibilität tritt das moderne, von der Wand entfernbare Wandbild – diese Charakterisierung gilt für das *photomural* und für das *portable fresco* gleichermaßen – weiterhin in einen Dialog mit der es umgebenden Architektur. Die Bezugnahme zum architektonischen Raum, die das Wandbild von anderen Kunstformen grundlegend unterscheidet, bleibt auch hier bestehen. Es verlässt somit den von Hildebrandt beschriebenen Zwischenbereich niemals ganz. Auch eine kunsthistorische Untersuchung, die das *photomural*, und damit eine moderne, flexibilisierte

12 Vieth 2014, S. 67.

13 Hildebrandt selbst bezeichnete sich als einen Kunsthistoriker der „Grenzenprobleme“. Zitiert nach: Spyros Papapetros, *An Ornamented Inventory of Microcosmic Shifts: Notes on Hans Hildebrandt's Book Project „Der Schmuck“ (1936–1937)*, in: *Getty Research Journal* 1 (2009), S. 87–106, hier: S. 89.

14 Hildebrandt 1920, S. 13.

15 Ebd., S. 14.

16 Ebd.

17 Auch bei Oskar Schlemmers Folkwang-Zyklus handelte es sich nicht um Fresken im eigentlichen Sinne – obwohl der Künstler diesen Begriff immer wieder verwendete –, sondern um tragbare Sperrholztafeln und somit um beliebig versetzbare Wandbilder, die unabhängig vom Bildträger Wand waren.

Wandbildform, in den Fokus rückt, muss daher zwangsläufig die architektonischen Entwicklungen und Konzepte der Zeit mitberücksichtigen, um darauf aufbauend der Frage nach dem Wand-Bild-Verhältnis nachzugehen.

VI.1 Wand, Fotografie und ihr Stellenwert in den Architekturkonzepten der klassischen Moderne

Als eine der zentralen Errungenschaften der Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann der offene, freie Grundriss gelten. Die Beschäftigung mit Einsteins Vorstellung eines raumzeitlichen Kontinuums hat, wie von Ulrich Müller nachgewiesen wurde, auch in der Architektur Spuren hinterlassen.¹⁸ Architekturschaffende wie Walter Gropius und Mies van der Rohe entwickelten völlig neue architektonische Konzepte, in denen die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum durchlässig wurden. Maximale Offenheit und vermeintliche Schwerelosigkeit traten an die Stelle baulicher Massivität. Diese neue „Ästhetik der Offenheit, Leichtigkeit und Durchdringung“, konstatiert Christoph Asendorf in seiner Habilitationsschrift *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution*, die der Herausbildung eines neuen Raumbegriffs im Zeitalter der Luftfahrt nachgeht, war das „Ergebnis einer Inversion“: „Die Konstruktion, vorher sorgfältig verborgen, tritt an die Oberfläche, die Verkleidungen treten zurück.“¹⁹

Diese Umkehrung von Konstruktion und Verkleidung hatte unmittelbare Folgen für die Wand, die Irene Nierhaus zufolge „als Fläche in einem eigenständigen Wert im Unterschied zum 19. Jahrhundert in der klassischen Moderne ‚registriert‘ wurde“²⁰. Die Ende des 19. Jahrhunderts aufgekommene Stahlskelettbauweise ermöglichte es,

18 Laut Müller fungierte der Jenaer Physikprofessor Felix Auerbach als zentrale Vermittlerfigur, der es gelang, den Protagonisten des Bauhauses Einsteins Relativitätstheorie nahe zu bringen. Vgl. Ulrich Müller, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004.

19 Christoph Asendorf, *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution: Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien 1997, S. 14–15. Mit Ersterer sei die Stabtragwerk-Konstruktion gemeint, wodurch sich, so schreibt Asendorf, Parallelen zum frühen Flugzeugbau ziehen ließen: „Das Pathos der Leichtigkeit in der Ästhetik der zwanziger Jahre ruht auf der Basis der Konstruktion, und zwar auf der von Stabtragwerken, wie sie der Eiffelturm und das erste Flugzeug der Wrights repräsentieren. Das ist wichtig festzuhalten, denn sowohl in der Architektur wie im Flugzeugbau tritt nach 1930 vermehrt das Flächentragwerk der Schalen auf. In der Schalenbauweise wird die Oberfläche als tragendes Element in die Konstruktion integriert, bei den Stabtragwerken dagegen werden die Kräfte durch ein Stabsystem aufgenommen, welches offen bleiben oder verkleidet werden kann.“ Ebd., S. 16.

20 Irene Nierhaus, *Wand/Schirm/Bild. Zur Bildräumlichkeit der Moderne*, in: *Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, hrsg. von Susanne Falkenhäusen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle und Bettina Uppenkamp, Marburg 2004, S. 122–132, hier: S. 124.

die Wand von ihren tradierten tragenden und raumbegrenzenden Funktionen zu entbinden. Da die Vertreter*innen des „Neuen Bauens“ nicht zuletzt von einem auf Funktionalität ausgelegten Purismus geleitet wurden – und damit dasselbe Anliegen verfolgten, das bereits 1896 in dem von dem US-amerikanischen Architekten Louis H. Sullivan formulierten Gestaltungsleitsatz *form follows function* seinen Ausdruck fand –, wurden in ihren Architekturen feststehende, auf Tragfähigkeit ausgelegte Wände zu beweglichen Raumteilern, um sich in multifunktionalen Räumen den wandelbaren Lebensverhältnissen des modernen Menschen anpassen zu können. Die statischen Aufgaben der tragenden Wände, so schrieb etwa der schweizerisch-französische Architekt Charles-Édouard Jeanneret, genannt Le Corbusier, 1927 in *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur*, solle ein Pfostensystem übernehmen, um raumgliedernde Zwischenwände in Form von beliebig starken Membranen flexibel einsetzen zu können: „Folge davon ist absolute Freiheit in der Grundrißgestaltung, das heißt freie Verfügung über die vorhandenen Mittel [...]“.“²¹

In der Moderne gewann somit nicht nur das Wandbild in Bezug auf die Wand an Unabhängigkeit und Flexibilität, vielmehr beanspruchte schon die Wand selbst gegenüber dem Bauwerk eine gewachsene Autonomie, da sie von ihrer Rolle befreit wurde, ein rein dienendes Bauglied zu sein. Von einem funktionalen Bau- entwickelte sie sich zu einem flexibilisierten Gestaltungselement und wurde „zum Kondensat eigenständiger Wirkungen“²². Die Wand trat nun nicht mehr als massive, den architektonischen Raum abschließende Barriere in Erscheinung, sondern stand frei im Raum, wurde verschlankt oder in ihrer Materialität nahezu aufgelöst, indem sie transparent gedacht wurde. Dabei wurde mit unterschiedlichen Graden ihrer Durchlässigkeit gespielt – wie etwa im Falle von Mies van der Rohes Glasraum der Werkbundaussstellung 1927 in Stuttgart, bei dem unterschiedlich stark mattierte Glasscheiben zum Einsatz kamen.²³ Im Zusammenspiel von großen Glasflächen und freistehenden Wänden kam

21 Le Corbusier, *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* [1927], in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads, 1. unveränd. Nachdruck, Gütersloh/Berlin 2001, S. 93–95, hier: S. 94.

22 Nierhaus 2004, S. 124.

23 In Bezug auf die Verwendung von Glas in der Architektur der klassischen Moderne wurde nicht zuletzt eine Verbindung von transparentem Bauen und Demokratie postuliert, ja sogar beides synonym gesetzt. So gilt etwa Mies van der Rohes Barcelona-Pavillon bis heute als Verkörperung der demokratischen Gesinnung der Weimarer Republik. Die Weltausstellung in Barcelona 1929 bot für die junge deutsche Demokratie erstmals nach dem Ersten Weltkrieg die Gelegenheit, sich international zu präsentieren und vom imperialistischen Kaiserreich zu distanzieren. Die Intention des Pavillons als Ausdruck einer neuen nationalen Gesinnung betonte daher Generalkommissar Georg von Schnitzler bei der Einweihung: „Hier ist der Geist eines neuen Deutschlands: Einfachheit und Klarheit der Mittel und Absichten – alles ist offen und einsehbar, nichts wird verborgen. Es ist ein ehrlich geschaffenes Werk, frei von Arroganz. Dies ist das stille Heim eines friedlichen Deutschlands.“ Zitiert nach: Dietrich Neumann, *Der Barcelona*

ein gänzlich neuer Raumeindruck zustande, den Philip Johnson 1947 im Katalog der ersten Einzelausstellung Mies van der Rohe im New Yorker Museum of Modern Art mit dem Begriff des „flowing space“ belegte. Über den 1923/24 entstandenen Entwurf des Landhauses in Backstein schrieb Johnson hier:

„It depends upon a new conception of the function of the wall. The unit of design is no longer the cubic room but the freestanding wall, which breaks the traditional box by sliding out from beneath the roof and extending into the landscape. Instead of forming a closed volume, these independent walls, joined only by panes of glass, create a new ambiguous sensation of space. Indoors and outdoors are no longer easily defined; they flow into each other. This concept of an architecture of flowing space, channeled by free standing planes, plays an important role in Mies's later development and reaches its supreme expression in the Barcelona Pavilion of 1929.“²⁴

Philip Johnson und das MoMA spielten nicht nur eine ausschlaggebende Rolle dabei, dass das „Denkbild des fließenden Raums in den Rang eines kanonischen Attributs zur Charakterisierung der Architekturen Mies van der Rohe [und damit der architektonischen Moderne insgesamt] aufsteigen konnte“²⁵. Neben Henry Russell Hitchcock war

Pavillon, in: *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, hrsg. von Anja Baumhoff und Magdalena Droste, Berlin 2009, S. 227–243, hier: S. 228. Dass der Industrielle von Schnitzler einem politisch eher konservativen Lager zugerechnet werden kann, das die Rückkehr zur Monarchie anstrebte, steht in einem deutlichen Gegensatz dazu. Die Rolle, die von Schnitzler bei der Planung der deutschen Teilnahme an der Weltausstellung spielte, wird von Dirk Neumann als Versuch einer Entmythisierung von Mies van der Rohe berühmtem Pavillon daher in diesem Beitrag kritisch beleuchtet.

- 24 Zitiert nach Müller 2004, S. 92. Johnson hat entscheidende Gebäude aus Mies' Œuvre wohl nie selbst gesehen. Franz Schulze schrieb in seiner Biografie über Johnson: „Philip had not seen any of Mies's major works with the exception of Weissenhof. [...] he apparently did not react as affirmatively as he did now to Mies himself once he had heard about him and finally met him in Berlin. [...] Since the German Pavilion at Barcelona had been razed a few months earlier, he elected to seek out a new and much discussed house in Brno, built for the wealthy industrialist Fritz Tugendhat and his wife, Grete.“ Franz Schulze, *Philip Johnson. Life and Work*, Chicago 1994, S. 68. Johnson selbst gab an, dass er Mies' Werk durch das Buch *Baukunst der neusten Zeit* von Gustav Platz kennengelernt habe, das er 1928 in Berlin erwarb. Hier war der Architekt lediglich mit fünf Entwürfen von nicht realisierten Gebäuden vertreten. Vgl. Philip Johnson, *Writings*, New York 1979, S. 207. Wolf Tegethoff problematisiert Johnsons unkritischen Umgang mit dem Werk Mies van der Rohe allgemein und bezieht sich dabei u. a. auf dessen Aussage im Nachwort der dritten Auflage seiner Monografie von 1947, die noch heute als Standardwerk der Mies-Literatur gilt. Johnson schreibt hier: „I thought of it as hagiography, exegesis, propaganda – I just wanted to show that Mies was the greatest architect in the world.“ Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York 1947, 3. verarb. Aufl., New York 1978, S. 215. Laut Tegethoff führten diese subjektive Vorgehensweise und der Mangel an methodischer Quellenforschung gleichermaßen zu zahlreichen Missverständnissen und Mythenbildungen in der Mies-Forschung der Nachkriegszeit. Vgl. Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981, S. 70.

- 25 Müller 2004, S. 92.

Johnson bereits 1932, im Jahr der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung, für die Herausbildung eines anderen Topos mitverantwortlich, der die Architekturgeschichtsschreibung entscheidend prägen sollte: Der des *International Style*, eines vorgeblich weltumspannenden Formgefühls, dem zunächst im Rahmen der Ausstellung *Modern Architecture – International Exhibition* im Museum of Modern Art die Vertreter*innen einer neuen Rationalität in der Architektur zugerechnet wurden.²⁶ Die in demselben Jahr von Hitchcock und Johnson herausgegebene Publikation *The International Style: Architecture since 1922* machte Europa – namentlich Deutschland, Frankreich und Holland mit den Leitfiguren Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier und J.J.P. Oud – zur Keimzelle des *International Style* und brach dessen stilistische Merkmale auf die Schlagwörter Volumen, Gleichmäßigkeit und Verzicht auf Ornamentierung herunter.²⁷ Das New Yorker Museum of Modern Art spielt somit für die vorliegende Untersuchung nicht nur eine Rolle als das erste Museum, das das flexibilisierte Wandbild zum Ausstellungsthema machte. Dem Architekturtheoretiker Fritz Neumeyer zufolge kann Hitchcocks und Johnsons Buch noch heute als ein „Schlüsseldokument“ gelten, „für [...] das Einschwören der Architektur auf einen [...] universalistischen Standpunkt, der, wie schon die Bezeichnung ‚International‘ sagt, alle regionalen Kulturunterschiede zugunsten einer zentral verbindlichen Rationalität einebnete“²⁸.

Mehr noch als mit der Ausstellung im Museum of Modern Art beförderten Hitchcock, Johnson und Alfred H. Barr mit *The International Style: Architecture since 1922*

26 Ihren prägnanten Namen erhielt die Architekturbewegung erst durch die von Hitchcock und Johnson vorgelegte Publikation. Die Ausstellung selbst, so hat Terence Riley 1992 untersucht, stieß 1932 lediglich bei einem Fachpublikum auf ein ausgeprägteres Interesse. Der allgemeine Besucher*innenandrang fiel ausgesprochen verhalten aus und auch in der Tagespresse wurde die Ausstellung lediglich marginal berücksichtigt. Vgl. hierzu: Terence Riley, *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*, New York 1992.

27 Vgl. Henry Russell Hitchcock und Phillip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York 1932. Wenngleich in der Einleitung der Stilbegriff lediglich als das Rahmenwerk definiert wird, als „frame of potential growth, rather than as a fixed and crushing mould“ (Ebd., S. 20), so wurde den Ausstellungsmachern dennoch immer wieder zum Vorwurf gemacht, eine stilistische Kohärenz künstlich konstruiert zu haben. Obwohl eine differenziertere Betrachtungsweise, wie Sybil Gordon Kantor anmerkt (Gordon Kantor 2002, S. 297), hier durchaus angebracht ist, so muss problematisiert werden, dass die Ausstellungsmacher die Internationalisierung einer architektonischen Strömung behaupteten und diese dabei vornehmlich an Vertreter*innen festmachten, die aus dem europäischen und dem US-amerikanischen Raum stammten. Mit Nicolaiev und Fissenko aus der Sowjetunion und Maoru Yamada aus Japan waren lediglich drei Architekten vertreten, die außerhalb dieser Räume anzusiedeln sind.

28 Fritz Neumeyer, Problemfall Moderne: Auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis, in: ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees (Bd. 24: Konservierung der Moderne. Über den Umgang mit Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts), München 1998, S. 9–15, hier: S. 13.

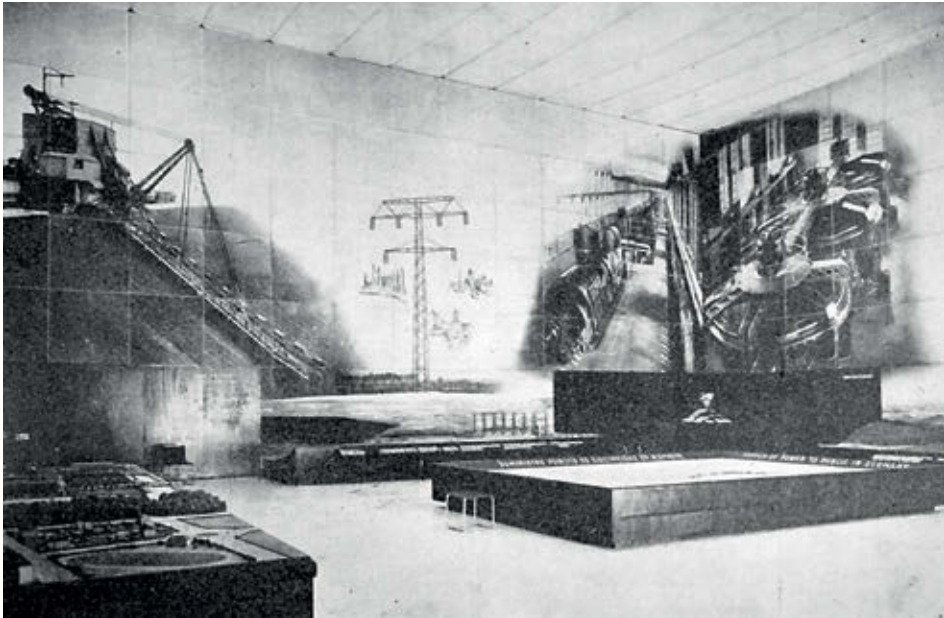


Abb. 76: Ludwig Mies van der Rohe und Fritz Schüller, Innenraum des Pavillons für die Elektrizitätsindustrie, 1929, Weltausstellungsgelände, Barcelona

entscheidend den Mythos von einer international einheitlichen, radikal versachlichten und entleerten Architekturmoderne, die, so immer noch eine häufige Annahme, „den Menschen in einen neutralen, repräsentationsfreien und transparenten Raum hineinbefreit“²⁹ habe. Unser Bild Mies van der Rohes etwa ist bis heute das eines „strengen Minimalisten und Strukturpuristen“³⁰ – eine Vorstellung, die sich auf den ersten Blick nur schwer mit der Tatsache vereinbaren lässt, dass sich der Architekt über Jahre, wenn auch vor allem auf theoretischer Ebene, dem Thema der illusionistischen Fototapete widmete. Die Antithese zu dem von Johnson 1947 angeführten gläsernen Pavillon für die Weltausstellung 1929 in Barcelona bildete bereits Mies van der Rohes Pavillon für die Elektrizitätsindustrie für dieselbe Schau, den der Architekt als einen weißen, geschlossenen Kubus mit einem exakt quadratischen Grundriss entwarf. Fotografische Wandbilder mit Industriedarstellungen im Inneren erzeugten hier jedoch die Illusion einer Öffnung des Raums (Abb. 76).³¹ Wenngleich, wie bereits Dirk Neumann

29 Nierhaus 2004, S. 124.

30 Dirk Neumann, „Eislandschaften zeigende Tapeten...“: Mies van der Rohes Patente zur Wandgestaltung und Drucktechnik von 1937–1950, in: *Mies und das Neue Wohnen: Räume, Möbel, Fotografie*, hrsg. von Helmut Reuter und Birgit Schulte, Ostfildern 2008, S. 264–279, hier: S. 276.

31 Wilhelm Niemann von der Bildagentur Berliner Bild-Bericht, die sich auch für die berühmten Aufnahmen

konstatiert hat,³² die Wirkungskraft dieser Fotografien durch die sichtbaren Fugen der quadratischen Wandplatten deutlich reduziert wurde, so war Mies van der Rohe offenbar dennoch von diesem illusionistischen Effekt so nachhaltig beeindruckt, dass er schließlich 1938 – in demselben Jahr, in dem er in die USA übersiedelte – ein Patent für ein „Verfahren zum Bedrucken von Tapetenbahnen unter Verwendung photographischer Vorlagen“³³ anmeldete. In der Patentschrift erläuterte der Architekt:

„Durch die Erfindung wird erreicht, dass Tapeten herstellbar sind, die vollständig neue Wirkungen ergeben, insbesondere ganz andere Tiefenwirkungen. [...] Ein besonderer Vorzug des Verfahrens gemäß der Erfindung liegt darin, daß keine besonderen Tapetenentwürfe mehr gemacht werden brauchen, sondern naturgetreue Wiedergaben, die durch Photographieren festgelegt und für die Tapetenherstellung verwendbar gemacht sind.“³⁴

Dirk Neumann betrachtet Mies van der Rohes Auseinandersetzung mit der Fototapete nicht im Widerspruch zu seinen Gestaltungsprinzipien, sondern sieht sie vielmehr als logische Weiterentwicklung, als Erweiterung der Beschäftigung des Architekten mit Materialoberflächen, neuen Technologien, Raum- und Lichteffekten. Mit großformatigen, abstrahierenden Detailaufnahmen wie Mies sie für seine Fotocollagen verwendete, wären wohl vergleichbar ornamentale Wirkungen zu erzielen gewesen wie mit den von dem Architekten üblicherweise verwendeten, weitaus kostspieligeren Wandverkleidungen aus Marmor und Halbedelstein. Es könne davon ausgegangen werden, so Neumann, „dass eine Anwendung seiner Ideen neue, durchaus komplexe Raumkonstellationen geschaffen hätte, in denen eine Entmaterialisierung der Wand und eine neue Form der Dekoration mit zeitgenössischen Mitteln erreicht worden wäre“³⁵.

von Mies van der Rohes gläsernem Deutschen Pavillon verantwortlich zeichnete, beanspruchte die Autorschaft für die fotografischen Wandbilder. Sein tatsächlicher Anteil an der Gestaltung des Pavillons für die Elektrizitätsindustrie ist allerdings ungeklärt. Vgl. Laura Lizondo Sevilla, *Mies's Opaque Cube: The Electric Utilities Pavilion at the 1929 Barcelona International Exposition*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 76:2 (2017), S. 197–217, hier: S. 209.

32 Vgl. Neumann 2008, S. 272.

33 Ebd., S. 265.

34 Ludwig Mies van der Rohe, *Verfahren zum Bedrucken von Tapetenbahnen*, Patentschrift, angemeldet in Österreich am 12. März 1938, abgebildet in: Reuter und Schulte 2008, S. 266. Diesem Vorstoß folgten eine ganze Reihe weiterer Patentanmeldungen zur Fototapete und ihren Druckmethoden. Mies van der Rohe hatte bereits 1927 damit begonnen, seine Möbelentwürfe patentieren zu lassen, was sich als äußerst lukrativ erwies. Ein Patent über ein „Verfahren zum photographischen Herstellen großer Raster bzw. großer gerasterter Negative“ beantragte Mies ebenfalls erstmals 1938, zusammen mit dem Fotografen Walter Peterhans, der 1928 an der *Presa*-Ausstellung in Köln teilgenommen hatte und 1929 schließlich von Hannes Meyer eingeladen worden war, die Fotografie-Werkstatt am Bauhaus mit aufzubauen. 1938 emigrierte Peterhans zeitgleich mit Mies in die USA. Vgl. Neumann 2008, S. 265–267.

35 Ebd., S. 277.

Eine zentrale Rolle für die Hartnäckigkeit, mit der sich das Bild einer puristischen, streng reduzierten Architekturmoderne behauptet, spielt jedoch nicht zuletzt die Fotografie.³⁶ Wenngleich Renate Scheper schreibt, dass „[u]m 1925 [...] Farbe in der Architektur keine Modeerscheinung mehr [war], sondern integraler Bestandteil nicht nur des modernen Bauens“³⁷ gewesen sei, so findet etwa der Aspekt der Polychromie, ähnlich wie bei der Betrachtung der Skulptur und Architektur der Antike, bei der Rezeption des „Neuen Bauens“ bis heute lediglich marginal Berücksichtigung. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass viele Bauwerke und Interieurs offenbar bewusst nur in Form von schwarz-weißen Fotografien dokumentiert und verbreitet wurden – und das, obwohl Farb reproduktionen zu diesem Zeitpunkt technisch kein Problem mehr darstellten.³⁸ Andreas Haus hat diesbezüglich konstatiert:

„Dass die sogenannte ‚Weiße Moderne‘ in der Architektur ikonisch geworden ist, besitzt einen handfesten Grund im Medium Fotografie, die in jenen Jahren ohne Frage synonym mit Schwarz-Weiß gewesen ist. Dies ist deshalb von Gewicht, weil im Gesamtphänomen ‚Neues Bauen‘ nicht nur die Architektur selbst die historische Realie darstellt, sondern in einem eminenten Maße auch ihre mediale Vermittlung in der Publizistik der Zeit: in Fachzeitschriften, Magazinen, Büchern, Ausstellungskatalogen, kommunalen und genossenschaftlichen Dokumentationen etc. Diese mediale Welt, in der die ideologischen und politischen Kämpfe um das ‚Neue Bauen‘ ausgetragen wurden, war schwarz-weiß – und zwar in eindeutigerem Sinne schwarz-weiß als die oft noch bräunlich getönten Tafeln in den Foto-Bildbänden der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.“³⁹

Die Schwarz-Weiß-Fotografie erwies sich als bestens geeignet, um den angestrebten Eindruck der modernen Architektur von Rationalität, Makellosigkeit und klarer Linienführung zu vermitteln.⁴⁰ Das Bauhaus begann daher unter Walter Gropius, die

36 Die hohe Relevanz der Fotografie für die Rezeption von Mies van der Rohes Œuvre stellte der Architekturhistoriker Joseph Rykwert bereits 1949 heraus: „The figure of Mies has been growing into a myth for some years now. Representing the only crystallized architectonic experiment which is both contemporary and a serious rival to that of Le Corbusier, the Weissenhof Siedlung at Stuttgart (1927), the German pavilion at the Barcelona Exhibition (1929), the Tugendhat House at Brno (1930), were known, if only through the medium of fragmentary photographs, to most students of contemporary architecture; almost entirely on the basis of these buildings, van der Rohe's reputation rose as high as that of Gropius or even Le Corbusier.“ Joseph Rykwert, Mies van der Rohe, in: *The Burlington Magazine* 91 (August 1949), S. 268–269, hier: S. 268.

37 Scheper 2005, S. 7.

38 Vgl. hierzu: Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1987.

39 Andreas Haus, Schwarz-Weiß. Architekturfotografie des „Neuen Bauens“, in: Wagner/Lethen 2015, S. 171–190.

40 Sachlichkeit und Materialwirkung der Architektur konnten durch eine nachträgliche Bearbeitung der fotografischen Aufnahmen noch zusätzlich betont werden. So wurde im Fall des Barcelona-Pavillons der über der Dachplatte aufragende Turm einer Fabrik auf Geheiß Mies van der Rohes aus einem Bild



Abb. 77: Aus: László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (= bauhausbücher, Bd. 14), München 1929, Abb. 209, S. 236, Foto: Jan Kamman / Schiedam

dynamischen Innovationen des „Neuen Sehens“ nicht nur zur Dokumentation real gebauter Architektur, sondern, darüber hinaus auch zur Visualisierung seiner architektonischen Konzepte und Ideen zu nutzen. In der von Gropius und László Moholy-Nagy gegründeten Reihe *bauhausbücher* wurde die Fotografie zum wirkungsvollen Übersetzungsmedium. In dem Band *Von Material zu Architektur* versuchte Moholy-Nagy etwa, die Materialästhetik des „Neuen Bauens“ für die Betrachter*innen nachempfindbar zu machen und griff bereits Mies' gläsernem Barcelona-Pavillon vorweg, indem er zwei Negative übereinanderlegte und so die Illusion eines gläsernen Baus erzeugte (Abb. 77).⁴¹

retuschiert, in einer anderen Fotografie des Pavillons wurde das Schattenspiel auf der Deckenfläche entfernt, während die Spiegelungen auf den verchromten Stützen mit weißer Farbe herausgearbeitet wurden. Die so manipulierten Fotografien fanden bereits früh Eingang in die Literatur, eine wurde etwa auch in Hitchcocks und Johnsons *The International Style* abgedruckt. Zur Bildbearbeitung vgl. ausführlich: George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavillon*, London 2005, S. 8-11.

⁴¹ Moholy-Nagy schreibt dazu: „aus zwei übereinanderkopierten fotos (negativ) entsteht die illusion räumlicher durchdringung, wie die nächste generation sie erst – als glasarchitektur – in der wirklichkeit vielleicht erleben wird.“ László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (= bauhausbücher, Bd. 14), München 1929, S. 236. Die Schreibweise folgt dem Originaltext. Allgemein spielten erklärende Texte in der Buchreihe eine untergeordnete Rolle. Im Vorwort zu dem Band *Internationale Architektur* schrieb Gropius gar von einem „Bilderbuch moderner Baukunst. Es will in knapper Form Überblick über das Schaffen führender moderner Architekten der Kulturländer geben und mit der heutigen architektonischen Gestaltsentwicklung vertraut machen.“ Walter Gropius, Vorwort, in: *Internationale Architektur* (= bauhausbücher, Bd. 1), München 1925, S. 5.



Abb. 78: Ausstellungsansicht, *Mies van der Rohe*, Museum of Modern Art, New York (16. September 1947–25. Januar 1948), Foto: Herbert Matter

Die perspektivischen Verkürzungen, durch die sich u. a. die in der Buchreihe abgedruckten Fotografien auszeichneten, lösten in den Betrachter*innen den Eindruck räumlicher Tiefe und damit subjektive Bewegungserfahrungen aus, wie sie eigentlich im von Natur aus statischen Medium der Fotografie nicht möglich sind. Diese führten „das abgebildete Objekt in das Erlebniskontinuum des Betrachters zurück“⁴². Nach-erlebbar gemacht wurde die „raumschöpfende Kraft der Fotografien“⁴³ ganz besonders in der Einzelausstellung Mies van der Rohes 1947 im Museum of Modern Art, in der wandhohe Fotos seiner Bauten von bis zu 6×4 Metern präsentiert wurden, mit denen man dem Dilemma der Ausstellbarkeit von Architektur zu begegnen suchte (Abb. 78). „[A]us größerer Distanz betrachtet,“ so schrieb Ada Louise Huxtable, ab 1963 Architekturkritikerin der *New York Times* und zu diesem Zeitpunkt Mitarbeiterin

42 Andreas Haus, Fotogene Architektur, in: *Daidalos* 66 (Juni 1997), S. 85–91, hier: S. 90.

43 Neumann 2008, S. 276.

des Museums, sollten die Fotografien „wie richtige Bauten wirken.“⁴⁴ Sie schienen die Betrachter*innen ins Innere der Gebäude zu versetzen, sie gewissermaßen zum Eintreten einladen zu wollen.

In ähnlicher Form präsentierte sich 1955 die Ausstellung *Latin American Architecture since 1945*, die ebenfalls im Museum of Modern Art stattfand und sich zum Ziel gesetzt hatte, „[t]he colorful and dramatic architectural achievement that has emerged from the world's biggest building boom in Latin America“⁴⁵ zu repräsentieren. Kuratiert von Henry Russell Hitchcock zeigte die Schau u. a. Arbeiten von den in Mexiko arbeitenden Architekten Luis Barragán, Juan O’Gorman und Max Cetto. Auch hier war das *photomural* das Mittel der Wahl, um die Gebäude, die – so postulierte die Pressemitteilung des Museums – der US-amerikanischen Architektur ebenbürtig waren, über die Errungenschaften europäischer Architekturschaffender jedoch mittlerweile hinausragten, auf eine für die Betrachter*innen visuell stimulierende Art und Weise in eine Ausstellbarkeit zu überführen:

„Large-scale photomurals, plans and 3-dimensional color slides in individual views are used to illustrate the recent remarkable achievement of Latin American architects, whose work, Mr. Hitchcock says, now excels recent European building and matches in interest and vitality modern architecture in this country.“⁴⁶

Klare Linienführung und formale Strenge, aber auch Aspekte von Bewegung und Dynamik – in der Fotografie vermittelt durch eine „einseitig in die Tiefe fluchtende Schrägsicht“⁴⁷ – verbinden, so lässt sich festhalten, die Architektur der klassischen Moderne mit den zeitgleich aufkommenden sachlichen fotografischen Tendenzen. Die Parallelen zwischen Architektur und Fotografie der Zwischenkriegszeit blieben auch den Rezensent*innen der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung nicht verborgen. In der *New York Times* zielte Elisabeth Luther Cary unter dem Titel *Design Without Benefit Of Color* auf das Schwarz-Weiß der dort gezeigten *photomurals* ab, mit dem diese sich von den unter demselben Namen firmierenden kommerziellen Tapeten-Imitationen abzusetzen wussten. Da hier die reine Form nicht durch eine emotionalisierende Farbigkeit verdeckt werde, so Cary, seien diese neuartigen Wandbilder vergleichbar mit den Gestaltungsprinzipien der modernen Architektur, die – ganz auf die Form reduziert – ihre Konstruktionsweise offen zur Schau stelle:

44 Zitiert nach: Terence Riley, Mies van der Rohe und das Museum of Modern Art, in: *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: Die Berliner Jahre, 1907–1938*, hrsg. von Terence Riley und Barry Bergdoll, München 2001, S. 10–S. 23, hier: S. 11.

45 Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 23. November 1955 (online zugänglich unter: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326011.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).

46 Ebd.

47 Haus 2015, S. 181.

„The relation of the fundamentally mechanical method to the necessarily mechanistic building structure is an element not of poverty but of strength, and the forcing of attention upon the design itself unmodified by any charm of color has an effect similar to that of revealed elements of construction in architecture, with the added interest of an intellectual structure of form complete within the frame set by the observer's vision. A great colorist doubtless could develop such a design as Steichen's George Washington Bridge without diminishing the force of its appeal. Yet in saying ‚doubtless‘ we are thinking doubt. It is a case where black and white is manifestly adequate, expressive and appropriate, and to introduce the emotional influence of color would seem surplusage.“⁴⁸

Der hier gelobte Edward Steichen griff Carys *New-York-Times*-Artikel einige Tage später in einer Radioansprache für die College Art Association auf, in der er sich dem Thema *Photo Murals* widmete und die am 25. Mai 1932 vom Columbia Broadcasting System (CBS) übertragen wurde. Zwar schreibt Steichen im Manuskript dieser Ansprache den Verzicht auf Farbigkeit nicht zuletzt den technischen Defiziten der damaligen Fototechnik zu und lässt diesen so weniger als eine künstlerische Entscheidung erscheinen. Allerdings eröffnete das Schwarz-Weiß ihm zufolge neue Optionen in der Wanddekoration, die dem auf überflüssige Ornamentik verzichtenden *International Style* zum Vorteil gereichen würden. Steichen schreibt weiter:

„In the best work of the modern architects in what is called the ‚International Style‘ there is apparent a definite intention of eliminating superfluous ornamentation, and if photographic mural decoration had for its purpose the infliction of photographs for only decorative purposes, these architects might well be concerned about another attempt at interference with the architectural integrity of their walls. To photographers, whose training has made them sensitive to the beauty that originates in the play of light and shadow on any surface, a plain wall is a magic carpet, and decoration for decoration's sake would be gilding the lily. We are, therefore, not advancing the use of photography for mural decorations as another sort of modernistic jim crackery.“⁴⁹

Es war, so lässt sich hier herauslesen, die Sensibilität für Licht und Schatten, die Steichen zufolge Fotograf*innen zu so besonders geeigneten Kooperationspartner*innen für die modernen Architekturschaffenden machte. Le Corbusier hatte bereits 1922 in *Vers une architecture* Licht und Schatten – neben Mauer und Raum – zu den Hauptelementen der Baukunst erklärt. Architektur wollte er auf die Primärformen zurückgeführt wissen,

48 Elisabeth Luther Cary, Design Without Benefit Of Color, in: *The New York Times*, 8. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.

49 Edward Steichen, Photo Murals: Radio Address for College Art Association over Columbia Broadcasting System, übertragen am 25. Mai 1932 [Anhang an einen Brief an Aline Saarinen vom 20. September 1957] The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 1, Folder 5, S. 1–7, hier: S. 5.

auf „Würfel, Kegel, Kugeln, Zylinder oder [...] Pyramiden“⁵⁰, die sich erst durch Licht und Schatten dem menschlichen Auge offenbaren.

Hervortreten ließ die auf geometrische Grundformen reduzierten Baukörper insbesondere deren weiße Verputzung, da diese die Licht- und Schatteneffekte besonders deutlich zur Geltung kommen ließ. Da die Schwarz-Weiß-Fotografie die tatsächliche Farbgebung der Gebäude des sogenannten Internationalen Stils nicht wiedergibt, ist dieser in unserer Vorstellung bis heute eng mit der weißen Wand verknüpft. Gerade sie erscheint als das verbindende Element, wurden doch etwa weiße Außenwände zur einzigen übergreifenden Bauauflage der Stuttgarter Weißenhofsiedlung gemacht.⁵¹ Auch der Architekturtheoretiker Mark Wigley hat daher 1995 in seiner Untersuchung *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* konstatiert: „The identity of modern architecture seems inseparable from the whiteness of its surfaces. The very idea that there is such a thing as ‚modern architecture,‘ a set of principles or practices that unite an otherwise heterogeneous group of architects and buildings, seems to turn on the white walls they share.“⁵² Weiß galt dabei nicht zuletzt als Inbegriff von Reinheit und Reinlichkeit, zwei „Obsessionen der Moderne“⁵³. Gleichgesetzt werden kann Reinheit bzw. Reinigung dabei mit Bild-Tilgung, was sich in Le Corbusiers Forderung nach einem *Gesetz des Ripolin* ausdrückt, das alle Bürger*innen dazu verpflichten sollte, ihre Wände mit einer „puren“ Schicht der weißen Emailfarbe Ripolin anzustreichen. Dekorativen Wandschmuck – dazu zählte Le Corbusier u. a. Wandbehänge und Tapeten – galt es zu überdecken. Die Folge einer solchen Säuberung sei nicht zuletzt die Selbstermächtigung der Bürger*innen: „Nach dem weißen Anstrich Ihrer Wände werden Sie *Herr Ihrer selbst* sein.“⁵⁴

Neben der Hinwendung zum puristischen Weiß kennzeichnet auch die Abkehr vom Ornament das Bild des Internationalen Stils bis heute. In den USA stellte der Architekt Louis H. Sullivan bereits 1892 die Frage „Why [...] should we use ornament?“ und plädierte in seiner Antwort für einen – zumindest vorübergehenden – Ornament-

50 Zitiert nach: Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig 1984, S. 18.

51 Vgl. Marion Wohlleben, Oberflächen der Moderne – Gedanken zu ihrer Wirkung und Erhaltung, in: *ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees* (Bd. 39: Historische Architekturoberflächen: Kalk – Putz – Farbe), München 2002, S. 139–145, hier: S. 139.

52 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge 1995, S. XIV.

53 Stanislaus von Moos, Das Prinzip Toilette. Über Loos, Le Corbusier und die Reinlichkeit, in: *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein*, hrsg. von Roger Fayet, Wien 2003, S. 41–58, hier: S. 43.

54 „Vous serez à la suite du ripolage de vos murs *maître de vous*.“ Le Corbusier, *Le Lait de Chaux, La Loi de Ripolin*, in: Ders., *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925, S. 187–195, hier: S. 191. Hervorhebung im Original, deutsche Übersetzung durch die Autorin.

verzicht in der Architektur.⁵⁵ Sullivans Forderung nach einer Entsagung von jeglicher Ornamentik, um sich ganz auf die reine Form besinnen zu können, wurde in Europa wenig später auf die Spitze getrieben, indem der österreichische Architekt Adolf Loos das Ornament 1908 in seinem Vortrag *Ornament und Verbrechen* polemisch als eine „degenerationserscheinung“⁵⁶ bezeichnete. Seiner Erkenntnis nach, so Loos hier, sei die „evolution der kultur [...] gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstände“⁵⁷. Wenngleich Loos seine Aussagen zur Ornamentabkehr 1924 in *Ornament und Erziehung* präziserte und relativierte, indem er schrieb, er habe „damit niemals gemeint, was die puristen ad absurdum getrieben haben, daß das ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei“⁵⁸, so lieferte Loos doch Anne Vieth zufolge mit seinen Texten für die Bauhaus-Architekt*innen „eine wichtige Grundlage für die ‚Reinigung‘ der Wand zu einer kahlen Fläche“⁵⁹, die befreit wurde von jeglichem applizierten dekorativen Zierrat. Erst mit ihrer „Säuberung“ „von Säulenordnung und bauplastischem Schmuck“⁶⁰ emanzipierte sich die kahle, in ihrer Flächigkeit betonte Wand „zu einem architektonischen Element von eigener Ästhetik und Semantik“⁶¹.

Von einem gänzlichen Verzicht auf Farbe und einer vollständigen Abstinenz gegenüber dem Ornamentalen kann in der Architektur der klassischen Moderne jedoch nicht die Rede sein. Bei Mies van der Rohe ebenso wie zuvor schon bei Adolf Loos – das zeigt beispielsweise dessen berühmtes Haus am Michaelerplatz in Wien – ist etwa eine materialimmanente Ornamentalisierung zu finden, indem Marmor als Schmuckelement eingesetzt wird.

55 Sullivan schrieb: „If I answer the question in entire candor, I should say that it would be greatly for our aesthetic good if we should refrain entirely from the use of ornament for a period of years, in order that our thought might concentrate acutely upon the production of buildings well formed and comely in the nude. We should thus perforce eschew many undesirable things, and learn by contrast how effective it is to think in a natural, vigorous and wholesome way. This step taken, we might safely inquire to what extent a decorative application of ornament would enhance the beauty of our structures — what new charm it would give them.“ Louis Sullivan, *Ornament in Architecture* [1892], in: Ders., *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York 1947, S. 187–190, hier: S. 187.

56 Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* [1908], in: Ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hrsg. von Franz Glück, München/Wien 1962, 2 Bde.: Bd.1, S. 276–288, hier: 277.

57 Ebd. Die Schreibweise folgt dem Originaltext.

58 „Vor sechsundzwanzig jahren habe ich behauptet, dass mit der entwicklung der menschheit das ornament am gebrauchsgegenstände verschwinde [...]. Ich habe aber damit niemals gemeint, was die puristen ad absurdum getrieben haben, daß das ornament systematisch und konsequent abzuschaffen sei.“ *Gebrauchsgegenständen*, so bekräftigt Loos hier aber, sei das Ornament nicht zuträglich. Adolf Loos, *Ornament und Erziehung* [1924], in: *Sämtliche Schriften* 1962, Bd. 1, S. 391–398, hier: S. 395.

59 Vieth 2014, S. 38.

60 Ebd., S. 37.

61 Ebd., S. 46.

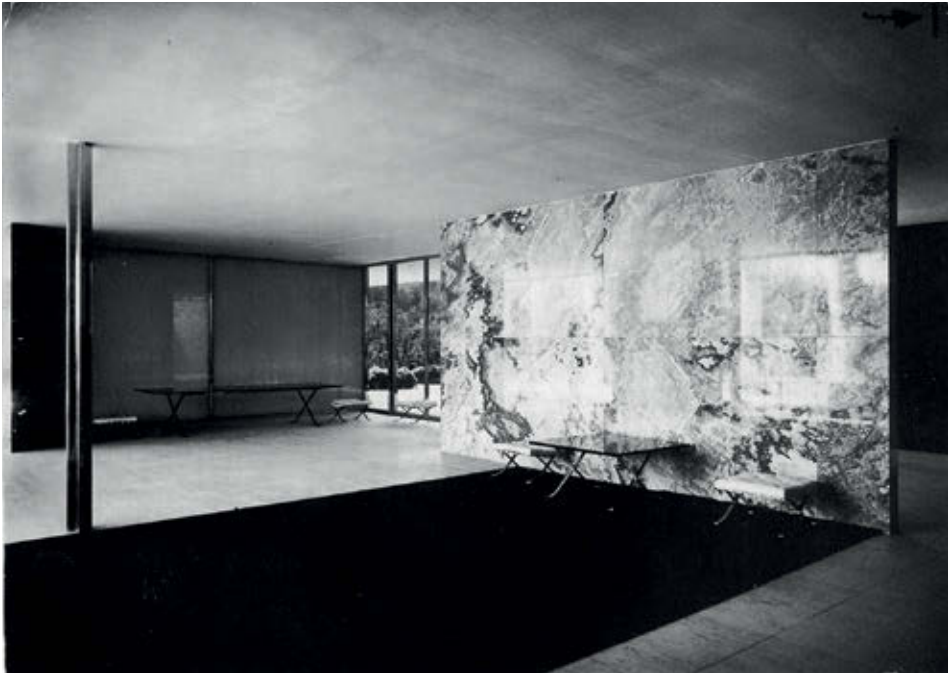


Abb. 79: Ludwig Mies van der Rohe, Deutscher Pavillon, 1929, Weltausstellungsgelände, Barcelona

Mies van der Rohes freistehende Materialwände wurden vom Architekten dabei nicht nur als Flächen, sondern auch als Körper begriffen, sie entfalteten im Raum bildhafte sowie skulpturale Qualitäten.⁶² Als Beispiel kann hier Mies van der Rohes berühmter Pavillon für die Weltausstellung 1929 in Barcelona gelten (Abb. 79).⁶³ Erstmals verwirklichte

62 Das Verständnis von der Wand als Körper galt schon für Adolf Loos, der das Volumen der Wand nutzte, um dort Schränke, Regale oder Bänke einzubauen. Vgl. Vieth 2014, S. 72–73; sowie: Eva B. Ottlinger, *Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe*, Salzburg 1994, S. 113–121.

63 Mies van der Rohes Pavillon auf der Weltausstellung 1929 in Barcelona zählt bis heute zu den Schlüsselbauwerken der Moderne. Der Bau wurde in folgenden Publikationen am ausführlichsten behandelt: Tegethoff 1981, S. 69–91; Ignasi de Solà-Morales, *Mies. El Pabellón de Barcelona*, Barcelona 1993; Ausst. Kat. *Mies van der Rohe – Möbel und Bauten in Stuttgart, Barcelona, Brno*, hrsg. von Alexander von Vegesack und Mathias Kries, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1998; Paul Sigel, *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin 2000; *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: Die Berliner Jahre*, hrsg. von Terence Riley und Barry Bergdoll, München 2001; Josep Quetglas, *Fear of Glass: Mies's Pavilion in Barcelona*, Basel 2001; Yilmaz Dziewior, *Mies. Blick durch den Spiegel*, Köln 2005; Dodds 2005; sowie: *Barcelona Pavillon: Mies van der Rohe & Kolbe, Architektur & Plastik*, hrsg. von Ursel Berger und Thomas Pavel, Berlin 2006. Bereits im Jahr seiner Fertigstellung erschienen zahlreiche Artikel über den Pavillon in Fachzeitschriften im In- und Ausland, meist illustriert von großformatigen

Abb. 80: Ludwig Mies van der Rohe, Villa Tugendhat, 1929–30, Blick auf die Leuchtwand, Brünn



der Architekt hier seine Idee der freistehenden Wandscheibe, die den Raum nicht nur strukturiert. Vielmehr gestaltet die Wand „den Raum im Sinne eines skulpturalen Elements, das im Falle des Onyx durch seine fast ornamentale Materialstruktur besticht“⁶⁴.

Irene Nierhaus hat am Beispiel von Mies van der Rohes Villa Tugendhat (Abb. 80) in Brünn dargelegt, dass in Bezug auf die klassisch moderne Architektur, die sich zwar durch ihre Ornament- und Repräsentationslosigkeit von den architektonischen Tendenzen des späten 19. Jahrhunderts abzusetzen suchte, anstatt von einer „Bild-Tilgung“ vielmehr von einem „Bild-Wechsel“ gesprochen werden müsse.⁶⁵ Dieser sei, so Nierhaus, schon in der zeitgenössischen Kritik thematisiert worden. Als etwa der Kunsthistoriker Justus Bier in der Zeitschrift *Die Form* die Bewohnbarkeit der zwischen 1928 und 1931 von Mies van der Rohe und Lily Reich gebauten und ausgestatteten Villa Tugendhat diskutierte, merkte er an, die Räume seien von einer so einheitlichen Makellosigkeit „daß man nicht wagen dürfte, irgendein altes oder neues Stück in diese

Fotografien, denen er seinen großen Bekanntheitsgrad verdankt. Die Artikel wurden erstmals zusammengefasst von Juan Pablo Bonta, *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*, Barcelona 1975; sowie: Ders. *Architecture and its interpretation. A study of expressive systems in architecture*, London 1979. Die Forschung hat sich, angefangen mit Tegethoff, vermehrt der Quellenforschung gewidmet und mit der Mythenbildung um den Barcelona-Pavillon aufgeräumt. Besonders herauszuheben sind dahingehend die Arbeiten von Dodds 2005 und Neumann 2009.

64 Vieth 2014, S. 73–74.

65 Nierhaus 2004, S. 123.



Abb. 81: Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lemke, 1932–33, Blick vom Garten auf die Terrasse mit Stahlrohrmöbeln, Berlin, Foto: Paul Schulz

‚fertigen‘ Räume hereinzutragen, mit Wänden, die kein Bild zu hängen gestatten, weil die Zeichnung des Marmors, die Maserung der Hölzer an die Stelle der Kunst getreten ist“⁶⁶. Doch nicht nur im Hinblick auf die verwendeten Materialien mit ihren markanten Oberflächenzeichnungen könne Mies’ Architektur Nierhaus zufolge ein solcher „Bild-Wechsel“ attestiert werden. Auch das Panoramafenster, so schreibt Nierhaus, trete in der Villa Tugendhat als „Bildwand“⁶⁷ in Erscheinung, das Landschaftsbild des 19. Jahrhunderts werde „durch das Erlebnis gerahmter Natur ersetzt“⁶⁸. Und zuletzt habe die von hinten zu beleuchtende Wand aus Milchglas in der Villa Tugendhat einen Bildschirmcharakter, sie könne ebenso „[z]um Tableau, gerahmten Bild“⁶⁹ werden, indem sie „die Personen davor im Gegenlicht zu Schattenfiguren“⁷⁰ mache.

66 Justus Bier, Kann man im Haus Tugendhat wohnen?, in: *Die Form* 6 (1931), S. 392–394. Hier zitiert nach: Ursula Muscheler, *Haus ohne Augenbrauen: Architekturgeschichten aus dem 20. Jahrhundert*, München 2007, S. 98.

67 Nierhaus 2004, S. 125.

68 Ebd., S. 126.

69 Ebd.

70 Ebd.



Abb. 82: Ludwig Mies van der Rohe, Haus Lemke, 1932–33, Blick in das hintere „Herrenzimmer“ von der Terrasse aus, Berlin, Foto: Max Krajewsky

Fritz Neumeyer belegte die Miessche Wand aus ähnlichen Beobachtungen heraus 1996 mit dem Begriff des „Zwischenbildes“⁷¹. Über das Haus Lemke (Abb. 81), das Mies van der Rohe zwischen 1932 und 1933 in Berlin-Hohenschönhausen für Karl Lemke, Besitzer einer Grafischen Kunstanstalt und Kunstsammler, erbaut hatte, merkte Neumeyer an: „Das Haus Lemke ist ein solches echtes Miessches ‚Haus der Wand‘. Ein Haus, dem die Wand alles ist, indem es die Wand als Wand, die Öffnung als Öffnung, aber auch die Wand als etwas zwischen Wand und Bild, wir könnten sagen als ‚Zwischenbild‘, bestätigt.“⁷² Indem Neumeyer von der Wand als „Zwischenbild“⁷³ spricht, betont auch er den Sonderstatus der Wand im Architekturkonzept Mies van der Rohes, etwas zwischen funktionalem Raumteiler und bildhaftem Element zu sein. Die Wand in der ehemaligen Wohnhalle des Haus Lemke (Abb. 82), eine Art Trennwand zwischen der Wohn- und Schlafzimmereinheit, wurde auch im herkömmlichen Sinne zu einem Bildträger, da der Bauherr diese mit einem figurativen Wandbild gestalten ließ, das heute nicht mehr erhalten ist.⁷⁴

71 Fritz Neumeyer, *Zwischenbilder: In die Wand gesehen*, in: Ausst. Kat. *Margarete Dreher. Weiß-Gelb-Rot-Blau-Schwarz (für M.R.)*, Mies van der Rohe Haus, Berlin (3. Mai–16. Juni 1996), Berlin 1996, unpaginiert.

72 Ebd. Diese Stelle ist auch zitiert bei: Wita Noack, *Konzentrat der Moderne: Das Landhaus Lemke von Ludwig Mies van der Rohe. Wohnhaus, Baudenkmal und Kunsthaus*, München 2008, S. 266.

73 Neumeyer 1996.

74 Wita Noack zufolge werde gerade diese Wand bis heute auffallend häufig „von Künstlern in Ausstellungen zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung“ gewählt. Noack 2008, S. 266.

Gezwungenermaßen zu einem Bildträger umfunktioniert wurde 1933 die fast 11 m lange, geschwungene Wand in dem von Le Corbusier erbauten Schweizer Pavillon in der Pariser Cité Universitaire.⁷⁵ Ursprünglich hatte der Architekt festgelegt, die durchgehende Wand in Bruchstein auszuführen, dessen grobe Oberflächenstruktur im Innenraum sichtbar bleiben sollte. Als sich das Gebäude im Frühjahr 1933 jedoch der Fertigstellung näherte, wurde Le Corbusier offenbar vom Präsidenten der Cité Internationale persönlich aufgefordert, das Bruchsteinmauerwerk mit Gemälden von Felsen, Schnee und Eis zu überdecken, die die „armen Studierenden“ im „gefährlichen Paris“ an ihre Heimat erinnern sollten.⁷⁶ Der Architekt entschied sich jedoch stattdessen für ein fotografisches Wandbild (Abb. 83), Le Corbusier zufolge das erste „mural photographique“, das nicht als Dokument, sondern als Kunstwerk zu betrachten sei.⁷⁷ Dieses setzte sich zusammen aus vierundvierzig aneinander- und untereinandergereihten, quadratischen Fotografien, jede etwa ein Meter mal ein Meter groß, die die geschwungene Wand vom Boden bis zur Decke gänzlich bedeckten. Bei den fotografischen Aufnahmen, von denen achtzehn weitere die rautenförmige Säule in der Eingangshalle neben der Treppe umgaben, handelte es sich mehrheitlich um Mikro- und Luftfotografien, die als abstrakte Kompositionen die Architektur ornamental überformten. Was fotografisches Bild und was Wand war, konnte dabei von den Betrachtenden offenbar nicht mehr unterschieden werden. Das macht nicht zuletzt der Bericht eines Kritikers in der *Gazette de Lausanne* deutlich, der – darauf hat Daniel Naegele bereits hingewiesen – im Dezember 1933 die uneindeutige Wand-Bild-Beziehung mit den Worten „an den Wänden, gleich mit den Wänden, in den Wänden“⁷⁸ beschrieb.

Der hybride mediale Charakter der Kunstform *photomural* im Dazwischen von Wand und Bild soll im Folgenden diskutiert werden. In den letzten Jahren hat die

75 Vgl. zu diesem Beispiel ausführlich: Daniel Naegele, *Le Corbusier & the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions, and Multi-media Spectacles*, in: *History of Photography* 22:2 (Sommer 1998), S. 127–138; Ders., *Making Science Seen: Le Corbusier's Photomural at the Pavillon Suisse*, in: *Architecture Conference Proceedings and Presentations*, Paper 67 (2013), S. 148–155 (online zugänglich unter: <https://dr.lib.iastate.edu/entities/publication/b56f2028-123d-434f-a235-8b265034954f>, letzter Zugriff: 20.04.2023); sowie darauf aufbauend: Edgar 2020, S. 151 ff.

76 Entwerfen sollte Le Corbusier „de grans tableaux représentant les rocs, les neiges et les glaces, etc., etc... rappelant leur patrie aux pauvres étudiants venus se perdre dans le Paris dangereux.“ Zitiert aus dem Entwurf eines Katalogvorworts, verfasst von Le Corbusier am 8. Oktober 1962, für die *Exposition de Peinture Le Corbusier* in Barcelona, in: Naegele 2013, S. 151.

77 „Jeus alors l'idée de réaliser, en deux ou trois jours, le premier ‚mural photographique,‘ considéré non pas comme un document mais comme une oeuvre d'art.“ Zitiert nach: Ebd.

78 Vgl. ebd., S. 152. Der mit dem Kürzel CH.-F.L. benannte Autor schrieb in der *Gazette de Lausanne*: „Je vous dirai premièrement ce qui est contre les murs, à même les murs, dans les murs.“ CH.-F.L., *Encore le Pavillon Suisse*, in: *Gazette de Lausanne*, 28. Dezember 1933, abgedruckt in: *Le Corbusier – Œuvre complète*, hrsg. von Willy Boesiger, 8 Bde: Bd. 2 [1929–1934] 17. Aufl., Basel 2013, S. 76. Das Zitat findet sich im französischen Original auch bei Naegele 2013, Anm. 23.



Abb. 83: Le Corbusier, Pavillon Suisse, 1930–33, Innenansicht der Bibliothek, Cité Internationale Universitaire, Paris

kulturwissenschaftliche und auch die kunsthistorische Forschung verstärkt ihren Blick auf das „Dazwischen“ gerichtet, sei es identitärer, geografischer, medialer oder kultureller Natur. Als ein Begriff wäre hier der ursprünglich in den *postcolonial studies* durch Homi Bhabha entwickelte *Third Space* bzw. sein Modell des *In-between* zu nennen. „In-between spaces“ oder „Zwischenräume“ entstünden, so Bhabha in *Die Verortung der Kultur*, durch „das Überlappen und De-plazieren (*displacement*) von Differenzbereichen“⁷⁹. In ihrem Entstehen würden „intersubjektive und kollektive Erfahrungen von nationalem Sein, gemeinschaftlichem Interesse und kulturellem Wert verhandelt“⁸⁰, ein fortlaufender Prozess, den Bhabha performativ versteht. Binäre Oppositionen, wie Identität und Alterität, Subjekt und Objekt, würden aufgelöst und herkömmliche Grenzziehungen neu ausgehandelt. In einer Zeit postkolonialer Migration werde, so formuliert Bhabha im Rückgriff auf Martin Heidegger, vermehrt „die Grenze zu dem Ort, von woher etwas *sein Wesen beginnt*“⁸¹.

79 Homi Bhabha, Einleitung: Verortungen der Kultur, in: Bhabha 2000, S. 1–28, hier: S. 2.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 7, Hervorhebung im Original.

In diesem Abschnitt des Buches soll diskutiert werden, inwieweit das *photomural* – das, wie im vorangegangenen Kapitel bereits festgestellt wurde, im Grenzbereich von verschiedenen Medien oszilliert – sich auch in seinem Verhältnis zur Wand in einem „Dazwischen“ verorten lässt. Betrachtet man das bereits angeführte *photomural* von Edward Steichen für die *Murals-by-American-Painter-and-Photographers*-Ausstellung im Museum of Modern Art und dessen Installation im Ausstellungsraum, so kann hier von der „gereinigten“ Wand der Moderne, wie sie schließlich für das Ausstellungsdesign des MoMA kennzeichnend werden sollte, noch nicht gesprochen werden. Pilasterordnung und die Rahmung mit einem Architrav bedingen, dass das Bild in ein tradiertes architektonisches „Setting“ eingebettet ist. Die *photomurals* und *photomurales*, die in diesem sowie dem nächsten Kapitel diskutiert werden sollen, werden nicht mehr auf diese Weise architektonisch begrenzt. Wenngleich sich die baulichen Gegebenheiten ihrer Anbringungsorte wesentlich voneinander unterscheiden, so haben sie als verbindendes Element einen „Zwischenbild“-Charakter.⁸² Die Wand tritt hier nicht mehr als feste Raumgrenze in Erscheinung, denn das fotografische Wandbild schafft geradezu eine Entmaterialisierung, eine visuelle Auflösung der Wand im Bild. Wand und Bild sind optisch nicht mehr klar voneinander trennbar. Die im Folgenden aufgeführten Beispiele lassen sich dabei nicht zuletzt vor der Folie eines architektonischen Paradigmenwechsels betrachten, hin zu einer Ordnung „die nicht mehr auf die Vertikalität des Menschen, seine Tendenz zum Gegenüber und seine kontemplative Schulung setzt“⁸³, sondern geprägt wird von fließenden Horizontalen, in denen sich die Beschleunigung der Moderne und der Glaube an Geschwindigkeit und Dynamik manifestieren.

Für die US-amerikanischen Architekt*innen und Industriedesigner*innen der 1930er Jahre wurde die Stromlinienform, deren Anfänge sich bis zum Eisenbahnbau des späten 19. Jahrhunderts zurückverfolgen lassen,⁸⁴ zum Symbol schlechthin für Modernität und Fortschrittsglauben in einer wirtschaftlich turbulenten Zeit. Diese hatte viele US-Amerikaner*innen gegen eine uneingeschränkte Bejahung des industriellen Fortschritts eingenommen. So postulierte Bennett Lincoln in der Zeitschrift *Modern Mechanics and Inventions* im März 1931 unter der Überschrift *Is Man Doomed by the Machine age?*: „[T]he present era of industrial depression, with millions of men thrown out of work—as some maintain, because machines have taken their places, working swifter and cheaper—has seen a renewal of the outcry against

82 Neumeyer 1996.

83 Kemp 2009, S. 148.

84 Siegfried Giedion zufolge tauchte die Stromlinienform erstmals im Zugdesign auf. Er postulierte 1948: „Streamlining began on trains. A tubular form was given to railroad cars in 1887.“ Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history*, New York 1948, S. 607.

machinery.“⁸⁵ Zwar stellte Lincoln fest, dass durch die Erfindung neuer Maschinen viele Menschen arbeitslos geworden seien, dank neuer Innovationen und im Aufschwung befindlicher Geschäftszweige, wie der Telefon- und Radioindustrie, sehe Amerika jedoch einer rosigen Zukunft entgegen. So war er sich sicher:

„[W]ith inventive young Americans turning out new devices every day, creating new industries and outmoding old ones, it would seem safe to predict that both civilization and the machine will survive, and that it will be outdated conceptions of how industry should be run that will pass into the discard.“⁸⁶

Es galt somit gerade während der Zeit der Depression, die das Land nicht nur in eine ökonomische, sondern auch in eine moralische Krise gestürzt hatte, den US-amerikanischen Konsument*innen mittels eines entsprechenden Produktdesigns und wirksamer Öffentlichkeitskampagnen die Vision einer durch Technik verbesserten Zukunft zu kommunizieren. Die US-amerikanischen Unternehmen, die durch die Wirtschaftskrise unter Druck geraten waren, begannen daher, verschiedene öffentlichkeitswirksame Maßnahmen zu ergreifen, um sich zukunftsweisend zu positionieren.⁸⁷ Um diese Botschaft zu visualisieren und in der Außendarstellung zu vermitteln, erwies sich nicht zuletzt das *photomural* als ein besonders effektives Medium.

Für diesen Prozess nutzte man auch eine neue Designsprache. Die theoretischen Grundlagen für den Erfolg des *streamlining* legte der Produktdesigner Norman Bel Geddes 1932 mit seinem Buch *Horizons*, das seine eigenen Entwürfe der vorangegangenen drei Jahre für Ozeandampfer, Automobile, Busse, Züge, Flughafen-Terminals und Flugzeuge vorstellte und bereits im ersten Satz verkündete, dass eine neue Ära angebrochen sei.⁸⁸ Diese Ära, so sah Bel Geddes voraus, würde gänzlich der Luftfahrt gehören:

„Transportation by air will develop rapidly in the new era. The latest generation has been born to the air, as others of us have been born to the railroad, steamship and automobile. This new generation will live to see mass production airplanes in daily use by the thousands. These machines will be as easily handled as the automobile.“⁸⁹

85 Bennett Lincoln, Is Man Doomed by the Machine Age?, in: *Modern Mechanics and Inventions* (März 1931), S. 50–55.

86 Ebd., S. 55.

87 Vgl.hierzu: Roland Marchand, *Creating the Corporate Soul: The Rise of Public Relations and Corporate Imagery in American Big Business*, Berkeley/Los Angeles/London 1998; Richard S. Tedlow, *Keeping the Corporate Image: Public Relations and Business*, Greenwich 1979; sowie: Smith 1993.

88 Vgl. Norman Bell Geddes, *Horizons*, Boston 1932, S. 3. Vgl. zu Norman Bel Geddes v.a.: Nicolas P. Maffei, *Norman Bel Geddes: American Design Visionary*, New York 2018.

