



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Performativität von Weiblichkeit bei Frida Kahlo

Verfasserin

Valentina Anna Mitterer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 326 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin:

O. Univ.-Prof. Dr. Friederike Hassauer

Ich möchte meiner Familie danken, die mir das Studium ermöglicht hat und allen meinen Lebensentwürfen gegenüber stets offen war. Besonderer Dank gilt meiner Mutter Margrit und meiner Freundin Maria, die mich organisatorisch und inhaltlich gefordert und gefördert haben. Ohne euch wären die Entwürfe noch immer Theorie.

Inhaltsverzeichnis

I Vorwort.....	1
II Performativität von Weiblichkeit.....	3
1. Hinführung zum Thema.....	3
2. Gender Studies versus biologisch-deterministischer Dualismus.....	3
3. Weiblichkeit.....	6
3.1 Repräsentation.....	7
3.2 Subjektwerdung in Lacans Spiegelstadium.....	8
3.3 Differenz in der Sprache.....	10
3.4 Performativität von Gender.....	14
3.5 Ökonomie symbolischer Güter	15
4. Medialität.....	17
4.1 Medialität und Gender.....	18
4.2 Performanz – Performativität – Performance.....	20
4.3 Der Körper als zentraler Austragungsort.....	22
5. Subversive Strategien in der visuellen Praxis.....	24
6. Zusammenfassung	29
III Weiblichkeit bei Frida Kahlo.....	31
1. Hinführung zum Thema.....	31
1.1 Werk- und Lebensgeschichte	32
1.1.1 Autobiografisches Werk.....	32
1.1.2 Von der Biografie zum Starkult.....	34
1.2 Themen und Strategien	38
1.2.1 Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit.....	39

1.2.2 Rezeption.....	42
2. Mexicanidad: Naturverbundenheit und Mestizentum.....	45
2.1 Geschichtliche und geografische Verortung	45
2.1.1 Geschichte Mexikos.....	45
2.1.2 Riveras und Kahlos Mexiko.....	48
2.1.3 Abgrenzung vom europäischen Surrealismus.....	53
2.2 Hybride und transkulturelle Darstellung von Mexicanidad.....	57
2.2.1 Mexikanische Tradition	57
2.2.2 Transkulturalität und Hybridität.....	61
2.3 Frida, la mexicana.....	65
2.4 Naturaleza Viva	71
3. Der verletzte Körper.....	73
3.1 Pintura corporal.....	76
3.1.1 Malen mit Herzblut	79
3.1.2 Fragmentierte Körper.....	86
3.1.3 Körperräume in Landschaften	90
3.2 Verwundete, androgyne Schönheit.....	92
3.2.1 Weibliche Haare versus männlicher Bart	96
3.2.2 Weibliche Tehuana versus männliche Kleidung	99
3.3 Verwundete Frauenkörper.....	102
4. Die verletzte Seele	105
4.1 Fotografien.....	107
4.2 Der produktive Blick.....	110
4.3 Die Maskerade	113
5. Das dualistische Prinzip.....	115
5.1 Sonne und Mond.....	116
5.2 Vater und Mutter.....	120

5.3 Diego und Frida.....	122
5.3.1 Eine himmlische Liebesgeschichte.....	125
5.3.2 Überschreitung des dualistischen Prinzips.....	128
5.4 Las dos fridas	132
6. Zusammenfassung: Frida Kahlo - das multiple Subjekt.....	135
IV Conclusión en español.....	139
V Quellenverzeichnis.....	158
VI Lebenslauf.....	168

Abstract

Im medienwissenschaftlichen Kontext wird mit Theorien von Gender Studies und Visueller Theorie die Darstellung von “Weiblichkeit“ im Werk der lateinamerikanischen Malerin Frida Kahlo (1907 – 1954) untersucht. Ausgehend von der strukturellen Differenz in der Sprache (Saussure) und der Psychoanalyse (Freud, Lacan), folgert Judith Butler, dass *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* soziale Konstruktionen ohne prädiskursive Realität sind. Susanne Lummerding und Johanna Schaffer suchen Möglichkeiten um Subjektpositionen im Feld von *Medialität* und *Visualität* zu verändern.

Kahlos autobiografische Werkkonzeption hebt die Trennung zwischen Leben und Kunst auf. Über ihren ethnisch und geschlechtlich markierten Kunstkörper verankert sie sich im Kreativitätsdiskurs. Mit den Techniken der Fragmentation, Transformation und *ars combinatoria* schafft sie eine Neu- und Vielfachcodierung, Rekontextualisierung, und Rekonfiguration kultureller Symbole.

Das synkretistische Mexiko ist Inspirationsquelle für Kahlo. Sie schafft eine weibliche Genealogie mit Göttinnen, Mutter Natur, ihr und Diego. Im Sinne Lacans, tritt Kahlo in die symbolische Ordnung ein. Über Vervielfältigung und Dekonstruktion produziert sie eine fortlaufende Bedeutungsspur im Sinne Butlers. Ihr Körper ist nicht mehr von den vielzähligen Reproduktionen zu unterscheiden.

Kahlo schafft eine auf den ersten Blick dualistische Kosmovision, die, genauer betrachtet, mehrdeutig und ambivalent ist. In der Beziehung zu Diego spielen beide mit geschlechtlichen Rollen. Der ambivalente Wunsch nach Harmonie von Gegensätzen, und Reibungspunkte werden thematisiert. Ihre wiederholten Identitätsentwürfe stellen Begriffe wie *Weiblichkeit* und *Identität* an sich in Frage. Sie schafft mit ihrer seriellen visuellen Autobiografie einen narrativen Faden, als sich entwickelnder Prozess der (Kon)Figuration des Selbst. Diese Selbstkonstruktionen mit Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen machen sie zur Ikone der Performativität.

I Vorwort

Die vorliegende Arbeit untersucht, wie die mexikanische Künstlerin Frida Kahlo in ihrem Werk „Weiblichkeit“ performt. Die Untersuchung ist in einen theoretischen und einen analytischen Teil gegliedert: In Kapitel II *Performativität von Weiblichkeit* werden jene Konzepte, die der Analyse in Kapitel III *Weiblichkeit bei Frida Kahlo* zugrunde liegen erklärt. Zu Beginn wird die Begrifflichkeit *Weiblichkeit* in Frage gestellt. Im Sinne Judith Butlers ist Weiblichkeit ein Effekt gesellschaftlicher Praxis, der performativ hergestellt wird. In diesem Zusammenhang wird auch der Subjektbegriff untersucht, der mit Fragen nach Identität und deren Konstruktion verbunden ist. Kapitel IV *Conclusión en español* ist eine Zusammenfassung der einzelnen Kapitel auf Spanisch.

In Kapitel II *Performativität von Weiblichkeit* wird der methodische Hintergrund für die folgende Werkanalyse geklärt. Zur Analyse der künstlerischen Produktion Kahlos werden Methoden aus Sozial- und Geisteswissenschaften sowie medienwissenschaftliche Theorien zur Werkanalyse herangezogen. Die Diskursanalyse von Michel Foucault eignet sich zum Verständnis der Komplexen Wissen-Macht-Subjekt. Theorien von Butler beziehen sich einerseits auf psychoanalytische Theorien, andererseits auf soziale Gegebenheiten von Geschlechtlichkeit. Gender-Studies und Cultural-Studies erweisen sich als geeignete Werkzeuge zur Analyse Kahlos Werks. Als zentrales Thema und Medium wird Körperlichkeit als Ausdruck von Identitätskonstruktion analysiert.

In Kapitel III *Weiblichkeit bei Frida Kahlo* werden die vorgestellten Konzepte und Strategien im Hinblick auf Kahlos Werk untersucht. Im Kapitel 1. *Hinführung zum Thema* wird die Untrennbarkeit des Werkes von der Person Frida Kahlo im Hinblick auf die Rezeption erklärt, und das zu analysierende Material eingegrenzt. Kapitel 2. *Mexicanidad* wird der zeitgenössische Kontext erläutert, der zu Kahlos hybrider und transkultureller Darstellung von mexikanischer Nationalität führt und ihre dualistische Konzeption von Natur und Kultur prägt. Der eigene, verletzte Körper der Künstlerin wird zum zentralen Thema ihrer Kunst. Kapitel 3. *Der verletzte Körper* behandelt den Zusammenhang des schmerzenden Frauenkörpers mit Kreativität. Ihr Körper wird zum Austragungsort verschiedener Diskurse über Kultur, Schönheit, Verletzbarkeit, Tod, Leben, etc. Die Suche nach Identität über den Blick des Anderen ist Thema von 4. *Die verletzte Seele*. In permanent wiederholten Selbstentwürfen schafft die Künstlerin vielfältige, ambivalente Identitäten. Der bohrende Blick und die wechselnden Maskierung werfen Fragen nach Authentizität und Geschlechtlichkeit auf. Im Kapitel 5. *Das dualistische Prinzip* wird das von Kahlo entworfene

Weltbild untersucht. Auf den ersten Blick ist es klar zweigeteilt: Diego und Frida, männlich und weiblich, Nacht und Tag, USA und Mexiko, Natur und Kultur stehen sich als komplementierende Gegensätze gegenüber. Dennoch verschwimmen Grenzen, vermischen sich kulturelle Vorstellungen, und Widersprüche fügen sich reibungslos zusammen. Zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten und Ambivalenzen sowie Sinnvielfältigkeit machen den Reiz ihrer Kunst aus. Die vorliegende Arbeit will keine Interpretationen vorgeben, sondern untersuchen, auf welche Weise Weiblichkeit im Werk thematisiert wird.

II Performativität von Weiblichkeit

1. Hinführung zum Thema

In diesem Kapitel werden theoretische Ansätze zur Performanz von Weiblichkeit vorgestellt. Konzepte und Methoden, die zur Werkanalyse in Kapitel III *Weiblichkeit bei Frida Kahlo* herangezogen werden, werden betrachtet. Zentrale Frage meiner Analyse ist, wie Weiblichkeit in Kahlos Werk performt wird. Zuerst wird eine Begriffsdefinition von „Weiblichkeit“ vorgenommen. Wird Weiblichkeit als sozial konstruiert betrachtet, lassen sich Methoden dieser Konstruktion ableiten. Die feministische Philosophin Judith Butler bezieht sich auf die Psychoanalyse bei Sigmund Freud und Jacques Lacan um zu zeigen, wie Identität hergestellt wird. Sie stellt Weiblichkeit als konstruiert und performativ dar. Da Weiblichkeit von Lacan als „das Andere“, wie schon zuvor bei Simone Beauvoir als *Le Deuxième Sexe* gezeigt wird, fragt die feministische Theorie, wie die Frau unter diesen Bedingungen Subjektstatus erlangen kann. Theorien von Michel Foucault und Butler, sowie Konzepte zur Umgestaltung des Weiblichen von Julia Kristeva und Luce Irigaray erweisen sich als nützliche Werkzeuge.

In allen vorgestellten Konzepten wird der Körper als wichtigster Austragungsort von Geschlechtsidentität benannt. Er fungiert dabei als Medium und als kulturelles Zeichen zugleich. Auf ihm wird Geschlechtsidentität eingeschrieben und naturalisiert. Genauso benützt Kahlo ihren Körper als Projektionsfläche ihrer Themen. Ihr Körper wird zum Ort, an dem Weiblichkeit, Nationalität, Ethnizität, ihre Suche nach Identität verhandelt wird. Zuletzt werden künstlerische Strategien zu Weiblichkeitskonstruktion wie Aneignung, Verschiebung, Destruktion und Fragmentierung vorgestellt. Mit Hilfe dieser Mittel wird im darauf folgenden Kapitel III untersucht, wie Kahlo das Thema Weiblichkeit verhandelt, und welcher Strategien sie sich in Leben und Werk bedient um als Frau und Künstlerin Anerkennung zu finden.

2. Gender Studies versus biologisch-deterministischer Dualismus

Der Begriff *gender* verweist auf eine sozio-kulturell erworbene Geschlechtsidentität, der Vorstellungen von „Männlichkeit“ wie „Weiblichkeit“ als historisch-kulturelle Konstruktionen fassbar macht. Die Verwendung des Begriffs zielt auf eine Abgrenzung zum vermeintlich biologisch determinierten Geschlechtskörper (*sex*) ab, der aus einer biologischen

Konstitution (Mann-Frau) kausal dessen Wesen und Verhaltensweisen ableitet.¹ Dualismus (lat. *dualis*: aus zwei bestehend) ist laut Metzler Lexikon „Ausdruck für eine Weltanschauung, die zwei entgegengesetzte Grundprinzipien oder Seinsbereiche annimmt.“² Diese Theorie lässt sich bis zu Aristoteles zurückverfolgen, der den Mann als Maß des Menschen sieht und die Frau in der Geschlechterhierarchie als schwaches Geschlecht. Das Gegensatzpaar Mann-Frau ist mit anderen wie Verstand-Gefühl, Geist-Körper, Kultur-Natur, Öffentlichkeit-Privatheit usw. gekoppelt.³ Die geschlechtsbezogene Konzeption findet sich auch in der Stereotypisierung von Vernunft als männlich und Gefühl als weiblich u.a. bei Platon und später im christlichen Leib-Seele-Dualismus, wobei Gefühl und Leib in der westlichen Tradition als minderwertig gegenüber Rationalität und Seele gesehen werden.⁴ Kants ästhetische Prämisse lautet, dass das Schöne ein essentiell weibliches und das Erhabene ein essentiell männliches Prinzip sei.⁵

In den *Gender-Studies* werden Funktionen, Rollen und Eigenschaften, die Geschlechtsidentität konstruieren als sozio-kulturelle Konstrukte verstanden, die somit veränderbar sind. Die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Friederike Hassauer verwendet den Begriff *Querelle des femmes* in Anlehnung an die deutsche Historikerin Claudia Opitz-Belakhal um den Diskurs um die weibliche Natur und gesellschaftliche Positionierung der Frau greifbar zu machen. Im Rahmen der *Querelle* werden Ordnungen von Wissen, Institutionen, von Repräsentation und Identität verhandelt.

[...] gestritten wird mit Physik und Metaphysik, mit theologischem, philosophischem, literarischem, rhetorischem, juridischem, medizinischem, politischem und ökonomischen Wissen. Gestritten wird sichtbar über die physische Ausstattung des weiblichen Körpers, über die moralische Ausstattung der weiblichen Seele, über die intellektuelle Ausstattung des weiblichen Geistes und über die kognitive Ausstattung des weiblichen Gehirns. Gestritten wird unsichtbar über die Ausstattung des Mannes, über die Ordnung dieser Ausstattung der Geschlechter, über Geschlechterordnung, über Weltordnung – und noch unsichtbarer – über Ordnung überhaupt. [...] Gestritten wird in Wort und Bild, [...] im Zeichen der Körper, Kleider und Gesten; [...] Immer aber wird gestritten: mit Macht.“⁶

1 KROLL, Renate [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung – Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2002. S.65.

2 Ebd., S.75.

3 Vgl. ebd.

4 Vgl. ebd., S.140.

5 Vgl. FEISE-MAHNKOPP, Patricia: *Das Geschlecht des Erhabenen. Weibliche Gender-Performance im populären Kunst- und Kultfilm der Gegenwart: Matrix und Kill Bill*, In: OSTER, Martina (Hg.): *Performativität und Performance – Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, Hamburg u.a.: LIT Verlag, 2008, S.91.

6 HASSAUER, Friederike: *Heißer Streit und kalte Ordnung. Historizität und Systematizität der ‚Querelle des femmes‘*, In: Ebd.: (Hg.): *Heißer Streit und kalte Ordnung – Epochen der ‚Querelle des femmes‘ zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Göttingen: Wallstein, 2008, S.15f.

Hassauer betont die Verschränkung von „natürliche[m] und politische[n] Körper, biologische[m] und kulturelle[n] Geschlecht, sexuelle[r], ethnische[r] und soziale[r] Ordnung“⁷ mit Formen von Wahrheit, Wissens und Macht. In Theorien des 20. Jahrhunderts werden dichotome Begriffe wie *sex-gender*, Natur-Kultur, Essentialismus-Konstruktivismus diskutiert und die Körperlichkeit von *gender* in Frage gestellt. Die Historisierung anthropologischer Basiskategorien (Geschlechtlichkeit, Natur, Geburt, Familie, Tod usw.), werden hinsichtlich hierarchisierender Kategorien wie *race* und *class* zum Forschungsgegenstand. Im Rahmen der Gender Studies hat sich der Forschungsschwerpunkt hin zu einer Untersuchung der Entstehungs- und Rezeptionszusammenhänge, zu den Bedingungen einer Kommunikationssituation verschoben.⁸

Butler betont in *Gender Trouble*, dass *sex* und *nature* ebenfalls Konzepte und soziokulturell bestimmt sind und sich somit einer authentischen Wahrnehmungsmöglichkeit entziehen. Zentrale Themen sind kulturelle Repräsentation, Interpretationen des Körpers und Infragestellung der Geschlechterdifferenz. Dekonstruktivistisch wird Geschlechtsidentität als Effekt sprachlich-differentieller Prozesse verstanden. Es wird angenommen, dass kulturelle Bedeutungsstiftung grundsätzlich über Geschlechterdifferenz organisiert wird. Joan W. Scott betont in *Gender and the Politics of History*, dass sich geschlechtliche Differenz überhaupt erst in Begriffen der körperlichen Differenz generiert. Semantische Bedeutungszuschreibungen werden sexuellen Unterschieden zugeordnet. Ideen von Geschlecht bestehen aus kulturell verfügbaren Bildern, die sich in Begriffen und symbolischen Figuren kristallisieren.⁹ Solche Bilder und normative Konzepte werden von sozialen Institutionen gefestigt und an Folgegenerationen weitergegeben. „Individuelle Identität“ ist das Ergebnis von gesellschaftlichen Praktiken. Daraus folgt: „Werden Weiblichkeit und Männlichkeit historisiert, dann ist an jede Kultur und an jede Epoche immer wieder neu die Frage zu stellen, was als Geschlechterunterschied wahrgenommen und welche Bedeutung diesen Unterschieden zugeschrieben wird.“¹⁰ Mit Hilfe Foucaults Diskurstheorie lassen sich Geschlechterdiskurse als Ensemble von Diskursregeln verstehen. Anhand einer konkreten sozio-historischen Situation wird erkennbar, wie Geschlechterdefinitionen und -differenz denkbar, sagbar und handlungsorientiert sind. Diskursregeln sind Resultat einer

7 Ebd., S.14.

8 Vgl. HASSAUER, Friederike: *Die Seele ist nicht Mann, nicht Weib. Stationen der ‚Querelles des Femmes‘ in Spanien und Lateinamerika vom 16. zum 18. Jahrhundert*, In: BOCK, Gisela/ ZIMMERMANN, Margarete (Hg.): *Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung 1997. Die europäische ‚Querelle des Femmes‘. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Bd. 2, Stuttgart: Metzler, 1997, S.204f.

9 Vgl. Kroll, S.141ff.

10 Ebd., S.142.

gesellschaftlichen Praxis und somit dekonstruierbar und veränderbar. *Doing Gender* bezeichnet die Herstellung von Geschlecht im alltäglichen, unvermeidlichen Prozess. „Gender wird im Kontext einer routinierten, permanent wiederholten Praxis erworben.“¹¹ Die Praxis erfolgt sowohl auf der Darstellungs- als auf der Wahrnehmungsebene. Um Geschlecht für andere wahrnehmbar darzustellen gibt es sogenannte Prototypen, ein Verhaltensrepertoire sowie regulative Ideale. Gender wird willkürlich und unwillkürlich dargestellt. Das dargestellte Gender muss nicht zwangsläufig dem biologischen Geschlecht entsprechen (z.B. Transsexualität). Die Überschreitung von Konventionen kann neue Konventionen erzeugen. Dies ist zentral für Butlers Performativitätstheorie.¹²

3. Weiblichkeit

Susanne Lummerding hinterfragt in ihrem Buch *„Weibliche“ Ästhetik?*¹³ Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und einer spezifisch „weiblichen“ Ästhetik. Sie übt Kritik am abendländischen Mythos eines kohärenten Subjekts des Bewusstseins. Lacans Weiterentwicklung der Freudschen Psychoanalyse zur Analyse von Konstruktion von Identität und Geschlechterdifferenz, ist die Basis repräsentationskritischer Ansätze in Kunstpraxis und -theorie. Wie beeinflussen Repräsentationsprozesse die Konstituierung sexuell differenzierter Subjekte? Und welche Möglichkeiten der Signifikation und Repräsentation eröffnet der ästhetische Diskurs?

Ausgehend von der 1976 von Silvia Bovenschen formulierten Frage „Gibt es eine „weibliche“ Ästhetik?“ fordert Lummerding eine allgemeine Untersuchung bedeutungsproduzierender Praktiken. Nach einer „weiblichen“ Form zu fragen impliziert bereits die hierarchische Opposition des Geschlechterverhältnisses und die Stellung der Frau als „Andere“ und „Negation“. Im Feminismus der 1970er wurde diese verdrängte Weiblichkeit gesucht.¹⁴

Innerhalb patriarchaler Strukturen „funktionieren“ Frauen, sind aber gleichzeitig „entfremdet“, was Kristeva als „Effekt Frau“ bezeichnet. Lummerding betont die Notwendigkeit, die Analyse auf die Bedingungen von Sichtbarkeit zu fokussieren. Sie schickt drei Prämissen voraus: 1. Die Vorstellung von Kunst als autonomen Bereich sei unhaltbar, da Kunst von Subjekten produziert wird, die bereits in soziale Praktiken und ideologische

11 Ebd., S.144.

12 Vgl. Ebd., S.142ff.

13 LUMMERDING, Susanne: *„Weibliche“ Ästhetik?: Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes*, Dt. Erstausgabe, Wien: Passagen-Verl., 1994.

14 Vgl. ebd., S.11.

Positionen eingebunden sind. 2. „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ stellen Positionen dar, und sind somit veränderbar. 3. Geschlechterdifferenz wird historisch durch Diskurse konstituiert. Eine Analyse solle daher interdisziplinär vorgehen. Lummerding hinterfragt Begriffe und Axiome, die maßgebend für Konstituierung, Definition und Legitimation sind, ebenso wie Theoriesysteme und Funktionsweise der Produktion von Bedeutung, Wahrnehmung und Repräsentation. Sie fragt auch nach Interventionsmöglichkeiten in Theorie und künstlerischer Praxis, die sich nicht ausschließlich auf einer kunsthistorisch-ikonologischen Ebene beantworten lassen.¹⁵

3.1 Repräsentation

In der Tradition der Renaissance wurde Kunst als Abbild von Wirklichkeit gesehen, und die Künstlichkeit von Realität vergessen. Auch die Surrealisten verwenden Techniken um durch das Unterbewusstsein einen vermeintlich authentischen Zugang zu einer „ursprünglichen“ Realität zu erhalten. Die vorgebliche Referenzlosigkeit einer „autonomen“ Sphäre von Kunst erweist sich als nicht haltbar, da Kunstproduktion in Konzepten und Kontexten produziert und rezipiert wird. Die postulierte Trennung von *Kunst* und *Realität* erweist sich als problematisch. Also wird unter *Repräsentation* nicht die Darstellung von etwas Realem, sondern der gesamte Komplex der Realitätskonstruktion verstanden. Sie ist als Zeichenfunktion in ihrer sozialen Wirksamkeit zu verstehen.¹⁶

Die (bildliche oder verbale) Artikulation von Bedeutung ist gleichzeitig und unumgänglich auch Diakrise und Klassifikation. Insofern funktionieren Bild wie Sprache gleichermaßen als *Text* (nicht im rigiden linguistischen Sinn als bloße Codierung und Decodierung, sondern als Prozeß der Bedeutungsproduktion, die gleichzeitig eine Produktion von sozialen Gruppen, Subjekten, Positionen, Werten, Grenzen und damit Ausdruck und Konstitution von Macht- und Marktverhältnissen ist, welche gleichermaßen Wert und Inhalt der symbolischen Produktion bestimmen.¹⁷

Wichtige Ansätze für eine feministische Kunstpraxis liefern die feministische Filmtheorie der 1970er im anglo-amerikanischen Raum. Einerseits wird das Verhältnis Mann als Subjekt (Träger des Blicks bzw. der Macht) zu Frau (als Bild bzw. männliche Projektion), andererseits die vermeintlich „objektive“ Stellung des Mediums kritisiert. Lummerding unterscheidet eine Tendenz, die versucht bestimmte Bilder von Frauen herzustellen, von einer anderen, die davon ausgeht, dass Frauen durch Filme als Bilder konstruiert werden. Letztere bezieht sich auf strukturalistische, semiotische und psychoanalytische Theorien.¹⁸

15 Vgl. ebd., S.12f.

16 Vgl. ebd., S.14ff.

17 Ebd., S.14f.

18 Vgl. ebd., S.23f.

3.2 Subjektwerdung in Lacans Spiegelstadium

Der Begriff des Selbst im Rahmen philosophischer und psychologischer Theoriebildung basiert auf der Vorstellung einer individuellen, körperlich-seelisch-geistigen Ganzheit des Menschen. In der westlichen Philosophie steht das Selbst als separate Identität innerhalb einer Gesellschaft, in Beziehung zu Natur, Anderen (Alterität), und in der Opposition Weiblich-Männlich. Seit Beauvoir ist die Suche nach einer spezifisch weiblichen Identität Teil feministischer Debatten. Im poststrukturalistischen Sinne wird das Selbst zu einer Fiktion, zum Effekt eines kulturellen Diskurses.¹⁹

Jacques Lacan (1901-1981), französischer Psychoanalytiker, entwickelt in der Auseinandersetzung mit Freud das Konzept des Spiegelstadiums, in dem ein Kleinkind durch die Adaption seines Spiegelbildes (eines anderen Ichs), seine physische Ohnmacht als Wahrnehmung eines zerstückelten Körpers imaginär überbrückt. Aus der spiegelbildlich vermittelten Identifikation mit einer Ganzheit entsteht Identität bzw. künftige Macht. In Lacans Theorie des Signifikanten ist das Unbewusste wie eine Sprache aufgebaut. Es wird zum Medium, das ein Subjekt (lat. *subiectum*: das Unterworfene) trägt, erhält und begrenzt. In der symbolischen Ordnung ist das Subjekt ein durch den Signifikanten eines Begehrens gespaltenes. Insofern besteht menschliche Realität erst im Zusammenspiel von Imaginärem, Symbolischen und Realen, was die Unmöglichkeit einer originalen Einheit bedeutet.²⁰ „Die Frau existiert nicht“ so Lacan, „es gibt nur (männliche) Phantasien des Weiblichen“.²¹ Dieser Vorgang der Identifikation, durch den sich das menschliche Subjekt konstituiert, ist wesentlich für das Verständnis von Mechanismen der Produktion gesellschaftlicher Identifikationsangebote. Lummerding sieht in Lacans Auseinandersetzung mit der Freudschen Theorie und der strukturellen Linguistik Ferdinand de Saussures, die zu einer Theorie der sprachlichen Verfasstheit des Subjekts des Unbewussten führt, ein theoretisch-instrumentelles Potential u.a. für repräsentationskritische Wissenschaften.²²

Ausgehend von Sigmund Freuds (1856-1939) Problem Geschlechterdifferenz zu definieren, thematisiert Lacan die symbolische Präsenz des Weiblichen bzw. die Position der Frau im Verhältnis zum Repräsentationssystem. Wie Freud sieht er den Geschlechtergegensatz als Metaphorisierung der fehlenden Repräsentation des Anderen. Freud meint, Geschlechtlichkeit

19 Vgl. Kroll, S.354f.

20 Vgl. SCHANZE, Helmut [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft – Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2002, S.174f.

21 Vgl. DREYSSE, Miriam: *Cross Dressing. Zur (De)Konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater*, In: Oster, S.39.