89 Bel Geddes 1932, S. 292.



Abb. 84: Margaret Bourke-White, *Plow Blades*, 1929 (oben) und Edward Steichen, *Spectacles*, 1929 (unten), in: Norman Bell Geddes, *Horizons*, Boston 1932, S. 17

Auch Kunst würde, so konstatierte Bel Geddes, in diesem maschinenbasierten Zeitalter „inspirationally and technically“⁹⁰ vor allem durch die Maschine entstehen. Dabei käme der Kamera eine besondere Rolle zu: „Artists are fast mastering the camera, which is purely a machine. The camera will develop into the perfect instrument for the artist.“⁹¹ Wohl um dieser Aussage Gewicht zu verleihen, illustrierte Bel Geddes *Horizons* mit Aufnahmen der führenden US-amerikanischen Fotograf*innen dieser Zeit (Abb. 84). *Spectacles* von Edward Steichen, eine mit dramatischen Licht-Schatten-Effekten spielende Fotografie von nebeneinander gereihten Brillen, und *Plow Blades* von Margaret Bourke-White, die eine sich scheinbar unendlich fortsetzende Reihung streng arrangierter, metallisch glänzender Pflugschare zeigt, bewegen sich dabei in einem Spannungsfeld. Sie setzen die vermeintlich bildunwürdigen, seriell hergestellten Produkte maschineller Fabrikation ins Bild, überhöhen sie jedoch gleichzeitig ästhetisch und lösen sie in abstrakte Muster auf, womit der Kunstanspruch des Mediums geltend gemacht wird. Bel Geddes nutzte diese ganz auf die präzise Organisation von Formen fokussierenden Aufnahmen, um den Leser*innen seine Vorstellung von modernem Industriedesign aufzuzeigen: „Design deals exclusively with organization and arrangement of form. It is the opposite of accidental. It is deliberate thinking, planning to a purpose.“⁹²

Zwar weckte in der auslaufenden *Art-Déco*-Periode auch das Formenvokabular von Eisenbahnen, Ozeandampfern und Automobilen das künstlerisch-gestalterische

90 Ebd., S. 293.

91 Ebd.

92 Ebd., S. 17.

Interesse, kein anderes Verkehrsmittel sollte als Gestaltungsvorbild in den 1930er Jahren jedoch schließlich eine derart zentrale Rolle spielen wie das Flugzeug.⁹³ In den 1920er Jahren war die deutsche Aerodynamik-Forschung zunächst noch führend. Die von der Firma Junkers entwickelte Aluminium-Ganzmetallbauweise stellte eine wichtige Innovation dar, die dazu führte, dass „die Verwendung von Metall im Flugzeugbau“ sowie „die aerodynamische Form als deutsches Spezifikum wahrgenommen“⁹⁴ wurde. 1933 war es jedoch die US-amerikanische Firma Boeing, die mit der B-247 ein Flugzeugmodell auf den Markt brachte, das wohl als „the first Streamlined passenger plane“⁹⁵ gelten kann. Die Firma wurde allerdings schon kurz darauf von der Douglas Aircraft Corporation überholt, die mit dem ab 1933 weiterentwickelten Modell DC-3 Luftfahrtgeschichte schreiben sollte. Die DC-3 wurde zum „most successful airliner of all time“⁹⁶ und, bis das Modell 1946 eingestellt wurde, weltweit 11.000-mal produziert. Der US-amerikanische Industriedesigner Walter Dorwin Teague erläuterte daher auch 1940 in seinem Buch *Design This Day. The Technique of Order in the Machine Age* am Beispiel einer Fotografie des Hecks dieses Flugzeug-Typs, dass dessen fließende Linienführung, „[a] short parabolic curve and a long sweep, straight or almost straight – an extraordinary vigorous line“, als „our characteristic ‚line of beauty‘“⁹⁷ gelten könne. Sie sei, so Teague weiter, ein Ausdruck von Kraft und Anmut gleichermaßen: „There surely is no more exciting form in modern design.“⁹⁸

Die von Teague beschriebene „line of beauty“, die die Betrachter*innen Geschwindigkeit und Dynamik förmlich spüren lässt, zeichnete auch seine reduzierte Innenraumgestaltung für den 1938 fertiggestellten Ausstellungsraum der Ford Motor Company in New York aus. Herausragendes Dekorationselement des Showrooms war dabei ein den oberen Teil der Wand ausfüllendes *photomural* – auch dieses hat in der Forschung bislang keine Beachtung gefunden –, das mittels Fotomontage augenscheinlich zufrieden gestimmte Arbeiter neben grafisch angeordnete Ausschnitte der Fordschen Fließbandfertigung setzte (Abb. 85). Die Zeitschrift *Architectural Forum* befand im Jahr der Eröffnung des Showrooms, dass das *photomural*, das dem geschwungenen Wandverlauf

93 Vgl. zum Flugzeug als Gestaltungsvorbild für Kunst und Design ausführlich: Susanne Weiß, *Kunst + Technik = Design? Materialien und Motive der Luftfahrt in der Moderne*, Köln 2010.

94 Detlef Siegfried, *Der Fliegerblick. Intellektuelle, Radikalismus und Flugzeugproduktion bei Junkers 1914 bis 1934*, Bonn 2001, S. 95.

95 Streamlining, in: William H. Young und Nancy K. Young, *The Great Depression in America: A Cultural Encyclopedia*, 2 Bde.: Bd. 2 [N–Z], Westport 2007, S. 522–525, hier: S. 523.

96 Ebd.

97 Walter Dorwin Teague, *Design This Day. The Technique of Order in the Machine Age*, New York 1940, Bildtafel 78.

98 Ebd., S. 165. Die Fotografien für Teagues Buch, die diese Aussage unterstützen sollten, lieferte die US-amerikanische Fotografin Margaret Bourke-White.



Abb. 85: Walter Dorwin Teague und Gavin Hadden, Showroom der Ford Motor Company, Hauptraum, New York, 1938

folgte, „discreetly accents the mezzanine and the stairs which lead to it“⁹⁹. Wie die horizontalen Linienverläufe des Mezzanin-Geschosses, dessen geschwungene Kurve sich in der Formgebung der im Raum präsentierten Automobile wiederfand, so dynamisierte das *photomural* die Architektur. Indem es die Wand optisch verschleierte und die Raumbegrenzung aufbrach, täuschte es den Augen der Betrachter*innen dynamische Bewegung vor. Zugleich wurde das *photomural* offenbar auch hier als adäquates Medium für die Darstellung moderner Produktionsmethoden empfunden.

VI.2 Die Neukonfiguration des Raums und die Aufhebung der Raumgrenzen: Edward Steichens *photomurals* im Rockefeller Center als nationale Selbstdarstellung

Das Rockefeller Center war auf den ersten Blick kein solches Bauprojekt gleitender, horizontaler Linienführungen, sondern eine Architektur aufstrebender Vertikalität.¹⁰⁰ Es handelte sich um eine kohärent geplante Gruppe von fünfzehn unterschiedlich

99 Anon., Show Room Ford Motor Company, New York City, in: *Architectural Forum* 68:4 (April 1938), S. 325–332, hier: S. 329.

100 Hitchcock und Johnson zufolge taten sich die US-amerikanischen Architekturschaffenden schwer damit, sich von der Vertikalität als *dem* Charakteristikum der US-amerikanischen Großstadtarchitektur zu lösen und sich der mit dem *International Style* assoziierten Horizontalität zuzuwenden. Die Verti-

dimensionierten, jedoch im Hinblick auf Baustil, Ausstattung und Anordnung aufeinander bezogenen Hochhäusern, die zwischen 1931 und 1940 im Zentrum von Manhattan entstand. Zunächst hatte es für den Baugrund, der der Columbia University gehörte und von dieser ab 1929 für einen jährlichen Betrag von 3,3 Millionen US-Dollar an John D. Rockefeller, Jr. verpachtet wurde, Pläne gegeben, im Zentrum einen neuen Bau für die Metropolitan Opera zu errichten, die sich jedoch zerschlagen sollten.¹⁰¹ Verhandlungen mit der Radio Corporation of America über einen möglichen Bezug eines Teils des geplanten Komplexes wurden schließlich im Februar 1930 aufgenommen. Dieses neue Konzept, das darauf setzte, das Massenkommunikationsmedium Radio – und, mit dem Voranschreiten der Planungen, auch das sich 1930 noch in einem „laboratory stage“¹⁰² befindliche Fernsehen – prominent miteinzubeziehen, bezeichnet

kalität der US-amerikanischen Wolkenkratzer sei, so Hitchcock und Johnson, jedoch „meaningless and anarchical. Yet because the skyscraper is an American development and the international style has developed in Europe, some nationalist critics would protect our functionalist architects from the invasion of a horizontal aesthetic. If our builders might be engineers only, protected from all aesthetics, the skyscraper would necessarily be horizontal in design. For its verticality is merely an imitative garment of pseudo-style.“ Hitchcock und Johnson 1932, S. 67. Zehn Jahre zuvor hatte jedoch bereits Le Corbusier mit seinen Entwürfen zur *Ville Contemporaine* (1922) und zur *Ville Radieuse* (1924) damit begonnen, Stadt in der Vertikalität zu denken. Mardges Bacon zufolge galt gerade New York Le Corbusier als „an empirical model“ seiner *Ville Radieuse*. Siehe: Mardges Bacon, *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid*, Cambridge 2001, S. 141. Das Rockefeller Center hob der Architekt dabei als den „model skyscraper“ hervor, so schreibt Bacon, „because of its advanced application of the technical and the organic.“ Ebd., S. 142.

101 Vgl. Suzanne Loeb, *America's Medicis: The Rockefellers and their astonishing cultural legacy*, New York 2010, S. 90. John D. Rockefeller, Jr., der 1914 als Verantwortlicher mit dem sogenannten Ludlow-Massaker in Verbindung gebracht worden war, bei dem vierzig streikende Arbeiter der mehrheitlich im Besitz der Familie Rockefeller befindlichen Colorado Fuel & Iron Company sowie dreizehn Frauen und Kinder getötet worden waren, versuchte sich mit Hilfe eines PR-Beraters in den darauffolgenden Jahren an einer Image-Korrektur, indem er sich zunehmend philanthropisch engagierte. Diese war offenbar von Erfolg gekrönt, denn bereits 1930 galt John D. Rockefeller, Jr. der Welt als der größte US-amerikanische Philanthrop. Vgl. Peter Collier und David Horowitz, *The Rockefellers: An American Dynasty*, London 1976, S. 136.

102 David Sarnoff, Geschäftsführer der Radio Corporation of America, sah den Siegeszug des Fernsehens bereits im Juli 1930 in der *New York Times* voraus: „Television, now in the laboratory stage, still requires the solution of many technical problems before it can be established as a service to the home, although much of the pioneering work already done holds great promise for the future.“ Einmal voll entwickelt könne die Fernsehübertragung auch für die Kunst- und Kulturvermittlung von enormer Wichtigkeit werden: „Assume sufficient progress in the television art, and every home equipped for radio reception may, at certain times, become an art gallery. The great works of painting and sculpture in the art galleries of Europe and America lie buried there, in so far as the vast majority of the world's population is concerned. Television, advanced to the stage when color as well as shadow would be faithfully transmitted, could bring these treasures vividly to the home.“ David Sarnoff, In *Television* Sarnoff Sees A New Culture, in: *The New York Times*, 13. Juli 1930, Sec. 9, S. 1. Merlin H. Aylesworth, Präsident der von der RCA, General Electric und Westinghouse gegründeten National Broadcasting Company

Alan Balfour als „a brilliant shift in intention from an opera house as a traditional civic monument to a building celebrating world-spanning technology. The building would symbolize a technology that could bring culture to everyone.“¹⁰³ In einer in der *New York Times* zitierten Stellungnahme zu den Bebauungsplänen hieß es im Juni 1930, das Center werde konzipiert als eine „radio metropolis, combining the entertainment and educational arts with the new electrical art“¹⁰⁴.

Die Radio Corporation of America (RCA) kann als eines der weltweit größten und einflussreichsten Elektronik-Unternehmen des 20. Jahrhunderts gelten. Die Gesellschaft widmete sich sowohl der Herstellung von Radios als auch dem Betrieb von Radiostationen und war Schlüsselakteur in einer Zeit, in der sich das Radio nicht nur zum nationalen Leitmedium entwickelte, sondern auch entscheidend dabei behilflich war, Nation überhaupt zu konstituieren.¹⁰⁵ Beispielhaft lässt sich an der Gründung dieser Gesellschaft aufzeigen, dass der Wettlauf um das Monopol auf die drahtlose Kommunikation spätestens seit den 1910er Jahren hochgradig national konnotiert war. Führender Anbieter in den USA war vor dem Ersten Weltkrieg noch die von dem italienischen Radiopionier Guglielmo Marconi gegründete American Marconi Wireless Corporation gewesen, eine Tochtergesellschaft seiner in England ansässigen Firma British Marconi. Mit Beginn des Ersten Weltkriegs wurde jedoch der US-amerikanischen Navy von Seiten der Regierung die Kontrolle über den Funkverkehr zugestanden – zunächst noch im Namen des von den USA vertretenen Neutralitätsgebots, mit dem Kriegseintritt 1917 jedoch zunehmend mit dem Ziel, diesen für eigene Zwecke zu nutzen.¹⁰⁶ Nach Kriegsende sprachen sich hochrangige Navyoffiziere für ein staat-

(NBC) warnte jedoch noch im selben Jahr vor vorschnellen Voraussagen: „The truth of the matter is that television is here only in the laboratory. As a practical service it is not even in sight.“ Zitiert nach: Anon., Radio City Is No Dream, But A Practical Scheme, in: *The New York Times*, 26. Oktober 1930, Sec. 9, S. 11. Die erste vollelektronische Fernsehübertragung der Welt gelang schließlich ein Jahr später dem Deutschen Manfred von Ardenne, der am 22. August 1931 seinen Leuchtfleck-Abtaster auf der IFA in Berlin präsentierte. Einige Tage zuvor zeigte die *New York Times* bereits eine Abbildung seiner Erfindung. Siehe: *The New York Times*, 16. August 1931, Sec. 9, S. 8. Sarnoff engagierte den russischstämmigen Erfinder Vladimir Zworykin, der 1929 die Kineskop-Röhre zur Bildwiedergabe entwickelt und damit dem Fernsehen den Weg geebnet hatte. Siehe: Albert Abramson, *Zworykin: Pioneer of Television*, Champaign 1995. Auf der Weltausstellung 1939 in New York konnte die Radio Corporation of America schließlich die neue Fernsehtechnologie präsentieren.

103 Alan Balfour, *Rockefeller Center: Architecture as Theater*, New York 1978, S. 21.

104 Anon., Rockefeller Begins Work in the Fall on 5th Av. Radio City, in: *The New York Times*, 17. Juni 1930, S. 1 und S. 14, hier: S. 1.

105 Vgl. M. Michaela Hampf, Radio Welten: Mediengeschichte in transatlantischer Perspektive, in: *Radio Welten, Politische, soziale und kulturelle Aspekte atlantischer Mediengeschichte vor und während des Zweiten Weltkriegs*, hrsg. von M. Michaela Hampf und Ursula Lehmkuhl, (= Studien zu Geschichte, Politik und Gesellschaft Nordamerikas, Bd. 23), Berlin 2006, S. 1–14, hier: S. 11.

106 Vgl. Susan J. Douglas, *Inventing American Broadcasting, 1899-1922*, Baltimore 1987, S. 268 ff.

liches Monopol aus und brachten Ende 1918 gar einen entsprechenden Gesetzesentwurf vor.¹⁰⁷ Diese Anstrengungen scheiterten zwar, allerdings sah sich die American Marconi im politischen Nachkriegsklima zunehmend von nationalistischen Vorbehalten ausgebremst: „The U.S. Navy Department was hostile to it as an alien concern. Popular prejudice was against it. The corporation was doomed unless it could be reorganized under a new name.“¹⁰⁸ Eine Lösung stellte die Übernahme der Gesellschaft durch die US-amerikanische Firma General Electric (GE) dar. Als neue Körperschaft entstand am 17. Oktober 1919 daraufhin die Radio Corporation of America, deren Geschäftsordnung einen Verbleib der Firmenanteile in US-amerikanischer Hand ausdrücklich festlegte. Auch im Filmgeschäft mischte die Radio Corporation of America mit. So wurde als Betreiber der für das Rockefeller Center vorgesehenen Aufführungshäuser die Radio-Keith-Orpheum Corporation, kurz RKO, an Bord geholt, ein Unternehmen, das 1928 aus der Fusion der Filmproduktions- und Filmverleihfirma Film Booking Offices of America und der Theaterkette Keith-Albee-Orpheum hervorgegangen war. An Ersterer hatte im Januar desselben Jahres die RCA Photophone Inc. die Aktienmehrheit übernommen, die sich als Untergesellschaft der Radio Corporation of America ein Monopol auf dem Gebiet des Tonfilms sichern wollte.¹⁰⁹

Die sogenannte Radio City sollte als „Amusement Center of the World“, wie es in diversen Werbeanzeigen hieß, die unterschiedlichen Geschäftszweige der Radio Corporation of America an einem Ort verbinden. Merlin H. Aylesworth, der ab 1932 als Präsident der Radio-Keith-Orpheum Corporation fungierte und gleichzeitig als Chefintendant der von der RCA mitgegründeten National Broadcasting Company (NBC) vorstand, dem ersten national operierenden Radionetzwerk der Vereinigten Staaten, erläuterte im Dezember 1932 im Magazin *Variety* die Aufgaben der unterschiedlichen Gebäude:

„Radio City at Rockefeller Center represents the union of the three forms of modern entertainment – Screen, Radio and Stage. [...] [T]he Stage is represented in Radio City Music Hall, the world's largest theatre, and the Screen in the RKO Roxy Theatre, the realized dream of the motion picture art. Radio is represented by National Broadcasting Company whose home will contain the most modern broadcasting studios and radio plant in existence.“¹¹⁰

Bei der Radio City stand dabei nicht nur die auditive Massenkommunikation im Zentrum, sie war auch der Höhepunkt einer Entwicklung, die um die vollkommene

107 Vgl. Sydney W. Head, *Broadcasting in America*, Boston 1976, S. 103.

108 Gleason L. Archer, *History of radio to 1926*, New York 1938, S. 171.

109 Vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Vom Stummfilm zum Tonfilm, in: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze und Erich Straßner, 2 Bde.: Bd. 2, Berlin/New York 2001, S. 1027–1031, hier: S. 1028 sowie: Richard B. Jewell und Vernon Harbin, *The RKO Story*, London 1983.

110 Zitiert nach: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 70.

Kontrolle über das akustische Medium bemüht war, wie Emily Thompson hervorgehoben hat.¹¹¹ In Bezug auf die akustische Isolierung mittels schallabsorbierender Materialien wurde hier eine nie dagewesene Perfektion erreicht, die auch der aus Europa angereiste Architekt Le Corbusier 1935 anerkennen sollte. Le Corbusier, der die NBC-Studios für eine Radioansprache aufsuchte, sah in diesem „machine age temple“¹¹² seine Idealvorstellungen einer klimatisierten Architektur vollständig hermetischen Charakters verwirklicht. In *When the Cathedrals Were White* beschrieb er das zentrale RCA-Building als ein Gebäude, in dem jedes Gefühl für Zeit und Raum verloren gehe:

„The temple is solemn, surfaced with somber marble, shining with clear mirrors mounted in stainless steel frames. Silence. Corridors and vast spaces; doors open automatically: they are the silent elevators unloading passengers. No windows anywhere. ... Silent walls. ‚Conditioned‘ air throughout, pure, clean, at a constant temperature. Am I on the fifth floor or the fortieth?“¹¹³

Die Toningenieure, die in den NBC-Studios tätig waren, konnten hier „an unprecedented degree of control“¹¹⁴ ausüben. Auch die Studios waren mit isolierenden Materialien ausgekleidet, zusätzlich ermöglichten bewegliche schallabsorbierende Elemente eine größtmögliche Flexibilität. Verlangte das Programm danach, den Klang mit einem Nachhall zu versehen, um einen dramatischen Effekt zu erzielen, so war es möglich, diesen mittels dreier Echoräume künstlich herzustellen.¹¹⁵

Auch mit der Radio City Music Hall verband sich der Wunsch, ein Auditorium zu kreieren, das „as nearly perfect as possible for sound transmission“¹¹⁶ sei. Mit den hier zunächst geplanten opulenten Live-Show-Spektakeln, die sich schnell als Fehlschlag erweisen sollten, erschien die Radio City Music Hall jedoch gleichzeitig merkwürdig aus der Zeit gefallen. Sie verkörpere, so Thompson, „the triumph of technical expertise, including acoustical expertise, but this triumph was bittersweet in a world where the machines of production had failed to sustain the material prosperity and faith in progress that had been taken for granted just a few years before“¹¹⁷.

Entworfen wurde das Rockefeller Center von den Architekturbüros von Wallace Harrison, Andrew Reinhard und Raymond Hood – Letzterer war federführend an

111 Vgl. Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge/London 2002.

112 Le Corbusier, *When the Cathedrals Were White* [1947], New York 1964, S. 33.

113 Ebd. Vgl. hierzu auch: Anon., Radio City to Filter Air and Shut Out Noise, in: *The New York Times*, 14. Januar 1932, S. 39.

114 Thompson 2002, S. 306.

115 Vgl. ebd.

116 Henry Hofmeister, The Story of Rockefeller Center: V. The International Music Hall, in: *Architectural Forum* 56 (April 1932), S. 355–360, hier: S. 358, zitiert nach: Thompson 2002, S. 310.

117 Thompson 2002, S. 312.

dem Entwurf beteiligt und war 1932 auch in der *Modern-Architecture*-Ausstellung im Museum of Modern Art vertreten. Der Entwurf mit einem aus einem Gesamtensemble mittig herausragenden Wolkenkratzer war zu diesem Zeitpunkt einzigartig, ja laut Suzanne Loebl sogar revolutionär „insofar as the main building did not front a major thoroughfare but instead occupied the center of the site. The open plaza, initially planned to front the opera house, remained an important component of the complex.“¹¹⁸ Das zentrale, geradlinig in die Höhe schießende Hauptgebäude war nicht quadratisch angelegt, sondern rechteckig in die Länge gezogen und sollte eine maximale Lichteinstrahlung gewähren. Aus diesem Grund reduzierte man auch die Aufzuganlagen, die die oberen der sieben Stockwerke bedienten, was in den für das Gebäude charakteristischen Abtreppungen resultierte.

Der Philosophieprofessor Hartley Burr Alexander wurde mit der Entwicklung eines visuellen Programms beauftragt, und als übergeordnete Vorgabe für die Künstler*innen, die an der Ausgestaltung des Gesamtensembles beteiligt waren, wurde schließlich das weit gefasste Thema „New Frontiers“¹¹⁹ beschlossen. Man war sich dabei von Beginn an sicher, dass das großangelegte Bauvorhaben gerade durch sein künstlerisches Ausstattungsprogramm einen entscheidenden Einfluss auf den „American taste“¹²⁰ haben würde, „for the conscious effect to create beauty in the center will compel the development of forms of expression which are novel, and which if successful will open new Avenues to American art“¹²¹. Trotz des hier formulierten Ziels, die US-amerikanische Kunst in ihrer Entwicklung voranbringen zu wollen, war es John D. Rockefeller, Jr. – ganz der Geschäftsmann, der in erster Linie Geschäfts- und Büroflächen vermieten musste – jedoch offenbar daran gelegen, zumindest einige Kunstschaaffende mit internationalem Renomee für Aufträge zu gewinnen, darunter an erster Stelle Henri Matisse und Pablo Picasso, die sich der Anfrage jedoch verweigerten.¹²² „For advertising purposes,“ schrieb John D. Rockefeller, Jr. im Oktober 1932 an Raymond Hood, „I had felt that Matisse and Picasso had the greatest drawing value, and irrespective of

118 Loebl 2010, S. 99.

119 Christine Roussel, *The Art of Rockefeller Center*, New York/London 2006, S. 18.

120 Anon., *Rockefeller City: Thematic Synopsis*, o.J., Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312), Rockefeller Archive Center, S. 4.

121 Ebd.

122 Während Matisse die Anfrage der Architekten Hood und Todd bei einem Treffen in Paris mit der Begründung ablehnte, dass er ein solches Wandbild unmöglich in einem Zeitraum von unter zwei Jahren fertigstellen könne und ein solch großer, öffentlicher Raum außerdem nicht der richtige Ort für seine Kunst sei, weigerte sich Picasso, die Vertreter der Familie Rockefeller überhaupt zu empfangen und antwortete auch nicht auf die an ihn adressierten Telegramme. Vgl. Raymond Hood, Brief an John D. Rockefeller, Jr., 7. Oktober 1932, Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312) Rockefeller Archive Center.

my own feeling about their work felt it was highly important to secure them. [...] [A]s for Rivera, although I do not personally care for much of his work, he seems to have become very popular just now and will probably be a good drawing card.“¹²³

Zeitgenössische Beschreibungen des Rockefeller Center sparen nicht mit Superlativen, wenngleich sich hier eine gewisse Zwiespältigkeit angesichts eines so gigantischen Bauvorhabens ausdrückt, das zum Monument einer unsicheren Zwischenzeit wurde. Das Center sei zwar „the greatest building project of all time“¹²⁴, schrieb Frederick Lewis Allen 1932 im *Harper's Magazine*. Jeder New Yorker, der den Lärm der Baustelle höre, würde durch diesen jedoch zweifellos auf die Frage gestoßen, „whether he is listening to a portent of the days when hope for the economic future of America shall again return, or simply to a belated echo of the strident nineteen twenties“¹²⁵. In den Werbematerialien der Rockefeller-Center-Gesellschaft selbst hieß es hingegen stolz, das zentrale RCA-Gebäude dürfe sich mit dem Titel „largest office building in the world in floor area“¹²⁶ schmücken, und die zu dem Komplex gehörende Radio City Music Hall wurde als „the largest theater in the world“¹²⁷ beworben.¹²⁸ Bezugnehmend auf die zwischen 1933 und 1934 unter dem Namen *A Century of Progress* stattfindende Weltausstellung in Chicago bezeichnete die Gesellschaft das Rockefeller Center als „a permanent Century of Progress in art, industry and recreation. [...] It is a location with varied appeal – the greatest concentration of business offices in midtown Manhattan, a large and easily accessible array of de luxe shops, a center of great interest for a casual visit, a guided tour, or a whole day of recreation and amusement. Assuredly Rockefeller Center measures up to its appellation – ,the city within a city.“¹²⁹

123 John D. Rockefeller, Brief an Raymond Hood, 12. Oktober 1932, Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312), Rockefeller Archive Center.

124 Frederick Lewis Allen, Radio City: Cultural Center?, in: *Harper's Monthly Magazine* 164 (April 1932), S. 534–545, hier: 535.

125 Ebd., S. 534.

126 Rockefeller Center 1933.

127 Ebd.

128 Das RCA-Building verfügte zudem über die damals schnellsten Aufzüge der Welt, deren Leistungskraft und makellose Funktionsweise auch Le Corbusier bei seinem New York-Besuch 1935 begeisterten: „In forty-five seconds you are at the top. Your ears feel it a little at first, but not your heart, so perfect are these machines,“ schrieb der Architekt in seinem 1937 auf Französisch erschienenen und nach dem Zweiten Weltkrieg erstmals ins Englische übersetzten Buch *When the Cathedrals Were White*. Der Hauptkritikpunkt an seinen Plänen für eine *Ville Radieuse* mit Hochhausblöcken und dazwischen liegenden Grünflächen sei in Europa, so schreibt Le Corbusier hier, meist die Möglichkeit eines Versagens der Aufzüge gewesen. Am Beispiel New Yorks werde jedoch sichtbar: „[T]he construction of elevators has reached a moving technical and plastic perfection. A conquest of modern times, a product of selection, of worthy architecture; a feast for the eyes and the spirit.“ Zitiert nach: Le Corbusier 1964, S. 63.

129 Rockefeller Center 1933.

Das Rockefeller Center war nicht nur ein Bauprojekt, mit dem auf vielen Ebenen neue Superlative erreicht wurden, sondern es war – für dieses Buch nicht ganz uninteressant – auch eine Architektur, bei deren Entwurf den Zwischenräumen von vorneherein eine zentrale Bedeutung zukam. Denn das Center wurde zu einem Zeitpunkt, als der Leerstand von Büroflächen aufgrund der wirtschaftlichen Lage einen Höchststand erreichte und man auf eine Diversifizierung des Angebots setzen musste, nicht nur als ein Gebäudeensemble mit Läden und Warenhäusern konzipiert. Es sollte auch über einen zentralen, tieferliegenden Platz und Alleen verfügen, die zum Flanieren und Erholen einluden. Der Architekt I. M. Pei bezeichnete die ausgestalteten Öffnungen, die sich zwischen den Gebäuden auftaten, in den 1970er Jahren als das bestimmende Charakteristikum des Rockefeller Center. Das Center, so Pei, sei „the most successful open space in the United States, perhaps in the world for that matter“¹³⁰. Zwar würde, so Pei, das Dazwischen im Verhältnis zur Höhe der Gebäude unterproportioniert wirken, aber, „in a way I’m glad that it isn’t larger, because it creates a special kind of intensity here, because of this exaggerated proportion. Just as exaggeration is necessary for effect in theatre, so I think Rockefeller Center has succeeded in a way as good theatre.“¹³¹

VI.2.1 Das RKO Roxy Theatre

Nicht nur die Gesamtarchitektur des Centers wurde wiederholt mit einem solchen Rekurs auf theatrale Assoziationen interpretiert.¹³² Theater waren vielmehr von vorneherein ein wesentlicher Bestandteil der Bauplanungen. Schon der Vertrag mit der Radio Corporation of America, der im Juni 1930 unterzeichnet wurde, legte den Bau von vier Aufführungshäusern fest, von denen jedoch letztlich nur zwei realisiert wurden.¹³³ Ein Jahr später begannen fast zeitgleich an der Sixth Avenue die Bauarbeiten am RKO Roxy Theatre, in dem bis zu 3.500 Zuschauer Platz finden sollten, sowie an der fast 6.000 Plätze fassenden Radio City Music Hall. Im kleineren dieser beiden Aufführungshäuser, dem RKO Roxy, sollten Edward Steichens der Luftfahrt gewidmete *photomurals* schließlich für Aufsehen sorgen.¹³⁴

130 I.M. Pei, *Open Space* [1970], zitiert nach: Walter H. Kilham, Jr., *Raymond Hood, Architect: Form Through Function in the American Skyscraper*, New York 1973, S. 170.

131 Ebd.

132 Vgl. hierzu Alan Balfours Buch, das den Untertitel *Architecture as Theater* trägt: Balfour 1978.

133 Vgl. ebd., S. 21.

134 Dass Edward Steichen *photomurals* im Raucherzimmer des RKO Roxy Theatre realisieren würde, verkündeten die Verantwortlichen des Bauprojekts offenbar erstmalig am 20. November 1932 der Presse. Am darauffolgenden Tag schrieb die *New York Times* unter der Überschrift *New Theatre Adds Novel Photo Murals*: „Smoking Room of Playhouse in Radio City Will Have Walls Depicting Rise of Aviation.“ Somit wurde auch bereits die Thematik von Steichens *photomurals* benannt. Diese seien, so die *New York Times*, „[a] novel idea in room decoration [...]“. Siehe: Anon., *New Theatre Adds Novel Photo*

Im Gegensatz zur Radio City Music Hall war das RKO Roxy Theatre von vorneherein als Kino geplant, wenngleich als Bestandteil der Filmvorführungen auch Bühnenshows zur Aufführung kommen sollten. Dieses zweite Theater des Rockefeller-Center-Komplexes sollte dabei den neuen Anforderungen des noch jungen Tonfilms entsprechen, so hieß es bereits 1930 in der *New York Times*, als „a theatre built for the opportunities that sound has brought to the motion picture and the possibilities that may flow from further technical developments“¹³⁵. Namensgeber des Theaters war, neben der RKO-Corporation, der Filmtheatermanager Samuel L. „Roxy“ Rothafel, dessen Namen zu diesem Zeitpunkt bereits das zuvor von ihm geleitete Roxy Theatre trug, das erst 1927 an der Seventh Avenue, nördlich des Times Square, als damals größter Filmpalast der Welt, eröffnet hatte.¹³⁶ Aus dem Wechsel von Samuel L. „Roxy“ Rothafel zum Rockefeller Center ergaben sich Streitigkeiten um die Namensrechte, die dazu führten, dass das zum Rockefeller Center gehörende RKO Roxy 1933 seinen Namen in RKO Center Theatre ändern musste, bevor es schließlich ab 1934 nur noch unter der Bezeichnung Center Theatre firmierte. Als Einziges der ursprünglich zum Rockefeller Center gehörenden Gebäude wurde das Center Theatre 1954 abgerissen, es musste einem weiteren Bürogebäude weichen. Ein Problem für das Aufführungshaus war schon kurz nach seiner Eröffnung im Dezember 1932 die Konkurrenz zur größeren Radio City Music Hall, in der – nach dem erfolglosen Versuch von Roxy, hier eine neue Form der Varieté-Show zu etablieren – ebenfalls Filmvorführungen gezeigt wurden: „With the decision to show movies in both theaters, the Center Theater was put at an extreme competitive disadvantage from which it never recovered.“¹³⁷

Während der Bühnensaal der Radio City Music Hall, die auch als „show place of the nation“¹³⁸ bekannt wurde, mit den an einen Sonnenuntergang erinnernden, goldenen Proszeniumsbögen noch die Pracht des *Art Déco* entfaltete, wurden in zeitgenössischen Beschreibungen des RKO Roxy Theatre von vorneherein nicht nur der intime Charakter, sondern auch die moderne Schlichtheit und Geradlinigkeit von Architektur und Dekor betont. Schon das Foyer des RKO Roxy (Abb. 86), hieß es in den Werbematerialien der Rockefeller-Center-Gesellschaft, „strikes the note of beauty and simplicity

Murals, in: *The New York Times*, 21. November 1932, S. 20. Aus dem Manuskript seiner Radioansprache geht allerdings hervor, dass Steichen sich zunächst für das Rockefeller Center mit Plänen trug, hier *photomurals* mit dem Thema der Konstruktion des Bauprojekts selbst zu realisieren, „making not only vivid decoration but creating a living factual document.“ Siehe: Steichen, *Photo Murals* 1932, S. 6.

135 *The New York Times*, 17. Juni 1930, S. 14.

136 Vgl. hierzu vor allem die 2014 veröffentlichte, erste ausschließlich Roxy gewidmete Publikation von Ross Melnick, *American Showman: Samuel „Roxy“ Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908–1935*, New York 2014; sowie: Ben M. Hall, *The Best Remaining Seats: The Story of the Golden Age of the Movie Palace*, New York 1961.

137 Balfour 1978, S. 97.

138 Rockefeller Center 1933.

Abb. 86: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Foulhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Ansicht des Foyers, New York, Foto: Irving Browning



which prevails in this intimate motion picture house¹³⁹. Die *New York Sun* stellte im November 1932 im Rahmen eines ausführlichen Berichts über das Theater ebenfalls „its restraint, simplicity and beauty of design and coloring“¹⁴⁰ heraus. Das von Roxy kreierte Aufführungshaus könne aufgrund seines modernen Designs gar als Ausdruck des US-amerikanischen Geistes gelten. Das Theater sei

„an inspiring stride forward in architectural creation that expresses the American spirit. If it is not what America is today, then it is, at least, an expression of American aspiration, an expression of what America is going to be. The theater is a glimpse into a glorious future for the city of New York and for the country, and there is every possibility that there never will be a reason for any hand to tear one thing out of it and put something new in its place, unless it is some undreamed-of mechanical device for the projection room.“¹⁴¹

Wie bei allen anderen Bauten des Rockefeller-Center-Komplexes war die Fassade des RKO Roxy mit glatten Indiana-Kalksteinplatten verkleidet (Abb. 87). In vielerlei Hinsicht spiegelte das Theater die größere Radio City Music Hall.¹⁴² So zeichnete die Fassaden beider Theater ein tiefliegendes, horizontal über Eck verlaufendes Vordach aus.

139 Ebd.

140 Edmund Gilligan, Roxy Presents New Mood, in: *The New York Sun*, 29. November 1932, S. 29.

141 Ebd.

142 „For a time the two theatres complemented each other. Not only did their presentations match, so did their marquees. Both had huge lobbies, lounges, and foyers, and each had three balconies. Their stages could be raised and lowered in sections or revolve as one giant turntable. The orchestra platforms could travel on or under the stages, both of which were framed by huge contour curtains taking any of two hundred possible shapes.“ Nicholas van Hoogstraten, *Lost Broadway Theatres*, New York 1991, S. 247.



Abb. 87: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), RKO Roxy Theatre, 1932, Außenansicht, New York, Foto: Irving Browning



Abb. 88: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), RKO Roxy Theatre, 1932, Fassade an der 49. Straße, New York, Foto: Irving Browning

Dieses zierte, ebenso wie die vertikal darüber angebrachten Metallschilder, der Name des jeweiligen Hauses in Neonschrift. Die an der 49. Straße gelegene Gebäudeansicht des RKO Roxy wurde des Weiteren von fünf schlichten, bis zum Boden reichenden Fenstern dominiert, die sich plan in die Fassade einfügten (Abb. 88). Über diesen prangte eine Allegorie im metallenen Flachrelief der US-amerikanischen Künstlerin Hildreth Meière, die den Titel *Radio and Television Encompassing the Earth* trug und als applizierter Bauschmuck die Flächigkeit der Fassade durchbrach.

Verantwortlich für die Innenraumgestaltung des RKO Roxy war der in New York geborene Designer Eugene Schoen, der zu diesem Zeitpunkt als Professor für Innenarchitektur an der New York University tätig war.¹⁴³ Während Schoen den Eingangsbereich des Theaters (Abb. 89) mit den drei Ticketschaltern noch in opulentem Gold gestaltete, wurde das auf diesen folgende, von Silber- und Brauntönen dominierte große Foyer (Abb. 86) von Walter Rendell Storey in der *New York Times* als „subdued

143 Vgl. Walter Rendell Storey, Modern Decorations on a Grand Scale, in: *The New York Times Magazine*, 25. Dezember 1932, S. 12 und S. 15, hier: S. 12.



Abb. 89: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Ansicht des Eingangsbereichs, New York, Foto: Irving Browning

and restful“¹⁴⁴ beschrieben. Seine elegante Zurückhaltung und die „striking contour of the room“, herbeigeführt durch die kurvierte Linienführung der mit Holzfunier verkleideten Wand, die sich gegenüber der fünfteiligen Fensterfront befand, verleihe dem Foyer eine „decidedly modern air“¹⁴⁵. „Roxy“ Rothafel selbst bezeichnete die *Europa* – seit 1930 der schnellste Ozeandampfer auf der Transatlantikroute zwischen dem europäischen Kontinent und den USA, dessen Oberdeck zudem über eine Katalpultvorrichtung für ein Schwimmerflugzeug verfügte – als Hauptinspirationsquelle für die Innenraumgestaltung des RKO Roxy.¹⁴⁶ Edmund Gilligan von der *New York Sun* fasste seinen Eindruck beim Besuch des Filmtheaters daher mit den Worten zusammen: „One felt as if the visit had been to a crack liner, a new steamship in the modern style, streamlined, compact, intimate and rich and warm.“¹⁴⁷

Auch der Zuschauerraum des RKO Roxy zeichnete sich durch geschwungene Wände aus, die mit Mahagoni verkleidet waren, an der Decke waren als einziger Schmuck kreisrunde Halbreiefs mit mythologischen Figuren angebracht.¹⁴⁸ Henry McBride von der *New York Sun* lobte diesen weitgehenden Verzicht auf eine Ornamentierung

144 Ebd.

145 Ebd.

146 Vgl. Gilligan 1932.

147 Ebd.

148 Vgl. für die wohl ausführlichste zeitgenössische Beschreibung des Theaters: Clute 1933, S. 8–21.

ausdrücklich, indem er über den Vorführsaal des RKO Roxy befand, „the absence of fussy ornament is a great comfort“¹⁴⁹. Mit dieser zurückhaltenden Ausstattung setzte sich das Theater dezidiert von dem ebenfalls unter dem Namen Roxy firmierenden Filmpalast – aufgrund seiner Architektur auch als „the Cathedral of the Motion Picture“ bezeichnet – in der Nähe des New Yorker Times Square ab, dessen goldener, spanisch-inspirierter Vorführsaal ausgesprochen prunkvoll war.¹⁵⁰ Philippa Gerry Whiting verglich 1933 im *American Magazine of Art* beide Filmtheater miteinander und befand bezüglich des RKO Roxy:

„The restraint and genuine distinction of the decorative scheme [...] are amazing when one realizes the few short years that separate it from the red and gold and glitter of the first Roxy theatre. It is not due only to the fact that it is modern and therefore requires greater simplicity: there is endless room for bad taste in modern design as in any other, and here it has somehow been avoided. The result is distinctly satisfying, warm, vital, and harmonious. The auditorium, with the almost circular sweep of balconies answered by the curve of the walls in masterly balance and proportion, is excellent.“¹⁵¹

Pracht verströmte im Zuschauerraum des RKO Roxy einzig der dreistufige, sechseinhalb Tonnen schwere Kronleuchter. Dieser, so verkündete die Zeitschrift *Variety*, könne als der größte der Welt gelten.¹⁵² Mit einem Durchmesser von neun Metern biete er Raum für fünf Elektriker sowie für zusätzliches Scheinwerferequipment.¹⁵³ Auch auf tontechnischem Gebiet setze das RKO Roxy als Filmtheater neue Maßstäbe. Dank der neuesten Innovationen der involvierten Toningenieure, so hieß es in *Variety*, sei ein Charakteristikum des Auditoriums „a sound-perfection never before achieved“¹⁵⁴.

VI.2.2 Die künstlerische Ausstattung des RKO Roxy Theatre

Die Innenraumgestaltung des RKO Roxy zeichnete sich durch ein übergreifendes Farb- und Dekorationsschema aus, dem sich alle Räume des Theaters unterordneten: „Passing from room to room in this theatre“, hieß es in *Variety*, „the visitor is aware of a decorative treatment which relates each interior to the scheme of the whole, and, at the

149 Henry McBride, Modern Art Put to Test in Roxy Movie House and Music Hall, in: *The New York Sun*, 17. Dezember 1932, The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.10.

150 Hall bezeichnet das Theater als „a little bit of Salamanca on Seventh Avenue.“ Hall 1961, S. 123. Das Roxy wurde 1960 abgerissen.

151 Philippa Gerry Whiting, Rockefeller Center Début, in: *The American Magazine of Art* 26:2 (Februar 1933), S. 77–86, hier: S. 77.

152 Vgl. Anon., RKO Roxy Theatre in Radio City, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 90–91, hier: S. 91.

153 Vgl. Anon., Interesting Facts about the Radio City Theatres, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 94–95, hier: S. 95.

154 *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 90.



Abb. 90: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Lounge im 3. Obergeschoss, Ansicht mit dem Charles Lindbergh gewidmeten Wandbild, New York, Foto: Frank F. Evans

same time, achieves an individual effect. The colors of the carpeting, the wall treatment, and the fabrics have been the means of relating the interiors to one another.¹⁵⁵ Silber, Grau, Schwarz, Blau und Braun waren die dominierenden Farbtöne, kräftige Akzente wurden – etwa auf den Säulen der Mezzaninlounge oder auf den mit Leder verkleideten Türen des Auditoriums – mit Zinnoberrot gesetzt. Eine silberne Tapezierung beispielsweise kam als verbindendes Element an den Wänden der Lounges in den beiden Obergeschossen ebenso zum Einsatz wie an den Wänden der Treppen und Korridore, die diese miteinander verbanden. Im zweiten Obergeschoss bildete diese demnach auch den Hintergrund für das Wandbild von Hugo Gellert (Abb. 62). Im dritten Obergeschoss hingegen wurde auf silberfarbenem Untergrund den „outstanding men of the Twentieth Century“ Tribut gezollt, „in simplified designs and abstractions“¹⁵⁶. Die Namen von Eastman, Lindbergh, Peary, Byrd, Marconi und Muybridge wurden zu diesem Zweck in Zinnoberrot auf die Wände aufgebracht, anstatt diese Persönlichkeiten in Porträtform zu würdigen (Abb. 90).¹⁵⁷ Diese auf die Linie und auf eine abstrakte

155 Anon., RKO Roxy Theatre Decoration, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 121.

156 Clute 1933, S. 21.

157 Vgl. ebd.



Abb. 91: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Fouilhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Grand Lounge, New York, Foto: Irving Browning

Rhythmisierung abhebende Gestaltung entspricht der abstrahierenden Tendenz, die sich allgemein im Ausstattungsstil des Theaters widerspiegelt.

Dem reduzierten, sich durch eine klare Linienführung auszeichnenden Innenraumdesign des RKO Roxy Theatre entsprach die künstlerische Ausstattung des Theaters, die – wie auch in den anderen Gebäuden des Rockefeller Center der Fall – von vorneherein als Teil eines Gesamtkonzepts geplant war und sich harmonisch in dieses einfügen sollte: „Murals and other features were designed as part of the general decorative scheme.“¹⁵⁸ Farbigkeit und Form der installierten Kunstwerke korrespondierten mit der Ausstattung des jeweiligen Raums und strichen dabei gleichzeitig das heraus, was die Zeitschrift *Variety* als dessen „individual effect“¹⁵⁹ bezeichnete. In der großen, etwa achtzig Plätze fassenden Hauptlounge des Theaters (Abb. 91) etwa, zu der eine Treppe vom großen Foyer aus hinunterführte, war ein sich mit dem Thema Sport befassendes

158 *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 121.

159 Ebd.



Abb. 92: Corbett, Harrison & MacMurray, Hood & Foulhoux und Reinhard & Hofmeister (Architekten), Eugene Schoen (Innenausstattung), RKO Roxy Theatre, 1932, Women's Lounge, Ansicht mit Maurice Heaton's *Glass Mural*, New York

Wandbild des kanadischstämmigen Künstlers Arthur Crisp angebracht, „executed in plaster with incised outlines and slightly modeled surfaces“¹⁶⁰, dessen weiß-braun-gelbliche Farbpalette in der ledernen Wandverkleidung wieder aufgegriffen wurde.

VI.2.3 „Something any American can justly be proud of“ – Luftfahrt als Thema nationaler Selbstdarstellung

Unmittelbar angrenzend an die Hauptlounge des Theaters befanden sich der Powder Room für die Damen und die Smoking Lounge für die Herren. Ersteren schmückte ein gläsernes Wandbild von Maurice Heaton, das von hinten beleuchtet wurde und im Raum die Wirkung eines Fensters entfalten sollte (Abb. 92).¹⁶¹ Zum Thema hatte es den Atlantikflug von Amelia Earhart und war damit, neben Steichens *photomurals* für die

¹⁶⁰ Clute 1933, S. 19.

¹⁶¹ Vgl. ebd.



Abb. 93: Ernest Montaut, *Grande Semaine d'Aviation de la Champagne, Reims du 22 au 29 août 1909*, Poster

Raucherlounge, die zweite der Luftfahrt gewidmete Wanddekoration im RKO Roxy Theatre. Earhart hatte im Mai 1932, als erste Frau und als erst zweiter Mensch nach Charles Lindbergh, den Atlantik im Alleinflug überquert. Heatons Wandbild kann als Hommage an dieses Ereignis gelten, allerdings war es, so merkte Eugene Clute im *Motion Picture Herald* an, als „an envisionment of that achievement rather than a pictorial representation“¹⁶² konzipiert. Dominiert wurde Heatons Wandbild von horizontalen, von links nach rechts verlaufenden Linien und Wellen, die nicht nur Wasser, sondern augenscheinlich auch Geschwindigkeit und Dynamik von Earharts Flug symbolisieren sollten. Die vergleichsweise kleine Darstellung des Flugzeugs zeichnete sich in der oberen Bildmitte vom Himmel ab. Eine weibliche Beobachterin des Ereignisses hingegen war auf der linken Seite recht prominent ins Bild gesetzt. Der New Yorker Skyline zugewandt stand sie mit dem Rücken zu den in diesem Raum dezidiert weiblichen Betrachterinnen des Wandbildes, Haartracht und Kleidung ließen sie ausgesprochen feminin wirken. Damit hob sie sich deutlich vom burschikosen Auftreten der Flugpionierin Earhart ab, die auf dem Wandbild selbst nicht zu sehen war. Die Darstellung einer weiblichen Beobachterin, die vom Boden aus die Geschehnisse am Himmel nachverfolgt, erinnert an die von Julie Wosk angeführten Beispiele aus der Bildwerbung des frühen 20. Jahrhunderts, wie dem Werbeplakat für die *Grande Semaine d'Aviation* in Reims von 1909 (Abb. 93) oder dem Werbeposter von 1924 für den US-amerikanischen Luftpostdienst (Abb. 94), die eine weibliche Distanz zur Technik suggerieren.¹⁶³

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Vgl. Julie Wosk, *Women and the Machine: Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age*, Baltimore/London 2001, S. 159 sowie Tafel 30.



Abb. 94: Fred Kulz, Poster für den US-amerikanischen *Air Mail Service*, um 1923, Smithsonian's National Air and Space Museum, Washington, D.C., Poster Collection

Anders als Heaton's abstrahierendes Wandbild aus Glas, das nur eine Wand im Raum ausfüllte – wenngleich es auf der gegenüberliegenden Raumseite durch einen Spiegel eine visuelle Dopplung erfuhr –, waren Edward Steichens *photomurals* in dem ebenfalls an die Hauptlounge anschließenden Raucherzimmer den Raum umlaufend auf die Wände aufgebracht (Abb. 95). In Form einer Fotomontage zeigte Steichen hier die Vielschichtigkeit des Themas Luftfahrt auf. Fotografien von Piloten und Passagier*innen – mal im Porträt, herangerückt an den Betrachter,¹⁶⁴ mal in Ganzkörperansicht vom Betrachter entfernt und nicht individuell in Erscheinung tretend – wurden von Steichen dafür ebenso verwendet wie Detailaufnahmen von Flugzeugteilen, von Propellern, Tragflächen und Heckflossen. Ein Porträt des Luftbildfotografen Albert W. Stevens und eine Aufnahme der Gebrüder Wright auf dem Flugfeld von Kitty Hawk – Steichen griff hier auf fotografisches Fremdmaterial zurück, indem er eine von John Thomas Daniels, Jr. gemachte Fotografie von 1903 verwendete¹⁶⁵ – waren an der

164 Weil im Fall der Raucherlounge von einem männlichen Betrachter auszugehen ist, der von Steichen adressiert wurde, wird der Betrachter im Folgenden maskuliniert.

165 Nicholas Ház bezeichnete das Foto des Pionierflugs der Brüder Wright in *American Photography* als „an old snapshot by an unidentified news photographer.“ Nicholas Ház, Steichen's Photo-Murals at New York's Radio City, in: *American Photography* 27:7 (Juli 1933), S. 404–408, hier: 404 (im Folgenden: Ház



Abb. 95: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

Stirnseite des Raums angebracht (Abb. 96). Auf der gegenüberliegenden Seite hingegen erzeugte Steichen mittels Spiegelung und Vervielfältigung kleiner sowie großformatiger Flugzeugdarstellungen ein ausgesprochen dekorativ wirkendes Muster (Abb. 97). Diese Multiplikation von Motiven verbildlicht die mit dem Seriellen verbundene Vorstellung von maschineller Produktion. Gleichzeitig erinnert die geometrische Anordnung der Flugzeuge auf der Wand an die in Formationen fliegenden Kriegsbomber, über die als Mittel einer seit dem Ersten Weltkrieg zunehmend industrialisierten Form der Kriegsführung zu Beginn der 1930er Jahre in der Presse vielfach berichtet wurde (Abb. 98 und Abb. 99).¹⁶⁶ Auf einer zeitgenössischen Notiz in Steichens Archiv im Museum of Modern Art, die die für die *photomurals* verwendeten Fotografien stichpunktartig beschreibt, werden die dargestellten Piloten fast ausschließlich als „army men“¹⁶⁷ bezeichnet, was darauf schließen lässt, dass dieser Aspekt einer militärischen Wehrhaftigkeit für Steichens Wandbildfries eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte.

1933a). Tatsächlich wurde, so soll hier korrigiert werden, das Foto mit der Kamera der Wrights von John Thomas Daniels, Jr. aufgenommen, der den ersten Flugversuchen der Brüder am 17. Dezember 1903 beigewohnt hatte. Die von Steichen verwendete Fotografie dokumentiert den ersten der vier Versuche, bei dem das Flugzeug lediglich 12 Sekunden in der Luft geblieben war. Vgl. Tom D. Crouch, *A Dream of Wings: Americans and the Airplane, 1875–1905*, erw. Neuaufl., New York/London 2002, S. 303.

166 Vgl. Anon., Sham WAR Demonstrates New Air Attack Strategy, in: *Modern Mechanics and Inventions* (Juli 1931), S. 44–50, S. 192–193, S. 204–205; sowie: Anon., Youngest Air Squadron Is Navy's Safest, in: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 36.

167 Siehe: Anon., Handschriftliche Notiz zu Edward Steichens *photomurals*, undatiert, The Museum of Modern Art Archives, New York, ESA, VII.C.5.



Abb. 96: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York, Foto: Irving Browning



Abb. 97: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

Fanden sich in der Architektur des RKO Roxy allgemein – ausgehend vom Auditorium – durchaus geschwungene Wandverläufe, so verfügte die Smoking Lounge im Untergeschoss über einen rechteckigen Grundriss, der an einer Seite mit abgeschrägten Ecken schloss. Durch die Art der Anbringung der *photomurals* hatte der Betrachter jedoch trotzdem das Gefühl, den Eindruck einer Rundumansicht zu erhalten, die der eines Panoramas ähnelte.¹⁶⁸ Angebracht waren die *photomurals* auf halber Höhe im Raum, „above a wainscoting of light colored wood with a black base“¹⁶⁹. Die Wandver-

168 Das erste Panorama in Nordamerika war 1795 in New York zu sehen. Im Oktober 1804 eröffnete hier schließlich das erste feststehende Panoramagebäude. Anders als in Europa erwies sich diese Bildform in den USA jedoch als weitaus weniger erfolgreich, was laut Stephan Oettermann auf zwei Gründe zurückzuführen sei. Der erste betraf die Themenwahl für die Rundgemälde, die den US-Amerikaner*innen offenbar zu rückwärtsgewandt erschien: „Amerika [...] interessierte sich nicht für Versailles oder in Trümmern liegende antike Städte. Amerika interessierte sich für Amerika, für das Amerika, das es zu erobern galt.“ Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980, S. 258. Zum anderen sei das optische Bedürfnis der US-Amerikaner*innen mit einer 360°-Rundumansicht allein nicht zu befriedigen gewesen. Hier entwickelte sich daher der Typus des *Moving Panorama*, das die Ansicht aus dem Fenster eines Eisenbahnwagens gewissermaßen vorwegnahm und zudem dem Wunsch nach einer größeren Mobilität und Flexibilität nachkommen konnte. Vgl. ebd., S. 258–260.

169 Clute 1933, S. 21.



Abb. 98: Sham WAR Demonstrates New Air Attack Strategy, in: *Modern Mechanics and Inventions* (Juli 1931), S. 44

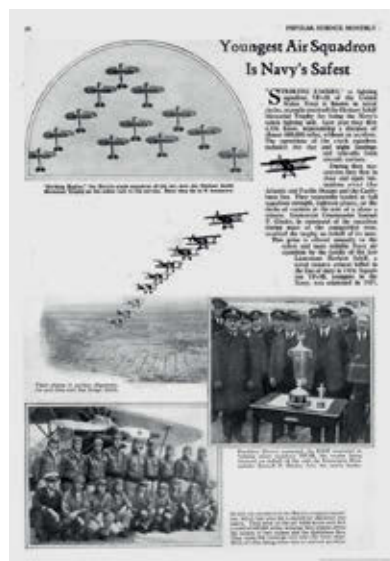


Abb. 99: Youngest Air Squadron Is Navy's Safest, in: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 36

kleidung, bestehend aus einer Vertäfelung aus hellem Holz mit schwarzen Zierleisten, korrespondierte so mit dem Schwarz-Weiß der Fotografien. Eine deutlich markierte Begrenzung erhielten die *photomurals* dabei nur an ihrer unteren Seite, oben hingegen schlossen sie, ohne sichtbare Rahmung, mit der Decke ab. Die Wand erfuhr durch die Fotografien zweifellos eine Dynamisierung, sodass eine Kurvierung des Raums suggeriert wurde – insbesondere in dem Raumteil, dessen Abschluss nicht durch rechte Winkel geformt wurde. Auf dieser Raumseite unterstützten die gespiegelten Wright Whirlwind-Flugzeugmotoren,¹⁷⁰ die über dem Porträt des Luftbildfotografen Stevens eine Bogenform bildeten, zusätzlich den Eindruck einer Raumkurve (Abb. 95). „The theme,“ schrieb daher auch Edward Alden Jewell in der *New York Times*, „is carried round the room in unbroken sequence, and here, for once is a mural that does not strike one as purely incidental to a larger decorative scheme.“¹⁷¹ Betrachte man die „art features and decorations“ beider Theater in ihrer Gesamtheit, so ließe sich Jewell zufolge ohne zu zögern festhalten, „that the men’s lounge in the smaller RKO-Roxy theatre is by far the most successful room“¹⁷². Gegenüber der MoMA-Ausstellung einige Monate zuvor sei hier ein weiterer Fortschritt gelungen:

„[The room’s] photo-murals by Edward Steichen, which tell the story of aviation, represent an achievement quite in advance of anything shown in the photo section of the last season mural show at the Museum of Modern Art. What then was still experimental is now in a position to prove that the medium, when handled by a master like Steichen, can be used with fine effect in mural work.“¹⁷³

Die im Rockefeller Center realisierte Wandarbeit hat mit dem im MoMA präsentierten Entwurf Steichens tatsächlich auf den ersten Blick wenig gemein. Während er im MoMA die George-Washington-Bridge, aus extremer Untersicht aufgenommen, als einzelne, architektonisch gerahmte Bildtafel zeigte, entfernte Steichen sich im RKO Roxy von diesem Modell und realisierte – da sich das moderne, auf applizierten Bauschmuck fast gänzlich verzichtende Interieur des Filmtheaters dafür anbot – einen Bildfries, der, anders als El Lissitzkys vier Jahre zuvor ebenfalls als Fries gestaltetes *Fotofresko*, rings um den Raum verlief (Abb. 100). Durch diese Art der Installation setzte der Fotograf, anders als im MoMA, nicht mehr auf die Vertikalität des Bildes und die kontemplative Versenkung der Betrachter*innen, sondern betonte die Horizontale. Zwar erinnerten seine den Raum umlaufenden *photomurals* dabei an ein Panorama, jedoch wurde die Wand hier, durch

170 Der Motorentyp ist ebenfalls den handschriftlichen Notizen in Steichens Archivalien zu entnehmen. Siehe: The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.5.

171 Edward Alden Jewell, Art in Review: Murals in Two Radio City Theatres Found Incidental to Decorative Scheme as a Whole, in: *The New York Times*, 14. Dezember 1932, S. 24.

172 Ebd.

173 Ebd.



Abb. 100: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York, Foto: Irving Browning

die sichtbare Verkleidung im unteren Bereich, immer noch als solche markiert und die *photomurals* erzielten nicht den hohen illusionistischen, die Wand negierenden Effekt, der dem Panorama zu eigen ist. Anders als von Jewell behauptet erzeugte Steichen hier zudem keine gänzlich ungebrochene Sequenz. Zwar gingen die einzelnen Motive rahmenlos ineinander über, jedoch wies Steichens Wandbild eine Vielzahl visueller Brüche auf, denn der Fotograf arbeitete – für ihn ausgesprochen ungewöhnlich – mit der Technik der Fotomontage. Steichens *photomurals* vereinten so verschiedene Ansichten und Perspektiven. Detailaufnahmen wechselten sich mit Fernansichten ab, Fotografien waren nicht nur nebeneinander, sondern auch übereinander montiert.

Der Vertrag, der zwischen Steichen und Schoen geschlossen wurde, datiert vom 7. Juli 1932. Insgesamt sollte Steichen für seine Arbeit 2.500 Dollar erhalten. Als Datum der endgültigen Fertigstellung, inklusive der Montage der *photomurals*, wurde der 1. September 1932 festgelegt, für jeden Tag Verspätung habe der Fotograf mit einem Betrag von 100 Dollar aufzukommen. Der Vertrag legte den Umfang von Steichens Leistungen wie folgt fest:

„The Subcontractor and the Contractor agree that the materials to be furnished and work to be done by the Subcontractor are the making, delivering and erecting photo mural enlargements of photographs taken by the Subcontractor upon consultation with the

Contractor and the Architect, to cover the four walls of this room above the dado, and such portions of the ceiling as may be desired to be treated by the Subcontractor. All work furnished in this room shall be signed by Edward Steichen, the Subcontractor.“¹⁷⁴

Der ungarischstämmige Fotograf Nicholas Ház lieferte in den Foto-Zeitschriften *American Photography* (Juli 1933) und *The Commercial Photographer* (Oktober 1933) die wohl ausführlichsten zeitgenössischen Beschreibungen von Steichens *photomurals*. In *The Commercial Photographer* erläuterte Ház den Leser*innen:

„[Steichen] selected as his theme the story of aviation, something any American can justly be proud of, and took several hundred 8 × 10 negatives on superpan film on the flying fields around New York. He shot pilots, mechanics, passengers, and other humans to be found on flying fields, together with hangars and airplanes of many sorts. He added a snapshot of the first flight of the Wright brothers at Kitty Hawk, a portrait of Captain Stevens, the champion aerial photographer of this country, with his camera, an aerial map of the San Francisco area with the camera which made this, and a blueprint of the best and latest airplanes. Of all this material he made a photomontage to fit the proportions and architectural scheme of the smoking room. He decided on a continuous strip, 7 feet high and at least 150 feet long, when enlarged (these numbers are only approximate). [...] He not only included a map and the blueprint, but occasionally used a negative image instead of a positive one, an expedient quite well known in cinematography, when night flyers are pictured.“¹⁷⁵

Ausdrücklich hob Ház den plastischen Effekt von Steichens *photomurals* hervor, der mit malerischen Mitteln auf diese Weise nicht hätte erreicht werden können: „Sometimes one is startled by some airplane wing apparently sticking out of the wall, right into the room. I had to go near to make sure that this was only an illusion.“¹⁷⁶

Schon der Gang durch die Tür der Smoking Lounge – die durch ein Schild mit der Aufschrift „Gentlemen“ deutlich als ein männlicher Raum markiert wurde (Abb. 101) – konfrontierte den Betrachter mit der großformatigen Darstellung eines Flugzeuges,

174 Siehe: Standard Form of Subcontract agreement between E. S. [Edward Steichen] and Eugene Schoen & Sons, Decorators, NYC, for work contracted by Rockefeller Center, Inc., 7. Juli 1932, The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 4, Folder 2, Legal Agreements.

175 Nicholas Ház, Edward Steichen's Photo-Murals, in: *The Commercial Photographer* 9:1 (Oktober 1933), S. 14-18, hier: S. 16–17 (im Folgenden: Ház 1933b). Die *Dayton Daily News* berichtete am 5. August 1932, Steichen habe zusammen mit seinem Assistenten das Wright Field, ein nach Wilbur Wright benanntes Flugfeld in der Nähe von Riverside, Ohio besucht, um dort Aufnahmen für seine *photomurals* anzufertigen: „Steichen is photographing airplanes and airplane parts at the army air corps field.“ Während dieses Besuches führte Steichen auch Gespräche mit dem Offizier und Luftbildfotografen Albert W. Stevens, dessen Porträt er schließlich in die *photomurals* integrieren sollte: „Steichen is conferring with Capt. Albert W. Stevens, present air corps photographic ace, during his stay at Wright Field.“ Siehe: Anon., Take Wright Field Photos For Mural In Radio City, in: *The Dayton Daily News*, 5. August 1932, S. 11.