22 Vgl. Lummerding, 1994, S.73.

entstehe durch den Eintritt des Subjekts in die Ordnung von Lust und Begehren in einen gattungs- und individualgeschichtlichen Mythos. Das Gesetz als verbotende Instanz wirkt differenzierend auf das Subjekt. Es bewirke beim Mann die Lösung des Ödipuskonflikts durch die Kastrationsdrohung, die Frau hingegen trete durch diese in den Konflikt ein (- obwohl es nichts zu kastrieren gibt). Der nicht bewältigbare Ödipuskomplex zur Begründung der Minderwertigkeit der Frau. Der Trieb, von Freud als „unsere Mythologie“ bezeichnet, ist als psychischer Repräsentant aus dem Körperinneren mit Körperlichkeit verbunden. Bezogen auf Triebziele werden Gegensatzpaare wie Aktivität-Passivität, phallisch-kastriert, männlich-weiblich abgeleitet. Freud setzt Natürlichkeit voraus und bedient sich naturwissenschaftlicher Terminologie ohne diese zu hinterfragen. Freud spricht vom „Frau-Werden“, das aufgrund der weiblichen Biologie scheitern muss.²³

Die feministische Psychoanalytikerin Luce Irigaray (*1932) kritisiert den Phallogozentrismus des psychoanalytischen Weiblichkeitsmodells. Sie deckt Unsicherheiten bei Freud auf, der die Frau auf ihr biologisches Schicksal, als Gegenstück des Mannes auf ein Negativum reduziert. Irigaray dekonstruiert den Freudschen Diskurs und übt Kritik an dessen Biologismus und am phallogozentristischen Denken Lacans. Während Lacan das Weibliche für undefinierbar und nicht repräsentierbar hält, fordert Irigaray eben diese Repräsentation des Weiblichen in einem eigenen Repräsentationssystem: Eine eigene Sprache, mit weiblichen Gottheiten, eine eigene Gattung. Die Funktion der Sprache steht im Zentrum Lacans Theorie, da sich das Verhältnis von Unbewusstem zu Sexualität nur über den Begriff der Spaltung des Subjekts, einer Spaltung der Sprache, erfassen lässt. Das Unbewusste sei wie eine Sprache konstruiert, so Lacan, folglich gebe es keine prädiskursive Realität. Realität entsteht diskursiv. Folgend wird Geschlechtlichkeit als „Geschlechtsattitüden“, „Parade“ und „Maskerade“ bezeichnet. Ödipus wird zum Mythos, die Kastration als Symbolisches reproduziert. Während Freud von (männlicher) *Libido* spricht, verwendet Lacan den Begriff des (phallischen) *Begehrens*, das sich vom *Genießen*²⁴ unterscheide. Mittels Formalisierung macht Lacan die Struktur sichtbar, die das Begehren über einen grundsätzlichen Mangel konstituiert.²⁵

Im Spiegelstadium sieht Lacan den Prototypen von Identifikation. Durch die Aufnahme eines Bildes verändert sich das Subjekt. Die Bedeutung des Bildes für diesen Effekt wird betont. Mit Bildern wird der Mangel an Einheit durch Andersheit überwunden und eine imaginierte Identität möglich. Das sich konstituierende Ich entsteht durch Identifikation mit dem Anderen

23 Vgl. ebd., S.77f.

24 Lacan führt Berninis Marmorgruppe *Die Verückung der Heiligen Theresa* als Beispiel für „weibliches“ Genießen an. Vgl. ebd., S.96.

25 Vgl. ebd., S.74ff.

auf der Ebene der Fiktion. Lacan beschreibt Identität als einen auf Fiktion beruhenden Vorgang, der für beide Geschlechter gilt. Mit der Identifikation im Spiegelstadium tritt das Subjektes in die Symbolische Ordnung, dem Bereich von Sprache, Begehren, und Geschlechterwerdung ein. Das Imaginäre bezeichnet den illusionären Bereich des Bildes, eine eingebildete Repräsentation. Das Symbolische meint die Dimension des Begehrens, dem Ordnungssystem, in dem sich das Subjekt konstituiert. Die Unterscheidung bestimmt das Begehren als das Moment der Andersheit, als Mangel an Identität. „Das Begehren ist das Begehren des Anderen“ (*genitivus subiectivus*), meint das Begehren eines Signifikanten, der sich als der Signifikant eines anderen Begehrens bestimmt. Begehren ist Differenz schlechthin. Das Andere macht jede Kombination von Signifikanten über sich hinaus selbst signifikant - gleichzeitig existiert es nicht. Das Subjekt konstituiert sich nur, wenn es die Bewegung des Signifikanten metonymisch eingeht. Es verschwindet zwischen dem Sinn der Aussage und der Überdetermination der Bewegung der Signifikationskette, die stets die Bewegung einer Spaltung ist. Daher ist das Subjekt ist notwendig imperfekt.²⁶

Begehren und Symbolische Ordnung werden bei Lacan als *phallisch* apostrophiert, was jedoch metaphorisch zu verstehen ist. Der Begriff *Phallus* wird bei Freud als Synonym für Penis verwendet, wenn er sich auf die Antike bezieht. Die misogynen Theorien Freuds, nach dem Frauen naturgemäß mangelhaft sind wurden heftig kritisiert. Lacan versucht die Geschlechtsidentität ausschließlich im Symbolischen zu verorten, setzt aber den Phallus als zentralen Signifikanten in seiner Theorie fort. Der Phallus verweist auf Themen wie Körper, Begehren und Geschlechtsidentität. Butler stellt nicht nur die Kategorie *Gender* sondern auch *sex* und Körper selbst in Frage.²⁷

3.3 Differenz in der Sprache

Semiotik beschäftigt sich mit Bedeutungskonstitution durch spezifische Zeichensysteme. Ferdinand de Saussure (1857-1913) verfolgt den Ansatz, dass Sprache als System und Struktur dichotomer Relationen zu begreifen sei.²⁸ Im Seminar *Une lettre d'amour* beschreibt Lacan sexuelle Differenz in Form propositionaler Formeln um Differenzierung als Folge einer logischen Forderung im Sprechen darzustellen. Äußerungen des Psychischen der Subjekte lassen sich nur über das Symbolische, d.h. die phallische Funktion (Φx), die dem Gesetz der Differenz untersteht, tätigen. Geschlechtsunterschiede sind aus dem unterschiedlichen

²⁶ Vgl. ebd., S.80f.

²⁷ Vgl. Kroll, S.305; S.326.

²⁸ Vgl. ebd., S.355.

Verhältnis der Subjekte zu dieser Funktion gekennzeichnet. Diese beiden Positionen beschreibt Lacan in Form von vier propositionalen Formeln als Teil eines Algorithmus. Je zwei Formeln beschreiben die einzig möglichen Definitionen, die „Mann“ oder „Frau“ innerhalb der Sprache einnehmen kann.²⁹

$$\begin{array}{cc} \exists x & \overline{\Phi x} \\ \forall x & \Phi x \end{array} \qquad \begin{array}{cc} \overline{\exists x} & \overline{\Phi x} \\ \overline{\forall x} & \Phi x \end{array}$$

Abb. 1: Lacansche Algorithmus

Die linke Seite (*Mann*) besagt, dass *Alle* der unteren Zeile auf einer Annahme bzw. Einschränkung beruht. Der Part *Mann* erschließt sich die Zugehörigkeit zur *männlichen* Geschlechtsmenge nur über die Unterwerfung unter das Gesetz des Vaters (Inzestverbot), also über Einschränkung. Die rechte Seite (*Frau*) stellt diese Ausnahmestellung des Einzigen, das die Universalität der phallischen Aussage unterstützt, in Abrede, und lässt keine Universalität zu. Das Subjekt, das sich auf dieser Seite einschreibt besetzt die Position *Nicht-Alle*. Die Frau ist *Nicht-Alle*, so Lacan, die Frau existiert nicht und schreibt folgend ~~Die~~ Frau³⁰, da sie in der Symbolischen Ordnung nur als phallische Manifestation bzw. als Metapher von Weiblichkeit erscheint. Entscheidend ist, dass „x“ nicht vorweg sexuell gekennzeichnet ist, sondern die Position „Phallus-Haben“ oder „Nicht-Haben“ einnehmen kann. ~~Die~~ Frau ist an die phallische Funktion gebunden, geht aber über sie hinaus, und zeigt so den Schein einer Universalität des Systems auf. Die Totalität des phallischen Gesetzes des Symbolischen wird in Frage gestellt. Lacan stellt die Unmöglichkeit dar, das Verfehlen von Sprache sprachlich zu erfassen, die Unmöglichkeit Sprache zu fixieren.³¹

Lacan zufolge repräsentiert der Phallus (Funktion Φ) den Mangel. Er ist ein Signifikant, der die allgemeine Bedingtheit des Signifikaten als Differenz anzeigt. Differenz wird als Zeichen eines Mangels bedeutsam und erschließt den Zugang zum Symbolischen. Der Phallus erscheint als strukturelle Möglichkeitsbedingung des subjektiven Zugangs zu *jeder* Kultur. „Ort des Signifikanten ist der Andere – und zugleich Ort des Gesetzes, was heißt, daß sich der Ort selbst – durch jeden Versuch, ihn zu bestimmen – fortwährend verändert.“³² Es gibt keine prädiskursive Realität oder Identität. Diese Unmöglichkeit einer Identität liegt in der Sprache

29 In zwei Spalten stehen sich scheinbar widersprechende Propositionen: In der linken Spalte: „Es gibt ein x, für das die Funktion Φ nicht gilt.“ und darunter „Für alle x gilt die Funktion Φ “. In der rechten Spalte: „Es gibt kein x, für das die Funktion Φ nicht gilt“ und darunter „Für nicht-alle x gilt die Funktion Φ “. Vgl. Lummerding, 1994, S.83.

30 Auffällig ist, dass Lacan zwar erkennt, dass „die Frau nicht existiert“, diese Logik jedoch nicht im Bezug auf ~~den~~ Mann weiterdenkt.

31 Vgl. ebd., S.83ff.

32 Ebd., S.87.

als einem differentiell strukturierten Bedeutungsvorgang.³³

Lacan kehrt Saussures Signifikantenschema um, um die „Identität“ des Signifikats als Effekt des Signifikanten auszuweisen. Daraus folgt, dass jede Bedeutung nur durch den Verweis auf eine andere Bedeutung entstehen kann. Im Bezug auf die Geschlechterdifferenz verändert Lacan auch die Illustration.³⁴

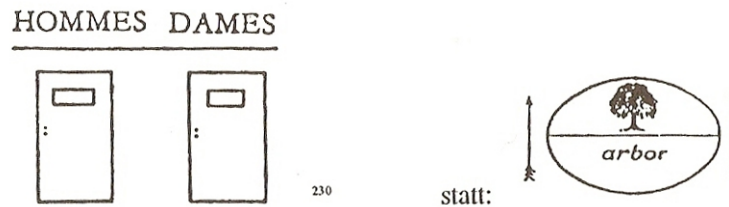


Abb. 2: Geschlechterdifferenz bei Lacan

Die Differenz des Signifikanten kommt zweifach zur Geltung: Einerseits in seiner Verdoppelung in den Wörtern „Herren“ und „Damen“, und in den Signifikaten, die nicht als männliche bzw. weibliche Figuren, sondern als identische, verschlossene Türen dargestellt werden. „Das Gesetz der Geschlechtertrennung wird aber erst durch die differenzierende Funktion des Signifikanten (Männer/Frauen) realisiert. Das heißt, nur aufgrund der Differenzierungsleistung des Signifikanten gibt es Realität.“³⁵ Die Notwendigkeit von Differenzierung ergibt sich in der Voraussetzung für die Formulierung eines Existenzurteils. Existieren kann nur, was bezeichnet wird.³⁶ Lummerding betont, dass nicht Anzahl oder Form der Optionen entscheidend sind, sondern der Hinweis, dass „Differenzierung *per se* als Voraussetzung für Existenz notwendig ist“³⁷.

Der Prozess des Bedeuten, die Kontiguität einer diskontinuierlichen Verkettung (Metonymie), ist nie abgeschlossen, da es keine „Realität“ gibt. Insofern wird die Frage nach der „Inszenierung“ von Bedeutung wichtiger, die Fragen wozu, und wem Wörter dienen.³⁸ Der Signifikant erzeugt das Signifikat im Prozess des Signifierens. Die differentielle Funktion des Signifikanten verhindert dabei sein Zusammenfall mit dem Signifikat. Die daraus folgende Unmöglichkeit des Abschließens von Bedeutung nennt Lacan das *Reale*. Das *Reale*

33 Im Gegensatz dazu, sieht Irigaray den *Ort* als unbewegte Grenze, der zum Parameter ihres Weiblichkeitskonzepts wird. Irigaray ersetzt den Phallus durch einen anderen Ort, ohne zwischen Imaginärem und Symbolischen zu unterscheiden. Lummerding kritisiert dies und meint, nicht die Ersetzung des Phallus durch einen anderen Terminus sei das Ziel, sondern die Art und Weise der Strukturmechanismen die Subjektkonstituierung bestimmen. Vgl. ebd., S.86f.

34 Vgl. ebd., S.89.

35 Ebd., S.90.

36 Vgl. LUMMERDING, Susanne: *SEX/Geschlecht, Medialität und das Politische – Zur Re-Definition einer Kategorie*, In: Oster, S.179.

37 Ebd., S.181.

38 Vgl. Lummerding, 1994, S.90f.

meint nicht Realität, sondern die unaufhörliche Re-Artikulation, die immer neue Realitätskonstruktionen notwendig macht. Daher ist die Herstellung von Bedeutung konstitutiv und bildet die Grundlage für das Moment des *Politischen*. Das Politische verfügt über keine außersprachliche Referenz und stellt den Grund dar, weshalb hergestellte „Realität“ immer nur ein vorläufiges Resultat hegemonialer Auseinandersetzungen ist und somit anfechtbar bleibt.³⁹

In Lacans späteren Theorien wird die Frau eine Kategorie innerhalb der Sprache, *das* Objekt schlechthin, mit der Funktion, die Einheit des Mannes zu garantieren. Die Frau ist der Ort, auf den der Mangel projiziert und durch den er gleichzeitig geleugnet wird. Die Frau ist ein *Symptom* für den Mann. Die Funktion der Frau in der Symbolischen Ordnung lässt auf deren Strukturmechanismen schließen, die, Subjekte immer nur in der Sprache und als gespaltene konstituiert. Die Spaltung in der Sprache betrifft Probleme der Wahrnehmung und Erkenntnis und somit, was als „Wissen“ erachtet wird. Denken, das nicht differenziert ist undenkbar. Jede Gedankenbewegung mündet in eine Endlosschleife, da jede Form der Symbolisierung lediglich neues Verfehlen produziert. Die Privilegierung bestimmter Signifikanten ist substanziell nicht zu rechtfertigen, und es gibt keine strukturelle Notwendigkeit einer spezifischen Form der Symbolisierung. Daher ist die Frage nach der Begründung der Form der Symbolisierung eine politische und Voraussetzung für einen Prozess der Relativierung und Verschiebung.⁴⁰

Die Position „der Frau“ bietet die Möglichkeit über das phallische System hinauszugehen. Das Postulat der Universalität dieser Ordnung wird in Frage gestellt indem mit dem Dogma der Komplementarität gebrochen wird. In radikaler Heteronomie kommt Lacan zum Schluss, dass es keine Identität vor der Sprache gibt. Ebenso wenig gibt es ein autonomes Ich, sondern Identität, die durch Repräsentation bedingt, instabil, inkohärent, auf einen Mangel gründend, immer auf andere verweist und sich ständig neu produziert. Lummerding denkt Lacan konsequent weiter: Jeder Anspruch einer eindeutigen Identität gründet auf einem Phantasma, oder anders ausgedrückt, jede Herstellung von Identität bzw. Bedeutung (also Realität) bedingt die Konstruktion einer Alterität. „Nur über die Konstruktion der „Andersheit“ kann „Etwas“ als existent argumentiert werden.“⁴¹ Die Unmöglichkeit einer Fixierung von Bedeutung bedeutet auch, dass jede Übersetzung in eine „Binarität“ in gegensätzliche symbolische Einschreibungen (als Totalität) scheitern muss.

39 Vgl. ebd., 2008, S.180.

40 Vgl. ebd., 1994, S.92ff.

41 Ebd., 2008, S.182.

3.4 Performativität von Gender

Die von John Langshaw Austin (1911-1960) formulierte Performativität mündlicher Rede beschreibt die sprachinhärente Konstitution einer außersprachlichen Wirkung von Sprechakten. Hier anschließend betonen Derrida und Butler, dass eine Sprechhandlung nicht einfach getan, sondern aufgeführt, wiederholt und in der Wiederholung verändert wird.⁴² Für Jacques Derrida (1930-2004), Philosoph und Hauptvertreter des französischen Poststrukturalismus, ist Schrift das Zeichensystem *par excellence*. Derrida beschreibt die abendländische Denkweise als Logozentrismus und Metaphysik der Präsenz, d.h. die Vorrangstellung des Repräsentierten (gesprochenes Wort) gegenüber der Repräsentation (Schrift). „Der differentielle Prozeß (*différance*), der jedem Zeichensystem zugrunde liegt, bleibt dabei ausgeblendet“⁴³. Logos im Sinne von „Vernunft, Begriff, Gedanke“ wird zum Mittelpunkt und Ursprung von dem u.a. Gegensätze wie Mann und Frau abgeleitet werden. Dabei wird ein Teil des Oppositionspaares als ursprünglich, der andere als abgeleitet gesehen. In diesem Zusammenhang bezeichnet Derrida Lacans Diktum vom Phallus als primären Signifikanten als Phallogozentrismus. Die der Frau zugedachten Attribute hinterfragen das Setzen der Opposition, und das Konzept Mann.⁴⁴

Judith Butler (*1956), Professorin für Rhetorik, Komparatistik und Gender-Studies beschäftigt sich ebenfalls mit Freud und Lacan, wobei sie sich v.a. für die Veränderungsmöglichkeiten von Gender interessiert. Sie denkt „die Kategorie „Geschlecht“ als performativ und zugleich normativ und subversiv.“⁴⁵ Sie distanziert sich von der Vorstellung eines universellen, stabilen Subjekts „Frau“ und beschreibt den Geschlechterdualismus als komplexe sozio-kulturelle Konstruktion, das konstitutiv in Konzepte von *Subjektivität*, *Identität* und *Körperlichkeit* eingeschrieben ist. Im Nexus *Macht* und *Diskurs* werden durch regulative Verfahren kulturelle Geschlechternormen produziert. Durch die phantasmatische Annahme und alltägliche Performance erscheint Geschlecht als natürlich und verleugnet ihre Konstruiertheit. „Die regulierende Praxis der Heterosexualität“⁴⁶ dient der normativen Stabilisierung. Konstruiertheit deckt Weiblichkeit als Effekt bedeutungsbildender Prozesse auf. Diese Verfahren bergen ein subversives Potential. „In der Zitathaftigkeit von Diskurs und Performanz, in der Möglichkeit der Abweichung in der

42 Vgl. KALTHOFF, Herbert: *Beobachtung und Ethnographie*, In: AYASS, Ruth (Hg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2006, S.164.

43 Kroll, S.64.

44 Vgl. ebd., S.64f.

45 Ebd., S.45.

46 Ebd.

Wiederholung, liegt das Potential einer subversiven Verschiebung der Normen⁴⁷. Im Rahmen von Subjektivierungsprozessen werden Körper mit Identität und Integrität ausgestattet. Butler sieht den Körper somit wie Foucault als „Einschreibefläche regulatorischer Diskurse [...] dessen Materialität sich erst in der nachträglichen Herstellung eines als vorgängig geltenden Körperbildes konstituiert“⁴⁸. „Nach Butler sind intelligible Geschlechtsidentitäten solche, in denen sex, gender und Begehren im heterosexuellen Sinne kohärent sind.“⁴⁹

3.5 Ökonomie symbolischer Güter

Pierre Bourdieus Soziologie der Ökonomie kultureller Güter behandelt gesellschaftspolitische Machtmechanismen, wie Hervorbringung und Zirkulation, sowie der Aneignung jener Güter. Kunst sei prädestiniert die gesellschaftliche Funktion einer Legitimation sozialer Unterschiede zu erfüllen, da „Geschmack“ als Ausdrucksmittel der Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen und der Abgrenzung gegenüber anderen gilt. Visuelle Signifikation ist hier mit sprachlicher untrennbar verbunden. Die symbolische Macht (Konstitutionsmacht) liegt, so Bourdieu, im sozialen Gebrauch, der mit Benennen und Klassifizierung an der Konstruktion des Sozialen mitwirkt. Durch Naturalisierung werden Machtverhältnisse und Historizität verschleiert. „Bei diesem Kampf um Identität, die wesentlich durch die Anerkennung der anderen existiert, geht es vor allem um die Durchsetzung von Wahrnehmungskategorien und Denkschemata, welche die soziale Wirklichkeit bestimmen.“⁵⁰ Die Nähe zu Foucaults Konzeption der Machtstrukturen ist evident. Der Markt bestimmt symbolischen Wert, Form und Inhalt der Diskurse. Jeder Diskurs ist Ergebnis eines Kompromisses, wobei bestimmte SprecherInnen und Diskurse als „autorisiert“ und „legitimiert“ wahrgenommen werden. „Wissen“ bezeichnet somit lediglich den aktuellen Stand der Klassifizierungskämpfe. Repräsentation als prozesshafter Vorgang wirkt über implizite, normative Werteschemata auf den Rezipienten und dessen Wahrnehmungsstruktur, die in der Produktion anderer signifikanter Formen fortgesetzt wird. Auch wenn Bourdieu die künstlerische Produktion quasi autonom und außerhalb herkömmlicher sozialer Regeln sieht, liefert seine Theorie wichtige Grundlagen für die Erforschung kultureller Produktion von Subjekten, den Funktionsweisen von Repräsentationssystemen und Methoden zu Dekonstruktion von wirksamen Machtmechanismen.⁵¹

47 Ebd.

48 Ebd., S.46.

49 HARTMANN, Annette: *Tango – ein Spiel mit geschlechtlichen Dichotomien*, In: Oster, S.52.

50 Lummerding, 1994, S.104.

51 Vgl. ebd., S.103ff.

Lummerding untersucht die Konstituierung und Wirkungsweise der Kategorie *Geschlecht* im wissenschaftlichen Diskurs. Bezugnehmend auf Elisabeth List appelliert sie für die Behandlung der Fragen,

auf welche Weise die Erfahrungen und die Kategorien des Geschlechts innerhalb der symbolischen und kognitiven Organisation der Wissensbestände akademischer Disziplinen präsent sind und durch welche Mechanismen oder Strategien sie sich dem disziplinären Wissenskörper einschreiben⁵²

und darüber hinausgehend, auf welche Weise ihre Rolle verschleiert wird. Es bedürfe einer Diskursanalyse, die die Konstitution des Erkenntnissubjekts und die Rolle der Sprache in der Konstruktion und Repräsentation von „Wissen“ hinterfragt.⁵³ Sie positioniert sich gegen Konzepte eines „weiblichen Sprechens“ bzw. einer „weiblichen Ästhetik“ wie bei Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous.⁵⁴

Foucault entwickelt in Anlehnung an Friedrich Nietzsche ein als *Genealogie* bezeichnetes Verfahren zur historisch-strukturellen Untersuchung von Regulierungssystemen. Identitätskategorien, wie z.B. Geschlecht werden als Effekte spezifischer Machtformationen im Kontext verschiedener Diskurse untersucht. Die Analyse des Macht-Wissen-Komplexes ermöglicht es Naturalisierung als Strategien der Verschleierung und Aufrechterhaltung von Machtbeziehungen zu dekonstruieren. „Sexualität“ ist so als geschichtlich-diskursives Regulativ zu verstehen, welche Geschlechtsidentität und als Effekt solcher Machtbeziehungen hervorbringt. Butler betont den prozessualen Charakter der Konstruktion von Identität und ihren politischen Charakter. Geschlechtsidentität als Bezeichnungspraxis wird durch wiederholte performative Akte konstruiert. Im Fokus steht die Analyse der Funktionsweise von (Re-)Signifikation. In diesem Sinne fordert Lummerding eine feministische Wissenschaftskritik in Form einer historisch und strukturellen Diskursanalyse, die Konstruktion des Geschlechterdispositivs dekonstruiert - mit dem Verständnis eines sich stets neu konstituierenden Erkenntnissubjekts sowie einer differenzierten Auffassung von „Erkenntnis“ und „Wissen“. Des Weiteren appelliert sie für eine kritische Repräsentationstheorie, da Bild und Sprache als konstituierende Medien kultureller Zuschreibung ebenfalls an Subjektkonstruktionen mitwirken. Laut Lacan tritt das Subjekt mit der Identitätsbildung in die symbolische Ordnung und zugleich in die sexuelle Differenzierung ein.⁵⁵

52 List zitiert nach ebd., S.118.

53 Vgl. ebd., S.118f.

54 Näheres hierzu vgl. ebd., S.121ff.

55 Vgl. ebd., S.123ff.

Die Konstruktion eines binären Gegensatzes, als strategischer Schritt innerhalb eines Komplexes von Bezeichnungsverfahren, generiert somit das „Ich“ in und durch diesen Gegensatz, den sie als Notwendigkeit verdinglicht, indem sie den diskursiven Apparat verschleiert, der diese Binarität selbst konstituiert.⁵⁶

Die Konstitution von Identität kann also nur als sprachlich-differentieller Prozess innerhalb der Symbolischen Ordnung gedacht werden, die in Form visueller und sprachlicher Repräsentationssysteme Wahrnehmung und Denken strukturiert. Identifikation vollzieht sich in regulierten Wiederholungsprozessen. Repräsentation als gesamter Komplex von Bedeutungs- und Realitätskonstruktion ist konstruktiv. Insofern habe Kunstgeschichte sich mit Signifikationsprozessen zu befassen, die Bedeutung, Subjekte und Identitäten produzieren. Kunst ist in ihrer Dimension als Repräsentationssystem, d.h. als prozessuale Bedeutungsproduktion, und in ihre Rolle für die Konstituierung von Subjekten bzw. Realität zu reflektieren. Auch sei Kunst als privilegiertes Signifikationssystem zu hinterfragen, und als prozessuale Bedeutungsproduktion zu verstehen.⁵⁷ Wer definiert Kunst? Welche Kategorien, Werte und Normen transportiert ein Kunstwerk auf welche Weise? Auf welche Weise bestimmt der kunsthistorische, -theoretische Diskurs die Produktivität mit? Welche Phänomene werden in welcher Form wahrgenommen? Eine Analyse der Produktionszusammenhänge, der Rezeptionsbedingungen, sozialer, politischer, ideologischer und ökonomischer Determinanten, der Regelung von Angebot und Nachfrage und Vermittlung, sind als interaktives Netz von Signifikationsprozessen zu untersuchen. Selbst Rezeption ist an Konstruktion beteiligt. Die Rezeption eines Werks soll im Bezug auf ihren Einfluss auf die Strukturierung gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Erkenntnismuster, auf die Art und Weise wie, warum, und mit welchen Einschränkungen ein Gegenstand rezipiert wird, untersucht werden.⁵⁸ Kunstgeschichte solle sich als produktiv erkennen und in diesem Sinne „die Möglichkeit einer Einflußnahme auf die Intelligibilität von <Realität>“⁵⁹ wahr nehmen.

4. Medialität

Es gibt keine einheitliche Definition von Medien. Generell bezeichnen Medien (lat. *medium*: das Mittlere) Technologien, die Möglichkeiten der menschlichen Kommunikation erweitern. Schrift und Sprache sind Medien der symbolisch vermittelten Kommunikation. Medien sind konzeptionell an Basismedien gebunden, weshalb der Begriff Medienkunst eine Tautologie

⁵⁶ Ebd., S.129.

⁵⁷ Wodurch eine Unterscheidung von „Hoch- und Trivialkultur“ hinfällig wird.

⁵⁸ Vgl. ebd., S.127ff.

⁵⁹ Ebd., S.136.

enthält. Medialisierung bezeichnet den Prozess der Kodierung, dem jener der Dekodierung folgt. Der Körper wird zu einem Bild des Körpers. In der Performance-Kunst der 1970er und 1980er wird der Körper zentrales Medium.⁶⁰

Methodologische Prinzipien der qualitativen Medienforschung sind kontextorientiert, klassifizieren, erklären und interpretieren. Theorien werden durch Konzepte der Beschreibung aus Beobachtung eines Sachverhalts entwickelt. Qualitative Forschung setzt oft an einem Einzelfall an, und untersucht Bedeutungsstrukturen und generative Mechanismen möglichst vollständig. Reflexiv soll berücksichtigt werden, dass Forschende an der Konstruktion ihres Untersuchungsgegenstandes mitwirken, und selbst Produkt sozialer Umstände sind. Methoden greifen oft auf Traditionen der Text-, Bild-, und Filmanalyse zurück (z.B. Ikonografie/Ikonologie-Modell von Erwin Panofsky). Untersucht werden Produktionsprozesse, Medienproduktion, Rezeption und Wirkung. Ausgehend von inhaltlichen Themenstellungen (Gender, Kultur, Visualität) wird eine Theorie entwickelt. Das methodische Vorgehen wird der Eigenart des Gegenstandes angepasst. Sinnstrukturen und -zusammenhänge werden erfasst, Typen bzw. Kategorien (Genese, Bildung, Geschlecht, Alter, Generation, Milieu) konstruiert, und Topoi erarbeitet. Die Interaktivität zwischen Bild und Rezeption wird zugänglich gemacht. Gruppen werden als Medium, als Träger von generations-, milieu-, geschlechtsspezifischen Orientierungen, als konjunktive Erfahrungsräume gesehen. Erkenntnisse der *Postcolonial Studies* und *Cultural Studies*, insbesondere der Chicago School entwickelte Theorien zur Erforschung der Performanz von Praktiken sind zu beachten. Deutungen und Darstellungskonventionen sind Konstruktionen, die Rückschlüsse auf die verfassende Person erlauben. Sprechen von oder für etwas ist ebenfalls ein performativer Akte, der Bedeutung generiert, und somit Machtausübung.⁶¹

4.1 Medialität und Gender

Seit den 1980ern nehmen Untersuchungen von Frauen in Medien und Sendeformen durch Frauen zu. Ziel war die Ausgrenzung, Benachteiligung und Unterdrückung von Frauen wissenschaftlich zu thematisieren und politisch zu verändern. Die Annahme einer grundlegenden Differenz wird dabei von den Interagierenden selbst hervorgebracht. Fokussierung auf Frauen suggeriert Andersheit und fördert geschlechtsspezifische Erzählstrukturen, und semantische Felder. Von Interesse ist, wie Geschlecht als Ausdruck

60 Vgl. BERGMANN, Jörg, R.: *Qualitative Methoden der Medienforschung – Einleitung und Rahmung*, In: Ayaß, S.13f.

61 Vgl. ebd., S.17ff; und vgl. SCHÄFFER, Burkhard: *Gruppendiskussion*, In: Ayaß, S.120ff.

sozialer Konstruktion in Medien dargestellt wird. Das Dilemma besteht darin, dass zugleich eingeklammert wird, worauf sich die Analyse bezieht. Dies kann entschärft werden, indem aufgezeigt wird, wie verschieden sich Geschlecht darbietet und indem Ambivalenzen zugelassen werden.⁶²

Visuelle Kultur behandelt Interaktionen zwischen Bild und Gesellschaft bzw. Individuen. Der Forschungsansatz ist hybrid, multi- und transdisziplinär. Methoden gehen oft auf Bild- und Diskursanalyse zurück. Ein Bild wird als intermediales Objekt zur Herstellung eines spezifischen Blicks und gewandelter Selbstdarstellungsmodalitäten betrachtet.⁶³ Lummerding verknüpft in ihrem Artikel⁶⁴ die Frage nach dem Verhältnis Medialität zu Geschlecht. Unter welchen Bedingungen kann sich Performativität bzw. Iterabilität von Signifikations- und Identifikationsprozessen realisieren? Sie beginnt bei der Konzeption von Medialität, welche die Vorstellung einer unmittelbaren Realität impliziert. Sie differenziert zwischen den Kategorien *Geschlecht*, *Medialität* und das *Politische*, welche sie der Ebene der sprachlogischen Voraussetzung zuordnet, und den Kategorien *Gender*, *Medium*, *Politik*, der Ebene der sozio-symbolisch-materiellen Effekte zugehörig. Im Unterschied zu Butler stellt sie jegliche Realitäts- und Identitätskonstruktionen in Frage und bezieht diese auf Medialität und damit verbundene Fragen nach *Authentizität* und *Originalität*.⁶⁵

Lummerding sieht in Lacans Formel den Widerspruch der Sprache selbst. Butler übersehe die *Produktivität* des „Scheiterns“, nach Lummerding die einzig verfügbare Form der Produktivität. Im Gegensatz zu Butler, die auf der Ebene des Soziosymbolischen argumentiert, sieht Lummerding die Einschreibung von Differenz im Symbolischen als Voraussetzung auf der Ebene des Realen. Geschlecht wird so nicht als symbolische Einschreibung gesehen, sondern als sprachlich-logische Voraussetzung auf der Ebene des *Realen*. Butler mache Geschlecht im Symbolischen fest, während Lummerding Geschlecht als Antinomie der Bedeutung definiert, die sprachlich bedingte Unmöglichkeit ihrer Fixierung. *Subjektpositionen* können immer nur temporär hergestellt sein. Die Unmöglichkeit der Fixierung von Sprache bedeutet die fundamentale Prekarität jeder Bedeutungskonstruktion, aber auch deren Möglichkeitsbedingung insofern sie die Wiederherstellung des Phantasmas ständig neu erforderlich und zugleich unerfüllbar macht. Politische Konsequenz ist, dass keine Identitäts- bzw. Realitätskonstruktion und keine soziosymbolische „Norm“ gegenüber einer anderen, eine privilegierte Legitimität beanspruchen kann. Lummerding spricht von einem

62 Vgl. AYASS, Ruth: *Gender Studies*, In: Ayaß, S.406ff.

63 Vgl. REGENER, Susanne: *Visuelle Kultur*, In: Ayaß, S.435ff.

64 Vgl. Lummerding, 2008, S.177ff.

65 Vgl. ebd., S.177f.

politischen Subjekt, das implizit *verantwortlich* im politischen Sinne ist. Herstellungsprozesse von Identität und „Gemeinschaft“ müssen stets erneuert werden, weil eine fixierte Bedeutung unmöglich ist. Lummerding folgert, dass Performativität, konzipiert im Sinn einer Iterabilität beruhenden Zitatkraft, nicht ausreicht um Subversionspotentiale zu argumentieren, da jene iterativen Verschiebungen als per definitionem symbolische die Parameter der jeweiligen Realitätskonstruktion aufrechterhalten, also innerhalb eines Rahmens existierender Verhältnisse funktionieren.⁶⁶

Potentiale für fundamentale Veränderungen wären in einer „katastrophalen Wahl des Unmöglichen“ zu verorten, die gerade „die Parameter dessen verändert, was in der existierenden Konstellation als „möglich“ bzw. als „annehmbar“ erachtet“ wird. Die hieße, die Unmöglichkeit als Möglichkeitsbedingung zu beanspruchen.⁶⁷

4.2 Performanz – Performativität – Performance

Jede Aufführung (Performance) ist zugleich eine Ausführung (Performativität) von Geschlecht.⁶⁸

Drei eng miteinander verbundene Begriffe die es zu klären gilt, sind *Performance* bzw. *Performanz* und *Performativität*. In Butlers Konzept der performativen Geschlechtsidentität findet sich die Unterscheidung von Performanz und Performativität. Butler beschreibt biologisches und soziales Geschlecht ebenso wie Sexualität als Effekte eines Genderdiskurses mit sich wiederholenden Praxen. „Daher kann das Geschlecht keine vordiskursive, anatomische Gegebenheit sein. Tatsächlich wird sich zeigen, daß das Geschlecht (*sex*) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen ist.“⁶⁹ Sie bezieht sich auf Austins Sprechakttheorie, die Äußerungen als performativ bezeichnet, wenn sie zugleich eine Handlung vollziehen. Butler betont Zitathaftigkeit, Erkennbarkeit und Wiederholbarkeit, die gesellschaftliche Normen herstellen.

Performanz meint einerseits die konkrete Realisierungen eines sprachlichen Ausdrucks, andererseits die Aufführungsdimension von Kultur. In der sprachphilosophischen, linguistischen Bedeutung wird die Performanz (Sprachverwendung) von Kompetenz (Sprachbeherrschung) unterschieden. Ein performativer Sprechakt ist exekutiv und selbstbezüglich: Er artikuliert, was er zugleich tut, wodurch eine Unterscheidung von

66 Vgl. ebd., S.182ff.

67 Ebd., S.186.

68 OSTER, Martina/ERNST, Waltraud/GERARDS, Marion (Hg.): *Performativität und Performance – Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst - Einleitung*, In: Oster, S.10.

69 BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, dt. Erstausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl., 1991, S.26.

Handlung und Effekt hinfällig wird. Prozesshaftigkeit, Handlungsvollzug, Wiederholung und Zitat charakterisieren einen performativen Akt. In den *Gender Studies* ist der Begriff mit Schlüsselkonzepten wie Maskerade, *Cross-dressing* und Transsexualität verknüpft. Durch Reinszenierung wird Identität konstituiert. In *Excitable Speech* zeigt Butler anhand Austins Sprechakttheorie am Beispiel rassistischer Sprache und Pornographie die Verflechtung performativer Sprechakte, gesellschaftlicher Macht, Subjektivität und der Materialität des Körpers.⁷⁰

die darstellerische Realisierung (*performance*) als begrenzter ‚Akt‘ unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und in diesem Sinne kann sie nicht als die Erfindung des ‚Willens‘ oder der ‚Wahl‘ des Ausführenden aufgefasst werden; was ‚darstellerisch‘ realisiert wird wirkt sich dahingehend aus, dasjenige zu verschleiern, wenn nicht gar zu leugnen, was opak, unbewußt, nicht ausführbar bleibt. Die Verkürzung von Performativität auf darstellerische Realisierung wäre ein Fehler.⁷¹

Performanz bzw. Performance ist die bewusste, darstellerische Inszenierung bzw. Realisierung von Geschlecht in (künstlerischen) Praktiken. Performativität wird als alltägliche, zitierende, normierende aber auch subversive Praxis von Geschlecht verstanden. Performativität ist das ständig andauernde Zitieren von Normen, die ein Subjekt einschränken und hervorbringen.⁷² Performative Akte müssen wiederholt werden um wirksam zu werden. Iterierbarkeit, gilt dabei als differenzierender Schlüsselbegriff. Performative Äußerungen sind nicht verifizierbar, sie gelingen oder scheitern im sozialen Feld. Keine Aufführung gleicht der anderen, auch das Original ist „nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen“.⁷³ „Die Frage ist nicht: ob, sondern wie wiederholen [...]“.⁷⁴ Dekonstruktion stellt „jene Termini, in denen sich die Identität artikuliert, als politisch dar.“⁷⁵ Der Ereignischarakter von Kultur wird fokussiert und künstlerische Praktiken als Tätigkeiten, Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken gesehen. In den Kulturwissenschaften bedeutet der *performative turn* die Ablösung des Text- und Bildparadigmas.⁷⁶ In den Geistes- und Sozialwissenschaften steht Performance im

70 Vgl. Kroll, S.304.

71 BUTLER, Judith: *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl., 1997, S.321.

72 Vgl. Hartmann, S.55.

73 Butler, 1991, S.58.

74 Ebd., S.217.

75 Ebd., S.218.

76 Alle kulturelle Aufführungen werden zum Forschungsgegenstand und mittels anthropologischer, ethnologischer und theaterwissenschaftlicher Methoden untersucht. Im Fokus stehen Prozesse der Bedeutungskonstruktion durch die Interaktion aller Teilnehmenden. Vgl. TREBESS, Achim [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Ästhetik – Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2006, S.291.

Zusammenhang mit Vorstellungen von Kultur, Subjekt und Identität. Lummerding sieht Potentiale für Veränderungen von Geschlecht in Butlers Konzept im Kontext von Medialität durch temporäre Suspendierung der eigenen Identitätsgrundlage.⁷⁷

Performance bezeichnet ebenfalls eine *life-Darbietung* zwischen Theater und bildender Kunst, die vor allem in den 1960ern in Europa und den USA populär wurde, deren Ursprünge aber weiter zurück liegen. Performance wird im Gegensatz zu Aktionskunst und Happenings häufig mit Hilfe neuer Medien aufgezeichnet und durch multimediale Produktion an andere Orte übertragen. Durch hybride, intermediale, interaktive Formen lässt sich Performance nicht klar eingrenzen. Sie weist Nähe zu Theater, Körperlichkeit und neuen Medien auf. Performance hinterfragt Grenzen von Medien und Körpern.⁷⁸ Maßgebende Impulse waren: Die Wiederbelebung ritueller Praktiken, die den etablierten Kunstbetrieb provozierte und eine Veränderung des Kunstbegriffs, der das traditionelle Verhältnis von KünstlerIn und Werk, die Abgrenzung einzelner Künste, die Distanz zu Rezipierenden, die Trennung von Ästhetischem und Profanen in Frage stellte. Charakteristische Elemente sind ein performativer Umgang mit Zeit, Raum, Materialität von Körpern und Artefakten. Präsenz und Prozesshaftigkeit werden wichtiger als das Endprodukt. Performance-Kunst ist prädestiniert für die Dekonstruktion und Darstellung von (weiblicher) Identität.⁷⁹

4.3 Der Körper als zentraler Austragungsort

Körperlichkeit bezeichnet die Summe der Eigenschaften des menschlichen Körpers. Seine Ausdrucksqualitäten umfassen physiologische Entität (z.B. Geschlecht, Alter), Materialität (z.B. Ausscheidungen), und Performativität (z.B. Bewegung, Haltung). „In der philosophischen Tradition der Phänomenologie wird die konstitutive Bedeutung von K.[örper] bei Wahrnehmungsprozessen betont.“⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty unterscheidet den Körper als zu beschreibende Größe und den fungierenden Leib als etwas Handelndes. Aussagen über Leiblichkeit betreffen den Leib, seine Beziehung zur Umwelt und zu anderen Menschen. Körper wird durch diskursive Einschreibung geformt, wie Diskursanalyse und Gendertheorie zeigen. Der Körper wird Indikator für soziale und politische Codierung, die Vorstellungen vom Körper als Hort der Natürlichkeit und Authentizität unterwandern. Körper wird medial vermittelt, von visueller Repräsentation bis zu leibhafter Präsenz. In der Performancekunst

⁷⁷ Vgl. Oster/Erst/Gerards, S.12ff.

⁷⁸ Vgl. Schanze, S.286f.

⁷⁹ Vgl. Trebeß, S.290f.

⁸⁰ Schanze, S.166.

wird er expliziter Gegenstand ästhetischer Produktion.⁸¹

Merleau-Ponty spricht vom System des Körpers als Situation, Beauvoir von „historischer Situation“, und Butler von einer „historischen Idee“.⁸² Es ist ein arbiträrer Bezug, der dem Körper eine soziale Temporalität und damit eine Identität verleiht. Gender ist der kulturelle Signifikationsprozess, der die Performance der sexualisierten Körper determiniert:

Wenn Beauvoir behauptet, dass Frausein eine historische Situation ist, hebt sie zugleich hervor, dass Körper einer bestimmten kulturellen Konstruktion unterworfen ist, nicht nur mittels Konventionen, welche sanktionieren können und vorschreiben können, wie jemand seinen Körper ausagiert, also den Akt der Performance, welcher der eigene Körper ist, sondern diese bestimmt ebenso die stummen Konventionen, welche die Art und Weise definieren, wie Körper kulturell wahrgenommen wird. In der Tat, wenn Gender der kulturelle Signifizierungsprozess ist, der den sexualisierten Körper bildet, und falls dieser Signifizierungsvorgang mitbestimmt wird durch zahlreiche Akte und deren kulturelle Wahrnehmung, dann scheint es auch so zu sein, dass innerhalb der Begriffe von Kultur es nicht möglich ist, Sex als verschieden von Gender zu erkennen.⁸³

In der Kunst wird die Repräsentation und die Kategorie von Geschlecht mit performativen Mitteln, Reinszenierung und der Arbeit an medialen Dispositiven neu verhandelt. Medien lassen sich hinsichtlich der Darstellung performativer Wiederholung von Geschlechterbildern und Identitätsmodellen untersuchen. In der Videokunst der 1970er wurde die kritische Hinterfragung einer patriarchalen Gesellschaft, im Bezug auf die Repräsentation von Frauen, stereotype Repräsentationsmuster weiblicher Körper und traditioneller Geschlechterrollen thematisiert. Seit den 1990ern wird parallel zum veränderten Subjektbegriff der Postmoderne die Ambiguität des Sujets inszeniert und ein stabiles Selbst hinterfragt. Prinzipieller Austragungsort ist der ethnisch, sozial und gestisch-habituell markierte Körper. Performativität ist Bildern implizit, d.h. dass diese zugleich darstellen und hervorbringen. Künstlerische Darstellung trägt somit wesentlich zur Konstruktion und Verwirklichung differenter Identitätsmodelle bei.⁸⁴

81 Vgl. ebd.

82 Vgl. GEBHARDT FINK, Sabine: *Situierte Körper und sexualisierter Raum*, In: Oster, S.168f.

83 Butler zitiert nach Gebhardt Fink, S.171f.

84 Vgl. JAELE LEHMANN, Annette: *Verfehlte Ähnlichkeiten. Genderperformances in neuen Medien*, In: Oster, S.19ff.

5. Subversive Strategien in der visuellen Praxis

Künstlerische Mittel der Denaturalisierung des binären Geschlechtermodells sind verfremdende Strategien wie Übertreibung, Diskontinuität und Widersprüchlichkeit, Dekontextualisierung, szenische Isolation, offensichtliche Maskeraden und ausgestellte Posen, die, ganz im Sinne Butlers, nicht als Ausdruck einer inneren Wahrheit fungieren, sondern als äußere Zeichen, die Identität überhaupt erst als Effekt hervorbringen.⁸⁵

In ihrem Buch *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* schreibt Johanna Schaffer über den Topos der *Visualität* als Feld gesellschaftlicher Bedeutungsproduktion. Wer ist zu sehen, in welchem Kontext, und v.a., wie? Wie werden Normen durch Kontrolle von Produktion, Zirkulation und Beschaffenheit visueller Repräsentation reproduziert? Sichtbarkeit hängt mit Wissen und Macht zusammen, und steht im Modulationsverhältnis zur Unsichtbarkeit. Was ist denkbar, sagbar und sichtbar – und was nicht? Schaffers repräsentationskritische Überlegungen zur visuellen Kultur verbindet politisches, ästhetisches und theoretisches Wissen. Die feministische Performance-Theoretikerin Peggy Phelan meint, mediale Allgegenwärtigkeit von Bildern junger Frauen habe diesen keine politische oder ökonomische Macht verliehen. Schaffer zitiert Teresa de Lauretis: „For what is finally at stake is not so much how <to make visible the invisible> as to how to produce the conditions of visibility for a different social subjekt.“⁸⁶ Folgend fordert Schaffer eine Qualifizierung von Sichtbarkeit, da nicht Quantität zählt, sondern Anerkennung, also Qualität.⁸⁷

Im Bezug auf minorisierte Subjektpositionen gehe es nach Butler, darum „jene Möglichkeiten zu reformulieren, die *bereits* existieren, wenn auch in kulturellen Bereichen, die als kulturell unintelligibel und unmöglich gelten.“⁸⁸ Das Dilemma jeder Produktion besteht darin, dass kritisch agierende, visuelle Produktion auf die Verwendung jenes Formenrepertoires angewiesen ist, die der Herstellung von Hegemonie dient. Jede Darstellung produziert Einschränkung, Verknappung, Asymmetrie und Hierarchie. Visuelle Kultur als Forschungsfeld und -praxis beschäftigt sich mit Sehen (Praxis) und Visualität (Bedeutungsproduktion). Forschungsgegenstände sind Repräsentationslogiken, Subjektkonstitution und Identitätsstrukturen. Wesentlich ist Foucaults Theorie zu Sichtbarkeit und deren sozialer und epistemologischer Bedingtheiten, die Körper, Subjektivitäten, ökonomische und politische Verhältnisse produzieren.⁸⁹

85 Dreyse, S.36.

86 De Lauretis zitiert nach SCHAFFER, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit – Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript Verl., 2008, S.17.

87 Vgl. Schaffer, S.11ff.

88 Butler, 1991, S.218.

89 Vgl. Schaffer, S.21ff.

Sichtbarkeit bedeutet auch eine höhere Einbindung in normative Identitätsvorgaben, Kontrolle, Disziplinierung und daher nicht automatisch mehr politische Macht. Unsichtbarkeit beinhaltet ebenso Macht, die überlebenswichtig sein kann.⁹⁰ Folgend plädiert sie für eine reflexive Praxis des Sehens, die Produzieren von Klischees und Identitätszwängen vermeidet, zur permanenten Revision bereit ist und Sehen als Ausdruck struktureller Bedingungen versteht. Am Beispiel der Stereotypisierung spricht Schaffer von *Anerkennung im Konditional*. Stereotypisieren ermögliche bestimmten BetrachterInnenpositionen die imaginäre Identifizierung mit unbedingter Souveränität – und verunmöglicht diese für andere. Diskursive Möglichkeiten werden durch klischeehafte Wiederholung reduziert.⁹¹ Nach Stuart Hall: „Das Stereotypisieren ist eine Repräsentationsform, die gesellschaftlich produzierte Differenzen reduziert, essentialisiert, naturalisiert und festschreibt.“⁹²

Schaffer spricht, wie Lummerding, von Repräsentation als den gesamten Komplex der Realitätskonstruktion. Realität wird zur Darstellungskonvention. Repräsentation als Prozess der Wirklichkeitskonstruktion impliziert eine Absage an die Unterscheidung von Bild und Sprache. Repräsentation umfasst Darstellung, Vorstellung und Stellvertretung und fällt in die Bereiche Ästhetik, Epistemologie und Politik. So ist die politische Dimension für ästhetische Prozesse interessant, da Darstellung mit Wirklichkeitsgültigkeit und -ähnlichkeit ausgestattet ist. Je höher die Befolgung von Darstellungskonventionen und kulturellen Codes, desto größer die Wahrscheinlichkeit, als real wahrgenommen zu werden.⁹³

„Hegemonie – als politische und ökonomische Tatsache – ist die Verfügung darüber, welche Interessen sich in welcher Weise formulieren können, wie sie sich vermitteln und durchsetzen lassen.“⁹⁴ In den Bereich der Ästhetik fallen die Gestaltung und Reflexion von Strukturen, Prozessen und Effekten des Darstellens, Sichtbarseins und Wahrgenommenwerdens. Wie wird Repräsentation als Spiegelung der Wirklichkeit naturalisiert und enthistorisiert? Wie ist das, was jeweils als wirklich verstanden wird, abhängig von der Darstellung? Welche Vorstellungen sind mit welchen Darstellungskonventionen verbunden? John Tagg zeigt in der Untersuchung *Last der Repräsentation* zur Fotografie als Mittel gesellschaftlicher Regulierung eine Asymmetrie zwischen *Bedeutung-Haben und Produzieren* und *Bedeutung-Sein*. Die Künstlerin Lorraine O’Grady untersucht schwarze, weibliche Subjektpositionen in einer westlichen Repräsentationsgrammatik und kommt zum Schluss, dass „[...] Their

90 Am Beispiel von Schwarzen im deutschsprachigen Raum verdeutlicht Schaffer die Ambivalenz einer extremen Sichtbarkeit bei gleichzeitiger Unsichtbarkeit.

91 Vgl. ebd., S.51ff.

92 Hall zitiert nach ebd., S.62.

93 Vgl. ebd., S.77ff.

94 Wagenknecht zitiert nach ebd., S.91.

function continues to be, by their chiaroscuro, to cast the difference of white men and white women into sharper relief.“⁹⁵ Repräsentationskritik beinhaltet die Analyse von Zugang zu Produktionsmittel, Verbreitung der Produkte, ebenso wie die Reflexion hegemonialer Darstellungs- und Wahrnehmungsformen.⁹⁶

Die feministische Filmtheoretikerin Kaja Silverman unterscheidet drei Dimensionen des Sehens und Wahrnehmens: *screen* (kulturelles Bilderrepertoire; die Art, wie die Welt gesehen wird), *gaze* (wie der Blick wahrgenommen wird) und *look* (wie einzelne ihre Sichtbarkeit erfahren). *Screen* meint ein „kulturell generiertes Bild oder Bildrepertoire, durch das Subjekte nicht nur konstituiert sondern auch differenziert werden in Bezug auf Klassenzugehörigkeit, Rassistheit, Sexualität, Alter und Nationalität.“⁹⁷ Angelehnt an Lacans Spiegelstadium beschreibt sie, wie Subjektivität entsteht, indem Mediiertheit, Alterität und Exteriorität des Bildes verkannt werden. Der *look* wird zum singulären, situativen Blick des Einzelnen. Laura Mulvey prägte den Begriff *To-be-looked-at-ness*, als implizite Passivisierung der weiblichen Position im Blicksystem. Schaffer bezeichnet mit dem *Vorgesehenen*⁹⁸ Wahrnehmungsweisen, die sich durch Wiederholung hegemonialer Praktiken aufdrängen. Gesellschaftlicher Konsens entsteht durch kollektive Identifikation mit Bildern und Erzählweisen. Herbert Marcuse schreibt: „Der Zugang zur Sprache wird denjenigen Wörtern und Ideen versperrt, die anderen Sinnes sind als der etablierte.“⁹⁹ Und Silverman:

Sollte sich unser Blick mit ausreichend vielen anderen Blicken treffen, dann ist er in der Lage, den Bildschirm neu zu konfigurieren, wobei bislang unbeleuchtete Teile in den Vordergrund rücken und diejenigen, die heute als normative Darstellung auftreten, abgedunkelt werden.¹⁰⁰

Im Sinne de Lauretis sollen diese Orte abseits dominanter Diskurse durch kritische Praktiken sichtbar gemacht werden, obwohl sie auf dominante Darstellungsformen angewiesen sind.¹⁰¹

„To <have one’s portrait done> was one of the symbolic acts by which individuals from the rising social classes made their ascent to themselves and others and classed themselves among

95 O’Grady zitiert nach ebd., S.89:

The female body in the west is not a unitary sign. Rather, like a coin, it has an obverse and a reverse: on the one side, it is white; in the other, not-white or, prototypically, black. The two bodies cannot be separated, nor can one body be understood in isolation from the other in the West’s metaphoric construction of „woman“. White is what woman is; not-white (and the stereotypes not-white gathers in) is what she had better not be. Even in an allegedly postmodern era, the not-white woman as well as the not-white man are symbolically and even theoretically excluded from sexual difference.

96 Vgl. ebd., S.85ff.

97 Silverman zitiert nach ebd., S.112f.

98 Bei Lacan als *donné-a-voir* bezeichnet, bei Silverman *given-to-be-seen*.

99 Marcuse zitiert nach ebd., S.115.

100 Silverman zitiert nach ebd., S.116.

101 Vgl. ebd., S.112ff.

those who enjoyed social status.“¹⁰² Durch die Porträtmalerei wird Status mittels Visualisierungsstrategien ausgedrückt. Porträtfotografie wird aber auch zur polizeilichen und wissenschaftlichen Identifikation verwendet. Ein Medium dient unterschiedlichen Praktiken. Subversives Potential ortet Schaffer im *Besetzen* und *Auffalten* zur Reformulierung dieser Praktiken. Schaffer zitiert Catherine Opie, die in Fotografien marginalisierter Positionen affirmativ einsetzt: „I mean, they’re always going to be stared at, but I try to make the portraits stare back.“¹⁰³ Diese Praxis des Idealisierens als Ausstatten mit Würde verändert die Sphäre des Abnormalen und Angestarttwerdens. Menschen sind in ihrer Subjektivität ebenso Produkte gesellschaftlicher Verhältnisse wie sie diese ihrerseits produzieren. Der Begriff *Subjektivität* beinhaltet die Unterwerfung unter gesellschaftliche Regeln und Bedeutungssysteme. Bei Butler ist Anerkennung die fundamentale Produktionsstruktur, als normatives Ideal und als prozessuales Ergebnis von Kommunikation. „Bestimmte Menschen werden überhaupt nicht als menschlich anerkannt, und das führt zu einer weiteren Ordnung nicht lebbarer Lebens.“¹⁰⁴ Symbolisches und Imaginäres werden so zentrale Bestandteile politischer und ökonomischer Ungleichheit.¹⁰⁵

Zusammenfassend inkludiert jegliches Sichtbarwerden immer eine Affirmation gegebener Strukturen der Sichtbarkeit. Zentral ist eine Analyse der Bedingungen und Effekte spezifischer Sichtbarkeiten. Hegemonie wird grundsätzlich über ästhetische Formen hergestellt und reproduziert. Schaffer plädiert für eine kritische Praxis des Sehens und Repräsentation, zur Veränderung hegemonialer Verhältnisse. Mögliche künstlerische Praktiken können u.a. folgende (sich teilweise überschneidende) Strategien anwenden:

- **Fragmentierung:** Das (eigene) Körperbild wird dekonstruiert und als inszeniert dargestellt. Der zerstückelte Körper wird nicht als Einheit sondern als artifiziell und konstruiert sichtbar.
- **Maskerade:** Eine maskierte Repräsentation arbeitet mit Tarnung, Fälschungen, Camouflage, transvestitischer Verkleidung. Durch Imitation wird Ähnlichkeit und Differenz aufgezeigt. Dabei werden zwangsläufig Vorstellungen von Originalität hinterfragt. Die symbolische Maske kann als „wahrer“ gelten, als das „wahre“ Gesicht dahinter. Wechselnde Verkleidungen stellen die Identität hinter der Maske infrage. Für Butler zeigt Transvestismus, dass nicht der Körper bedeutend ist, sondern das Symbol.¹⁰⁶ Das subversive

102 Tagg zitiert nach ebd., S.122.

103 Opie zitiert nach ebd., S.124.

104 BUTLER, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen*, dt. Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl., 2009, S.11.