176 Ház 1933b, S. 18.



Abb. 101: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York



Abb. 102: Werbung der Texas Pacific Coal and Oil Company, in: *Aeronautics* (Februar 1930), S. 99

bei dem es sich, der Aufschrift unter dem Flügel nach zu urteilen, um einen Armee-flieger handelte. Zwei Armee-Piloten waren in der Interaktion mit diesem Flugzeug zu sehen, das dem Betrachter aus einer leichten Untersicht heraus präsentiert wurde, sodass dieser eine Position ähnlich der des unmittelbar vor der Tragfläche stehenden Piloten einnahm. Während Heaton's Wandbild in einem sehr viel handwerklicheren Medium die Frau von der Technik distanzierte – sie tritt lediglich als eine das Geschehen aus der Entfernung verfolgende Beobachterin auf –, so setzte Steichen schon im Eingangsbereich die männliche Bemächtigung des Flugzeuges in Szene, da einer der Piloten die Tragfläche des Fliegers erklommen hat. Die männlichen Identifikationsfiguren fungierten in Steichens *photomurals* nicht, wie bei Heaton, vor allem als passive Zeugen, sie griffen, sichtbar für den Betrachter, als Handelnde aktiv in das Geschehen ein. Über der durch die Wandverkleidung markierten Brüstung eröffneten sich so auch dem männlichen Besucher der Lounge Handlungsräume, in die dieser sich imaginär einbringen konnte. Angesichts der Tatsache, dass man sich für die Ausstattung der Lounge vorrangig der Nicht-Farben Schwarz und Weiß bediente, die den Blick auf das Wesentliche, auf Form und Linienführung, lenkten, kann zudem auf die in der Malerei tradierte Geschlechterkodierung von Farbe und Linie verwiesen werden. In diesem Dualismus wird die Farbe traditionell mit der Frau verknüpft und an die Materie gebunden, wohingegen die formgebende Linie männlich belegt ist.¹⁷⁷

177 Vgl. hierzu: Margit Kern, *Liminale Räume. Der Hafen als Topos in der gemalten Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden*, in: *Im Dazwischen: Materielle und soziale Räume des Übergangs*, hrsg. von Isabella Augart, Sophia Kunze und Teresa Stumpf (= Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems

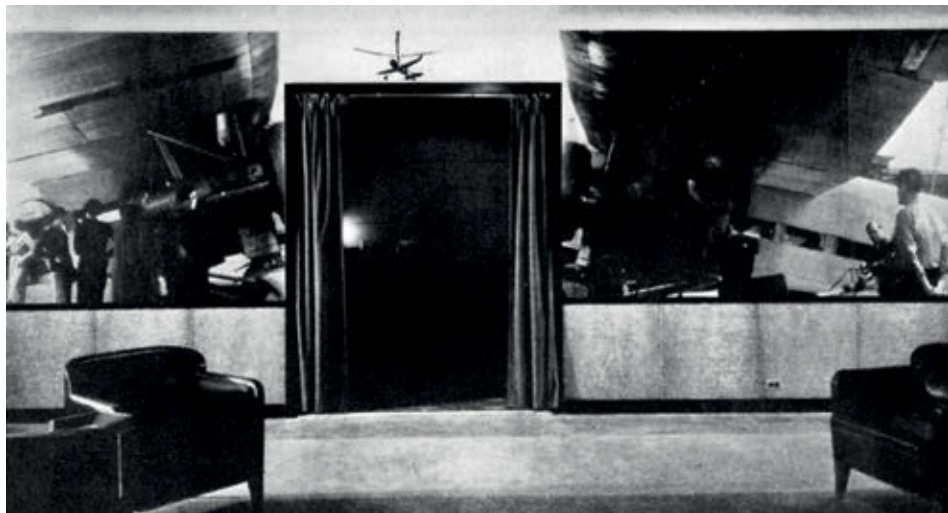


Abb. 103: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

Auch nicht aktiv am Fluggeschehen beteiligte Passagier*innen traten in Steichens *photomurals* auf. Als allgemeine Vertreter*innen standen sie für ein „Air-Minded America“, wie es in der Bildwerbung der Zeit thematisiert wurde (Abb. 102). Der Begriff „air-minded“, für den es keine deutsche Entsprechung gibt, entwickelte sich zu einer geläufigen Bezeichnung, unter der die zunehmende Flugbegeisterung der US-Amerikaner*innen seit den 1920er Jahren gefasst wurde. Julie Wosk zufolge ließe er sich definieren als „being enthralled with the latest version of modern transport“¹⁷⁸. Auch der Betrachter von Steichens *photomurals* wurde zu einem Repräsentanten dieser Gruppe. Trat dieser etwa auf den Ausgang der Smoking Lounge zu, so fand er sich, zusammen mit einer Ansammlung männlicher und weiblicher Fluggäste, unter den Tragflächen eines Flugzeuges wieder (Abb. 103). Der Betrachter wurde damit direkt ins Bildgeschehen hineinversetzt, was sich mit dem Cover des *Aeronautics* Magazin vom Februar 1930 (Abb. 104) sowie mit einer Bildwerbung der auf die Gebrüder Wright zurückgehenden Wright Aeronautical Corporation von 1929 vergleichen lässt (Abb. 105), die ebenfalls ausschnittshaft – wenngleich hier aus einer Untersicht schräg von vorn und zeichnerisch wiedergegeben – einen Flugzeugflügel mit daneben befindlichen Passagier*innen zeigt. In der RKO Roxy Raucherlounge wurde der Betrachter dabei Zeuge, wie der offenbar

Stiftung, Bd. 13), Berlin 2020, S. 33–56; sowie: Verena Krieger, Die Farbe als „Seele“ der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 91–112.

¹⁷⁸ Wosk 2001, S. 160.



Abb. 104: Cover der Zeitschrift *Aeronautics*, Februar 1930



Abb. 105: Werbung der Wright Aeronautical Corporation, in: *Aeronautics* (August 1929), S. 5



Abb. 106: Varied Loads Deemed A Help To Air Transport, in: *The New York Times*, 25. Mai 1930, S. 7 XX

Abb. 107: Future Of The Glider – By Col. Lindbergh, in: *The New York Times*, 23. März 1930, Section 10, XX

unmittelbar vor dem Abflug stehende Flieger mit Gepäckstücken beladen wird. Erhob er hingegen den Blick, so konnte er über der Tür die kleinformatige Darstellung eines bereits in den Himmel emporgestiegenen Flugzeuges entdecken. Es war nicht zuletzt diese durch einen ständigen Maßstabswechsel erzeugte Nähe- und Distanzbeziehung in Steichens *photomurals*, die dem Betrachter Bewegung suggerierte, ihn die Luftfahrt möglichst allumfassend begreifen ließ. Zu finden ist ein solcher Maßstabswechsel auch in der zeitgenössischen Presseberichterstattung zur Luftfahrt, die zudem – wie auch Steichen – mit Spiegelungen und Symmetrien arbeitete und auf diese Weise ästhetisch ansprechende Layouts erzeugte (Abb. 106). Mittelpunkt dieser symmetrisch angeordneten Form der Artikelbebilderung war dabei nicht selten das fotografische Porträt eines Piloten als Identifikations- und individualisierte Heldenfigur (Abb. 107).

Neben zeitgenössischen Presseerzeugnissen kann auch die Wandmalerei als Vergleichsmaterial herangezogen werden.¹⁷⁹ Der zuletzt angesprochene Türausschnitt (Abb. 103) von Steichens *photomurals* etwa erscheint wie eine fotografische Übersetzung

179 Vgl. zum Motiv der Luftfahrt in der US-amerikanischen Wandmalerei: Gerald Silk, „Our Future Is in the Air“: Aviation and American Art, in: Pisano 2003, S. 250–296, hier: S. 267 ff.



Abb. 108: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, The Detroit Institute of Arts, Detroit

von Diego Riveras Fresken im oberen Teil der Westwand des Detroit Institute of Arts, mit deren Ausführung der Mexikaner ab Juli 1932 beschäftigt war (Abb. 108).¹⁸⁰ Rivera widmete sich in diesem Teil des Zyklus der Fordschen Flugzeugproduktion und setzte, wie Steichen, ein sich in der Luft befindliches Flugzeug auf den schmalen Wandstreifen über der Tür (Abb. 109). Dabei beschränkte Rivera sich nicht auf kleinformatige Darstellungen, sondern arbeitete wie Steichen mit Maßstabswechseln innerhalb desselben Bildfeldes. So stellte er links und rechts daneben die zivile und die militärische Luftfahrt in Form von gigantischen Flugzeugkörpern einander gegenüber, die – in einer leichten Untersicht dargestellt – dezidiert auf von unten heraufblickende Betrachter*innen ausgerichtet waren. Diese angepasste Perspektive „visually implies a ground line below the upper register and behind the middle register to create the illusion of a window opening out on the hangar and airfield“¹⁸¹. Während Rivera auf der rechten Seite parallel

180 Rivera hatte die planerischen Arbeiten an den Fresken bereits im Mai 1932 aufgenommen. In der Presse wird jedoch von einigen Verspätungen berichtet, bis Herman Wise in der *Detroit Free Press* am 1. August schließlich schrieb: „Rivera began the actual painting of his murals several days ago.“ Thema der Fresken, so Wise hier, solle die Autoproduktion sein, aber auch „the sister industries that have made this City one of the important industrial centers of the world.“ Herman Wise, *Rivera Links Ancient Art with Industrial Progress*, in: *The Detroit Free Press*, 1. August 1932, S. 10.

181 Ausst. Kat. The Rouge 1978, S. 58.



Abb. 109: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, Detail, The Detroit Institute of Arts, Detroit

zu den Betrachter*innen mehrere Armeemaschinen hintereinander reihte (Abb. 110), ragten auf der linken Seite die Motoren einer Fordschen Trimotor-Passagiermaschine schräg nach vorn aus dem Bild heraus (Abb. 111).¹⁸² Ford nutzte für die Produktion der Trimotor-Maschine die Wright-Whirlwind-Motoren, entwickelt von der Wright Aeronautical Corporation, die auch Steichen schräg nach oben aufragend – jedoch symmetrisch gespiegelt und damit verdoppelt – an der Stirnseite der RKO Roxy Raucherlounge in Szene setzte (Abb. 96). Rechts und links davon folgte bei Steichen jeweils die Aufnahme einer Hangartür.¹⁸³ Wie in Riveras Fresko wurde durch diese Rahmung auch in Steichens *photomurals* der Eindruck einer Fensteröffnung suggeriert.

Bereits 1930–31 hatte Thomas Hart Benton in seinen 10-teiligen Wandbildzyklus *America Today* ein Flugzeug mit demselben Motorentyp integriert, das aus dem Zentrum der bezeichnenderweise mit dem Titel *Instruments of Power* versehenen Hauptbildtafel des Zyklus nach schräg links oben geradezu herauszuschießen scheint (Abb. 112). Mittels Unschärfe deutete Benton dabei ein Drehen des Propellers an. Auch die Bildtafel mit dem Titel *The Changing West* (Abb. 113) beinhaltet kleinformatige Flugzeugdarstellungen

182 Im Katalog der Detrouiter Ausstellung von 1978 ist eine Fotografie einer Trimotor-Maschine von 1929 der Ford Airplane Division im Stout Engineering Building in Dearborn, Michigan abgebildet. Dazu heißt es hier: „Ten days after Rivera arrived in Detroit, Ford unveiled its largest commercial transport plane [...] at the Ford Airport (now the Dearborn Test Area).“ Ausst. Kat. The Rouge 1978, S. 58.

183 Vgl. The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.5.



Abb. 110: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, Detail, The Detroit Institute of Arts, Detroit



Abb. 111: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, Detail, The Detroit Institute of Arts, Detroit



Abb. 112: Thomas Hart Benton, *America Today: Instruments of Power*, 1930–31, Eitempera und Öl auf Gessogrund auf Leinen, montiert auf Holzpaneele, 233,7 × 406,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 113: Thomas Hart Benton, *America Today: The Changing West*, 1930–31, Eitempera und Öl auf Gessogrund auf Leinen, montiert auf Holzpaneele, 233,7 × 297,2 cm, Metropolitan Museum of Art

um, so konstatiert Gerald Silk „the theme of aircraft as key to America’s progress and potency“¹⁸⁴ zu unterstreichen.

Dass einzig die männlichen Protagonisten in Steichens *photomurals* als die aktiv Handelnden in Erscheinung treten, lässt an den grundlegenden Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von Laura Mulvey denken – 1975 erschienen in der Zeitschrift *Screen* –, in dem Mulvey das Blickregime des klassischen Hollywood Erzählkinos analysierte: „In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female.“¹⁸⁵ Es sei der männliche Kinoprotagonist, so Mulvey, der die Handlung des Films aktiv vorantreibe und so zur Identifikationsfigur für den männlichen Zuschauer werde, während die Frau lediglich als Objekt eines männlichen Blickregimes fungiere: „As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.“¹⁸⁶ Dieser „sense of omnipotence“ wurde im Fall von Steichens *photomurals* nicht zuletzt durch die Rundumansicht hervorgerufen, die den Betrachter selbst zum Bildmittelpunkt machte. Wenngleich dieser hier durchaus am unteren Rand des Bildes dessen Rahmung wahrnehmen konnte, so sorgten Steichens *photomurals* dennoch für eine Immersion des Betrachters, wie sie mit dem Film oder aber mit dessen massenmedialem Vorläufer, dem Panorama, ermöglicht wurde. Hier trifft, wenn auch eingeschränkt, das zu, was Ralf Schnell am Beispiel des Panoramazuschauers erläuterte:

„In einem panoramatischen Rundbau entsteht und bewegt sich unter seinen Augen, mit seinen Augen, in seinen Augen eine Realität, die ohne ihn in dieser Form nicht vorhanden wäre. Sein Blick entspricht dem eines Schwenks in der Horizontalen um eine imaginäre Achse, wie ihn später die Filmkamera vollführen wird. Der Zuschauer ist auf diese Weise buchstäblich ›im Bild‹. Er befindet sich auf einer kleinen Empore, die ihm den ungehinderten Rundblick erlaubt. Kein Rahmen, keine Bühne begrenzt den Horizont. Die Bildaufhängung und die Bildbegrenzungen oben und unten sind durch einen Schirm und andere Konstruktionselemente so geschickt kaschiert, daß der Eindruck einer höchst natürlichen Künstlichkeit entsteht [...]“¹⁸⁷

Dieses Oxymoron einer natürlichen Künstlichkeit beschreibt Mulvey auch für den Film, bei dem es ihr zufolge zu einem Verwischen der „limits of screen space“¹⁸⁸ komme,

184 Silk 2003, S. 269.

185 Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [1975], in: *Feminism and Film Theory*, hrsg. von Constance Penley, New York 1988, S. 57–68, hier: S. 62.

186 Ebd., S. 63.

187 Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Weimar 2000, S. 35–36.

188 Mulvey 1988, S. 63.

hervorgerufen durch den entsprechenden Einsatz von Kameratechnik, Kamerabewegung und Schnitt.

Ein Verwischen der Grenze zwischen Real- und Bildraum lässt sich auch in der RKO Roxy Raucherlounge beobachten. Auch hier überlagern sich der Betrachterraum und der virtuelle Raum dahinter im Sinne von Foucaults heterotopem Kinoraum, „ein sehr sonderbarer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert“¹⁸⁹. Wie im Kino, so wurde der Betrachter auch in der Smoking Lounge in andere „Räume“ hineinversetzt. Durch die Wandverkleidung im unteren Bereich wurde dabei eine Begrenzung markiert, die jener ähnelt, die auch die Kinoleinwand einfasst.

Auch Nicholas Ház' Bemerkung,¹⁹⁰ die Verwendung von fotografischen Negativen erinnere an kinematografische Mittel, lässt darauf schließen, dass für Steichens Konzeption der *photomurals* – für ein Kino ausgesprochen passend – filmische Dispositive eine Rolle spielten. Zudem lässt die Umsetzung der *photomurals* als Bildfries an einen Filmstreifen denken. In ähnlicher Weise, wie bei diesem Einzelkader auf Einzelkader folgt, wurde Steichens fotografisches Wandbild, das über kein narratives Zentrum verfügt, durch Flugzeugteile, wie die schwarz-weiß gestreiften Heckflossen, rhythmisiert. Eine Rhythmisierung erfuhr das Wandbild auch durch die im Raum befindlichen Säulen, die – anders als bei den auf einer Erhöhung stehenden Besucher*innen des Panoramas der Fall – den Rundblick des Betrachters zunächst einmal störten. Ihre schwarze Färbung und ihre dekorative Kannelierung ließen die Säulen jedoch zu Bestandteilen des fotografischen Wandbildes werden. Wie die fotografischen Versatzstücke, so sorgten auch die Säulen für eine optische Gliederung, die den Zweck hatte, das „Dargestellte zu motivischen Einheiten“¹⁹¹ zusammenzufassen, was nicht nur an die Einzelkader eines Filmstreifens denken lässt, sondern darüber hinaus die sogenannten *panneaux* in Erinnerung ruft, die Einzelbahnen einer Bildtapete. Auch die Spiegelung und Wiederholung von Motiven sowie das Kippen von gegenständlichen Sujets in abstrakte Muster, das Steichen in den 1920er Jahren mit seinen Textildesigns für die Stehli Silks Corporation bereits erprobt hatte, verliehen seinen *photomurals* in einigen Partien den dekorativen Charakter einer Tapete. Das schwarze Leder der Sessel der Smoking Lounge, die Metalltische und der dunkel-marmorne Rauchabzug an der Kopfseite des Raums, der versehen war mit mythologischen Figuren, vermittelten dabei eine Schwere, die sich im oberen Teil der Wände ins Gegenteil verkehrte, indem der Raum sich hier in luftige Weiten aufzulösen schien. Beide Räume waren dabei unbestreitbar männlich kodiert: Der durch die *photomurals* vorgetäuschte, sich öffnende Raum des Flugfeldes, der Frauen zu passiven Randfiguren machte, mehr noch jedoch der reale,

189 Foucault 1991, S. 42.

190 Ház 1933b, S. 17.

191 Eck und Schönnhagen 2014, S. 22.

mit männlich konnotierten Materialien wie Leder und Stahl ausgestattete Raum der Smoking Lounge, der Frauen gänzlich ausklammerte.

Neben filmischen Dispositiven wurden mit der räumlichen Situierung von Steichens fotografischem Wandfries in der Smoking Lounge des RKO Roxy Theatre auch Dispositive des modernen Verkehrswesens aufgerufen. Die um den Raum herumlaufenden Fotografien brachten eine Dynamik in die Innengestaltung, die, zumindest partiell, die visuelle Auflösung des raumbegrenzenden Elements Wand bewirkte. Dem Betrachter schien sich, durch die sich öffnende Wand hindurch, eine Überschau wie aus dem Tower eines Flughafens heraus zu bieten – 1929 war der weltweit erste Kontrollturm dieser Art auf dem Flughafen von Cleveland errichtet worden.¹⁹² Gleichzeitig weckte der sich an einer Seite durch abgeschrägte Ecken auszeichnende Raum Assoziationen an die Form eines Cockpits.

Zudem lassen sich Parallelen zu einem Formenvokabular ziehen, das sich bei zeitgenössischen Flughafenentwürfen bereits herauszubilden begann. In den USA hatte die Flughafenarchitektur der europäischen Entwicklung zunächst hinterhergehinkt. Zwar verdoppelte sich die Anzahl der US-amerikanischen Flughäfen 1929 beinahe, von 800 im Jahr zuvor auf 1.509, jedoch bestanden diese Anlagen zunächst, so Howard Shubert, „of little more than a flat, grassy pasture for take-offs and landings, a barn to shelter airplanes overnight, and possibly a small, temporary, one-storey structure serving as mail depot and ticket office“¹⁹³. Der 1923 nach New York übergesiedelte, in Österreich geborene Architekt Richard Neutra machte allerdings bereits Ende der 1920er Jahre einen in einer dynamischen Halbrundform angelegten Flughafen zu einem zentralen Bestandteil der von ihm entworfenen Idealstadt, die er *Rush City* taufte, „a name coined to evoke the fast pace of American life and the boom towns of legend“¹⁹⁴. Neutras *Air Transfer* (Abb. 114) – oder „Flugverkehrsumschlagplatz“¹⁹⁵ wie Neutras Mitarbeiter Harwell H. Harris in der Zeitschrift *Die Form* übersetzte – war ein kohärenter Bestandteil des Gesamtkonzepts von *Rush City* und als solcher planerisch auf die Stadt bezogen. Dezidiert wurde *Air Transfer* dabei nicht, wie der Hafen oder der Terminal in seiner eigentlichen Bedeutung, von Neutra als Endstation einer Reise definiert, sondern als

192 „The airport's 1929 observation tower was the first airport observation tower in the world and the Cleveland Municipal Airport was the first American airport to have radio communications with pilots to advise them of wind, air traffic, and field conditions.“ *Cleveland: An Inventory of Historic Engineering and Industrial Sites*, hrsg. von Daniel M. Bluestone, Washington 1978, S. 105.

193 Howard Shubert, Lloyd Wright and the Lehigh Airport Competition, in: *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review* 16:2 (Études sur l'architecture et son environnement/Studies on Architecture and its Environment), 1989, S. 165–170 sowie 288–297, hier: S. 166.

194 Thomas S. Hines, Richard Neutra: A Chronology, in: Ausst. Kat. *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modern*, Museum of Modern Art, New York (21. Juli–12. Oktober 1982), New York 1982, S. 5–15, hier: S. 7.

195 Harwell H. Harris, Ein Amerikanischer Flughafen, in: *Die Form* 5 (1930), S. 184–185, hier: S. 184.

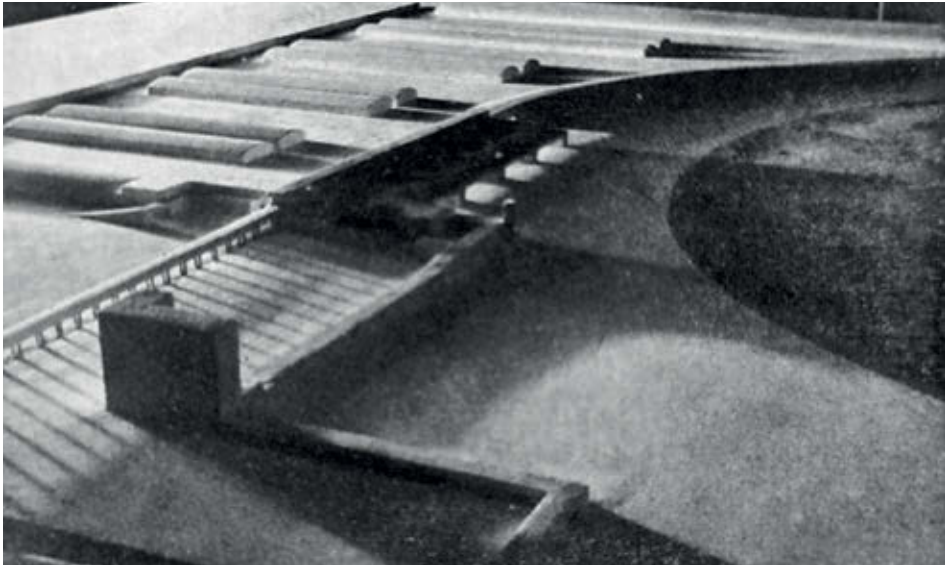


Abb. 114: Richard J. Neutra, *Rush City Air Transfer*, Luftaufnahme des Modells, Foto: Willard D. Morgan, in: Richard J. Neutra, *Terminals? Transfer!*, in: *The Architectural Record* 68:2 (August 1930) S. 103

dynamische Durchgangsstation konzipiert, als „eine Zusammenknötung von fliegendem und rollendem Verkehr aller bekannten modernen Arten“¹⁹⁶. Auch Norman Bel Geddes stellte 1932 in *Horizons* Entwürfe für Flughafen-Terminals vor, die dem von ihm bereits vorhergesehenen erhöhten Verkehrsaufkommen der Zukunft – sowohl rollender als auch fliegender Natur – gerecht werden sollten: „Where cross traffic is necessary, generous curves and clearances are provided to permit the rapid movement of traffic in every direction.“¹⁹⁷ Der ab 1936 nach Entwürfen von Ernst Sagebiel gebaute Flughafen Berlin-Tempelhof schließlich, den der Architekt Norman Foster einmal die „Mutter aller modernen Flughäfen“¹⁹⁸ nennen sollte, wurde ebenfalls in einem solchen gebogenen Schwung angelegt. Asendorf deutet in einer Gegenüberstellung an, dass dieses Design nicht zuletzt das Vorbild für die halbkreisförmige *Ehrenhalle* der nationalsozialistischen Propagandaausstellung *Gebt mir vier Jahre Zeit* 1937 in Berlin abgab (Abb. 115).¹⁹⁹ In dieser führten neun großformatige Fotografien, präsentiert als sich durch einen eingebauten Mechanismus selbst umblätternde Geschichtsbücher, die

196 Ebd. Vgl. auch: Richard J. Neutra, *Terminals? Transfer!*, in: *The Architectural Record* 68:2 (August 1930), S. 99–106.

197 Geddes 1932, S. 94.

198 Zitiert nach Asendorf 1997, S. 152.

199 Vgl. ebd., S. 151.



Abb. 115: Hans Hitzer, Woldemar Brinkmann u. a., Ausstellung *Gebt mir vier Jahre Zeit*, Ansicht der Ehrenhalle mit 9 klappbaren „Bildbüchern“ während der Eröffnungszeremonie am 30. April 1937, Berlin, Foto: Ullstein Bild/Max Ehlert

Errungenschaften und Erfolge von Hitlers Regierung vor.²⁰⁰ In den weiteren Räumen der Ausstellung wurden vor gigantischen Fotokulissen neben Arbeitsmaschinen auch Panzer, U-Boote und Flugzeuge präsentiert, die das auf den Wänden fotografisch abgebildete Kriegsgeschehen in den Raum hineinschwappen ließen und Real- und Bildraum miteinander verschränkten (Abb. 116).²⁰¹

Edward Steichen wählte mit der Geschichte der modernen US-amerikanischen Luftfahrt ein spätestens seit der Atlantiküberquerung von Charles Lindbergh ausgesprochen national konnotiertes Thema aus – „something any American can justly be proud of“ –, mit dem in den 1920er und 1930er Jahren an den *frontier*-Mythos des 19. Jahrhunderts angeknüpft wurde.²⁰² Es eignete sich somit ganz besonders, die thematische Vorgabe der Rockefeller von den „New Frontiers“ zu visualisieren. Mit Lindbergh hatte die zivile Luftfahrt, konstatiert Felix Philipp Ingold in seiner grundlegenden

200 Vgl. hierzu: Pohlmann 1988.

201 Vgl. Michael Tymkiw, *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis/London 2018, S. 1.

202 Vgl. hierzu: David T. Courtwright, *Sky as Frontier: Adventure, Aviation, and Empire*, College Station 2005.



Abb. 116: Besucher in der Ausstellung *Gebt mir vier Jahre Zeit*, 1937, Foto: Ullstein Bild/ Süddeutsche Zeitung Photo

Untersuchung *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927*, dabei einen neuen, menschlich-nahbaren Heldentypus gewonnen. Statt als „Abenteurertum“, so Ingold, habe Lindbergh die Fliegerei „als einen anspruchsvollen und verantwortungsvollen Beruf“ verstanden: „Mit Lindbergh wird der Pilot zum Schwerarbeiter, er ist Techniker und Handwerker zugleich, er bereitet seine Flüge in zahlreichen Tests planmäßig vor, Geduld, Konzentration, Intelligenz sind bei ihm höher veranschlagt als fliegerischer Mut und Übermut, sein Pflichtgefühl bewahrt ihn vor heroischen Ambitionen [...]“. ²⁰³ Die Figur Lindbergh besaß ein großes Identifikationspotenzial, insbesondere für ein männliches Publikum. Für diesen neuen Heldentypus stünde, so Ingold, nicht mehr Nietzsches Übermensch Pate, vielmehr würde in der Person Lindberghs „der Heroismus [...] demokratisiert und zivilisiert, der Held selbst ist ‚ein Mensch wie du und ich‘“ ²⁰⁴. Lindberghs Soloflug über den Atlantik, konstatiert Roger Bilstein, „could be interpreted as an aspect of the promise of the machine age while encompassing elements

203 Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978, S. 270.

204 Ebd., S. 271.



Abb. 117: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

of the traditional concepts of the American heritage of individualism²⁰⁵. Und weiter heißt es hier:

„Lindbergh epitomized the daring pioneer, striking out alone, an underdog challenging and conquering the hostile elements of nature and escaping the limitations of society. He was the self-sufficient individual who had settled the United States – the new technological citizen cast in the mold of the independent, moral Yankee character. Lindbergh’s flight symbolized individual achievement within the framework of the age of technology. There were *new frontiers* to conquer in the contemporary world. The challenges of that world were met by society adapting itself to the technological discipline of the machine. Lindbergh’s conquest of the Atlantic became a metaphor for the mastery of the complexities of the twentieth century.“²⁰⁶

In Steichens *photomurals* wurden die Piloten mitunter derart nah an den im Raum verweilenden, männlichen Betrachter herangerückt (Abb. 117), dass auch sie zweifellos ein hohes Potenzial zur Identifikation schufen. Ihr individuelles Erscheinungsbild lässt sich dabei in einem Gegensatz sehen zur Serialität der abgebildeten Flugzeuge und Flugzeugteile. Auf unterschiedliche Weise wurde von Steichen hier die männliche

205 Bilstein 2003, S. 22.

206 Ebd. Hervorhebung durch die Autorin.

Kraft im Bewältigen der Elemente thematisiert. Ausschließlich männliche Akteure sind bei der Interaktion mit moderner Technik zu sehen, wobei sie als individuelle Figuren in Erscheinung treten, anhand derer ein neues Männlichkeitsbild konstruiert wird. Als nüchtern anpackende Mechaniker und pflichtbewusste Piloten – oftmals in Personlaunion – werden sie zu den neuen US-amerikanischen Heldentypen moderner Mobilität stilisiert.

VI.2.4 Der Blick von oben: Luftbildfotografie zwischen ästhetischem Reiz und objektivierendem Anspruch

Die moderne Luftfahrt war nicht nur ein Thema, das sich ganz besonders zur nationalen Selbstdarstellung eignete, sondern auch eines, das sich dadurch auszeichnete, dass es bereits seit seinen Anfängen fotografisch dokumentiert worden war, beginnend mit dem Pionierflug der US-Amerikaner Wright, die sich der Beweiskraft der Fotografie offenbar sehr bewusst waren. Steichen selbst war der Luftfahrt ganz besonders eng verbunden, denn während des Ersten Weltkriegs hatte der Fotograf in Frankreich die Operationen der Luftaufklärung der American Expeditionary Forces kommandiert, eine Erfahrung, die seine weitere fotografische Karriere nachhaltig prägen sollte.²⁰⁷

Mit der modernen Aviation, schreibt Ingold, sei zu Beginn des 20. Jahrhunderts „[d]er alte ikarisch-daedalische Flugmythos“²⁰⁸ realisiert worden, „und die Fliegerei wurde fortan – für lange – zum Inbegriff der wissenschaftlich-technischen Revolution, des technischen Zeitalters schlechthin [...]“²⁰⁹. Das moderne Flugwesen habe sich dabei „bald symbolisch, bald emblematisch, mit der Vorstellung übermenschlicher Erhebung und Allmacht“²¹⁰ verbunden – zwei nicht zuletzt national aufgeladene Aspekte, die sich auch in der Rundumansicht von Steichens *photomurals* widerspiegeln. Diese führten technische Errungenschaften auf dem Gebiet der Fotografie nicht nur in Form des fotografischen Wandbildes selbst vor, sondern auch durch die Integration einer Luftbildaufnahme.

207 Zur Zeit des Kriegsausbruchs residierte Steichen mit seiner Familie in Frankreich, sah sich jedoch durch die politischen Ereignisse in Europa gezwungen, nach New York zurückzukehren. Dort angekommen trat der Fotograf 1917, im Alter von 38 Jahren und ohne jegliche militärische Vorerfahrung, in die Armee ein. Steichens Armeeintritt erfolgte zu einer Zeit, als der Einsatz von Flugzeugen für die Luftaufklärung und die Entwicklung von Luftbildkameras einen Paradigmenwechsel in der Kriegsführung einläuteten: „Taking the camera aloft in World War I marked the genesis of air reconnaissance for the American military. This wartime experience would cast a long shadow over the decades that followed. Steichen found himself at the epicenter of this radical shift in intelligence gathering in 1917–1918.“ Von Hardesty, *Camera aloft: Edward Steichen in the Great War*, New York 2015, S. 2–3.

208 Ingold 1978, S. 14. Vgl. hierzu auch: Wolfgang Behringer und Constance Ott-Koptschalijski, *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 121–124.

209 Ingold 1978, S. 14.

210 Ebd.

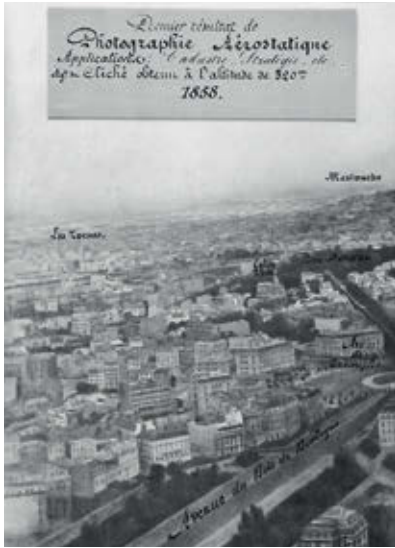


Abb. 118: Félix Nadar, *Premier résultat de Photographie aérostatique, Applications: Cadastre, Stratégie, etc. Cliché obtenu à l'altitude de 520 m, 1858*, Vergrößerung von Paul Nadar für die Pariser Weltausstellung, 1889, 43 × 31,5 cm

Durch die Eroberung des Luftraums fand in der Kunst eine Verschiebung der Perspektive statt. Der fotografische Blick von oben, den zuerst der Franzose Félix Nadar 1858 aus dem Korb eines Heißluftballons wagte (Abb. 118), war die Sichtbarmachung von etwas zuvor Unsichtbarem. Er kann damit nicht zuletzt als wegbereitend für die abstrakte Kunst gelten, wie eine Ausstellung im Centre Pompidou in Metz 2013 wohl am ausführlichsten dargelegt hat.²¹¹ Angeregt durch die Luftbildfotografie überführten die Künstler*innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Wirklichkeit, anstatt in zentralperspektivische Bildanlagen, zunehmend in eine horizontlose Flächigkeit. Durch die senkrechte Aufsicht war das, was „vormals strukturierte Tiefe war, [...] ornamentale Fläche geworden, in welcher sich der erste Blick so orientierungslos verliert wie in den [...] Seerosen-Bildern eines Claude Monet.“²¹²

Der Erste Weltkrieg markiert bezüglich Aviatik und Luftbildfotografie eine Zäsur, denn die zu dieser Zeit durchgeführte Luftaufklärung kann, noch vor dem Luftbombardement, als „der erste systematisch durchgeführte Einsatz des Flugzeuges überhaupt“²¹³ gelten:

„Das Flugzeug als Transportmittel und die Kamera als Informationsmittel bildeten eine Einheit, um den Raum zu erfassen – als Zielgebiet. Denn die so gewonnenen Daten

211 Vgl. Ausst. Kat. *Vues d'en Haut*, Centre Pompidou, Metz (17. Mai–7. Oktober 2013), Metz 2013.

212 Peter Bexte, Luftraum. Das Labyrinth der Welt im Blick von oben, in: *welt[stadt]raum. Mediale Inszenierungen*, hrsg. von Annett Zinsmeister, Bielefeld 2008, S. 53–66, hier: S. 61.

213 Asendorf 1997, S. 35.



Abb. 119: Edward Steichen, *Aerial Bombs Dropping on Montmedy, World War I*, ca. 1914–18, Silbergelatineabzug, 27,3 × 38,6 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

dienten der Vorbereitung von Bombardements und weitreichendem Artilleriebeschuß, deren Ergebnis wiederum photographisch festgehalten wurde.²¹⁴

1.300.000 Luftaufnahmen wurden in fünf Monaten aus US-amerikanischen Flugzeugen geschossen.²¹⁵ Mittels dieser wurde die fortschreitende Zerstörung am Boden dokumentiert (Abb. 119), sie waren aber auch, im Vorfeld von Luftangriffen, eine „Anleitung zum Handeln“²¹⁶. Das Resultat waren Bilder, die – trotz der verheerenden Kriegsfolgen, die sie zeigen – unzweifelhaft ästhetische Eigenschaften aufweisen, da sie die Wirkung abstrakt komponierter Malerei entfalten.

Auf die ästhetischen Qualitäten des Luftbildes setzte auch Steichen augenscheinlich mit seiner Einbeziehung eines Luftbildes der Gegend um San Francisco als Türver-

214 Ebd., S. 36.

215 Vgl. Beaumont Newhall, *Airborne Camera. The world from the air and outer space*, New York 1969, S. 55.

216 Bixte 2008, S. 57.



Abb. 120: Edward Steichen, *photomurals*, 1932, Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York

kleidung in seine *photomurals* im RKO Roxy Theatre (Abb. 120). Mit ins Bild gesetzt wird bei der von ihm verwendeten „aerial map of the San Francisco area“ dabei laut Ház auch „the camera which made this“²¹⁷. Landschaft und fotografische Technik werden somit zusammen gezeigt. Die Kamera erscheint dabei an der Stelle der Tür, die sich häufig durch dekorative Elemente auszeichnet. Der Betrachter bekommt den Eindruck einer Kassetierung.

In einem undatierten Manuskript, in dem er über die Beziehung zwischen Malerei und Fotografie reflektiert, zog Steichen selbst Parallelen zwischen Luftfotografie und abstrakter Malerei und spekulierte, Erstere sei möglicherweise als vermittelndes Glied dazu geeignet, einem nicht kunstaffinen Publikum die modernen abstrakten Tendenzen in der Malerei näherzubringen: „The public having seen the patterns of fields photographed from a plane registers this new image and when confronted with an abstract pattern in a painting revolts less and accepts it more easily for what it is, *reality seen from another point of view*.“²¹⁸ Gleichzeitig hatte die Anfertigung von Luftbildaufnahmen während des Ersten Weltkriegs den Fotografen Steichen erstmals vor die Aufgabe einer möglichst präzisen, objektivierten Erfassung der Welt mit der Kamera gestellt, womit seine fotografische Bildsprache eine entscheidende Weichenstellung erfuhr und sich weg von der Imitation impressionistischer Malerei bewegte, wie sie

217 Ház 1933b, S. 17.

218 Edward Steichen, 5-seitiges Manuskript [undatiert und unbetitelt] The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 8, Folder 8. Hervorhebung durch die Autorin.

von den Piktorialist*innen praktiziert wurde: „Steichen wurden die Luftaufnahmen zum Katalysator einer Strategie der Bildproduktion, die [...] am Maßstab technisch-industrieller Perfektion orientiert ist.“²¹⁹

Bereits einige Monate vor dem Beginn seiner Arbeiten im RKO Roxy hatte Steichen in seiner Radioansprache für die College Art Association in Bezug auf das Medium *photomural* erklärt: „Photography is again chiseling its way into a new field and towards a new function. To those even casually interested, the various functions now performed by photography are impressive.“²²⁰ Zu den neuen fotografischen Tätigkeitsfeldern zählte Steichen hier, neben der fotografischen Wanddekoration, auch die Luftbildfotografie, wobei es nicht nur die senkrechte Aufsicht auf die Erdoberfläche war, die Steichen faszinierte: „From an aeroplane space and distances have been photographed that actually picture the curvature of the earth.“²²¹

Diese erstmalige fotografische Aufzeichnung der Erdkrümmung war 1930 Captain Albert W. Stevens gelungen, Offizier des United States Army Air Corps, Luftbildfotograf und Ballonfahrer. Die *New York Times* verkündete am 31. Dezember dieses Jahres auf ihrer Titelseite *Earth's Curve Seen In Photo From Plane* und erläuterte ihren Leser*innen, ohne diesen die Aufnahme selbst zu zeigen: „The picture was recently taken from an airplane by Captain A. W. Stevens of the United States Army, who pointed his camera in the direction of mountains 320 miles away, which were invisible to him, and made the camera ‚see‘ them by the application of super-sensitive photographic plates.“²²² Zwar würde sich die Gebirgskette auf der Fotografie, aufgenommen in Südamerika, als gerade Linie abzeichnen, „but the distant horizon line of the pampas, instead of being straight, is shown on the photograph bent slightly downward at one end, resembling a photograph of the curving edge of the moon.“²²³

In Steichens *photomurals* wurde ein Porträt des Fotografen Stevens – eingeschrieben in eine durch die gespiegelten Wright-Whirlwind-Motoren gebildete Kurvierung – an der Kopfseite des Raums mittig über die Fotografie der Gebrüder Wright auf dem Flugfeld von Kitty Hawk gesetzt (Abb. 96). Stevens Gesicht war dabei gänzlich von der Kamera verdeckt, deren Linse sich auf den Betrachter richtete und dabei dem Auge eines Zyklopen glich. Dies lässt an das von Pierre Bourdieu angeführte Zitat des französischen Kunsthistorikers Pierre Francastel denken, auf das sich Bourdieu in *Eine illegitime Kunst*, seiner Studie zur Soziologie der Fotografie, bezieht. Francastel stellte die Objektivitätsbehauptung des fotografischen Bildes in Frage, allein schon, weil

219 Asendorf 1997, S. 38.

220 Steichen, *Photo Murals* 1932, S. 1.

221 Ebd.

222 William L. Lawrence, *Earth's Curve Seen In Photo From Plane*, in: *The New York Times*, 31. Dezember 1930, S. 1, 9, hier: S. 1.

223 Ebd.



Abb. 121: Cover von Charles Cross,
*A Picture of America: The Photostory of
 America – As It Is – And As It Might Be.
 Told by the News Camera*, New York 1932

dieses das Produkt eines einzigen Objektivs sei: „Die Kamera gibt das Gesichtsfeld des Zyklopen wieder, nicht das des Menschen.“²²⁴

Die von Steichen verwendete Aufnahme Stevens' hingegen scheint eine Superiorität der Fotografie gegenüber der menschlichen Wahrnehmung zu suggerieren. Die überdimensionierte Linse ist hier an die Stelle von Stevens' Physiognomie getreten. Es kommt so zu einer Verselbstständigung des Aufzeichnungsmediums, die Kamera wird zum Akteur, ähnlich wie dies auf dem Cover des 1932 erschienenen Fotobuches *A Picture of America: The Photostory of America – As It Is – And As It Might Be. Told by the News Camera* der Fall ist, auf dem sich eine überdimensionierte Linse über einer Fotomontage erhebt, die einen Querschnitt durch das Amerika der Gegenwart abbildet (Abb. 121). Vom Traktor im rechten Bildvordergrund bis hin zu der die Darstellung überspannenden Brücke wird hier abermals Mobilität ins Zentrum des US-amerikanischen Selbstentwurfs gerückt. Die Kamera fungiert dabei, so hat Miles Orvell konstatiert, „as an overt symbol of the revelation of reality: it opens the book, like a giant eye looking down at America [...]“²²⁵. In der Depressionszeit, in der deutlich wurde, dass die Maschine die in sie gesetzten Hoffnungen in den Augen vieler enttäuscht hatte,

224 Pierre Francastel, *Peinture et Société*, Lyon 1951, S. 47. Hiert zitiert in der deutschen Übersetzung nach: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, u. a., *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. M. 1983, S. 86.

225 Miles Orvell, *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940*, erw. Neuaufl. Chapel Hill 2014, S. 227.

wurde die Kamera, so Orvell, zu einem „symbol of truth“²²⁶ und war als solches – wie bei *A Picture of America* erstmalig in Buchform der Fall – der Dokumentation der harschen gesellschaftlichen Realitäten verpflichtet. Bei Steichen hingegen tritt die Kamera noch als „a symbol of man’s mastery of the machine“²²⁷ auf. Vor Stevens’ Gesicht gesetzt wird sie als Medium allumfassender Sichtbarmachung charakterisiert, sie übersteigt – etwa im Falle von Stevens’ Dokumentation der Erdkrümmung – das, was das menschliche Auge zu leisten im Stande ist. Es ist das in seiner Präzision überlegene, technisch-apparative Sehen, das hier die Wahrnehmung mit bloßem Auge ersetzt.

Dass Stevens’ Physiognomie auf der Fotografie gänzlich von der Kamera verdeckt wird, entspricht der vom Fotografen selbst offenbar präferierten Darstellung seiner Person in der Presse, wie ein Artikel in der Zeitschrift *Modern Mechanix* vom März 1930 vermuten lässt. Hier heißt es über Stevens:

„[T]he greatest flying photographer of them all is so averse to personal publicity that when he was asked for photographs to illustrate [this article] he absolutely refused to release any picture of himself save one in which his face is entirely covered by an oxygen mask, used in making the loftiest altitude pictures ever snapped.“²²⁸

Das dem Artikel beigefügte Foto von Stevens mit einer Sauerstoffmaske, die dieser für seine Flüge in großer Höhe verwendete – ja, die diese Flüge überhaupt erst möglich machte –, lässt an vergleichbare Darstellungen in Diego Riveras *Detroit*er Freskenzyklus denken, in dem gesichtslose, da Helme und Masken tragende Männer als eine Art Zwischenform von Mensch und Maschine in Erscheinung treten. Die Gasmasken tragenden Gestalten vor den Kriegsflugzeugen auf der rechten Seite der oberen Westwand (Abb. 122) weisen dabei dezidiert bedrohliche Konnotationen auf, was mit der Totenkopfdarstellung im darunter befindlichen, in Grisaille gehaltenen Bildfeld unmissverständlich ausgedeutet wird (Abb. 109). Links und rechts der Schiffe deutet Rivera hier die Verflechtungen der Industrie des Nordens mit der Landwirtschaft im Süden des amerikanischen Kontinents an, wobei er nicht nur auf deren gegenseitige Abhängigkeit verweist, sondern auch auf das Fortbestehen kolonialer Ausbeutungsmechanismen anspielt. Zudem wird diese Seite des Freskos ergänzt durch die Darstellung eines räuberischen Falken, wohingegen auf der linken Seite, unter den Fordschen Passagiermaschinen, eine Friedenstaube zu finden ist. Das Fresko spiegelt somit die Ambivalenz industrieller Entwicklungen wider.

Steichens *photomurals* hingegen lassen den Menschen – und dabei insbesondere den Mann – eindeutig über die Maschine triumphieren. Die Maschine wird zu dem

226 Ebd., S. 229.

227 Ebd.

228 Anon., *Adventuring with the Most Famous Aerial Photographer*, in: *Modern Mechanix* (März 1930), S. 52–55, hier: S. 52.



Abb. 122: Diego Rivera, *Detroit Industry*, 1932, Fresken an der Westwand, Detail, The Detroit Institute of Arts, Detroit

Werkzeug – sowohl in Form des Flugzeuges als auch in Form der Kamera –, mit dem dieser sich der Welt erst gänzlich bemächtigen, sich diese aneignen kann. An der Kopfseite des Raums wurden dabei von Steichen die persönlichen Pionierleistungen herausragender US-Amerikaner auf den Gebieten Luftfahrt und Luftbildfotografie, verkörpert durch Captain Stevens und die Wright Brüder, besonders hervorgehoben. Steichen arbeitete dabei mit einer Dreiteilung, die abermals auf die klassische Altarbildform des Triptychons verweist. Die Mitteltafel wird durch die runden Motorenblöcke gebildet, die sich aus der Bildfläche erheben und seitlich auseinanderstreben, während sich durch die mit einem Gitter versehenen Hangartüren zwei klappbare Seitentafeln und im unteren Bereich des Rauchabzugs eine Predella assoziieren lassen. Auch hier kann – wie schon im Falle von Sheelers *photomural* für die MoMA-Ausstellung – auf eine religiös konnotierte Sprache verwiesen werden, die nicht nur auf die Fordschen Produktionsstätten, sondern, wie Joseph J. Corn grundlegend untersucht hat, zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch auf die Luftfahrt Anwendung fand:

„As Americans searched for language appropriate to the excitement they felt for the airplane, they inevitably borrowed from this Christian tradition. They often spoke of themselves as ‚disciples,‘ ‚apostles,‘ and ‚prophets,‘ and thought of aviation as a ‚winged gospel‘ or ‚holy cause,‘ one that would literally transform the conditions of life.“²²⁹

229 Joseph J. Corn, *The Winged Gospel: America's Romance with Aviation*, erw. Neuaufl., Baltimore/London 2002, S. xiv.

Mit der Luftbildfotografie war eine neue Form der Weltaneignung entstanden, die sich einerseits durch eine möglichst große Genauigkeit auszeichnet, denn in ihrem praktischen Nutzen für Kartografie und militärische Aufklärung ist sie Informationsträger und verkörpert höchste mechanische Präzision. Luftbildaufnahmen würden sich somit, so konstatierte 1932 Steichen selbst, auch für die Wanddekoration hervorragend eignen, denn gegenüber den für die Wanddekoration häufig verwendeten herkömmlichen Karten hätten Luftbildaufnahmen den entscheidenden Vorteil, einen höheren Informationsgehalt zu liefern: „[A] human interest is created that would certainly make the photographic panels more fun to look at besides imparting a fabulous amount of data and information to all concerned or interested.“²³⁰ Andererseits übersetzt das Luftbild die äußere Wirklichkeit in eine abstrahierende Ästhetik und wurde bereits in der fotografischen Fachpresse der 1920er Jahre „als photographisches Kunstwerk“²³¹ anerkannt. Und zu guter Letzt wecken Luftaufnahmen, ebenso wie die Rundumsicht, bei den Betrachtenden den von Laura Mulvey für das Blickregime des klassischen Hollywoodkinos beschriebenen „sense of omnipotence“²³², der nicht zuletzt auch eine nationale Dimension hat.

Dass der Blick aus der Luft auch für die visuelle Erfassung des Rockefeller Center eine geradezu entscheidende Rolle spielt, stellte der Architekturhistoriker Sigfried Giedion schon 1941 in seinem Werk *Raum, Zeit, Architektur* heraus, das noch heute als Klassiker der Architekturtheorie gilt.²³³ Laut Gideon könne „[d]ie wirkliche Anordnung und Aufteilung der Bauten [...] nur aus der Luft gesehen und verstanden werden“²³⁴. Interessant in Bezug auf Steichens fotomontiertes Wandbild ist zudem, dass Gideon in seinem Buch für das Rockefeller Center ebenso die Fotomontage als das Darstellungsmittel wählte, um die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Perspektiven adäquat abbilden zu können, denn „[e]in so großer Komplex setzt nicht den fixierten Blickpunkt der Renaissance voraus, sondern den dynamisch wechselnden Blick unserer Zeit“²³⁵. Gideon bemühte hier den Vergleich mit Harold E. Edgertons Stroboskopfotografie,²³⁶ mit der es gelungen war, Bewegungsabläufe festzuhalten, die das menschliche Auge normalerweise nicht wahrnehmen kann:

230 Steichen, *Photo Murals* 1932, S. 6.

231 H.W. von Dückerr, Die neue Höhenkunst, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen* 58 (1921), S. 70-76, hier: S. 76.

232 Mulvey 1988, S. 63.

233 Vgl. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition* [1941], Ravensburg 1965, S. 498 ff.

234 Ebd., S. 502.

235 Ebd.

236 Vgl. hierzu: Harold E. Edgerton und James R. Killian, *Moments of Vision: The Stroboscopic Revolution in Photography*, 2. Aufl., Cambridge 1979; sowie: *Harold Edgerton: Seeing the Unseen*, hrsg. von Ron Kurtz, Deborah Douglas und Gus Kayafas, Göttingen 2018.

„Im Rockefeller Center muß das menschliche Auge ähnlich funktionieren; es muß jeden Blick einzeln registrieren, ihn in Beziehung zu allen anderen setzen und sie in ihrer Zeitfolge kombinieren. Nur so sind wir fähig, das grandiose Spiel der Volumen und Oberflächen zu erfassen und seine vielseitige Bedeutung zu erkennen.“²³⁷

Edward Steichen schuf im Rockefeller Center offenbar ein Jahr später ein weiteres *photomural*, diesmal im 54. Stock des zentralen RCA-Gebäudes, von dem nach jetzigem Kenntnisstand keine Installationsansichten überliefert sind. Ort der Installation von Steichens Wandbild war *The Skyport*, die im Dezember 1933 eröffneten Clubräumlichkeiten des Institute of the Aeronautical Sciences, die durch Ausstattung und Design den Besucher*innen auf noch immersivere Weise das Flugzeug und die Luftfahrt erlebbar machten, während sie sich weit über der Erde befanden:

„The Skyport‘ has been furnished and decorated in modern style by Grover Loening, pioneer airplane designer and a member of the council of the institute. Aluminum, the metal employed so extensively in the aeronautical sciences, is used throughout for furniture and decorations, and the color is extended to the draperies. Large photographic murals adorn the walls. One is the work of Edward Steichen, who was in charge of aerial photography during the World war, and whose photographic murals have won him international renown.“²³⁸

VI.2.5 Steichens *photomurals* in der Presse und seine Pläne für eine „photographic visualization of America“ im Wandbild

Mehr noch als die fotografischen Exponate der *Murals-by-American-Painters-and-Photographers*-Ausstellung wurden Steichens *photomurals* im RKO Roxy Theatre des Rockefeller Center von der zeitgenössischen Presse gefeiert. *Variety* benannte Steichens Werk als „one of the most interesting decorative schemes employed. The use of photo murals six feet high, made by Edward Steichen from actual aviation scenes photographed by him, give this room a unique character and make it one of historic significance.“²³⁹ Henry McBride bezeichnete in seiner Kritik der künstlerischen Ausgestaltung beider Theater das Wandgemälde *The Fountain of Youth* von Ezra Winter im Foyer der Radio City Music Hall, das wohl größte Werk im Ausstattungsprogramm des Theaters, als „so weakly academic that I don’t think it will be liked even by academicians“²⁴⁰. Zu Steichens *photomurals* im RKO Roxy hingegen merkte er an, man könne nur voll des Lobes sein: „It is disconcerting to a lover of painting to have to admit that

237 Giedion 1965, S. 503.

238 Anon., „Skyport“ Club Room Is Opened in Gotham, in: *The State Journal*, 6. Dezember 1933, S. 6.

239 *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 121.

240 McBride 1932.

a photographer comes nearer than the painters to expressing the feeling of the times, but nothing is to be gained by deceiving oneself.²⁴¹

Nicholas Ház nahm in *American Photography* diese Anerkennung zum Anlass, um zu postulieren, Kunstkritiker*innen würden die *photomurals* mit einer ähnlichen Ernsthaftigkeit diskutieren wie Riveras Fresken, „and what is more, they prefer them to a lot of pretentious painted murals, to be found in the same set of buildings“²⁴². Mit Steichens *photomurals* sei ein weiterer Meilenstein gesetzt worden, der Siegeszug der Fotografie schreite damit unaufhaltsam voran. „The painters will have to look out to avoid being squeezed off the map altogether“²⁴³, sagte Ház voraus. Zwei Aspekte würden den endgültigen Triumph der Fotografie über die Malerei auf dem Gebiet der Wanddekoration noch verhindern: Zum einen die geringere Haltbarkeit der *photomurals* und zum anderen die minderwertigen Möglichkeiten, die die Farbfotografie bislang biete. Diese Anmerkung zeigt, dass Ház an das *photomural* doch wieder die Maßstäbe traditioneller „Hochkunst“ anlegte:

„When one is able to be as good a colorist with the camera as some painters are with the brush, and when these good colorphotographs can be enlarged to heroic size and as durably affixed to the walls as the Pompeian murals for instance, then the painters may as well shut up shop. This would be a sad eventuality since painters give so much color to the world, not only on their canvases. But then they may lay aside their brushes and buy a camera to avoid the breadline.“²⁴⁴

In der Zeitschrift *The Commercial Photographer*, die sich an kommerziell tätige Fotograf*innen und damit an eine Fachleser*innenschaft richtete, nannte Ház Edward Steichens *photomurals* „the first time that any photographer vanquished a crowd of painters in this particular field of picture-making [...]“²⁴⁵. Den Fotograf*innen versicherte er:

„And so we can ring up another clear cut victory of the camera over the brush. You don't have to be nervous any more about trying to get a commission for mural decoration, no matter how many painters are trying for the same walls. While just a year ago the owner or architect of the building might have told you to 'stick to your last,' today they seriously may ponder the question, and if they are pressed for time and would like to have the murals finished on time, (something hard to get from painters,) or if they have courage, vision, and a true understanding of art, insofar as they want to record facts and feelings of our own time on their walls, not weak cast shadows of the past, they may give you the commission.“²⁴⁶

241 Ebd.

242 Ház 1933a, S. 404.

243 Ebd., S. 408.

244 Ebd.

245 Ház 1933b, S. 14.

246 Ebd., S. 15–16. Hervorhebung durch die Autorin.

Auch die ausländische Fachpresse nahm von Steichens fotografischem Bildfries Notiz. So schrieb die in London erscheinende Zeitschrift *Photography*, die einen Teil der Formulierungen ihres Artikels von Ház übernahm, Steichen gar die Begründung eines gänzlich neuen fotografischen Industriezweiges zu: „A new photographic industry has been created by Edward Steichen's mural decorations [...]“. ²⁴⁷ Steichens *photomurals* könnten als „the latest sensation in Greenwich City art circles“ ²⁴⁸ gelten. Für seine Arbeiten im RKO Roxy Theatre habe der Fotograf gerade einmal drei Wochen gebraucht: „No fresco painter could match this.“ ²⁴⁹ Angesichts dieser Leistungen blieb für die Zeitschrift nur noch die Frage zu stellen: „Who will pioneer mural photography in England?“ ²⁵⁰

Die Nachrichten des Osloer Fotografen-Verbands berichteten ebenfalls 1934 über Steichens monumentale Wandarbeiten. Unter der Überschrift *Nachrichten aus Amerika – Eine sensationelle Arbeit in der Fotografie* wurden auch hier Installationsansichten der *photomurals* im RKO Roxy Theatre gezeigt und die Frage aufgeworfen, wann wohl norwegische Fotograf*innen vor ähnliche Aufgaben gestellt werden würden. ²⁵¹ Als mögliches Betätigungsfeld wurde Norwegens wichtigster nationaler Repräsentationsbau dieser Zeit ins Spiel gebracht, der sich zu diesem Zeitpunkt noch im Bau befand: „Vielleicht in Oslos neuem Rathaus?“ ²⁵²

Auch Steichen sah das *photomural* offenbar für repräsentative Aufgaben auf höchster nationaler Ebene bestimmt. Sein eigentlicher Traum für das Medium, so äußerte

247 Anon., Mural Photographic Decoration – A New Industry, in: *Photography* (Dezember 1933), The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.10.

248 Ebd.

249 Ebd.

250 Ebd.

251 Anon., Nyheter fra Amerika – Et arbeide av ganske sensasjonell art innen fotografien, in: *Meddelelser fra Oslo Fotografforening* 2 (Februar 1934), unpaginiert, The Museum of Modern Art Archives, New York, USA, VII.C.10.

252 „I Oslo nye rådhus kanskje?“ Zitiert nach ebd. Deutsche Übersetzung durch die Autorin. Die Grundsteinlegung für das Osloer Rathaus war im Jahr 1931 erfolgt. Nach der vergleichsweise spät erlangten Unabhängigkeit Norwegens von Schweden, so Robert Schediwy, sei es geplant worden als „ein Wahrzeichen, das die nationalen Aspirationen symbolisieren sollte [...]“. Robert Schediwy, *Städtebilder: Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik*, Wien 2005, S. 164. Zu einer Realisierung fotografischer Wandarbeiten kam es im Osloer Rathaus jedoch nicht. Kunstschaffende wie Henrik Sørensen und Alf Rolfsen hielten sich vielmehr an die tradierte Kunstform des Freskos, um sich mit Fragen der nationalen, aber auch der kulturellen Identität Norwegens auseinanderzusetzen. Den mexikanischen Vorläufern auf dem Gebiet der modernen Fresko-Malerei waren diese Künstler sich dabei offenbar bewusst: „The artists involved were aware of Mexican work in mural painting, but their knowledge of inter-war American and Soviet decorative art was limited.“ Gunnar Sørensen, *Artistic Unity and Accord*, in: Ulf Grønqvold, Nils Anker und Gunnar Sørensen, *The City Hall in Oslo*, Oslo 2000, S. 257–421, hier: S. 269.

der Fotograf bereits im Mai 1932 in seiner Radioansprache, sei die Umsetzung eines monumentalen *photomurals*, das die USA selbst zum Thema habe:

„For many years I have been haunted by the idea of some day acquiring the ability and the opportunity to throw up on the walls of an appropriate and spacious building a photographic visualization of America, Engineering and the Land to be the larger theme of the whole design, bringing images of significant places and achievements onto suitably large wall surfaces: canals, dams, bridges, viaducts, mines, mills, factories, water supply, power supply, transportation by land, water and air, steel, copper, oil, coal, chemicals, wheat, corn, cotton, livestock and timber. Onto this background to be woven the pattern of the builders – the whole physical and mental gamut of human effort with its force, its weakness, its humor and its tragedy – the great drama of the machine age.“²⁵³

Offenbar verfasste Steichen tatsächlich eine Projektskizze, die unter dem Titel *Photo Mural – Visualization of America* überliefert ist, um ein solches *photomural* in Washington, der politischen Machtzentrale der USA, zu realisieren.²⁵⁴ Zur Umsetzung dieses Konzepts kam es jedoch nie, was, so schrieb Steichen im September 1957 an die Kunstkritikerin Aline Saarinen, nicht überraschend gewesen sei, „as it really envisaged a special building or auditorium, as the entire space was to have been a great cavern or vaulted auditorium entirely covered by a mural“²⁵⁵.

Noch im August 1947 hatte Steichen jedoch ähnliche Vorstellungen in einem Gespräch mit dem *New York Times Sunday Magazine* geäußert. Die kurz zuvor erfolgte Ernennung Steichens zum Direktor der Fotografie-Abteilung des Museum of Modern Art war der Anlass für das Porträt des Journalisten Gilbert Bailey, in dem auch die mögliche Umsetzung fotografischer Wandbilder in Washington zur Sprache kam: „Ultimately, perhaps, there will be a great building in the nation’s capital with murals covering the walls and ceiling, a place where tourists may see the great story of America in pictures.“²⁵⁶ Zusammensetzen sollten diese sich jedoch nicht aus Steichens eigenen Fotografien, sondern aus Aufnahmen der 200.000 talentiertesten Amateurfotograf*innen der USA, so die Vorstellung des Fotografen. Steichens Interesse an der Fotografie als eines Mediums, das an einen elitären Kunstbegriff geknüpft war, war während des Zweiten Weltkriegs, in dem der Fotograf die Naval Aviation Photographic Unit der

253 Steichen, *Photo Murals* 1932, S. 7. Hervorhebung durch die Autorin.

254 Dies geht aus einem Brief Steichens aus dem Jahr 1957 an die Kunstkritikerin Aline Saarinen hervor, dem diese nachträglich angefertigte Projektskizze beigelegt ist. Siehe: Edward Steichen, Brief an Aline Saarinen, 20. September 1957, The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 1, Folder 5. Die Projektskizze, die Steichen Saarinen schickte, weist konzeptuelle Parallelen zu Steichens *Family-of-Man*-Ausstellung auf, die der Fotograf 1955 für das MoMA konzipierte.

255 Ebd.

256 Gilbert Bailey, *Photographer’s America*, in: *The New York Times Sunday Magazine*, 31. August 1947, S. 14, S. 39, hier: S. 39. Dieser Abschnitt ist auch zitiert bei: Christopher Phillips, Steichen’s „Road to Victory“, in: Ribalta 2008, S. 367–378, hier: S. 378.

US-Marine geleitet hatte, nämlich etwas anderem gewichen: der Vorstellung von der Fotografie als Volkskunst.

„The idea for a new folk art in photography developed in Mr. Steichen's mind during World War II when, as a Navy commander, he headed a special Navy photographic unit. He was impressed by what could be achieved by taking pictures on a grandiose scale and using them selectively to tell a complete story.“²⁵⁷

Zur Anwendung kam diese Form des „storytelling“ bereits 1942 in der von Steichen für das Museum of Modern Art organisierten Propagandaausstellung *Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War*, die nicht einmal sechs Monate nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbour gänzlich im Zeichen jener US-amerikanischer Kampfbereitschaft stand, die Steichen bereits 1932 in seinen *photomurals* im RKO Roxy Theatre angedeutet hatte (Abb. 123). Die dynamische Ausstellungsgestaltung, entwickelt vom Bauhauskünstler Herbert Bayer, arbeitete dabei nicht nur mit großformatigen *photomurals*, die – die mobilen Ausstellungswände des MoMA-Ausstellungsraums ersetzend – entlang eines sich in einer S-Kurve windenden „Weges“ arrangiert waren, der, wie der Ausstellungstitel implizierte, zweifellos zu einem US-amerikanischen Triumph führen würde.²⁵⁸ Bayers werbe- und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zur Grundlage nehmend, die er seit den 1930er Jahren u. a. in Diagramme übersetzt hatte, wurden Fotografien zudem – gänzlich losgelöst von architektonischen Zusammenhängen und in unterschiedlichen Winkeln positioniert – dicht an die Betrachter*innen herangerückt, mit dem Ziel, diese zusätzlich zu beeinflussen, sie zu einer geplanten und unmittelbaren Reaktion herauszufordern.²⁵⁹ Dabei eignete sich die Propagandaschau in der Geschichtsnarration das indigene Erbe an, denn in die Ausstellung führten große,

257 Bailey 1947, S. 39. Hervorhebung durch die Autorin.

258 Der vorherige Titel der Ausstellung, die bereits vor dem Angriff auf Pearl Harbour geplant worden war, lautete *Panorama of Defense* und war damit weitaus weniger eindeutig. Vgl. Ribalta 2008, S. 365, Anm. 1.