105 Vgl. Schaffer, S.141ff.

106 Vgl. Dreysse, S.37.

Potential liegt in der „Offenlegung des imitativen Charakters jedes Geschlechts sowie des naturalisierenden Status‘ der Heterosexualität“.¹⁰⁷

- **Irritation:** Durch Bildstörung und Wahrnehmungsirritation werden vermeintlich offensichtliche Inhalte infrage gestellt. Die durch z.B. Montage, Manipulation, Unschärfe etc. erzeugten Bilder sind ambivalent.
- **Verweigerung:** Eine spezielle Rezeption (z.B. Voyeurismus, Rassismus, Sexismus) kann verhindert werden. Durch Mittel der Verweigerung wie Enthüllen und Verbergen, Verfügbarkeit und Entzug, Sichtbarmachung von Grenzen und Konstruiertheit, kann eine eindeutige Aussage (Naturalisierung) verunmöglicht werden und Erwartungshaltungen nicht erfüllen.
- **Identifikation auf Distanz** bedeutet keine vollständige Identifikation und somit Vereinleibung zuzulassen.
- **Verschiebung:** Eine Verschiebung hegemonialer Wahrnehmungsschemata passiert z.B. bei Übertreibung, Parodie und Ironie. Durch eine veränderte Wiederholung erscheint Bekanntes in einem neuen Kontext.
- **Übertreibung,** der übertriebene Einsatz typologisierender Darstellungslogiken bewirkt die Dekonstruktion der Typologisierung. *Besetzen des Rahmens* nennt Schaffer das überspielte Übernehmen von traditionellen Praktiken um so deren Funktion zu verdeutlichen.
- **Selbstinszenierung:** Die Inszenierung der eigenen „Identität“ ist die Macht der Selbstdarstellung. In der Performance-Kunst wird der Körper von KünstlerInnen zum Bedeutungsträger. Durch wechselnde, bewegliche Körperbilder wird eine eindeutige Identität verweigert.¹⁰⁸
- **Idealisieren** als Ausstatteten mit Würde verändert die Sphäre des Abnormalen und Angestarrtwerdens. Herrschendes Vokabular wird zu einem anderen Zweck genutzt. Durch das Zitieren findet eine affirmative Verschiebung statt.
- **Produktives Blicken** nimmt den Blick als handelndes und produzierendes Instrument wahr.
- **Dekonstruktion:** Konstruktionen und Hierarchien können aufgezeigt und denaturalisiert werden, wie z.B. die Denaturalisierung des binären Geschlechtermodells oder die Offenlegung der Konstruktion von Geschlechtsidentität.
- **Hybridbildung:** Durch hybride Darstellungen wird ebenfalls eine eindeutige Aussage

107 Ebd., S.44.

108 Vgl. Schaffer, S.90f.

verhindert. Infolge des Scheiterns der Angleichungsversuche kommt es zu einer Durchkreuzung der identitätsstiftenden Inszenierungspraxis.

- **Ambivalenz:** Uneindeutigkeit und Vielschichtigkeit der Realitätsebenen, eine Vielfalt von Rezeptionspositionen, lassen keine einheitliche Wahrheit zu und verhindern eine eindeutige Identifikation. Ambivalente Darstellungen verunmöglichen eine eindeutige Decodierung symbolischer Konstrukte und stellen sich so gegen Totalitätsansprüche.
- **Übersetzen:** Der Begriff wird von Butler als Bewegung zwischen verschiedenen, konfligierenden Bedeutungskontexten verwendet. Übersetzen als Reformulierung generiert andere Bedeutungen und neue Bedingungen für andere Wissensformen. In Gloria Anzaldúas Buch *Borderlands/La Frontera*, wird die Fähigkeit zwischen Welten zu vermitteln zur Quelle gesellschaftlicher Transformation. Rada Iveković betont, dass beim Übersetzen ja auch Kontexte übermittelt werden. Encarnación Gutiérrez Rodríguez sieht in der Unmöglichkeit einer vollständigen Übersetzung die Möglichkeit, über den normativen Rahmen hinauszugehen.¹⁰⁹

6. Zusammenfassung

Im ersten Teil dieser Arbeit wurden die theoretischen Grundlagen für die Analyse der künstlerischen Produktion Frida Kahlos aufbereitet. Anhand der vorgestellten Methoden werden im zweiten Teil die Strategien der Darstellung von Weiblichkeit bei Kahlo untersucht. Dabei wird ein Methoden-Mix aus Sprach-, Medienwissenschaften, Visueller Kultur, Cultural und Gender Studies angewandt.

Ausgehend von einer strukturellen Spaltung in der Sprache (Saussure) und der Psychoanalyse (Freud, Lacan) wird bei Butler Weiblichkeit wie Männlichkeit als soziale Konstruktion ohne vorhergehende Realität sichtbar. Lummerding beschäftigt sich mit der Konstruktion „Weiblichkeit“ und denkt Butler weiter. Schaffer interessiert sich für die Umsetzung dieser Theorien in der künstlerischen Praxis. In der feministischen Kunstpraxis, speziell in der Performance Kunst, nimmt der Körper als Bedeutungsträger einen zentralen Stellenwert ein. Weiblichkeit und Männlichkeit werden performativ dargestellt. In der Wiederholung liegt die subversive Kraft der Veränderung von Wahrnehmungsschemata. Beide plädieren für ein neues Verständnis von Wissen, Sprache, Realität und Repräsentation und argumentieren für ein Verständnis im Sinne einer kritischen Repräsentationstheorie bzw. visuellen Kultur. Die

109 Vgl. Ebd., S.154ff.

Unmöglichkeit einer Fixierung von Bedeutung bedeutet eine radikale Revision des metaphysischen Erkenntnisbegriffs und des Verständnisses von Wissenschaft. Für die Kunstgeschichte und -praxis bedeutet dies einen veränderten Blick auf:

- das Verständnis der Subjekte, die Kunst produzieren.
- die Produkte dieser Aktivität, die symbolische Bedeutung produzieren.
- Rezipienten, die in den Prozeß der Bedeutungsproduktion eingreifen.
- Verständnis der Tätigkeit und deren Auswirkungen.
- Selbstverständnis der Institution, d.h. die Bedingungen und Konsequenzen von Bedeutungsproduktion und Reflexion der politischen Dimension zu erkennen.¹¹⁰

In diesem Sinne möchte ich die vorgestellten Konzepte und Methoden im folgenden Kapitel auf das Werk Kahlos untersuchen.

¹¹⁰ Vgl. Lummerding, 1994, S.100f.

III Weiblichkeit bei Frida Kahlo

1. Hinführung zum Thema

Frida Kahlo ist heute eine Ikone des Feminismus. Wie aber wird „Weiblichkeit“ in ihrem Werk verhandelt, dargestellt und konstruiert? Die übliche Rezeption zieht biografisch-psychologische Deutungsmuster heran, und es existieren vielfältige Interpretationen des Werkes der populären Künstlerin. „Leider werden aber meist nur gebetsmühlenartig die bekannten Geschichten und Legenden tradiert. Langlebig wie Mythen halten sich diese Geschichten und verstellen den Blick auf das Werk.“¹ Zentrale Begriffe Kahlos Weiblichkeitskonstruktion werden geklärt, und Widersprüche zugelassen, um zu zeigen, wie vielfältig und ambivalent diese Inszenierung verläuft.

Nachdem im ersten Teil Theorien von Performativität von Gender und von Kunst als privilegierter bedeutungsproduzierender Praxis vorgestellt wurden, wird in diesem Teil am Werk Kahlos analysiert, wie Weiblichkeit inszeniert wird, und welche Konzepte dahinter stehen. Grundlage sind vor allem die zahlreichen Selbstdarstellungen der Künstlerin, in denen sie ihre Identität als wandelbar performt. Welche Strategien wählt sie, um weibliche Identität darzustellen? Wie wird Weiblichkeit verhandelt?

Im Sinne Lummerdings verwende ich einen Werkbegriff, der nicht nur Malerei, Skulpturen und *Diario* der Malerin betrachtet, sondern auch ihre Inszenierung in der Öffentlichkeit einschließt. Sowohl die Produktionsebene, als auch die Rezeption werden bezüglich einer Genderung betrachtet. Dabei geht es nicht um die phantasmatische Suche nach der „biografisch-authentischen“ Frida. Auch biografische Daten werden herangezogen, da das Werk der Künstlerin thematisch untrennbar mit ihrem Leben verbunden ist. Jedoch werden diese nicht als kausal-interpretative Fakten behandelt, sondern bezüglich der Rezeptionsbedingungen reflektiert: Warum werden diese biografischen Daten betont? Welche Schlüsse werden daraus gezogen? Wie wurde und wie wird Frida Kahlo heute rezipiert?

Die zu Lebzeiten als Frau des Malers Diego Rivera bekannte Kahlo hat die Berühmtheit ihres Mannes post mortem übertroffen. Sie wird als feministische Ikone ebenso wie als Repräsentantin Mexikos gefeiert und in weltweiten Ausstellungen geehrt. Diese starke Vermischung von Kunst und Leben in der Rezeption der Malerin wird untersucht, um

¹ PRIGNITZ-PODA, Helga: *Die himmlische Liebesgeschichte und chiffrierte Geheimschrift im Werk von Frida Kahlo*, In: MARTIN-GROPIUS-BAU; BANK AUSTRIA KUNSTFORUM: *Frida Kahlo – Retrospektive*, München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2010, S.18.

herauszuarbeiten, wie Kahlo das Thema Weiblichkeit verhandelt. Welche Konzepte stehen hinter getroffenen Aussagen und welche Strategien wendet sie an?

1.1 Werk- und Lebensgeschichte

1.1.1 Autobiografisches Werk

la vida no explica la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía [...] es lo que se llama creación o invención artística [...]²

Biografien schaffen die Illusion einer zusammenhängenden, einheitlichen Lebensgeschichte. Sie bedienen Vorstellungen eines autonomen, souveränen Subjekts, sowie einer Einteilung menschlicher Aktivitäten in private und öffentliche Bereiche.³ Die Bilder der bis Mitte der 1980er Jahre außerhalb Lateinamerikas eher unbekannten Malerin Frida Kahlo zählen gegenwärtig zu den international begehrtesten Kunstobjekten. Zahlreiche Veröffentlichungen⁴ zeugen vom Interesse an der Werk- und Lebensgeschichte der Künstlerin, die zu einer Legende des 20. Jahrhunderts wurde. Mit ihrem autobiografischen Œuvre wurde Frida zur Kunstfigur ihrer eigenen Person.

Die Trennung von Leben und Werk ist Teil einer bürgerlichen Konzeption von privater und öffentlicher Sphären. Künstlerische Produktion wird generell der Öffentlichkeit zugerechnet.⁵ Bei Kahlos autobiografischem Werk verschwimmen diese Grenzen, weshalb ich den Werkbegriff auf ihre öffentliche Performanz erweitere. Dies betrifft v.a. ihre Selbst-Inszenierung. Kahlo bemächtigt sich ihrer Identität und stellt sich selbst in wechselnden Körperbildern dar. Ihr bildnerisch-materielles Werk umfasst Techniken der Malerei, Zeichnung, Skulptur, Lithografie und Fresko. Im Bezug auf die Performanz ihrer Identität wird Dokumentationsmaterial wie Briefe, Fotografien und Biografien herangezogen. Der *Diario* stellt eine Mischform dar. Werk und Biografie der Kahlo sind untrennbar miteinander verbunden. Ihre Biografie ist ihr Werk und umgekehrt.

2 Schreibt Octavio Paz über Sor Juana Inés de la Cruz, und wurde von Ceballos als ebenso passend für Kahlo übernommen. Zitiert nach CEBALLOS, René: *Frida – Construcción iconográfica de un universo autorreferencial*, In: FELTEN/ Uta; SCHWAN, Tanja [Hrsg.]: *Frida Kahlo: Körper, Gender, Performance*, 1.Aufl., Berlin: Ed. Tranvía, Verl. Frey, 2008, S.155.

3 Vgl. MITTERMAYER, Manfred [Hrsg.]: *Einleitung*, In: MITTERMAYER, Manfred [Hrsg.]: *Ikonen, Helden, Außenseiter*, Wien: Zsolnay, 2009, S.7.

4 u.a. von Marcela Fernández Violante, Karen und David Crommie, Laura Mulvey und Peter Wollen, Ken Mandel, Dominique Mougnot, Amy Stechler, Héctor Tajonar. Vgl. BERGER, Verena: *Frida Kahlo – Ikone, Märtyrerin und Mythos. Filmische Künstlerporträts zwischen Mexiko und Hollywood*, In: ebd., S.53.

5 Ausnahmen sind Handwerk und Dekoration, zwei hauptsächlich Frauen zugeordnete Bereiche, die als häuslich-privat (und damit minderwertig) deklariert werden. Vgl. BARTRA, Eli: *Frida Kahlo, mujer, ideología y arte*, 3^a ed., Barcelona: Icaria, 2003, S.70.

Kahlo ist Gegenstand „populärwissenschaftlicher, biografischer und exotifizierender Zugänge“, die Einblick in die „ambivalente Diskursgeschichte eurozentrischer Wahrnehmung kultureller, ebenso wie geschlechtlicher Differenz“⁶ geben. Eine Analyse beinhaltet insofern Methoden der Intermedialitäts-, Gender-, Disability-, Performanz- und Hybriditätsforschung. Zentral ist die performanzorientierte Funktionalisierung der Kategorie Gender: Inszenierung des Selbst, des Körpers und des Genders.⁷

Ihre Biografie wurde bereits so oft erzählt, dass ich hier, soweit möglich, darauf verzichte. Sie lässt sich in wenigen Schlagwörtern zusammenfassen: Geburt, Kindheit, Unfall, Malerei, Leidensgeschichte, Hochzeit, Schwangerschaft und Fehlgeburt, Hoffnung, Amputation, früher Tod. Die Interpretation ihres Werks erfolgt fast ausschließlich bezüglich ihrer Biografie, mit Fokus auf ihre körperliche Leiden.⁸ Die Künstlerin verschwindet hinter ihrer Lebensgeschichte. Kahlos avantgardistisches Kunstverständnis hinterfragt Vorstellungen eines autonomen Kunstwerks und verschränkt Lebens- und Kunstentwürfe. Ästhetisierung und Entgrenzung des traditionellen Konzepts von Biografie sind als künstlerische Strategie zu verstehen. Zur Analyse werden historische, kunst-, gender-, und kulturwissenschaftliche Zusammenhänge herangezogen.⁹

In ihrem Werk bleibt auch heute noch vieles (neu) zu entdecken. V.a. aufgrund der verschlüsselten Ikonografie der Embleme, die Kahlo humorvoll einsetzte. Die Verschlüsselung der Bilder irritiert, lädt zur genaueren Betrachtung ein und lässt unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zu.¹⁰ Eine neue Blickrichtung auf ihr Werk ermöglichen auch die Theorien der Performativität von Identität, die auch für die Rezeptionsgeschichte Kahlos von Bedeutung ist. Zu Lebzeiten wurde sie primär als Frau Rivera wahrgenommen. Sie selbst überspitzte diese Deutungen, wenn sie sich als „pintora de afición“ bezeichnete, eine weibliche Bescheidenheitsrhetorik, die nur von genderblinden Deutungen ernst genommen wurde. Rivera trug viel zur Stilisierung Fridas als Ikone

6 Felten/ Schwan [Hrsg.], Klappentext.

7 Vgl. SCHWAN, Tanja: *Hybride Körper – Frida Kahlos pikturale Inszenierung des Gender im Kontext mexikanischer Medienkultur*, In: Felten/ Schwan, S.15.

8 Hayden Herrera: *Frida Kahlo. Ein leidenschaftliches Leben* (1983/2002), Raquel Tibol: *Frida Kahlo – Una vida abierta* (2002), Martha Zamora: *Aufschrei der Seele*, Rauda Jamis: *Frida Kahlo. Ein Leben für die Kunst* (1987/2000), Helga Prignitz-Poda: *Frida Kahlo. Die Malerin und ihr Werk* (2003), Andrea Kettenmann *Frida Kahlo. Leid und Leidenschaft* (2003), Vgl. SIEBER, Cornelia: *Mestizaje vs. Differenz – Frida Kahlos „Vier Bewohner der Stadt Mexiko“ (1938) als hybride Bildreplik auf José Vasconcelos’ „Raza cósmica“ (1925)*, In: Felten/ Schwan, S.140.

9 Vgl. GRONEMANN, Claudia: *(Autofiktionale) Inszenierungen von Hybridität und Androgynie – Transmediale und transkulturelle Strategien im „Diario“ von Frida Kahlo*, In: Felten/ Schwan, S.58.

10 So wurden zu Lebzeiten einige (wenige) Bilder nach kurzer Zeit von den Auftraggebern zurückgegeben. Z.B. das Bild für das Speisezimmer des Präsidenten, das einen hohlen Kürbis darstellt, was im spanischen Sprachgebrauch einen Dummkopf bezeichnet. Vgl. Prignitz-Poda, S.19.

nationaler Mythen bei. Er malte seine Frau auf Fresken, inszeniert sie als Künstlerin und Revolutionärin und kreierte die „indigene“ Kahlo. Politisierung und Öffentlichkeitswirkung führt jedoch bei beiden zu unterschiedlichen Rezeptionen.¹¹

1.1.2 Von der Biografie zum Starkult

Zu Lebzeiten war Kahlo¹² unbedeutend im Kunstbetrieb. Heute hat sie den Status einer Kultfigur und die Berühmtheit ihres Mannes Rivera, damals der bekannteste Muralist Mexikos, übertroffen. Nachträglich wurde sie zur Ikone des Feminismus und Postfeminismus. Die Voraussetzungen für den gegenwärtigen Status schuf sie selbst durch ihre idealisierte Selbstinszenierung. Sie verknüpfte Kunst und Leben zu einer untrennbaren Einheit: Ihr eigenwilliges Aussehen, inklusive Haare, Kleidung, Schmuck, wie in ihren Bildern und Fotografien zu sehen ist, formten ihr Image. Sie nutzte die farbenfrohe, dargestellte *Mexicanidad* als politische und ästhetische Aussage. In wiederholten Selbstbildnissen inszeniert sie sich als Ikone und selbstreferenzielles Kunstwerk. Die Autodidaktin findet sich in der Kunst der Kunstlosigkeit wieder. Tendenzen der Neuen Sachlichkeit, Moderne und des Naiven fließen in ihr surrealistisches Werk ein. In einem selbstreflexiven Verfahren mischt sie Authentizität mit künstlerischem Kalkül zu einer konstruierten Halbnaivität. Die Rezeption beschränkt sich hauptsächlich darauf, Leben und Exotik hervorzuheben, und kümmert sich wenig um formal-ästhetische Fragen.¹³

Ihre Lebensgeschichte wird zum Mythos, der mit den detaillierten, autobiografischen Malereien zusammenwächst. Kahlo ist längst mehr als Kahlo. Bilder und Fotos der Künstlerin sind Gegenstand multipler Reproduktionen. Sie ist eine Heilige, „la Santa Juana de un mundo pródigo en personajes límite, la Virgen de los abortos, la Eva retenida en el infernal paraíso de la mesa de operaciones.“¹⁴ Unzählige Biografien lassen die „echte“ Kahlo hinter den Interpretationen ihrer Persönlichkeit verschwinden. Leider werden in populären Biografien Quellen oft nicht angeben, und außerdem plagiiert. Es existieren vielfältige Erzählungen über die „reale“ Kahlo. Wahrheit und Fiktion lassen sich nicht mehr unterscheiden. Kahlo selbst manipulierte ihre Biografie, z.B. indem sie das Jahr der Mexikanischen Revolution (1910) als ihr Geburtsjahr (1907) angab. Über ihre Polio-Erkrankung mit elf Jahren, die eine Atrophie

11 Vgl. Gronemann, S.54ff.

12 Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón. Vgl. HERRERA, Hayden: *Frida- A biography of Frida Kahlo*, New York [u.a.]: Harper & Row, 1983, S.10.

13 Vgl. BRUGGER, Ingrid: *Essays – Eine kleine Welt, die so groß geworden ist...*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.12ff.

14 MONSIVÁIS, Carlos: „*Que el ciervo vulnerado / por el otero asoma*“ - *Crónica en torno a unas imágenes*, In: MONSIVÁIS, Carlos/ VÁZQUEZ BAYOD, Rafael: *Frida Kahlo: una vida, una obra*, México, D.F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, S.5.

im rechten Fuß nach sich zog, gibt es widersprüchliche Aussagen, ebenso wie über ihre Bekanntschaft zu Rivera und ihre Fehlgeburten. Irritation und Störungen tragen ebenso zur Verweigerung einer stabilen Identität bei. Als sie die Escuela Nacional Preparatoria besuchte, malte dort 1922 Rivera. Kahlo rebellierte mit ihren Freunden, *Los Cachuchas*, gegen aufgezwungene Schemata. Ihr Freund Alejandro Gómez Arias galt als kultiviert und kritisch. Auf Fotos aus ihrer Jugendzeit zeigt sie sich selbstbewusst, durchaus lasziv, und mit unverkennbar intensivem Blick.¹⁵

Der Busunfall 1925 wird als Wendepunkt ihrer Biografie häufig zur Interpretation ihres Werkes herangezogen. Die Rezeption des Unfalls erfolgt exzessiv und voyeuristisch. Die US-amerikanische Biografin Hayden Herrera beschreibt ihn so: „Something strange had happened. Frida was totally nude. [...] With the gold on her red, bloody body ... a piece of iron in her body.“¹⁶ Raquel Tibol schreibt in der ersten Kahlo-Biografie:

Tan pronto vi a mi madre le dije: „No he muerto y, además, tengo algo por qué vivir; ese algo es la pintura“. Como debía estar acostada con un corsé de yeso que iba de la clavícula a la pelvis, mi madre se ingenió en prepararme un dispositivo muy chistoso del que colgaba la madera que me servía para apoyar los papeles. Fue a ella a quien se le ocurrió techar mi cama estilo Renacimiento. Le puso un baldaquín y colocó a todo lo largo del techo un espejo en el que pudiera verme y utilizar mi imagen como modelo.¹⁷

Während der Rekonvaleszenz begann sie zu malen und Briefe zu schreiben. Alejandro reiste nach Europa. Kahlo blieb zurück und begann ihr Leben zu kommentieren. Sie konzentrierte sich auf sich selbst bzw. ihr Spiegelbild, und begann sich zu vervielfältigen. Ihre Texte sind direkter als ihre Bilder. Briefadressaten werden gestisch angesprochen, und sie nimmt erwartete Reaktionen vorweg, indem sie reflexive Fragen stellt, die sie selbst beantwortet.¹⁸ Sie versteckt Hinweise auf ihre Menstruation,¹⁹ und verwendet Koseformen oder poetisierte Varianten ihres Namens wie „Friducha“ oder „Boticelli“²⁰. *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926) ist ihr erstes Selbstporträt. In einem Brief an Alejandro benennt sie das künftige Thema ihres Lebens: „Lo único de bueno que tengo es que ya voy empezando a

15 Vgl. Monsiváis, S.7.

16 Herrera, 1983, S.49.

17 TIBOL, Raquel: *Frida Kahlo - Una vida abierta*, 1ª reimp., 1ª ed., México: Diversa – Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, S.38ff.

18 Vgl. VON BECKER, Peter: *Frida Kahlo, die Poetin – Zu den Briefen, Gedichten und Aufzeichnungen einer literarischen Künstlerin*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.41.

19 „Pancho Villa vino el domingo, pero F. Luna no se presenta, ya estoy perdiendo las esperanzas.“ Brief an Alex, 5 de noviembre de 1925, In: KAHLO, Frida: *Ahí les dejo mi retrato*, 1ª ed., Barcelona: Lumen, 2005, S.57.

20 Ihre Briefe unterzeichnet sie wiederholt mit „Botticelli“ (S.73). Botticellis Frauenbilder sind melancholisch-träumerisch - ein tragisch gefährliches Antlitz der Schönheit; Sie nennt sich auch „Friduchita“ (S.60) oder unterschreibt mit einem Dreieck anstelle des Namens (S.71); In: ebd.

acostumbrarme a sufrir“²¹. Die Schmerzerfahrungen sind grundlegend für ihre Ästhetik.

Kahlo traf Rivera im Antiguo Colegio de San Ildefonso wieder, vielleicht hat Tina Modotti sie ihm vorgestellt. Rivera, Vertreter des *Renacimiento Mexicano*, wollte an der Erschaffung eines neuen Nationalgefühls mitwirken. Für Kahlo war er die Offenbarung einer neuen Welt. Fortan kleidete sie sich als traditionelle Frau mit heterodoxen Gewohnheiten.²² Rivera eröffnete ihr den Zugang zur Kunstszene. Sie kam mit ästhetischen (Surrealismus) und politischen (Kommunismus) Konzepten in Kontakt, und lernte auf ihren Reisen die nordamerikanische und europäische Bourgeoisie kennen. Es eröffneten sich ihr neue kulturelle Räume, neue Visionen der Frau und der Liebe.

... no había tenido en mi mano un bloque de esa tierra roja, de donde salieron, idealmente maquilladas, las estatuillas de Colima que tienen algo de mujer y algo de cigarra, no me había resultado, finalmente, tan parecida a estas últimas por su porte y adornada también como una princesa de leyenda, con encantamiento en la punta de los dedos, en el rasgo de luz de pájaro quetzal que dejan al volar ópalos en el flanco de las piedras, Frida Kahlo de Rivera.²³

Die Aussage André Bretons spielt eine wichtige Rolle in der Rezeption Kahlos Werdegangs. Kahlo wird von ihm als exotisches Naturphänomen wahrgenommen. Trotzdem war dies die erste ernsthafte Auseinandersetzung mit ihrem Werk. Bretons Aussagen ordneten sie politisch-philosophisch und künstlerisch der europäischen Avantgarde zu.²⁴ Kahlo inszeniert sich in einem exotischen Paradies, von einer weiblichen Zeichen- und Bildsprache umgeben.

Añado que no hay más exclusivamente femenina en el sentido de que, siendo la más tentadora, consiente de buen grado en hacerse alternativamente la más pura y la más perniciosa. El arte de Frida Kahlo de Rivera es una cinta alrededor de una bomba.²⁵

Breton sah in Kahlo „la locura, las mujeres, lo ecótico“.²⁶ Das nimmt die spätere öffentliche Wahrnehmung Kahlos vorweg, die sie den zwei ideologischen Kategorien *Mexicanidad* und *Feminidad*, zuordnen. Auch Herrera bezeichnet sie als „the most Mexican of Mexicans.“²⁷ Kahlo repräsentiert eine doppelte Form der Marginalisierung. Ihre Kunst problematisiert geschlechtliche, kulturelle und nationale Identität. Sie formuliert eine neue Kunstsprache, hinterfragt neo-koloniale, kulturelle Werte, und verkörpert das „Andere“ schlecht hin.²⁸

21 Ebd., S.60.

22 Vgl. Monsiváis, S.10.

23 BRETON, André: *Antología (1913-1966)*, 12ª ed., Mexico: siglo xxi editores, 2004, S.141.

24 Vgl. Brugger, S.16.

25 Breton, S.143.

26 LOWE, Sarah M.: *Ensayo de Sarah M. Lowe*, In: LOWE, Sarah M.: *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*, 2ª ed., 1ª reimpr., México: Harry N. Abrams, 2005, S.27.

27 Herrera, 1983, S.18.

28 Vgl. BADDELEY, Oriana/ FRASER, Valerie: *Drawing the line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, London: Verso, 1989, S.92.

Zwischen *femme fragile* und *femme fatale* bietet sie ein unendliches Identifikationspotenzial. Die Fotografien der Eröffnung der ersten Kahlo-Ausstellung in Mexiko 1953, an der sie trotz körperlichen Verfalls teilnahm, wurden legendär. Frida wird zur Projektionsfläche vieler Klischees: Die Vorstellung einer kranken, verletzten, ausgestoßenen Künstlerin überwiegt. Sie maskiert sich als Märtyrerin in einer sakralen Ikonografie, als Sinnbild für Einsamkeit und Melancholie. Das öffnet das Assoziationsfeld des *artiste maudit*, des geschundenen Künstlers. Kahlo inszeniert ihr Leben als große ästhetische Geste und verschiebt ihre persönliche Krise ins Ästhetische. Sie entwickelt dabei eine universale Dialektik, und das Jahrzehnte bevor die Frauenbewegung „the personal is political“ zu ihrem Slogan machte. *Identity politics* und postkoloniale Hybriditäten sind Bestandteil eines globalen Diskurses über Machtstrukturen und Interdependenzen. Ihr Werk ist von einer absoluten, ästhetischen, und einer privaten Geschichtlichkeit gekennzeichnet - der Lauf der Geschichte und private Vergänglichkeit prallen aufeinander. Im Zwang zur Selbstinszenierung wird sie zur Schöpferin ihrer eigenen und einer universellen Identität.²⁹

In den 1940ern verschlechterte sich ihr Gesundheitszustand. Sie war bereits zur öffentlichen Person geworden, Zeitungen berichteten über sie. Die letzten Jahre waren vom körperlichen Verfall geprägt. „La persona se desintegra y el personaje crece.“³⁰ Ihrem Lebensdrang stehen Selbstmordversuche und das Zelebrieren des mexikanischen Todeskultes gegenüber. 1943 wurde die Mauer der *Fridos*³¹, ihrer SchülerInnen, an der Pulquería *La Rosita* eröffnet. Die Veranstaltung war ein großer kultureller Akt. Am 13. April 1953 wurde ihre erste Einzelausstellung, organisiert von Lola Álvarez Bravo, in der Galería de Arte Contemporáneo in Mexiko gezeigt. Kahlo singt, diskutiert, liebt, und lebt als wäre es das letzte Mal.³² 1954 endet der *Diario* mit einer Danksagung an ihre Ärzte, Krankenschwestern und Putzfrauen. „Espero alegre la / la salida – y espero / no volver jamas - / FRIDA.“³³ Am 13. Juli starb sie. Ihre Totenwache im Palacio de Bellas Artes wird zum Ereignis, später zur Anekdote. Ihr Sarg ist mit der kommunistischen Flagge bedeckt, es ertönen mexikanische Lieder. Bilder und Anekdoten ihres Todes werden zum Mythos, Frida zur Revolutionärin, und nationalen Heroin. Nach ihrem Tod wurde wenig über ihr Werk veröffentlicht. Erst in den 1980ern kam es zu einer Flut der Bewunderung. Ihr Liebesleben, die Ausstellungen außerhalb Mexikos, der Film

29 Vgl. Brugger, S.16f.

30 Monsiváis, S.26.

31 Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, Fanny Rabel und Arturo Estrada.

32 Vgl. Monsiváis, S.26.

33 LOWE, Sarah M.: *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*, 2ª ed., 1ª reimpr., México: Harry N. Abrams, 2005, S.160 bzw. 285; Beim *Diario* gebe ich bei den Zitaten beide Seitenzahlen an: Zuerst die Originalseitenzahl bzw. dann die Seitenzahl der transkribierten Version.

von Paul Leduc, Besucherströme in die Casa Azul, Bücher von Tibol, Herrera, Marta Zamora und Rauda Jamís, die Werke von Helga Prignitz-Poda, Salomón Grimberg und Andrea Kettenmann – post mortem scheint alles zu passen. „Frida es mucho más que la figura singularísima y la artista inesperada, [...] Frida es un retrato de época y es la obra que trasciende los retratos de época.“³⁴

In der Rezeption verselbstständigt sich Kahlos Biografie. Sie wird zur katholischen Kultfigur, zur Jungfrau, San Sebastian, la Dolorosa. Sie ist ein Symbol für Weiblichkeit und Leidenschaft. Kahlo verweist schon in ihrem Werk auf Frida, wie eine Statue ihrer Selbst, ihre eigene Schöpfung. Sie wird einverleibt, zur „Frida“, sie wird modern, die Fridomanía entsteht. Sie wird von Feministinnen, Chicanos, und Narzissten adoptiert.³⁵ Andere KünstlerInnen benutzen sie als Referenz und integrieren sie in ihre Konzepte. Madonna nennt Kahlo als Inspirationsquelle.³⁶ Es ist ihre Vielschichtigkeit und Ambivalenz, die sie zu unterschiedlichen Symbolen werden lässt, und die Basis ihrer posthumen Mystifizierung ist. Heute ist sie vor allem Kultfigur des Außenseitertums: körperliche Behinderung, Homosexualität, Egozentrik, Ethnie, Zurschaustellung ihres körperlichen und psychischen Leidens. Die unzähligen Bibliografien, „[que] repiten con frecuencia lo mismo“³⁷, bezeugen ihren Ruhm. Keine weibliche Künstlerin wurde jemals so zum Marketingobjekt wie sie.

1.2 Themen und Strategien

Anhand des Werks wird die Darstellung von Weiblichkeit bei Frida Kahlo untersucht. Da Werk und Biografie untrennbar miteinander verbunden sind, wird ihre öffentliche Inszenierung in die Analyse mit eingeschlossen. Welche Symbole und Attribute werden mit Weiblichkeit verbunden? In welchem Kontext wird Weiblichkeit tradiert, im Gegensatz zu Männlichkeit, und wie sieht das dargestellte Geschlechtermodell aus? Welche Themen werden verhandelt? Welche Vorstellungen stehen hinter den Darstellungen und, wie werden sie formal-ästhetisch umgesetzt? Zu Kahlos Werk zählen ihre öffentlichen Auftritte, Briefe, *Diario*, Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen. Sekundärquellen sind Fotografien, Filme und Erzählungen über sie. Im 2. Kapitel wird Kahlos *Mexicanidad* in einem geschichtlich-geografischen Kontext verortet. Im 3. Kapitel steht die Körperproblematik im Werk und Leben der Künstlerin im Vordergrund. Ihr Körper wird zum Medium ihrer Lebensentwürfe.

34 Monsiváis, S.28f.

35 Vgl. ebd., S.6.

36 Vgl. ebd., S.29.

37 CONDE, Teresa del: *Una visita guiada: Breve historia del arte contemporáneo de México*, 1ª ed., México: Plaza y Janés, 2003, S.61.

Das 4. Kapitel behandelt die unzähligen Selbstdarstellungen der Kahlo im Sinne Butlers Konzept der Performativität von Identität. Im 5. Kapitel wird die dualistische Grundlage ihrer Symbolwelt erklärt, wobei klar wird, dass Kahlos Weltsicht den Dualismus überschreitet und Grenzen sprengt. Zeit ihres Lebens schafft sie neue Welt- und Selbstentwürfe.

1.2.1 Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit

Silke Wenk kritisiert in ihrer Untersuchung von *Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit* den in der Kunstgeschichte inhärenten Eurozentrismus, der den Künstler (wie Gott) als weißen (heterosexuellen) Mann sieht. Auch im heutigen Kunstbetrieb nehmen Frauen immer noch eine marginale Situation ein. Ein Mythos ist eine gemeinsame Vorstellung einer Gruppe über die Erschaffung der Welt und Menschheit, ebenso wie über Begebenheiten. Er markiert tradierte Gegenüberstellungen von *Dichtung* und *Wahrheit*, bzw. *Mythos* und *Wissenschaft*. Im Spiritualismus der Moderne des 20. Jahrhunderts gewinnen Mythen wieder an Bedeutung.³⁸

Mythen wie jene von Pygmalion oder Prometheus dienen dazu Geschlechterverhältnisse zu definieren: Das aktiv formende männliche Subjekt, und das passiv, zu formende Weibliche. Hingegen ist der Mythos der Tochter des korinthischen Töpfers Debutades, der die Erfindung der Malerei bzw. Zeichenkunst nachgesagt wird, wenig bekannt. Die Tochter des Töpfers zeichnet den Schatten des in den Krieg ziehenden Geliebten nach um sein Bild zu bewahren. Wenk findet dieser Mythos sei ein Ursprungsmythos der künstlerischen Kreativität. In manchen Interpretationen wird der Mythos genutzt um Frauen eine begrenzte, subalterne Position im Kunstbetrieb zuzugestehen, als *Frauenkunst*. Der Mythos dient einerseits dazu, die besondere Stellung der Malerei bzw. *Disegno* hervorzuheben. Auf der anderen Seite wird die idealisierte Darstellung erhöhter Weiblichkeit zur Repräsentation höherer Werte als Allegorisierung genutzt. Der Ursprung beginnt mit Gott und der Erde als erstem Gemälde, dem Menschen als erste Skulptur; Natur fungiert als Künstlerin. Im 20. Jahrhundert wird Autorenschaft immer noch mit Männlichkeit besetzt und Natur mit Weiblichkeit.³⁹

Autorenschaft ist mit Namen verbunden, und Innovation, Authentizität und Autorität behauptet. Der Autorschaft der Wissenschaften hat sich etymologisch auf die Künste übertragen. Christliche Schöpfungsmythen werden vor allem seit der Renaissance auf die Künstlerfigur übertragen. Die Genealogie Gott-Künstler wird im Verhältnis Meister-Schüler

38 Vgl. WENK, Silke: *Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit*, In: HOFFMANN-CURTIS, Kathrin [Hrsg.]: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert – 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1995 - 1996*, Trier; Tübingen; Marburg: Jonas-Verl., 1997, S.12ff.

39 Vgl. CHRISTADLER, Maïke: *Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit*, In: Hoffmann-Curtius, S.17ff.

fortgeschrieben. In der frühen Neuzeit mussten sich die bildenden Künste ihre Stellung als *artes liberales* noch erkämpfen und sich gegenüber dem Handwerk abgrenzen. Die Naturüberwindung wird zum unterscheidenden Kriterium.⁴⁰ Der Pygmalion-Mythos stellt die männlich-menschliche Schöpfungskraft dar, die nicht von Gott kommt, sondern durch Selbstermächtigung des Künstlers. Die Interpretationen verändern sich im Laufe der Zeit.⁴¹ Selbiges geschieht beim Prometheus-Mythos. Auf Befehl seines Vaters versucht er, den Menschen nach seinem Bilde zu formen. Bei Goethe wird das Weibliche, Pandora, zur zentralen Bezugsperson für Prometheus. Das Bild des König-Vaters wird als Zentrum durch das Bild einer erhöhten, idealisierten Weiblichkeit abgelöst. In der Neuzeit vor allem seit der Romantik wird die Vorstellung einer Zweigeschlechtlichkeit von Natur und Kultur weitergedacht. Die weibliche Natur wirkt durch den männlichen Künstler. Diese vermeintliche Synthese beider Geschlechter führt zum neuen Bild von Androgynität – einem neuen Mythos von Ganzheit.⁴²

Maike Christadler arbeitet in ihrem Artikel heraus, wie bei Giorgio Vasaris Künstler-Viten Künstlerinnen⁴³ marginalisiert werden. Frauen werden mit Natur in Verbindung gebracht, Männer hingegen erscheinen als Genies. Weibliches wird strukturell mit Reproduktivität und Männliches mit Kreativität gleichgesetzt. Properzia de' Rossi ist die einzige Künstlerin bei Vasari, der ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Nach einer Lobrede auf berühmte Frauen, lobt Vasari ihre Tugend als Hausfrau, ihre körperliche Schönheit, ihren Gesang, bis endlich ihre Kunstwerke betrachtet werden. Ihr Sujet wird biografisch begründet. Ihr Tod sei tragisch, sie ein Naturwunder. Ihre Bilder werden als natürlich, beschrieben (Naturnachahmung), ihr wird eine triebhafte, reproduktive Natur zugeschrieben.⁴⁴

Vasari erklärt in *Le Vite* drei Epochen der nachmittelalterlichen Malerei: Die mimetische Abbildung der Natur ist die erste; In der zweiten wird exakte Naturwiedergabe erreicht, und in der dritten wird Natur übertroffen. Leonardo, Vertreter der letzten Phase, beherrscht die Natur bzw. schafft sie. Seine Drachen-Medusa gilt als Schreckensbild von Weiblichkeit im Gegensatz zur Mona Lisa. Die wird bei Vasari zur Beschreibung idealer Frauenschönheit, zu

40 Vgl. Ebd., S.23f.

41 Bei Ovid wird die Abscheu Pygmalions gegenüber der ihn umgebenden Tempelprostituierten als Anlass für die Neuschöpfung betont. Im 18. Jahrhundert verschiebt sich das Interesse hin zur Beziehung des Pygmalion zu seinem Geschöpf, das einen Namen (*Galatea* bei Rousseau) erhält und als relativ eigenständiges Geschöpf seinen Schöpfer herausfordert.

42 Vgl. Ebd., S.25f.

43 Viele Künstlerinnen begingen Selbstmord, oder wurden als Verrückte, Außenseiter, Hysterische, Hexen marginalisiert (statt wie ihre männlichen Kollegen genialisiert.) Sor Juana Inés de la Cruz wollte sich wie Männer kleiden. Sie verbrachte Tage allein und zurückgezogen, schreibend. Solche spezifisch weiblichen Erfahrungen reflektiert Kahlo in ihren Bildern.

44 Vgl. Ebd., S.32f.

einer Metapher für männliche Kreativität. Mit künstlerischen Mitteln ideale weibliche Schönheit konstruiert. Leonardo wird auf Grund seines *intelletto* gewürdigt. Das Frauenporträt wird zur Repräsentation von Naturhaftigkeit und Formungsbedürftigkeit. Im Gegensatz dazu wird Frauenkunst anstelle durch ein Studium erworben, von Natur gegeben. Geschlecht und Art der Kunstproduktion werden miteinander verknüpft, und das Weibliche als naturnahe Kunst dem männlichen Genie untergeordnet. Malerei wird zur männlichen Disziplin, vor allem *Disegno* erfährt insofern eine Aufwertung. Bestimmte Gattungen werden Frauen zugeschrieben, weshalb Frauen lange der Zugang zu Kunstakademien verwehrt wurde. Die Unmöglichkeit die eigene Körperlichkeit zu überwinden wird zum Gefängnis und zum Schicksal, was sich im frühen Tod der Künstlerinnen zu bestätigen scheint.⁴⁵

Durch den Geniekult wird das Leben einzelner Kunstschafter kategorisch mit ihrer Kunst verbunden. Signatur und Autorenschaft gewinnen an Bedeutung. Biografien verleiten dazu, die Kunst einer Frau als Ausdruck ihrer weiblichen Erfahrungen zu interpretieren. Im Bezug auf die „Politik des Eigennamens“ bemerkt Nancy Miller, dass es eine Rolle spielt, wer schreibt bzw. malt, und wer signiert. Für Peggy Kamuf ist Namensgebung ein Zeichen des Patriarchats.⁴⁶ Sie meint, die Maske des Eigennamens sichert patriarchales Erbe. Miller weist darauf hin, dass nicht alle Signaturen zu Namen von Autorenschaft werden. Erst durch Institutionen werden sie zu Funktionsweisen der Macht. Am Kunstmarkt spielt die Signatur eine Rolle im Bezug auf den Verkaufswert. Weibliche Namen sind dabei nicht von Vorteil. Die handschriftliche Signatur verleiht den Status von Originalität und Individualität als körperliche Spur des/der KünstlerIn. Die Signatur stellt die Grenzlinie zwischen Arbeit und Leben her. Dieser Zusammenhang zwischen Autorenschaft und Originalität wird aber infrage gestellt. In Anlehnung an *Nietzsches Otobiographie* verweist Derrida darauf, dass die Lesarten von Texten über die Signatur hinausgehen. Auch wenn ein Text „im Namen“ eines Autors geschrieben ist, geht er über dessen Intention hinaus. Derrida meint über das Verhältnis von Signiertem und Signierendem, dass es das affirmative Versprechen eines Anwesend-gewesen-seins impliziert. Der eigene Name symbolisiert das (geschlechtlich und ethnisch markierte) Subjekt. Unterschrift ist ein synthetisches, performatives Versprechen vergangener Anwesenheit, das durch Wiederholung Autorität und Legitimation erhält.⁴⁷

45 Vgl. Ebd., S.34ff.

46 Namensgebung und Benennung sind Instrumente der Macht (z.B. verändern sich Namen bei Migration, Ehe, Dienstverhältnissen, etc.). In der jüdisch-christlichen Tradition ist das Wort mit Gott gleichgesetzt. In Teilen der Welt ist die Frau von der Signatur ihres Mannes abhängig. Namen sind ein Teil der Selbstdefinition und Repräsentation. Wie Texte, können auch Namen umkämpft und mit neuen Bedeutungen versehen werden. Bemerkenswert ist, dass Kahlo sich nicht Rivera nannte. Vgl. CHERRY, Deborah: *Autorenschaft und Signatur. Feministische Leseweisen der Handschrift von Frauen*, In: Hoffmann-Curtius, S.54f.

47 Vgl. Ebd., S.45ff.

1.2.2 Rezeption

Rezeptionen haben meist eine reduktionistische Sichtweise auf das vielfältige Werk Kahlos. Sie wird primär als Repräsentantin des Anderen (Kolonialisierten, Weiblichen, Marginalisierten, Kranken etc.) rezipiert. Dabei verschiebt sie negativ Besetztes in die Sphäre der Affirmation. Ihr körperliches Leiden, ihr weiblicher Erfahrungshorizont, eine „intime“ Annäherung an die Künstlerin sind typisch für Frida-Darstellungen. Ebenso die Nennung beim Vornamen⁴⁸, der sie weg vom KünstlerInnenstatus hin in die Privatheit weiblicher Kunstproduktion rückt. Der Privatheitstopos, die geschichtliche Konstruktion geschlechtsspezifischer Räume von Häuslichkeit und Öffentlichkeit, wird überstrapaziert. Es kommt zu einer Naturalisierung des weiblichen Geschlechtscharakters, wobei die häusliche Sphäre als natürlicher Arbeitsbereich der Frau, das Private als genuin weiblicher Ort, gesehen wird. Des Weiteren macht die Rezeption die Vorstellung des autonomen, individuellen Künstlers als männlichen sichtbar. Die geniale Künstlerin ist traditionell weder durch Konzepte, noch durch Rollenvorbilder verankert. Kahlo besetzt diesen schöpferischen Rahmen als Frau.

Museen sind zentrale Orte der Kunstvermittlung und Ausstellungen⁴⁹ sind performative Akte, die in einem kulturellen Dialog Erzählungen konfigurieren. Je nach Positionierungen, je nach Diskurs werden bestimmte Bereiche Kahlos Selbstinszenierung und Kunst ausgeblendet bzw. betont. Die Kahlo-Ausstellung 2010 in Wien zeigte erstmals in Österreich eine große Anzahl ihrer Werke: 140 Exponate, davon ca. 60 Gemälde und 80 Zeichnungen. Kuratorin Prignitz-Poda, „die die Mexikanische Künstlerin in einer objektiven und umfassenden Perspektive“⁵⁰ präsentieren möchte, zeigt Kahlo als Brücke zwischen bildender Kunst Mexikos und Weltkunst. Die Ausstellung möchte über biografisch-voyeuristischen Aspekt hinausgehen, bedient diesen aber trotzdem - heißt dann „privat[er], sehr menschlicher[r] Aspekt“. „Wir wünschen viel Freude mit *unserer* Frida Kahlo!“⁵¹

Neuere Forschung haben einige Stellen Kahlos Biografie korrigiert. Sie selbst machte falsche Angaben über ihr Alter, und über die Abstammung des Vaters. Sie besuchte nicht die Deutsche Schule in Mexiko City sondern die Grundschule in Coyacán. Auch die

48 Ich versuche soweit unterscheidbar von *Kahlo* zu sprechen, wenn ich mich auf die biografische Künstlerin beziehe. Mit *Frida* meine ich die von ihr geschaffene Kunstfigur.

49 Mieke Bals sieht Ausstellungen als Prozess der kulturellen Aneignung. Die Anordnung der Exponate, begleitende Texte gestalten die Erzählung einer Ausstellung. Exponieren ist eine besondere Form des diskursiven Verhaltens. Vgl. DRÖSCHER, Barbara: *Frida Kahlo in double exposures*, In: Felten/ Schwan, S.121.

50 SÁIZAR, Consuelo/VICENCIO ÁLVAREZ, Teresa: *Vorworte*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.9.

51 BRUGGER, Ingrid/SARTORIUS, Joachim/SIEVERNICH, Gereon: *Vorwort*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.10f.

Polioerkrankung gilt als nicht gesichert. Picassos Zitate über Kahlo sind ebenfalls, oft von Rivera, erfunden.

Mit zunehmender Beachtung wurde Frida Kahlo zur Ikone eines Starkults. Karen Genschow spricht von einem Gesamtkunstwerk Frida Kahlo. Elisabeth Bronfen bezeichnet sie als mexikanische Diva. Kahlo stilisiert sich in ihrem Werk selbst zur Ikone. Bereits zu Lebzeiten wurde sie als Exotin rezipiert. Nach ihrem Tod findet sie Eingang in die Populärkultur. Es gibt einen Frida-Comic und viele andere Waren tragen ihr Gesicht. Frida ist ein Markenzeichen, von Mode-, Musik-, Film-, und Tourismusbranche kommerzialisiert.⁵²

Die Frida des 21. Jahrhunderts ist sowohl ein Star – eine Ware mitsamt Fanclubs und Merchandising – als auch [...] Ikone [...] einer quasi religiösen Anhängerschar. Diese ungebändigte, hybride Frida, eine Mischung aus der Jungfrau Guadalupe, tragischer Bohémienne, revolutionärer Heldin und Salma Hayek, hat mittlerweile das öffentliche Bild von ihr derart überlagert, daß es die historisch greifbare Kahlo zu überlagern droht.⁵³

Unzählige Biografien sind erschienen, fast alle finden sich auf Bestsellerlisten wieder. Auch folgende Verfilmungen ihres Lebens trugen zu ihrem Ruhm bei: *Diego et Frida* (FR 1993) von Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Frida, naturaleza viva* (MEX 1984) von Paul Leduc, und *Frida* (USA 2002) von Julie Taymor. Nach Verena Berger sind *Biopics* kommerzielle Filmproduktionen die meist populäre, zum Mythos stilisierte, von Schicksalsschlägen geleitete Künstlerleben aufgreifen, und zur weiteren Mythenbildung und Popularisierung beitragen. Im Falle Kahlos, die multiple Persönlichkeiten verkörperte, eine Reduktion schlechthin.⁵⁴ Die Filme wurden wegen Auslassungen und Fiktionalisierungen kritisiert. Während Leduc eine mehrdimensionale, filmische Poetisierung von Kahlo aus mexikanischer Perspektive schuf, setzt Taymor durch die Fixierung auf die Liebesgeschichte und den Exotismus auf eine Kommerzialisierung der biografischen Figur. Während Leduc das Leiden als Motor für kreatives Schaffen betont, gehen bei Taymor die Bedeutung der Bilder direkt aus der Lebensgeschichte hervor. Die amerikanische Regisseurin brachte Kahlo weltweit auf die Kinoleinwände und formte das heutige Bild der Künstlerin mit.⁵⁵ Die kunsthistorische Einordnung ihres Werks ist ein Desiderat geblieben. Ihre Biografie steht nach wie vor im Zentrum der Betrachtung. Der avantgardistische Aspekt ihrer Arbeit, aus postkolonialer Perspektive europäische und mexikanische Kunstproduktion zu vermischen, wird wenig beachtet.⁵⁶

52 Vgl. Gronemann, S.53.

53 Baddeley zitiert nach Schwan, S.14.

54 Vgl. Berger, S.54.

55 Vgl. ebd., S.64f.

56 Vgl. Sieber, S.136f.

Nach ihrem Tod ist Frida präsenter als je zuvor. Sie wurde zur Ikone der *Mexicanidad*. Le Clezio spricht von einem Mexiko von Diego und Frida, einer Epoche der Kreation, Innovation und Neuheit. 1984 wurde ihr Werk zum nationalen Erbe erklärt. Bis in die 80er war Kahlos Name in Europa eher unbekannt. Die erste deutsche Übersetzung der ersten Kahlo-Monographie von Tibol aus 1977 trug zur Wiederentdeckung der Künstlerin bei, ebenso die Retrospektive 1982 in der Londoner Whitechapel Art Gallery, die auch in Deutschland gezeigt wurde. Im Zuge feministischer westlicher Frauenbewegungen der 70er wurde sie zur Kultfigur.⁵⁷ Nach ihrem Tod wurde Kahlos Werk in der Ausstellung *Women Artists 1550-1950* (1976 Los Angeles) gezeigt. Eine monografische Ausstellung 1978 von Herrera organisiert, brachte ihre Kunst nach Europa und die USA. Die *Fridomanía* wurde stark von der 1983 erschienenen Biografie von Herrera verstärkt. Das internationale Interesse und die Anerkennung wuchsen. Ihre multiplen Selbstporträts, Körperdarstellungen, weiblichen Themen machten sie zur „Entdeckung“ der wachsenden feministischen Kunstgeschichte. Dabei entspricht sie nicht dem archetypischen Bild der Frau als Opfer. Mit ihren Redefinitionen ist sie eine Heroin des Performativen. Die Preise ihrer Werke steigen. Ihr Wert am Kunstmarkt zu Lebzeiten ist nicht vergleichbar mit ihrem Ruhm und ihrer Bekanntheit heute. Ihre Biografie ist im visuellen Diskurs dominant. Die Interpretation ihres Werks ist geprägt von ihrem Leben. Sie ist die Hauptprotagonistin ihres Werkes.⁵⁸

In der 1958 erschienenen Kunstgeschichte *Antologías de artistas mexicanos del siglo XX* ist Kahlo nur eine Seite gewidmet, Rivera hingegen drei.⁵⁹ In der von Teresa del Conde aus 1996 gibt es ein eigenes Kapitel für María (Izquierdo) und Frida, aber beide Frauen werden (im Unterschied zu den Männern) mit dem Vornamen genannt.⁶⁰ Heute ist Kahlo die bekannteste lateinamerikanische Künstlerin. Ihre Inszenierung dient als Model für KünstlerInnen, die kulturelle und sexuelle Identität suchen. Julio Galán folgt Kahlos Tradition bezüglich Selbstporträts. Nahum Zenil übernimmt Kahlos Fähigkeit sich selbst zu studieren und Leidenschaft zu objektivieren. *Con toda respeto* (1983) ist eine Hommage an Kahlo und ihr Bild *Der Bus* (1929). Seine Bilder sind fragil und homosexuell konnotiert. Er inszeniert sich als Christus oder Virgen Guadalupe.⁶¹ Er übernimmt Kahlos Konzept der multiplen

57 Vgl. FÜRNKRANZ-FIELHAUER, Maria: *Textile Hautbildung als Teil kultureller Identität am Beispiel Frida Kahlos*, Wien: Univ. für angewandte Kunst, Dipl.-Arbeit, 2001, S.53.

58 Vgl. EDER, Rita: *Frida Kahlo*, In: AMARAL, Tarsila do [III.]: *Tarsila, Frida, Amelia*, Barcelona: Centre Cultural de la Fundación "la Caixa", 1997, S.53ff.

59 Vgl. OBREGÓN SANTACILIA, Carlos (Fundador y Secretario general): *Antologías de artistas mexicanos del siglo XX*, No. 4, Mexico: Buro Interamericano de arte, Mayo 1958, S.64 (Kahlo) und S.94ff (Rivera).