259 In *Fundamentals of Exhibition Design* hatte Bayer erläutert, das Thema einer Ausstellung „should not retain its distance from the spectator, it should be brought close to him, penetrate and leave an impression on him, should explain, demonstrate, and even persuade and lead him to a planned and direct reaction.“ Herbert Bayer, *Fundamentals of Exhibition Design* [1937], in: *PM (Production Manager)* 6:2 (Dezember 1939–Januar 1940), S. 17–25, abgedruckt in: Ribalta 2008, S. 211–219, hier: S. 211. Bayers dynamische Ausstellungskonzeptionen lassen sich bis zu El Lissitzkys *Pressa*-Beitrag zurückverfolgen, den Bayer selbst einmal als einen „revolutionären wendepunkt“ bezeichnet hatte: „Die innovation bestand im konzept des dynamischen raums anstelle einer starren symmetrie, in der unkonventionellen verwendung mehrerer materialien (einführung neuer materialien wie cellophan für gekrümmte, transparente flächen) und in der anwendung eines neuen maßstabs, indem er riesige fotografien verwendete.“ Zitiert nach: Bernhard Widder, *herbert bayer. architektur / skulptur / landschaftsgestaltung*, Wien/New York 2000, S. 7.



Abb. 123: Ausstellungsansicht, *Road to Victory*, Museum of Modern Art, New York (21. Mai–4. Oktober 1942)

ungerahmte Fotografien von *Native Americans* ein, mittels derer eine historische Kontinuität des US-amerikanischen Volkes konstruiert wurde (Abb. 124).

Anders als bei Steichens *photomurals* für das RKO Roxy Theatre standen bei *Road to Victory* nicht mehr die künstlerische Leistung und die Vision des Fotografen-Genius im Vordergrund. Die hier präsentierten Fotografien stammten fast ausschließlich von Regierungsorganisationen – darunter vor allem Aufnahmen der Farm Security Administration, des Army Signal Corps und des Navy Bureau of Aeronautics – und waren von Steichen lediglich ausgewählt worden:

„The 150 photographs finally selected have all been enlarged to mural sizes varying from three by four feet to ten by forty feet. It is noteworthy that Commander Steichen – perhaps the most celebrated living technician of the camera – has neither included any of his own photographs nor limited his choice of examples to those of technical excellence. Fascination with technical perfection has distracted many photographers and connoisseurs of photography from its chief natural functions of documentation and human interest recording. Commander Steichen's selection comprises examples that are above all thrilling visual images of our nation in this critical day and age.“²⁶⁰

260 Monroe Wheeler, A Note On The Exhibition, in: *Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War* (= The Bulletin of the Museum of Modern Art 5–6, Juni 1942), New York 1942, S. 18–20, hier: S. 19.



Abb. 124: Ausstellungsansicht, *Road to Victory*, Museum of Modern Art, New York (21. Mai–4. Oktober 1942)

Steichen ging somit hier den Weg weiter, fotografisches Fremdmaterial nicht-künstlerischen Ursprungs zu verarbeiten, den er 1932 bereits beschritten hatte, indem er etwa die Aufnahme des Pionierflugs der Wright-Brüder in ein übergeordnetes künstlerisches Konzept eingebettet hatte. Seine Arbeit als Teil der Naval Aviation Photographic Unit während des Zweiten Weltkriegs hatte Steichen offenbar dazu gebracht, seine Rolle als Künstlerindividuum noch weiter zu überdenken und seine Arbeit dem Ziel unterzuordnen, ein möglichst umfassendes und facettenreiches Porträt der US-amerikanischen Gesellschaft zu zeichnen:

„[T]here is tremendous value in big scale operations. You discover things. The unseen and the unforeseen. Every picture may not be great in itself but it fits into a niche. If we could get photographers on the right track, you could get into the corners and cubbyholes of American life and tell the story as it has never been told.“²⁶¹

Ihren Höhepunkt fanden diese Überlegungen Steichens schließlich in der *Family-of-Men*-Ausstellung von 1955, die die Betrachter*innen nun nicht mehr nur durch die Größe der präsentierten Fotografien – geschossen von namenhaften Fotograf*innen

²⁶¹ Bailey 1947, S. 39.

wie Manuel und Lola Álvarez Bravo sowie von Amateur*innen –, sondern auch durch ihre schiere Masse zu überwältigen suchte und dabei die Intention hatte, ein universelles Bild menschlicher Erfahrungen zu zeichnen, das über nationale Grenzen hinausging.²⁶²

VI.3 Ornament und Abstraktion: Margaret Bourke-Whites *photomurals* für die National Broadcasting Company (NBC)

Während Edward Steichens *photomurals* in der RKO Roxy Raucherlounge männliche Piloten zu modernen Heldentypen stilisierten, waren deren weibliche Pendants, seit den 1920er Jahren von der Presse *aviatrices* genannt,²⁶³ vom Bildgeschehen gänzlich ausgeschlossen. Noch 1911 war in der Presse diskutiert worden, ob sich die Frau überhaupt zum Fliegen eigne, wobei man sich biologistischer und geschlechterstereotyper Argumente bediente.²⁶⁴ Als Begründung für die Frau im Cockpit wurde etwa angeführt, dass diese über ein größeres Blickfeld verfüge als der Mann. Die Frau, so erklärte der Wiener Professor Rudolf Hensingmuller mit einer wohl nicht nur aus heutiger Sicht kurios anmutenden Beweisführung „retained the primitive faculty of seeing with her full retina. Enforced modesty and flirting have caused this.“²⁶⁵ Obwohl der britische Pilot Claude Grahame-White Hensingmuller hier widersprach und erklärte, er bereue Frauen das Fliegen beigebracht zu haben, da diese entscheidende Qualitäten vermissen lassen würden „which make for safety in aviation“²⁶⁶, gab es bereits im Jahr 1930 in den

262 Siehe: Ausst. Kat. *The Family of Man: The greatest photography exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries, created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, mit einem Vorwort von Carl Sandberg, New York 1955. Vgl. zudem zur Ausstellung und ihrer Rezeption insbesondere: Eric J. Sandeen, *Picturing an exhibition: The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque 1995.

263 Vgl. Alan Meyer, *Weekend Pilots: Technology, Masculinity, and Private Aviation in Postwar America*, Baltimore 2015, S. 9.

264 Unter dem Titel *Will Woman Drive Man Out Of The Sky?* wurde die Pro-Kontra-Argumentation zu dieser Frage 1911 in einer ganzen Reihe von Tageszeitungen in den USA reproduziert. Siehe u. a.: *The San Francisco Examiner*, 10. September 1911, S. 3; *Greensboro Daily News*, 3. September 1911, S. 10; *Nashville Tennessean, Magazine Section*, 3. September 1911, unpag.; *El Paso Herald*, 15. Dezember 1911, S. 10.

265 Rudolf Hensingmuller, *Why a Woman Can Run an Airship Better Than a Man*, in: *The San Francisco Examiner*, 10. September 1911, S. 3.

266 Claude Grahame-White, *No Place in the Air for Women*, in: *The San Francisco Examiner*, 10. September 1911, S. 3. Grahame-White schrieb hier weiter: „They are temperamentally unfitted for the sport. [...] Thus women may possess a greater range of vision, although I have never heard the proposition advanced before, but that will not make them better aviators, for a greater range of vision is not needed. The aviator has all he can do to look straight ahead, and the power to see further to the right and left would prove at all serviceable.“ Ebd.

USA 203 lizenzierte Pilotinnen,²⁶⁷ eine Zahl, die sich in den folgenden fünf Jahren fast vervierfachen sollte.²⁶⁸ Allerdings stießen diese immer noch auf Schwierigkeiten, sich auf einem männlich dominierten Feld gänzlich durchzusetzen und als gleichberechtigt akzeptiert zu werden, so Alan Meyer:

„Even women whose fame and aerial feats arguably matched those of their male counterparts could not break free from the long shadow of masculinity. Amelia Earhart, for instance, was quickly dubbed ‚Lady Lindy‘ by a press and public eager to compare her to the most famous male pilot of the day, Charles Lindbergh, rather than celebrate her accomplishments as an aviator who also happened to be a woman.“²⁶⁹

Im Januar 1933 setzte Edward Steichen selbst jedoch Amelia Earhart für einen Beitrag der US-amerikanischen Modezeitschrift *Vogue* nicht nur im Powder Room des RKO Roxy Theatre vor Maurice Heaton's gläsernem Wandbild in Szene, er fotografierte die Flugpionierin auch vor seinen eigenen *photomurals* in der eigentlich ausschließlich Männern vorbehaltenen Smoking Lounge (Abb. 125).²⁷⁰ Es handelte sich hier somit in zweifacher Hinsicht um ein weibliches Vordringen in einen ursprünglich Männern vorbehaltenen Raum.

Dieses Beispiel ist deshalb bemerkenswert, weil diese geschlechtergeschichtlich interessanten Vorstöße auch auf dem Gebiet der Kunst stattfanden. Im selben Jahr sollte auch die US-amerikanische Fotografin Margaret Bourke-White in den immer noch männlich dominierten Bereich künstlerischer Wandgestaltung vordringen und mit ihren *photomurals* im Rockefeller Center alles bis zu diesem Zeitpunkt Dagewesene auf dem Gebiet monumentaler Fotografie übertreffen. Anbringungsort ihrer *photomurals* war die Empfangsrotunde im Mezzanin der National Broadcasting Company, einem Unternehmen, das – 1926 von der General Electric, Westinghouse und der Radio

267 Vgl. Louise Goddard, *Our Girls Are Flying Now*, in: *Physical Culture* (August 1930), S. 16–17, S. 86–88 sowie S. 90, hier: S. 16.

268 1935 lag die Zahl der zugelassenen Pilotinnen in den USA bereits zwischen 700 und 800. Vgl. Wosk 2001, S. 149.

269 Meyer 2015, S. 9. Nach ihrer Heirat mit dem Verleger George P. Putnam 1931 wurde Earhart von der Presse zudem unter dem Namen „Mrs. Putnam“ geführt. Sie verbat sich dies jedoch ausdrücklich und bestand auf dem Namen Earhart, wie u. a. ein von der *New York Times* 2017 veröffentlichter Brief Earharts an den Herausgeber der Zeitung vom Mai 1932 beweist. Siehe: David W. Dunlap, *Looking Back: 1932 | I'm Not ‚Mrs. Putnam.‘ I'm Amelia Earhart*, in: *The New York Times*, 13. Juli 2017 (<https://www.nytimes.com/2017/07/13/insider/1932-im-not-mrs-putnam-im-amelia-earhart.html>, letzter Zugriff: 20.04.2023). Die *Times* berichtete nach Earharts Beschwerde daher bereits am 25. Juni 1932 unter der Überschrift *Chicago Welcomes Amelia Earhart: „She Will Retain Her Flying Name, but Declares Putnam a Grand Name Socially.“* Siehe: Anon., *Chicago Welcomes Amelia Earhart*, in: *The New York Times*, 24. Juni 1932, S. 16.

270 Vgl. Anon., *Fashion: First Lady of the Sky—Some High-Flown Fashions*, in: *Vogue* 81:2 (15. Januar 1933), S. 30–31, S. 66.



Abb. 125: Amelia Earhart fotografiert von Edward Steichen vor seinen *photomurals* in der Raucherlounge des RKO Roxy Theatre, Radio City, New York, in: Fashion: First Lady of the Sky–Some High-Flown Fashions, in: *Vogue* 81:2 (15. Januar 1933), S. 30

Corperation of America gegründet – als das erste landesweite Rundfunknetzwerk der Vereinigten Staaten gelten kann:

„Within these studios, much of the radio programming that entertained most of America through the 1930s was generated. From the famed symphony broadcasts of Arturo Toscanini to the even more famous mispronunciations of Amos ,n' Andy, NBC programs were broadcast directly to the New York metropolitan region over stations WEAf and WJZ and were transmitted over long-distance telephone lines to distant cities where NBC-affiliates subsequently broadcast them to their own local listeners. The voices of Broadway – including Eddie Cantor and George Burns and Gracie Allen – spoke directly, intimately, and electroacoustically to millions of Americans, from Maine to California. The impact of Radio City thus extended far beyond the bounds of midtown Manhattan, contributing to the nationalization of the modern soundscape.“²⁷¹

Noch heute befinden sich die NBC-Studios im zentralen Hauptgebäude des Rockefeller Center, das zwischen 1933 und 1988 als RCA-Gebäude bekannt war. Für die Dekoration des NBC-Empfangsraums wurde mit Margaret Bourke-White offenbar dezidiert eine Fotografin ausgewählt, die sich trotz ihres jungen Alters – Bourke-White war zum Zeitpunkt der Durchführung des Auftrages der NBC nicht einmal 30 Jahre alt – als Pionierin auf dem Gebiet der Industriefotografie bereits einen Namen gemacht hatte. Die Tochter eines Ingenieurs, deren Faszination für Maschinen – so die These ihrer Biografin Vicki Goldberg – aus der Kindheit herrührte,²⁷² hatte Übung darin, selbst unter den schwierigen Lichtverhältnissen einer Fabrik ausdrucksstarke Fotografien zu erzeugen, die die Leistungsfähigkeit des jeweiligen Unternehmens in der Außendarstellung vermitteln konnten. Dies hatte sie bereits 1927 mit ihren Aufnahmen für ihren ersten Klienten, die Otis Steel Mill, unter Beweis gestellt, die dazu führten, dass sie schließlich Aufträge des Herausgebers Henry R. Luce erhielt, zunächst für die Zeitschrift *Fortune*, für die sie u. a. 1930 die Industrie des Ruhrgebiets dokumentierte, und schließlich für das *LIFE*-Magazin, für dessen Erstausgabe Bourke-White 1936 das Titelbild – eine Aufnahme des Fort Peck Dam in Montana – lieferte.

In der Presse wurde Bourke-White 1933 als eine Fotografin vorgestellt, die die großartigen Erscheinungen US-amerikanischer Massenproduktion jeglicher Landschaftsansicht vorziehe, „who would give a gross of scenic vistas for one good turbine or the whirr of sparks that fly as molten metal flows in a steel mill“²⁷³. Der geradezu

271 Thompson 2002, S. 306.

272 Vgl. Vicki Goldberg, *Margaret Bourke-White: A Biography*, New York 1986, S. 13–14. Ihr 1931 erschienenes Fotobuch *Eyes On Russia* widmete Bourke-White ihrem Vater, „who invented machines instead of photographing them.“ Siehe: Margaret Bourke-White, *Eyes On Russia*, New York 1931.

273 Geraldine Sartain, *Shed Give Gross of Scenic Vistas for Good Camera Shot in Steel Mill*, in: *New York World-Telegram*, 26. Dezember 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

propagandistische Tonfall dieser Berichterstattung lässt sich dabei wohl gerade vor dem Hintergrund der durch die Depression verursachten Wirtschaftsprobleme als gezielte Strategie interpretieren, die US-Industrie in ein positives Licht zu rücken. Bourke-White habe das ästhetische Potenzial US-amerikanischer Fabriken demnach schon in jungen Jahren erkannt und sei nicht nur in der Lage, Maschinen und Fertigungsprozesse präzise wiederzugeben. In ihren Augen verfügten diese über eine monumentale Dramatik, die Bourke-White auch in ihren Aufnahmen zu vermitteln suchte:

„Where other artists stand beglamed before the lights and shadows of the onrushing Niagara, or the bleak rocky cliff of El Capitan, Miss Bourke-White would pass up all the natural beauty spots for one good shot of the inside of a coal mine 1,000 feet beneath the ground. The beauty of line in a steel girder leaves her speechless. Dark smokestacks rising from the Cleveland flats, an ore boat, the gleam of a worker's naked back as he feeds the blazing cook oven – all these represent to her the art of the mechanistic age, the beauty and dignity of labor, the thing about industrial America that makes it worth while.“²⁷⁴

Den malerischen Texturen der piktorialistischen Fotografie konnte die 1904 geborene Fotografin dabei gar nichts mehr abgewinnen. Für sie war die Fotografie „an art form in its own right – hard and sharp and clear“²⁷⁵. Insbesondere das *photomural* betrachtete Bourke-White als das Medium, das im Einklang stand mit der industrialisierten Welt und das als technikbasierte Kunstform diese angemessen und öffentlichkeitswirksam, da im Großformat überhöht, zu repräsentieren im Stande war:

„This is an industrial world [...]. We should see its beauty and live with it. Isn't it silly for a great engineer to hang two pretty oil paintings in his office? He should have his walls covered with photographic murals of the great things he has done. Why don't we have transportation buildings decorated with photo murals of the industry?“²⁷⁶

Gerade die Industriefotografie galt als ein ausgesprochen ungewöhnliches Betätigungsfeld für eine Frau, „a most unusual profession for one of her sex“²⁷⁷. Fabriken wie die Otis Steel Mill waren männlichen Arbeitern vorbehalten, sie waren ein lautes, schmutziges Arbeitsumfeld voller Hitze und Säuredämpfe, sodass Bourke-White vor ihrem Besuch

274 Ebd.

275 Anon., Photo-Murals Decorate Walls at Radio City, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 24. Dezember 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

276 Sigrid Arne, Are You One Who Claims Woman's Place Is In The Home? Meet Five Living Refutations of That Mildewed Argument, in: *Hartford, Conn. Courant*, 27. Mai 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

277 Marjorie Lawrence, Dizzy Heights Have No Terrors for This Girl Photographer, Who Braves Numerous Perils to Film the Beauty of Iron and Steel, in: *The New York Sun*, 25. April 1929, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

erst versichern musste, sie sei nicht „the fainting kind“²⁷⁸. Als „girl photographer“²⁷⁹, wie sie von der zeitgenössischen Presse etwas despektierlich genannt wurde, stach sie in diesem Umfeld in besonderer Weise hervor. Rhetorisch knüpfte die Beschreibung ihrer Person in der Presse dabei immer wieder an den ur-US-amerikanischen Pioniermythos an. Bourke-White wurde als „daring woman genius“²⁸⁰ bezeichnet und als Fotografin hervorgehoben, „who has blazed a new trail in photography, and to whom danger is an everyday adventure“²⁸¹. In der Berichterstattung zu ihrem NBC-Auftrag wurde der Fakt, dass es sich hierbei nicht nur um „one of the largest photo-murals extant“²⁸² handelte, sondern auch um „the only one ever done by a woman“²⁸³, dabei ausdrücklich betont.

In ihrer grundlegenden Studie *The Woman's Eye* von 1973 hat Anne Tucker in Bezug auf Bourke-Whites Karriere konstatiert: „Had she been born a man, Bourke-White could scarcely have enjoyed more success.“²⁸⁴ Die Fotografin wusste sich in den Medien geschickt zu inszenieren und galt Anfang der 1930er Jahre als *das* Rollenmodell der modernen emanzipierten Frau, die nicht nur in ihrer Arbeit ausgesprochen waghalsig vorgeht – berühmt geworden ist etwa eine Aufnahme, die sie auf einem der Wasserspeier des Chrysler Building zeigt, die Kamera nach unten gerichtet –, sondern die sich auch ein gewisses Maß an Exzentrik leistete. 1931 bezog sie, auch das war Teil ihrer gekonnten Selbstdarstellung, ein kostspieliges Atelier im 61. Stock des berühmten Chrysler Building, vom Industriedesigner John Vassos ausgestattet mit modernen Materialien wie Glas und Aluminium. Hier empfing sie nicht nur Klient*innen, sondern auch Pressevertreter*innen, denen die Räumlichkeiten mit den zwei anliegenden Terrassen – auf der kleineren hielt Bourke-White zwei Baby-Alligatoren und acht Schildkröten – als der ultimative Ausdruck ihrer Modernität galten.²⁸⁵ Es waren wohl auch Bourke-Whites mediale Präsenz und ihre öffentlichkeitswirksame Selbstinszenierung, die sie für den NBC-Auftrag qualifizierten, denn die *photomurals* hatten für das Unternehmen nicht zuletzt eine Werbefunktion zu erfüllen.

Auf das Gebiet malerischer Wandgestaltung hatte es bis zu dem Zeitpunkt, als Bourke-White mit ihrer Arbeit an den *photomurals* für die NBC begann, in den Ver-

278 Margaret Bourke-White, *Portrait of Myself*, New York 1963, S. 49.

279 Brooklyn Daily Eagle, 24. Dezember 1933.

280 Edna Robb Webster, Daring Woman Genius Braves Many Hazards To Obtain Photographs, in: *The Central Press Association*, 17. März 1931, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

281 Alice Alden, Blazed A New Trail In Photography, in: *The Lancaster Daily Eagle*, 12. Januar 1934, S. 6.

282 Sartain 1933.

283 Ebd.

284 Tucker 1973, S. 45.

285 Vgl. Emily Genauer, Workshop Atop Skyscraper Reflects Personality of Woman Photographer, in: *New York World-Telegram*, 13. Januar 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.



Abb. 126: Mary Cassatt, *Modern Woman (section of tympanum)*, 1893, Wandgemälde für das Woman's Building der *World's Columbian Exposition* in Chicago, The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library

einigten Staaten immer wieder Vorstöße weiblicher Künstlerinnen gegeben, ja die USA waren, was die weibliche Partizipation auf diesem Feld betraf, sogar Vorreiter. So hatten 1893 sieben Malerinnen, darunter die bekannte US-amerikanische Impressionistin Mary Cassatt, Wandgemälde für das Woman's Building der *World's Columbian Exposition* in Chicago geschaffen, das gänzlich unter weiblicher Regie entstanden war (Abb. 126).²⁸⁶ Regina Megan Palm charakterisiert die Chicagoer Weltausstellung von 1893 daher für die Wandmalerei als ein „watershed event, that publicly marked, on an international level, women's participation in the field“²⁸⁷. Allerdings sei die Bedeutung der Ausstellung gleichzeitig einzuschränken, denn gelungen sei den Künstlerinnen der Durchbruch auf das männlich dominierte Gebiet der Wandmalerei hier nur „because of the gendered associations of the buildings and rooms in which they were asked to exhibit“²⁸⁸. Bailey Van Hook bezeichnet daher noch die US-amerikanische Wandmalerei-

286 Vgl. hierzu allgemein: *Women building history: public art of the 1893 Columbian Exposition*, hrsg. von Wanda M. Corn, Berkeley 2010; sowie: Jeanne Madeline Weimann, *The Fair Women: the story of the Woman's Building World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Chicago 1981. Vgl. zu Mary Cassatts Wandbild in Chicago: Sally Webster, *Eve's Daughter/Modern Woman: A Mural by Mary Cassatt*, Urbana 2004.

287 Regina Megan Palm, *Women Muralists, Modern Woman and Feminine Spaces: Constructing Gender at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition*, in: *Journal of Design History* 23:2 (2010), S. 123–143, hier: S. 123.

288 Ebd.



Abb. 127: Violet Oakley vor ihrem Wandgemälde *Unity*, um 1917, Violet Oakley papers, 1841–1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

bewegung des frühen 20. Jahrhunderts als einen „old-boys club“²⁸⁹. Die Künstlerin Violet Oakley (Abb. 127) ist die seltene Ausnahme einer Wandmalerin, der es gelang, sich in dieser Männer-Domäne dauerhaft zu etablieren, nachdem sie 1902 einen Auftrag für die Ausgestaltung des Governor’s Grand Reception Room des Pennsylvania State Capitol erhalten hatte, für den sie dreizehn Wandgemälde schuf.²⁹⁰ Als einzige Frau wurde sie in die Überblicksdarstellung des Wandmalers Edwin H. Blashfiel, *Mural Painting in America*,²⁹¹ aufgenommen, ohne dass ihr Geschlecht ausdrücklich betont wurde – laut Patricia Likos Ricci ein Hinweis darauf, „that by 1912 her sex had become less salient than her art“²⁹². Angesichts dessen, dass Oakley auf einem Gebiet reüssierte, das nicht nur physisch ausgesprochen fordernd war, sondern das maßgeblich Themengebiete umfasste, die die künstlerische Ausbildung von Frauen zu dieser Zeit nicht abdeckte, faszinierte ihre Zeitgenoss*innen an ihrer Karriere jedoch offenbar weiterhin vor allem ein Fakt, der auch in der zeitgenössischen Rezeption von Margaret Bourke-White überstrapaziert wird: „[T]hat she was a woman who could do a man’s job.“²⁹³

289 Van Hook 2003, S. 22.

290 Vgl. zu Violet Oakley insbesondere die 2016 erschienene erste Biografie über die Künstlerin: Bailey Van Hook, *Violet Oakley: An Artist’s Life*, Lanham 2016.

291 Vgl. Edwin H. Blashfiel, *Mural Painting in America*, New York 1913.

292 Patricia Likos Ricci, Violet Oakley: American Renaissance Woman, in: *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 126:2 (April 2002), S. 217–248, hier: S. 225.

293 Ebd., S. 220.

Eine Geschlechterseparierung, wie sie bereits 1893 bei der Chicagoer Weltausstellung durch die Beschränkung weiblicher Künstlerinnen auf geschlechtsspezifische Ausstellungsräume festzustellen ist, wurde auch mit der Berichterstattung zur MoMA-Ausstellung von 1932 festgeschrieben. Landesweit erschienen Zeitungsartikel, die die weibliche Beteiligung an der Ausstellung dezidiert heraushoben – in der Schau waren zwei Malerinnen und vier Fotografinnen vertreten – und die betonten: „Women have more than made good in the first large exhibition of murals by American artists and photographers ever held in this country.“²⁹⁴ Jedoch fiel zum einen der Frauenanteil in Bezug auf die Teilnehmer*innen-Zahl der gesamten Schau ausgesprochen gering aus. Und zum anderen erschienen die entsprechenden Artikel, die über die weiblichen Teilnehmerinnen berichteten, unter den Rubriken der jeweiligen Regionalzeitungen, die sich ausschließlich an Frauen richteten.²⁹⁵

Was die Fotografie – und damit auch die fotografische Wandgestaltung – betraf, so war Bourke-White der Meinung, dass Frauen sich für diese tatsächlich sogar weitaus besser eigneten, wie sie u. a. 1942 den *Minneapolis Star* wissen ließ:

„Women are far better photographers than men,‘ says Miss Bourke-White, ‘because they pay conscientious attention to detail.’ Her theory evidently proves true in her case because her photomurals decorate the rotunda of the National Broadcasting company in Rockefeller Center, New York City [...].“²⁹⁶

Allerdings kam es beinahe dazu, dass ihr ein Mann diesen prestigeträchtigen Auftrag streitig machte, denn um Abzüge in der entsprechenden Größe herzustellen, musste sich Bourke-White an das Studio des Fotografen Hendrick „Drix“ Duryea wenden, der 1932 auch in der MoMA-Ausstellung vertreten gewesen war, sich jedoch vor allem auf dem Gebiet der kommerziellen Herstellung von *photomurals* einen Namen gemacht hatte. Zwar war Bourke-White im Vorfeld gewarnt worden, dass Duryea sich bereits selbst um den NBC-Auftrag bemüht hatte, allerdings war sein Studio offenbar das einzige, das über die entsprechende Ausstattung verfügte, um Vergrößerungen von über 3 m Höhe herzustellen.²⁹⁷ In diesem Fall sollten die Abzüge zudem auf mit

294 Julia Blanshard, Six American Women Win Places In Exhibit Of Modern Murals, in: *Cumberland Evening Times*, 24. Mai 1932, S. 3.

295 In der *Cumberland Evening Post* hieß die Rubrik etwa *Fashions – Home Aids – Women’s News*, im *The Chippewa Herald-Telegram* erschien der Artikel auf der *Woman’s Page* der Zeitung. Siehe: Anon., Six American Women Win Places In Exhibit Of Modern Murals, in: *The Chippewa Herald-Telegram*, 22. Juni 1932, S. 5.

296 Anon., Women Better Photographers Than Men, Says Miss Margaret Bourke-White, in: *Minneapolis Star*, 19. März 1942, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

297 In ihrem Archiv findet sich ein schriftlich festgehaltener, detaillierter zeitlicher Ablauf der Ereignisse, wahrscheinlich verfasst von einem Assistenten. Diesen Notizen ist zu entnehmen, dass man zuvor in Erwägung gezogen hatte, Apeda Studios zu beauftragen, welche bereits Steichens *photomurals* ausgeführt

Fotoemulsion vorbehandelte Leinwandstreifen erfolgen, die eine höhere Beständigkeit gewährleisten und sich Duryea zufolge aufgrund ihrer feinkörnigen Struktur gerade besonders gut für die präzise Wiedergabe von Maschinen-Sujets eigneten.²⁹⁸ Anstatt sich auf diese ausführenden Tätigkeiten zu beschränken, versuchte Duryea jedoch von Anfang an, Bourke-White in ihrer Arbeit zu behindern und sie in Misskredit zu bringen.²⁹⁹ Mit der falschen Behauptung, er habe Bourke-Whites Negative nicht rechtzeitig erhalten, gelang es Duryea schließlich sogar, den Auftrag an sich zu reißen. Er erwirkte, in angeblicher Ermangelung ihrer Negative, eigene Aufnahmen derselben Motive zu verwenden, und so trugen die *photomurals* bei ihrer Einweihung im Dezember 1933 an prominenter Stelle Duryeas Signatur, während Bourke-Whites Name lediglich darunter, verschwindend klein, Erwähnung fand (Abb. 128).³⁰⁰ Erst durch anwaltliche Hilfe gelang es Bourke-White schließlich doch noch, ihre künstlerische Vision durchzusetzen, Duryeas Fotografien ersetzen zu lassen und als Urheberin der *photomurals* anerkannt zu werden. Trotzdem führte, ihrer Biografin Vicki Goldberg zufolge, der Konflikt wohl dazu, dass Bourke-White den NBC-Auftrag in ihrer Autobiografie unerwähnt ließ.³⁰¹ Die NBC kooperierte letztendlich, denn ihrem Vizepräsidenten Frank Mason war es zu diesem Zeitpunkt offenbar vor allem daran gelegen „another Diego Rivera scandal“³⁰² zu vermeiden.

hatten. Allerdings war es Apeda lediglich möglich, Abzüge von 2,5 m Höhe zu produzieren. Siehe: Anon., Bericht vom 24. Oktober 1933 über den Herstellungsprozess von Margaret Bourke-Whites *photomurals*, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

298 Duryea schrieb 1934 im *Defender Trade Bulletin*: „Particularly where pictures of machinery are involved like in the photo mural in the NBC studios, sensitized canvas with its fine grain will add an incomparable value of life and lustre to the mural subjects, an effect which could not possibly be produced on paper.“ Drix Duryea, Photo Murals, in: *Defender Trade Bulletin* 18:5 (August–September 1934), S. 3–5, hier: S. 4, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University. Der Fertigungsprozess der *photomurals* ist ausführlich erläutert unter: Anon., Information About Bourke-White Mural Hung at NBC Studios, RCA Bldg., Radio City, N.Y.City, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

299 So wurden offenbar Gerüchte gestreut, sie könne sich ihre Studio-Räumlichkeiten im 61. Stock des berühmten Chrysler Buildings nur leisten, da sie sich von einem Mann aushalten lassen würde. Außerdem hieß es, sie sei bereits drei- bis viermal verheiratet gewesen – tatsächlich hatte Bourke-White sich mit Anfang Zwanzig von ihrem ersten Ehemann scheiden lassen – und sie könne ihr hohes Arbeitspensum nur durch den Konsum von Aufputschmitteln aufrechterhalten. Siehe: Notes after conversation with Mr. Peter Keane. Statements made by Mr. Drix Duryea: Jan. 12, 1934, Correspondence – Duryea, Drix 1933-1935, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

300 Vgl. Margaret Bourke-White, Brief an Frank Altschul, 11. Dezember 1933, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

301 Vgl. Goldberg 1986, S. 144.

302 Siehe: Notes after Mr. Griffith's conversation with Mr. Mason, 3. Januar 1934, Correspondence – National



Abb. 128: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1933, Empfangsrotunde der NBC-Studios, RCA-Building, Radio City, New York, Detail mit der Signatur: „Photo-Mural by Drix Duryea, Photography by Bourke-White and Drix Duryea“, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

Bourke-White's Schriftverkehr zeigt dabei auf, dass ihr an einer deutlichen Differenzierung zwischen ihrer Tätigkeit als „the creative artist“³⁰³ und der von Duryea als einem „ordinary hack commercial photographer“³⁰⁴ – und damit zwischen künstlerischer Vision und deren banaler technischer Umsetzung – ausdrücklich gelegen war: „[...] I feel I was hired as artist and Duryea as craftsman“³⁰⁵, notierte sie über Duryea und sein unrechtmäßiges Vorgehen. Der Konflikt zeigt auf, dass die Positionierung des *photomural* im Grenzbereich von *high* und *low*, Kunst- und Dekorationsmedium als ein

Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

303 Margaret Bourke-White, Brief an Merlin H. Aylesworth, 6. Januar 1934, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

304 Margaret Bourke-White, Brief an Frank Altschul, 11. Dezember 1933, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

305 Siehe: O.B. Hanson, Draft of second letter [datiert 1934] Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

fortlaufender Prozess der Aushandlung begriffen werden muss. Bourke-White war sich dessen sehr bewusst. Sie kämpfte vehement um die Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen und war dabei gleichzeitig um die Nobilitierung des Mediums *photomural* als einer neuen Kunstform bemüht. An Sanford Griffith, der sie in dieser Angelegenheit repräsentierte, schrieb sie:

„You can understand, of course, that because of the misunderstandings which have arisen, largely due to the fact that *this is a new art in which the function of the artist is not clearly understood by everyone*, I feel I must have some additional assurance for myself and for all other photographers who may be undertaking photo-murals, it should be understood that the completed composition on the wall is the artistic creation of the photographer, and the assurance that after the completion of my photo-mural in Radio City it will not be changed or altered in any part except with my consent and under my supervision.“³⁰⁶

VI.3.1 „A photo mural that really tells the story of radio“

Da in der Empfangsrotunde der NBC mit dem Radio ein Medium zum Thema gemacht werden sollte, das nicht nur als ein nationaler Auftrag begriffen wurde, sondern das sich gleichzeitig mit Fortschrittskonnotationen verband, entschied man sich mit dem *photomural* ausdrücklich für eine Modernität transportierende Form des Wandbildes. Bourke-White äußerte in einer Radiosendung mit dem Titel *Opportunities For Young Women In The Field Of Photography* im Juni 1934 rückblickend über die Auftragsvergabe:

„One of the NBC executives who was having the rotunda in Radio City decorated, marched in one day and said ‚Why do we have a painted mural with a lot of nymphs running around the rotunda that have nothing to do with radio, why don't we have a photo mural that really tells the story of radio?‘ You can imagine how delighted I was when I was called in to do the work. The mural is completed now and if you go up the broad staircase from the RCA lobby to the National Broadcasting company's rotunda, you will see it. The photographs are ten feet high and the mural is 160 ft. in circumference ... the largest permanent thing of its kind that has ever been done.“³⁰⁷

Nymphendarstellungen, die der *New Yorker* in Zusammenhang mit Riveras MoMA-Ausstellung von 1931 als „the mainstay of our great architects“³⁰⁸ bezeichnet hatte, stehen

306 Margaret Bourke-White, Briefentwurf an Sanford Griffith, 5. Januar 1934, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University. Hervorhebung durch die Autorin.

307 Margaret Bourke-White, *Opportunities For Young Women In The Field Of Photography*, RCA Women's Radio Review, 14. Juni 1934, S. 4–5, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

308 Anon., *The Art Galleries: The Story of Diego Rivera – Young Americans – On Titles*, in: *The New Yorker*, o.J., A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.



Abb. 129: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1934, Empfangsrotunde der NBC-Studios, RCA-Building, Radio City, New York [Beschreibung auf der Fotorückseite: „Guide of the National Broadcasting Company, RCA Building, Rockefeller Center, starting on a tour through the studios with a group of visitors in the NBC Tour Lounge“]

in diesem Kontext für einen Architekturstil, der als zu dekorativ und ornamental verworfen wurde. Interessanterweise greifen Bourke-Whites *photomurals* aber auch auf eine Form der Rhythmisierung zurück, allerdings tragen die von der Fotografin gewählten Bildmotive die Fortschrittskonnotationen, die von der NBC intendiert waren.

Der Eintritt zum Mezzanin wurde dem Publikum über eine breite Marmortreppe gewährt, die, gerahmt von vier großen Säulen, die Längsachse des Raums bildete. Die Rotunde diente als Empfangsraum für die zahlreichen Besucher*innen der NBC-Studios – bereits im ersten Jahr beliefen sich diese Gästezahlen auf mehr als eine Million³⁰⁹ – und war Ausgangspunkt für geführte Touren, die einer aktiv an den neusten technischen Entwicklungen partizipierenden Öffentlichkeit den Zugang zu den Räumlichkeiten ermöglichen sollten (Abb. 129). Die Empfangshalle griff dabei die Ästhetik des Ausstellungsraums auf und wurde tatsächlich auch als ein solcher begriffen:

³⁰⁹ Entnommen einer Notiz auf einer Fotografie des Ordners *NBC-Interiors* vom 3. Dezember 1934, Rockefeller Center Archives, New York.

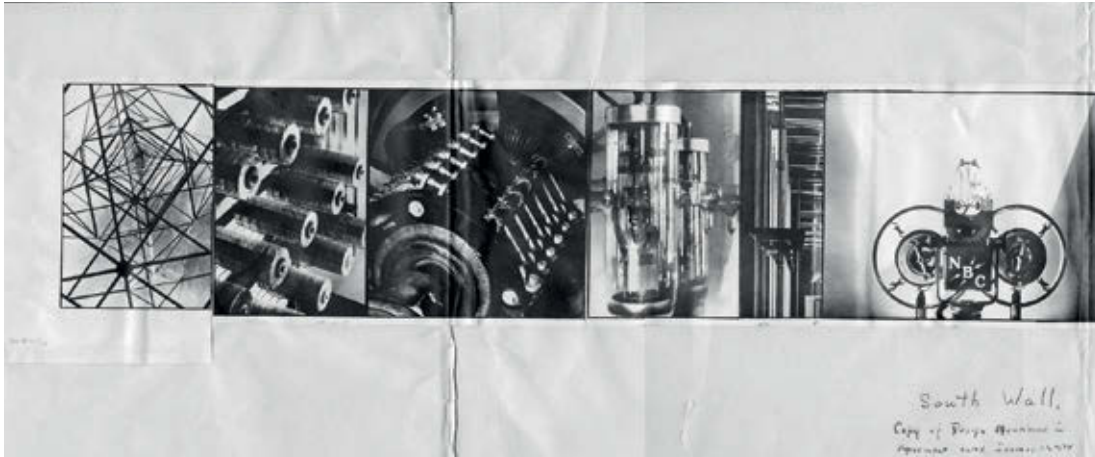


Abb. 130: Margaret Bourke-White, *photomurals* für die Empfangsrotunde der NBC-Studios, Entwurf, „South Wall. Copy of Design mentioned in Agreement dated January 31, 1934. Approved O. B. Hanson, Feb 17. 34“, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

„Guests, visiting the studios for tours and programs, find an exhibition of photo-murals and a display of broadcasting equipment in the huge circular hall.“³¹⁰ Die Wand war hier gänzlich durch eine fotografische Bildwand ersetzt worden, denn die übergroß auf Leinwand abgezogenen Fotografien – die in eine Rundform gebracht werden mussten, was an sich schon eine Herausforderung darstellte – reichten beinahe vom Boden bis zur Decke des Raums und waren mit einem gewissen Abstand zur Wand auf Filz montiert, um die akustischen Qualitäten des Raums zu erhalten.³¹¹ Wie in der RKO Roxy Raucherlounge erfüllten hier massive Säulen die tragenden Funktionen. Die Wand wurde hingegen, in eine „Zwischenbildlichkeit“³¹² überführt, selbst zum Ausstellungsstück, an dem die Besucher*innen vorbei geleitet wurden und dabei die Einzelbilder wie einzelne Stationen abliefen.

Auf der die Rotunde umlaufenden Wandfläche, mit einer Höhe von 3,20 Metern und einem Umfang von fast 49 Metern, zeigten Bourke-Whites *photomurals* in Großauf-

310 Entnommen einer Notiz auf einer Fotografie des Ordners *NBC-Interiors* vom 3. Dezember 1934, Rockefeller Center Archives, New York.

311 Vgl. Anon. Information About Bourke-White Mural Hung at NBC Studios, RCA Bldg., Radio City, N.Y. City, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

312 Neumeyer 1996.



nahme die einzelnen Bestandteile der Sende- und Empfangstechnik des Radios. Deren Darstellung bewegte sich dabei im Spannungsfeld von formbezogener Sachlichkeit und künstlerischer Inszenierung. Zwei einander gegenüberliegende Durchgänge trennten die aus 22 Einzelaufnahmen montierten *photomurals* in eine Südwand (Abb. 130) und eine Nordwand (Abb. 131), die sich jeweils aus 11 unterschiedlich breiten Bildfeldern zusammensetzten. Inhaltlich waren diese, ihrer Anbringung im Raum entsprechend, einander diametral gegenübergestellt: Während die Südwand das Aussenden von Radiowellen thematisierte, wurden auf der Nordwand die für den Empfang zuständigen Elemente zum Inhalt der Darstellung gemacht. Auf beiden Seiten der Rotunde bildeten dabei die aus extremer Untersicht fotografierten Sendemasten die äußere Rahmung des Bildfeldes. Aus vier unterschiedlichen Blickwinkeln wiedergegeben ragten sie in den von einzelnen Wolkenfeldern durchzogenen Himmel empor. Die laut einem Artikel in *The Architectural Record*³¹³ in Bellmore, Long Island entstandenen Aufnahmen waren die einzigen des großformatigen Bildfrieses, die im Außenraum aufgenommen worden waren, wenn sie auch durch den radikal verengten Bildausschnitt keine genaue Verortung zuließen.

Von den Sendetürmen an den äußeren Rändern der *photomurals* ausgehend lässt sich in der Anordnung der Einzelbilder eine narrative Struktur festmachen, die jeweils im zentralen Bildfeld kulminierte, das allein durch seine Größe eine herausragende Stellung einnahm: Hier wird das Aufnehmen und das Aussenden gegenübergestellt.

313 Siehe: Anon., Photomurals in NBC Studios, in: *The Architectural Record* 76:2 (August 1934), S. 129–138, hier: S. 134, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

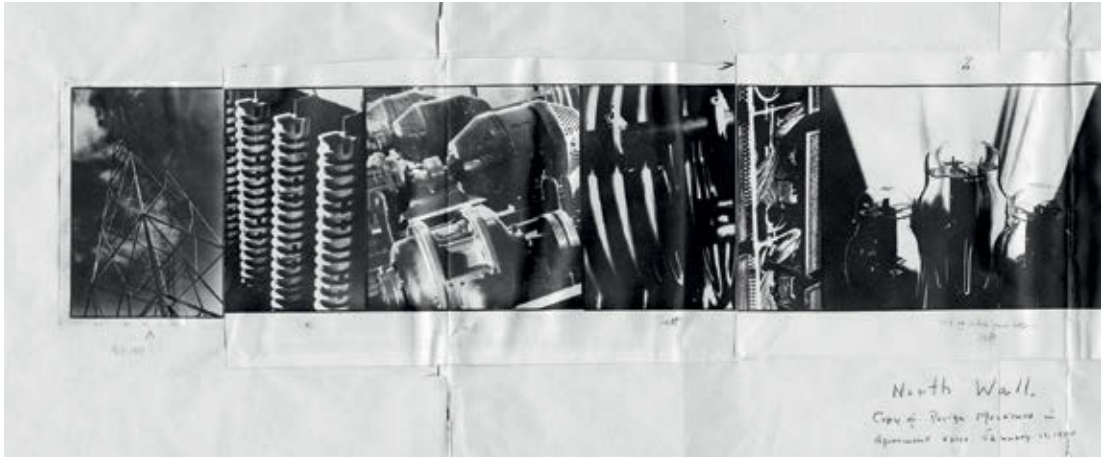
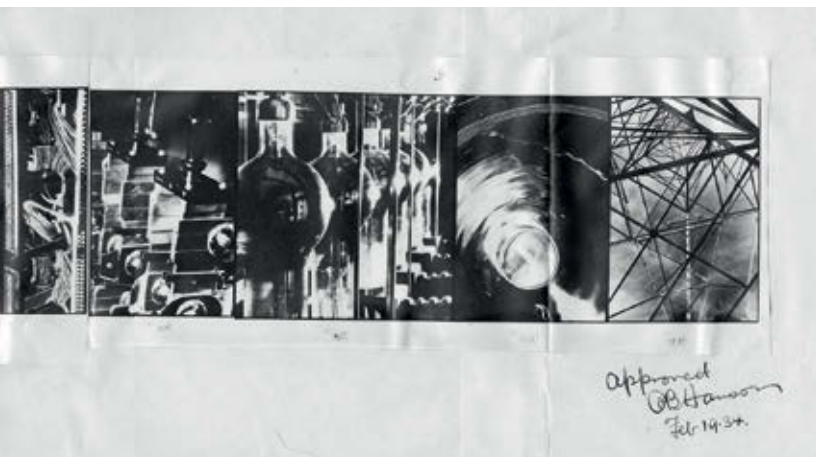


Abb. 131: Margaret Bourke-White, *photomurals* für die Empfangsrotunde der NBC-Studios, Entwurf, „North Wall. Copy of Design mentioned in Agreement dated January 31, 1934. Approved O. B. Hanson, Feb 17. 34“, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

Auf der Südwand war hier ein großes, mit dem NBC-Logo versehenes Mikrofon zu sehen, das von der Fotografin vor einem fächerförmig nach oben strahlenden Lichtkegel dramatisch in Szene gesetzt worden war (Abb. 132), was sich nicht nur mit der Inszenierung der Radio City selbst in den anlässlich ihrer Eröffnung erschienenen Anzeigen (Abb. 133) vergleichen lässt, in denen diese ebenfalls vor einem von einem Punkt ausstrahlenden Lichtkegel gezeigt wurde, um ihre Strahlkraft als „Amusement Center of the World“ zu vermitteln, sondern allgemein mit dem Vorgang des Aussendens elektromagnetischer Wellen, wie ihn die Bildwerbung der 1930er Jahre imaginierte (Abb. 134). Die Nordwand zeigte im mittleren Bildfeld drei in Großaufnahme wiedergegebene Empfängerröhren, die, vor einer ebensolchen Lichtsituation inszeniert, den optischen Gegenpol bildeten (Abb. 135).

Bei der fotografischen Darstellung von Vakuum- und Empfängerröhren, von Gleichrichtern, Lautsprechern und Kondensatorrollen lag der Fokus auf Strukturen, Texturen und Oberflächen. Durch eine entsprechende Lichtgestaltung, die Setzung von Hell-Dunkel-Kontrasten und eine wohlabgestufte Modulation der Grauwerte wurden die Einzelformen akzentuiert und ihre Volumina mittels harten Schlaglichtes herausgearbeitet. Die nahtsichtige Wiedergabe verfälschte – genau wie die Aufnahme aus extremer Untersicht – die realen Größenmaßstäbe der fotografierten Gegenstände, was den aus ihrem Kontext gelösten technischen Bauelementen eine annähernd gleichwertige Bedeutung im Übertragungsvorgang zukommen ließ. Die sequenzartige Aneinanderreihung von Maschinenteilen, die in ihrer Rotation ineinander überzugrei-



fen schienen, ihre Wiedergabe aus stetig wechselnder Perspektive, die dynamischen Schrägsichten und extremen Bildausschnitte, Nah- und Detailaufnahmen verliehen der fotografischen Darstellung Bewegung und Dynamik und überführten die Übermittlung von Schallwellen – einen eigentlich unsichtbaren Vorgang – in eine Sichtbarkeit. Dass die Betonung des Rhythmisierten in der Motivwiedergabe sowie in der Anordnung der unterschiedlich dimensionierten Bildtafeln die *photomurals* gleichsam auditiv erfahrbar werden ließen, wurde von Vicki Goldberg bereits betont: „In her mural, large simple forms in bold patterns abruptly shifted to more complex patterns in different formats, like the odd disjunction when the dial turns from a violin solo to a lecture. The rhythm was fast, jazzy, bold, dissonant.“³¹⁴ Konzentrische Rundformen und Lichteffekte wurden hier visuell genutzt, um Immatrielles in Materielles zu übersetzen. Die visuelle Aufschlüsselung des Übertragungsvorgangs in Einzelbilder hatte dabei nicht zuletzt einen didaktischen Zug. Während der Führungen konnten die einzelnen Stationen von den Besucher*innen passiert und die Rolle der im Bild zu sehenden technischen Einzelteile im Übertragungsvorgang erläutert werden. Auch in den Presseerzeugnissen der damaligen Zeit sind solche in Einzelbilder gegliederte Erläuterungen zu finden, die den technikaffinen Leser*innen „every step in radio broadcasting from the studio performance to your ear“³¹⁵ erklären sollten (Abb. 136). Grundsätzlich folgt Bourke-Whites Wandbild ebenfalls einem solchen didaktischen Programm, das diese

314 Goldberg 1986, S. 143.

315 Anon., From Microphone to Your Home, in: *Popular Science Monthly* (Juni 1930), S. 71.



Abb. 132: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1934, Empfangsrotunde der NBC-Studios, Ansicht der Südwand, RCA-Building, Radio City, New York, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.



Abb. 133: Werbeanzeige der Radio-Keith-Orpheum Corporation, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 61



Abb. 134: Werbeanzeige der Coyne Electrical School, in: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 137



Abb. 135: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1934, Empfangsrotunde der NBC-Studios, Ansicht der Nordwand, RCA-Building, Radio City, New York, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.



Abb. 136: From Microphone to Your Home, in: *Popular Science Monthly* (Juni 1930), S. 71

Etappen für die Betrachter*innen aufschlüsselt. Bei ihren *photomurals* musste eine Kontextualisierung für die Betrachter*innen allerdings über eine Erklärung erfolgen. Durch die Herauslösung der für den Übertragungsvorgang zuständigen Einzelteile aus ihrem Zusammenhang findet eine Auratisierung statt, die gleichzeitig eine Verunklärung mit sich bringt. Die abstrahierenden Bilder weisen Leerstellen auf, die durch Erläuterungen gefüllt werden müssen.

Noch stärker als Steichens *photomurals* entfaltete Bourke-Whites fotografisches Rundbild den immersiven Effekt des Panoramas. Die Zuschauer*innen wurden sowohl vom visuell Wahrgenommenen – die stärkste immersive Wirkung übte dabei wohl das Fernseh-*panel* aus, das Bourke-White als „[t]he picture with the big eye in the center“³¹⁶ beschrieb und das den Titel dieses Buches zierte – als auch von dem durch die fotografischen Darstellungen vermittelten auditiven Eindruck, einem imaginierten Klang und Schall, bereits gänzlich eingehüllt, bevor sie sich auf den weiteren Rundgang durch die Studios der NBC begaben. Gleichzeitig ließ die auf das Strukturelle fixierte fotografische Wiedergabe die *photomurals* ins Abstrakte kippen. So wurden etwa die Sammelschienen und Schalttafeln, die die zentralen Motive jeweils links und rechts einfassten, auf ornamentale Rahmungen reduziert. Die dargestellten Gegenstände selbst rückten dabei in den Hintergrund.

VI.3.2 „100 per cent American“: Margaret Bourke-Whites *photomurals* und Riveras Rockefeller-Center-Fresko

In der zeitgenössischen Rezeption der *photomurals* wurde hervorgehoben, dass Bourke-White mit der Fotografie das adäquate Medium gefunden habe, um durch eine präzise Wiedergabe technischer Erzeugnisse die moderne Massengesellschaft zu thematisieren. Kontrastiert wurde ihr Ansatz, der als eine Hommage an den technischen Fortschritt und den US-amerikanischen Kapitalismus begriffen wurde, dabei mit dem als kommunistisch verunglimpften Fresko Diego Riveras in der Lobby des RCA-Gebäudes, das bereits im Mai 1933 verhüllt worden war.³¹⁷ *Photographs Replace Rivera's Mural Art* behauptete die *New York Evening Post* daher triumphierend.³¹⁸ Der Autor des Artikels, der Star-Reporter der *New York Evening Post*, Norman Klein, ließ verlauten: „Yankee Machines Are Glorified at Rockefeller Center“ und „Nothing Lenin-Like in Margaret Bourke-White's Panels.“³¹⁹ Er schrieb weiter:

316 Margaret Bourke-White, Brief an Frank Altschul, 11. Dezember 1933, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

317 Eine umfassende Übersicht über die zu Riveras Fresko erschienenen zeitgenössischen Presseartikel gibt: Irene Herner de Larrea, *Diego Rivera: Paradise Lost at Rockefeller Center*, Mexiko-Stadt 1987.

318 Vgl. Klein 1933.

319 Ebd.

„Diego Rivera, who was kicked out of the Communist Party, still adored Nicolai Lenin enough to paint his picture in a Radio City mural. Then Mr. Rockefeller – who was paying the piper, \$14,000 worth, and ought to have something to say about it – kicked out the great Diego Rivera. Another admirer of the land of the Soviet – Miss Margaret Bourke-White, twenty-eight, slim and dynamic – was busy today putting up her murals in Radio City, in the NBC studios. Her twenty murals, ten feet high, 160 feet in length around the room, probably will not be boarded up by Mr. Rockefeller's agents. They are not red, not even Lenin-like. They are 100 per cent American... monster photographs, some of the biggest ever made, glorifying Yankee steel and inventiveness, Yankee mechanisms.“³²⁰

Hier wurde das *photomural* erstmals ausdrücklich als ein erfolgreicher Gegenentwurf zu dem *mural* eines mexikanischen Künstlers ins Spiel gebracht. Die Zeitung erhob das *photomural* zu einer Bildform von nationaler Bedeutung, der es gelungen war, die mexikanische Vorherrschaft auf dem Gebiet künstlerischer Wandgestaltung zu durchbrechen.

Klein behauptete dabei einen tatsächlichen Akt der Ablösung, der auf diese Weise nicht stattgefunden hatte und vielmehr symbolisch zu denken ist, denn Riveras Fresko war, bis zu seiner Zerstörung im Februar 1934, im zentralen Eingangsbereich des RCA-Gebäudes angebracht. Thema des Wandgemäldes, das den Bereich direkt gegenüber des Haupteingangs, an der Vorder- und den beiden Seitenwänden der zentralen Aufzugseinheit, einnahm, war „Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future“³²¹, und Rivera hatte in einer Skizze vom 1. November 1932 in dessen Mittelpunkt die revolutionäre Dreifaltigkeit aus Bauer, Soldat und Arbeiter gesetzt. Als einziger politisch zu deutender Verweis war in diesem ersten abgesehenen Entwurf des Wandbildes im rechten Bildhintergrund das Mausoleum Lenins zu sehen.³²² Im April 1933 entschloss sich Rivera jedoch offenbar zu einer deutlicheren Kontrastierung einer moralisch verkommenen, kapitalistischen Welt, die sich in einem durch Panzer und Militärflieger unterstützten Krieg befand, mit einer sozialistischen Gesellschaftsutopie. In der Bildmitte war, an der Schnittstelle zweier Ellipsen, die einmal den mikroskopischen, einmal den makroskopischen Blick auf die Welt wiedergaben, nun ein Stahlarbeiter zu sehen, dem die Kontrolle über die Schaltknüppel dieser gigantischen Maschinerie oblag. Im oberen rechten Bildbereich – davon gibt die zweite Version des Wandbildes im Palacio de Bellas Artes von 1934 heute einen Eindruck (Abb. 137) – dominierten nun die zur Maikundgebung in Moskau versammelten Arbeiter*innenmassen unter einem Meer roter Fahnen und Wimpel die Darstellung. Die politische Aufladung war eindeutig, denn Lenin hatte Rot nach

320 Ebd.

321 Linsley 1994, S. 48.

322 Die Entwurfsskizze ist Teil der Sammlung des Museum of Modern Art in New York. Siehe: <https://www.moma.org/collection/works/34635> (letzter Zugriff: 24.04.2023).



Abb. 137: Diego Rivera, *El hombre en la encrucijada de caminos y mirando con incertidumbre pero con esperanza y con visión elevada la elección de un rumbo que lleve a un futuro nuevo y mejor* (Der Mensch am Scheideweg, unsicher, aber hoffnungsvoll schauend und mit der großen Vision auf eine neue und bessere Zukunft), zweite Version des im RCA-Building bearbeiteten Themas, 1934, Fresko auf wandmontierter Bildtafel, 485 × 1145 cm, Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt

der Oktoberrevolution zur sowjetischen Staatsfarbe erklärt.³²³ Es war primär diese rote Farbdominanz, die in den folgenden Monaten in der Presse zu einer regelrechten Bedrohung hochstilisiert wurde. Sie stand in besonderem Kontrast zu den ursprünglichen Vorgaben der Auftraggeber, denn Rivera war zunächst gebeten worden, das Wandbild in der Chiaroscuro-Technik auszuführen, sich auf Schwarz-, Weiß- und Grautöne zu beschränken. Ebenso wie die Durchführung des Wandbildes als Fresko musste er sich dessen farbige Ausgestaltung erst erkämpfen.³²⁴

Noch am 2. April 1933 hatte Anita Brenner Rivera in der *New York Times* im Rahmen eines ausführlichen Porträts als einen Künstler beschrieben, der fasziniert sei „most of all by industrial science and admires nothing so much as a machine [...]“³²⁵. Rivera habe sich, so versicherte Brenner den Leser*innen hier, ganz den US-amerikanischen Leistungen des modernen Industriezeitalters verschrieben. Er glaube daran, dass „the American ideal of beauty“³²⁶ von der Washington Bridge, der Trimotor-Maschine, dem

323 Vgl. Maike Steinkamp, Sozialismus, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, 2 Bde.: Bd. 2 [Imperator bis Zwerg], München 2011, S. 366–372, hier: S. 366–367.

324 Vgl. Susana Pliego Quijano, *El Hombre en la Encrucijada: El Mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*, in: Dies., *El Hombre en la Encrucijada: El Mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*, Mexiko-Stadt 2013, S. 55–128, hier: S. 90–91.

325 Anita Brenner, Diego Rivera: Fiery Crusader of the Paint Brush, in: *The New York Times*, 2. April 1933, S. 10–11 und S. 19, hier: S. 11.

326 Ebd.

Automobil „or any efficient machine“³²⁷ verkörpert werde, während es sich bei dem, was in den Kunstgalerien und Antikläden der Zeit zu sehen sei, um das Ideal einer Minderheit handele, „under the influence of the worst of European bad taste“³²⁸. Zu seinen politischen Affiliationen befragt, äußerte sich Rivera hier jedoch widersprüchlich:

„Faced directly with the question of whether or no he is a Communist, Rivera replied that he is not, for he has been expelled from the Communist party; but pressed as to whether or no he had painted the ‚Philosophy of Moscow‘ on the walls of the Detroit Art Institute, he answered, ‚Of course, because it is the only ultimate form of social life among civilized people.“³²⁹

Die Bebilderung des Artikels beschränkte sich darauf, neben Beispielen aus Riveras Gesamtwerk lediglich ein unverfängliches Detail des Rockefeller-Center-Freskos zu zeigen, an dem der Künstler gerade arbeitete, was Nelson Rockefeller dazu veranlasste, am darauffolgenden Tag in einem Brief an den Künstler die allgemeine Vorfreude auf das Wandbild zu erklären, das sich im Eingangsbereich des Gebäudes mit Sicherheit als „tremendously effective“³³⁰ erweisen würde.

Einige Wochen später, am 24. April, als das Wandbild bereits zu zwei Dritteln fertig gestellt war, schrieb jedoch die New Yorker Zeitung *World Telegram* unter dem Titel *Rivera Paints Scenes of Communist Activity and John D. Jr. Foots the Bill*, die dominierende Farbe des Wandgemäldes sei Rot, „a red wimple, a red flag, red waves of a victorious force“³³¹. Die *Evening News* in Harrisburg, Pennsylvania ließ noch am selben Tag ähnlich provokativ verlauten, Rivera habe im Rockefeller Center ein herausragendes Fresko geschaffen, dieses befasse sich jedoch „entirely with the Communist cause, emphasizing the Communist viewpoint, and perpetuating Communist activity. John D. Rockefeller will pay the bill for it.“³³² Und am darauffolgenden Tag hieß es auch auf der Titelseite der *Detroit Free Press*, Riveras Wandbild sei „unmistakably a forthright statement of the communist viewpoint and intended to be unmistakable as such [...]“³³³.

327 Ebd.

328 Ebd.

329 Ebd., S. 19. Catha Paquette merkt zur Haltung Riveras in dieser Zeit, die auch seinem Schriftverkehr zu entnehmen ist, an: „The artist's declarations concerning his loyalties were at odds with each other, indicating in one instance an allegiance to communism, and in the other, a sense of obligation to the capitalist patrons of Rockefeller Center. Rivera's challenge was to conceptualize a suitable ‚vision‘ that would be keeping with both – one through which he and his patrons could speak.“ Siehe: Catha Paquette, *At the Crossroads: Diego Rivera and His Patrons at MoMA, Rockefeller Center, and the Palace of Fine Arts*, Austin 2017, S. 124. Die nachfolgenden Ereignisse sollten jedoch zeigen, dass Rivera offenbar nicht gleichzeitig seine künstlerische Integrität bewahren und der Familie Rockefeller gerecht werden konnte.

330 Zitiert nach: Wolfe 1963, S. 324.

331 Zitiert nach: Herner de Larrea 1987, S. 44.

332 Anon., Rockefeller Will Play [sic] For Communist Murals, in: *The Evening News*, 24. April 1933, S. 17.

333 Anon., Rockefeller to Pay for Red Rivera Art, in: *Detroit Free Press*, 25. April 1933, S. 1 und S. 4, hier: S. 1.

Es war, so die von Susana Pliego Quijano vertretene These, erst diese von der Presse postulierte explizite Ausdeutung seines Freskos als kommunistisch, die dazu führte, dass der Künstler sich entschloss, in die Darstellung zusätzlich ein Porträt Lenins zu integrieren, denn „wenn sein Wandbild tatsächlich schon als kommunistisch angesehen wurde, könnte es auch offen und ausdrücklich kommunistisch sein“³³⁴. Lucienne Bloch zufolge, die als seine Assistentin tätig war und die einzigen Fotografien machte, die heute von Riveras Fresko überliefert sind, bat der Künstler am 28. April darum, ihm ein Foto von Lenin zu besorgen, das ihm für sein malerisches Porträt als Grundlage dienen sollte.³³⁵ Dieser entscheidenden Abänderung der Darstellung durch den Künstler in dem inzwischen für die Öffentlichkeit geöffneten Gebäude folgte die am 4. Mai 1933 von Nelson Rockefeller formulierte Bitte, diese rückgängig zu machen und Lenin durch das Gesicht „of some unknown man“³³⁶ zu ersetzen. Rivera wollte dieser jedoch nicht nachkommen: „[R]ather than mutilate the conception I should prefer the physical destruction of the conception in its entirety, but conserving, at least, its integrity.“³³⁷

Der daraufhin entbrennende Disput wurde von einem enormen internationalen Presseecho begleitet.³³⁸ Von Riveras Kritiker*innen wurde sein Wandbild dabei nicht nur als eine Duplicierung der Familie Rockefeller gedeutet, sondern darüber hinaus als Angriff auf die US-amerikanische Regierung interpretiert.³³⁹ Dass das Fresko im Mai 1933 schließlich verhangen wurde, schien die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit nur noch mehr auf die Causa Rivera zu ziehen. Die *New York Times* zeichnete am 20. Mai ein geradezu theatralisches Bild der angespannten Lage im Rockefeller Center:

„A canvas, innocently blank, goes up 30 censorious feet into the tense air in the great hall of the RCA Building in Rockefeller Center, New York. In front of it paces a policeman, shooing away crowds that mill about the lobbies. Behind the canvas flame the deep reds of a mural by the Mexican proletarian artist, Diego Rivera – reds rejected of the Rockefellers.“³⁴⁰

334 „[...] si efectivamente se creía que su mural era comunista, podía ser abierta y explícitamente comunista.“ Pliego Quijano 2013, S. 99. Deutsche Übersetzung durch die Autorin.

335 Lucienne Bloch, On Location with Diego Rivera, in: *Art in America* 74:2 (Februar 1986), S. 102–123, hier: S. 116.

336 Der Brief ist abgedruckt in: Pliego Quijano 2013, S. 100.

337 Riveras Brief an Nelson Rockefeller vom 6. Mai 1933, in: Ebd., S. 106–107, hier: S. 106.

338 Vgl. Herner de Larrea 1987 sowie: Javier Aranda Luna, El Asunto Rockefeller en la Prensa, in: Pliego Quijano 2013, S. 137–158.

339 So äußerte etwa der Maler Edwin H. Blashfield in der *New York Times*: „If Rivera's art expressed opposition to the American Government [...] it should not be tolerated by the American people.“ Siehe: Anon., Blashfield Upholds Dismissal of Rivera, in: *The New York Times*, 22. Mai 1933, zitiert nach: Herner de Larrea 1987, S. 118.

340 Anon., ART: Diego Rivera's Mural In Rockefeller Center Rejected, in: *The New York Times*, 20. Mai 1933, zitiert nach: Herner de Larrea 1987, S. 114 und S. 118, hier: S. 114.