60 Vgl. Conde, 2003, S.59.

61 Vgl. BARNITZ, Jacqueline: *Twentieth-century art of Latin America*, 1.Ed., Austin: Univ. of Texas Press, 2001, S.300.

Selbstporträts. Mónica Castillo macht ebenfalls häufig Selbstporträts nach Kahlo-Art. Ihre Performanz wurde zum Vorbild für Konzeptkunst, wie bei Teresa Margolles, SEMEFO uvm.⁶² Über Fridas Rolle für den mexikanischen Feminismus spricht auch Mónica Mayer der Gruppe *Polvo de Gallina Negra*.⁶³

2. Mexicanidad: Naturverbundenheit und Mestizentum

Die mexikanische Medienkultur ist geprägt von einer Hybridisierung verschiedener Einflüsse, von einer indigenen bis okzidental Spannweite. Kahlo arbeitet mit Strategien der Re- und Mehrfachcodierung, Rekontextualisierung und Neukonfiguration. Sie fragmentiert, verschiebt und kombiniert einzelne Symbole und konstruiert so ambivalente Hybride. Zentral ist ihr sexuell und ethnisch markierter Körper als Produkt heterogener Zuschreibung.⁶⁴ Ihre Techniken sind Fragmentierung, Überlagerung, subversive Transformation, *ars combinatoria*, eine surrealistische Ästhetik, Mehrdeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Sie eignet sich traditionelles Bildrepertoire verschiedener kultureller Bereiche an und formt die Ikonografie der katholischen Kirche, präkolumbianischer Mythen, spanischer und mexikanischer Volkskultur zu einer transkulturellen Bildersprache um. Dies entspricht Butlers Vorstellung einer Praxis des *Übersetzens*. Sie stilisiert ihre Selbstinszenierung und führt die Brüchigkeit ihres Körpers und die Hybridität ihrer polyvalenten Identitätskonstruktion vor.⁶⁵

2.1 Geschichtliche und geografische Verortung

2.1.1 Geschichte Mexikos

Mexiko hatte sich bereits 1810 als von Spanien unabhängig deklariert. Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zum Mexikanisch-Amerikanischen Krieg, anschließend zu einer Besetzung durch die Franzosen, die den Habsburger Maximilian als Kaiser einsetzten. Die Diktatur 1876 – 1911 unter Porfirio Díaz löste 1910 die Mexikanische Revolution aus. Bauern und Arbeiter erschütterten die alten Kräfte (Militär, Landlords, Kirche). 1920 wurde General Alvaro Obregón Präsident.⁶⁶ Einher mit der Revolution ging ein Gefühl nationalen Zusammenhalts, die Suche nach einer Identität, der *Mexicanidad*. Es kam zu einer

62 Vgl. Conde, 2003, S.127; S.147; S.162f.

63 Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=vcGPfEWO0x0&feature=player_embedded.

64 Vgl. FELTEN, Uta/SCHWAN, Tanja: *Vorwort*, In: Felten/ Schwan, S.7.

65 Vgl. STAHL, Andrea: *Mediale Transformation – Frida Kahlo und die Photographie*, In: Felten/ Schwan, S.91.

66 Vgl. MULVEY, Laura/ WOLLEN, Peter: *Frida Kahlo and Tina Modotti*, In: MULVEY, Laura: *Visual and other pleasures*, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2009, S.91.

Wiederentdeckung eigener kultureller Werte, die sich gegen eine amerikanische und europäische Vorherrschaft richtete. Darin begründet sich ein Interesse an prähispanischer und Volkskunst.⁶⁷ Vor allem die Abgrenzung zu den USA, die militärisch, diplomatisch und ökonomisch mitzumischen versuchten, war problematisch. Die USA waren Vorbild in vielen Lebensbereichen und Feind zugleich. In Europa war es die Zeit von Freuds Psychoanalyse, Albert Camus und Jean-Paul Sartre, für die Kahlo sich sehr interessierte.⁶⁸ Während der Mexikanischen Renaissance wuchs auch das ausländische Interesse am mexikanischen Kunstbetrieb. Auf Grund der kolonialen Vergangenheit war auch das Verhältnis zu Europa gespannt. In Lateinamerika wurden Akademien eingerichtet, als in Europa KünstlerInnen diese verließen. Durch die Desillusion des Ersten Weltkriegs schauten viele mexikanische KünstlerInnen auf ihr eigenes Land, auf neue Werte und ein neues Nationalbewusstsein, während in den Akademien weiterhin alte Meister kopiert wurden.⁶⁹ Die Kirche hatte eine zentrale Stellung und lieferte einen reichen Bilderfundus, der sich mit der Ikonografie der Eroberung und Kolonialisierung und jener prähispanischer Kulturen vermischte.⁷⁰

Die bedeutendste Strömung des *Renacimiento mexicano* (1922-1940) war der *Muralismo*, dessen erste Phase von 1921 bis 1924 angesetzt wird. José Vasconcelos (1882-1959), Direktor der Escuela Mexicana de Pintura, unterstützte die Muralisten um ein nationales Bewusstsein zu schaffen. Es existieren teilweise ikonografische und stilistische Ähnlichkeiten, dennoch mit individueller Ästhetik. Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) gelten als die Granden der Bewegung, „[that] forms a bridge from these broader issues to a closer consideration of the relationship between contemporary Latin American art and that of Europe and the United States.“⁷¹ Ihre modernen Konzepte erlangten internationalen Ruf in Theorie und Praxis. Das wachsende Bewusstsein kultureller Politik in Mexiko ist symptomatisch für lateinamerikanische Kunst. Kulturelle Produktion und politische Repräsentation waren verschmolzen. Die drei Granden waren federführend in der kulturellen Debatte über Natur und Zweck von Kunst. Gemeinsam ist ihnen ein Rückgriff

67 Vgl. RICO, Araceli: *Frida Kahlo - fantasía de un cuerpo herido*, 1ª ed., México, D.F.: Plaza y Janés, 1987, S.60.

68 Vgl. Conde, 2003, S.101.

69 Vorbilder waren u.a. das spanische Siglo de Oro und Barock, Cervantes, Calderón, El Greco, Velázquez, Goya. Vgl. Baddeley/ Fraser, S.41ff.

Am 28. Juli 1911 streikten Studenten der Academia de San Carlos zwei Jahre lang vom Maler Dr. Artl (Gerardo Murillo) inspiriert. 1913 übernahm der aus Europa zurückgekehrte Alfredo Ramos Martínez die Akademie, und hielt die Studenten dazu an, draußen zu malen. Vgl. CONDE, Teresa del: *Mexico*, In: SULLIVAN, Edward J. [Hrsg.]: *Latin American art in the twentieth century: Mexico, Central America, Cuba, Dominican Republic, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Ecuador, Peru, Brazil, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina, Chile*, 1. Publ., London: Phaidon Press, 1996, S.21.

70 Vgl. Baddeley/ Fraser, S.73.

71 Ebd., S.77.

auf die prähispanische Vergangenheit und Ästhetik alltäglicher indigener Kultur, dennoch stritten sie öffentlich über ihre Vorstellungen von Kunst für das Volk.⁷²

Vasconcelos plante eine Massenzliteraturkampagne, eine Reform des Schulsystems, eine staatlich gestützte Kunst im Sinne einer nationalen Kultur. Er glaubte an eine Rettung und Regeneration durch Kultur und befürwortete eine ethnische, barbarisch-wilde Ästhetik. Mit Symbolen und Mythen sollte eine heroische Vergangenheit konstruiert werden. Er unterstützte die Muralisten, die seinen sozial-künstlerischen Anforderungen entsprachen.⁷³ V.a. Rivera schuf das neue Mexiko mit wie niemand sonst. Seine Kunst war modern, monumental, ideologisch und politisch. Er belebte das Historiengemälde wieder. Der muralistische Stil war mit Elementen der frühen italienischen Renaissance, mit Wissen der europäischen Kunstgeschichte und mexikanischen Traditionen verbunden. Das war der Background für Kahlo, deren Gemälde im Gegensatz zu Riveras Mauern winzig wirken.⁷⁴

Rivera war mit einem Stipendium nach Europa gereist und Mitglied der Pariser Avantgarde. 1921 war er auf Einladung Vasconcelos nach Mexiko zurückgekehrt. Mit Siqueiros gründete er das Kollektiv *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, deren Manifest (1923) die ästhetische Debatte der nächsten zwei Jahrzehnte bestimmte. Die neue Ästhetik war rhetorisch an die eigene Kultur adressiert. Nach der Amtsenthebung Vasconcelos hatten es links gerichtete Kunstschaaffende schwer Aufträge zu bekommen. Rivera war vom industriellen Fortschritt und lebhaften Kunstmarkt Nordamerikas begeistert und nahm Aufträge aus den USA an. Kahlo beschränkte sich bei den USA-Reisen auf ihre Rolle als Ehefrau. In Detroit hatte Kahlo ihre zweite Fehlgeburt, gefolgt von einer monatelangen Depression.⁷⁵

1919 wurde Riveras Verhältnis zum *Partido Comunista Mexicano* (PCM) problematisch. Das Stalin-Regime in der Sowjetunion erschütterte den Glauben an den Kommunismus. Rivera positioniert sich auf Seiten Lenins und Troztkis. Er gab politisch den Ton an, und Kahlo, die von seiner Idee der Revolution überzeugt war, unterstützte ihn. Kommunismus wurde ihr Religionsersatz. 1933 bestellte John D. Rockefeller *El Hombre in cruce de caminos* bei Rivera. Es wurde zerstört, nachdem der Künstler sich weigerte, das Leninporträt zu übermalen. PCM wiederum sah es ebenfalls als Provokation, dass Rivera für Kapitalisten malte.⁷⁶ 1929 wurde er von der Partei ausgeschlossen. Rivera sollte öffentlich deklarieren,

72 Vgl. Ebd., S.79f.

73 Vgl. Conde, 1996, S.22.

74 Vgl. Mulvey/ Wollen, S.92f.

75 Vgl. Baddeley/ Fraser, S.81.

76 Vgl. Ebd., S.86.

dass ihn diese Arbeiten nicht am Kampf gegen die reaktionäre Regierung hindere, lehnte dies aber ab. Kahlo trat aus Solidarität aus. 1936 gewährte Präsident Lázaro Cárdenas dem von Stalin verfolgten Leo Trotzki auf Intervention Riveras Asyl. Trotzki und seine Frau Natalia Sedova wohnten in der Casa Azul.⁷⁷ Rivera gründete mit Breton und Trotzki die *Federación Internacional de Artistas Revolucionarios Independientes* (FIARI), mit dem Manifest *Por un arte revolucionario independiente*. Die Affäre zwischen der damals ca. dreißigjährigen Kahlo und Trotzki ist bekannt.⁷⁸ Aufgrund politische Unstimmigkeiten verließ Trotzki die Casa Azul. Später kam es zum Wiedereintritt in die PCM.⁷⁹ Nach 1924 blieben die Aufträge aus, Rivera war einer der wenigen, die noch welche bekamen.

Insgesamt gibt es wenig Literatur über lateinamerikanische Kunst. Lateinamerikanische Kunst wurde aus einer okzidentalen Perspektive wahrgenommen und somit als „exotisch“ und „Derivat“ europäischer oder nordamerikanischer Formen, als periphere, „neue Welt“. Zu den bekanntesten Namen zählen Orozco, Rivera, Kahlo, Roberto Matta, Joaquín Torres García, und Fernando Botero. Kahlo war auch mit Georgia O’Keeffe bekannt, mit der sie die Profession und das Interesse für indigene Kulturen teilte.⁸⁰

2.1.2 Riveras und Kahlos Mexiko

Toda arte es propaganda.⁸¹

No existe obra de arte sin contenido ideológico, niéguelo o no quién la haga, la mire o la oiga. El contenido ideológico es la sangre misma de toda obra de arte.⁸²

El arte apolítico no existe.⁸³

Todos sabemos que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender⁸⁴

Ideologien beeinflussen künstlerische Produktion: Was ist die „wahre“ Natur von Kunst, und was ihr Zweck?⁸⁵ Die Sexualisierung von Kunst erfolgt über Schöpfungsmythen und wird in der Produktionsgeschichte, bei Verteilung und Konsum von weiblich-geschaffener Kunst

77 Vgl. REYES PALMA, Francisco: Frida Kahlo: *Eine antistalinistische Bombe, als Geschenk verpackt*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.59.

78 Vgl. Monsiváis, S.22.

79 Vgl. Reyes Palma, S.65.

80 Vgl. SULLIVAN, Edward J.: *Introduction*, In: Sullivan, S.14.

81 Rivera zitiert nach Bartra, S.99.

82 Rivera zitiert nach ebd., S.97.

83 Selbiges gilt auch für eine angeblich „objektive, neutrale“ Wissenschaft. Ebd., S.57.

84 Picasso zitiert nach ebd., S.43.

85 Vgl. ebd.

fortgesetzt. Weibliche Schöpfung wird als etwas Spezifisches rezipiert.⁸⁶

Kahlo und Rivera waren in Mexiko Teil des sozialen und kulturellen Lebens. Über sie wurde in Zeitungen berichtet und ihre öffentlichen Aktionen beachtet. Rivera visualisierte die Geschichte Mexikos. Seine Faszination für Prähispanisches ist gegen Kolonialismus und Kapitalismus gerichtet. Die Vergangenheit dient dazu die politische Realität der Gegenwart zu illustrieren.⁸⁷ Rivera schafft ein plastisches Universum an öffentlichen Mauern. Seine geschichtlichen Themen sind politisch und sozial. Eine vergleichende Analyse der Werke Kahlo-Rivera lassen aber keine Mann-Frau Theorien zu. In ihren 25 Jahren Ehe beeinflussen und beraten sie sich gegenseitig, allerdings ohne aktive Eingriffe. Rivera, der wesentlich älter und berühmter war, beeinflusste Kahlos Konzeption von Weiblichkeit, Geschichte, Nationalismus und Politik.⁸⁸ Seine Lieblingsmotive sind Indígenas und das Bild des spanischen Soldaten der eine Indígena vergewaltigt als Symbol für Mestizaje. (Reale) Frauen sind in seinem Werk nur peripher präsent. Er malt Kämpfe der Arbeiter, Bauern, Bürger, Volk, Militär, nicht aber jene der Frauen. Denen kommt traditionell die Rolle der Mutter-Ehefrau-Geliebten zu.⁸⁹

Rivera setzte Kahlo als Allegorie in seinen Bildern ein, sodass sie Teil der visuellen Geschichte Mexikos wurde. Als sie sich kennenlernten, malte er sie als Militante in *Balada de la Revolución* oder *Arsenal de Armas* (1928).⁹⁰ Die jugendliche Kahlo verteilt Gewehre und Bajonette. Kahlo als revolutionäre Ikone wurde von Rivera konzipiert und produziert. In *Sueño de una tarde dominical* (1947/48) malte er sie im Zentrum der Komposition. Sich selbst malte er als kleinen Jungen, die Hand einer Art der *Calavera Catrina*⁹¹ gebend, hinter ihm Kahlo mit einem Yin-Yang Symbol.⁹² Im Wandbild *Unidad Panamericana* (1940), der Darstellung der kulturellen Vereinigung der beiden Amerikas, erscheint Kahlo in Tehuana als symbolische Gestalt des Südens. Rivera integrierte Kahlo, Lupe Marín, seine Exfrau, und andere Geliebte in seine Bilder, wodurch Realität und Bilderwelten verschwimmen.⁹³

Kahlo war zu einer Zeit geboren, als soziale, künstlerische, sexuelle Rollen sich veränderten. In ihrem Wunsch nach Freiheit definierte sie sich innerhalb und außerhalb der Norm.⁹⁴ Sie

86 Vgl. ebd., S.56.

87 Vgl. Baddeley/ Fraser, S.84.

88 Vgl. Bartra, S.84f.

89 Vgl. ebd., S.96f.

90 Kahlo ist in proletarischer Drillich-Kleidung mit kommunistischem Abzeichen dargestellt. Das Wandbild stellt er eine Utopie einer zweiten Revolution, den sozialistischen Wandel nach den Bauernkriegen 1910 dar. Modotti und Siquieros sind als Akteure gegen Riveras Trozismus dargestellt.

91 Sarkastische Darstellung einer reichen Dame, spätestens seit Posada bekannt.

92 Vgl. Conde, 2003, S.15.

93 Vgl. Ebd., S.84.

94 UDALL, Sharyn Rohlfsen: *Carr, O'Keeffe, Kahlo - places of their own*, New Haven; London: Yale

hält sich nicht an ästhetische oder politische Dogmen. Im Gegensatz zu den Muralisten und Rivera ist Kahlos Kunst kleinformig, persönlich und konkret. Es sind zwei unterschiedliche Visionen, die sich trotzdem komplementieren. Die einen wollen einen sozialen und politischen Wandel, die physische Realität bestimmt das Leben der anderen. Kahlo thematisiert spezifische Frauenerfahrungen: Abtreibungen, Krankheit, unerfüllte Mutterschaft.⁹⁵

„La ideología es, [...], *un conjunto de opiniones sobre el mundo*.“⁹⁶ Ideologien dienen dazu Hegemonien zu festigen. Nach Karl Marx und Friedrich Engels ist die Teilung von Arbeit ein natürlicher Prozess, durch biologische Differenz begründet. Die weibliche „Natur“ determiniert die Frau als Andere. Religion, Wissenschaft und Kunst sind ebenfalls ideologische Systeme. Von Bedingungen für Frauen zu sprechen ist ein politischer Akt.⁹⁷ „1953 entiendo ya hace muchos años / la dialectica materialista“⁹⁸ Kahlo steht Zeit ihres Lebens mit politischen Ideen in Verbindung. Nach ihrer Rückkehr in die Kommunistische Partei 1948 erfährt sie eine erfüllte Lebens- und Schaffensphase. Über ihre politische Betätigung gibt es nur wenige Angaben. Das eigentlich Militante in Kahlos Werk sind ihre Widerspenstigkeit, ihre intensive Subjektivität und Ausdruckskraft.⁹⁹ Dennoch beteuert sie im *Diario* wiederholt, ihre Malerei sei nicht revolutionär genug. Rivera sagte über Kahlos Kunst:

La expresión personal de esos hechos y sentimientos hasta lo óseo de la verdad, hacen que la referencia a ella misma, por su exactitud e intensidad, llegue siempre al plano y la extensión universales y a tener un papel social que nos atreveríamos a llamar poéticamente didáctico y rigurosamente dialéctico.¹⁰⁰

Er erkennt, dass ihr Werk weit mehr als individuell-subjektiv ist, dennoch aber keinen Universalanspruch stellt. Kahlo fordert mit ihrer Version dominante Werte und Ideologie heraus.¹⁰¹ Ihr Werk ist unverkennbar politisch: globaler Inhalt, Angriff auf dominante Ideologien wie Patriarchat und Kapitalismus, und „Frauenthemen“. Das Politische bei Kahlo ist das Private, das auch intimste Details nicht ausspart. Ironisch und unerbittlich kommentiert sie ihrer Erfahrungen als Frau. Die Innen-Außen-Dialektik ist ebenfalls gegendert. Der politische Raum, der Frauen zugestanden wird, ist der (private) Haushalt, während Männer als (öffentlich) politische Akteure in Erscheinung treten. Männlich wird mit mobil, Arbeit,

University Press, cop. 2000, S.1.

95 Vgl. Rico, S.62f.

96 Bartra, S.24.

97 Vgl. ebd., S. 24ff.

98 *Diario*, S.47 bzw. 227.

99 Vgl. Reyes Palma, S.58ff.

100 Rivera zitiert nach Tibol, 2002, S.105.

101 Vgl. Bartra, S.71f.

transzendent, politisch, produktive Arbeit und Kunst assoziiert; Frauen im Gegensatz als stabil, Haus, private Emotion, Familie, Haushalt (reproduktive Arbeit), Handwerk bzw. dekorative Kunst. In den Beginnen der feministischen Debatte wurde diese „private“, weibliche Sphäre entdeckt und neu bewertet. In Kahlos Fall ist die Beschränkung aufs Haus durch ihre Krankheit bedingt. Sie dekoriert sich und ihre Umgebung mit mexikanischer Volkskunst. Die Kinderlosigkeit scheint ihr den Zugang zur weiblichen Rolle zu verwehren. Kahlo nimmt aus ihrem inneren, weiblichen Raum, und zeigt Leiden, Selbstzweifel und Verletzlichkeit. Sie kritisiert die Marginalisierung im Privaten.¹⁰²

1982 war in Deutschland und Österreich die Kunstaussstellung *Frida Kahlo und Tina Modotti* zu sehen. Beide Künstlerinnen waren aktive politische Repräsentantinnen, die aufgrund von Nation und Geschlecht marginalisiert waren.¹⁰³ Kahlo und Modotti weisen politisch und künstlerisch sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede auf. Beide sind von den radikalen Tendenzen mexikanischer Politik beeinflusst. Beide entwickelten einen eigenen Stil¹⁰⁴ und fordern Hochkultur heraus. Feminismus hängt immer auch mit Fragen nach Repräsentation, nach der Politik von Bildern zusammen. Die Lebensgeschichten der beiden Künstlerinnen werfen auch die Frage auf, wie Frauen damals zum Kunstbetrieb kamen. Die mexikanische Revolution bereitete dafür den Boden auf. Beide thematisieren Frauenkörper, ihren Platz in der Repräsentation, und die Verbindung zwischen Künstlerin und dem repräsentierten Körper.¹⁰⁵

Modotti, die als Edward Westons Modell nach Mexiko kam und als Fotografin blieb; Kahlo, die als Riveras Frau wahrgenommen wurde. Ihre künstlerischen Zugänge sind unterschiedlich. Kahlo konzentriert sich auf den persönlichen Raum, das Innere. Modotti fotografiert die äußere Welt. Kahlo ist ihr eigenes Subjekt bzw. Objekt, ihr Interesse gilt ihrem Körper, ihrem Bild. Modotti beschäftigt sich mit sozialen Problemen.¹⁰⁶ Weder Modotti noch Kahlo dachten an Frauenkunst, aber ihre Entscheidungen sind oft mit ihren Lebensumständen und eben ihrer Weiblichkeit verbunden. Modotti, die italienische Migrantin der Arbeiterklasse

102 Vgl. Mulvey/ Wollen, S.94f.

103 Vgl. Dröschner, S.117.

104 Kahlos Stil folgt einer sachlichen Deskription der Realität. Sie modelliert die Stofflichkeit von Körpern und Gegenständen mit unglaublichem Detailreichtum. Sie stilisiert, malt plastisch-grafisch, betont den Glanz in ihren Augen. Tendenzen der Neuen Sachlichkeit der industrialisierten Großstadt überträgt sie auf die unberührte Natur und Kultur ihres Landes. Wie Henri Rousseaus Urwaldbilder sind sie einem *Realismo Mágico* verpflichtet. Vgl. STEININGER, Florian: „Frida Icon“ - *Das autoritäre Auge bei Frida Kahlo*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.47.

105 Vgl. Mulvey/ Wollen, S.88f.

106 Bei Modotti wird Schönheit zum Unfall ihres Lebens. Das Fotomodel kämpft als Fotografin um politische und professionelle Anerkennung. Modotti wurde als Aktmodel Westons bekannt und posierte auch für Rivera. Im Gegensatz zu Weston fotografierte Modotti ihre Modelle auf Augenhöhe: Arbeiterinnen, Proletarierinnen, Bäuerinnen im täglichen Leben. Vgl. Ebd., S.108.

in Kalifornien, und Kahlo, die intellektuelle mexikanische Bourgeoise. Kahlo, die sich und ihre mexikanischen Wurzeln ausstellte, und Modotti, die Ausbeutung und Unterdrückung beenden wollte.¹⁰⁷ Kahlo und Modotti lernten sich über die Kommunistische Partei kennen. Nach Herrera machte Modotti Kahlo mit Rivera bekannt.¹⁰⁸ Im Falle Kahlos (und Modottis) sind Kunstobjekt und Künstlerin nicht eindeutig trennbar. Beide repräsentieren Marginalität. „Die feministische Ästhetik bezieht sich auf diese Betonung des Körpers und analysiert seine Doppelfunktion: Kinder zu gebären und Schönheitsobjekt zu sein.“¹⁰⁹

„He leido la Historia de mi país / y de casi todos los pueblos.“¹¹⁰ Kahlo ist eine gebildete¹¹¹ Malerin, wenn auch Autodidaktin. Für Kahlo war es sehr schwierig, als professionelle Malerin anerkannt zu werden. Es war schwierig als Frau öffentliche Anerkennung als Künstlerin zu bekommen. Dafür kreierte sie eine Identität zwischen Originalität und Tradition.¹¹² Es gab wenige Museumsdirektorinnen, Kritikerinnen, Kuratorinnen, Kunsthändlerinnen, Kolleginnen, die ihren Einfluss hätten nutzen können um sie zu unterstützen. Hauptsächlich unterstützte sie Rivera. Ihre künstlerische Identität war mit der ihres Mannes verbunden.¹¹³ Auch für sie stand Diegos Kunst im Vordergrund – er konnte davon leben. Sie versuchte Zeit ihres Lebens mit dem Verkauf ihrer Bilder finanziell unabhängig zu werden. Zu Lebzeiten verschenkte sie Selbstporträts und Abzüge von Fotos von ihr. Sie verschenkt somit einen Teil ihres Selbst. Von den über die Galería de Arte Mexicano verkaufte Arbeiten wurden nur zwei zurückgegeben. In den ersten vierzehn Jahren nach ihrem Tod wurden nur drei Gemälde am freien Kunstmarkt verkauft. Die höchste Summe, die sie zu Lebzeiten erhielt waren 400 US-Dollar, von Nickolas Muray für *Lo que el agua me dio* (1938). Über Riveras Vermittlung verkaufte sie einmal mehrere Bilder, deren Erlös reichte um ihre Reisen zu bezahlen. Nach der Trennung von Rivera wurde die Frage nach finanziellem Auskommen bei Kahlo immer dringender. In den diesen Jahren erwarb Muray *Autorretrato con collar de espinas* (1940), und auch andere Freunde unterstützten sie. Jacques und Natasha Gelman und der Ingenieur Eduardo Morillo Safa sammelten bereits zu Lebzeiten Kahlos Bilder. Heute betreiben Kahlo *Aficionados* einen Reliquienkult um Gegenstände, die sie einst besaß. Sie ist von

107 Vgl. Ebd., S.90ff.

108 Herrera, 1983, S.80.

109 Mulvey/Wollen zitiert nach Dröschner, S.127.

110 Diario, S.103 bzw. 255.

111 Kahlo las u.a. Oscar Wild, Anatole France, Flaubert, Ibsen, Tolstoi, Petrarca, Brecht, Proust. Sie kannte Filme von Eisenstein, Fritz Lang, und Maler wie Piero della Francesca, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel zählten zu ihren Lieblingen. In ihrer Bibliothek in der Casa Azul sind Werke von Faust, Marx, Lenin, aktuelle Geschichtsbücher, Wörterbücher, hispanisch-britisch-amerikanisch-französisch-deutsch-russische Literatur, Belletristik, Kunst- und Zeitgeschichte, moderne und Alte Klassiker. Vgl. Von Becker, S.40.

112 Udall, S.4.

113 Ebd., S.293.

kommerziellem Interesse: Alles mit ihrem Namen darauf verkauft sich, auch Fälschungen sind im Umlauf. Etliche ihrer Bilder befinden sich in Privatbesitz und sind der Öffentlichkeit nicht zugänglich.¹¹⁴ Als Lehrerin der Esmeralda führt sie ihr Konzept, Kunst für das Volk zu machen fort und lässt *Los Fridos* Mauern einer Pulquería bemalen, einem öffentlichen Orte des Volkes.

2.1.3 Abgrenzung vom europäischen Surrealismus

Aufgrund des Zweiten Weltkriegs und des Spanischen Bürgerkriegs kamen 1939 bis 1942 viele europäische Intellektuelle ins mexikanische Exil, darunter Leonora Carrington, Alice Rahon, Wolfgang Paalen. Die mexikanischen Surrealisten waren im Kontakt mit ausländischen Künstlern wie sonst kein lateinamerikanisches Land der 1940er.¹¹⁵ Paris und New York blieben die wichtigsten Kunstmetropolen, aber das Interesse an nationalen Malschulen stieg. Der Surrealismus der Pariser Avantgarde beeinflusste Lateinamerika am meisten. Pablo Picasso, Exil-Spanier in Paris, nahm einerseits Elemente der spanischen Kunstgeschichte auf, andererseits galt sein Interesse der nicht europäischen Kunst. Die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs rückten den Tod, das Irrationale, das Unbewusste, das Mystische, das Unbekannte, native Kulturen und Banalitäten in den Fokus. Lateinamerika wurde ein europäischer Mythos von der „Neuen Welt“, einem Platz für Träume, außerhalb einer rationalen Ordnung. Das Interesse der Europäer für afrikanische und primitive Kunst war in Lateinamerika eine archäologische Rekonstruktion, da es sich um die eigenen kulturellen Wurzeln handelte.¹¹⁶

Die aztekische Kultur war vor nicht allzu langer Zeit gefallen. Als die Aztekenhauptstadt Tenochtitlan von Spaniern eingenommen wurde, malte Michelangelo die Sixtinische Kapelle aus. Die Ära des Aztekenreichs war simultan zur italienischen Renaissance, und somit um einiges näher als die Kultur von Ägypten oder Mykene. Im 13. Jahrhundert wurde Tenochtitlan gegründet und im frühen Cinquecento fiel es.¹¹⁷ Nahuatl wurde immer noch gesprochen und die indianischen Substrukturen in die Mexikanische Kultur integriert. Und es existierte bereits eine surreale Tradition, der *Realismo Mágico*. Mexiko war für Breton das surrealistische Land par excellence: Suche nach kultureller Identität durch Kunstpraxis, Nostalgie für eine verlorene Unschuld, rituelle Kraft der vergangenen Epochen, mysteriöse

114 Vgl. GRIMBERG, Salomon: *Fridas Freunde sind auch meine Freunde – Oder: Wer sammelt Kunst von Frida Kahlo?*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.29ff.

115 Vgl. Conde, 2003, S.79f und Rico, S.83.

116 Vgl. Baddeley/ Fraser, S.90-121.

117 Vgl. Mulvey/ Wollen, S.100.

Kodes, Bewusstsein des kolonialen Konflikts, Fragen nach Klasse, Gender und Rasse in Form eines kulturellen Synkretismus waren durchaus zeitgenössisch.¹¹⁸

Breton war von Mexiko fasziniert. Von der fantastischen Kunst beeindruckt, fand er in Kahlo den Prototyp seiner surrealistischen Vision.¹¹⁹ Mit César Moro und Paalen organisierte er 1940 in Mexiko Stadt die *Exposición Internacional del Surrealismo*, die geografisch in Europa und Lateinamerika geteilt war. Rivera und Kahlo befanden sich auf ihren Wunsch im europäischen Sektor.¹²⁰ Breton verlieh Kahlo die Aura des Anderen: Kahlo wird vom europäischen Surrealisten als „natürliche“ Surrealistin eingenommen, wie ein exotisches *objet trouvé*. Das Kahlo eine *surrealista intuitiva* sei, stimmt nicht. Sie kannte das 1924 von Breton mitverfasste *Manifest des Surrealismus*. 1938 und 1939 war sie in Paris und New York gewesen, wo sie u.a. Marcel Duchamp, Picasso, Max Ernst und Breton kennenlernte. Dennoch gibt es Unterschiede zur französischen Strömung:¹²¹ Mexiko ist ein Land, wo Traum und Realität Teil des Alltags sind.

„Añado que no hay más exclusivamente femenina en el sentido de que, siendo la más tentadora, consiente de buen grado en hacerse alternativamente la más pura y la más perniciosa.“¹²² Der Vertreter der europäischen Surrealisten beschreibt die Kunst Kahlos als das Weibliche schlechthin. Er ikonisiert ihre Weiblichkeit zwischen Heiliger und Hure, *femme fragile* und *femme fatale*. Dies rückt sie in den 1980ern, als die Suche nach der Substanz weiblicher Identität, nach einer weiblichen Ästhetik erfolgt, ins Zentrum des Interesses. Erst später wird die unselige Verquickung Frau-Werk kritisiert: Breton nahm „in Frida Kahlos Werk ausschließlich das wahr, was der rationalen Welt des weißen Europäers fremd war – Wahnsinn, Frauen, das Exotische“.¹²³ Kahlo wurde zur Inkarnation von *Mexicanidad*, und kultivierte dieses Image selbst mit ihren öffentlichen Auftritten.¹²⁴ Sie wehrte sich gegen die Vereinnahmung durch die europäischen Surrealisten, und wollte nicht als Surrealistin¹²⁵ bezeichnet werden, trotz offensichtlicher Ähnlichkeiten: „Some critics have tried to classify me as a Surrealist; but I do not consider myself to be a Surrealist. [...] I detest Surrealism. To

118 Vgl. Baddeley/ Fraser, S.99f.

119 Vgl. SULLIVAN, Edward J.: *Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva de fin de siglo*, In: RASMUSSEN, Waldo: *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Sevilla [u.a.]: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992, S.35.

120 Vgl. Barnitz, S.107f.

121 Vgl. Rico, S.85.

122 Breton, S.143.

123 Emma Dexter zitiert nach Schwan, S.13.

124 Vgl. Schwan, S.12f.

125 Prinzipiell gab es vier bekannte weibliche Surrealistinnen. Was sie verbindet ist ihre Beziehungen zu dominanten Männern: Kahlo mit Rivera, Izquierdo mit Tamayo, Remedios Varo mit Benjamin Péret, Carrington mit Max Ernst.

me it seems to be a decadent manifestation of bourgeoisie art.“¹²⁶ „I never painted dreams, [...] I painted my own reality.“¹²⁷ „I paint my own reality, [...] The only thing I know is that I paint because I need to, and I paint always whatever passes through my head, without any other consideration.“¹²⁸ kontert Kahlo der Fremddefinition. Sie akzeptierte diese Zuschreibung, wenn es ihr nutzte, bei anderen Gelegenheiten drückte sie jedoch ihre Verachtung der Surrealisten unverhohlen aus.¹²⁹ Kahlo wollte frei von -ismen und theoretischen Konzepten sein, und promotete sich als originale, unabhängige Künstlerin. Dennoch war es die Fremddefinition der Surrealisten, die mit der psychoanalytischen Theorie in Verbindung steht, die ihr zum Durchbruch verhalf. Ihre Bilder sind zu objektiv als rein surrealistisch klassifiziert zu werden. Sie verwendet die Zuschreibung und spielt damit. Ihre (aktive) Ablehnung dieser Zuschreibung von außen verdeutlicht ihre partizipative Rolle.¹³⁰

This is the nucleus – after the child is born of woman, man is born of woman, This is the bath of birth, the merge of small and large, and the outlet again.¹³¹

Lo que el agua me dio (1938) ist definitiv surrealistisch. Es zeigt die Sicht einer Frau, die im Bad sitzt. Zwischen ihren Füßen tauchen Erinnerungen, Ängste, Fantasien aus dem Wasser auf. Das Wasser ist bei Kahlo mit Weiblichkeit besetzt und transportiert ihre Imagination: Sexualität und Tod in einer feuchtsinnlichen Szenerie. Anspielungen auf Homers *Odyssee*, Ovids *Metamorphosen*, Joyces *Ulysses* sind bemerkbar. Die vielen realistischen Details lassen den Blick herumirren, und unterstreichen das Unerwartete, wie bei den Bildern Boschs. An der Wasseroberfläche erscheint eine Welt von Albträumen und Phantasmen. „¿Que haría yo / sin lo absurdo y lo fugáz?“¹³² Der surrealistischen Strömung



Abb. 3: *Lo que el agua me dio*

126 Herrera, 1983, S.263.

127 Ebd. *Frida Kahlo – The paintings*, New York: Harper Collins, 1991, S.124.

128 Ebd., 1983, xi-xii Preface.

129 In einem Brief an Muray im Februar 1939 spottet sie über das Gringoland, französische Intellektuelle und eitle Großkünstler („sons of bitches of the surrealists“). Ebd., 1991, S.119.

130 Vgl. Barnitz, S.110.

131 Whitman zitiert nach Udall, S.69.

132 Diario, S.47 bzw. 227.

widersprechend ist der Umstand, dass es sich bei Kahlo um reale, direkte Erfahrungen ihres Lebens handelt. Es ist Realität, die aus direkten Gefühlen und Intimitäten der Erfahrung einer Frau entsteht, ein *Realismo delirante*.¹³³ Ihre Figuren sind konkret, durch eine einheimische, familiär-persönliche Sprache ausgedrückt. „The Surrealists invented images of threatened sexuality. Frida made images of her own ruined reproductive system. [...] Eroticism ran more in Frida's veins than in her head.“¹³⁴ Weibliche und männliche Symbole sind präsent: Schnecken, Schamhaare, ein rotes Band verweist auf den weiblichen Zyklus, Blumen und ein phallischer Wolkenkratzer, der aus einem Vulkan hervorbricht, eine Mann mit präkolumbianischer Maske, ein Paar nackter Frauen. „Kahlo is playing with dualities, collapsing differences of time and space, reality and dream.“¹³⁵

Kahlo hat die Kunst der ligierten Monogramme von ihrem Vater gelernt, und verwendet sie in zahlreichen Bildern. Hier baut sie die Monogramme des Vaters als Wurzeln ein: Kahlo Wilhelm, und auch der einäugige Tyrann in der Odyssee weist auf den Vater hin. Gedanken, die nicht direkt geäußert werden dürfen, werden verschlüsselt mitgeteilt. Über die Halbschwester Kahlos ist bekannt, dass ihre Mutter bei der Geburt verstarb und sie in eine katholische Erziehungsanstalt kamen. Kahlo solidarisiert sich mit ihnen, indem sie sie als zwei Sirenen, nackte junge Frauen, auf einem Badeschwamm darstellt. Sie bezieht sich auf die antike Legende der Freundinnen Persephones, die mit ihr am Strand spielten, als diese von Hades entführt wurde. Sie werden von der Mutter der Unachtsamkeit beschuldigt und zur Strafe in Mischwesen verwandelt, die im Meer leben müssen, um Seefahrer ins Unglück zu stürzen. Die Sirenen ähneln den Halbschwestern Maria Luisa und Margarita Kahlo Cardeña. Ihre merkwürdige Haltung ergeben das Doppelmonogramm MMCK. Im folgenden Jahr werden sie nochmals im Bild *Dos desnudos en un bosque* oder *La tierra misma* (1939) dargestellt. Kahlo zeigt Sympathie für die Ausgestoßenen.¹³⁶

133 Vgl. HOOKS, Margaret: *Frida Kahlo - la gran ocultadora*, 1ª reimp., Madrid: Turner; New York: Throckmorton Fine Art, 2006, S.101.

134 Herrera, 1983, S.259.

135 Udall, S.29.

136 Vgl. Prignitz-Poda, S.23.

2.2 Hybride und transkulturelle Darstellung von Mexicanidad

2.2.1 Mexikanische Tradition

Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón / sin ver que sois la ocasión / de los mismo que culpáis: // si con ansia sin igual / solicitáis su desdén, / ¿porqué queréis que obren bien / si las incitáis al mal?¹³⁷

Kahlos Leben war geprägt von der Revolution 1910 und der Repräsentation von *Mexicanidad*. Die Mexikanische Renaissance hebt populäre, traditionelle Themen und Techniken hervor: *pulqueria*, *retablos*, *ex-votos*. Kahlos öffentlichen Auftritte und vor allem ihre Kleidung¹³⁸ transportieren kulturelle Identität. Sie verwendet Hybride von kulturellen Symbolen des christlichen Europas, präkolumbianischen Mexikos, Buddhismus, Kommunismus etc. Sie trägt indigenen Schmuck und kultiviert ihre indigene, spanische, ungarische - also hybride - mexikanische Identität.¹³⁹ Hybridität wird zum Konzept gegen eine eindeutige Identität. Die Mestizen-Kultur wird Vorbild einer neuen Weltvision, in der alle Religionen und Kulturen zu einer hybride Natur verschmelzen. Ihr Kunstbegriff entspricht jenem der europäischen Moderne, ist hybrid und performativ. Heute wird die Diversität der Darstellungsstrategien anerkannt.¹⁴⁰

Kahlo verwendet weibliche Vorbilder um ihre eigene Persönlichkeit zu kreieren. Zitierpraxis ist ein Verweis auf Autorität.¹⁴¹ Die Nonne und Schriftstellerin Sor Juana Inés de la Cruz¹⁴² (1651-1695), die zwischen Hof und Kirche, zwischen Indigenismus und mexikanischer Oberschicht, zwischen lateinamerikanischer und spanischer Kultur stand, symbolisiert wie Kahlo einen hybriden *Criollismo*, als Mittlerin zwischen zwei Welten. Genie und Weiblichkeit scheinen in ihrem geografischen und historischen Umfeld als unvereinbar. Die beiden Frauenschicksale weisen Parallelen auf. Beide sprechen mehrere Sprachen und tragen als exotische Ausstellungsobjekte zur Aufwertung ihrer Kultur bei. Beide versuchen sich Freiräume zu erkämpfen, in einem Umfeld, in dem sexuelle Unabhängigkeit Männern vorbehalten ist. Beide wirken wie Gefangene ihres (weiblichen) Körpers. De la Cruz flüchtet in die Sonderwelt des Klosters, die ihr Bildung trotz ihres Geschlechtes ermöglichte.¹⁴³ Kahlo integriert dieses barocke Erbe in ihr Werk, wenn sie auf Zerrissenheit, Hybridität, Maskerade,

137 Sor Juana Inés de la Cruz zitiert nach Felten/ Schwan, S.9.

138 Vgl. 3.2.2 *Weibliche Tehuana versus männliche Kleidung*.

139 Vgl. ARESTIZÁBAL, Irma: *Tarsila, Frida y Amelia*, In: Amaral, S.13.

140 Vgl. Dröschner, S.120.

141 Vgl. Udall, S.29.

142 Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana.

143 Vgl. Hassauer, 1997, S.211ff.

und androgyne Kunst Bezug nimmt. In *Las dos Fridas* (1939) inszeniert sie sich als aufgespaltene Persönlichkeit zweier Kulturen. Ihre Kunst wird zum Ventil ihrer Gespaltenheit und lässt plurale Lesarten zu.¹⁴⁴

In der nahuatl Kosmologie wird nicht zwischen Zeit und Raum unterschieden, weshalb individuelle Geschichten Teil des kollektiven Kontinuums sind. Kahlo kannte die vielfältigen Frauendarstellungen mexikanischer Folklore und präkolumbianischer Traditionen und integrierte sie in ihre Bilder. La Llorona, die weinende Frau, ist eine Mischung aus alter und neuer Tradition. In einem frühen Brief unterschreibt Kahlo mit „Frieda Lagrimilla de Gómez Arias or I Virgen Lacrimorum“¹⁴⁵. Oft malt sie sich mit weinendem Gesicht. La Llorona weint wegen ihrer Kinder, die sie ertränkt hat. Wer sie sieht läuft Gefahr verrückt zu werden, wer mit ihr spricht kann sterben. Manchmal hat sie die Gestalt einer Skelettfrau, auch als La Husera oder La Pelona, genannt. Die Knochen sind mit Kahlo verbunden und verdeutlichen die Nähe des Todes im Leben.¹⁴⁶ La Llorona weist auch Ähnlichkeiten mit Malinche und La Dolorosa, der besorgten Madonna, auf, die im Bild *Mi nacimiento* (1932) zu sehen ist.¹⁴⁷

Hassauer beschreibt Mexiko, als jenes Land,

das seine nationale Identität auf den Ursprungsmythos der *Manlinche* gründen wird, der indigenen Übersetzerin, Chefunterhändlerin und Geliebten des Konquistadors Hernán Cortés. Von der edlen *doña Marina*, der ‚Zunge des Cortés‘, dem gottgesandten Instrument der Bekehrung der Indios, von einer historischen Figur weiblicher Oberschichtenexzellenz also, wird sie auf dem Weg vom 19. zum 20. Jahrhundert zugerichtet zur *Chingada*, dem stummen erotisch-biologischen Körper der geschändeten Mutter der *mexicanidad*.¹⁴⁸

Doña Marina oder La Malinche (ca. 1500-1527), steht als Frau zwischen zwei Welten und ist der Prototyp der Mestizenkultur. Sie war eine adelige Nahuatl, die als Sklavin zu Cortés kam, seine Geliebte, Übersetzerin und Botschafterin wurde, und so wesentlich zur Eroberung Lateinamerikas beitrug. Sie nimmt eine Doppelrolle als Verräterin und Mutter der modernen kulturellen Diversität Mexikos ein. Sie ist eine kontroverse Figur, die für doppelzüngiges Sprechen steht. *La Chingada*, wie sie auch genannt wird, steht symbolisch für die gewaltsame Entstehung der *Mexicanidad*. Sie ist die Mutter der Rassen.¹⁴⁹

Teile der Llorona sind auch in der aztekischen Göttin Cihuacóatl, der Schlangenfrau, zu

144 Vgl. MAURER QUEIPO, Isabel: *Juana Inés de la Cruz - „la peor de todas“, als barockes Vorbild Frida Kahlos*, In: Felten/ Schwan, S.25ff.

145 Agosto 21, 1926; Kahlo, 2005, S.65.

146 Vgl. u.a. *Cuatro habitantes de Mexiko, La mesa herida, Lo que el agua me dio, El sueño, Autorretrato en la frontera de Mexiko y USA*.

147 Vgl. Udall, S.12f.

148 Hassauer, 1997, S.213.

149 Vgl. Maurer Queipo, S.31.

finden, auch Tonantzin, „unsere liebe Mutter“, genannt. Sie steht für Leben, Opfer und Tod. Manchmal ist sie mit Kind im Arm dargestellt, wie die Schlangenfrau Coatlicue. Coatlicue verkörpert Erde, Mond und Sterne. In *Moisés* (1945) wird sie als Mutter aller Götter dargestellt. Ihre Form wird zum Symbol mexikanischer Identität.¹⁵⁰ In der Ikonografie ist die Mutter Erde mit dem Element Wasser verbunden, dem Attribut der Vitalität. Die Gottheit des Wassers, Chalchiutlicue, steht für Geburt und Stillen. Ihr Körper, ein Feigenkaktus, taucht ebenfalls in Kahlos Bilderwelt auf.¹⁵¹

Mit Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Ernesto Sabato hat das Surreale in Lateinamerika eine lange Tradition. Amerikanische Geschichte beginnt vor Kolumbus und Cortés, wie Bruder Bernardino de Sahagún, der den Reichtum der aztekischen Kultur rekonstruieren konnte, zeigt. Carlos Fuentes sieht das aztekische Universum als ambivalentes, in dem große moralische und künstlerische Errungenschaften Schrecken und Blutopfern gegenüberstehen. Kahlos gebrochener Körper passt in diesen Mythos von Schönheit und Schrecken. Die Gegensatzpaare der Azteken werden ihre metaphorische Basis. Durch die Mischung mit multikulturellen Symbolen werden ihre Bilder mehrwertig.¹⁵² Maya-Bücher von Chilam Balam enthalten geheime Codes, rhythmische Wiederholungen, Humor und sexuelle Metaphern. Die Nahuatl-Quellen von Sahagún waren Kahlo bekannt.¹⁵³ Sie eignet sich Kultur an und formt sie zu etwas Neuem. Das Ergebnis ist ambivalent, absurd und vielschichtig.

In Mexiko gibt es eine synkretistische Tradition in der Volkskunst. *Artesanía* ist Handwerk und Touristenattraktion.¹⁵⁴ Der mexikanische Zeichner und Graveur José Guadalupe Posada (1852-1913) ist für seine makabren Skelette, *calaveras*, berühmt. Seine sarkastischen, sozialkritischen Drucke sind weit verbreitet. Er beeinflusste die Muralisten und Kahlo.¹⁵⁵ Der *Realismo Mágico* passt perfekt zur zeitgenössischen europäischen Tradition des Surrealismus. In Kahlos Werk macht sich dies durch schwarzen Humor, eine Leben-Tod Dialektik, Grausamkeit und Horror bemerkbar. Fuentes sah darin die lateinamerikanische Alltagsrealität: zwischen Mythos und Realität, Tag und Traum, Vernunft und Fantasie.¹⁵⁶

150 Zwei Schlangen formen einen Kopf. Das Halsband besteht aus menschlichen Händen und Herzen. Am Brustharnisch trägt sie einen Schädel. Ihre Arme und Beine sind Krallen, ihr Kleid besteht aus Schlangen. In *Autorretrato con trenza* trägt sie die Halskette der Coatlicue. Die Kette trennt den Kopf von den Schultern. Die Vegetation verweist auf Coatlicues Rolle der Revitalisierung und ungestüme Naturkraft. Ihre Frisur mit abstehenden Haaren erinnert an Medusa mit dem Schlangenhaar.

151 Vgl. Udall, S.14ff.

152 Vgl. Ebd., S.10f.

153 Vgl. Baddeley/ Fraser, S.115.

154 Mexikanische *arte popular* hat in diesem Sinn nichts mit der englischen *folk art* zu tun. In intellektuellen Debatten richtet sie sich als „natürliche“, unschuldige Kunst, gegen die Akademien und deren Definitionen der schönen Künste. Vgl. ebd., S.119f.

155 Vgl. ebd., S.82f.

156 Vgl. Arestizábal, S.23ff.

Kahlo übernahm formale Charakteristika des mexikanischen Erbes, indem sie auf Metallplatten malte, populär-religiöse Motive, und indigene Formen verwendete.¹⁵⁷ Sie nimmt prähispanische, und mexikanisch Elemente in ihr bildnerisches Werk und ihre Performanz auf um sich als authentische Mexikanerin darzustellen. Sie selbst ist eine städtische Frau der Mittelschicht. Die Adaption des Primitiven ist eine absichtliche Entscheidung, ein Kult um das Volkstümliche. Ihr Lebensraum, die Casa Azul mit Garten ist ganz in diesem Sinne eingerichtet.¹⁵⁸ Sie verwendet Handwerk als Objekte und Themen zugleich. Kahlo nutzt die Aufwertung der Volkskunst avantgardistisch, um moderne und alte Welt zu verbinden. Sie ist der Volkssprache näher als dem akademischen Diskurs.

Rivera riet ihr auf Metallplatten zu malen.¹⁵⁹ Sie verwendet die Genres des *Retablos* und *Exvotos* des 17. und 19. Jahrhunderts. Die naiven Bilder thematisieren Wunderheilungen, übernatürliche Erscheinungen, Tragödien und Leiden in reinen Farben. Oft handeln sie von Erlösung, Strapazen, Krankheit und Wunderheilungen. Der *Exvoto* ist ein Genre des okzidentalen, populären Heiligenkults mit magischer Funktion.¹⁶⁰ Meist sind sie in drei Teile geteilt: Oben ist die Heiligenfigur, die beschworen werden soll oder das Wunder bewirkt hat. In der Mitte ist die Beschreibung des Vorgangs, und im unteren Bildteil eine beschreibende, dankende Inschrift. Manche Werke Kahlos haben alle Charakteristika von *Exvotos*: auf Metall gemalt, „naiver“ primitiver Stil, reine Farben, das Erzählen einer blutigen Geschichte.¹⁶¹

Die mexikanische Volkskunst weist eine reiche Ikonografie bezüglich Sarkasmus und Ironie auf. Zum Handwerk gehören religiöse Gewänder, Puppen, Masken, Tonfiguren, Spielzeug, etc. Der *realismo naif* kommt in Bildern wie *Autobús* (1929) zum Tragen. Jean-Jacques Rousseaus Konzeption von Natur macht sich in tropischen Pflanzen und Tieren in leuchtenden Farben bemerkbar. Mittels mysteriösem Realismus wird eine belebte, menschliche Natur gemalt. Das Konzept der Naivität täuscht Unschuld und Kindlichkeit vor, das mit der präzisen Malweise und Motiven kontrastiert. Ironie und Sarkasmus zählen zu ihrem künstlerischen Konzept. Das blutige Bild *Unos cuantos piquititos* (1935) ähnelt einem Comic oder einer Karikatur. Lachen schützt vor impliziten Horror.¹⁶²

157 Vgl. Baddeley/ Fraser, S.122f.

158 Es beinhaltet ein Labyrinth, eine Pyramide mit prähispanischen Skulpturen und Blumenarrangements zu Ehren des Regengottes Tlatoc. Kahlo und Rivera besaßen eine Sammlung archäologischer Stücke. Auch einige Tiere lebten dort: mexikanischen Nackthunde, Katzen, Reh, Tauben, Enten, Papageien, Klammeraffen. Vgl. TIBOL, Raquel: *Frida Kahlo - crónica, testimonios y aproximaciones*, México: Ediciones de Cultura Popular, 1977, S.110.

159 Herrera, 1983, S.150.

160 Vgl. Rico, S.68.

161 In *El marxismo dará salud a los enfermos* steht Marx an der Stelle des Heiligen. Frida wird geheilt und wirft ihre Krücken weg. Vgl. Bartra, S.80.

162 Vgl. Rico, S.49ff.

2.2.2 Transkulturalität und Hybridität

Kahlo eignet sich eine transnationale Identität an. Sie erzeugt eine hybride Vorstellung der Welt, indem sie Elemente zeitgenössischer Kunst und der Kunstgeschichte aus mehreren Kulturen aufgreift. Sie markiert ihren Standpunkt klar als weiblich, indem sie ihn als schöpfend und naturverbunden darstellt. Metaphern und Ikonografien werden in ihrem Konzept zu konkreten Formen. Ihre Malerei ist eine intermediale Praxis der *ars combinatoria* und eine *reescritura* christlicher sowie präkolumbianischer Mythologeme. So erzeugt sie Hybridität, Sinnvervielfältigung und Mehrfachcodierung. Im Sinne des Postkolonialismus stellt sie ein *In-Between* zwischen indigener, christlicher, mexikanischer und hispanischer Kultur dar. Kahlo untersucht eurozentrische Repräsentationsmechanismen, Diskurse der Differenz und Interkulturalität am Beispiel ihres exponierten Körpers. Sie nutzt ihre *mestizaje* als Kategorie der Ethnizität und wird wie Malinche zur Übersetzerin einer neuen Sprache.¹⁶³

Um die Wandelbarkeit und Prozesshaftigkeit ihrer Subjekte zu zeigen, malt sie sie während der Metamorphose. Ähnlich wie bei Picassos *Minotauren* entstehen Bilder hybrider Wesen, halb Mensch, halb Natur, im Moment ihrer Transition.¹⁶⁴ Anthropomorphe Themen kommt zentral in folgenden Bildern vor: *Raíces* (1943) zeigt Kahlo während ihrer Metamorphose zum Baummenschen, verwurzelt in der mexikanischen Erde. In *Retrato de Luther Burbank* (1931) verwandelt sich der nordamerikanische Botaniker, der Hybridsamen züchtete, in einen Baum. Es entsteht ein Hybrid, halb Mensch, halb Baum.¹⁶⁵ In *El ciervo herido* (1946) verwandelt sie sich in einen Hirsch.

*Los cuatro habitantes de México*¹⁶⁶ (1938) zeigt ein nachdenkliches Mädchen (vielleicht Frida selbst) auf einem Platz in Coyoacán, Mexiko, mit vier Figuren. Eine hybride, transkulturelle *Mexicanidad* wird dargestellt. Zusammenstellung und Farbgebung beziehen sich auf die Rassenproblematik und den Mestizaje-Diskurs. Die Farben der Figuren verweisen auf ethnische Ingredienzien: Rot als indigene, lateinamerikanische Rasse; Schwarz als afrikanische; Weiß als europäische; Gelb als asiatische. Das Gemälde wird als hybride Bildreplik auf Vasconcelos' 1925 erschienenen Aufsatz *El mestizaje. Origen y objeto del continente – latinos y sajones – probable misión de ambas razas – la quinta raza o raza cósmica* verstanden.¹⁶⁷

163 Vgl. Felten/ Schwan, S.8ff.

164 Vgl. Hooks, S.104.

165 Vgl. Rico, S.124.

166 Originaltitel: *La plaza es de ellos*.

167 Die prominente Zukunftsvision Vasconcelos' sieht in Lateinamerika die Entstehung einer kosmischen Rasse durch Veredelung der besten Eigenschaften aller Rassen. Innerhalb der Rassendiskussionen des beginnenden 20. Jahrhunderts positioniert er sich mit einer Eloge auf Veredelung durch Synthese, gegen das rassische

Die Judasfigur in blauer Latzhose ähnelt Rivera, wobei der Schnauzbart auf ihren Vater verweist. Beide hatten jüdische Wurzeln. Die dunkle, präkolumbianische Tongestalt mit schwangerem Bauch symbolisiert Fruchtbarkeit. Ihre Füße sind kaputt. Sie verweist auf Kahlos Kinderwunsch und den kranken Fuß. Der kleine Kopf sieht aus wie nachträglich



Abb. 4: *Cuatro habitantes de México*

aufgesetzt: Dem indigenen Körper der aztekischen Muttergöttin Tonantzin wird ein neuer katholischer Kopf der katholischen Jungfrau Guadalupe aufgesetzt.¹⁶⁸ Sie wird zum Symbol mit synkretistischen Bedeutungskomponenten, von Kolonialiserten und Kolonisatoren verehrt. Ihre Interpretationsmöglichkeiten sind vielfältig: Mutter, Jungfrau, unerfüllter Kinderwunsch etc. Die *Calavera*¹⁶⁹ ist ein ästhetisches Zeichen für die Gleichheit aller Menschen im Tod. Der Tod markiert den Übergang und einen neuen Anfang. Das Skelett verweist auf menschliche Vergänglichkeit, alte Kulte, und Kahlos persönliches Leben. Das Skelett ist ebenfalls ein kulturübergreifendes Symbol. Das Strohputzenensemble ist ein typisches Produkt mexikanischer Volkskunst und verweist auf die Kolonialisierung. Das Mädchen mit melancholischem Blick bezieht sich auf Vasconcelos' Beschreibung der indigenen Bevölkerung. Die Identität der kleinen Frida vermischt sich mit der ihres Landes und ihrer Umgebung. Kahlo schreibt ihre persönliche Geschichte in die Mexikos ein. Die Figuren sind typische Objekte der mexikanischen Volkskunst, aber ein Synkretismus wird deutlich, der ambivalente Aussagen produziert. Unterschiedliche Deutungen gemeinsamer Zeichen werden möglich - Bedeutungsvielfalt entsteht. Mit dieser Strategie nimmt Kahlo an der gesellschaftlichen Symbolproduktion teil. Sie versieht verschiedene ethnische, religiöse und soziale Gruppen mit einer gemeinsamen Symbolik und bindet ihre persönlichen

Reinheitsideal mit hierarchischer Wertigkeit. Er versucht eine Aufwertung der Mestizaje. Vgl. Sieber, S.146f.