Es war dieses flammende Rot, dem Margaret Bourke-White ihre gigantischen, schwarz-weißen Darstellungen von „Yankee steel“ und „Yankee mechanisms“ entgegensetzte – so wurde zumindest von Norman Klein suggeriert. Erst nach der Einweihung ihrer *photomurals* entschieden sich die Rockefellers jedoch dazu, Riveras Wandbild zu entfernen und durch die in Sepiatönen gehaltenen Wandgemälde des Spaniers José Maria Sert zu ersetzen, die sich mit dem gänzlich positiv konnotierten Thema des *American Progress* befassen und hier noch heute zu sehen sind. Wie die von dem Engländer Frank Brangwyn ebenfalls für die Lobby des RCA-Gebäudes geschaffenen Wandbilder waren Serts Werke dafür vom Künstler in Europa auf Leinwand gemalt und anschließend in die USA transportiert worden – ein aufwändiger Prozess, den man jedoch offenbar der Beauftragung US-amerikanischer Künstler*innen vorzog.

Was Rivera betraf, so war der Künstler, der noch 1932 gegenüber Raymond Hood das Fresko als ein Medium charakterisiert hatte, das fest mit der Wand verwachsen war und dadurch im Stande sei, „das Leben des Bauwerks über die Zeit und den Raum hinaus [zu] erweitern“³⁴¹, gerade mit seinem Auftrag für das Rockefeller Center an diesem Vorhaben spektakulär gescheitert. Der Skandal führte zudem dazu, dass Rivera seinen Auftrag für das Gebäude von General Motors für die Chicagoer Weltausstellung verlor. Zwar gelang es ihm, 1933 noch einen Fries von einundzwanzig transportablen Freskentafeln für die New Worker's School in New York zu realisieren, mit denen er an die Einigkeit der kommunistischen Bewegung im Angesicht der faschistischen Bedrohung appellierte. Diese erhielten jedoch eine geradezu vernichtende Kritik in der Presse. Edward Alden Jewell schrieb in der *New York Times*: „One of the saddest of the season's spectacles has been Diego Rivera's apparent collapse as a mural painter.“³⁴² Die Wände der New Worker's School, so Jewell, würden wirken, als seien sie mit „lurid propaganda posters“³⁴³ zugapflastert worden. Ein „true mural feeling“³⁴⁴ könnten diese nicht vermitteln, befand Jewell, was abermals deutlich macht, dass das portable Fresko als flexibilisierte Wandbild-Lösung nicht zu überzeugen wusste.

Kommt man zu Riveras Rockefeller-Center-Fresko zurück, so werfe sein Bildentwurf Robert Linsley zufolge die Frage auf, „how, for Rivera, Leninist technological utopianism could be an appropriate posture *within* capitalist America“³⁴⁵. Linsley vergleicht Riveras Haltung mit derjenigen des bereits 1923 verstorbenen Charles Steinmetz, der nicht nur Chefingenieur der US-amerikanischen Firma General Electric war, sondern auch ein bekennender Sozialist, und der als solcher Lenin seine Hilfe bei der Elektri-

341 Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde, S. 298.

342 Edward Alden Jewell, Art Show Theme Is Social Unrest, in: *The New York Times*, 16. Dezember 1933, zitiert nach: Herner de Larrea 1987, S. 152.

343 Ebd.

344 Ebd.

345 Linsley 1994, S. 53. Hervorhebung durch die Autorin.

fizierung der Sowjetunion angeboten hatte.³⁴⁶ Rivera und Steinmetz teilten offenbar die Vision von einer durch technischen Fortschritt verbesserten Gesellschaft, die der Mexikaner auch an den Wänden des Rockefeller Center zu verbildlichen suchte. In Riveras malerischer Utopie behält der Arbeiter dabei die kontrollierende Oberhand.

In den Augen der Rockefellers und ihres Hauptmieters, der monopolistisch organisierten Radio Corporation of America, war technologischer Fortschritt jedoch an geschäftliche Interessen und an eine finanzielle Verwertbarkeit geknüpft, seine Propagierung diente als Wettbewerbsstrategie dem wirtschaftlichen Profit einiger Weniger. Bourke-Whites *photomurals* entsprachen offenkundig dieser Vorstellung. Das Radio als zentral kontrolliertes Massenmedium sowie als modernes Industrieprodukt wurde durch die Untersicht, die Herauslösung und die entsprechende Illuminierung der abgebildeten Radio-Elemente in Bourke-Whites Wandbild geradezu fetischisiert, und dies, so Linsley, „precisely in the space where the public met the Corporation“³⁴⁷. Die Bildentwürfe beider Kunstschaffenden stellt Linsley einander gegenüber, wobei sich ihm zufolge durchaus Gemeinsamkeiten feststellen ließen. Beide seien demnach „fantasies of centralized technological change“³⁴⁸, allerdings würden sich die von Rivera imaginierten elektromagnetischen Ausstrahlungen multidirektional bewegen und hätten zudem Ähnlichkeiten mit den Wurzeln einer Pflanze: „There is an implied pulsation, alternatively drawing in toward the center and discharging outward.“³⁴⁹ Bourke-Whites *photomurals* hingegen würden das Mikrofon einzig als Quelle zeigen, wobei es durch seine schiere Größe bedrohlich-antropomorphe Qualitäten annehme: „Bourke-White’s photo mystifies social domination through technology by elevating the instrument of control while revealing nothing of the social interests that use it.“³⁵⁰

Mit Bourke-Whites Bildinszenierung lässt sich ein Werbeplakat für den 1933 im nationalsozialistischen Deutschland als preiswertes, für die breite Masse erwerbbares Produkt auf den Markt gebrachten Volksempfänger vergleichen, mit dem die Gleichschaltung des deutschen Volkes und die Schaffung einer nationalen Einheit vorangetrieben werden sollten (Abb. 138). Zu diesem Zweck war im selben Jahr die Verstaatlichung des Rundfunks beschlossen worden. Auch die US-amerikanische Presse berichtete über das „national receiving set“, dessen Produktion vom Hitler-Regime veranlasst worden war „to obtain as wide an audience as possible for its broadcast propaganda“³⁵¹. Das Werbeplakat für den Volksempfänger zeigt das Volk, versammelt

346 Ebd.

347 Ebd., S. 55.

348 Ebd.

349 Ebd.

350 Ebd.

351 Anon., Hitler’s Radio Control Campaign Goes Ahead, in: *The Sunday Star* (Washington, D.C.), 30. Juli 1933, Part 4, S. 8.



Abb. 138: Leonid, *Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger*, Propagandaplakat, 1936, Ullstein Bild/Archiv Gerstenberg

um ein das Bildgeschehen mittig dominierendes, im Maßstab überdimensioniertes Rundfunkgerät. Die Bildüberschrift macht dabei ganz deutlich, woher die durch den Volksempfänger an das Volk übermittelten Informationen stammen: „Ganz Deutschland hört den Führer mit dem Volksempfänger.“

Bei Bourke-White hingegen tritt das Radio nicht als ein einer einzigen Partei unterstelltes Propagandainstrument in Erscheinung. Sie lässt die konkrete Quelle, von der die vermittelten Botschaften ausgehen, gänzlich offen, wenngleich das Mikrofon als Übermittler an prominenter Stelle im Wandbild zu sehen ist. Auch zeigt Bourke-White – anders als die nationalsozialistische Bildwerbung, die das geeinte Volk um das Radiogerät herum gruppiert – nicht die Empfänger*innen des Gesendeten. Diese waren als reale Personen in der Eingangsrotunde der NBC vielmehr *vor* den *photomurals* positioniert, wobei sie das auditiv Übermittelte imaginieren konnten. Durch die immersiven Qualitäten des Wandbildes trat dabei die Rolle des Radios als Mittel der Beeinflussung deutlich hervor. Auch in den USA basierte der Rundfunk auf einer einseitigen Informationsvermittlung und war eingebunden in die asymmetrische Machtstruktur eines Systems – in diesem Fall des kapitalistischen –, von dem er ebenso manipulativ instrumentalisiert werden konnte. Stilisiert wurde er jedoch schon in den 1920er Jahren zum Demokratiewerkzeug. So war der US-amerikanische Präsidentschaftswahlkampf von 1924 der erste weltweit, der von dem damals neuen Massenmedium übertragen wurde, was ganz neue Anforderungen an die Kandidaten stellte, denn diese liefen Gefahr, einfach weggeschaltet zu werden, sollte es ihnen nicht gelingen, das Publikum vor den Radiogeräten entsprechend zu fesseln:



Abb. 139: *Under the Control of one Hand*, Werbeanzeige für die Brunswick Radio Futura Series, in: *The Saturday Evening Post*, 29. November 1930, S. 70–71, John Okolowicz collection of publications and advertising on radio and consumer electronics (Accession 2014.277), Audiovisual Collections and Digital Initiatives Department, Hagley Museum and Library, Wilmington

„In the past, no matter how poor the speaker, he usually found that the voters who were interested enough to turn out to hear him would stay to the finish; whether they liked his arguments or not. This year the voter had but to move a dial a fraction of an inch and pick up a jazz band or a dramatic recitation instead.“³⁵²

Verbunden wurde das Massenmedium Rundfunk in den USA somit mit der Behauptung einer partizipativen Teilhabe der Zuhörer*innen, die über das Programm mittels eines einzigen Schalterdrehs ebenso abstimmen konnten, wie ihnen das im demokratischen Prozess möglich war. Dies lässt sich durch das Heranziehen einer weiteren Werbeanzeige verdeutlichen (Abb. 139). Zwar hat Robert Linsley diese Bildwerbung für die Futura Serie von Brunswick Radio als Beispiel für einen kapitalistischen Utopismus herangezogen, der den Menschen ebenso der zentralistischen Kontrolle einiger weniger unterwirft wie die Technik – in diesem Fall liegt sie in den Händen eines eine futuristische Stadtlandschaft überblickenden Mannes, dem die Lenkung der „thousand

352 Anon., *Political Spellbinding by Radio*, in: *Popular Mechanics Magazine* 42:6 (Dezember 1924), S. 879–881, hier: S. 879.



Abb. 140: *Freedom to LISTEN – Freedom to LOOK*, Werbeanzeige für die Radio Corporation of America, in: *Popular Science* (Januar 1948), S. 283

traffic filled arteries of tomorrow“³⁵³ obliegt. Der Slogan „Under the Control of One Hand“ bezieht sich in diesem Fall jedoch auch auf die von der Firma entwickelte Radio-Technik, die es erlaubte, das Empfangsgerät am sogenannten „Uni-Selector“ mit nur einem Handgriff zu bedienen, sodass ein jeder in der Lage war „the ease of centralized control“³⁵⁴ zu erfahren.

Diese Positionierung des Radios als freiheitlich-demokratisches Medium trat noch verstärkt im Amerika der Nachkriegszeit zu Tage. So gab David Sarnoff, Präsident der Radio Corporation of America, in einer Werbeanzeige von 1948 (Abb. 140) sein persönlich unterzeichnetes Bekenntnis zum Radio als eines Mediums ab, dessen Essenz die Freiheit sei, „liberty of thought and of speech“³⁵⁵. Unter einer Fotografie, die eine US-amerikanische Durchschnittsfamilie um ein Radiogerät versammelt zeigt, heißt es hier: „Our American concept of radio is that it is of the people and for the people.“³⁵⁶ Sein freiheitliches Radiokonzept erläuterte Sarnoff dabei ausführlich im dazu erschienenen Text:

353 *Under the Control of one Hand*, Werbung für die Brunswick Radio Futura Series, in: *The Saturday Evening Post*, 29. November 1930, S. 70–71, hier: S. 70.

354 Ebd.

355 Radio Corporation of America, *Freedom to LISTEN – Freedom to LOOK*, in: *Popular Science* (Januar 1948), S. 283.

356 Ebd.

„Radio should make a prisoner of no man and it should make no man its slave. No one should be forced to listen and no one compelled to refrain from listening. Always and everywhere, it should be the prerogative of every listener to turn his receiver on or off, of his own free will.“³⁵⁷

Die dahinterstehende Marketingstrategie macht der dazu gehörige Werbespruch deutlich. Dieser lautet, „Freedom is everybody’s business“ – hier wird also das im US-amerikanischen Selbstverständnis so zentrale Konzept der individuellen Freiheit propagiert. Gleichzeitig macht das Konzept der Werbeanzeige deutlich, dass es eine sehr spezifische Freiheit ist, die unmittelbar mit den ökonomischen Interessen der hier Werbenden verknüpft ist. „Freedom is everybody’s business“ klingt wie eine staatliche Devise und marginalisiert damit, dass private ökonomische Interessen mit diesem Freiheitspostulat verbunden sind. Würden die Zuhörer*innen von ihrer Freiheit, das Radio auszuschalten, tatsächlich Gebrauch machen, so ließe sich für die Radio Corporation of America darauf kein Geschäft aufbauen. Es galt somit, die Konsument*innen von der Unverzichtbarkeit des Mediums zu überzeugen. Die in der Eingangsrotunde der NBC angebrachten *photomurals* von Margaret Bourke-White lassen sich daher als zentraler Bestandteil einer visuellen Emotionalisierungs- und Überwältigungsstrategie lesen, von der auch die Werbung Gebrauch machte. Hier konnten die Besucher*innen durch den immersiven Charakter der in einer Rundform angelegten *photomurals* dem Radio und seiner alles überragenden Autorität nicht entgehen. In dem Raum, in dem sich das Unternehmen den Konsument*innen vorstellte und dabei die Unentbehrlichkeit der neuen Technik zu propagieren suchte, entfalteten Bourke-Whites *photomurals* zweifellos eine beeindruckende Überzeugungskraft. In Ansätzen war dabei auch das noch im Versuchsstadium befindliche Fernsehen in die Bildinszenierung eingebunden, in Form des überdimensionierten „Auges“, das auf die Betrachter*innen herabblickte.³⁵⁸

Obwohl Kleins Artikel in der *New York Evening Post* Bourke-Whites *photomurals* als „100 per cent American“ lobte und zu einem Gegenbild zu Riveras „roten“ Fresken erhob, wurde von ihm dennoch nicht unerwähnt gelassen, dass es sich auch bei Bourke-White um einen „admirer of the land of the Soviet“³⁵⁹ handelte. Bereits 1930 war Bourke-White als erste Bildreporterin des „Westens“ in die Sowjetunion gereist, um die Entwicklung des Landes unter dem Fünfjahresplan zu dokumentieren. Im Fokus der Fotografin stand dabei auch hier die Maschine. Im Vorwort des aus dieser Reise

357 Ebd.

358 Aufgenommen wurde die hier von Bourke-White verwendete Fotografie offenbar in den „experimental studios of N.B.C.“. Siehe: Margaret Bourke-White Photographic material, itemized listing, Margaret Bourke-White Collection, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries, URL: https://library.syracuse.edu/digital/guides/b/MBW_InventoryFinalCopy.xlsx (letzter Zugriff: 20.04.2023).

359 Klein 1933.

resultierenden Fotobuches *Eyes On Russia*, das 1931 in New York publiziert wurde, erläuterte der russisch-US-amerikanische Schriftsteller Maurice Hindus, inwieweit sich Bourke-Whites Sicht auf diese von der Perspektive des von ihr dokumentierten Landes unterscheidet, das die Maschine als Werkzeug gesellschaftlichen Wandels betrachtete:

„It is because of her love of the machine that [Bourke-White's] Russian photographs are so impressive, for the Russians too love the machine and venerate it even more. They differ from Miss Bourke-White in their approach. *They love the machine more for what it does than for what it is.* They view it as a social benefaction, as an instrument of a great deliverance, and they espouse it with a faith and a zeal with which in an earlier day men espoused their religion. To Miss Bourke-White the machine is first and foremost an artistic creation.“³⁶⁰

Bourke-Whites Interesse für die Sowjetunion war dabei frei von jeglichen politischen Überzeugungen oder ideologischen Motivationen.³⁶¹ Von Interesse für ihre US-amerikanischen Landsleute sei das in der Sowjetunion unternommene Vorhaben deshalb, weil es ausgesprochen ambitioniert sei, ein agrarisch geprägtes Land innerhalb so kurzer Zeit in eine Industrienation zu verwandeln, so war die Fotografin überzeugt.³⁶² Bourke-Whites Ziel war es daher, ein Land im Übergang zu dokumentieren, „to observe these agricultural people who were striving to become industrialists“³⁶³.

In einem Brief an Bourke-White äußerte Hindus, die Fotografin habe eine „unparalleled capacity to dramatize the machine“³⁶⁴, die ihr in der Sowjetunion, so glaubte er, viel Ruhm einbringen würde. Lobpreisungen der sowjetischen Kritik blieben jedoch

360 Maurice Hindus, Preface, in: Bourke-White 1931, S. 13–15, hier: S. 13. Hervorhebung durch die Autorin.

361 Vgl. Ada Ackerman, Margaret Bourke-White and Soviet Russia, in: *New Perspectives on Russian-American Relations*, hrsg. von William Benton Whisenhunt und Norman E. Saul, New York/London 2016, S. 193–211, hier: S. 194. Ihre Verbindungen zur Sowjetunion brachten Bourke-White in den 1940er Jahren auf die Beobachtungsliste des FBI-Chefs J. Edgar Hoover. Bourke-White und ihr zweiter Ehemann, Erskine Caldwell, wurden hier in der Gruppe A geführt und damit unter jenen Individuen, die als größte Gefahrenquelle eingestuft wurden. Bourke-White betonte jedoch in diesem Zusammenhang ausdrücklich, keinerlei Verbindungen zur Kommunistischen Partei gehabt zu haben und auch sonst „not very politically minded“ gewesen zu sein. Vgl. hierzu: Robert E. Snyder, Margaret Bourke-White and the Communist Witch Hunt, in: *Journal of American Studies* 19:1 (April 1985), S. 5–25, hier: S. 21. Ada Ackerman zufolge lässt sich eine Tätigkeit Bourke-Whites als Doppelagentin oder Spionin in den 1930er Jahren jedoch nicht gänzlich ausschließen. Vgl. Ackerman 2016, S. 195.

362 Ackerman postuliert, dass das allgemeine Interesse der US-amerikanischen Öffentlichkeit an der Sowjetunion und ihrer industriellen Entwicklung bereits 1930 ausgesprochen hoch war. Dies lässt sich zum einen an der Literatur ablesen, die zu diesem Zeitpunkt veröffentlicht wurde, und zum anderen auch an der hohen Prozentzahl, die US-amerikanische Bürger*innen am Tourismus in der Sowjetunion ausmachten. Vgl. Ackerman 2016, S. 196 sowie Anm. 13.

363 Bourke-White 1931, S. 22.

364 Maurice Hindus, Brief an Margaret Bourke-White, 15. Oktober 1930, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University. Auch zitiert bei: Ackerman 2016, S. 198.



Abb. 141: Margaret Bourke-White, *Chrysler Corporation*, 1929, Silbergelatineabzug, 33 × 22,9 cm, Museum of Modern Art, New York

weitestgehend aus, und es wurden auch nur wenige von Bourke-Whites Fotografien veröffentlicht, wie Ada Ackerman nachgewiesen hat.³⁶⁵ Der Fotokritiker Leonid Mezhericher führte 1930 die Fotografie *Chrysler Corporation* von Bourke-White (Abb. 141) in der sowjetischen Fotozeitung *Sovetskoe Foto* gar als ein Negativbeispiel für eine Art der Industriefotografie an, die Arbeiter*innen ausklammere oder an den Rand verbanne und die Maschine zu diesen in eine geradezu prädatorische Beziehung bringe.³⁶⁶ Vergleichbar mit Sheelers Aufnahme *Stamping Press* (Abb. 67) setzte Bourke-White hier den Arbeiter verschwindend klein ins Bild und positionierte ihn in der unteren rechten Bildecke.

Da Bourke-Whites *photomurals* für die NBC vollkommen frei sind von jeglicher menschlicher Präsenz, ist es wohl nicht verwunderlich, dass Mezhericher auch für diese wenig warme Worte übrig hatte, als er ihnen 1934 in der März–April Ausgabe von *Sovetskoe Foto* einen Artikel widmete. Zwar spricht auch Mezhericher hier von Bourke-White als von einer Freundin der Sowjetunion, sie verfüge aber nur über ein oberflächliches Verständnis des Landes, was sich in ihren Fotografien niederschläge.

³⁶⁵ Vgl. Ackerman 2016, S. 200.

³⁶⁶ Vgl. ebd. Ackerman hat darauf hingewiesen, dass Mezhericher dabei Bourke-White namentlich ungenannt lässt, wohl um zu verhindern, der Fotografin öffentliche Aufmerksamkeit zu verleihen. Vgl. ebd., S. 201.

Zwar seien die fotografischen Darstellungen von einer „exceptional precision“³⁶⁷, Bourke-Whites Form der Montage sei jedoch „quite primitive“, stellt Mezhericher hier fest. In der Sowjetunion sollten ihre *photomurals* zwar als Ansporn dienen, sich auch im fotografischen Großformat zu versuchen, als Vorbild dienen könne Bourke-Whites fotografische Wandarbeit dabei jedoch nicht: „On the whole just as much as the work amazes one with its clearness and grandeur of technical execution just as much is it mediocre from an artistic point of view; it is void of ideas and is on the same level with the average production of American commercialized art.“³⁶⁸

Trotz dieser Schmähung ihrer Arbeit in der sowjetischen Fachpresse wurde Bourke-White 1934 beauftragt, *photomurals* für das Treppenhaus des sowjetischen Konsulats in New York zu schaffen. Zumindest in Teilen wählte sie für diese Wandarbeiten Aufnahmen aus, die 1931 bereits Teil ihres Fotobuches gewesen waren, und band diese in die Architektur des New Yorker Stadthauses ein, sodass die Fotos – vergleichbar mit Steichens *photomural* der George-Washington-Bridge – als klassisch gerahmte Bildtafeln erschienen. Bourke-White selbst schrieb später über diese Auftragsarbeit: „This SOVIET MURAL was designed to show the DOMINANT PHASES OF SOVIET INDUSTRY. The central panel symbolizes the mechanization of AGRICULTURE ... the keystone of Soviet progress.“³⁶⁹ Dieses auf der zentralen Wand angebrachte Foto (Abb. 142), das in *Eyes On Russia* unter dem Titel *State Farm No. 2* abgebildet ist, zeigt in der unteren Bildmitte die Silhouette eines Traktors vor einer Wolkenkulisse und entspricht damit Bourke-Whites Intention, nicht zuletzt den „romantic appeal“³⁷⁰ des Fünfjahresplans in ihren Fotografien aufzuzeigen. Den dazugehörigen Text lud Bourke-White mit einer religiösen Rhetorik auf:

„Silhouetted against the sky, majestic in the morning, was that new god of Russia, the Tractor. Evenly and regally it traveled along the horizon. The black earth turned beneath its disks. A procession of tiny clouds followed it overhead. It seemed that the tractor drew the whole firmament after it, earth and sky giving reverence to this new divinity.“³⁷¹

Neben der Landwirtschaft wurden auch den anderen zentralen Pfeilern des Fünfjahresplans *photomurals* gewidmet: an der rechten Wand dem Bau des Dnepr-Staudamms,

367 Leonid Mezhericher, Opyt monumental'noi fotografii v SShA, in: *Sovetskoe Foto 2* (März-April 1934), S. 36, hier zitiert nach der englischen Übersetzung in Bourke-Whites Archiv: Margaret Bourke-White Papers, Box 96: Soviet Union, Special Collections, Syracuse University.

368 Ebd.

369 Anon., Manuskript zu Werbezwecken mit Informationen zu Margaret Bourke-Whites *photomurals* [undatiert und unbetitelt] Margaret Bourke-White Papers, Box 70: Photomurals, Special Collections, Syracuse University.

370 Hindus 1931, S. 13.

371 Bourke-White 1931, S. 97.



Abb. 142: Margaret Bourke-White, *photomurals*, 1934, Konsulat der Sowjetunion, New York, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

dem zu Ehren Gustav Klucis bereits zwei Jahre zuvor seine gigantischen Porträts von Lenin und Stalin am Sverdlov-Platz in Moskau errichtet hatte, und an der linken Wand zum einen dem russischen Eisenbahnsystem, das von einer Brücke über den Dnepr verkörpert wurde, zum anderen Magnetogorsk, dem damals größten Stahlwerk der Welt, das sich an der Grenze zu Sibirien unter Konstruktion befand. Letztere Aufnahme, vor der sich Bourke-White mit dem sowjetischen Konsul Leonid M. Tolokonski fotografieren ließ (Abb. 143), setzte den Arbeiter dabei exakt in den Bildmittelpunkt. Er hat das gigantische Stahlrohr erklommen, beherrscht die Maschine somit und bedient sich ihrer, ganz wie es Mezhericher für eine Industriefotografie gefordert hatte, die mit der sowjetischen Ideologie vereinbar war.

Dass man Bourke-White als Fotografin für diesen Job auswählte, diente wohl nicht zuletzt der Stärkung der diplomatischen Beziehungen zwischen beiden Ländern, genauso wie ihr in demselben Jahr publiziertes Fotobuch *USSR Photographs*, von dem eine große Anzahl von Exemplaren an die Amtorg Trading Corporation verkauft wurde, die in den USA die Interessen des sowjetischen Außenhandelsmonopols vertrat.³⁷²

³⁷² Von der Gesellschaft wurde *USSR Photographs* statt Kaviar 1935 als Weihnachtsgeschenk verschenkt und selbst Stalin erhielt eine Kopie des Buches. Vgl. Ackerman 2016, S. 208.

Abb. 143: Margaret Bourke-White zusammen mit dem sowjetischen Konsul Leonid M. Tolokonski vor ihren *photomurals* im Konsulat der Sowjetunion, New York, 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.



In *Eyes On Russia* wurde von der Fotografin nicht zuletzt die US-amerikanische Beteiligung an der Umsetzung des Fünfjahresplans herausgestellt.³⁷³ Auch die US-amerikanische Presse der 1930er Jahre stellte die Umsetzung des Plans als eine Leistung dar, die die Vereinigten Staaten für sich mit beanspruchen konnten. So wurde etwa 1931 in einem Porträt über Bourke-White darauf hingewiesen, dass für die sowjetischen Industrialisierungsbestrebungen die USA zweifellos als Vorbild fungiere, die sowjetische Entwicklung dem US-amerikanischen Standard jedoch noch weit hinter-

373 So schrieb Bourke-White in *Eyes On Russia* über den staatlichen Landwirtschaftsbetrieb, die „State Farm No. 2,“ im Ort Verblud: „Verblud has an experimental station and agricultural school, attended by about 500 students. The experimental station uses all types of agricultural machinery from almost every country for purposes of experimentation and instruction. One of the organizers of this great industrial farm was George McDowell, an American farmer from Kansas, who recently received the ‚Order of Lenin,‘ the highest Soviet award. McDowell is the first American to receive this honor.“ Bourke-White 1931, S. 95.

herhinke: „[Bourke-White’s] visit convinced her that in spite of the fact the Russians have adopted our up-to-date American factories and equipment, they have not yet achieved American efficiency and speed.“³⁷⁴ Nach dem erfolgreichen Abschluss des ersten Fünfjahresplans – und ein Jahr nachdem Bourke-White ihre *photomurals* im sowjetischen Konsulat fertiggestellt hatte – hob die Zeitschrift *Modern Mechanix*, die die sowjetischen Entwicklungen der vorangegangenen Jahre als „the world’s greatest engineering miracle“ bezeichnete, schließlich den fundamentalen Anteil der US-amerikanischen Industrie an dessen Umsetzung hervor:

„Few people realize, even today, how important a part America played in the greatest drama in history, the Five Year Plan of Soviet Russia. This octopus-like rebuilding program, which provided mighty power plants, towering steel mills, and humming factories surpassed in size only by the American plants after which they were patterned, was brought to a highly successful conclusion in 1932. [...] With the establishment of friendly relations between the Soviet and American governments, greater and greater interest is being taken by Soviet engineers in the mass production methods employed by American manufacturers. Many Soviet commissions are being sent to this country to make studies in different industrial fields, and to make preliminary arrangements for the purchase of American-made machinery.“³⁷⁵

VI.3.3 Das Ornament der Masse

Dass eine mit einer ideologischen Aussage verbundene, auf die möglichst exakte Wiedergabe des Gegenstands bezogene Fotografie diesen dabei gleichzeitig – auf Liniengefüge und rhythmisierte Formen reduziert – entgegenständlicht und in der Abstraktion auflöst, scheint zunächst ein Widerspruch zu sein. Ein Kippen ins Ornamentale charakterisiert jedoch entscheidend die modernen kapitalistischen Massenkulturen, folgt man Siegfried Kracauers These in seinem 1927 geschriebenen Essay *Das Ornament der Masse*.³⁷⁶ Am Beispiel von zeitgenössischen Massenphänomenen beschreibt der Autor hier einen Auflösungsprozess der Einzelform im Ornament. Kracauer führt dabei vor allem die in geometrischen Formationen tanzenden Revuegirls an, wobei er die beiden nach den Briten John Tiller und Lawrence Tiller benannten Tanzgruppen der *Tillergirls* als Ausgangspunkt nimmt. Diese dienten auch für die ab 1932 in der Radio City Music Hall auftretende Tanzgruppe der *Rockettes* als Vorbild (Abb. 144), die Thomas Sugrue 1936 im *American Magazine* als „the world’s greatest precision dancers“ bezeichnete,

³⁷⁴ Webster 1931.

³⁷⁵ Anon., America’s Part in Soviet Engineering Triumphs, in: *Modern Mechanix & Inventions Magazine* (Juli 1935), S. 82–84, S. 130, hier: S. 82.

³⁷⁶ Vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* [1927], in: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1963, S. 50–63.

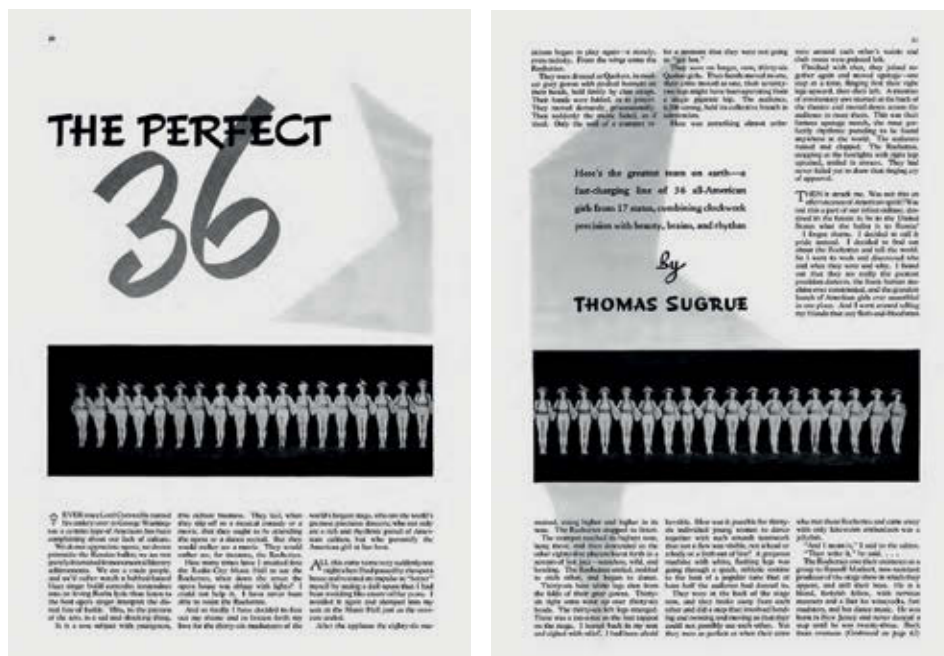


Abb. 144: Fotografie der Rockettes, in: *The American Magazine*, Dezember 1936, S. 30–31

„who not only are a rich and rhythmic parcel of American culture, but who personify the American girl at her best“³⁷⁷. Kracauer schrieb über die *Tillergirls*, die ihre ersten großen Erfolge in den Vereinigten Staaten gefeiert hatten:

„Mit den Tillergirls hat es begonnen. Diese Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind. [...] Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.“³⁷⁸

Den zum Ornament gewordenen Kollektivkörper stellt Kracauer in einen Zusammenhang mit dem industriellen Produktionsprozess: „Die Struktur des Massenornaments spiegelt die der gegenwärtigen Gesamtsituation wider. Da das Prinzip des kapitalistischen Produktionsprozesses nicht rein der Natur entstammt, muß es die natürlichen Organismen sprengen, die ihm Mittel oder Widerstände sind.“³⁷⁹ Das Ornament der

377 Thomas Sugrue, *The Perfect 36*, in: *The American Magazine* (Dezember 1936), S. 30–31, S. 62, S. 64–66, hier: S. 30.

378 Kracauer 1927, S. 50, 51.

379 Ebd., S. 53.



Abb. 145: Albert Renger-Patzsch, *Musterzimmer, Fagus-Werk, Alfeld*, 1928, Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Masse begreift Kracauer als einen Prozess einer rationalen Musterbildung in einer durchrationalisierten Gesellschaft, die Unterwerfung unter eine ornamentale Ordnungsstruktur. Das „Massenornament“ sei „der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität“³⁸⁰.

Auch wenn Kracauer der Fotografie in diesem Essay keine Beachtung schenkt, so lässt sich doch in den fotografischen Positionen seiner Zeit, der „Neuen Sachlichkeit“ und ihres US-amerikanischen Äquivalents, der *straight photography*, die von ihm beschriebene Fokussierung auf Oberflächenerscheinungen ausmachen. Durch die Verknappung des Bildausschnitts wurde der Blick der Betrachter*innen hier auf Form, Struktur und Oberfläche gelenkt, alltägliche Motive, die vormals als bildunwürdig galten, offenbarten so ihren ganz eigenen optischen Reiz. Die in Reihungen ins Bild gesetzten Erzeugnisse technischer Herstellung erscheinen dabei als Sinnbilder industrieller Massenproduktion (Abb. 145).

Im Gegensatz zu Kracauers kritischer Betrachtung vermitteln die Produkte des von ihm beschriebenen kapitalistischen Produktionsprozesses in Margaret Bourke-Whites

380 Ebd., S. 54.

photomurals den Eindruck von Bedeutung, Effizienz und Leistungskraft eines modernen Massenmediums. Dabei lenkte die Fotografin durchaus den Blick auf Details. Die einzelnen technischen Bestandteile, die den Aufnahme- und Empfangsvorgang in der Rundfunkübertragung für die Betrachter*innen nachvollziehbar machen, wurden im Einzelbild ästhetisch überhöht, dabei jedoch gleichzeitig in ein übergreifendes Gestaltungskonzept eingebunden. Das Großformat verstärkte zusätzlich die Wirkung des Ornamentalen. Durch das Fehlen jeglicher perspektivischer Raumanlage erfuhren die Bildelemente eine Verflachung. Rhythmisierte Formen, Kreise und Linien fügten sich zu einem ornamentalen Muster, das durch die Vorhänge fortgesetzt wurde (Abb. 129).

Diese Auflösung des Dargestellten in ornamenthafte Strukturen und abstrakte Zeichen, das Kippen in eine fast vegetabile Textur aus *patterns*, die erst im Großformat vollends möglich wurde, ließ das fotografisch sachliche *photomural* wiederum auch als geeignetes Medium für den privaten Raum erscheinen, einen Bereich, der dekorative Aspekte in den Vordergrund rücken ließ. In einem Manuskript, das vermutlich für Promotionszwecke intendiert war, zeigt Bourke-White die Möglichkeiten fotografischer Wanddekoration im privaten Rahmen auf:

„Perhaps you are fond of raising tulips. Your tulips come and go all too quickly, but wouldn't it be lovely to have great photographic panels of tulips reaching from the dado to the ceiling showing tulips. There are several ways of doing this. Either you can use views of tulip gardens, [...] tulips growing against the bases of dark tree trunks, or the slope of a hillside covered with tulips, and work these into simply designed enlarged panels which will give depths and originality to your dining room.“³⁸¹

Als ein Beispiel einer ebensolchen fotografischen Wandgestaltung führt Bourke-White ihre vielbeachteten NBC-*photomurals* ins Feld:

„I have just completed this last panel, and it is being hung this week. If you see it you will recognize that the three receiving tubes, which are about seven feet high on the wall, are the same tubes that you have in your own home radio set, about 2 ½ inches in reality. This tremendous enlargement reveals a pattern in these forms that is undreamed of in the small rather inconspicuous looking objects, and it is this same kind of pattern that could be worked out for the tulips I described for your dining room.“³⁸²

Hier macht Bourke-White deutlich, dass es der künstlerische Akt der Vergrößerung ist, der Muster produziert. Der von der Fotografin verfolgte abstrahierende fotografische Ansatz ließ den Gegenstand selbst dabei hinter die ästhetisierte Form zurücktreten und schien so auf jedes Sujet übertragbar, ob es sich um die Empfängerröhren eines Radios

381 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.

382 Ebd.

handelte oder um das scheinbar banale Motiv einer Tulpe. Durch das fotografisch erzeugte *pattern* wurde die Wand dabei ornamental überformt. Diese Ornamentalisierung erscheint weit entfernt von den figurativen, so offensichtlich mit politischer Symbolik aufgeladenen Fresken der Muralisten und lässt sich auch mit den Prinzipien des *International Style* eigentlich nicht verbinden, der eine Entleerung der Architektur und ihre Befreiung vom Ornament anstrebte. Bourke-Whites *photomurals* bewirkten – ähnlich wie das zu Beginn dieses Kapitels angeführte Wandbild Oskar Schlemmers im gerundeten Treppenhaus des Bauhaus-Werkstattgebäudes in Weimar – durch die Großflächigkeit ihres Ornaments, das auch hier zwischen Abstraktion und Figuration schwankte, jedoch eine visuelle Aufhebung der architektonischen Raumbegrenzung, was sie durchaus mit den Gestaltungsmaximen der modernen Architektur in Verbindung bringt. Dadurch, dass das Ornament hier fotografisch, d. h. maschinell, erzeugt wurde, sich in der Monumentalität manifestierte und die *photomurals* zudem auch auf motivischer Ebene den Höchstleistungen der einheimischen Industrie und ihrer Innovationskraft huldigten, wurden sie dabei zum ultimativen Ausdruck US-amerikanischer Leistungsfähigkeit und Modernität. Unbestreitbar waren Bourke-Whites *photomurals* mit den Fortschrittskonnotationen aufgeladen, die dem Kapitalismus inhärent sind. Damit dienten sie nicht nur der visuellen Untermauerung der Firmenideologie der NBC, in ihnen manifestierte sich auch das nationale Selbstverständnis der Vereinigten Staaten.

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 Trepnhaus 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 gekrümmt 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 Fertigungstechniken 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 verfolgte“⁴, schrieb Renau rückblickend über die von ihm im Vorbereitungsprozess angefertigten Fotomontagen, die sich aus seinen eigenen fotografischen Aufnahmen und aus einem „dokumentarischen Archiv“⁵ 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 einzig 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 Stilleben 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, präsentiert 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 markiere.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 ampliaciones 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 Secretaria de Educación Publica, 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, Weltausstellungsgelände, 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 Mosaik, 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. Siqueiros 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 materialimmanenten 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 *Excelsior* und *Cemento* veröffentlicht. Vgl. hierzu: Israel Katzman, *La Arquitectura Contemporánea Mexicana: Precedentes y desarrollo*, 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 Lavagesteinsformationen 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“ photos³⁶ der Anlage und dem, was der Architekt als „abstract“ views³⁷ 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 Plástica 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 ephemere 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 Debroye, *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 Debroye erstmals ausführlich 1989, im Katalog zu ihrer Einzelausstellung *Reencuentros*. Vgl. Olivier Debroye, Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo, in: Ausst. Kat. *Reencuentros*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt 1989, S. 9–16. 2001 stellte Debroye 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 designt 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 Debrouse 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. Debrouse 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 langstieligen 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 Vorzüge 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 Jesús 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 Debroye 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. Debroye 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 Verschllossenheit 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 erfahrbar. 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 Verslossenheit 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, andererseits 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., *Ceuvres 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 Fotomontage-technik diene 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 „straighte“ 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, *Surréalisme 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'Informe. 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 Fotografie 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 Seziertisch⁷⁷ 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 Fotomontage-technik im Werk von Lola Álvarez Bravo siehe v.a.: Debroise 1989; Ders., 2001, S. 237 f; sowie: Spanke 2012. Zur Fotomontage-technik 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 Freundes, 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, Québec (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/Furida karo 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: *Sur-realität*.“ 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 desarrollo 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 Verfung der Einzelbilder und die Überführung der Fotomontage 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 diene 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 Bonnemaïson 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 Transzendentalismus⁸⁹ 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 Bonnemaïson, *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 und 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 Transzendentalismus 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 erdentrückt 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 Kunstwissenschaft versteht unter dem Begriff der Landschaft die Wahrnehmung der Natur als ästhetische Einheit „statt einer bloßen Summe disparater 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 Nutzenanwendung als reines Sinn-erlebnis 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 Betrachtung, 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 Untersuchungsgegenstand 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 Amelnunx, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1989.

106 Wolfgang Kemp, Über Landschaftsfotographie, 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 Landschaftsästhetik*, 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 enlargments [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.

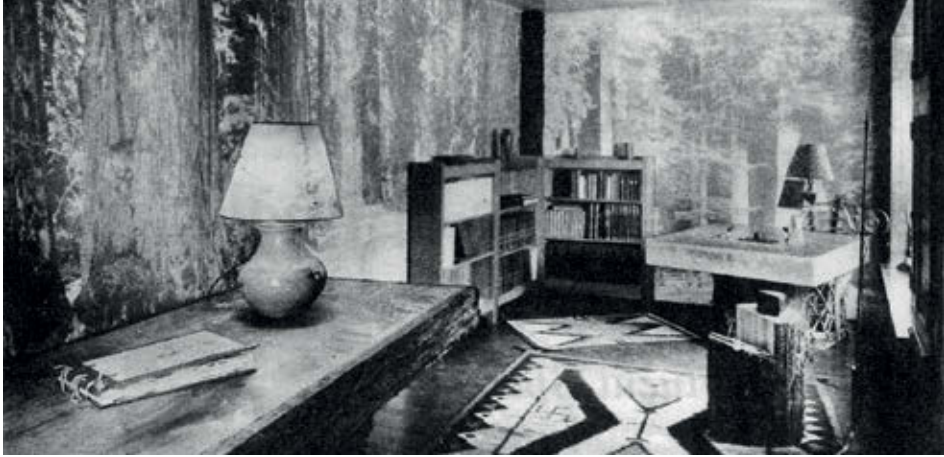


Abb. 163: National Photograph & Advertising Company, *A Forest Den in a Chicago Home to Which the New Art of Photomurals Has Been Applied* (photomural mit Sequoia-Bäumen), in: Walter Rendell Storey, *Now the Camera Lens Gives Us Murals*, in: *New York Times*, 18. Januar 1931, S. 14

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. Repoussoirmotive 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 – Männerträume. 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 Schaublin, 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 Fensterausichten 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 Landschafts-
fresken, 1560–61, kreuz-
förmiger 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.

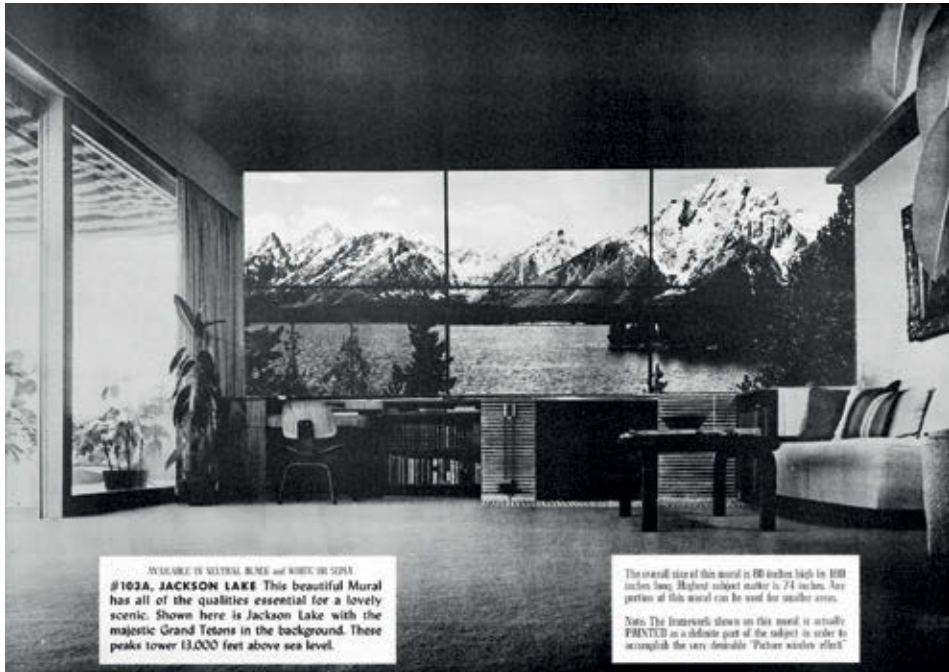


Abb. 166: Foto Murals of California, #103A, *Jackson Lake, photomural*, 1948, in: *Musterbuch Backgrounds for Better Living*, Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum, New York

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 *Unterweisung* – dem im Titel angesprochenen Künstler als Hilfsmittel für eine möglichst realitätsgenaue Widergabe 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* (*Unterweysung 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 wallpapers 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

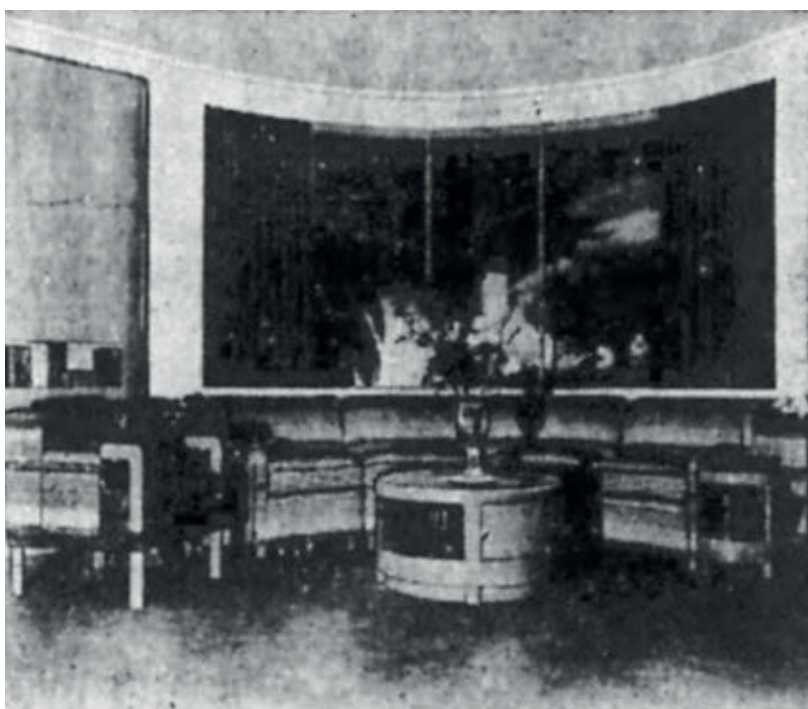


Abb. 169: *Photomural* hinter Kristallspiegelglas, in: Photo Murals Behind Plate Glass For Vistas, in: *The Herald-Press*, 31. Dezember 1938, S. 7

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 Panoramatapete 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-Typus 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-ioed-lcom-10066f0t503d6.erf.sbb.spkberlin.de/view/Entry/59741?redirectedFrom=%22efficiency+apartment%22#eid5761083> (letzter Zugriff am 21.04.2023).

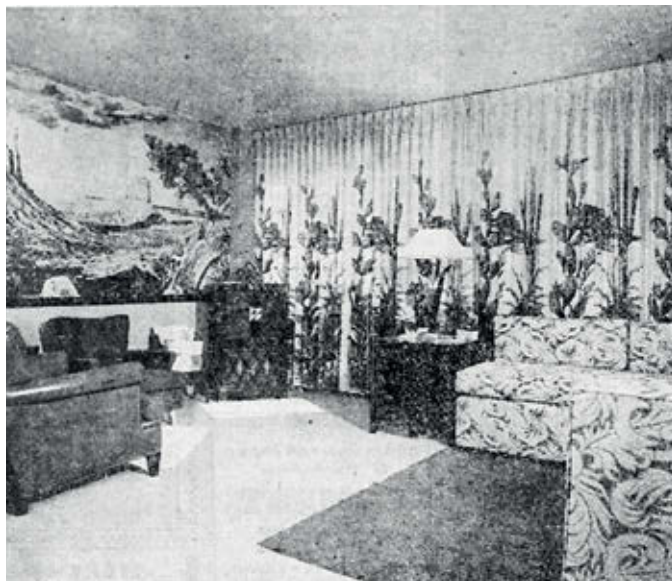


Abb. 171: *Photomural* des Monument Valley, in: Anne Douglas, 'Efficiency' Apartment Is Just That, in: *Chicago Sunday Tribune*, 2. März 1952, Part 3, Sec. 2.

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 glaube, 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 kündigt

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

México, D.F.

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 könne.

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

So wie die oben angeführten *photomurals* fast ausnahmslos auf die Einbindung menschlicher Präsenz verzichteten, 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 präsentiert. 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 vermittelt 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 Photographs 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 Trivalliteratur.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, okzidental

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. 41 ff.



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 „México 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 Exilland 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 [...] okzidentalern Vernunft eine *andere* reale und geistige Topographie entgegensetzen“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-okzidentalern, 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 fortschreibt 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 Selbstexotisierung 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 indiana.“ 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. Debrouse 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 surrealistisch 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 surrealistisch 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 Disjointed 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 regelmäßige 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 [Disolvencias, 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. Rodríguez in Mexiko-Stadt ausstattete. 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 zugrunde, da Rivera, der Breton während dessen Aufenthalt in seinem Haus in San Angel 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 Titelschlag dieser Ausgabe von *Minotaure* gestaltete Diego Rivera, wobei seine Interpretation des Minotaurus-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 imaginierte 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 Vereinnahmung 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 allure¹⁹⁹ 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 unwirtschaftlichen, 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-

206 Breton 1995, S. 10.

darstellungssymbol²⁰⁷ – 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 gezielt 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 Dschungelimaginationen 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 *Maguay* (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 Junctions: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London 2003, S. 149. Eisenstein selbst schrieb in der Inhaltssynopse über *Maguay*: „Made on Hacienda Tetlapayac, in the State of Hidalgo, this story [...] will show conflict between peones and hacendados 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 raue 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 Einzelpäsentation 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 Zeitzeugin für 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 National 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 den noch 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 *tó dynatón*) 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 Dickichte 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, beschwor 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, *Artilugio 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, Wünschelrutengänger, 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 Álvarez 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 selbstextotisierende 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. 45 f.

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 rekurrieren 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 transkulturellen 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 Mabilie und Juan Larrea sowie zu der 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 okzidentalen 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 Inkarnationsfiguren 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 wännen 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 alpträumhaftem 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 affirmiert, 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 Mabilles 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 manigua; 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 Sofía, 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 Mabilles 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 Mabilles, *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 übergroß, als entwickelten 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 vegetabler Formen verleiht Álvarez Bravo diesem Pflanzendickicht bedrohliche, abgründig-surreale Qualitäten und recurriert 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 Bravos „Dschungel“ geradezu verschlungen. Dabei zeigt auch 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 rekurriert – 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 Álvarez 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 arancilectrosfera 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*-Panoramatapete (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 verwehrt 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 Panoramatapeten, in denen sich die seit der Kolonialzeit auf die „Neue Welt“ projizierten Vorstellungen manifestieren. Gleichmaßen Ausdruck „von exotischen Utopien und kolonialistischen Überlegenheitsphantasien wie von absolutistischen Allsichtigkeitsphantasmen“²⁷⁸ bringen die Panoramatapeten 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 Mabilie 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 *photomural*. Ihr eine ursprüngliche Natur suggerierender „Urwald“ ist gleichzeitig eine Umkehrung der Alemánschen Modernitätsrhetorik, die sich auch im mexikanischen *fotomural* der Zeit artikuliert, wie am Beispiel des Büroraums in dem von Mario Pani und Jesús García Collantes zwischen 1949 und 1951 erbauten Bürogebäude 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 Randal 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 kleinformatiger 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 affirmiert.

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

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.

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-entwicklungsfäh“ 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 Rockefellers 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

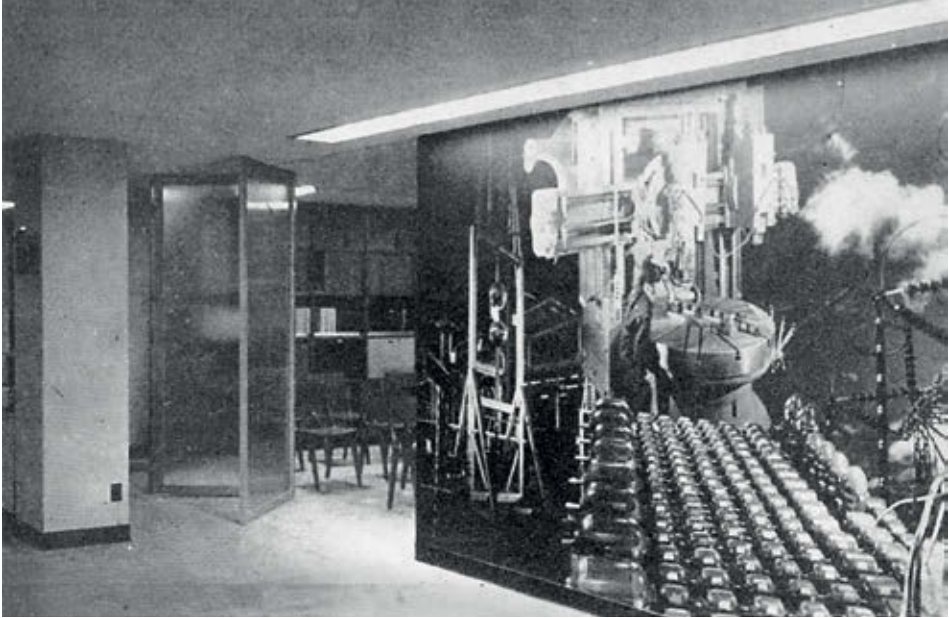


Abb. 186: *Fotomurales* in den Büroräumen von Industria Eléctrica de México (I.E.M.), Architekt: Ricardo Legorreta, in: *Espacios* 33 (Oktober 1956)

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.

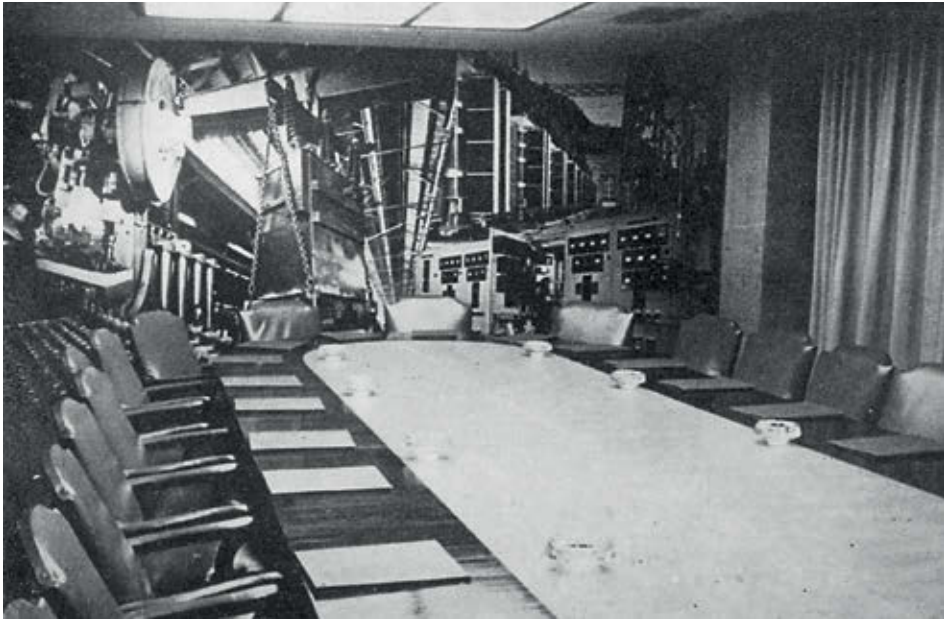


Abb. 187: *Fotomurales* in den Büroräumen von Industria Eléctrica de México (I.E.M.), Architekt: Ricardo Legorreta, in: *Espacios* 33 (Oktober 1956)

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 *Porträt der 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.

Literaturverzeichnis

a) Archive:

Archivo González Rendón, Mexiko-Stadt.

Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C., Mexiko-Stadt.

George Eastman Legacy Collection, George Eastman Museum, Rochester.

Lola Álvarez Bravo Archive, Center for Creative Photography, University of Arizona, Tucson.

Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University, Syracuse.

Rockefeller Center Archives, New York.

The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Rochester.

The Museum of Modern Art Archives, New York.

b) Unveröffentlichte Archivalien

Anon., Rockefeller City: Thematic Synopsis, o.J., Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312), Rockefeller Archive Center.

Anon., Handschriftliche Notiz zu Edward Steichens *photomurals*, o.J., The Museum of Modern Art Archives, New York, ESA, VII.C.5.

Anon., Manuskript zu Werbezwecken mit Informationen zu Margaret Bourke-Whites *photomurals* [undatiert und unbetitelt], Margaret Bourke-White Papers, Box 70: Photomurals, Special Collections, Syracuse University.

Anon., Information About Bourke-White Mural Hung at NBC Studios, RCA Bldg., Radio City, N.Y. City, o.J. Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

Anon., Bericht vom 24. Oktober 1933 über den Herstellungsprozess von Margaret Bourke-Whites *photomurals*, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

Anon., Notes after Mr. Griffith's conversation with Mr. Mason, 3. Januar 1934, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

Anon., Notes after conversation with Mr. Peter Keane. Statements made by Mr. Drix Duryea:

12. Januar 1934, Correspondence – Duryea, Drix 1933–1935, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Anon., Color Photography in Advertising. From a Talk by Margaret Bourke-White to the Advertising Club of The New York Times, 16. Februar 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Anon., Exposición Universal e Internacional de Bruselas 1958, FG-Bruselas-425, Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa.
- Barr, Alfred H.: Telegramm an A. Conger Goodyear, 28. April 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Becker, Maurice: Brief an Lincoln Kirstein, 15. Februar 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Bourke-White, Margaret: Opportunities For Young Women In The Field Of Photography, RCA Women's Radio Review, 14. Juni 1934, S. 4–5, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Dies.: Brief an Merlin H. Aylesworth, 6. Januar 1934, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Dies.: Briefentwurf an Sanford Griffith, 5. Januar 1934, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Dies.: Brief an Frank Altschul, 11. Dezember 1933, Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Dies.: 3-seitiges Manuskript auf Briefpapier des Arlington Hotel [undatiert und unbetitelt], Margaret Bourke-White Papers, Box 70: Photomurals, Special Collections, Syracuse University.
- Cobb, Elizabeth Bliss Parkinson: Interview mit Sharon Zane, 6. Juni 1988, The Museum of Modern Art Oral History Program (https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_cobb.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Goodyear, A. Conger: Brief an Herbert Hoover, 21. April 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Hanson, O.B.: Draft of second letter [datiert 1934], Correspondence – National Broadcasting Company 1933–1960, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Hindus, Maurice: Brief an Margaret Bourke-White, 15. Oktober 1930, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Hood, Raymond: Brief an John D. Rockefeller Jr., 7. Oktober 1932, Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312) Rockefeller Archive Center.

- Hoover, Herbert: Stellungnahme anlässlich der Eröffnung des Museum of Modern Art, 4. Mai 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Junior Advisory Committee: Sitzungsprotokoll, 14. März 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Kirstein, Lincoln: Brief an Hugo Gellert, 18. April 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Ders.: Brief an Charles Sheeler, 15. März 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.2, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Ders.: Brief an Henry Billings, 15. Februar 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Ders.: Brief an Hugo Gellert, 15. Februar 1932, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.3, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Levy, Julien: Projects for Photo-Murals, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3-May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 23. November 1955 (https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326011.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 29. September 1934 (https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/193/releases/MOMA_1934-35_0008.pdf, letzter Zugriff: 24.04.2023).
- Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 18. Februar 1933 (https://www.moma.org/documents/moma_press-release_332969.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 27. März 1932, Records of the Department of Public Information, II.B.30: Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. # 16, May 3-31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York (https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324969.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 23. März 1932 [handschriftlich datiert] Records of the Department of Public Information, II.B.30: Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. # 16, May 3-31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York (https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324971.pdf, letzter Zugriff: 19.04.2023).
- Museum of Modern Art, Exhibition of Mural Paintings by American Artists announced by Museum of Modern Art, Pressemitteilung, 1. Februar 1932, Records of the Department of Public Information, II.B.30: Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. # 16,

- May 3–31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York (https://www.moma.org/documents/moma_press-release_324969.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Rockefeller, John D.: Brief an Raymond Hood, 12. Oktober 1932, Rockefeller Center, Inc. – Theme and Decoration, 1931–1933, Office of the Messrs. Rockefeller records, Business Interests, Series C (FA312), Rockefeller Archive Center.
- Standard Form of Subcontract agreement between E. S. [Edward Steichen] and Eugene Schoen & Sons, Decorators, NYC, for work contracted by Rockefeller Center, Inc., 7. Juli 1932, The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 4, Folder 2, Legal Agreements.
- Steichen, Edward: Brief an Aline Saarinen, 20. September 1957, The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 1, Folder 5.
- Ders.: Photo Murals: Radio Address for College Art Association over Columbia Broadcasting System, übertragen am 25. Mai 1932 [Anhang an einen Brief an Aline Saarinen vom 20. September 1957] The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 1, Folder 5, S. 1–7.
- Ders.: Brief an Lincoln Kirstein, o.J., Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.2, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Ders.: 5-seitiges Manuskript [undatiert und unbetitelt] The Edward J. Steichen papers, Richard and Ronay Menschel Library, George Eastman Museum, Box 8, Folder 8.

c) Sekundärliteratur:

- Abbott, Jere: Fresco Painting, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera*, Museum of Modern Art, New York (23. Dezember 1931–27. Januar 1932) New York 1931, S. 41–43.
- Abgrenzen oder Entgrenzen: Zur Produktivität von Grenzen*, hrsg. von Markus Bieswanger, Manuela Boatcă, Joachim Grzega, Claudia Neudecker, Stefan Rinke und Christine Strobl, Frankfurt a. M. 2003.
- Abramson, Albert: *Zworykin: Pioneer of Television*, Champaign 1995.
- Ackerman, Ada: Margaret Bourke-White and Soviet Russia, in: *New Perspectives on Russian-American Relations*, hrsg. von William Benton Whisenhunt und Norman E. Saul, New York/London 2016, S. 193–211.
- Ackermann, Marion: *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, hrsg. von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2003.
- Adamowicz, Elza: Off the map: Surrealism's uncharted territories, in: *Surrealism. Crossings/Frontiers*, hrsg. von ders. (= European Connections, Vol. 18), Bern 2006, S. 197–216.
- Adams, James Truslow: *The Epic of America* [1931], New York 1941.
- Adams, Ansel: *The Mural Project: Photography by Ansel Adams*, mit einer Einführung von Peter Wright und John Armor, Santa Barbara 1989.
- Ades, Dawn: *Photomontage*, London 1986.

- Dies.: The Mexican Mural Movement, in: Dies., *Art in Latin America: The Modern Era, 1820–1980*, New Haven/London 1989, S. 151–179.
- Advertisement: Imperial Photograph of Cyrus W. Field on exhibition at Brady's Gallery, No. 359 Broadway, over Thompson's Saloon, in: *The New York Times*, 2. September 1858, S. 5.
- Aguilar Rivera, José Antonio: *The Shadow of Ulysses: Public Intellectual Exchange Across the U.S.-Mexico Border*, New York 2000.
- Aguilar Urbán, Margarita: Los murales de Aurora Reyes: Una revisión general, in: *Crónicas* 13 (2008), S. 32–44.
- Aguilar, Alonso: *Pan-Americanism. From Monroe to the Present*, New York/London 1968.
- Ahrens, Prue, Lindstrom, Lamont und Paisley Surrey, Fiona: *Across the World with the Johnsons: Visual Culture and American Empire in the Twentieth Century*, London/New York 2013.
- Alanís Enciso, Fernando Saúl: *They Should Stay There: The Story of Mexican Migration and Repatriation during the Great Depression*, Chapel Hill 2017.
- Alberti, Leon Battista: De pictura – Die Malkunst [1435], in: *Leon Battista Alberti: Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, S. 194–315.
- Alden, Alice: Blazed A New Trail In Photography, in: *The Lancaster Daily Eagle*, 12. Januar 1934, S. 6.
- Alexander, Charles C.: *Here the Country Lies: Nationalism and the Arts in Twentieth-Century America*, Bloomington 1980.
- Allen, Frederick Lewis: Radio City: Cultural Center?, in: *Harper's Monthly Magazine* 164 (April 1932), S. 534–545.
- Allen, William H.: *Rockefeller: Giant, Dwarf, Symbol*, New York 1930.
- Alonzo, Juan José: *Badmen, Bandits, and Folk Heroes: The Ambivalence of Mexican American Identity in Literature and Film*, Tucson 2009.
- Alquimia* 9:26 (2006).
- Álvarez Bravo, Lola: La fotografía como medio expresivo decorativo en la arquitectura moderna, in: *Espacios* 18 (Februar 1954), unpaginiert.
- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, erw. Neuaufl., Frankfurt a. M. 1996.
- Andrade, Lourdes: Love and Desillusion. The Relations Between Mexico and Surrealism, in: 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, S. 330–332.
- 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 2010), München/Berlin/London/New York 2009.
- Anon.: The Art Galleries: The Story of Diego Rivera – Young Americans – On Titles, in: *The New Yorker*, o.J., A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.

- Anon.: The Telegraph Jubilee, in: *New York Daily Tribune*, 18. August 1858, S. 4-5.
- Anon.: The Atlantic Cable and Photography, in: *The American Journal of Photography* 1:7 (1. September 1858), S. 111-113.
- Anon.: Photographing a Fast Train: Biggest Camera in the World Built to Take „The Alton Limited“, in: *The Sibley Journal*, 26. April 1901, S. 3.
- Anon.: Biggest Camera in the World, Built to Photograph a Train, in: *The Brooklyn Daily Eagle*, 4. August 1901, S. 10.
- Anon.: The Largest Camera in the World, in: *The British Journal of Photography* 48:2161 (4. Oktober 1901), S. 635.
- Anon.: The American Section: The National Art. An Interview with the Chairman of the Domestic Committee, Wm. J. Glackens, in: *Art and Decoration* 3:5 (März 1913), S. 159-164.
- Anon.: The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us, in: *New York Tribune*, 12. September 1915, Sec. 4, S. 2.
- Anon.: French Artists Spur on an American Art, in: *New York Tribune*, 24. Oktober 1915, Sec. IV, S. 2-3.
- Anon.: Pithy Paragraphs, in: *Reading Times*, 13. Juni 1923, S. 14.
- Anon.: Political Spellbinding by Radio, in: *Popular Mechanics Magazine* 42:6 (Dezember 1924), S. 879-881.
- Anon.: By Their Works Ye Shall Know Them, in: *Vanity Fair* 29 (Februar 1928), S. 62.
- Anon.: A Mexican Street of Yesterday in a City of Today, in: *Los Angeles Sunday Times*, 26. Mai 1929, S. 2.
- Anon.: A Vila Adobe Rescuing Brings Injunction Row, in: *Los Angeles Times*, 3. Januar 1930, S. 1-2.
- Anon.: Adventuring with the Most Famous Aerial Photographer, in: *Modern Mechanix* (März 1930), S. 52-55.
- Anon.: From Microphone to Your Home, in: *Popular Science Monthly* (Juni 1930), S. 71.
- Anon.: Photo-Murals Are Novel for Wall Decoration, in: *The Home Magazine of the Wisconsin State Journal*, 1. Juni 1930, S. 1.
- Anon., Rockefeller Begins Work in the Fall on 5th Av. Radio City, in: *The New York Times*, 17. Juni 1930, S. 1 und S. 14.
- Anon.: Shopping with Polly, in: *Pittsburgh Post-Gazette*, 2. Juli 1930, S. 11.
- Anon.: Cloud Club Opens Home, in: *The New York Times*, 15. Juli 1930, S. 3.
- Anon.: Cloud Club to be for Men only, in: *The Owensboro Messenger*, 19. Juli 1930, S. 1.
- Anon.: Radio City Is No Dream, But A Practical Scheme, in: *The New York Times*, 26. Oktober 1930, Sec. 9, S. 11.
- Anon.: Youngest Air Squadron Is Navy's Safest, in: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 36.
- Anon.: Sham WAR Demonstrates New Air Attack Strategy, in: *Modern Mechanix and Inventions* (Juli 1931), S. 44-50, S. 192-193, S. 204-205.
- Anon.: Mexican Villas: Luis Barragan, Architect, in: *The Architectural Record* 70:3 (September 1931), S. 162-164.

- Anon.: Modernist Houses in Mexico Designed by Luis Barragán, in: *House & Garden* 60:9 (Oktober 1931), S. 56–57.
- Anon.: Matisse Exhibition Opens Modern Museums Season, in: *The Brooklyn Daily Eagle*, 25. Oktober 1931, S. 6E.
- Anon.: Diego Rivera Here to Open Exhibition of His Work Dec. 1, in: *New York Herald Tribune*, 14. November 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Anon.: Rivera Here, Ready For Painting Show, in: *The New York Times*, 15. November 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Anon.: Mexican Artist Here in U.S., in: *The Pittsburgh Press*, 16. November 1931, S. 4.
- Anon.: Radio City to Bear the Name of Rockefeller; Formal Title Will Be Chosen in a Few Days, in: *The New York Times*, 21. Dezember 1931, S. 1.
- Anon.: Rivera Says Art Gaining Devotees, in: *The Daily Plainsman*, 28. Dezember 1931, S. 11.
- Anon.: Expose Diego Rivera as Tool of Fascist Mexican Government, in: *Daily Worker: Central Organ of the Communist Party U.S.A.* 9:4 (5. Januar 1932), S. 2.
- Anon.: Radio City to Filter Air and Shut Out Noise, in: *The New York Times*, 14. Januar 1932, S. 39.
- Anon.: Exhibitions in New York: Diego Rivera, Museum of Modern Art, in: *The Art News*, 16. Januar 1932. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Anon.: 7,000-Foot Building Possible, Hood Says, in: *The New York Times*, 17. Januar 1932, S. 2N.
- Anon.: Want Native Art in Rockefeller Center, in: *The New York Times*, 20. Januar 1932, S. 21.
- Anon.: Urges Neutrality in Radio City Art, in: *The New York Times*, 23. Januar 1932, S. 22.
- Anon.: Urges Native Work in Radio City's Art, in: *The New York Times*, 30. Januar 1932, S. 20.
- Anon.: In Our Time: The Industrial civilization of New York seen in the cross section of a Rivera fresco, in: *Fortune* 5:2 (Februar 1932), S. 40–41.
- Anon.: Insurgent Art Stirs up Storm Among Society, in: *New York World-Telegram*, 2. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Anon.: Contemporary Murals Shown, in: *The New York Sun*, 3. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Anon.: Mural Portrays Man-Made Peaks of Manhattan, in: *The Pittsburgh Press*, 6. Mai 1932, S. 14.
- Anon.: Chicago Welcomes Amelia Earhart, in: *The New York Times*, 24. Juni 1932, S. 16.
- Anon.: Take Wright Field Photos For Mural In Radio City, in: *The Dayton Daily News*, 5. August 1932, S. 11.
- Anon.: New Theatre Adds Novel Photo Murals, in: *The New York Times*, 21. November 1932, S. 20.
- Anon.: Interesting Facts about the Radio City Theatres, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 94–95.
- Anon.: Films Symbolized in Gellert Composition, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 56.
- Anon.: RKO Roxy Theatre in Radio City, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 90–91, hier: S. 91.
- Anon.: RKO Roxy Theatre Decoration, in: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 121.
- Anon.: Artists Visions New School, in: *The Ogden Standard*, 1. Januar 1933, S. 6B.
- Anon.: Fashion: First Lady of the Sky—Some High-Flown Fashions, in: *Vogue* 81:2 (15. Januar 1933), S. 30–31, S. 66.

- Anon.: Topics of the Times: Noted Woman Archaeologist, in: *The New York Times*, 15. April 1933, S. 12.
- Anon.: Rockefeller Will Play [sic] For Communist Murals, in: *The Evening News*, 24. April 1933, S. 17.
- Anon.: Rockefeller to Pay for Red Rivera Art, in: *Detroit Free Press*, 25. April 1933, S. 1 und S. 4.
- Anon.: Hitler's Radio Control Campaign Goes Ahead, in: *The Sunday Star* (Washington, D.C.) 30. Juli 1933, Part 4, S. 8.
- Anon.: „Skyport“ Club Room Is Opened in Gotham, in: *The State Journal*, 6. Dezember 1933, S. 6.
- Anon.: Photo-Murals Decorate Walls at Radio City, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 24. Dezember 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Anon.: Mural Photographic Decoration – A New Industry, in: *Photography* (Dezember 1933), The Museum of Modern Art Archives, New York, ESA, VII.C.10.
- Anon.: Nyheter fra Amerika – Et arbeide av ganske sensasjonell art innen fotografien, in: *Meddelelser fra Oslo Fotografforening* 2 (Februar 1934), unpaginiert, The Museum of Modern Art Archives, New York, ESA, VII.C.10.
- Anon.: Photomurals in NBC Studios, in: *The Architectural Record* 76:2 (August 1934), S. 129–138, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Anon.: America's Part in Soviet Engineering Triumphs, in: *Modern Mechanix & Inventions Magazine* (Juli 1935), S. 82–84, S. 130.
- Anon.: Show Room Ford Motor Company, New York City, in: *Architectural Forum* 68:4 (April 1938), S. 325–332.
- Anon.: You're Invited to View Times' Photo-Mural – It's First to Show Newspaper Processes From Logging to Reader's Door, in: *The Daily Times*, 23. November 1938, S. 10–11.
- Anon.: Photo Murals Behind Plate Glass For Vistas, in: *The Herald-Press*, 31. Dezember 1938, S. 7.
- Anon.: Ten-Story Photo-Mural To Speed Defense Bond Sale in Grand Central, in: *The Brooklyn Citizen*, 9. Dezember 1941, S. 2.
- 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.
- Anon.: Women Better Photographers Than Men, Says Miss Margaret Bourke-White, in: *Minneapolis Star*, 19. März 1942, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Anon.: Edificio para Despachos, Mario Pani y Jesus Garcia Collantes, Arqs., in: *Arquitectura/México* 44 (Dezember 1953), S. 221–226.
- Anon.: Técnica de Exhibición, in: *Decoración* 30 (1955), S. 13–16.
- Anon.: Colored and Lighted Photo Murals Open New Vistas in Basement Rooms, in: *Chillicothe Gazette*, 21. April 1956, S. 22.
- Anon.: The Richard Mutt Case, ursprünglich erschienen in: *The Blind Man* 2 (1917), S. 5, abgedruckt in: *Documenti e periodici dada: Dada americano*, hrsg. von Arturo Schwarz (= Archivi d'arte del XX secolo), Mailand 1970.
- Anon.: Fotos de Lola Álvarez Bravo Tomadas Entre 1938 y 1979, en una Exposición, in: *Excelsior*, 25. April 1979, S. 1 und 4.
- Anon.: Acapulco en el sueño, in: *Alquimia* 29 (2007), S. 60–61.

- Anzaldúa, Gloria: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987.
- Appleton Read, Helen: Mural Projects Shown at Modern Museum Fail to Reveal Potential Talent, in: *Brooklyn Daily Eagle*, 8. Mai 1932, S. E6.
- Dies.: The History of Mexico Is Told in Terms of Art at Metropolitan Museum Exhibition, in: *The Brooklyn Daily Eagle*, 12. Oktober 1930, S. 15B.
- Apollinaire zur Kunst – Texte und Kritiken, 1905–1918*, hrsg. von Hajo Düchting, Köln 1989.
- Aranda Luna, Javier: El Asunto Rockefeller en la Prensa, in: Susana Pliego Quijano, *El Hombre en la Encrucijada: El Mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*, Mexiko-Stadt 2013, S. 137–158.
- Arasse, Daniel: The „Venus of Urbino“, or the Archetype of a Glance, in: *Titian's „Venus of Urbino“*, hrsg. von Rona Goffen, Cambridge 1997, S. 91–107.
- Archer, Gleason L.: *History of radio to 1926*, New York 1938.
- Arcq, Tere: In the Land of Colvulsive Beauty: Mexico, in: 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, S. 65–87.
- Dies.: 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.
- Dies.: 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.
- Argenteri, Letizia: *Tina Modotti: Between Art & Revolution*, New Haven 2003.
- Arne, Sigrid: Are You One Who Claims Woman's Place Is In The Home? Meet Five Living Refutations of That Mildewed Argument, in: *Hartford, Conn. Courant*, 27. Mai 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Arroyo, Antonio Luna: *Dr. Atl*, Mexiko-Stadt 1992.
- Art in Our Time: A Chronicle of the Museum of Modern Art*, hrsg. von Harriet S. Bee und Michelle Elligott, New York 2004.
- Artaud, Antonin: *Die Tarahumara. Revolutionäre Botschaften*, München 1975.
- Ders.: La pintura de María Izquierdo, in: *Revista de revistas: El semanario nacional* 26:1370 (August 1936), unpaginiert.
- Ders.: *Les Tarahumaras* [1955], Paris 1987.
- Arte y arquitectura del Instituto Mexicano del Seguro Social*, hrsg. von Margarita de Orellana, Mexiko-Stadt 2006.
- Asendorf, Christoph: *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution: Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien 1997.
- Ashton, Dore: 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.

- Augsburger, Michael: *An Economy of Abundant Beauty: Fortune Magazine and Depression America*, Ithaca/London 2004.
- Ausst. Kat. *Machine-Age Exposition*, 119 West 57th Street, New York (16. Mai–28. Mai 1927), New York 1927.
- Ausst. Kat. *Mexican Arts*, Metropolitan Museum of Art, New York (13. Oktober–9. November 1930), New York 1930.
- Ausst. Kat. *Sculpture: Wilhelm Lehmbruck, Aristide Maillol*, Museum of Modern Art, New York (12. März–2. April 1930), New York 1930.
- Ausst. Kat. *Diego Rivera*, Museum of Modern Art, New York (23. Dezember 1931–27. Januar 1932), New York 1931.
- Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932.
- Ausst. Kat. *American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750–1900*, Museum of Modern Art, New York (30. November 1932–14. Januar 1933), New York 1932.
- Ausst. Kat. *American Sources of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York (10. Mai–30. Juni 1933), New York 1933.
- Ausst. Kat. *El arte en la vida diaria. Exposicion de objetos de buen diseño hechos en México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt 1952.
- Ausst. Kat. *The Family of Man: The greatest photography exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries, created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, mit einem Vorwort von Carl Sandberg, New York 1955.
- Ausst. Kat. *Art for the People – New Deal Murals on Long Island*, The Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Long Island (1. November–31. Dezember 1978), Freeport 1978.
- Ausst. Kat. *Margaret Bourke-White. The Deco Lens*, Joe and Emily Lowe Art Gallery, Syracuse (2.–30. April 1978), Syracuse 1978.
- Ausst. Kat. *The Rouge: The image of Industry in the Art of Charles Sheeler and Diego Rivera*, Detroit Institute of Arts, Detroit (15. August–1. Oktober 1978), Detroit 1978.
- 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.
- Ausst. Kat. *Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes*, Kunsthalle Tübingen (22. August–20. September 1981), Tübingen 1981.
- Ausst. Kat. *Die Zukunft der Metropolen: Paris, London, New York, Berlin*, hrsg. von Karl Schwarz, Technische Universität, Berlin (20. Oktober–16. Dezember 1984), Berlin 1984.
- 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.
- 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. *Diego Rivera, 1886–1957, Retrospektive*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) und Staatliche Kunsthalle, Berlin (23. Juli–16. September 1987), Berlin 1987.
- Ausst. Kat. *Pabellón español: Exposición internacional de Paris 1937*, hrsg. von Josefina Alix Trueba, Centro de arte Reina Sofia, Madrid (25. Juni–15. September 1987), Madrid 1987.
- 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.
- Ausst. Kat. *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Metropolitan Museum, New York (10. Oktober 1990–13. Januar 1991) San Antonio Museum of Art, San Antonio (6. April–4. August 1991) Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (6. Oktober–29. Dezember 1991), New York 1990.
- Ausst. Kat. *Gustav Klucis: Retrospektive*, hrsg. von Hubertus Gaßner und Roland Nachtigäller, Museum Fridericianum, Kassel (24. März–26. Mai 1991), Stuttgart 1991.
- Ausst. Kat. *Memoria del tiempo, ZeitErinnerung. 150 Jahre Fotografie in Mexiko*, Kommunale Galerie Berlin Friedrichshain, Berlin (8. März–20. April 1991), Berlin 1991.
- 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.
- Ausst. Kat. *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1917–1947*, hrsg. von James Oles, Yale University Art Gallery, New Haven (10. September–21. November 1993) Phoenix Art Museum, Phoenix (26. Dezember 1993–13. Februar 1994) New Orleans Museum of Art, New Orleans (7. Mai–17. Juli 1994) Museo de Monterrey, Monterrey (9. September–20. November 1994), Washington, D.C./London 1993.
- Ausst. Kat. *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*, hrsg. von Jürgen Harten, Kunsthalle Düsseldorf (30. September–3. Dezember 1995), Köln 1995, 2 Bde.
- Ausst. Kat. *L'Informe. Mode d'emploi*, hrsg. von Yves-Alain Bois und Rosalind Krauss, Centre Georges Pompidou, Paris (22. Mai–26. August 1996), Paris 1996.
- Ausst. Kat. *Mies van der Rohe – Möbel und Bauten in Stuttgart, Barcelona, Brno*, hrsg. von Alexander von Vegesack und Mathias Kries, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1998.
- Ausst. Kat. *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion – Fotografie, Design, Kooperation*, Sprengel Museum, Hannover (17. Januar–5. April 1999) Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1. Juli–5. September 1999) Fundação de Serralves, Porto (16. September–7. November 1999), München 1999.
- Ausst. Kat. *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, National Gallery of Art, Washington D.C. (28. Januar–22. April 2001), Boston 2000.
- 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.
- Ausst. Kat. *José Clemente Orozco in the United States, 1927–1934*, hrsg. von Renato Gonzalez Mello und Diane Miliotes, San Diego Museum of Art, San Diego (9. März–19. Mai 2002) Hood Museum of Art, Hanover (8. Juni–15. Dezember 2002) Museo de Arte Carrillo Gil, Mexiko-Stadt (25. Januar–13. April 2003), New York 2002.

- Ausst. Kat. *Azteken*, Royal Academy of Arts, London (16. November 2002–11. April 2003) Martin-Gropius-Bau, Berlin (17. Mai–10. August 2003) Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (26. September 2003–11. Januar 2004), Köln 2003.
- Ausst. Kat. *Women Surrealists in Mexico/Furida karo 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.
- Ausst. Kat. *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905–1930)*, Musée d'Orsay, Paris (18. Oktober 2004–16. Januar 2005) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (10. Februar–16. Mai 2005), Paris 2004.
- Ausst. Kat. *Iconofagia: Imaginería fotográfica mexicana del siglo XX*, Sala de exposiciones Canal de Isabel II, Madrid (11. Februar–27. März 2005), Madrid 2005.
- Ausst. Kat. *El diseño de Clara Porset: Inventando un México moderno*, Museo Franz Mayer, Mexiko-Stadt (22. Februar–29. Mai 2006), Mexiko-Stadt 2006.
- Ausst. Kat. *Frida Kahlo*, hrsg. von Ortrud Westheider und Karsten Müller, Bucerius Kunst Forum, Hamburg (15. Juni–17. September 2006), München 2006.
- Ausst. Kat. *Goldrausch. Die Pracht der Goldledertapeten*, hrsg. von Sabine Thümmeler und Caroline Eva Gerner, Deutsches Tapetenmuseum, Kassel (7. Dezember 2006–25. März 2007), München 2006.
- Ausst. Kat. *Aaron Douglas: African American Modernist*, Spencer Museum of Art, Lawrence (8. September–2. Dezember 2007) Frist Center for the Visual Arts, Nashville (18. Januar–13. April 2008) Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. (9. Mai–3. August 2008) Schomburg Center for Research in Black Culture, New York (30. August–30. November 2008), New Haven 2007.
- Ausst. Kat. *High Society. Amerikanische Portraits des Gilded Age*, Bucerius Kunst Forum, Hamburg (7. Juni–31. August 2008), München 2008.
- Ausst. Kat. *Josep Renau (1907–1982): Compromiso y cultura*, hrsg. von Jaime Brihuela, La Nau, Centre Cultural de la Universitat de València, Valencia (25. September 2007–6. Januar 2008) Museo de Arte Contemporáneo, Madrid (17. Januar–30. März 2008) Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (22. April–22. Juli 2008) Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria (17. Juli–21. September 2008) Edificio Paraninfo, Universidad de Zaragoza, Zaragoza (15. Oktober 2008–30. Januar 2009) Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2009–7. Februar 2010), Valencia 2008.
- Ausst. Kat. *Henri Rousseau*, Fondation Beyeler, Basel (7. Februar–9. Mai 2010), Ostfildern 2010.
- Ausst. Kat. *Imperial Sightseeing: Die Indienreise von Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este*, hrsg. von Regina Höfer, Museum für Völkerkunde, Wien (7. Juli–13. September 2010 und 22. Oktober 2010–9. Januar 2011), Wien 2010 (<http://crossasia-repository.ub.uni-heidelberg.de/1404/>, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Ausst. Kat. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, hrsg. von Leah Dickerman und Anna Indyk-López, Museum of Modern Art, New York (13. November 2011–14. Mai 2012), New York 2011.

- 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.
- Ausst. Kat. *Faking It: Manipulated Photography before Photoshop*, The Metropolitan Museum of Art, New York (11. Oktober 2012–27. Januar 2013), The National Gallery of Art, Washington, D.C. (17. Februar–5. Mai 2013) The Museum of Fine Arts, Houston (2. Juni–25. August 2013), New York 2012.
- 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.
- Ausst. Kat. *Fresh Window. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (31. März–12. August 2012), Ostfildern 2012.
- 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.
- 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.
- Ausst. Kat. *Las ideas de Gamboa*, Museo Jumex, Mexiko-Stadt (19. November 2013–30. März 2014), Mexiko-Stadt 2013.
- Ausst. Kat. *Margaret Bourke-White. Moments in History*, Martin-Gropius-Bau, Berlin (18. Januar–14. April 2013) Preus Museum, Horten (22. September 2013–5. Januar 2014) Fotomuseum, Den Haag (12. April–29. Juni 2014) University Art Galleries, Syracuse (19. August–19. Oktober 2014), Madrid 2013.
- Ausst. Kat. *Vues d'en Haut*, Centre Pompidou, Metz, (17. Mai–7. Oktober 2013), Metz 2013.
- Ausst. Kat. *Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister*, Museum Folkwang, Essen (2. Oktober 2015–10. Januar 2016), Ostfildern 2015.
- 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.
- Ausst. Kat. *Cult of the Machine. Precisionism and American Art*, De Young Museum, San Francisco (24. März–12. August 2018) Dallas Museum of Art, Dallas (16. September 2018–6. Januar 2019), New Haven/London 2018.
- Ausst. Kat. *In a Cloud, In a Wall, In a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, hrsg. von Zoë Ryan, Art Institute, Chicago (6. September 2019–12. Januar 2020), New Haven/London 2019.
- Ausst. Kat. *Lincoln Kirstein's Modern*, Museum of Modern Art, New York (17. März–15. Juni 2019), New York 2019.
- Ausst. Kat. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945*, Whitney

- Museum of American Art, New York (17. Februar–17. Mai 2020) McNay Art Museum, San Antonio (25. Juni–4. Oktober 2020), New Haven/London 2020.
- Author, Elissa: Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg, in: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, hrsg. von Jennifer John und Sigrid Schade (= Studien zur visuellen Kultur), Bielefeld 2008, S. 97–119.
- Aviram, Anny und Albertson, Cynthia: Agrarian Leader Zapata: Creative Process and Technique, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York (13. November 2011–14. Mai 2012), New York 2011, S. 125–135.
- Azuela, Alicia: El Machete and Frente a Frente: Art Committed to Social Justice in Mexico, in: *Art Journal* 52:1 (1993), S. 82–87.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. neu bearb. Aufl., Reinbek 2009.
- Bacon, Mardges: *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid*, Cambridge 2001.
- Baddeley, Oriana und Fraser, Valerie: *Drawing the Line: Art and Identity in Contemporary Latin America*, London 1989.
- Bailey, Gilbert: Photographer's America, in: *The New York Times Sunday Magazine*, 31. August 1947, S. 14, S. 39.
- Balfour, Alan: *Rockefeller Center: Architecture as Theater*, New York 1978.
- Barberie, Peter und Ware, Katherine: *Dreaming in black and white. Photography at the Julien Levy Gallery*, Philadelphia 2006.
- Barcelona Pavillon: Mies van der Rohe & Kolbe, Architektur & Plastik*, hrsg. von Ursel Berger und Thomas Pavel, Berlin 2006.
- Barr, Jr., Alfred H.: Russian Diary, 1927–28, in: *October* 7 (Winter 1978), S. 10–51.
- Barthes, Roland: Le effet de Réel, in: Ders., *Œuvres complètes*, 3 Bde.: Bd. 2 [1966–1973], Paris 1994, S. 479–484.
- Baur, Joachim: *Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation*, Bielefeld 2009.
- Baxmann, Inge: Von Grenzgängern und neuen Heiligen. Imaginierte Nation zwischen Mexiko und den USA, in: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 1:1 (2008), S. 49–57.
- Bayer, Herbert: Fundamentals of Exhibition Design [1937], in: *PM (Production Manager)* 6:2 (Dezember 1939–Januar 1940), S. 17–25, abgedruckt in: *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, hrsg. von Jorge Ribalta, Barcelona 2008, S. 211–219.
- Beals, Carleton: *Mexican Maze*, New York 1931.
- Behringer, Wolfgang und Ott-Koptschalijski, Constance: *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*, Frankfurt a. M. 1991.
- Bell Geddes, Norman: *Horizons*, Boston 1932.
- Bendavid-Val, Leah: Photographing the 1930s: Differences in Focus, in: Ders., *Propaganda & Dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US*, Zürich 1999, S. 34–76.

- Benjamin, Thomas: *La revolución. Mexico's great revolution as memory, myth and history*, Austin 2000.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [dritte autorisierte letzte Fassung, 1939] Göttingen 2019.
- Bennani, Hannah: *Die Einheit der Vielfalt: Zur Institutionalisierung der globalen Kategorie „indigene Völker“*, Frankfurt a. M. 2017.
- Bergius, Hanne: *Montage und Metamechanik: Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000.
- Berman, Greta: *The Lost Years: Mural Painting in N.Y. City under the WPA Federal Art Project, 1935–1943*, New York/London 1978.
- Bexte, Peter: Luftraum. Das Labyrinth der Welt im Blick von oben, in: *welt[stadt]raum. Mediale Inszenierungen*, hrsg. von Annett Zinsmeister, Bielefeld 2008, S. 53–66.
- Bhabha, Homi: Introduction: narrating the nation, in: *Nation and Narration*, hrsg. von dems., London 1990, S. 1–7.
- Ders.: *The Location of Culture*, London 1994.
- Ders.: *Die Verortung der Kultur*, in der deutschen Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl (= Studien zur Inter- und Multikultur, Bd. 5), Tübingen 2000.
- Ders.: Einleitung: Verortungen der Kultur, in: Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, in der deutschen Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl (= Studien zur Inter- und Multikultur, Bd. 5), Tübingen 2000, S. 1–28.
- Ders.: DissemiNation. Zeit, narrative Geschichte und die Ränder der modernen Nation, in: Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, in der deutschen Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl (= Studien zur Inter- und Multikultur, Bd. 5), Tübingen 2000, S. 207–253.
- Bier, Justus: Kann man im Haus Tugendhat wohnen?, in: *Die Form* 6 (1931), S. 392–394.
- Billeter, Erika: *Amerika-Fotografie 1920–1940*, Bern 1979.
- Bilstein, Roger: The Airplane and the American Experience, in: *The Airplane in American Culture*, hrsg. von Dominick Pisano, Ann Arbor 2003, S. 16–35.
- Blanshard, Julia: Six American Women Win Places In Exhibit Of Modern Murals, in: *Cumberland Evening Times*, 24. Mai 1932, S. 3.
- Blashfiel, Edwin H.: *Mural Painting in America*, New York 1913.
- Bloch, Lucienne: On Location with Diego Rivera, in: *Art in America* 74:2 (Februar 1986), S. 102–123.
- Blum, Gerd: *Fenestra prospectiva: Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*, mit einem Vorwort von Kurt W. Forster (= Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 15), Berlin 2015.
- Böger, Astrid: Die Photokampagnen der Farm Security Administration, in: *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, hrsg. von Hans-Jörg Czech und Nikola Doll, Dresden 2007, S. 366–373.
- Bonta, Juan Pablo: *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*, Barcelona 1975.

- Ders.: *Architecture and its interpretation. A study of expressive systems in architecture*, London 1979.
- Born, Esther: *The New Architecture in Mexico*, New York 1937.
- Bourdieu, Pierre und Boltanski, Luc, *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. M. 1983.
- Bourke-White, Margaret: *Eyes On Russia*, New York 1931.
- Dies.: An Artist's Experience in the Soviet Union, in: *First American Artists' Congress Against War and Fascism*, hrsg. von Jerome Klein, New York 1936, S. 17–18.
- Dies.: *Portrait of Myself*, New York 1963.
- Braig, Marianne und Müller, Markus-Michael: Das politische System Mexikos, in: *Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika. Eine Einführung*, hrsg. von Klaus Stüwe und Stefan Rinke, Wiesbaden 2008, S. 390–417.
- Braun, Barbara: *Pre-Columbian Art and the post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, New York 1993.
- Brayer, Elizabeth: *George Eastman: A Biography*, Rochester 2006.
- Brenner, Anita: *Idols behind Altars*, New York 1929.
- Dies.: Diego Rivera: Fiery Crusader of the Paint Brush, in: *The New York Times*, 2. April 1933, S. 10–11 und S. 19.
- Breton, André und Masson, André: Le Dialogue créole, in: *Martinique charmeuse des serpents* [1948], abgedruckt in: André Breton, *Œuvres complètes*, Bd. 3, Paris 2008, S. 371–379.
- Breton, André: Souvenir du Mexique, in: *Minotaure* 12–13 (Mai 1939), S. 30–52.
- Ders.: Memory of Mexico [1939], in: *Review: Latin American Literature and Arts* 28:51 (1995), S. 9–16.
- Ders.: Erstes Manifest des Surrealismus [1924], in: Ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1986, S. 9–43.
- Ders.: 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.
- Breuning, Margaret: Modern Museum Shows Mural Designs, in: *New York Evening Post*, 7. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Bronfen, Elisabeth und Marius, Benjamin: Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, in: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, hrsg. von dens. und Therese Steffen, Tübingen 1997, S. 1–29.
- Brown, Milton Wolf: *The Story of the Armory Show*, 2. Aufl., New York 1988.
- Brunet, François und Taft, Robert: Historian of Photography as a Mass Medium, in: *American Art* 27:2 (Sommer 2013), S. 25–32.
- Buchloh, Benjamin: From Faktura to Factography, in: *October* 30 (1984), S. 82–119.
- Busch, Bernd: Das fotografische Gedächtnis, in: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Leipzig 1996, S. 186–204.

- Ders.: Fotografie/fotografisch, Kapitel I–IV, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burckhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, 7 Bde.: Bd. 2, Stuttgart u. a. 2001, S. 494–534.
- Butler, Lorine Letcher: Photo-Murals Aid the Decorator, in: *The Eagle's Magazine for Women*, Beilage zum *The Brooklyn Daily Eagle*, 27. Dezember 1931, S. 13.
- Caballero, Manuel: *Latin America and the Comintern, 1919–1943*, Cambridge 1986.
- Cabañas Bravo, Miguel: 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.
- Ders.: *Josep Renau*, Zaragoza 2011.
- Cabañas, Miguel A.: *The Cultural „Other“ in Nineteenth-Century Travel Narratives: How the United States and Latin America Described Each Other*, Lewiston/Queenston/Lampeter 2008.
- Camfield, William A.: *Marcel Duchamp: Fountain*, Houston 1989.
- Carpentier, Alejo: 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.
- Ders.: El Reino de Este Mundo [1949], in: Ders., *Narrativa Completa*, 9 Bde.: Bd. 2 [El Reino de Este Mundo], Madrid 2014.
- Castañeda, Luis M.: Surrealism and National Identity in Mexico. Changing Perceptions, 1940–1968, in: *Journal of Surrealism and the Americas* 3:1–2 (2009), S. 9–29.
- Castellanos López, Jany Edna: Los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social en la Ciudad de Mexico, in: *Bitácora Arquitectura* 20 (2010), S. 12–17 (<http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/25166>; letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Certigny, Henry: *La Vérité sur le Douanier Rousseau*, Paris 1961.
- CH.-F.L, Encore le Pavillon Suisse, in: *Gazette de Lausanne*, 28. Dezember 1933, abgedruckt in: *Le Corbusier – Œuvre complète*, hrsg. von Willy Boesiger, 8 Bde.: Bd. 2 [1929–1934], 17. Aufl., Basel 2013, S. 76.
- Charlot, Jean: *The Mexican Mural Renaissance, 1920–1925*, New Haven 1962.
- Charlton G. J.: *The Largest Photograph in the World of the Handsomest Train in the World, Chicago and Alton Railway*, Chicago, o.J. [um 1900], unpaginiert, Indiana Historical Society, M0818_BOX5_FOLDER8_PAM_004 (<https://images.indianahistory.org/digital/collection/dc013/id/1177>, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Chase, Stuart: *Mexico: A Study of Two Americas*, New York 1931.
- Chlenova, Masha: *On Display: Transformations of the Avant-Garde in Soviet Public Culture, 1928–1933*, Diss., Columbia University, 2010.
- Cisneros, Josue David: *The Border Crossed Us: Rhetorics of Borders, Citizenship, and Latina/o Identity*, Tuscaloosa 2014.
- Cleveland: An Inventory of Historic Engineering and Industrial Sites*, hrsg. von Daniel M. Bluestone, Washington 1978.
- Clute, Eugene: Radio City Theatres, in: *Motion Picture Herald*, 14. Januar 1933, S. 8–21.
- Coady, Robert: American Art, in: *The Soil* 1 (Dezember 1916), S. 3–4.

- Coffey, Mary K.: Mural Art and Popular Reception: the Public Institution and Cultural Politics in Post-Revolutionary Mexico, in: *La imagen política: XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, hrsg. von Cuauhtémoc Medina, Mexiko-Stadt 2006, S. 363–372.
- Dies. *How a Revolutionary Art became Official Culture. Murals, Museums and the Mexican State*, Durham/London 2012.
- Dies.: „All Mexico on a Wall“. Diego Rivera's Murals at the Ministry of Public Education, in: *Mexican Muralism. A critical history*, hrsg. von Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley und Leonard Folgarait, Berkeley/Los Angeles/London 2012, S. 56–74.
- Dies.: Corporate Patronage at the Crossroads: Situating Diego Rivera's Rockefeller Mural Then and Now, in: *Corporate Patronage of Art & Architecture in the United States, Late 19th Century to the Present*, hrsg. von Monica E. Jovanovich und Melissa Renn, London 2019, 15–38.
- Collier, Peter und Horowitz, David: *The Rockefellers: An American Dynasty*, London 1976.
- Collins, Douglas: *The Story of Kodak*, New York 1990.
- Colorama: The World's Largest Photographs. From Kodak and the George Eastman House Collection*, hrsg. von der Aperture Foundation, New York 2004.
- Comisarenco Mirkin, Dina: *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*, Mexiko-Stadt 2017.
- Conrad, Sebastian und Randeria, Shalini: Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt, in: *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Sebastian Conrad, Shalini Randeria und Regina Römhild, 2. erw. Aufl., Frankfurt a. M. 2013, S. 32–70.
- Contreras, Sheila Marie: Chicana, Chicano, Chican@, Chicanx, in: *Keywords for Latina/o Studies*, hrsg. von Deborah R. Vargas, Lawrence La Fountain-Stokes und Nancy Raquel Mirabal, New York 2017, S. 32–35.
- Copeland, David A.: *The Antebellum Era: Primary Documents on Events from 1820 to 1860*, Westport 2003.
- Corbett, Harvey Wiley: The Birth and Development of the Tall Building, in: *The American Architect* 129:2488 (1926), S. 37–40.
- Corn, Joseph J.: *The Winged Gospel: America's Romance with Aviation*, erw. Neuaufl., Baltimore/London 2002.
- Corn, Wanda M.: Identity, Modernism, and the American Artist after World War I: Gerald Murphy and Américanisme, in: *Nationalism in the Visual Arts*, hrsg. von Richard E. Etlin, Washington 1991, S. 149–169.
- Dies.: *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999.
- Dies.: Painting Big – O'Keeffe's Manhattan, in: *American Art* 20:2 (Sommer 2006), S. 22–25.
- Coronel Rivera, Juan Rafael und Lozano, Luis-Martin: *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u. a. 2008.
- Coronel Rivera, Juan Rafael: Bilder aus der Geschichte Mexikos. Palacio Nacional, Mexiko-Stadt und Palacio de Cortés, Cuernavaca, in: Ders. und Luis-Martin Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u. a. 2008, S. 194–201.

- Ders.: Die Schöpfung, in: Ders. und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u. a. 2008, S. 8–25.
- Costigliola, Frank: *Awkward Dominion: American Political, Economic, and Cultural Relations with Europe, 1919–1933*, Ithaca 1984.
- Courtwright, David T.: *Sky as Frontier: Adventure, Aviation, and Empire*, College Station 2005.
- Crouch, Tom D.: *A Dream of Wings: Americans and the Airplane, 1875–1905*, erw. Neuaufl., New York/London 2002.
- Cruz Porchini, Dafne: Los murales de Antonio Pujol. Una interpretación, in: *Crónicas* 5–6 (September 1999–August 2000), S. 39–48.
- de Anda Alanis, Enrique X.: *La Arquitectura de la Revolución Mexicana. Corrientes y estilos en la década de los veinte*, Mexiko-Stadt 1990.
- de Beer, Gabriella: *José Vasconcelos and his world*, New York 1966.
- de Garay Arellano, Graciela: *La Obra de Carlos Obregón Santacilia, Arquitecto*, Mexiko-Stadt 1979.
- de Gerlero, Elena I. Estrada: 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.
- de León, Arnoldo: *They Called Them Greasers. Anglo Attitudes toward Mexicans in Texas, 1821–1900*, Austin 1983.
- de Solà-Morales, Ignasi: *Mies. El Pabellón de Barcelona*, Barcelona 1993.
- de Zayas, Marius: Fotografie und künstlerische Fotografie [1913], in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, 4 Bde.: Bd. 2 [1912–1945], München 1979, S. 47–49.
- Ders.: Fotografie [1913], in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, 4 Bde.: Bd. 2 [1912–1945], München 1979, S. 45–47.
- Debroise, Olivier: Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo, in: Ausst. Kat. *Reencuentros*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt 1989, S. 9–16.
- Ders.: *Lola Álvarez Bravo. In Her Own Light*, Tucson 1994.
- Ders.: *Mexican Suite. A History of Photography in Mexico*, Austin 2001.
- Ders.: Lola Álvarez Bravo y el espíritu del surrealismo, in: Ausst. Kat. *Women Surrealists in Mexico/Furida karo 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, S. 221–224.
- Decherney, Peter: *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*, New York 2005.
- Delpar, Helen: *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations Between the United States and Mexico, 1920–1935*, Tuscaloosa 1992.
- Der Revolutionsmythos in Mexiko*, hrsg. von Raina Zimmering (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 534), Würzburg 2005.
- Deutscher, Eckhard: *Erziehung, Erziehungssystem und ländliche Entwicklung in Mexiko: Probleme in Geschichte und Gegenwart*, Bonn 1984.

- Ders.: *Politik und Pädagogik im nachrevolutionären Mexiko 1920–1940* (= Eruditio Studien zur Erziehungs- und Bildungswissenschaft, Bd. 22, hrsg. von Günther Böhme), Frankfurt a. M. 1989.
- Dickel, Hans: Die Erfindung Europas in amerikanischen Museen, in: *Die Ästhetik Europas. Ideen und Illusionen*, hrsg. von Peter Bubmann und Eckhart Liebau, Bielefeld 2016, S. 165–178.
- Dickerman, Leah: Leftist Circuits, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York (13. November 2011–14. Mai 2012), New York 2011, S. 10–47.
- Dietschy, Beat: 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.
- DiNunzio, Mario R.: *The Great Depression and New Deal: Documents Decoded*, Santa Barbara 2014.
- Dodds, George: *Building Desire. On the Barcelona Pavillon*, London 2005.
- Donald, James: *Imagining the Modern City*, London 1999.
- Douglas, Anne: „Efficiency“ Apartment Is Just That, in: *Chicago Sunday Tribune*, 2. März 1952, Part 3, Sec. 2.
- Douglas, Susan J.: *Inventing American Broadcasting, 1899–1922*, Baltimore 1987.
- Downs, Linda: *Diego Rivera: The Detroit Industry Murals*, New York 1999.
- Dr. Atl [Gerardo Murillo], Colaboración artística: ¿Renacimiento artístico?, in: *El Universal: El gran diario de México*, 13. Juli 1923, S. 3.
- Draper, John W.: Who Made the First Photographic Portrait?, in: *The American Journal of Photography* 1:1 (1. Juni 1858), S. 2–6.
- Duberman, Martin: Seeing Red at MoMA, in: *ARTnews*, 1. Mai 2007 (<https://www.artnews.com/art-news/news/seeing-red-at-moma-165/>, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Ders.: *The Worlds of Lincoln Kirstein*, New York 2007.
- Dunlap, David W.: Looking Back: 1932 | I’m Not „Mrs. Putnam“. I’m Amelia Earhart, in: *The New York Times*, 13. Juli 2017 (<https://www.nytimes.com/2017/07/13/insider/1932-im-not-mrs-putnam-im-amelia-earhart.html>, letzter Zugriff: 20.04.2023).
- Dünne, Jörg und Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Frankfurt a. M. 2012.
- Duryea, Drix: Photo Murals, in: *Defender Trade Bulletin* 18:5 (August–September 1934), S. 3–5, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Dussel, Susanne und Wemhöner, Antje: Architektur in Mexiko im 20. Jahrhundert. Zwischen Internationalismus und Nationalismus, in: *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, hrsg. von Walther L. Bernecker, Marianne Braig, Karl Hölz und Klaus Zimmermann (= Bibliotheca Ibero-Americana, Bd. 98), Frankfurt a. M. 2004, S. 663–696.
- Dziewior, Yilmaz: *Mies. Blick durch den Spiegel*, Köln 2005.
- Eastman Kodak Company, *Photo-Murals. A subject of interest to the Public, Photographers and Interior Decorators*, o.J.

- Eastman Kodak Company, *Photo-Murals: How to Make and Hang them*, o.J.
- Ebert, Hildtrud: El Lissitzky und die Gruppe „Oktjabr“, in: Ausst. Kat. *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Staatliche Galerie Moritzburg Halle (7. November 1982–9. Januar 1983) Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (14. Februar–27. März 1983), Leipzig 1982, S. 87–92.
- Eck, Katharina und Schönhagen, Astrid Silvia: Imaginationsräume des (bürgerlichen) Selbst. Möglichkeiten und Herausforderungen kulturwissenschaftlicher Analysen des Wohnens in Bildtapeten-Interieurs im frühen 19. Jahrhundert, in: *Interieur und Bildtapete: Narrative des Wohnens um 1800*, hrsg. von dens., Bielefeld 2014, S. 13–64.
- Eck, Katharina: *Tapezierte Liebes-Reisen. Subjekt, Gender und Familie in Beziehungsräumen des frühindustriell-bürgerlichen Wohnens*, Bielefeld 2018.
- Edensor, Tim: *Tourists at the Taj: Performance and Meaning at a Symbolic Site*, London 1998.
- Ders.: Performing tourism, staging tourism: (Re)producing tourist space and practice, in: *Tourist Studies* 1:1 (2001), S. 59–81.
- Ders.: Tourism and Performance, in: *The Sage Handbook of Tourism Studies*, hrsg. von Tazim Jamal und Mike Robinson, Los Angeles 2009, S. 543–557.
- Eder, Rita: 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.
- Edgar, Brenda Lynn: L'invention photographique et le paysage mural: le photomural décoratif des années 1930, in: *Les inventions photographiques du paysage*, hrsg. von Pierre-Henri Frangne und Patricia Limido, Rennes 2016, S. 81–92.
- Dies.: L'ensemble de Nancy: Le collage dans le vitrail photographique français du XIXe siècle, in: *Histoire de l'art* 78 (2016), S. 99–116.
- Dies.: *Le Motif éphémère. Ornement photographique et architecture au XXe siècle*, Rennes 2020.
- Edgerton, Harold E. und Killian, James R.: *Moments of Vision: The Stroboscopic Revolution in Photography*, 2. Aufl., Cambridge 1979.
- Edgerton, Samuel Y.: *Theaters of Conversion. Religious Architecture and Indian Artisans in Colonial Mexico*, Albuquerque 2001.
- Edwards, Emily: *Painted Walls of Mexico: From Prehistoric Times Until Today*, mit Fotografien von Manuel Álvarez Bravo, Austin 1966.
- Eggner, Keith: Barragán's „Photographic Architecture“: Image, Advertising and Memory, in: *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, hrsg. von Federica Zanco, Mailand 2000, S. 178–195.
- Ders.: *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, New York 2001.
- Einfeldt, Kirsten: *Moderne Kunst in Mexiko. Raum, Material und nationale Identität*, Bielefeld 2010.
- Eitner, Lorenz: 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.
- El Lissitzky, The New Culture, in: *Experiment/Eksperiment* 1 (1995), S. 261.
- Ders., Typographische Tatsachen, z. B.: aus: *Gutenberg-Festschrift* [Mainz 1925], abgedruckt in: Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967, S. 356–357.

- Elsen, Hilke: *Neologismen: Formen und Funktionen neuer Wörter in verschiedenen Varietäten des Deutschen* (= Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 477), 2. überarb. Aufl., Tübingen 2011.
- Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, hrsg. von Lynne Warren, 3 Bde., New York 2006.
- Estrada, William D.: Los Angeles' Old Plaza and Olvera Street: Imagined and Contested Space, in: *Western Folklore* 58:2 (1999), S. 107–129.
- Ette, Ottmar: Lateinamerika und Europa. Ein literarischer Dialog und seine Vorgeschichte, in: José Enrique Rodó, *Ariel*, übersetzt, herausgegeben und erläutert von Ottmar Ette, Mainz 1994, S. 9–58.
- Evans, Robert: Painting and Politics: The Case of Diego Rivera, in: *New Masses* 7:9 (Februar 1932), S. 22–25.
- Faber, Monika: 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.
- Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983.
- Farmer, Jared: *Trees in Paradise: A California History*, New York 2013.
- Favrot Peterson, Jeanette: *The Paradise Garden Murals of Malinalco. Utopia and Empire in Sixteenth-Century Mexico*, Austin 1993.
- Fernando Gamboa, *Embajador Del Arte Mexicano*, hrsg. vom Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexiko-Stadt 1991.
- Ferrer, Elisabeth: *Lola Álvarez Bravo*, New York 2006.
- Fischer, Norbert: Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 104:1 (2008), S. 19–39.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.
- Fisk, Rose Mary: Diego Rivera Comes to N.Y. in a Big Way, in: *Chicago Evening Post*, 29. Dezember 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Dies.: Murals by Americans Is Dull Show, in: *Chicago Evening Post*, 10. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Flaherty, George: 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.
- Fleig, Alain : *Photographie et Surréalisme*, Paris 1997.
- Florescano, Enrique: *Historia de las historias de la nación mexicana*, Mexiko-Stadt 2002.
- Folgarait, Leonard: *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920–1940. Art of the New Order*, Cambridge 1998.
- Fort, Ilene Susan und Arcq, Tere: Introduction, in: 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, S. 19–29.
- Foucault, Michel: Andere Räume [1967], in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven*

- einer anderen Ästhetik. *Essais*, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente u. a., 2. Aufl., Leipzig 1991, S. 34–46.
- Fouchet, Max-Pol: *Wifredo Lam*, New York 1976
- Fox Knappe, Stephanie: Chronology, in: Ausst. Kat. *Aaron Douglas: African American Modernist*, Spencer Museum of Art, Lawrence (8. September–2. Dezember 2007) Frist Center for the Visual Arts, Nashville (18. Januar–13. April 2008) Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. (9. Mai–3. August 2008) Schomburg Center for Research in Black Culture, New York (30. August–30. November 2008), New Haven 2007, S. 207–234.
- Frank, Waldo: Pilgrimage to Mexico, in: *The New Republic*, 1. Juli 1931, S. 183–184.
- Franzen, Brigitte und Krebs, Stefanie: Cultural Landscape Studies. Oder: Was ist Landschaftstheorie?, in: *Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies*, hrsg. von dens., Köln 2005, S. 7–13.
- Frèches-Thory, Claire: From Sarcasm to Canonisation: Critical Fortune, 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. 169–181.
- French Scenic Wallpaper 1795–1865*, hrsg. von Odile Nouvel-Kammerer, Paris 2000.
- Freud, Sigmund: 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.
- Fried, Alexander: Diego Rivera Gives His Views on Fresco Work, in: *The San Francisco Examiner*, 16. Juni 1940, S. 6, Section D.
- Frymer, Paul: *Building an American Empire: The era of territorial and political expansion*, Oxford 2017.
- Fuentes, Carlos: *A New Time for Mexico*, Berkeley/Los Angeles 1997.
- Fuentes, Manuel Márquez und Araujo, Octavio Rodríguez: *El Partido Comunista Mexicano (en el período de la Internacional Comunista: 1919–1943)*, 2. Ausgabe, Mexiko-Stadt 1968.
- Gamio, Manuel: *Forjando Patria: Pro Nacionalismo*, Mexiko-Stadt 1916.
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexiko-Stadt 1989.
- Ders.: Introducción a la nueva edición: Las Culturas Híbridas en Tiempos Globalizados, in: Ders., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, neue erw. Aufl., Buenos Aires 2001, S. 13–33.
- Garduño, Ana: 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.
- Gaßner, Hubertus: Die Reise ins Innere: „Amerika den Amerikanern vorstellen“. Die Fotografien der Farm Security Administration, in: Ausst. Kat. *Amerika. Traum und Depression 1920/40*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (9. November–28. Dezember 1980), Berlin 1980, S. 313–352.

- Geis, Terri: *The Voyaging Reality*: María Izquierdo and Antonin Artaud, Mexico and Paris, in: *Papers of Surrealism* 4 (Winter 2005), S. 1–12.
- Gellert, Hugo: *We Capture the Walls: The Museum of Modern Art Episode*, in: *New Masses* 7:12 (Juni 1932), S. 29–30.
- Genauer, Emily: *Workshop Atop Skyscraper Reflects Personality of Woman Photographer*, in: *New York World-Telegram*, 13. Januar 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Dies.: *Rufino Tamayo*, New York 1974.
- Germer, Stefan: *Historizität und Autonomie – Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988.
- Gernsheim, Helmut: *Geschichte der Photographie: Die ersten hundert Jahre* (= Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband III), Frankfurt a. M. 1983.
- Gewecke, Frauke: *Wie die Neue Welt in die Alte kam*, Stuttgart 1986.
- Giedeon, Siegfried: *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history*, New York 1948.
- Ders.: *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition* [1941], Ravensburg 1965.
- Gilligan, Edmund: *Roxy Presents New Mood*, in: *The New York Sun*, 29. November 1932, S. 29.
- Gißibl, Bernhard: *The Conservation of Luxury. Safari Hunting and the Consumption of Wildlife in 20th century East Africa*, in: *Luxury in Global Perspective. Objects and Practices, 1600–2000*, hrsg. von Karin Hofmeester und Bernd-Stefan Grewe, New York 2016, S. 261–298.
- Glozer, Laszlo: *Wünschelrutengänger, tickende Zeitbombe. Henri Rousseau im Gewebe der Moderne*, in: *Ausst. Kat. Der Schatten der Avantgarde. Rousseau und die vergessenen Meister*, Museum Folkwang, Essen (2. Oktober 2015–10. Januar 2016), Ostfildern 2015, S. 94–104.
- Goddard, Louise: *Our Girls Are Flying Now*, in: *Physical Culture* (August 1930), S. 16–17, S. 86–88 sowie S. 90.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 2. Aufl., München 1973.
- Golan, Romy: *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*, New Haven 2009.
- Dies.: *The Medium of the Decade: The Photomural in 1937*, in: *Schwarz-Weiß als Evidenz. „With black and white you can keep more of a distance“*, hrsg. von Monika Wagner und Helmut Lethen (= Schriftenreihe des IFK, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, hrsg. von Helmut Lethen, Bd. 1), Frankfurt a. M./New York 2015, S. 97–111.
- Goldberg, Vicki: *Margaret Bourke-White: A Biography*, New York 1986.
- Goldman, Shifra: *Metropolitan Splendors: The Buying and Selling of Mexico*, in: *Third Text* 5:14 (1991), S. 17–25.
- Dies.: *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago 1994.
- González Mello, Renato: *Rivera entre la transparencia y el secreto*, in: *Hacia otra historia del arte en México*, hrsg. von Esther Acevedo, 4 Bde.: Bd. 3 [La fabricación del arte nacional a debate, 1920–1950], Mexiko-Stadt 2002, S. 39–64.
- Goodrich, Lloyd: *Mural Paintings by Boardman Robinson*, in: *The Arts* 16:6 (Februar 1930), S. 391–393.

- Goodyear, Anson Conger: *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*, New York 1943.
- Görgen, Annabelle: 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.
- Gough, Maria: Lissitzky on Broadway, in: *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*, hrsg. von Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner und Maria Morris Hambourg, New York 2014 (online zugänglich unter: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Gough.pdf>, letzter Zugriff: 21.04.2023), S. 1–13.
- Grahame-White, Claude: No Place in the Air for Women, in: *The San Francisco Examiner*, 10. September 1911, S. 3.
- Gray, Christopher: Still Exciting, but Still Vacant, in: *The New York Times*, 14. Januar 1990, S. R7.
- Greeley, Robin Adèle: 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.
- Dies.: Introduction, in: *Mexican Muralism. A critical history*, hrsg. von Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley und Leonard Folgarait, Berkeley/Los Angeles/London 2012, S. 1–10.
- Green, Christopher: 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.
- Greenberg, Clement: American-Type Painting, in: *Partisan Review* 22 (1955), S. 179–196.
- Grewe, David: *Ethnizität, Staatsbürgerschaft und Zugehörigkeit im Zeitalter der Revolution: Afro-amerikaner und Indigene in Mexiko um 1800* (= Lateinamerikanische Forschungen, Bd. 47), Köln 2016.
- Groh, Ruth und Groh, Dieter: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt a. M. 1991.
- Gropius, Walter: Vorwort, in: *Internationale Architektur* (= bauhausbücher, Bd. 1), München 1925, S. 5.
- Großbölting, Thomas: „Im Reich der Arbeit“: *Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914*, München 2008.
- Großstadt. *Motor der Künste in der Moderne*, hrsg. von Burcu Dogramaci, Berlin 2011.
- Gruber, Friedrich: Großfotos, in: *Gebrauchsfotografie* 44 (1937), S. 180–183.
- Gruihn, Kerstin: Die mexikanische Revolution und ihr Einfluss auf die Erziehungspolitik, in: *Der Revolutionsmythos in Mexiko*, hrsg. von Raina Zimmering (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 534), Würzburg 2005, S. 45–53.
- Günzel, Stephan: Einleitung zu Teil I: Physik und Metaphysik des Raums, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Frankfurt a. M. 2012, S. 19–43.
- Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1954.

- Hagelstein Marquardt, Virginia: „New Masses“ and John Reed Club Artists, 1926–1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style, in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 12 (Spring 1989), S. 56–75.
- Hall, Ben M.: *The Best Remaining Seats: The Story of the Golden Age of the Movie Palace*, New York 1961.
- Hall, Stuart: Der Westen und der Rest. Diskurs und Macht, in: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von dems., Hamburg 1994, S. 137–179.
- Hamilton, Frances: Photographic Murals Bring New Beauty And Interest To Wall Decoration, in: *House & Garden* 57:4 (April 1930), S. 71–75 sowie S. 156 und 158.
- Hammer-Schenk, Harold: Sakraltransfer: Kirchenbau und profane Sakralität in der Architektur der USA, in: *Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt*, hrsg. von Anke Köth, Anna Minta und Andreas Schwarting, Dresden 2005, S. 181–210.
- Hampf, M. Michaela: Radio Welten: Mediengeschichte in transatlantischer Perspektive, in: *Radio Welten, Politische, soziale und kulturelle Aspekte atlantischer Mediengeschichte vor und während des Zweiten Weltkriegs*, hrsg. von M. Michaela Hampf und Ursula Lehmkuhl (= Studien zu Geschichte, Politik und Gesellschaft Nordamerikas, Bd. 23), Berlin 2006, S. 1–14.
- Hardesty, Von: *Camera aloft: Edward Steichen in the Great War*, New York 2015.
- Harold Edgerton: *Seeing the Unseen*, hrsg. von Ron Kurtz, Deborah Douglas und Gus Kayafas, Göttingen 2018.
- Harris, Harwell H.: Ein Amerikanischer Flughafen, in: *Die Form* 5 (1930), S. 184–185.
- Hart, John Mason: *Revolutionary Mexico: The Coming and Process of the Mexican Revolution*, Berkeley 1989.
- Haskell, Barbara: América: Mexican Muralism and Art in the United States, 1925–1945, in: Ausst. Kat. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945*, Whitney Museum of American Art, New York (17. Februar–17. Mai 2020) McNay Art Museum, San Antonio (25. Juni–4. Oktober 2020), New Haven/London 2020, S. 14–45.
- Hass, Anne: 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.
- Haus, Andreas: Fotogene Architektur, in: *Daidalos* 66 (Juni 1997), S. 85–91.
- Ders.: Schwarz-Weiß. Architekturfotografie des „Neuen Bauens“, in: *Schwarz-Weiß als Evidenz. „With black and white you can keep more of a distance“*, hrsg. von Monika Wagner und Helmut Lethen (= Schriftenreihe des IFK, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, hrsg. von Helmut Lethen, Bd. 1), Frankfurt a. M./New York 2015, S. 171–190.
- Hausmann, Raoul: *Am Anfang war Dada*, hrsg. von Karl Riha und Günter Kämpf, 3. erw. Aufl., Gießen 1992.
- Haw, Richard: *Art Of The Brooklyn Bridge*, New York 2008.
- Ház, Nicholas: Steichen's Photo-Murals at New York's Radio City, in: *American Photography* 27:7 (Juli 1933), S. 404–408.
- Ders.: Edward Steichen's Photo-Murals, in: *The Commercial Photographer* 9:1 (Oktober 1933), S. 14–18.

- Head, Sydney W.: *Broadcasting in America*, Boston 1976.
- Held, Jutta und Schneider, Norbert: *Grundzüge der Kunstwissenschaft: Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln/Weimar/Wien 2007.
- Hellman, Karen: *The Window in Photographs*, Los Angeles 2013.
- Hellman, Lillian: *An Unfinished Woman*, Boston/Toronto 1969.
- Hemingway, Andrew: *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1956*, New Haven 2002.
- Hempfer, Klaus W.: Performance, Performanz und Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes, in: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 13–41.
- Hensingmuller, Rudolf: Why a Woman Can Run an Airship Better Than a Man, in: *The San Francisco Examiner*, 10. September 1911, S. 3.
- Hentschel, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001.
- Herner de Larrea, Irene: *Diego Rivera: Paradise Lost at Rockefeller Center*, Mexiko-Stadt 1987.
- Herner, Irene: Siqueiros: El artista sujetado por la experimentación, in: *Otras rutas hacia Siqueiros: un simposio organizado por CURARE*, hrsg. von Olivier Debroise, Mexiko-Stadt 1996, S. 169–187.
- Herrera, Hayden: *Frida Kahlo: The Paintings*, London 1991.
- Herrera, Rubén Lozano: *José Juan Tablada en Nueva York: búsqueda y hallazgos en la crónica*, Mexiko-Stadt 2000.
- Hiepe, Richard: *Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform*, Ingolstadt 1969.
- Hildebrandt, Hans: *Wandmalerei. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Stuttgart/Berlin 1920.
- Hille, Karoline: Fläche – Raum – Unendlichkeit: Die Wandgestaltung von Oskar Schlemmer im Werkstattgebäude des Weimarer Bauhauses 1923, in: Ausst. Kat. *Oskar Schlemmer. Wand – Bild – Bild – Wand*, Städtische Kunsthalle, Mannheim (1. Oktober–27. November 1988), Elztal 1988, S. 19–29.
- Dies.: *Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus*, Stuttgart 2009.
- Hindus, Maurice: Preface, in: Margaret Bourke-White, *Eyes On Russia*, New York 1931, S. 13–15.
- Hines, Thomas S.: Richard Neutra: A Chronology, in: Ausst. Kat. *The Architecture of Richard Neutra: From International Style to California Modern*, Museum of Modern Art, New York (21. Juli–12. Oktober 1982), New York 1982, S. 5–15.
- Hitchcock, Henry Russell und Johnson, Phillip: *The International Style: Architecture since 1922*, New York 1932.
- Hofmeister, Henry: The Story of Rockefeller Center: V. The International Music Hall, in: *Architectural Forum* 56 (April 1932), S. 355–360.
- Holtorf, Christian: *Der erste Draht zur Neuen Welt: Die Verlegung des transatlantischen Telegrafenkabels*, Göttingen 2013.

- Hornung, Juliane: *Um die Welt mit den Thaws. Eine Mediengeschichte der New Yorker High Society in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 2020.
- Hughes, Thomas Parke: *Die Erfindung Amerikas. Der technologische Aufstieg der USA seit 1870*, München 1991.
- Hunter, Sam: *Modern American Painting and Sculpture*, New York 1960.
- Huppertz-Wild, Stefan: *Charles Sheeler und die FORD-Fabrik am River Rouge im Jahr 1927 – Die neue Religion des Maschinenzeitalters*, Forchheim 2017.
- Hurlburt, Laurance: David Alfaro Siqueiros's „Portrait of the Bourgeoisie“, in: *Art Forum* 15:6 (1977), S. 39–46.
- Ders.: *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque 1989.
- Huxley, Aldous: *Brave New World*, London 1932.
- Hyde, Charles K.: *Riding the Roller Coaster: A History of the Chrysler Corporation*, Detroit 2003.
- Indigenous People and Poverty in Latin America. An Empirical Analysis*, hrsg. von George Psacharopoulos und Harry Anthony Patrinos, Washington D.C. 1994.
- Indych-López, Anna: Mural gambits: Mexican muralism in the United States and the „Portable“ fresco, in: *The Art Bulletin* 89:2 (2007), S. 287–305.
- Dies.: *Muralism without walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927–1940*, Pittsburgh 2009.
- Dies.: Agrarian Leader Zapata, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York (13. November 2011–14. Mai 2012), New York 2011, S. 76–87.
- Dies.: Pneumatic Drilling, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York (13. November 2011–14. Mai 2012), New York 2011, S. 98–105.
- Dies.: Mexican Muralism in the United States: Controversies, Paradoxes, and Publics, in: *Mexican Muralism. A critical history*, hrsg. von Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley und Leonard Folgarait, Berkeley/Los Angeles/London 2012, S. 208–226.
- Ingold, Felix Philipp: *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909–1927. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur*, Basel/Stuttgart 1978.
- Instituto Mexicano del Seguro Social, *La Nueva Sede del Instituto Mexicano del Seguro Social*, Mexiko-Stadt 1950 (?), unpaginiert.
- Interiority/Exteriority in Literary and Cultural Discourse*, hrsg. von Sonia Front und Katarzyna Nowak, Newcastle 2010.
- Jackson, Lesley: *Twentieth-Century Pattern Design: Textile & Wallpaper Pioneers*, New York 2002.
- Jácome, Cristóbal Andrés: Dialogues with architecture, in: Ausst. Kat. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época / Lola Álvarez Bravo and the photography of an era*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2011–17. Februar 2012) Museum of Latin American Art, Long Beach (23. September 2012–20. Januar 2013) Center for Creative Photography, Tucson (30. März–23. Juni 2013), Mexiko-Stadt 2012, S. 130–131.

- Ders.: Model kit architecture, in: Ausst. Kat. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época / Lola Álvarez Bravo and the photography of an era*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2011–17. Februar 2012) Museum of Latin American Art, Long Beach (23. September 2012–20. Januar 2013) Center for Creative Photography, Tucson (30. März–23. Juni 2013), Mexiko-Stadt 2012, S. 140–142.
- Jaguer, Edouard: *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Paris 1982.
- Jewell, Edward Alden: An Impressive Exhibition, in: *The New York Times*, 22. Dezember 1931, S. 28.
- Ders.: In the Realm of Art: Rivera at Museum of Modern Art, in: *The New York Times*, 27. Dezember 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Ders.: In the Realm of Art: Two Corners Are Turned, in: *The New York Times*, 24. Januar 1932, S. 12X.
- Ders.: In the Realm of Art: Plenty to Choose From, in: *The New York Times*, 31. Januar 1932, S. 12X.
- Ders.: In the Realm of Art: Current Activities Discussed. Outstanding Achievements in the Mural Field, in: *The New York Times*, 7. Februar 1932, S. 10X.
- Ders.: In the Realm of Art: Current Exhibitions and Trends. Museum of Modern Art is „at Home“, in: *The New York Times*, 8. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Ders.: In The Realm of Art: Current Exhibitions and Trends. Photography and Walls. Further Consideration of Photo-Murals at Museum of Modern Art – Six Painters, in: *The New York Times*, 22. Mai 1932, S. X 7.
- Ders.: Art in Review: Murals in Two Radio City Theatres Found Incidental to Decorative Scheme as a Whole, in: *The New York Times*, 14. Dezember 1932, S. 24.
- Jewell, Richard B. und Harbin, Vernon: *The RKO Story*, London 1983.
- Jiménez, Víctor: *Carlos Obregón Santacilia: Pionero de la arquitectura mexicana*, Mexiko-Stadt 2001.
- Ders.: *Carlos Obregón Santacilia: Un precursor de la modernidad mexicana*, Mexiko-Stadt 2004.
- Joachimides, Alexis: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001.
- Johnson, Geoffrey: Portrait of a Lady, in: *Chicago Magazine* (Oktober 2008), unter: <http://www.chicagomag.com/Chicago-Magazine/October-2008/Portrait-of-a-Lady/> (letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Johnson, Jeffrey A.: *The 1916 Preparedness Day Bombing: Anarchy and Terrorism in Progressive Era America*, London 2018.
- Johnson, John J.: *Latin America in Caricature*, Austin 1980.
- Johnson, Martin und Johnson, Osa: *Auf Entdeckungsfahrt mit Johnson: Abenteuer mit Kamera, Büchse und Flugzeug*, Leipzig 1939.
- Johnson, Philip: *Mies van der Rohe* [1947], 3. verarb. Aufl., New York 1978.
- Ders.: *Writings*, New York 1979.

- Jolly, Jennifer: 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.
- Joseph Dufour: *Manufacturier de papier peint*, hrsg. von Bernard Jacqué und Georgette Pastiaux-Thiriat, Rennes 2010.
- Jünger, Friedrich Georg: Wachstum und Planung, in: *Gärten im Abend- und Morgenland*, hrsg. von dems., München 1960, S. 7–50.
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Lahn-Gießen 1978.
- Justi, Ludwig: Schule des Sehens: Zur Geschichte der Museen, in: *Aufbau. Kulturpolitische Monatszeitschrift* 11:7 (Juli 1955), S. 837–845.
- Kantor, Sybil Gordon: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge 2002.
- Kanzlei des Ministercomites, *Die Grosse Sibirische Eisenbahn, Pariser Weltausstellung d. J. 1900*, St. Petersburg 1900.
- Kathke, Torsten: 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.
- Katz, Friedrich: Pancho Villa and the Attack on Columbus, New Mexico, in: *American Historical Review* 83:1 (Februar 1978), S. 101–130.
- Katzman, Israel: *La Arquitectura Contemporánea Mexicana: Precedentes y desarrollo*, Mexiko-Stadt 1964.
- Keim, Christiane: Die Frau auf der Corbusier Liege. Zur Konstruktion des Künstlersubjekts in Bildern moderner Weiblichkeit und modernen Möbels, in: *Um-Ordnung: Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, hrsg. von Cordula Bischoff und Christina Threuter, Marburg 1999, S. 69–83.
- Dies.: Performative Räume – Verführerische Bilder – Montierte Blicke. Zur Konstruktion von Geschlecht im Interieur, in: *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, hrsg. von Stephan Moebius und Sophia Prinz, Bielefeld 2012, S. 143–162.
- Kemp, Wolfgang: Über Landschaftsphotographie, in: *August Sander. Rheinlandschaften, Photographien 1929–1946*, München 1975, S. 11–38.
- Ders.: Qualität und Quantität: Formbestimmtheit und Format der Fotografie, in: Ders., *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 10–50.
- Ders.: Theorie der Fotografie 1912–1945, in: Ders., *Theorie der Fotografie*, 4 Bde.: Bd. 2 [1912–1945], München 1979, S. 13–38.
- Ders.: *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*, München 2009.
- Kenzler, Marcus: *Der Blick in die andere Welt. Einflüsse Lateinamerikas auf die Bildende Kunst der DDR*, 2 Bde., Berlin 2012.
- Kern, Margit: *Transkulturelle Imaginationen des Opfers in der Frühen Neuzeit: Übersetzungsprozesse zwischen Mexiko und Europa*, Berlin 2013.

- Dies.: Liminale Räume. Der Hafen als Topos in der gemalten Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, in: *Im Dazwischen: Materielle und soziale Räume des Übergangs*, hrsg. von Isabella Augart, Sophia Kunze und Teresa Stumpf (= Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung, Bd. 13), Berlin 2020, S. 33–56.
- Kieß, Walter: *Urbanisierung im Industriezeitalter. Von der klassizistischen Stadt zur Garden City*, Berlin 1991.
- Kilham, Jr., Walter H.: *Raymond Hood, Architect: Form Through Function in the American Skyscraper*, New York 1973.
- Kirstein, Lincoln: Mural Painting, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932, S. 7–11.
- Ders.: Contemporary Mural Painting in the United States, in: *Hound & Horn* 5:4 (Juli–September 1932), S. 647–654, Exhibition Files, Murals by American Painters and Photographers [MoMA Exh. #16.5, May 3–May 31, 1932] The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Kismaric, Susan: *Manuel Álvarez Bravo*, New York 1997.
- Klein, Norman: Photographs Replace Rivera's Mural Art, in: *New York Evening Post*, 23. Dezember 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Klengel, Susanne: *Amerika-Diskurse der Surrealisten. „Amerika“ als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*, Stuttgart 1994.
- Kloepfer, Rolf: Die Entwürfe der „mexikanischen Revolution“ in Wandbild und Roman. Formen der Verweigerung von Geschichte, in: *Revolution und Mythos*, hrsg. von Dietrich Harth und Jan Assmann, Frankfurt a. M. 1992, S. 231–265.
- Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven 2009.
- Kloss, William und Skvarla, Diane K.: *United States Senate Catalogue of Fine Art*, hrsg. Jane R. McGoldrick, Washington D.C. 2002.
- Klotz, Heinrich: *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig 1984.
- Klucis, Gustav: Die Fotomontage als neues Problem der Agitationskunst, ursprünglich erschienen in: *Izofront. Klassovaja bor'ba na fronte prostranstvennyh iskusstv*, hrsg. v.d. Vereinigung *Oktjabr'* [Moskau/Leningrad 1931], abgedruckt in: Ausst. Kat. *Gustav Klucis: Retrospektive*, hrsg. von Hubertus Gaßner und Roland Nachtigäller, Museum Fridericianum, Kassel (24. März–26. Mai 1991), Stuttgart 1991, S. 308–311.
- Koebner, Thomas und Pickerodt, Gerhart: 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.
- Koldewej, Eloy F.: Zur Entwicklungsgeschichte der Goldledertapeten, in: *Ledertapeten: Bestände, Erhaltung und Restaurierung*, hrsg. von Hendrik Bärnighausen, Dresden 2004, S.13–23.
- König, Wolfgang: *Geschichte der Konsumgesellschaft*, Stuttgart 2000.
- Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1987.
- Köth, Anke: „America and Skyscrapers are synonymous terms“. Zur Bedeutung des amerikanischen Hochhausbaus in den 1920er Jahren, in: *Building America. Die Erschaffung einer*

- neuen Welt*, hrsg. von Anke Köth, Anna Minta und Andreas Schwarting, Dresden 2005, S. 303–330.
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse [1927], in: Ders., *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M. 1963, S. 50–63.
- Krakau, Knud: Kommentar aus der Sicht der USA zu Peter Waldmann, Zur Rolle der Verfassung in der Gründungsphase der USA und der lateinamerikanischen Staaten, in: *Lateinamerika und die USA im „langen“ 19. Jahrhundert: Unterschiede und Gemeinsamkeiten*, hrsg. von Hans Werner Tobler und Peter Waldmann (= Lateinamerikanische Forschungen, Bd. 36), Köln 2009, S. 54–67.
- Krauss, Rosalind: Der Surrealismus in der Fotografie – Fotografie und Surrealismus, in: *Camera Austria* 10 (1982), S. 6–17.
- Dies.: Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus, in: Dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 129–162.
- Krause, Joachim: Ephemerisierung. Wahrnehmung und Konstruktion, in: *Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis*, hrsg. von Bernhard J. Dotzler und Ernst Müller, Berlin 1995, S. 135–164.
- Krieger, Peter: *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, Mexiko-Stadt 2006.
- Krieger, Verena: Die Farbe als „Seele“ der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33 (2006), S. 91–112.
- Kroiz, Lauren: *Creative Composites: Modernism, Race, and the Stieglitz Circle*, Berkeley/Los Angeles 2012.
- Lanchner, Carolyn und Rubin, William: 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.
- Landsberger, Artur: *Miß Rockefeller filmt*, München 1920.
- Lawrence, Marjorie: Dizzy Heights Have No Terrors for This Girl Photographer, Who Braves Numerous Perils to Film the Beauty of Iron and Steel, in: *The New York Sun*, 25. April 1929, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Lawrence, William L.: Earth's Curve Seen In Photo From Plane, in: *The New York Times*, 31. Dezember 1930, S. 1 und 9.
- Le Corbusier, Le Lait de Chaux, La Loi de Ripolin, in: Ders., *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925, S. 187–195.
- Ders., *When the Cathedrals Were White* [1947], New York 1964.
- Ders., Fünf Punkte zu einer neuen Architektur [1927], in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads, 1. unveränd. Nachdruck, Gütersloh/Berlin 2001, S. 93–95.
- Leddick, David: *Intimate Companions: A Triography of George Platt Lynes, Paul Cadmus, Lincoln Kirstein, and Their Circle*, New York 2000.
- Lee, Anthony W.: *Painting on the Left: Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*, Berkeley 1999.

- Leighton, Frederic W.: Rivera's Mural Paintings, in: *International Studio* 78:321 (Februar 1924), S. 378–381.
- Leiß, Josef: *Bildtapeten aus alter und neuer Zeit*, Hamburg 1961.
- Ders.: Die Bildtapete, in: *Tapeten. Ihre Geschichte bis zur Gegenwart*, hrsg. von Heinrich Olligs, 3 Bde.: Bd. 2 [Fortsetzung Tapeten-Geschichte], Braunschweig 1970, S. 187–296.
- Lethen, Helmut: Lob der Kälte: Ein Motiv der historischen Avantgarden, in: *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, hrsg. von Dietmar Kamper und Willem van Reijen, Frankfurt a. M. 1987, S. 282–324.
- Levine, Lawrence W.: *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*, New York/Oxford 1993.
- Levy, Julien: Photo-Murals, in: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932, S. 11–12.
- Ders.: *Memoir of an Art Gallery*, New York 1977.
- Lincoln, Bennett: Is Man Doomed by the Machine Age?, in: *Modern Mechanics and Inventions* (März 1931), S. 50–55.
- Linsley, Robert: Utopia Will Not Be Televised: Rivera at Rockefeller Center, in: *The Oxford Art Journal* 17:2 (1994), S. 48–62.
- Lizondo Sevilla, Laura: Mies's Opaque Cube: The Electric Utilities Pavilion at the 1929 Barcelona International Exposition, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 76:2 (2017), S. 197–217.
- Lobsien, Eckhard: *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung* (= Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 23), Stuttgart 1981, S. 2–7.
- Loebl, Suzanne: *America's Medicis: The Rockefellers and their astonishing cultural legacy*, New York 2010.
- Löffler, Gabi: Der Mythos von Aztlán, in: *Der Revolutionsmythos in Mexiko*, hrsg. von Raina Zimmering (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 534), Würzburg 2005, S. 198–214.
- Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen [1908], in: Ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hrsg. von Franz Glück, München/Wien 1962, 2 Bde.: Bd.1, S. 276–288.
- Ders.: Ornament und Erziehung [1924], in: Ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, hrsg. von Franz Glück, München/Wien 1962, 2 Bde.: Bd.1, S. 391–398.
- Lozano, Luis-Martin: Gesang an die Erde und die, die sie bearbeiten, in: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martin Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u. a. 2008, S. 134–193.
- Ders.: Über Revolutionen und Allegorien. Mexiko-Stadt und San Francisco, in: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martin Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u. a. 2008, S. 264–299.
- Luce, Henry R.: The American Century, in: *LIFE Magazine*, 17. Februar 1941, S. 61–65.
- Lucic, Karen: *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, London 1991.
- Lugon, Olivier: Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930, in:

- Exposition et médias. Photographie, cinéma, television*, hrsg. von Dems., Lausanne 2012, S. 79–123.
- Ders.: Photography and Scale: Projection, Exhibition, Collection, in: *Art History. Journal of the Association of Art Historians* 38:2 (2015), S. 386–403.
- Lunday, Elizabeth: *Modern Art Invasion: Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that scandalized America*, Guilford 2013.
- Luther Cary, Elisabeth: Design Without Benefit Of Color, in: *The New York Times*, 8. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Mabardi, Sabine: The Politics of the Primitive and the Modern: Diego Rivera at MoMA 1931, in: *Curare* 9 (Herbst 1996), S. 1–43.
- Dies.: *Diego Rivera between modernities: Strategies, negotiations, and shared categories*, Diss., Simon Fraser University, 1999.
- Mabille, Pierre: La manigua, in: *Cuadernos Americanos* 4 (Juli–August 1944), S. 241–256.
- MacCannell, Dean: Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings, in: *American Journal of Sociology* 79:3 (November 1973), S. 589–603.
- Ders.: *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley 1999.
- Macy, Christine und Bonnemaïson, Sarah: *Architecture and Nature, creating the American landscape*, London/New York 2003.
- Maffei, Nicolas P.: *Norman Bel Geddes: American Design Visionary*, New York 2018.
- Mallet, Ana Elena: 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.
- Dies. und Steinberger, Staci: „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.
- Manifest Destiny and Empire: American Antebellum Expansionism*, hrsg. von Sam W. Hayes und Christopher Morris, College Station/London 1997.
- Manrique, Jorge: 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.
- Ders.: 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.
- Marchand, Roland: *Creating the Corporate Soul: The Rise of Public Relations and Corporate Imagery in American Big Business*, Berkeley/Los Angeles/London 1998.
- Marek, Kristin: 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.

- Margolis, Marianne Fulton: Introduction, in: *Camera Work: A Pictorial Guide With Reproductions of All 559 Illustrations and Plates, Fully Indexed*, hrsg. von ders., New York 1978, S. vii–xii.
- Marshall, Jennifer Jane: *Machine Art, 1934*, Chicago 2012.
- Marx, Leo: *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford 1964.
- Matos Moctezuma, Eduardo und Solís Olguín, Felipe: Einführung, in: Ausst. Kat. *Azteken*, Royal Academy of Arts, London (16. November 2002–11. April 2003) Martin-Gropius-Bau, Berlin (17. Mai–10. August 2003) Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (26. September 2003–11. Januar 2004), Köln 2003, S. 14–21.
- Mayakovsky, Vladimir: *My Discovery of America*, London 2005.
- McBride, Henry: Opening Exhibition of Murals at Museum of Modern Art Proves Disappointing, in: *The New York Sun*, 7. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Ders.: Modern Art Put to Test in Roxy Movie House and Music Hall, in: *The New York Sun*, 17. Dezember 1932, The Museum of Modern Art Archives, New York, ESA, VII.C.10.
- Ders.: The Palette Knife, in: *Creative Art* 10:2 (1932), S. 93–97.
- Ders.: *The Flow of Art: Essays and Criticisms*, hrsg. von Daniel Catton Rich, New Haven/London 1997.
- McCoy, Esther: Barragan's House, in: *The Los Angeles Times Home Magazine*, 19. Oktober 1952, S. 9 und 16.
- McIntyre, O.O.: New York Day By Day, in: *Times Herald*, 4. Mai 1931, S. 2.
- McPherson, Heather: Manet: Reclining Women of Virtue and Vice, in: *Gazette des Beaux-Arts* 115 (Januar 1990), S. 34–44.
- Meikle, Jeffrey L.: *Design in the USA*, Oxford/New York 2005.
- Melnick, Ross: *American Showman: Samuel „Roxy“ Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908–1935*, New York 2014.
- Mercer, Kobena: 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.
- Mérida, Carlos: 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.
- Messinger, Lisa Mintz: Pollock Studies the Mexican Muralists, in: Ausst. Kat. *Men of Fire: José Clemente Orozco and Jackson Pollock*, Hood Museum of Art, Hanover (7. April–7. Juni 2012) Pollock-Krasner House and Study Center, East Hampton (2. August–27. Oktober 2012), Hanover 2012, S. 37–49.
- Metje, Iris und Schweizer, Stefan: *Der weite Horizont. Landschaft und Fotografie*, Marburg 2011.
- Mewburn, Charity: Oil, Art, and Politics: The Feminization of Mexico, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 20:72 (1998), S. 73–133.

- Mexican Muralism. A critical history*, hrsg. von Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley und Leonard Folgarait, Berkeley/Los Angeles/London 2012.
- Meyer, Alan: *Weekend Pilots: Technology, Masculinity, and Private Aviation in Postwar America*, Baltimore 2015.
- Mezhericher, Leonid: Opyt monumental'noi fotografii v SShA, in: *Sovetskoe Foto 2* (März–April 1934), S. 36.
- Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: *Die Berliner Jahre, 1907–1938*, hrsg. von Terence Riley und Barry Bergdoll, München 2001.
- Miller, Angela: „Home“ and „Homeless“ in Art between the Wars, in: *A Companion to American Art*, hrsg. von John Davis, Jennifer A. Greenhill und Jason D. LaFountain, Hoboken 2015, S. 246–263.
- Millier, Arthur: Mexico's Indigenous Arts, in: *Los Angeles Times*, 4. Oktober 1931, S. 13 und 18.
- Ders.: Power Unadorned Marks Olvera Street Fresco, in: *Los Angeles Times*, 16. Oktober 1932, S. 16.
- Minta, Anna: Öffentliche Bauten als (Kult-)Orte der Gemeinschaft. Sakralisierungsprozesse in der Architektur, in: *Raumkult – Kultraum. Zum Verhältnis von Architektur, Ausstattung und Gemeinschaft*, hrsg. von Maximiliane Buchner und Anna Minta, Bielefeld 2019, S. 23–44.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.
- Moholy-Nagy, László: *Von Material zu Architektur* (= bauhausbücher, Bd. 14), München 1929.
- Molina, Carlos: Fernando Gamboa y su particular versión de México, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27:87 (2005), S. 117–143.
- Mols, Manfred und Tobler, Hans Werner: Einleitung, in: Manfred Mols und Hans Werner Tobler, *Mexiko. Die institutionalisierte Revolution*, Köln 1976, S. 1–3.
- Monroe, James: The Monroe Doctrine [1823], in: *Latin America and the United States. A Documentary History*, hrsg. von Robert H. Holden und Eric Zolov, 2. Aufl., Oxford 2011, S. 13–16.
- Monsiváis, Carlos: 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.
- Montage als Kunstprinzip*, hrsg. von Hilmar Frank, Berlin 1991.
- Montage and Modern Life, 1919–1942*, hrsg. von Matthew Teitelbaum, Cambridge/London 1992.
- Montero, Oscar: *José Martí: An Introduction*, New York 2004.
- Morris, Stephen D.: Reforming the Nation: Mexican Nationalism in Context, in: *Journal of Latin American Studies* 31:2 (Mai 1999), S. 363–397.
- Ders.: *Gringolandia: Mexican Identity and Perceptions of the United States*, Lanham 2005.
- Morsell, Mary: The Museum of Modern Art Opens In Its New Home, in: *The Art News*, 7. Mai 1932, A. Conger Goodyear Scrapbooks, 15. The Museum of Modern Art Archives, New York.
- Mott, Wesley T.: *Encyclopedia of Transcendentalism*, Westport 1996.
- Mousseigne, Alain: Surréalisme et photographie, in: *L'art face à la crise. L'art en Occident 1929–1939*, Saint-Étienne 1980, S. 153–181.
- Mueller-Vollmer, Kurt: Regionalismus, Internationalismus, Nationalität: Amerikanischer Transzendentalismus und Deutsche Romantik, in: *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Lite-*

- raturen: *Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, hrsg. von Horst Turk, Brigitte Schultze und Roberto Simanowski (= *Internationalität Nationaler Literaturen*, Bd. 1), Göttingen 1998, S. 299–322, hier: S. 316.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom Stummfilm zum Tonfilm, in: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, hrsg. von Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze und Erich Straßner, 2 Bde.: Bd. 2, Berlin/New York 2001, S. 1027–1031.
- Müller, Simone M.: Working the Nation State: Submarine Cable Actors, Cable Transnationalism and the Governance of the Global Media System, 1858–1914, in: *The Nation State and Beyond. Governing Globalization Processes in the Nineteenth and Twentieth Century*, hrsg. von Isabella Löhr und Roland Wenzlhuemer, Berlin/Heidelberg 2013, S. 101–126.
- Dies.: *Wiring the World: The Social and Cultural Creation of Global Telegraph Networks*, New York 2015.
- Müller, Ulrich: *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975], in: *Feminism and Film Theory*, hrsg. von Constance Penley, New York 1988, S. 57–68.
- Mumford, Lewis: The City, in: Harold E. Stearns, *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans*, New York 1922, S. 3–20.
- Münzberg, Olav und Nungesser, Michael: Diego Rivera als Wandmaler (I), in: Ausst. Kat. *Diego Rivera, 1886–1957, Retrospektive*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) und Staatliche Kunsthalle, Berlin (23. Juli–16. September 1987), Berlin 1987, S. 59–108.
- Dies.: Diego Rivera als Wandmaler (II), in: Ausst. Kat. *Diego Rivera, 1886–1957, Retrospektive*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) und Staatliche Kunsthalle, Berlin (23. Juli–16. September 1987), Berlin 1987, S. 113–172.
- Murphy, Paul V.: *The New Era: American Thought and Culture in the 1920s*, Lanham 2011.
- Muscheler, Ursula: *Haus ohne Augenbrauen: Architekturgeschichten aus dem 20. Jahrhundert*, München 2007.
- Myers, I.E.: *Mexico's Modern Architecture*, New York 1952.
- Naegele, Daniel: Le Corbusier & the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions, and Multimedia Spectacles, in: *History of Photography* 22:2 (Sommer 1998), S. 127–138.
- Ders.: Making Science Seen: Le Corbusier's Photomural at the Pavillon Suisse, in: *Architecture Conference Proceedings and Presentations*, Paper 67 (2013), S. 148–155 (<https://dr.lib.iastate.edu/entities/publication/b56f2028-123d-434f-a235-8b265034954f>, letzter Zugriff: 20.04.2023).
- Nash, Roderick: 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.
- Naifeh, Steven und White Smith, Gregory: *Jackson Pollock: An American Saga*, New York 1989.

- Nelson, Michael P. und Callicott, J. Baird: *The Great New Wilderness Debate*, Athens 1998.
- Dies.: *The Wilderness Debate Rages On: Continuing the Great New Wilderness Debate*, Athens 2008.
- Nesbet, Anne: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, London 2003.
- Neumann, Dirk: „Eislandschaften zeigende Tapeten...“: Mies van der Rohes Patente zur Wandgestaltung und Drucktechnik von 1937–1950, in: *Mies und das Neue Wohnen: Räume, Möbel, Fotografie*, hrsg. von Helmut Reuter und Birgit Schulte, Ostfildern 2008, S. 264–279.
- Dies.: Der Barcelona Pavillon, in: *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, hrsg. von Anja Baumhoff und Magdalena Droste, Berlin 2009, S. 227–243.
- Neumeyer, Fritz: Zwischenbilder: In die Wand gesehen, in: Ausst. Kat. *Margarete Dreher. Weiß-Gelb-Rot-Blau-Schwarz (für M.R.)*, Mies van der Rohe Haus, Berlin (3. Mai–16. Juni 1996), Berlin 1996, unpaginiert.
- Ders.: Problemfall Moderne: Auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis, in: *ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees (Bd. 24: Konservierung der Moderne. Über den Umgang mit Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts)*, München 1998, S. 9–15.
- Neutra, Richard J.: Terminals? Transfer!, in: *The Architectural Record* 68:2 (August 1930), S. 99–106.
- Newhall, Beaumont: The Photographic Inventions of George Eastman, in: *The Journal of Photographic Science* 3:2 (März–April 1955), S. 33–40.
- Ders.: *Airborne Camera. The world from the air and outer space*, New York 1969.
- Ders.: *Die Väter der Fotografie. Anatomie einer Erfindung*, Seebruck am Chiemsee 1978.
- Ders.: *Geschichte der Photographie*, München 1989.
- Nierhaus, Irene: *Arch6. Raum, Geschlecht, Architektur*, Wien 1999.
- Dies.: Wand/Schirm/Bild. Zur Bildräumlichkeit der Moderne, in: *Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002*, hrsg. von Susanne Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle und Bettina Uppenkamp, Marburg 2004, S. 122–132.
- Nieto, Margarita: Mexican Art and Los Angeles, 1920–1940, in: *On the Edge of America. California Modernist Art, 1900–1950*, hrsg. von Paul J. Karlstrom, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 121–135.
- Nisbet, Peter: *El Lissitzky in the Proun Years: A Study of His Work and Thought, 1919–1927*, New Haven 1995.
- Noack, Wita: *Konzentrat der Moderne: Das Landhaus Lemke von Ludwig Mies van der Rohe. Wohnhaus, Baudenkmal und Kunsthaus*, München 2008.
- Nochlin, Linda: Why Have There Been No Great Women Artists?, in: *ARTnews* 69:9 (Januar 1971), S. 22–39, S. 67–71.
- Dies.: *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London 1994.
- Noelle, Louise: *Luis Barragán: búsqueda y creatividad*, Mexiko-Stadt 1996.
- 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.

- Nordström, Alison: Dreaming in Color, in: *Colorama: The World's Largest Photographs. From Kodak and the George Eastman House Collection*, hrsg. von der Aperture Foundation, New York 2004, S. 5–11.
- Nutter, Charles P.: Sleeping Mexican City Wakened by Morrow Opens Building Boom, in: *Austin-American Statesman*, 15. August 1930, S. 15.
- Nye, David E.: *America as Second Creation – Technology and Narratives of New Beginnings*, Cambridge 2004.
- Ders.: *American Illuminations: Urban Lighting, 1800–1920*, Cambridge 2018.
- Nylander, Richard C.: An Ocean Apart: Imports and the Beginning of American Manufacture, in: *The Papered Wall. The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, hrsg. von Lesley Hoskins, neue erw. Aufl., London 2005, S. 114–131.
- O'Connor, Francis V.: Notes on the Preservation of American Murals, in: *Mortality Immortality?: The Legacy of 20th-century Art*, hrsg. von Miguel Angel Corzo, Los Angeles 1999, S. 153–158.
- O'Doherty, Brian: Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, in: *Artforum* (März 1976), S. 24–30
- Ders.: The Eye and the Spectator, in: *Artforum* (April 1976), S. 26–34.
- Ders.: Context as Content, in: *Artforum* (November 1976), S. 38–44.
- Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980.
- Oles, James: *Las hermanas Greenwood en México*, Mexiko-Stadt 2000.
- Ders.: *Agustín Lazo*, Mexiko-Stadt 2009.
- Ders.: Mexico's Forgotten Muralist: Lola Álvarez Bravo and Photomurals in the 1950s, in: Ausst. Kat. *In a Cloud, In a Wall, In a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, hrsg. von Zoë Ryan, Art Institute, Chicago (6. September 2019–12. Januar 2020), New Haven/London 2019, S. 129–138.
- O'Malley, Ilene V.: *The myth of the revolution. Hero cults and the institutionalization of the Mexican state, 1920–1940*, New York 1986.
- Orozco, José Clemente: New World, New Races and New Art, in: *Creative Art* 4:1 (Januar 1929), S. xlv–xlvi.
- Ders.: *An Autobiography*, Austin 1962.
- Ders.: *The Artist in New York. Letters to Jean Charlot and Unpublished Writings (1925–1929)*, mit einem Vorwort von Jean Charlot, Austin 1974.
- Ders.: Anmerkungen zur Technik der Wandmalerei in Mexiko in den letzten 25 Jahren [1947], in: Ausst. Kat. *José Clemente Orozco (1883–1949)*, Orangerie Schloss Charlottenburg, Berlin (24. Januar–1. März 1981), hrsg. von der Leibniz-Gesellschaft für kulturellen Austausch, Berlin 1981, S. 298–302.
- Orvell, Miles: *American Photography*, Oxford/New York 2003.
- Ders.: *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940*, erw. Neuaufl. Chapel Hill 2014.
- Österreich, Miriam: Indigenistische Aspekte im Werk Raúl Anguianos – Die Reise nach Bonampak, in: *Differenz und Herrschaft in den Amerikas. Repräsentationen des Anderen in*

- Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Anne Ebert, Maria Lidola, Karoline Bahrs und Karoline Noack, Berlin 2009, S. 283–294.
- Ottlinger, Eva B.: *Adolf Loos. Wohnkonzepte und Möbelentwürfe*, Salzburg 1994.
- Paalen, Wolfgang: Farewell au surrealisme, in: *Dyn* 1 (April–Mai 1942), S. 26.
- Pach, Walter: Art, in: Harold E. Stearns, *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans*, New York 1922, S. 227–241.
- Ders.: The Greatest American Artists, in: *Harper's Monthly Magazine* 148 (Januar 1924), S. 252–262.
- Paine, Frances Flynn: The Work of Diego Rivera, in: Ausst. Kat. *Diego Rivera*, Museum of Modern Art, New York (23. Dezember 1931–27. Januar 1932), New York 1931, S. 9–35.
- Pal, Pratapaditya: Introduction, in: Ausst. Kat. *Romance of the Taj Mahal*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (17. Dezember 1989–11. März 1990), Los Angeles/London 1989, S. 9–13.
- Ders.: Romance of the Taj Mahal, in: Ausst. Kat. *Romance of the Taj Mahal*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles (17. Dezember 1989–11. März 1990), Los Angeles/London 1989, S. 194–242.
- Palm, Regina Megan: Women Muralists, Modern Woman and Feminine Spaces: Constructing Gender at the 1893 Chicago World's Columbian Exposition, in: *Journal of Design History* 23:2 (2010), S. 123–143.
- Palmer, Michele: *American Toile: Four Centuries of Sensational Scenic Fabrics and Wallpaper*, Atglen 2013.
- Papapetros, Spyros: An Ornamented Inventory of Microcosmic Shifts: Notes on Hans Hildebrandt's Book Project „Der Schmuck“ (1936–1937), in: *Getty Research Journal* 1 (2009), S. 87–106.
- Paquette, Catha: *At the Crossroads: Diego Rivera and His Patrons at MoMA, Rockefeller Center, and the Palace of Fine Arts*, Austin 2017.
- Parakilas, James: How Spain Got a Soul, in: *The Exotic In Western Music*, hrsg. von Jonathan Bellman, Boston 1998, S. 137–193.
- Paredes, Raymund A.: The Mexican Image in American Travel Literature, 1831–1869, in: *New Mexico Historical Review* 52:1 (Januar 1977), S. 5–29.
- Park, Edwin Avery: *New Backgrounds for a New Age*, New York 1927.
- Park, James William: *Latin American Underdevelopment: A History of Perspectives in the United States*, Baton Rouge 1995.
- Parker, Rozsika und Pollock, Griselda: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, New York 1981.
- Patterson, Jody: *Modernism for the Masses: Painters, Politics, and Public Murals in New Deal New York*, Diss., University College London, 2009 (https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1546347/1/Patterson_690021.pdf, letzter Zugriff: 21.04.2023).
- Paz, Octavio: Der indiskrete Spiegel [1976], in: Ders., *Der menschenfreundliche Menschenfresser: Geschichte und Politik, 1971–1980*, Frankfurt a. M. 1981, S. 41–64.
- Ders.: Mexiko und die Vereinigten Staaten, in: Ders., *Der menschenfreundliche Menschenfresser: Geschichte und Politik, 1971–1980*, Frankfurt a. M. 1981, S. 245–270.

- Ders.: 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.
- Ders.: *Essays on Mexican Art*, New York 1993.
- Der.: Re/Visions: Mural Painting, in: Ders.: *Essays on Mexican Art*, New York 1993, S. 113–168.
- Ders.: *Das Vorrecht des Auges. Über Kunst und Künstler*, Frankfurt a. M. 2001.
- Pearsall, William Rice: Changing a residence into an art museum, in: *The Architectural Record* 71:5 (Mai 1932), S. 349.
- Peixotto, Ernest: The Future of Mural Painting in America, in: *Scribner's Magazine* 69 (Januar–Juni 1921), S. 635–636.
- Pells, Richard H.: *Radical Visions and American Dreams. Culture and Social Thought in the Depression Years*, New York 1973.
- Ders.: *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*, New York 1997.
- Péret, Benjamin: La nature dévore le progrès et le dépasse, in: *Minotaure* 10 (Winter 1937), S. 20–21.
- Petterchak, Janice: Photography Genius: George R. Lawrence & „The Hitherto Impossible“, in: *Journal of the Illinois State Historical Society* 95:2 (2002), S. 132–147.
- Phillips, Christopher: Introduction, in: *Montage and Modern Life, 1919–1942*, hrsg. von Matthew Teitelbaum, Cambridge/London 1992, S. 20–35.
- Ders.: Steichen's „Road to Victory“, in: *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, hrsg. von Jorge Ribalta, Barcelona 2008, S. 367–378.
- Pierre, Jose: A Few Disjointed Reflections on the Encounter between Mexico and Surrealism, in: 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, S. 332–334.
- Pike, Fredrick B.: Latin America and the Inversion of United States stereotypes in the 1920s and 1930s, in: *The Americas* 42:2 (October 1985), S. 131–162.
- Ders.: *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of Civilization and Nature*, Austin 1992.
- Pliego Quijano, Susana: El Hombre en la Encrucijada: El Mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller, in: Dies., *El Hombre en la Encrucijada: El Mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*, Mexiko-Stadt 2013, S. 55–128.
- Pohlmann, Ulrich: „Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe“: Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, in: *Fotogeschichte* 28:8 (1988), S. 17–32.
- Ders.: El Lissitzkys Ausstellungsgestaltungen in Deutschland und ihr Einfluss auf die faschistischen Propagandaschauen 1932–1937, in: Ausst. Kat. *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion – Fotografie, Design, Kooperation*, Sprengel Museum, Hannover (17. Januar–5. April 1999) Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1. Juli–5. September 1999) Fundação de Serralves, Porto (16. September–7. November 1999), München 1999, S. 52–64.
- Pollak, Sabine: *Leere Räume. Weiblichkeit und Wohnen in der Moderne*, Wien 2004.

- Poor, Henry V.: Painting vs. Decoration: To give Artists Free Hand in Rockefeller Centre Might Precipitate a Renaissance, in: *The New York Times*, Sonntag, den 17. April 1932, S. 10 X.
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London 1992.
- Prifti, Elton: Italese und Americaliano: Sprachvariation bei italienischen Migranten in den USA, in: *Sprachen in mobilisierten Kulturen: Aspekte der Migrationslinguistik*, hrsg. von Thomas Stehl, Potsdam 2011, S. 71–106.
- Prutsch, Ursula: Inter-Amerikanismus, Panamerikanismus: Genese – Wahrnehmungen – Konstruktionen. 1850–1930, in: *Amerika-Amerikas: Zur Geschichte eines Namens von 1507 bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ursula Lehmkuhl und Stefan Rinke (= HISTORAMERICANA, Bd. 18), Stuttgart 2008, S. 131–150.
- Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, hrsg. von Jorge Ribalta, Barcelona 2008.
- Purnell, Jennie: *Popular Movements and State Formation in Revolutionary Mexico. The „Agraristas“ and „Cristeros“ of Michoacán*, Durham/London 1999.
- Quetglas, Josep: *Fear of Glass: Mies's Pavilion in Barcelona*, Basel 2001.
- Quigley, Kathleen: Splendor Restored At Eastman House, in: *The New York Times*, 18. März 1990, S. 27 und S. 40.
- Raat, W. Dirk. und Brescia, Michael M.: *Mexico and the United States: Ambivalent Vistas*, 4. Aufl., Athens/London 2010.
- Radio Corporation of America, Freedom to LISTEN – Freedom to LOOK, in: *Popular Science* (Januar 1948), S. 283.
- Raeburn, John: *A Staggering Revolution: A Cultural History of Thirties Photography*, Urbana/Chicago 2006.
- Raizman, David und Robey, Ethan: Introduction. Communities real and imagined: world's fairs and political meanings, in: *Expanding Nationalisms at World's Fairs: Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*, hrsg. von dens., London/New York 2018, S. 1–14.
- Raizman, David: *History of Modern Design: Graphics and Products Since the Industrial Revolution*, London 2003.
- Rama, Carlos: *La imagen de los Estados Unidos en la América Latina: De Simón Bolívar a Salvador Allende*, Mexiko-Stadt 1981.
- Raymond, Petra: *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache* (= Studien zur deutschen Literatur 123), Tübingen 1993.
- Redepenning, Marc: Eine selbst erzeugte Überraschung: Zur Renaissance von Raum als Selbstbeschreibungsförmel der Gesellschaft, in: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Jörg Döring und Tristan Thielmann, Bielefeld 2008, S. 317–340.
- Reed, Alma: *Orozco*, Dresden 1979.
- Reid, John T.: *Spanish American Images of the United States, 1790–1960*, Gainesville 1977.
- Renau, Josep: Mi experiencia con Siqueiros, in: *Siqueiros: Revolución Plastica*, *Revista de Bellas Artes* 25 (1976), S. 2–25.

- Reuter, Julia und Karentzos, Alexandra: Vorwort, in: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, hrsg. von dens., Wiesbaden 2012, S. 9–13.
- Reyes Palma, Francisco: 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 [Disolvencias, 1960–2000], Mexiko-Stadt 2004, S. 183–215.
- Ricci, Patricia Likos: Violet Oakley: American Renaissance Woman, in: *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 126:2 (April 2002), S. 217–248.
- Rich, Daniel Catton: 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.
- Ders.: Prefatory Note, in: Ausst. Kat. *Posada: Printmaker to the Mexican People*, Art Institute, Chicago (13. April–14. Mai 1944), Chicago 1944, S. 5.
- Ders.: 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.
- Richardson, Michael und Fijałkowski, Krzysztof: *Refusal of the Shadow: Surrealism and the Caribbean*, London 1996.
- Richardson, William Harrison: *Mexico through Russian eyes, 1806–1940*, Pittsburgh 1988.
- Riley, Terence: *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*, New York 1992.
- Ders.: Mies van der Rohe und das Museum of Modern Art, in: *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe: Die Berliner Jahre, 1907–1938*, hrsg. von Terence Riley und Barry Bergdoll, München 2001, S. 10–S. 23.
- Rinke, Stefan: Grenzwahrnehmungen – Grenzüberschreitungen: Selbst- und Fremdbilder in der Geschichte der Beziehungen zwischen den Amerikas, in: *Macht der Grenzen – Grenzen der Macht: Lateinamerika im globalen Kontext*, hrsg. von Marianne Braig, Frankfurt a. M. 2005, S. 207–239.
- Ders.: *Lateinamerika und die USA: Eine Geschichte zwischen Räumen – von der Kolonialzeit bis heute*, Darmstadt 2012.
- Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft [1962], in: Ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1974, S. 141–166.
- Rivera, Diego: Edward Weston and Tina Modotti, in: *Mexican Folkways* 2:1 (April–Mai 1926), S. 16–17.
- Ders.: *My art, my life: an Autobiography*, mit Gladys March, New York 1960.
- Ders.: Verteidigung vor den und Angriff gegen die Stalinisten [1936], in: Ausst. Kat. *Diego Rivera, 1886–1957, Retrospektive*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) und Staatliche Kunsthalle, Berlin (23. Juli–16. September 1987), Berlin 1987, S. 143–148.
- Rochfort, Desmond: *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siquieros*, London 1993.
- Rockefeller Center*, hrsg. von Rockefeller Center Inc., New York [undatiert, vermutlich 1933] unpaginiert.

- Rodríguez, José Antonio: *Fotógrafas en México, 1872–1960*, Madrid 2012.
- Rodríguez Prampolini, Ida: *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, Mexiko-Stadt 1969.
- Root, M.A.: *The camera and the pencil*, Philadelphia 1864.
- Rosen, Elliot A.: *Roosevelt, the Great Depression and the Economics of Recovery*, Charlottesville 2005.
- Rosenberg, Emily S.: *Spreading the American Dream: American Economic and Cultural Expansion, 1890–1945*, New York 1982.
- Rosenfeld, Paul: *Port of New York. Essays on Fourteen American Moderns*, New York 1924.
- Rosón, María: Fotomurales del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política, in: *Goya. Revista de Arte* 319–320 (Juli–Oktober 2007), S. 281–298.
- Rössner, Michael: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewusstsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1988.
- Roussel, Christine: *The Art of Rockefeller Center*, New York/London 2006.
- Rubin, William: *The Paintings of Gerald Murphy*, New York 1974.
- Ruhl, Klaus-Jörg und Ibarra García, Laura: *Kleine Geschichte Mexikos. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart*, München 2000.
- Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*, hrsg. von Ilia Dorontchenkov, London 2009.
- Ryan, Zoë: 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: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, hrsg. von Zoë Ryan, Art Institute, Chicago (6. September 2019–12. Januar 2020), New Haven/London 2019, S. 20–64.
- Rywert, Joseph: Mies van der Rohe, in: *The Burlington Magazine* 91 (August 1949), S. 268–269.
- Saab, A. Joan: *For the Millions: American Art and Culture Between the Wars*, Philadelphia 2004.
- Sackett, Andrew: 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.
- Said, Edward: *Orientalismus*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2017.
- Salin, Sophie: *Kryptologie des Unbewussten: Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Würzburg 2008.
- Sandeén, Eric J.: *Picturing an exhibition: The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque 1995.
- Sanders, J. Milton: Who Made the First Collodion Picture?, in: *The American Journal of Photography* 1:7 (1. September 1858), S. 99–100.
- Sanjurjo Casciero, Annick: The Poet of Mexican Realism: Rufino Tamayo, in: *Américas* 42:4 (Washington, D.C. 1990), S. 44–47.
- Sarnoff, David: In Television Sarnoff Sees A New Culture, in: *The New York Times*, 13. Juli 1930, Sec. 9, S. 1.
- Sartain, Geraldine: She'd Give Gross of Scenic Vistas for Good Camera Shot in Steel Mill, in: *New York World-Telegram*, 26. Dezember 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

- Savigliano, Marta: *Tango And The Political Economy Of Passion*, Boulder 1995.
- Schäfer, Robert: *Tourismus und Authentizität: Zur gesellschaftlichen Organisation von Außeralltäglichkeit*, Bielefeld 2015.
- Schama, Simon: *Landscape and Memory*, New York 1995.
- Schediwy, Robert: *Städtebilder: Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik*, Wien 2005.
- Scheffauer, Herman George: Diego Rivera: The Raphael of Communism, in: *Creative Art* 7 (Juli 1930), S. 3.
- Schembs, Katharina: Rezension zu: Rinke, Stefan: Lateinamerika und die USA. Von der Kolonialzeit bis heute. Darmstadt 2012, in: *Connections. A Journal for Historians and Area Specialists*, 10.05.2013, (www.connections.clio-online.net/publicationreview/id/rezbuecher-18140, letzter Zugriff: 27.04.2023).
- Scheper, Renate: *Farbenfroh! Die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus*, Berlin 2005.
- Scheuzger, Stephan: *Der Andere in der ideologischen Vorstellungskraft. Die Linke und die indigene Frage in Mexiko* (= Editionen der Iberoamericana, Bd. 12), Frankfurt a. M. 2009.
- Ders.: Indigenenpolitik in den Vereinigten Staaten und in Mexiko im 19. Jahrhundert: ein Vergleich, in: *Lateinamerika und die USA im „langen“ 19. Jahrhundert: Unterschiede und Gemeinsamkeiten*, hrsg. von Werner Tobler und Peter Waldmann (= Lateinamerikanische Forschungen, Bd. 36), Köln 2009, S. 239–285.
- Ders.: Mestizisierung und Moderne in Mexiko, in: *Die Moderne in Lateinamerika: Zentren und Peripherien des Wandels. Hans Werner Tobler zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Scheuzger und Peter Fleer (= Editionen der Iberoamericana, Bd. 14), Frankfurt a. M. 2009, S. 101–138.
- Schlör, Joachim: Die Schiffsreise als Übergangserfahrung in Migrationsprozessen, in: *Mobile Culture Studies. The Journal* 1 (2015), S. 9–22.
- Schmidt, Carsten: *Manhattan Modern: Architektur als Gesellschaftsauftrag und Aushandlungsprozess, 1929–1969* (= Studien zu Geschichte, Politik und Gesellschaft Nordamerikas, Bd. 32), Berlin 2014.
- Schmidt, Henry C.: *The Roots of Lo Mexicano. Self and Society in Mexican Thought, 1900–1934*, College Station/London 1978.
- Schmidt-Welle, Friedhelm: Exotisierung und Selbstexotisierung: kulturelle Inszenierungen Brasiliens und Mexikos, in: *Wechselseitige Perzeptionen: Deutschland – Lateinamerika im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Birle und Friedhelm Schmidt-Welle, Frankfurt a. M. 2007, S. 267–291.
- Schmitt, Peter J.: *Back to Nature: The Arcadian Myth in Urban America*, New York 1969.
- Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin 2007.
- Schmoll gen. Eisenwerth, Josef Adolf: Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Grote, München 1970, S. 13–165.
- Schneider, Arnd: Unfinished Dialogue: Notes toward an Alternative History of Art and Anthropology, in: *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, hrsg. von Marcus Banks und Jay Ruby, Chicago/London 2011, S. 108–135.

- Schneider, Luis Mario: *México y el surrealismo (1925–1950)*, Mexiko-Stadt 1978.
- Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Weimar 2000.
- Schnitzler, Andreas: *Der Wettstreit der Künste: Die Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert*, Berlin 2007.
- Schönhagen, Astrid Silvia: Das Interieur als Bühne. Dufours tapeziertes Südsee-Arkadien und die Verinnerlichung naturalisierter „Geschlechtscharaktere“ im Wohnen, in: *Wilde Dinge in Kunst und Design. Aspekte der Alterität seit 1800*, hrsg. von Gerald Schröder und Christina Threuter, Bielefeld 2017, S. 30–59.
- Schulze, Diana: *Der Photograph in Garten und Park: Aspekte historischer Photographien öffentlicher Gärten in Deutschland von 1880 bis 1930*, Würzburg 2004.
- Schulze, Franz: *Philip Johnson. Life and Work*, Chicago 1994.
- Schwarke, Christian: The Gospel According to Fortune: Technik und Transzendenz in der Mission für eine industrielle Kultur, in: *Transzendenz und die Konstitution von Ordnungen*, hrsg. von Hans Vorländer, Berlin 2013, S. 289–310.
- Scott, William B. und Rutkoff, Peter M.: *New York Modern: The Arts and the City*, Baltimore 1999.
- Sears, John F.: *Sacred Places: American Tourist Attractions in the Nineteenth Century*, Oxford 1989.
- Segre, Erica: 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.
- Selbmann, Rolf: *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne*, Berlin 2010.
- Semper, Gottfried: Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde [1851], in: Heinz Quitzsch, *Gottfried Semper – Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig 1981, S. 119–228.
- Sexuality and Space*, hrsg. von Beatriz Colomina, Princeton 1992.
- Sheppard, Randal: 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.
- 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 Randal Sheppard, Madrid/Frankfurt a. M. 2018, S. 91–123.
- Ders.: Clara Porset and the Politics of Design, in: Ausst. Kat. *In a Cloud, In a Wall, In a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, hrsg. von Zoë Ryan, Art Institute, Chicago (6. September 2019–12. Januar 2020), New Haven/London 2019, S. 77–90.
- Shi, David E.: *The Simple Life: Plain Living and High Thinking in American Culture*, Oxford 1985.
- Short, John Rennie: *Globalization, Modernity and the City*, London/New York 2012, S. 95.
- Shubert, Howard: Lloyd Wright and the Lehigh Airport Competition, in: *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 16:2 (Études sur l'architecture et son environnement / Studies on Architecture and its Environment) 1989, S. 165–170 sowie 288–297.

- Sidewalk Critic: Lewis Mumford's Writings on New York*, hrsg. von Robert Wojtowicz, New York 1998.
- Siegel, Steffen: *Neues Licht: Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, München 2014.
- Siegfried, Detlef: *Der Fliegerblick. Intellektuelle, Radikalismus und Flugzeugproduktion bei Junkers 1914 bis 1934*, Bonn 2001.
- Sigel, Paul: *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Berlin 2000.
- Silk, Gerald: „Our Future Is in the Air“: Aviation and American Art, in: *The Airplane in American Culture*, hrsg. von Dominick Pisano, Ann Arbor 2003, S. 250–296.
- Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft [1913], in: Ders., *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Berlin 1984, S. 130–139.
- Siqueiros, David Alfaro: *Mi Respuesta*, Mexiko-Stadt 1969.
- Ders.: Drei Appelle zur aktuellen Orientierung an die Maler und Bildhauer der jungen amerikanischen Generation [1921], in: Ausst. Kat. *Wand Bild Mexico*, Nationalgalerie Berlin (6. Mai–20. Juni 1982), Berlin 1982, S. 131–133.
- Ders.: Manifest des Syndikats der technischen Arbeiter, Maler und Bildhauer [1924], in: Ausst. Kat. *Wand Bild Mexico*, Nationalgalerie Berlin (6. Mai–20. Juni 1982), Berlin 1982, S. 134–135.
- Ders.: Rivera konterrevolutionärer Weg [1934], in: Ausst. Kat. *Diego Rivera, 1886–1957, Retrospektive*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) und Staatliche Kunsthalle, Berlin (23. Juli–16. September 1987), Berlin 1987, S. 136–143.
- Ders.: *Man nannte mich den „Großen Oberst.“ Erinnerungen*, Berlin 1988.
- Ders.: Antonio Quintana [1942], abgedruckt in: *Palabras de Siqueiros*, hrsg. von Raquel Tibol, Mexiko-Stadt 1996, S. 177–179.
- Slawson, H.H.: GIANT Pictures From Pigmy Prints, in: *Mechanix Illustrated* (August 1938), S. 52–55, 137, 145–146.
- Smith, Henry Nash: *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge 1950.
- Smith, Robert F.: *The United States and Revolutionary Nationalism in Mexico: 1919–1932*, Chicago/London 1972.
- Smith, Terry: *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*, Chicago/London 1993.
- Snyder, Robert E.: Margaret Bourke-White and the Communist Witch Hunt, in: *Journal of American Studies* 19:1 (April 1985), S. 5–25.
- Solies, Dirk: *Natur in der Distanz. Zur Bedeutung von Georg Simmels Kulturphilosophie für die Landschaftsästhetik*, St. Augustin 1998.
- Sontag, Susan: *Über Fotografie* [1977], 18. Aufl., Frankfurt/Main 2008, S. 20.
- Söntgen, Beate: Frauenräume – Männerträume. 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.
- Dies.: Bild und Bühne. Das Interieur als Rahmen wahrer Darstellung, in: *Räume des Subjekts um 1800: Zur imaginativen Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, hrsg. von Jörn Steigerwald und Rudolf Behrens, Wiesbaden 2010, S. 53–72.

- Sørensen, Gunnar: Artistic Unity and Accord, in: Ulf Grønvold, Nils Anker und Gunnar Sørensen, *The City Hall in Oslo*, Oslo 2000, S. 257–421.
- Spanke, Johanna: The photomontages of Lola Álvarez Bravo, in: Ausst. Kat. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época / Lola Álvarez Bravo and the photography of an era*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2011–17. Februar 2012) Museum of Latin American Art, Long Beach (23. September 2012–20. Januar 2013) Center for Creative Photography, Tucson (30. März–23. Juni 2013), Mexiko-Stadt 2012, S. 138–139.
- Dies.: A Mexican Perspective on Modernity: Lola Álvarez Bravo's Photomurals, in: Ausst. Kat. *In a Cloud, In a Wall, In a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, hrsg. von Zoë Ryan, Art Institute, Chicago (6. September 2019–12. Januar 2020), New Haven/London 2019, S. 119–127.
- Sparke, Penny: *The Modern Interior*, London 2008.
- Stabenow, Cornelia: *Henri Rousseau – Die Dschungelbilder*, München 1984.
- Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge 1998.
- Starke, Herbert: Neue Wege zum monumentalen Photo, in: *Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit*, Bd. 28, Berlin 1938, S. 19–29.
- Starl, Timm: Exkurs: Die Kodak-Legende, in: Ders., *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995, S. 45–50.
- Starr, Frederick: *Mexico and the United States: A Story of Revolution, Intervention and War*, Chicago 1914.
- Stearns, Harold E.: *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans*, New York 1922.
- Steichen, Edward: Commercial Photography, in: *Annual of American Design*, New York 1931, S. 157–159.
- Stein, Gertrude: *Lectures in America*, New York 1935.
- Dies.: *The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress* [1925], Normal 1999.
- Stein, Sally: „Good fences make good neighbors.“ American Resistance to Photomontage between the Wars, in: *Montage and Modern Life, 1919–1942*, hrsg. von Matthew Teitelbaum, Cambridge/London 1992, S. 128–189.
- Steinkamp, Maike: Sozialismus, in: *Handbuch der politischen Ikonographie*, hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, 2 Bde.: Bd. 2 [Imperator bis Zwerg], München 2011, S. 366–372.
- Stern, Robert A.M., Gilmartin, Gregory und Mellins, Thomas: *New York 1930: Architecture and Urbanism Between the Two World Wars*, New York 1987.
- Stidger, William L.: Henry Ford Says: Put the Bible Back in School, in: *Good Housekeeping* 78:4 (April 1924), S. 83, 240–243.
- Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.
- Storey, Walter Rendell: Native Crafts of Mexico Come to Us, in: *The New York Times*, 26. Oktober 1930, S. 14.

- Ders.: Now the Camera Lens Gives Us Murals, in: *The New York Times Magazine*, 18. Januar 1931, S. 14–15.
- Ders.: Modern Decorations on a Grand Scale, in: *The New York Times Magazine*, 25. Dezember 1932, S. 12 und S. 15.
- Stryker, Roy Emerson und Wood, Nancy C.: *In This Proud Land: America, 1935–1943, as Seen in the FSA Photographs*, Boston 1975.
- Sudhalter, Adrian: Krieg, Exil und die Maschine, in: Ausst. Kat. *Francis Picabia: Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*, Kunsthhaus, Zürich (3. Juni–25. September 2016) Museum of Modern Art, New York (20. November 2016–19. März 2017), Ostfildern 2016, S. 66–75.
- Sugrue, Thomas: The Perfect 36, in: *The American Magazine* (Dezember 1936), S. 30–31, S. 62, S. 64–66.
- Sullivan, Louis: Ornament in Architecture [1892], in: Ders., *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York 1947, S. 187–190.
- Sulzer, Eva: Did Henri Rousseau ever get to Mexiko?, in: *Dyn* 2 (Juli–August 1942), S. 26–27.
- Sykes, Maltby: Diego Rivera and the Hotel Reforma Murals, in: *Archives of American Art Journal* 25:1–2 (1985), S. 29–40.
- Tablada, José Juan: Mexican Painting Today, in: *International Studio* 76:308 (Januar 1923), S. 267–276.
- Ders.: Diego Rivera – Mexican Painter, in: *The Arts* 4:4 (Oktober 1923), S. 221–233.
- Ders.: Nueva York de Día y de Noche, in: *El Universal*, 6. März 1932, secc. *El Magazine para Todos*, S. 3 und 7.
- Ders.: Nueva York de Día y de Noche, in: *El Universal*, 25. Juni 1933, secc. *El Magazine para Todos*, S. 3 und 7.
- Ders.: Nueva York de Día y de Noche, in: *El Universal*, 21. Januar 1934, secc. *El Magazine para Todos*, S. 3 und 7.
- Ders.: Nueva York de Día y de Noche, in: *El Universal*, 25. Februar 1934, secc. *El Magazine para Todos*, S. 3 und 7.
- Taft, Robert: *Photography and the American Scene: A Social History, 1839–1889*, New York 1938.
- Tagg, John: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, London 1988.
- Talbot, William Henry Fox: 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.
- Ders.: *The Pencil of Nature*, Faks.-Dr. d. Ausg. London 1844–1846, Chicago 2011.
- Tallmadge, Thomas E.: *The story of architecture in America*, London 1927.
- Tario, Francisco: *Acapulco en el sueño*, mit Fotografien von Lola Álvarez Bravo, Mexiko-Stadt 1951.
- Tashjian, Dickran: *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910–1925*, Middletown 1975.
- Taylor, Margery: Whole Walls Become Photographs, in: *The Pampa Daily News*, 29. Oktober 1931, S. 3.

- Dies.: Whole Walls Of Rooms Become Photographs, in: *The Daily News, Passaic, N.J.*, 7. Dezember 1931, S. 12.
- Teague, Walter Dorwin: *Design This Day. The Technique of Order in the Machine Age*, New York 1940.
- Tedlow, Richard S.: *Keeping the Corporate Image: Public Relations and Business*, Greenwich 1979.
- Tegethoff, Wolf: *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981.
- Thaler, Alice: *Von ontologischen Dualismen des Bildes. Philosophische Ästhetik als Grundlage kunstwissenschaftlicher Hermeneutik*, Basel 2015.
- The Airplane in American Culture*, hrsg. von Dominick Pisano, Ann Arbor 2003.
- The Daybooks of Edward Weston*, hrsg. von Nancy Newhall, 2 Bde.: Bd. 1 [Mexico], Rochester 1961.
- The Invention of Tradition*, hrsg. von Eric Hobsbawm und Terence Ranger, Cambridge 1983.
- The Jackson Pollock Sketchbooks in the Metropolitan Museum of Art*, hrsg. von Katharine Baetjer, Nan Rosenthal und Lisa Mintz Messinger, publiziert in Zusammenhang mit der Ausstellung *Jackson Pollock: Early Sketchbooks and Drawings*, Metropolitan Museum of Art, New York (22. Oktober 1997–8. Februar 1998), New York 1997.
- The Making and Unmaking of „¡Que Viva México!“*, hrsg. von Harry M. Geduld und Ronald Gottesman, Bloomington 1970.
- The Papered Wall. The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, hrsg. von Lesley Hoskins, neue erw. Aufl., London 2005.
- Thomas, H.S.: New Decorative Effects possible in Murals by Photography, in: *The American Architect* 139 (März 1931), S. 42–45.
- Thompson, Emily: *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, Cambridge/London 2002.
- Thompson, Waddy: *Recollections of Mexico*, New York/London 1846.
- Thoreau, Henry David: *Walden oder Leben in den Wäldern* [1854], Zürich 2004.
- Ders.: *Vom Spazieren* [1862], Zürich 2004.
- Thümmel, Sabine: Landschaftsmotive im Innenraum. Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800, in: „*Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, hrsg. von Heinke Wunderlich, Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (20.–23. November 1991), Heidelberg 1995, S. 157–177.
- Thurner, Ingrid: Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen. Tourismus und Fotografie, in: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 44:12 (1992), S. 23–44.
- Tibol, Raquel: *Documentación sobre el arte mexicano*, Mexiko-Stadt 1974.
- Tighe, Dixie: Girl Translates Machinery Into Photographic Murals, in: *Washington Herald*, 14. Januar 1934, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Tobler, Hans Werner: Bauernerhebungen und Agrarreform in der mexikanischen Revolution, in: Manfred Mols und Hans Werner Tobler, *Mexiko. Die institutionalisierte Revolution*, Köln 1976, S. 115–170.
- Ders.: Zur Historiographie der mexikanischen Revolution, 1910–1940, in: Manfred Mols und Hans Werner Tobler, *Mexiko. Die institutionalisierte Revolution*, Köln 1976, S. 4–48.

- Ders.: *Die mexikanische Revolution. Gesellschaftlicher Wandel und politischer Umbruch, 1870–1960*, Frankfurt a. M. 1984.
- Ders.: Mexiko auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Die Revolution und die Folgen, in: *Mexiko heute. Politik Wirtschaft Kultur*, hrsg. von Dietrich Briesemeister und Klaus Zimmermann, Frankfurt a. M. 1996, S. 12–28.
- Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp: Eine Biographie*, München/Wien 1999.
- Trillo, Mauricio Tenorio: *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880–1930*, Mexiko-Stadt 1998.
- Tupitsyn, Margarita: *The Soviet Photograph, 1924–1937*, New Haven 1996.
- Dies.: Zurück nach Moskau, in: Ausst. Kat. *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion – Fotografie, Design, Kooperation*, Sprengel Museum, Hannover (17. Januar–5. April 1999) Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1. Juli–5. September 1999) Fundação de Serralves, Porto (16. September–7. November 1999), München 1999, S. 25–51.
- Türk, Klaus: Die Last der Lust: Pressluftarbeiter und Verwandte, in: Ders., *Bilder der Arbeit: Eine ikonografische Anthologie*, Wiesbaden 2000, S. 99–102.
- Turner, Elizabeth Hutton: *American Artists in Paris, 1919–1929*, Ann Arbor 1988.
- Turner, Frederick Jackson: The Frontier in American History [1893], in: *Rereading Frederick Jackson Turner: „The significance of the frontier in American history“ and other essays*, New York 1994, S. 31–60.
- Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* [1969], in der deutschen Übersetzung: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a. M. 1989.
- Tymkiw, Michael: *Nazi Exhibition Design and Modernism*, Minneapolis/London 2018.
- Ueckmann, Natascha: Hybriditätskonzepte und Modernekritik in Lateinamerika, in: *Dazwischen. Reisen – Metropolen – Avantgarden. Festschrift für Wolfgang Asholt*, hrsg. von Wolfgang Klein, Walter Fähnders und Andrea Grewe, Bielefeld 2009, S. 507–529.
- Under the Control of one Hand, in: *The Saturday Evening Post*, 29. November 1930, S. 70–71.
- Ureña, Pedro Henríquez: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Mexiko-Stadt 1949.
- Urry, John und Larsen, Jonas: *The Tourist Gaze 3.0*, London 2011.
- Valle, Rafael Helidoro: Conversation with André Breton [1938], in: *México en el Surrealismo: Los Visitantes Fugaces* (= Artes de México, Bd. 63), Mexiko-Stadt 2003, S. 79–80.
- van den Bergh, Wim: *Luis Barragán: The Eye Embodied*, Maastricht 2006.
- van Gennep, Arnold: *Les rites de passage. Étude systématique des rites* [1909], in der deutschen Übersetzung: *Übergangsriten*, Frankfurt a. M. 1986.
- van Hoogstraten, Nicholas: *Lost Broadway Theatres*, New York 1991.
- van Hook, Bailey: *The Virgin and the Dynamo: Public Murals in American Architecture, 1893–1917*, Athens 2003.
- Dies.: *Violet Oakley: An Artist's Life*, Lanham 2016.
- van Wagenen, Michael: *Remembering the Forgotten War: The Enduring Legacies of the U.S.–Mexican War*, Amherst/Boston 2012.

- Vargas-Santiago, Luis: Dialécticas del espejo: Zapata una imagen transnacional, in: *Continuo/discontinuo: Los dilemas de la historia del arte en América Latina. XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, hrsg. von Verónica Hernández Díaz, Mexiko-Stadt 2017, S. 269–284.
- Vasconcelos, José: *Bolivarismo y monroísmo: temas iberoamericanos*, Santiago de Chile 1934.
- Ders.: *La Raza Cósmica: A Bilingual Edition*, Baltimore 1997.
- Vaughan, Mary Kay: *The State, Education, and Social Class in Mexico, 1880–1928*, DeKalb 1982.
- Vázquez Juárez, Javier Roque: Lola and cinema, in: *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época / Lola Álvarez Bravo and the photography of an era*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2011–17. Februar 2012) Museum of Latin American Art, Long Beach (23. September 2012–20. Januar 2013) Center for Creative Photography, Tucson (30. März–23. Juni 2013), Mexiko-Stadt 2012, S. 143.
- Ventura, Roberto: „Tropischer Stil“. Selbst-Exotisierung, Nationalliteratur und Geschichtsschreibung in Brasilien, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1986, S. 230–247.
- Verwiebe, Birgit: *Das transparente Bild im späten 18. und im 19. Jahrhundert. Seine Entstehung, Entwicklung und Einordnung in die Geschichte der Massenkommunikation*, Diss., Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Greifswald 1989.
- Dies.: Transparente Bilder. Kunst und Geselligkeit im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Forschungen und Berichte. Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin* 31 (1991), S. 229–242.
- Vespucci, Amerigo: 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.
- Vieth, Anne: *Addicted to Walls. Zeitgenössische Wandarbeiten im Ausstellungsraum*, München 2014.
- Volpe, Andrea L.: American Journal of Photography, in: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, hrsg. von John Hannavy, New York 2008, S. 35–36.
- von Amelunxen, Hubertus: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1989.
- von Dücker, H.W.: Die neue Höhenkunst, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen* 58 (1921), S. 70–76.
- von Maur, Karin: Thematik und Gestaltung des Folkwang-Zyklus im zeitgeschichtlichen Kontext, in: Ausst. Kat. *Oskar Schlemmer: Der Folkwang Zyklus. Malerei um 1930*, Staatsgalerie, Stuttgart (11. September–14. November 1993) Folkwang Museum, Essen (13. Dezember 1993–14. Februar 1994), Stuttgart 1993, 2 Bde.: Bd. 1, S. 32–45.
- von Moos, Stanislaus: Das Prinzip Toilette. Über Loos, Le Corbusier und die Reinlichkeit, in: *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein*, hrsg. von Roger Fayet, Wien 2003, S. 41–58.
- von Saldern, Adelheid: *Amerikanismus. Kulturelle Abgrenzung von Europa und US-Nationalismus im frühen 20. Jahrhundert* (= Transatlantische Historische Studien), Stuttgart 2013.

- Wagner, Birgit: Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept, in: *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*, hrsg. von Anna Babka, Julia Malle, Matthias Schmidt, Wien 2012, S. 29–42.
- Wagner, Monika: Bewegte Bilder und mobile Blicke. Darstellungsstrategien in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, in: *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, hrsg. von Harro Segeberg (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1), München 1996, S. 171–189.
- Wagner, Peter: *A Sociology of Modernity: Liberty and Discipline*, London/New York 1994.
- Waldman, Diane: *Collage und Objektkunst. Vom Kubismus bis heute*, Köln 1993.
- Waldstreicher, David: *In the Midst of Perpetual Fetes: The Making of American Nationalism, 1776–1820*, Williamsburg 1997.
- Walker, Ian: Manuel Álvarez Bravo. Surrealism and Documentary Photography, in: *Journal of Surrealism and the Americas* 8:1 (2014), S. 1–27.
- Walter, Monika: Wie modern ist das Denken über Moderne in Lateinamerika?, in: *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Birgit Scharlau, Tübingen 1994, S. 36–48.
- Wampole, Christy: *Rootedness: The Ramifications of a Metaphor*, Chicago 2016.
- Waschnik, Klaus und Baburina, Nina: *Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts*, Bietigheim-Bissingen 2003.
- Washburn Freund, Frank E.: Famous Mexican Exhibits, in: *Pittsburgh Post-Gazette*, 9. Januar 1932, S. 4.
- Webster, Edna Robb: Daring Woman Genius Braves Many Hazards To Obtain Photographs, in: *The Central Press Association*, 17. März 1931, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.
- Webster, Sally: *Eve's Daughter/Modern Woman: A Mural by Mary Cassatt*, Urbana 2004.
- Wechsler, James: Beyond the border: The Mexican Mural Movement's reception in Soviet Russia and the United States, in: Ausst. Kat. *Mexican Modern Art, 1900–1950*, hrsg. von Luis-Martin Lozano, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal (4. November 1999–6. Februar 2000) National Gallery of Canada, Ottawa (25. Februar–21. Mai 2000), Ottawa 1999, S. 44–51.
- Ders.: From World War I to the Popular Front: The Art and Activism of Hugo Gellert, in: *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 24 (2002), S. 198–229.
- Weibel, Peter: Das fotografische Großbild im Zeitalter der Geschwindigkeit, in: *Das große stille Bild*, hrsg. von Norbert Bolz und Ulrich Rüffer, München 1996, S. 46–73.
- Weimann, Jeanne Madeline: *The Fair Women: the story of the Woman's Building World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Chicago 1981.
- Weiß, Susanne: *Kunst + Technik = Design? Materialien und Motive der Luftfahrt in der Moderne*, Köln 2010.
- Wescher, Helga: *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Köln 1968.
- West, Nancy Martha: *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville/London 2000.

- Wheeler, Monroe: A Note On The Exhibition, in: *Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War* (= The Bulletin of the Museum of Modern Art 5–6, Juni 1942), New York 1942, S. 18–20.
- Whiting, Philippa Gerry: Rockefeller Center Début, in: *The American Magazine of Art* 26:2 (Februar 1933), S. 77–86.
- Widder, Bernhard: *herbert bayer. architektur / skulptur / landschaftsgestaltung*, Wien/New York 2000.
- Whiting, F.A.: Preface, in: Ausst. Kat. *Mexican Arts*, Metropolitan Museum of Art, New York (13. Oktober–9. November 1930), New York 1930, S. ix–x.
- Wigley, Mark: *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge 1995.
- Williams, Raymond: *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London 1996.
- Wingler, Hans M.: *Das Bauhaus, 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, erw. 3. Aufl., Bramsche 1975.
- Winter, Edward: The Problems of Jungle Painting, in: *Design* 53:1 (1951), S. 7–8.
- Wirth, Uwe: 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.
- Wise, Herman: Rivera Links Ancient Art with Industrial Progress, in: *The Detroit Free Press*, 1. August 1932, S. 10.
- Wohlleben, Marion: Oberflächen der Moderne – Gedanken zu ihrer Wirkung und Erhaltung, in: *ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees* (Bd. 39: Historische Architekturoberflächen: Kalk – Putz – Farbe), München 2002, S. 139–145.
- Wolfe, Bertram D.: *The Fabulous Life of Diego Rivera*, New York 1963.
- Womack, John: *Zapata and the Mexican Revolution*, New York 1969.
- Women building history: public art of the 1893 Columbian Exposition*, hrsg. von Wanda M. Corn, Berkeley 2010.
- Wood, Beatrice: *I Shock Myself: The Autobiography of Beatrice Wood*, Ojai 1985.
- Wosk, Julie: *Women and the Machine: Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age*, Baltimore/London 2001.
- Young, Robert: *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*, London 1995.
- Young, William H. und Young, Nancy K.: *The Great Depression in America: A Cultural Encyclopedia*, 2 Bde., Westport 2007.
- Zapperi, Giovanni: Transatlantik. Duchamp, Man Ray und die Ästhetik des Exils, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hrsg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Zürich/Berlin 2010, S. 147–161.
- Zimmering, Raina: *Mythenwandel und politische Transition in Mexiko, Der Revolutionsmythos in Mexiko*, hrsg. von ders. (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 534), Würzburg 2005, S. 27–44.
- Zimmermann, Clemens: *Die Zeit der Metropolen. Urbanisierung und Großstadtentwicklung*, Frankfurt a. M. 1996.

Bildnachweise

Cover: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

Abb. 1: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

Abb. 2: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u.a. 2008, S. 352.

Abb. 3: Fotoarchiv Kunsthalle Düsseldorf.

Abb. 4: bpk / Ministère de la Culture – Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais / François Kollar.

Abb. 5: Ausst. Kat. *El Lissitzky. Jenseits der Abstraktion – Fotografie, Design, Kooperation*, Sprengel Museum, Hannover (17. Januar–5. April 1999) Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1. Juli–5. September 1999) Fundação de Serralves, Porto (16. September–7. November 1999), München 1999, S. 53.

Abb. 6: Collection Stedelijk Museum Amsterdam.

Abb. 7: Ausst. Kat. *Gustav Klucis: Retrospektive*, hrsg. von Hubertus Gaßner und Roland Nachtigäller, Museum Fridericianum, Kassel (24. März–26. Mai 1991), Stuttgart 1991, S. 333.

Abb. 8: *Espacios 3* (Juni 1949).

Abb. 9: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u.a. 2008, S. 82.

Abb. 10: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u.a. 2008, S. 126.

Abb. 11: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u.a. 2008, S. 133.

Abb. 12: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u.a. 2008, S. 115.

Abb. 13: bpk / Schalkwijk / Art Resource, NY.

Abb. 14: Ullstein Bild / Elizaveta Becker.

Abb. 15: akg-images / Erich Lessing © Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

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

Abb. 17: bpk / The Metropolitan Museum of Art.

- Abb. 18: Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.
- Abb. 19: Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.
- Abb. 20: Detroit Institute of Arts, Gift of Edsel B. Ford, 33.10.S.
- Abb. 21: Ausst. Kat. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945*, Whitney Museum of American Art, New York (17. Februar–17. Mai 2020) McNay Art Museum, San Antonio (25. Juni–4. Oktober 2020), New Haven/London 2020, S. 211.
- Abb. 22: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u.a. 2008, S. 251.
- Abb. 23: Detroit Institute of Arts, Founders Society Purchase, Diego Rivera Exhibition Fund, F1986.16.
- Abb. 24: Ausst. Kat. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, hrsg. von Leah Dickerman und Anna Indyk-López, Museum of Modern Art, New York (13. November 2011–14. Mai 2012), New York 2011, S. 99, Plate 6.
- Abb. 25: bpk / The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 26: bpk / Schalkwijk / Art Resource, NY.
- Abb. 27: Juan Rafael Coronel Rivera und Luis-Martín Lozano, *Diego Rivera: Sämtliche Wandgemälde*, hrsg. von Benedikt Taschen, Köln u.a. 2008, S. 310.
- Abb. 28: Cham [Amédée de Noé], *Choses et autres croquis*, Paris 1861, S. 13.
- Abb. 29: Photographs in the Carol M. Highsmith Archive, Library of Congress, Prints and Photographs Division.
- Abb. 30: Architect of the Capitol.
- Abb. 31: Indiana Historical Society, M0818.
- Abb. 32: *Mechanix Illustrated* (August 1938), S. 52.
- Abb. 33: *Mechanix Illustrated* (August 1938), S. 52.
- Abb. 34: Courtesy of the George Eastman Museum.
- Abb. 35: Eastman Kodak Company, *Photo-Murals. A subject of interest to the Public, Photographers and Interior Decorators*, o.J., S. 7.
- Abb. 36: Courtesy of the George Eastman Museum.
- Abb. 37: Web Gallery of Art / Wikimedia Commons.
- Abb. 38: © Museo Nacional del Prado.
- Abb. 39: Eastman Kodak Company, *Photo-Murals. A subject of interest to the Public, Photographers and Interior Decorators*, o.J., S. 13.
- Abb. 40: *The Pampa Daily News*, 29. Oktober 1931, S. 3.
- Abb. 41: Eastman Kodak Company, *Photo-Murals: How to Make and Hang them*, o.J., S. 6–7.
- Abb. 42: *The American Architect* 139 (März 1931), S. 44.
- Abb. 43: *The American Architect* 139 (März 1931), S. 45.
- Abb. 44: Museumslandschaft Hessen Kassel, Deutsches Tapetenmuseum, Foto: Ute Brunzel.
- Abb. 45: *The American Architect* 139 (März 1931), S. 43.
- Abb. 46: *Arts & Decoration*, April 1937, S. 10.
- Abb. 47: *The American Architect* 139 (März 1931) S. 42.

- Abb. 48: *House & Garden*, April 1930, S. 72.
- Abb. 49: Alfred Stieglitz. *A Legacy of Light*, hrsg. von Katherine Hoffman, New Haven/London 2011, S. 79.
- Abb. 50: Wanda Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 121.
- Abb. 51: Wanda Corn, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 103.
- Abb. 52: *New Masses* 4:8 (Januar 1929), S. 4.
- Abb. 53: *New Masses* 4:8 (Januar 1929), S. 9.
- Abb. 54: Ausst. Kat. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945*, Whitney Museum of American Art, New York (17. Februar–17. Mai 2020) McNay Art Museum, San Antonio (25. Juni–4. Oktober 2020), New Haven/London 2020, S. 229.
- Abb. 55: Salon to Biennial. Exhibitions that made art history, hrsg. von Bruce Altshuler, 2 Bde.: Bd. 1 [1863–1959], London 2008, S. 15.
- Abb. 56: Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken, Katalog des Sowjet-Pavillons auf der Internationalen Presse-Ausstellung *Pressa*, Köln 1928 / Kölnisches Stadtmuseum.
- Abb. 57: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
- Abb. 58: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932.
- Abb. 59: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932.
- Abb. 60: Ausst. Kat. *Vida Americana: Mexican Muralists Remake American Art, 1925–1945*, Whitney Museum of American Art, New York (17. Februar–17. Mai 2020) McNay Art Museum, San Antonio (25. Juni–4. Oktober 2020), New Haven/London 2020, S. 120.
- Abb. 61: James Wechsler, From World War I to the Popular Front: The Art and Activism of Hugo Gellert, in: *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 24 (2002), S. 198–229, hier: S. 221.
- Abb. 62: Irving Browning / Collection of the New-York Historical Society.
- Abb. 63: Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.
- Abb. 64: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai–31. Mai 1932), New York 1932.
- Abb. 65: Theodore E. Stebbins, Jr. und Norman Keyes, Jr., *Charles Sheeler. The Photographs*, Boston 1987, S. 32.
- Abb. 66: Theodore E. Stebbins, Jr., Gilles Mora und Karen E. Haas, *The Photography of Charles Sheeler. American Modernist*, Boston/New York/London 2002, S. 145.
- Abb. 67: Theodore E. Stebbins, Jr. und Norman Keyes, Jr., *Charles Sheeler. The Photographs*, Boston 1987, Tafel 56.
- Abb. 68: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai – 31. Mai 1932), New York 1932.
- Abb. 69: Sammlung Beatriz Rendón Medina, Mexiko-Stadt.

- Abb. 70: Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik: Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000, S. 167, Abb. 125.
- Abb. 71: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai – 31. Mai 1932), New York 1932.
- Abb. 72: bpk / The Metropolitan Museum of Art / Walker Evans
- Abb. 73: Ausst. Kat. *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3. Mai – 31. Mai 1932), New York 1932
- Abb. 74: Bauhaus-Universität Weimar / Tobias Adam.
- Abb. 75: bpk | CNAC-MNAM | Jacqueline Hyde.
- Abb. 76: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 49 (1929), S. 546.
- Abb. 77: Laszlo Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* (= bauhausbücher, Bd. 14) München 1929, S. 236, Abb. 209.
- Abb. 78: Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.
- Abb. 79: George Dodds, *Building Desire. On the Barcelona Pavilion*, London/New York 2005, Plate 12.
- Abb. 80: Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981, Tafel 11.24.
- Abb. 81: Kunstgewerbemuseum Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 82: Kunstgewerbemuseum Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 83: Le Corbusier: *Mein Werk* [1960], Stuttgart 2001, S. 98.
- Abb. 84: Norman Bell Geddes, *Horizons*, Boston 1932, S. 17.
- Abb. 85: *Architectural Forum* 68: 4 (April 1938), S. 325–332, hier: S. 329.
- Abb. 86: Irving Browning / Collection of the New-York Historical Society.
- Abb. 87: Irving Browning / Collection of the New-York Historical Society.
- Abb. 88: Irving Browning / Collection of the New-York Historical Society.
- Abb. 89: Irving Browning / Collection of the New-York Historical Society.
- Abb. 90: © Rockefeller Center Archives Rockefeller Group Inc.
- Abb. 91: Irving Browning / Collection of the New-York Historical Society.
- Abb. 92: © Rockefeller Center Archives Rockefeller Group Inc.
- Abb. 93: Vintage Travel and Advertising Archive / Alamy Stock Photo.
- Abb. 94: Smithsonian's National Air and Space Museum, Washington, D.C.
- Abb. 95: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
- Abb. 96: Irving Browning / Collection of the New-York Historical Society.
- Abb. 97: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
- Abb. 98: *Modern Mechanics and Inventions* (Juli 1931), S. 44.
- Abb. 99: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 36.
- Abb. 100: Irving Browning / Collection of the New-York Historical Society.
- Abb. 101: © Rockefeller Center Archives Rockefeller Group Inc.
- Abb. 102: *Aeronautics* (Februar 1930), S. 99.
- Abb. 103: *The Commercial Photographer* 9:1 (Oktober 1933), S. 15.

- Abb. 104: *Aeronautics* (Februar 1930), Cover.
- Abb. 105: *Aeronautics* (August 1929), S. 5.
- Abb. 106: *The New York Times*, 25. Mai 1930, S. 7 XX.
- Abb. 107: *The New York Times*, 23. März 1930, Section 10, XX.
- Abb. 108: Detroit Institute of Arts, Gift of Edsel B. Ford, 33.10.W.
- Abb. 109: B. O’Kane / Alamy Stock Photo.
- Abb. 110: Detroit Institute of Arts, Gift of Edsel B. Ford, 33.10.W.
- Abb. 111: Detroit Institute of Arts, Gift of Edsel B. Ford, 33.10.W.
- Abb. 112: bpk / The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 113: bpk / The Metropolitan Museum of Art.
- Abb. 114: *The Architectural Record*, 68:2 (August 1930), S. 103.
- Abb. 115: Ullstein Bild / Max Ehler.
- Abb. 116: Ullstein Bild / Süddeutsche Zeitung Photo.
- Abb. 117: *The Commercial Photographer* 9:1 (Oktober 1933), S. 17.
- Abb. 118: Ausst. Kat. *Vues d’en Haut*, Centre Pompidou, Metz (17. Mai–7. Oktober 2013), Metz 2013, S. 57, Kat. Nr. 33.
- Abb. 119: Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., Museum purchase.
- Abb. 120: *The Commercial Photographer* 9:1 (Oktober 1933), S. 16.
- Abb. 121: Sally Stein, „Good fences make good neighbors.“ American Resistance to Photo-montage between the Wars, in: *Montage and Modern Life, 1919–1942*, hrsg. von Matthew Teitelbaum, Cambridge/London 1992, S. 128–189, hier: S. 154, Abb. 16.
- Abb. 122: Detroit Institute of Arts, Gift of Edsel B. Ford, 33.10.W.
- Abb. 123: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
- Abb. 124: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
- Abb. 125: Edward Steichen, Vogue © Condé Nast.
- Abb. 126: The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library.
- Abb. 127: Violet Oakley papers, 1841–1981, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Abb. 128: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.
- Abb. 129: © Rockefeller Center Archives Rockefeller Group Inc.
- Abb. 130: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.
- Abb. 131: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.
- Abb. 132: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.
- Abb. 133: *Variety*, 20. Dezember 1932, S. 61.
- Abb. 134: *Popular Science Monthly* (März 1931), S. 137.

- Abb. 135: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.
- Abb. 136: *Popular Science Monthly* (Juni 1930), S. 71.
- Abb. 137: Susana Pliego Quijano, *El Hombre en la Encrucijada: El Mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller*, Mexiko-Stadt 2013, S. 132–133.
- Abb. 138: Ullstein Bild / Archiv Gerstenberg.
- Abb. 139: John Okolowicz collection of publications and advertising on radio and consumer electronics (Accession 2014.277), Audiovisual Collections and Digital Initiatives Department, Hagley Museum and Library, Wilmington.
- Abb. 140: *Popular Science* (Januar 1948), S. 283.
- Abb. 141: Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.
- Abb. 142: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.
- Abb. 143: Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University; © 2023 Estate of Margaret Bourke-White / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.
- Abb. 144: *The American Magazine*, Dezember 1936, S. 30–31.
- Abb. 145: Albert Renger-Patzsch Archiv / Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München © Albert Renger-Patzsch Archiv / Ann und Jürgen Wilde, Züllich / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- Abb. 146: bpk / Schalkwijk / Art Resource, NY © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- Abb. 147: Ausst. Kat. *In a Cloud, In a Wall, In a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, hrsg. von Zoë Ryan, Art Institute, Chicago (6. September 2019–12. Januar 2020), New Haven/London 2019, S. 134.
- Abb. 148: Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C., Mexiko-Stadt.
- Abb. 149: Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C., Mexiko-Stadt.
- Abb. 150: Ausst. Kat. *Latin American architecture since 1945*, Museum of Modern Art, New York (23. November 1955–19. Februar 1956) New York 1955, S. 185.
- Abb. 151: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexiko-Stadt.
- Abb. 152: *Arquitectura/México* 71 (1960).
- Abb. 153: Sammlung Beatriz Rendón Medina, Mexiko-Stadt.
- Abb. 154: Archivo Fototeca DACPAI.INBAL.
- Abb. 155: Archivo Fototeca DACPAI.INBAL.
- Abb. 156a: Collection Center for Creative Photography. © Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.
- Abb. 156b: Collection Center for Creative Photography. © Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.
- Abb. 156c: Collection Center for Creative Photography. © Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.

- Abb. 157: *Arquitectura/México* 44 (1953), S. 225.
- Abb. 158: *Arquitectura/México* 44 (1953), S. 223.
- Abb. 159: Archivo Fototeca DACPAI.INBAL.
- Abb. 160: bpk / CNAC-MNAM / Dora Maar © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.
- Abb. 161: Elisabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, New York 2006, Abb. 82.
- Abb. 162: Ausst. Kat. *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época / Lola Álvarez Bravo and the photography of an era*, Museo Estudio Diego Rivera, Mexiko-Stadt (13. Oktober 2011–17. Februar 2012), Museum of Latin American Art, Long Beach (23. September 2012–20. Januar 2013), Center for Creative Photography, Tucson (30. März–23. Juni 2013), Mexiko-Stadt 2012, S. 98.
- Abb. 163: *New York Times*, 18. Januar 1931, S. 14.
- Abb. 164: Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie: Die ersten hundert Jahre* (= Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband III), Frankfurt a.M. 1983, S. 96, Abb. 4.
- Abb. 165: Web Gallery of Art / Wikimedia Commons.
- Abb. 166: bpk / Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum / Art Resource, NY.
- Abb. 167: © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider.
- Abb. 168: *Chillicothe Gazette*, 21. April 1956, S. 22.
- Abb. 169: *The Herald-Press*, 31. Dezember 1938, S. 7.
- Abb. 170: *Chicago Sunday Tribune*, 2. März 1952, Part 3, Sec. 2.
- Abb. 171: *Chicago Sunday Tribune*, 2. März 1952, Part 3, Sec. 2.
- Abb. 172: *Decoración* 32 (1956).
- Abb. 173: *Arquitectura/México* 62 (1958).
- Abb. 174: *Decoración*, 30 (1955), S. 14.
- Abb. 175: Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.
- Abb. 176: William Rubin, *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S. 568.
- Abb. 177: *Minotaure* 12–13 (Mai 1939), S. 30–31.
- Abb. 178: 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. 111.
- Abb. 179: bpk / Schalkwijk / Art Resource, NY.
- Abb. 180: William Rubin, *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S. 546.
- Abb. 181: *Decoración* 34 (1956).
- Abb. 182: Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, Mexiko-Stadt 1951, S. 89.
- Abb. 183: Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, Mexiko-Stadt 1951, S. 51.
- Abb. 184: Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, Mexiko-Stadt 1951, S. 131.
- Abb. 185: Archivo Clara Porset, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexiko-Stadt.
- Abb. 186: *Espacios* 33 (Oktober 1956).

Abb. 187: *Espacios* 33 (Oktober 1956).

Abb. 188: Sammlung Beatriz Rendón Medina, Mexiko-Stadt.

Abb. 189: Terry Smith, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*, Chicago/London 1993, S. 19, Abb. 1.2.

Abb. 190: bpk / Schalkwijk / Art Resource, NY © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Abb. 191: Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection.

Abb. 192: *Kodakery*, 18. Mai 1950, S. 5.

Abb. 193: Courtesy of the George Eastman Museum / © Kodak, 2023. Used with permission from Eastman Kodak Company.

Die Zitate auf den folgenden Seiten wurden abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Museum of Modern Art, New York:

S. 20, 205 und 207: Ursprünglich veröffentlicht in Ausst. Kat. Murals by American Painters and Photographers. © 1932, The Museum of Modern Art, New York.

S. 107, 109 und 116: Ursprünglich veröffentlicht in Ausst. Kat. Diego Rivera. © 1931, The Museum of Modern Art, New York.

Register

- Abbott, Berenice 18, 219, 227, 232–234
Abbott, Jere 109
Adams, Ansel 417, 481
Adams, James Truslow 138
Alberti, Leon Battista 224, 406, 423
Aldrich Rockefeller, Abby 93, 107, 116
(Anm. 292), 118
Alemán, Miguel 375, 431, 454, 474
Alexander, Hartley Burr 273
Alva de Canal, Ramón 49, 66 (Anm. 80)
Álvarez Bravo, Lola 21, 45, 325, 377–379,
472–477
Automex 377–378, 475–476
Fotomontagen 229–230, 394–339
Vegetales 380–386, 389–393, 436–437,
446–447, 454–462
Álvarez Bravo, Manuel 99, 421, 426–427,
435–436
*American Artists Congress against War
and Fascism* 44, 372
American Grid 409, 473
Ammann, Othmar H. 222
Anguiano, Raúl 420–421
Apollinaire, Guillaume 440, 443
Archer, Frederick Scott 124, 128–129
Armory Show 89, 172, 205
Artaud, Antonin 425–426
Ashcan School 172
Aylesworth, Merlin H. 271
Barnards, George N. 416
Barr, Alfred H. 192, 195–197, 200, 202, 221,
248, 368
Barragán, Luis 254, 373–376, 462
Barthes, Roland 392
Bauhaus 196–197, 241–242, 250 (Anm. 34),
251–253, 257, 322
Bayer, Herbert 322, 475
Beals, Carleton 87 (Anm. 180), 468
Becker, Maurice 205
Beckmann, Max 196
Bel Geddes, Norman 265–266, 305
Benjamin, Walter 109, 200
Benton, Thomas Hart 190, 208
America Today 111, 187, 194, 299–301
Bhabha, Homi 28, 80–81, 263, 391–392
Biddle, George 207
Bildtapete 146, 156, 303, 470
Bloch, Lucienne 14, 348
Boas, Franz 64 (Anm. 69), 92
Boston Public Library 184
Bourke-White, Margaret 11, 44, 266,
328–330, 478
Konsulat der Sowjetunion 357–360
NBC-Studio *photomurals* 13–14, 21, 25,
326–354, 472
Brady, Mathew 126–129
Brenner, Anita 50 (Anm. 13), 92–93, 96
(Anm. 224), 175, 346
Breton, André 394 (Anm. 76), 398,
424–428, 433–438
Brumidi, Constantino 129–131
The Apotheosis of Washington 129
Buchanan, James 127
Cahill, Holger 202

- Calles, Plutarco Elías 52 (Anm. 24 und 25),
54, 57 (Anm. 46), 72, 107
- Camarena, Jorge González 421–422
- Camera Work* 173–175
- Capone, Al 209, 212
- Cárdenas, Lázaro 47 (Anm. 1), 59 (Anm. 53),
365, 425 (Anm. 159), 433 (Anm. 192)
- Carpentier, Alejo 429, 447, 449–450, 452,
458
- Carranza, Venustiano 56–57
- Carrasco, Lorenzo 377
- Carrington, Leonora 425 (Anm. 159), 431,
456 (Anm. 274)
- Cassatt, Mary 331
- Cetto, Max 254
- Charlot, Jean 49, 67, 97, 175, 204, 445
- Chase, Stuart 87, 468
- Chicano/a, Chicana* 78
- Chrysler Building 330
Cloud Club 159–162, 183
- Chrysler Corporation 356, 378
- Coady, Robert 177
- Collantes, Jesus Garcia 387–389, 460
- Coolidge, Calvin 178
- Cortés, Hernán 83
- Crisp, Arthur 283
- cristero*-Aufstand 54
- Crotti, Jean 171
- da Vinci, Leonardo 109
- Daguerre, Louis 123–124, 128–129, 407
- Dalí, Salvador 396
- de Noé, Amédée (Cham) 124–125
- de Zayas, Marius 90, 181
- Detroit Institute of Arts 100, 298–300, 316
- Díaz, Porfirio 55–56, 63, 83
- Disdéri, André Adolphe Eugène 125
- documenta II* 15
- Douglas, Aaron 165–166
- Duchamp, Marcel 118, 171–174, 177
Fountain 173–175
- Dufour et Cie 164
- Durant, Emilie „Mimi“ 167
- Dürer, Albrecht 410–411
- Duryea, Hendrick „Drix“ 167, 217
(Anm. 160), 219, 333–336
- Dyn* 431, 441, 449, 462
- Earhart, Amelia 283–284, 326–327
- Eastman Kodak Company 32–33, 123, 139,
154–158, 164, 470 / siehe auch: Kodak
Colorama 480–481
Kodak Girl 140–141
- Eastman, George 139–140, 142–144, 154
- Edgerton, Harold E. 317
- Eisenstein, Sergei 437 (Anm. 208)
- Emerson, Ralph Waldo 11, 400–401
- Enciso, Jorge 48, 95
- Enkaustik 66, 460, 466
- Ernst, Max 429 (Anm. 179), 451
- Escuela Nacional Preparatoria 48–49, 73,
211, 445, 471
- Evans, Walker 217 (Anm. 160), 233
- Exposición internacional del surrealismo*
427–432, 456 (Anm. 274)
- Farm Security Administration (FSA) 182,
323, 478–481.
- Federal Art Project* 188, 202
- Ferry, Gabriel 434, 438
- Field, Cyrus W. 126, 128, 469
- Flughafenarchitektur 265, 304–305
- Ford Motor Company 54 (Anm. 30), 100
(Anm. 233), 137, 139, 226, 267–268, 476
- Ford, Edsel 101
- Ford, Henry 60, 178, 209, 225
- Fotografie
piktorialistische 169, 329 / siehe auch:
Piktorialismus
surrealistische 393
touristische 153
- Fotomontage 13, 40, 228–235, 291, 317,
365–366

- dadaistische 230–231, 234, 437
 surrealistische 393–396
fotomosaico 42
 Fototapete 31, 46, 154, 249–250, 415 /
 siehe auch: *photographic wallpaper*
 Fragonard, Jean-Honoré 167
 Frank, Waldo 87, 179
 Franklin, Benjamin 127, 129
 Fuller Goodspeed, Elizabeth 137–138,
 145–147, 151
 Gamboa, Fernando 368–370
 Gamio, Manuel 64–65
Gebt mir vier Jahre Zeit 305–307
 Gellert, Hugo 186–187, 209–216, 281, 471
 General Electric 271, 326, 349
 Giedion, Sigfried 264 (Anm. 84), 317–318
 Gleizes, Albert 171
 Goldledertapete 146–147, 150, 469
 Goodspeed, Charles Barnett 137
 Goodyear, Anson Conger 172 (Anm. 6),
 195, 201–202, 213
 Greenberg, Clement 15, 42 (Anm. 37), 205
 Greenwood, Marion und Grace 432
 (Anm. 189)
 Gropius, Walter 245, 248, 251–252
 Gropper, William 209–210, 213, 216, 471
 Grosz, George 231
 Gruening, Ernest 87
 Guerrero, Xavier 52 (Anm. 22), 67
 Haftmann, Werner 15
 Harrison, Wallace 215, 272
 Hartley, Marsden 119, 174–175, 179
 Hawkins, Ezekiel C. 124
 Heartfield, John 231, 395
 Heaton, Maurice 283–285, 294, 326
 Herzog & de Meuron 26
 Hidalgo, Guadalupe 77
 Hindus, Maurice 355
 Hirsch, Stefan 207
 Hitchcock, Henry Russell 247, 254, 386
 Hood, Raymond 121, 190–191, 229, 272–274,
 349
 Hoover, Herbert 202, 210
 Howells, John Mead 229
Hudson River School 11, 401
 Huerta, Victoriano 56, 84
 Ickes, Harold 417
 Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS)
 376–382, 386, 390, 472
integración plástica 45 (Anm. 44), 371–372
International Style 197, 248, 255, 364, 375,
 386
 Izquierdo, María 426, 432 (Anm. 189)
 Jardines del Pedregal, Mexiko-Stadt 373–374,
 462 / siehe auch: Pedregal de San Angel
 Jeanneret, Pierre 98
 John Reed Club 209, 211
 Johnson, Alvin 191
 Johnson, Martin und Osa 142–143
 Johnson, Philip 192 (Anm. 76), 247–249, 386
 Justi, Ludwig 196–197
 Kahlo, Frida 24, 79–80, 426–427, 432
 (Anm. 190), 446 (Anm. 239)
 Kandinsky, Wassily 197, 241 (Anm. 2),
 242–243
 Kapitol (United States Capitol), Washington,
 D.C. 129–130
 Käsebier, Gertrude 174
 Kaufmann & Fabry 137–139, 145–147, 469
 Kiesler, Friedrich 368
 Kirstein, Lincoln 192–193, 204–207, 213,
 216–218, 238–239
 Kitty Hawk, North Carolina 184, 285, 313
 Klee, Paul 197
 Klucis, Gustav 40–41, 70–71, 358, 367
 Kodak 140, 157, 416 /siehe auch: Eastman
 Kodak Company
 Kolumbus, Christopher 183, 386, 448
 Konstruktivismus 40
 Kracauer, Siegfried 360–362

- Kunsthalle Düsseldorf 17
 La Farge, John 185
 Lam, Wifredo 451–453, 459
 Lamba, Jacqueline 394 (Anm. 76), 424
 (Anm. 157), 427
 Lawrence, George R. 132–136, 469
 Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret)
 98, 246, 248, 255–256, 272
 Cité Universitaire, Paris 262–263,
 471
 Le Gray, Gustave 124
 Leal, Fernando 49
 Lehmbrock, Wilhelm 196, 224
 Lenin, Wladimir Iljitsch 40–41, 70–71,
 186–187, 212, 344–345, 348, 367
 Levy, Julien 20, 33, 218–221, 469
 LIFE-Magazin 14, 328, 366 (Anm. 6), 479
 (Anm. 27)
 Lindbergh, Charles 149, 183, 281, 284, 297,
 306–308, 326, 469
 Lissitzky, El (Elieser Markovič Lisickij) 22,
 197–199
Fotofresko 35–42, 199, 290, 466, 469
fotopis 35
 Locher, Robert 219
 Loos, Adolf 257–258
Los Contemporáneos 426
 Luce, Henry R. 14, 328
 Luftbild, Luftbildfotografie 285, 290,
 309–318, 373–374, 472
 Luftfotografie 262, 312 / siehe auch:
 Luftbild, Luftbildfotografie
 Lumière, Auguste Marie Louis Nicolas
 und Louis Jean 135
 Lynes, George 219
 Maar, Dora 394–395
 Madero, Francisco 56, 84
 Maillol, Aristide 224
Manifest Destiny 77, 399, 416
 Marconi, Guglielmo 270–271, 281
 Mariscal, Federico 65
 Marsh, Reginald 236
 Martí, José 77
 Marx, Karl 62, 70–71
 Masson, André 434, 440 (Anm. 215), 451
 Matisse, Henri 19, 106, 138, 196, 273
 Mayakovsky, Vladimir 38
 Meière, Hildreth 278
 Mellon, Andrew W. 210
mestizaje 48, 64
 Metropolitan Museum of Art, New York 16,
 35 (Anm. 17), 111, 226, 233, 301
Mexican Arts 76, 93–96, 104–106, 468
 Mexican Arts Association 93, 95
Mexican Folkways 93, 176
mexicanidad 63, 65, 95
 Mies van der Rohe, Ludwig 245–251, 253,
 257, 373, 388, 415
 Barcelona-Pavillon 246 (Anm. 23),
 258–259
 Villa Tugendhat 259–260, 376
 Haus Lemke 260–261
Minotaure 427, 433–436, 451
 Modotti, Tina 93, 97, 176 (Anm. 22)
 Moholy-Nagy, László 197, 226 (Anm. 183),
 228 (Anm. 187), 252,
 Montaña y Canek, Otilio 58–59
 Mooney, Thomas 210–211
 Moran, Thomas 401
 Morgan, J.P. 209–210, 213 (Anm. 147, 148),
 214
 Morrow, Dwight W. 93–94, 105
 Morse, Samuel F. B. 127–130
 Mumford, Lewis 88–89, 177, 222
 Murillo, Gerardo (Dr. Atl) 48–49, 95, 375
 Murphy, Gerald 179–181
 Museum of Modern Art, New York (MoMA)
 97–98, 192, 196, 200–201
Family of Men 324–325
Machine Art 200, 470

- Murals by American Painters and Photographers* 18–20, 192–239, 254–255, 470–471
- Road to Victory* 322–324
- Nadar, Félix 310
- National Broadcasting Company (NBC) 189, 202, 271, 326–328
- Nationalgalerie, Berlin (Neue Abteilung) 196
- Neue Sachlichkeit (Fotografie) 362 / siehe auch: Neues Sehen
- Neues Sehen 252 / siehe auch: Neue Sachlichkeit (Fotografie)
- Neutra, Richard 103, 304–305, 387 (Anm. 58)
- New Deal* 19, 183
- New Masses* 68, 186–187, 209, 211
- New School for Social Research, New York 100, 104, 111, 190–191, 194
- Niépcé, Joseph Nicéphore 35, 406–407
- O’Gorman, Juan 254, 372 (Anm. 27), 475
- Oakley, Violet 332
- Obregón, Álvaro 47, 52 (Anm. 25), 54, 56–57
- Obregón Santacilia, Carlos 376, 381–382, 386–387, 444 (Anm. 234)
- Office of War Information 24, 481
- O’Keeffe, Georgia 119, 178–179, 208
- Oktjabr’-Gruppe* 39–40
- Olvera Street, Los Angeles 102–103
- Orozco, José Clemente 12, 19, 44, 49, 50, 73, 96–97, 100, 103, 175, 205, 211, 431, 433, 468
- Prometheus* 92
- Oud, J.J.P. (Jacobus Johannes Pieter) 248
- Paalen, Wolfgang 425 (Anm. 159), 427, 431, 434, 441, 449
- Pach, Walter 89–90
- Paine, Frances Flynn 93, 96, 107
- Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt 72 (Anm. 107), 345–346, 477
- El arte en la vida diaria* 460–461, 474
- España en llamas* 368–369
- Pani, Arturo 387–388
- Pani, Mario 387–388, 460
- Panorama 163, 288, 290–291, 302–303, 344, 416
- Panoramafenster 260, 408
- Panoramafotografie 416, 476
- Panoramatapete 156–157, 163–165, 413, 459, 462 / siehe auch: *papiers peints panoramiques*
- papiers peints panoramiques* 164, 469 / siehe auch: Panoramatapete
- Partido Comunista de Mexico 38, 51, 52 (Anm. 24, 25), 54, 73, 107, 176 (Anm. 22), 211
- Partido Revolucionario Institucional (PRI) 57
- Paseo de la Reforma, Mexiko-Stadt 382, 386, 388–389
- Paz, Octavio 50, 54, 71, 73, 81, 467
- Pedregal de San Angel, Mexiko-Stadt 230 (Anm. 192), 373–375 / siehe auch: Jardines del Pedregal
- Péret, Benjamin 424 (Anm. 157), 425 (Anm. 159), 451
- Pérez Siliceo 45, 418–419
- Perriand, Charlotte 98
- photogenic drawing* 35, 403
- photographic wallpaper* 31–32, 465 / siehe auch: Fototapete
- Picabia, Francis 171
- Picasso, Pablo 23, 116, 138, 273, 441, 444, 451
- Guernica* 23
- Piktorialismus 36 (Anm. 18), 174, 176 (Anm. 22), / siehe auch: Fotografie, piktorialistische
- Plan de Ayala* 58–59
- Pollock, Jackson 15, 17, 92
- Mural* 42

- Poor, Henry Varnum 205–207
porfiriano 49, 55, 63, 467 / siehe auch:
 Diaz, Porfirio
 Porset, Clara 378, 460, 474
 Posada, José Guadalupe 369–370, 428
 (Anm. 176), 435
 Präzisionismus 12, 180
Pressa, Die (Internationale Presseausstellung
 Köln) 35–36, 198–200
 Puvis de Chavannes, Pierre 184–185, 206
 Quintana, Antonio 44, 372
 Radio City 20, 189–190, 194, 216, 271–272,
 328, 342
 Radio City Music Hall 274, 276–277, 318, 360
 Radio Corporation of America (RCA) 20,
 269–271, 275, 350, 353–354
 Rahon, Alice (auch: Alice Paalen) 425
 (Anm. 159), 427 (Anm. 169), 432
 (Anm. 190)
readymade 173, 175
 Reed, Alma 66, (Anm. 80), 86 (Anm. 172),
 93, 103 (Anm. 245)
 Reinhard, Andrew 272
 Renau, Josep 23–24, 43 (Anm. 38), 365–367,
 372, 477
 Revolution, mexikanische 19, 47, 53, 55–63,
 386, 466, 477
 Revolutionsmythos 57, 62
 Revueltas, Fermín 49, 52 (Anm. 22)
 Reyes, Aurora 432 (Anm. 189)
 Rivera, Diego 38–41, 50–51, 73, 97–98,
 175–176, 211
Der Mensch am Scheideweg 13–14, 19,
 189–190, 213, 344–350
Detroit Industry 100–101, 226–227,
 298–300, 315–316
Die Schöpfung 48, 66, 91, 445–446,
 467, 473
 Erziehungsministerium 58–63, 67–68,
 210–211
 Nationalpalast 69–72
 Palacio de Cortés, Cuernavaca 94, 105,
 113–114
portable fresco 19, 104–121, 206, 469
 RKO Roxy Theatre 275–283
 Roberto Montenegro 48, 95
 Robinson, Boardman 187–188, 203
 (Anm. 116)
 Roché, Henri-Pierre 173
 Rockefeller Center 13–14, 20 (Anm. 25), 111,
 121, 189–190, 268–270, 272–275
 Rockefeller, Jr., John D. 20 (Anm. 25), 60,
 189, 209, 269, 273, 347
 Rockefeller, Sr., John D. 189
 Rockefeller, Nelson A. 19, 192 (Anm. 76), 211
 (Anm. 142), 213 (Anm. 148), 347–348
Rockettes 360–361
 Rodchenko, Aleksandr 40
 Rodó, José Enrique 29, 48
 Roosevelt, Franklin D. 182–183
 Rosenfeld, Paul 119, 171
 Rossell, Guillermo 377
 Rosskam, Edwin 478–479
 Rotan, Thurman 227–230
 Rothafel, Samuel L. „Roxy“ 276, 279
 Rousseau, Henri 437–447, 450, 459, 473
Surpris! 439
 Rousseau, Jean-Jacques 164
 Sagebiel, Ernst 305
 Sarnoff, David 269 (Anm. 102), 353
 Schlemmer, Oskar 197, 241–242, 244, 364
 Schmarsow, August 27
 Schoen, Eugene 278, 291
 Scott, Winfield 83
 Semper, Gottfried 27–28, 242–243
 Senkin, Sergei 36, 199
 Sert, José María 190, 349
 Shahn, Ben 213, 216, 471
 Sheeler, Charles 24, 217–219, 224–227, 232,
 237, 316, 356

- Sindicato de Obreros Tecnicos, Pintores y Escultores 52–54
- Siqueiros, David Alfaro 12, 17–18, 21, 44–45, 50–53, 71, 104, 466
Die neue Demokratie 477
Porträt der Bourgeoisie 21, 43 (Anm. 38), 365–366, 476
Tropical America 101–103, 421, 473
- Sontag, Susan 141–142
- Soriano, Juan 396, 427
- Stalin, Josef 40–41, 71, 358
- Stearns, Harold E. 74, 88–89
- Steichen, Edward 18, 20, 169, 173, 218–219, 234, 255, 266, 311, 320–326
Georg Washington Bridge 221–224, 227, 236, 238, 255, 264
 RKO Roxy Theatre *photomurals* 275–276, 285–309, 312–320
- Stein, Gertrude 138, 182
- Steinmetz, Charles 349–350
- Sterne, Maurice 202
- Stevens, Albert W. 285, 290, 292, 313–316, 372
- Stieglitz, Alfred 90, 119, 173–175, 178–179, 181, 208, 217 (Anm. 160), 222
straight photography 174, 223–224, 234, 362
- Strand, Paul 175, 179, 217 (Anm. 160)
- streamlining* 264 (Anm. 84), 265–267, 471
- Stroboskopfotografie 317
- Sullivan, Louis H. 246, 256–257
- Sulzer, Eva 432 (Anm. 190), 440–442, 444, 473
- Tablada, José Juan 44, 49 (Anm. 8), 90–92
- Taj Mahal, Agra 137–138, 145–149, 153
- Talbot, William Henry Fox 34–35, 123–124, 392, 403, 408
- Tamayo, Rufino 16 (Anm. 17), 175, 371–372, 467
- Tannenbaum, Frank 87
- Tario, Francisco 455
- Acapulco en el sueño* 450 (Anm. 253), 456–458, 462
- Teague, Walter Dorwin 267–268
- Teotihuacán 64, 67
- Thomas, Byron 208–209
- Thoreau, Henry David 400 (Anm. 89), 401
- Tito Acevedo, Jesús 65
- Tizian (Tiziano Vecellio) 149–151
Venus von Urbino 149–150
- Toor, Frances 93
- Tourismus 95, 146, 152, 402, 421, 457
tourist gaze 140 (Anm. 68), 153
- Trinity Church, Boston 185
- Trotsky, Leo 62, 366, 433 (Anm. 192)
- Turner, Frederick Jackson 82, 133, 401
frontier 82, 306, 401, 409, 416, 473
- Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) 67, 375
- Varo, Remedios 425 (Anm. 159), 431, 432 (Anm. 190)
- Vasconcelos, José 47, 54, 65–66, 75 (Anm. 120)
La raza cósmica 47–48
- Velasco, José María 442 (Anm. 226), 443
- Veronese, Paolo 408–409
- Vespucci, Amerigo 448
- Villa, Francisco „Pancho“ 56, 85–86
- Villaseñor, Isabel 432 (Anm. 189), 437 (Anm. 208)
- von Hildebrand, Adolf 27
- Washington, George 129–130
- Watkins, Carleton E. 416
- Weltausstellungen
 Weltausstellung Chicago (1893) 185, 331, 333
 Weltausstellung Chicago (1933/34) / *A Century of Progress* 137, 139, 274, 349
 Weltausstellung Barcelona (1929) 246 (Anm. 23), 247, 249, 251 (Anm. 36, 40), 258

- Weltausstellung Brüssel (1958) 370–371
Weltausstellung London (1851) 132, 243
Weltausstellung Paris (1889) 310, 443–444
Weltausstellung Paris (1900) 132–136
Weltausstellung Paris (1937) 23–24, 43
(Anm. 38), 365, 372
Weston, Edward 93, 176, 217 (Anm. 160)
Whitman, Walt 133
Whitney Museum of American Art,
New York 16, 23, 97 (Anm. 228)
wilderness 400–402, 406, 410, 473
Wilson, Henry Lane 84
Wilson, Woodrow 84
Winston, Owen 168–169
Winter, Ezra 318
Wölfflin, Heinrich 27
Wood, Beatrice 173
Woodward, David A. 124
Wright, Orville und Wilbur 183–184,
285–286, 292, 295, 309, 313, 316
Zalce, Alfredo 432 (Anm. 189)
Zapata, Emiliano 56–60, 113–114, 120, 435
Zigrosser, Carl 106
Zuber et Cie 164–165

English Summary: Photomurals.

Photographic Murals in Transnational Processes of Negotiation between Mexico and the USA

Research usually dates the start of the global triumph of US art to the end of the Second World War in 1945, with the advent of Abstract Expressionism. However, another medium that has long been overlooked by researchers had been seen some years earlier as the epitome of US art – the ‘photomural’, a blend of two media with mass appeal: photography or photomontage, and the mural. This book is the first detailed art-history study of the photomural as a nationally specific medium. The term made its appearance in the USA in 1930, when large-format photographic paper was marketed by the Eastman Kodak Company. In the years that followed, the photomural initially became a decorative medium for the general public, and eventually a national art form. What greatly helped to enhance its artistic stature was the largely unresearched *Murals by American Painters and Photographers* exhibition at New York’s Museum of Modern Art (MoMA) in 1932 (Figs. 57 and 63). This show, it was hoped, would offer an alternative to Mexican Muralism which was then so prominent on the walls of many public buildings in the United States. In Europe there was still much talk of the ‘photo fresco’ developed by El Lissitzky for the international press exhibition *Pressa* in Cologne in 1928 (Fig. 5); but in the USA the MoMA exhibition in 1932 was the key event in the rise of the photomural. Whereas the painted murals presented there were slated by contemporary critics, the monumental photographs were unanimously praised as innovative. The exhibition is symptomatic of how the photomural came to dominate the US discourse on representative art and became established as a counterweight to Mexican Muralism. This book examines the emergence of the photomural as a US art form and to what extent this can be seen as a result of a process of transnational negotiation between Mexico and the USA, involving not only ideas about national identity and discourses on modernity, but also competition between media. It then looks at how new devices developed from competition between media, and which stature-enhancing strategies came to be used here. The dynamic negotiation process also set traditional medium-specific codifications in motion. As Diego Rivera’s exhibition at MoMA in 1931 shows, the mural itself was also redefined as a ‘portable fresco’, independent of the wall as the image carrier. Research

has so far almost entirely overlooked the fact that *fotomurales* eventually also made their appearance in Mexico in the late 1940s. The return of the medium to Mexico is described here for the first time as a cross-border 'entangled histories' process. The book makes a major contribution to perspectives on entangled histories in US art history by shifting the main focus to inter-medium and transnational negotiations, as well as to gender aspects – for although women were sidelined in the field of wall painting, two female photographers, the American Margaret Bourke-White and the Mexican Lola Álvarez Bravo, came to the fore in the case of photographic mural design.

The book begins with a definition of the term, and points out that transcultural negotiation processes and stature-enhancing strategies were already reflected in terminology. It shows for the first time that the neologism 'photomural' was used in the US press as early as 1930. The term 'photographic wallpaper' was abandoned in favour of 'mural', a term that at the time was strongly associated with Mexican Muralism. In contrast, El Lissitzky had chosen the likewise stature-enhancing term 'photo fresco' – a term more evocative of Italian Renaissance art – to describe photographic murals. The medium he used was photomontage, in order to make the art form accessible to a wider audience. As regards entangled histories, the emergence of the term *fotomural* in Mexico in the late 1940s is also noteworthy. Although back in 1942 the Mexican Muralist David Alfaro Siqueiros had described 'photographic Muralism'¹ in the USA as being in what he considered an embryonic stage, a native Spanish term for photographic murals became established in Mexico just a few years later: *fotomural*, seemingly a literal translation from English.

The book shows that the emergence of the photomural in the USA was closely connected with Mexican Muralism, seen as a model to be both emulated and eschewed. Chapter 3 therefore looks more closely at Muralism, which, in the wake of the Mexican Revolution, emerged from 1921 onwards as the central instrument for creating national identity. In technical terms, Muralism, with its recourse to encaustic and fresco, differed fundamentally from the likewise revolution-inspired Russian avant-garde. Whereas El Lissitzky's photographic murals were in keeping with the transience of temporary exhibition architecture and were intended to convey a sense of modernity through the choice of medium, Diego Rivera in particular was explicitly pursuing a technique that would, he hoped, give the image long-term validity, and also suggest stability in post-revolutionary Mexico's search for identity. Unlike David Alfaro Siqueiros, Rivera clung to the fresco technique throughout most of his career; only the composition of some of his murals, such as his large-format historical panorama in the National Palace, Mexico's seat of government (fig. 13), accords with modern principles of montage.

1 'muralismo fotográfico' in Spanish. David Alfaro Siqueiros, Antonio Quintana (1942), reproduced in Raquel Tibol (ed.), *Palabras de Siqueiros*, Mexico City, 1996, pp. 177–179, specifically p. 179.

In the 1920s and 1930s many Mexican artists went to the USA – a country with which the Latin American states have been in a conflicted and ambivalent relationship ever since they gained their independence from Spain and Portugal in the nineteenth century. In Mexico, government promotion of murals had by then almost completely ceased, whereas in the United States there was still substantial interest in the neighbouring country's artistic avant-garde. Mexico became the ideological and physical refuge for many US artists and intellectuals, who were increasingly coming to deplore a lack of culture and tradition in their own country. Like the vast itinerant *Mexican Arts* exhibition, books such as Carleton Beal's *Mexican Maze* and Stuart Chase's *Mexico: A Study of Two Americas* enhanced the romantic notion, even among the American general public, of an authentic indigenous culture. Stuart Chase's description of 'machineless men', for example, was in keeping with the discursive practice of 'denial of coevalness' which, according to Johannes Fabian, serves to fix the imagined 'Other' in a time that is remote from modernity with the help of an exclusionary perspective.² However, Mexicans were also prominent, and involved in a self-exoticising manner, in this development. Demand for 'authentic Mexicanness' was willingly catered to by Mexican artists, and so there was no way to avoid a codification of 'Mexican otherness'.

Even when Diego Rivera was honoured with a one-man exhibition at MoMA in 1931, he could not avoid exoticising references. Although the artist did state his own predilection for a pan-American art, the frescoes he produced for the exhibition, on topics associated with his host country, received poor reviews. In contrast, he was praised for the exhibits with Mexican themes, referred to by critics as 'the native Mexican things'.³ The Mexican Muralist's attempt to establish the 'portable fresco' as an easily transportable art form also failed. Admittedly, as explained in this book for the first time, mobility was a key feature of the exhibition, for in the press coverage of Rivera's MoMA show the procedural became a leitmotif – from tracing the artist's itinerary from Mexico to the USA to describing in detail the process whereby his frescoes were created at the museum. Yet Rivera's 'portable frescoes' did not fulfil the expectations of mobility and flexibility that the term implied. They were heavy and cumbersome, and had to be produced at the museum in order to minimise the distance, and cost, of transporting the fragile works. Unlike photomurals, these were *not* a modern, flexible, economical form of mural art.

Chapter 4 of the book looks at the origins and technological demands of the photo-mural medium. The forerunners mentioned at the beginning, such as the photograph of Cyrus W. Field presented to mark the laying of the transatlantic telegraph cable in

2 See Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York, 1983.

3 Rose Mary Fisk, 'Diego Rivera Comes to NY in a Big Way', in *Chicago Evening Post*, 29 December 1931. A. Conger Goodyear Scrapbooks, 13. The Museum of Modern Art Archives, New York.

1858 (first mentioned in this book), or George R. Lawrence's mammoth-camera picture of the *Alton Limited* train, show that large-format photography was already considered a particularly good way to highlight technological achievements and express patriotic fervour.

The first example of a photomural in the sense of a photographic image that interacts directly with the wall, earlier than El Lissitzky's 'photo fresco', was probably that of the Taj Mahal, first discovered in the course of my research. It was produced in 1927 – the year of Charles Lindbergh's pioneering solo transatlantic flight – by the Kaufmann & Fabry company for the Chicago home of Mr and Mrs Goodspeed (Fig. 32). In the 1930s US press it was proclaimed 'the world's first photomural',⁴ thereby marking the medium as a US invention. In order to enhance its stature, this photographic mural was finally gilded to make it a fixed part of the wall. So the terms 'economy' and 'flexibility', which Julien Levy identified some years later as typical features of the photomural,⁵ cannot yet be applied to this specimen. Instead it was based on costly gold-leather wallpaper, while its motif brought it close to exoticising panoramic wallpaper. In terms of its place of display, as well as its size and *raison d'être*, it was an amalgamation of intimacy and monumentality. Although its realistic character suggested to viewers that they might be transported to a distant, exotic place, the gilding eliminated any sense of entering a physical space. The photomural was unmistakably part of the wall, and functioned in the interior as an exotic coating and performative piece of decor that invited the imitation of tourist situations.

The production of wall-size photographs was popularised from 1930 onwards by the introduction of large-format photographic paper by the Eastman Kodak Company, which had already revolutionised amateur photography with its film rolls, box cameras and processing service. From this point on the US press sang the praises of the photomural. 'Whole Walls Become Photographs'⁶ was a typical headline. Yet, aside from this illusory effect, the photomural was at first still mainly seen as a successor to traditional forms of wall decoration such as tapestries.

The *Murals by American Painters and Photographers* exhibition, which was organised by MoMA in 1932 and is the focus of Chapter 5, detached the photomural from mere imitation. The announcement of the exhibition was preceded by a public debate on the artistic programme for the Rockefeller Center. Calls in the press for the

4 H. H. Slawson, 'GIANT Pictures From Pigmy Prints', in *Mechanix Illustrated*, August 1938, pp. 52–55, 137, 145–146, specifically p. 54.

5 Julien Levy, 'Photo-Murals', in the exhibition catalogue *Murals by American Painters and Photographers*, Museum of Modern Art, New York (3–31 May 1932), New York 1932, pp. 11–12, specifically p. 11.

6 Margery Taylor, 'Whole Walls Become Photographs', in *The Pampa Daily News*, 29 October 1931, p. 3.

Rockefellers to provide ‘walls for Americans’⁷ conflicted with the family’s own wish to recruit internationally renowned artists for the decoration of the vast project. The *Murals by American Painters and Photographers* exhibition, finally held in 1932 in the MoMA, which Abby Aldrich Rockefeller had helped to establish, was an attempt to make up for this by giving US artists a stage on which to present themselves as suitable candidates for large murals made on commission. It was the first exhibition in the museum’s history to include photographs. The photomural’s first presentation in a museum was to raise it from the status of a decorative medium to a form of high art – in a museum that was just beginning to encourage overlaps between high and popular culture, for instance with its *Machine Art* exhibition in 1934, which presented objects produced by machines.

The US proponents of a ‘straight’ photographic approach dedicated themselves for the first time to the photomural for the show. The photographs on display also reflected a national iconography that had started to take shape in the 1920s. The photographers’ choice of motifs focused on features of modern city life, as well as US industry; yet they harked back to such iconic forms as the triptych to enhance the artistic stature of their mural designs. This was an attempt to resolve the clash between headlong progress and backward nostalgia. At the MoMA show Edward Steichen exhibited a work that was presented in the museum foyer in the manner of a Renaissance pala and was framed by the console cornice of the exhibition space (Figs. 63 and 64). His photomural was the only exhibit to make the reference to the architecture of the museum so clear, something the other exhibits were unable to do. That is why this mural, and the photographic section of the exhibition in general, received such positive reviews, whereas the painting section was slated. In particular, the exhibits by Hugo Gellert, William Gropper and Ben Shahn, which caused a scandal, were dismissed by the critics as poor copies of the Muralists Rivera and Orozco’s series of frescoes in the education ministry and the *Escuela Nacional Preparatoria* in Mexico.

In the photographic murals (photomurals or *fotomurales*) that made their appearance in the USA and Mexico between the 1930s and the 1950s we can observe, despite their heterogeneity, similar tendencies regarding the relationship between the image and the wall. The photomural and its relationship to architecture are therefore the subject of Chapter 6. Although Steichen’s photomural at the MoMA *Murals by American Painters and Photographers* exhibition was raised in status and clearly linked to architecture by a traditional formal vocabulary, both he and Margaret Bourke-White ignored these architectural references and emphasised the flexibility of the medium as one of its main features in their work at the Rockefeller Center. Unlike

7 Edward Alden Jewell, ‘The Realm of Art: Current Activities Discussed. Outstanding Achievements in the Mural Field’, in *The New York Times*, 7 February 1932, Section X, p. 10.

in the Muralists' frescoes, an ornamentation of the wall was introduced, something modern architectural concepts had originally abandoned. However, the fact that the wall was visually dissolved, dynamised and shifted into an 'in-between', oscillating between image and wall,⁸ was ultimately in keeping with the principles of the International Style and the streamlining that was starting to become a national design idiom in the USA.

For the RKO Roxy Theatre smokers' lounge, which was only open to male visitors, Steichen chose a theme with markedly national connotations: aviation (Fig. 95). This can be compared to Rivera's *Detroit Industry* frescoes, although the Mexican Muralist made his ambivalent attitude to technological progress clear. Steichen's photomurals, which are extensively analysed for the first time in this book, express no such ambivalence. At the top end of the room the photographer placed a visual memorial to such US aviation pioneers as the Wright brothers and the aerial photographer Albert W. Stevens (Fig. 96). Other motifs with national references also appear here, such as the planes reproduced on the opposite wall, recalling the air-force squadrons displayed in the press and turning them into a decorative pattern (Fig. 97). The aerial photograph used by Steichen as covering for a door (Fig. 120) conveyed a similar dichotomy between figuration and abstraction. It was this fathoming of the transitional space between the real and the abstract that also led to aerial photographs, as a typical example of modernity, becoming a popular, attractive motif for *fotomurales* in Mexico.

Like Steichen's photographic frieze, Margaret Bourke-White's photomurals for the rotunda of the National Broadcasting Company (NBC) fluctuated between abstract/ornamental design and realistic presentation of visual motifs with unmistakably national references (Figs. 1, 130–132 and 135). What had begun in 1858 with a large-format celebration of telegraphy culminated, as it were, in Bourke-White's huge pictures of radio parts on the walls of the NBC, the largest photomurals to be used as permanent wall decoration at the time. The motifs, which showed the transmission and reception of radio programmes using the requisite technical equipment, were thus detached from their context and given an iconic large format. This fetishistic presentation of 'Yankee steel and inventiveness' and 'Yankee mechanisms'⁹ was seen by the press as a successful counterweight to Rivera's 'red'¹⁰ Rockefeller Center fresco (Fig. 137), which the Rockefellers ordered to be destroyed because of its communist theme in 1934, shortly after Bourke-White's photomurals were completed.

8 Fritz Neumeyer, 'Zwischenbilder: in die Wand gesehen', in the exhibition catalogue Margarete Dreher: Weiß-Gelb-Rot-Blau-Schwarz (für M.R.), Mies van der Rohe Haus, Berlin (3 May – 16 June 1996), Berlin 1996, unpaginated.

9 Norman Klein, 'Photographs Replace Rivera's Mural Art', in New York Evening Post, 23 December 1933, Margaret Bourke-White Papers, Special Collections, Syracuse University.

10 Ibid.

Whereas Margaret Bourke-White's photomurals referred to the mass medium of radio and combined imagery based on abstract stylisation with an ideological statement, the Mexican photographer Lola Álvarez Bravo departed radically from a technological aesthetic with her 1949 *fotomural* for the Mexican Institute of Social Security (Figs. 156a–156c). This too is the first analysis of the work as a photographic mural, based on two installation views that I have discovered (Figs. 154 and 159). Álvarez Bravo used photomontage to present the Mexican landscape as a lush and sensuous but also menacing jungle, in which the realistic photographic fragments were associated with geographical places but could not be traced to anywhere specific. The photographer also succeeded in interweaving painting and photography by cleverly incorporating a jaguar photographed from a painting into the tropical vegetation. Hers was thus a photographic interpretation of a theme already adopted in different ways by the Muralists Rivera and Siqueiros: tropical Mexico, a stereotyped image from which Siqueiros's *Tropical America* (1932, Fig. 21) had already departed. In contrast, Rivera's *Creation* (1922–23, Fig. 179) had borrowed from the landscape paintings of the French artist Henri Rousseau. Rousseau's jungle fantasies had left their mark on the European avant-garde's image of Mexico, even though he had never set foot in the Latin American country. The fact that his landscape image was an artistic fiction was discussed by Eva Sulzer in the magazine *Dyn* in 1942. Although in Álvarez Bravo's *fotomural* this fiction had acquired a realistic reference through photography, the jungle was depicted here in such a florid manner that on second glance it also proved to be an artistic construct, as revealed by the added painterly elements. The work sounds out the intermediate space between reality and imagination, and at the same time assumes an ornamental character. The indexical quality of the photographic elements makes the artistic fantasy of Mexico seem more realistic. André Breton's then topical notion of Mexico as 'real Surrealism' was fleshed out by the indexical nature of photography.

In contrast, the US photomurals of the time which took nature as their theme presented the expanse of the landscape as an impressive symbol of freedom. Nature offered itself – in the sense of the 'frontier' – as an untamed place that viewers could conquer with their eyes. At the same time, the landscape radiated a seemingly pristine grandeur. Nature was preserved here in its ostensibly primitive form, as in the US national parks. However, it was preserved within an 'American grid', symbolising man's dominion over nature. Such a grid was sometimes transferred to the photomural in the form of a window frame. This involved suggesting an opening in the wall and an actual view of Arcadian nature that would serve as a refuge and increase the quality of life of people living in crowded cities. The illusion of a window was enhanced by the addition of glass panes and curtains to frame the implied view. In this way the wilderness was domesticated.

Lola Álvarez Bravo also emphasised the illusory effect of the *fotomural* when she wrote of its ability to draw viewers directly into the image and transport them to another

place by means of cleverly chosen perspectives. In the course of her career the Mexican photographer created numerous *fotomurales*, only a fraction of which have so far been the subject of research, owing among other things to the lack of contemporary installation views. Unlike the Mexican *murales* of the 1920s and 1930s, her photographic murals did not focus on indigenous peasants, but on the urban working class. And Álvarez Bravo's murals were no longer aimed at the general public. Instead, they were mainly intended for the offices and conference halls of such businesses as the Chrysler subsidiary Automex or Industria Eléctrica de México, which in the 1950s were helping to boost an image of Mexico as a modern, technologically developed country. Under Miguel Alemán, the Mexican state moved ever closer to the USA. The new definition of national identity during Alemán's presidency blended technological progress with awareness of tradition. This association of tradition and modernism also typifies Lola Álvarez Bravo's work as a wall designer. Her murals achieved a unique combination of painting and photography that is discussed in detail for the first time in this book; and her work also shows that the photomural should be seen as a product of entanglement processes at both transnational and inter-medium level.

Translation: Kevin Cook