168 Dem getauften Indio Juan Diego erschien der Legende nach 1531 in der ehemaligen Hauptstadt des Aztekenreichs am Tempel der Tonantzin (aztekischen Mutter- und Mondgöttin) die Gestalt der Coatlicue. An jener Stelle errichteten die spanischen Eroberer den Altar der Virgen de Guadalupe, der heute wichtigsten nationale Ikone der Religiosität. Vgl. Ebd. S.142f.

169 Das Skelett ist ein Gegenstand volkstümlicher *Mexicanidad*. Bekannt sind die Feste am *Día de los muertos*. Skelette werden als Kostüme, Modelle, Zuckerbäckerei an Festtagen im mexikanisch-katholischem Kalender verwendet. Typisch für die mexikanische Volkskultur sind die Zeichnungen von Posada. Das Skelett verweist aber auch auf eine europäische Tradition. Z.B. Goya, den Meister des Exzentrischen und Marginalen, und das Motiv des *danse macabré*, in der europäisch-katholischen Tradition. Das Skelett kommt auch in den Bildern *Die verletzte Tafel* (1940), *Der Traum* oder *Das Bett* (1940) vor und verweist auf Kahlos intime Gedanken an den Tod.

Erfahrungen in ein gesellschaftliches Zeichenkontingent ein.¹⁷⁰

Das helle Gerippe steht für die fünfte, zukünftige, kosmische Rasse. Vasconcelos beschreibt die Eroberung als schmerzhaften und gewalttätigen Prozess, der letztendlich zur Perfektion und Höherwertigkeit führt, und somit die Kolonialisierung rechtfertigt. Bei Kahlo verläuft die Darstellung um einiges problematischer. Gewalt, Zerstörung und Desintegration sind Teil der synkretistischen Manifestation der mexikanischen Volkskunst und der Mestizaje. Es



Abb. 5: *Autorretrato de pie en la frontera entre México y Estados Unidos*

sind gewaltsame Subordinierungs- und Auflösungsakte, die zur Vermischung führen. Vasconcelos nimmt auch auf Ästhetik Bezug: „La vida fundada en el amor llegará a expresarse en formas de belleza“.¹⁷¹ Das Konzept eines universellen Empfindens von Schönheit ist fragwürdig. Das Hässliche wird v.a. mit äußeren Merkmalen ethnischer Differenz verbunden. Kahlos Ästhetikbegriff ist kontrovers. Gerade ein eindeutiges Schönheitsideal würde die hybride *Mexicanidad* zerstören.¹⁷²

In *Autorretrato de pie en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) verortet Frida sich an der Schnittstelle zwischen nord- und südamerikanischer Kultur. Es ist eine metaphorische Grenze, zwischen technischer Unmenschlichkeit des kapitalistischen Nordamerika und archaischer Fruchtbarkeit Mexikos. Während Rivera die Industrialisierung glorifiziert, nimmt Kahlo eine skeptische Haltung ein. Gegensätze stehen sich gegenüber: Vergangenheit vs. Zukunft, weibliche Natur vs. männliche Technologie, Wachstum vs. Ausbeutung, Tradition der schönen Künste vs. volkstümliche. Ihr eigenes Bild verdeutlicht die Ambiguität der Position. Sie trägt ein prähispanisches Halsband, ein koloniales Kleid, als Zeichen ihrer Modernität eine Zigarette in der einen, und als Zeichen von Nationalität eine Flagge in der anderen Hand. Neben ihr stehen eine dunkle und eine helle weibliche Figur. Unter ihnen sind giftige mexikanische Pflanzen, die auf Kahlos Fehlgeburt 1932 hinweisen. Ihre Rolle als Malerin und Frau wird mit ihrem ehelichen Namen unterstrichen. Die Komplexität dieses Verhältnisses als Konjunktion von Persönlichem und Politischen ist Teil ihres Konzepts.¹⁷³

¹⁷⁰ Vgl. Sieber, S.140ff.

¹⁷¹ Vasconcelos zitiert nach ebd., S.150.

¹⁷² Vgl. ebd., S.148ff.

¹⁷³ Vgl. Baddeley/ Fraser, S.94.

In *Moisés* oder *Nucleo solar* (1945) verwendet sie sehr komplexe allegorische Schemen. Das gewaltige Gemälde ist dreigeteilt und zeigt einen Kosmos von Kulturen und Religionen. Zentral ist ein enormer Fötus im Uterus, der Licht und Wärme ausgesetzt ist, die der Planeten über ihm ausstrahlt. Die Sonne steht dabei einerseits für das Leben gebende Prinzip, andererseits wirkt sie auch



Abb. 6: *El Moisés*

bedrohlich. Kahlo selbst gibt über das Bild Auskunft: „Entonces pinté el Sol como centro de todas las religiones como *primer dios* y como creador y reproductor de la vida.“¹⁷⁴ Im Himmel, aus dem milchige Regentropfen fallen, wird die Befruchtung der Eizelle dargestellt - eine feuchte Szene. Die Frau trägt den Zyklus des Lebens und des Todes in sich. Vitale Stärke wird dem den Tod gegenübergestellt. Sie ist der Ursprung des Zyklus des Mannes.

Del lado izquierdo, en primer término está el Hombre, el constructor, de cuatro colores (las razas). Del lado derecho, la Madre, la creadora, con el hijo en brazos. Detrás de ella el Mono. [...] En el centro, [...] el Amor, que está representado por la concha y el caracol, los dos sexos, a los que envuelven raíces siempre nuevas y vivas.¹⁷⁵

Im Wasser treibt das Körbchen des kleinen Moses mit dem dritten Auge (Rivera). „porque según Freud la cesta es la matriz expuesta y el agua significa la fuente materna al dar a luz a una criatura.“¹⁷⁶ Moses bedeutet „aquel que fue sacado de las aguas“¹⁷⁷. Das ausgesetzte Kind wird zum Sinnbild für die Fehlgeburt. Links und rechts im Bild sind in einer Amplifikation verschiedene menschliche Gruppen, Götter und Helden, zu sehen. „A la derecha los de Occidente y a la izquierda los de Oriente.“¹⁷⁸ Einflüsse Riveras Wandmalereien sind offensichtlich: historisch, didaktisch, mexikanisch. Diese Kunst im Sinne des *Verismus* schließt Hässlichkeit und Schreckliches mit ein. Mexiko wird humorvoll, kindlich, paradox, vermischt mit einer existenziellen Hoffnungslosigkeit des Nachkriegseuropas, dargestellt.¹⁷⁹

Kahlo positioniert sich dezidiert gegen Behauptungen von Freud, die eine einzige (männliche)

174 Kahlo, 2005, S.275.

175 Ebd., S.278.

176 Ebd., S.274.

177 Ebd.

178 Ebd., S.275.

179 Vgl. Hooks, S.96ff.

Gottheit, und das Patriarchat besser als das Matriarchat darstellen. Freud spricht von einem unsichtbaren Gott, dem Kahlo unzählige sichtbare Gottheiten gegenüber stellt. In Kahlos Version nehmen Frauen eine zentrale Rolle ein, allein schon dadurch, dass die Erde weiblich ist. Sie orientiert sich an mesoamerikanische Religionen, in denen Frauen mit Schöpfungskraft gleichgesetzt werden.¹⁸⁰ *Mi nana y yo* (1937) und *El abrazo de amor entre el universo, la tierra, Diego y yo* (1949) zeigen ihr weibliches Körper-Erde-Verständnis.

2.3 Frida, la mexicana

Im Leben wie in ihren Selbstporträts inszeniert Frida sich inmitten von Fauna und Flora. Im Gegensatz zu Rivera erscheint ihr die Industrie fremd. Tiere, Pflanzen und Landschaften haben einen starken Symbolcharakter und sind magisch aufgeladen. Sie positioniert sich gegen Nordamerika und Europa und zeigt sich als naive, indigene Künstlerin vom Volk. Kahlo transformiert das Selbstporträtgenre: Sie verankert ihre emblematische Autobiografie narrativ in der Geschichte ihres Landes und stilisiert sich zur Ikone der *Mexicanidad*. Ihr Körper fungiert dabei als Schnittstelle zwischen Natur und Kultur. Die Literatur des Romantizismus des 19. Jahrhunderts beeinflusste Kahlos Naturverständnis.¹⁸¹ Weiblichkeit ist mit Natur und Landschaft verschmolzen. Sharyn Rohlfsen Udall beschäftigt sich ausführlich mit dem Zusammenhang von Nation und Weiblichkeit.¹⁸²

Women have sat indoors for all these millions of years. So that by this time the very walls are permeated by their creative force, which has, indeed, so overchanged the capacity of bricks and mortar that it must needs harness itself to pens and brushes and business and politics.¹⁸³

In *A Room of One's Own* beschreibt Virginia Woolf wie Orte Teil von Kreativität werden. Das Haus wird zur Extension des Mannes. Bei Freud symbolisiert es u.a. den schlafenden Körper.¹⁸⁴ Kahlo wurde im selben Haus in Coyoacan geboren, in dem sie starb. Sie und Rivera hatten sich vom befreundeten Architekten Juan O'Gorman ein ungleiches Haus¹⁸⁵ bauen lassen, dass Nähe und Distanz schaffen sollte. Nach der Scheidung 1939 zog Kahlo in die Casa Azul. Im Bild *Mis abuelos, mis padres, y yo* (1936) malt sie ihren Stammbaum mit Hilfe der Hochzeitsfotos ihrer Eltern und Großeltern. Im Bild ist die kleine, nackte Frida in ihrem Elternhaus zu sehen. Sie hält ein rotes Blutband, wie eine Nabelschnur. Auf der Seite ihrer

180 Udall, S.85f.

181 Walt Whitman, Emerson, Thoreau, auch Kahlos Lieblingsmaler Jean-François Millet. Vgl. Udall, S.65.

182 Vgl. ebd., S.vii.

183 Virginia Woolf zitiert nach ebd., S.217.

184 Vgl. ebd., S.217.

185 Beide hatten separate Ateliers, die durch eine Brücke verbunden waren. Vgl. Herrera, 1983, S.156; S.179f.

Mutter sind Vulkane und eine Blume in Form eines Uterus, auf der des Vaters das Meer zu Europa abgebildet. Die mütterliche Seite weist die typische Vegetation Mexikos auf. Im Mutterleib ist ein Fötus und außerhalb Sperma, das Ovarien penetriert. Die fünf Blüten des Kaktus stehen für die Kinder von Matilde. Die Kreis- und Uterusform wiederholt sich: In der Schleife, die ein „O“ für Kahlos imaginierte Freundin formt, oder im Weg im Garten.¹⁸⁶ Der Ort im Bild sieht wie ein kleiner Garten Eden aus. Das Kind ist natürlich nackt. Man sieht drei Generationen, wobei die eigentliche Besitzerin Frida ist. Das Bild der Familienidylle entstand nach einer Fehlgeburt und weiteren Operationen als Kahlo von Riveras Affäre mit Cristina erfuhr. Es verkörpert ihren Wunsch ein harmonisches Familien- und Eheleben zu führen. Dafür versetzt sie sich nostalgisch in die unversehrte Kindheit.¹⁸⁷

In *Raíces* oder *Pedregal* (1943) liegt sie wie ein sterbender Buddha am Boden, mit dem sie eine Einheit eingeht. Aus der Malerin wachsen Wurzeln, wie Arterien. Aus dem sterilen Körper kommen Pflanzen hervor. Ihr Körper ist ein Baumstamm, in mexikanischer Erde verwurzelt.¹⁸⁸ Der Baum wird in verschiedenen Mythen als Metapher für die Welt gebraucht. In der nordischen Kosmologie gibt es Yggdrasil, den Weltenbaum. In Indien, Babylon, Ägypten symbolisiert er eine weibliche Muttergottheit, beschützend, ernährend, unterstützend. Kahlo kannte die mesoamerikanische Milchbaumgöttin, die nahuatl Baumamme, und den aztekischen kosmischen Baum. In der griechischen Mythologie sind Daphne, Myrrha, Dione und die Dryaden, ebenso wie Demeter und Diana Frauen, die sich in Bäume verwandeln. Der Mystiker und Alchimist Paracelsus sieht im Baum das Bild einer Frau, deren Kinder Früchte sind. In der jüdisch-christlichen Tradition symbolisiert er Erkenntnis. Unter der Pappelfeige wurde Buddha erleuchtet. Odin, Krishna, Attis wurden unter einem Baum getötet. Jesus ist ein Mann, der quasi zum Baum wird. Ein Baum wird als menschliche Gestalt, mit Blätter-Haaren, Äste-Armen, und einem Stamm-Körper gesehen.¹⁸⁹ Für Kahlo war der Dschungel exotisch, paradiesisch und unbekannt, weshalb sie ihn stilisiert malte.¹⁹⁰ Ihre Natur ist statisch, symbolisch, nicht realistisch. In *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946) wird die Baummeterapher offensichtlich, ebenso wie der Gebrauch von Wurzeln. Wie ein Baum fest im Boden verankert ist, ist Kahlo in Mexiko verwurzelt, und bleibt standhaft. Verwurzeltheit vernetzt Vergangenheit und Zukunft, wie eine Wiedergeburt.

186 Vgl. PRIGNITZ-PODA, Helga (u.a.): *Katalog*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.110.

187 Vgl. Udall, S.230.

188 Vgl. Mulvey/ Wollen, S.98.

189 Vgl. Udall, S.124f.

190 „Do you know I’ve never seen any forests? How is it that I’ll be able to paint a forest background?“ schrieb Kahlo 1934 an Alejandro. Zitiert nach Ebd., S.162.

Tote Bäume, wie in *Moisés*, symbolisieren Hoffnung.¹⁹¹

Die drei Künstlerinnen Emily Carr, O'Keeffe und Kahlo waren kinderlos, hatten aber alle Haustiere.¹⁹² Bei Kahlo werden Tiere Teil ihrer Identität. Sie berühren sie, zeigen auf etwas oder sind Teil ihrer Kleidung. In alten Kulturen sind Tiere mit menschlichen Eigenschaften versehen und begleiten ihren Träger. Der Affe repräsentiert die Sensibilität der Frau und die Lust des Mannes. Der Papagei steht für Erotik, Schamanismus und die Fähigkeit zu sprechen. Kahlo nutzte sie um weibliches sexuelles Begehren darzustellen. Der Affe steht für Weiblichkeit, Kreativität und Natur.¹⁹³ Auch ihren Lieblingshund Xolótl verewigte sie in Bildern.¹⁹⁴ Xolótl ist der Gott der Dualität und bringt die Toten in die Unterwelt um wiedergeboren zu werden. Er referiert auch auf die Dualität Traum-Realität. Ihr Reh Granizo ist in *El ciervo herido* und *La mesa herida* (1940) als Metapher für ihren verletzten Fuß eingesetzt.

Mi nana y yo oder *Yo mamando* (1937) ist ein Bild mit typischen Themen und Stilelementen: Ein Doppelselbstporträt, dass sie in ihrer eigenen Geschichte positioniert. Verhandelte werden die Themen Natur, Leiblichkeit, Weiblichkeit und *Mexicanidad*. Die Künstlerin wendet sich affirmativ ihren mexikanischen Ursprüngen zu. Ihr individuelles Erleben wird mit einer Selbstdarstellung in kollektiv-kosmischer



Abb. 7: *Mi nana y yo*

Naturerfahrung vermischt. Kahlo malt sich als hybrides Wesen, als Kind mit erwachsenen Zügen, wie sie von einer maskierten, indigenen Amme gestillt wird. Sie projiziert sich in die Vergangenheit, doch der erwachsene Kopf des Kindesleibes weist über die Kindheit hinaus.¹⁹⁵ Die Anspielungen auf Mestizaje und koloniale Vergangenheit sind markant. Das Bild zeigt eine reminiscente aztekische Göttin, die mit dem Motiv der Madonna mit Kind fusioniert.¹⁹⁶ Es ist in der volkstümlichen Form eines *Exvotos* gemalt. Die einfache stilistische Gestaltung steht im Gegensatz zum komplexen Thema: Einfache Raumaufteilung, klare Formen, die Amme dominiert die Komposition. Allerdings wird in *Exvotos* dem heiligen Retter gedankt,

191 Vgl. ebd., S.162ff.

192 Vgl. ebd., S.170.

193 In *Dos desnudos en un bosque* beobachtet ein Affe die Frauen. In *Moisés* ist ein Affe mit Baby hinter einer maskierten Frau.

194 Vgl. *Itzcuintli, Perro y yo* (1938) und *El abrazo de amor entre el universo, la tierra, Diego y yo*.

195 Vgl. Arestizábal, S.17.

196 Vgl. Mulvey/ Wollen, S.101.

das braune Schriftband im Gemälde ist aber leer: Kein Wunder, keine Rettung, keine Dankbarkeit. Mehrere Deutungen sind angelegt: Die übliche autobiografische Interpretation sieht eine Verarbeitung der realen Kindheitssituation. Kahlos Mutter konnte aufgrund von Krankheit ihre Tochter nicht stillen. Aus Erzählungen wusste Kahlo, dass der Indio-Amme Brust die Brust vor dem Stillen gewaschen wurde, und sie später, des Trinkens beschuldigt, entlassen wurde.

Mi madre no pudo amamantarme ... Me alimentó una nana a quien lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos. En uno de mis cuadros estoy yo con cara de mujer grande y cuerpo de niñita en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la leche cae como del cielo¹⁹⁷

Die undurchdringliche aztekische Maske verweist auf das alte Mexiko. Die anonyme Amme hat ein Gesicht ohne Blick und starrt gerade aus. Der Blick der Amme aus dem Bild hinaus stellt eine unmittelbare Verbindung mit dem Betrachter her. Die olmekische Totenmaske ist ein zentrales Symbol der präkolumbianischen Vergangenheit und vielfältig konnotiert: Grausamkeit, Wildheit, Trauer, Entschlossenheit. Sie wirkt unheimlich und widersprüchlich, verdeckt und enthüllt zugleich. Die starke, dunkelhäutige Amme steht dem schwachen, weißen Kind gegenüber. Haar und Augenbraue der beiden Frauen sind ähnlich. Beide Körper geben einen Gesamteindruck, eine Physiognomie der Stillenden mit dem Kinderleib. Es gibt keinen intimen Körperkontakt, das Kind hat sogar Zähne. Die anonyme Stillende ist dennoch respektvoll dargestellt. Die Amme tritt als archaisch anmutende Naturgottheit, als Ernährerin, als Erd-, Mutter- oder Fruchtbarkeitsgöttin auf. Es ist eine Stimmung zwischen Ausgeliefert- und Aufgehoben-Sein.

Das Attribut der Amme ist die Milch, die vom Himmel in den Mund des Kindes fällt. Die Aura der Stillenden ist als Atmosphäre dargestellt. Es ist eine Genese verschiedener Stimmungen. Die Harmonisierung widerstreitender Impulse erzeugt eine irritierende, unheimliche, aber intim-vertraute Spannung. Die Aura des Erhabenen wird durch das spannungsgeladene Wetter unterstrichen. Eine wolkenbehangene, finstere Atmosphäre, mit hellen weichen Regentropfen erzeugt eine schwüle, tropisch-feuchte Dschungelszenarie. Es ist eine organische natürliche Darstellung des Stillvorgangs. Die Natur nimmt die Rolle der stillenden Mutter ein. Die Überfülle der Natur lässt der Gestillten die Muttermilch in den leicht geöffneten Mund fallen. Der Titelzusatz „ich nuckle“ ist ironisch. Die dargestellte Natur ist keine Idylle, sondern Ehrfurcht einflößend. Es ist eine Harmonisierung gemachter Erfahrungen bezüglich der Unverfügbarkeit von Natur. Die Amme ist verfügbar und

197 Tibol, 2002, S.35.

unverfügbar zugleich. In organischen Metaphern ist Hybridität dargestellt. Eine Gottesanbeterin frisst ein Blatt, eine Raupe entfaltet sich zum Schmetterling. Es sind symbiotische Bilder von parasitären Insekten, die Abhängigkeit symbolisieren. Das auffällig vergrößerte helle Blatt und die anatomische Brust haben eine ähnliche Struktur wie die Spitzen des Kleides. Die anatomische Darstellung der Milchdrüsen- und -kanäle zeigen eine prall gefüllte Brust im Bildmittelpunkt. Die Brust ist nackt, man sieht sogar unter ihre Haut, und kontrastiert zum weißen Leibchen der Gestillten.¹⁹⁸

Die Anspielung auf die katholische Bildtradition der Madonna mit Kind ist offensichtlich. Wichtig ist die Unterscheidung der Amme von einer Mutter. Kahlo ist durch die spezifische Beziehung zu ihrer Amme mit der Vergangenheit verbunden. Das Motiv stillende Frau bzw. Mutter ist kulturübergreifend eines der ältesten Motive bildnerischer Darstellungen.¹⁹⁹ Es handelt sich aber um eine eigentümliche Darstellung des Themas. Zum einen ist es die Amme, die stillt. Die *Maria lactans* wird oft in festlichen Gewändern gemalt, der Gestillte nackt, hier ist das Bekleidungsverhältnis umgedreht. In der Ikonenmalerei wird die linke Brust oft entblößt gezeigt, hier bleibt die nackte Brust unerotisch (nicht wie bei Madonnendarstellungen). Auch die Darstellung von Muttermilch ist selten. In dieser Abbildung ist es doppelt ironisch von der Milch der „Jungfrau“ zu sprechen. Ebenfalls auffällig ist, dass das gestillte Wesen weiblich ist. Das männliche Jesuskind wurde ebenfalls häufig als kleiner Erwachsener dargestellt. Das sind mehrere Tabubrüche. Die Amme als unchristliche Ikone, eine problematische Beziehung Amme-Mutter und erwachsene Frau-Tochter. Es besteht keine biologische Verbindung zu ihrer Amme, dennoch ist sie wichtig für ihr Überleben. Das Verhältnis der beiden Frauen zueinander stellt eine Allegorie der kulturellen Mestizen-Identität Mexikos dar. Widersprüchlichkeiten stehen sich gegenüber: Gewalt – Leidenschaft bzw. Sexualität, Ethnie - Farbe, Christlich - nicht christlich, Zivilisation - Barbarei. Auffällig ist die selbstbewusste, weibliche Ikonografie, eines traditionell gegenderten Bildes der Kolonialisierung: Üblicherweise wird das weibliche Land vergewaltigt und gebärt eine Bastardkultur. Diese Metapher wurde zu einer positiven Lesart transformiert. Die weibliche indigene Frau ist keinesfalls eine passive *chingada*, sondern assertive Kraft von Leben und Tod. Kahlo hat das negative gender-race Bild umgekehrt zu einer schönen, populären Kunst.

198 Vgl. GAHLINGS, Ute: *Frida Kahlo: Mi nana y yo o Yo mamando (Meine Amme und ich oder Ich nuckle)*; In: ZIAD MAHAYNI (Hrsg.): *Neue Ästhetik - Das Atmosphärische und die Kunst*; München: Fink, 2002, S.85ff.

199 Es gibt Darstellungen einer stillenden Frau mit Schlangenkopf aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.; Aus den Ruinen von Ur im alten Sumer ca. 4000 v. Chr., eine ägyptische Skulptur der Isis, die den Horusknaben stillt aus 600 v. Chr., christliche Madonnendarstellungen, christliche Ikonografie bis im 17. Jahrhundert durch holländische Genremalerei in weltlichen Bereich, mit idyllischen Naturszenen oder Häuslichkeit verbunden.

Es ist eine negative Ikone, eine heidnische Pietà. La Llorona, La Dolorosa, Cihuacóatl, sind leidende Mutterfiguren, die das Trauma durch die Spanische Invasion symbolisieren. Kahlo schafft eine genuin weibliche Genealogie und besetzt weibliche Körper mit sozio-politischer Bedeutung.²⁰⁰

In *Autorretrato con collar de espinas* (1940) gibt sich Kahlo als exotische Naturfrau mit einheimischer Fauna und Flora. In diesem Jahr lebte sie von Rivera getrennt, und versuchte ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Das Bild ähnelt *Winged Domino* des englischen Surrealisten Roland Penrose.²⁰¹ Kahlo kehrt einige Bildmotive um: Die schmückende Rose wird zu verletzenden Dornen, Schmetterlinge erstarren zu fragilen Broschen, der Vogel, der aus Valentines Haar Material für sein Nest zupfte hängt tot, wie ein Kreuz, an Fridas Hals. Der Hals ist dreifach verwundet: Kindheit, Unfall, und die Affären ihres Mannes. Frida beschwört einen Schutzzauber.²⁰²

Die Szenerie erinnert an das Motiv des *locus amoenus* mit Störeffekten. Statt Euphorie herrscht Dysphorie vor. Die Gegenüberstellung von Affe und Frau verweist auf Darwins Evolutionstheorie. Ein einsamer Mensch wird von der Natur beraten. Die Überfülle der Natur begleitet und tötet sie. Die Dornen schnüren sich in den Hals ein. Natur

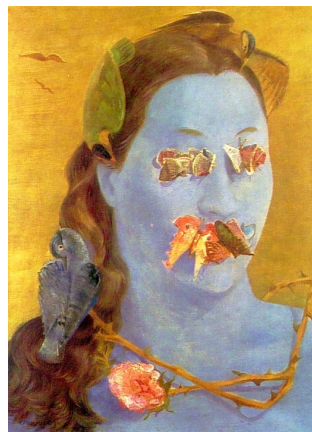


Abb. 8: *Domino Winged*

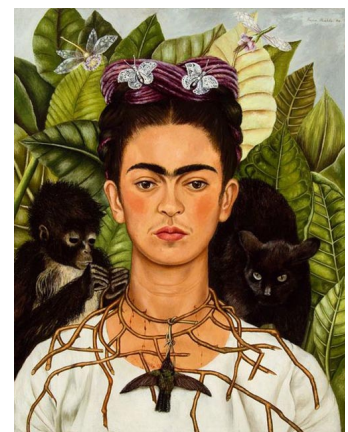


Abb. 9: *Autorretrato con collar de espinas*

schreibt sich gewaltsam in den Körper ein. Mit Metaphern wird Schmerz ästhetisiert. Das Büberhemd und die Dornenkrone referieren auf die Passion Christi. Die Vorstellung des Jenseitigen wird zugunsten des Irdischen verkehrt. Die Affen als Nachahmer auf den mimetischen Charakter von Kunst. Der Affe flechtet das Dornenhalsband – das Bildnis „öffnet“ nicht Realität nach, sondern offenbart im Abbilden seine mimetische Funktion als Kunstwerk. Der Affe als Handwerker, der Wirklichkeit schafft; Der Affe als Künstler, der Bildwirklichkeit schafft. Der Produktionsprozess wird performativ ins Bild gesetzt. Die Abbildfunktion von Kunst wird durch die illusionistische Malweise hervorgehoben, die Künstlichkeit wird durch

200 Vgl. Baddeley/ Fraser, S.123ff.

201 Dieser wollte seiner Frau, der Schriftstellerin Valentine Penrose, die ihn verlassen hatte, ein Denkmal setzen, und stellte sie als bläuliche, geschmückte Büste dar. Aus Haaren, Augen und Mund strömen Schmetterlinge und Vögel, die sie essen. Das Dornenhalsband, das Frida und Valentine Penrose schmückt, ist Bestandteil des Wappens von Penrose.

202 Vgl. Prignitz-Poda, S.126.

Starrheit unterstrichen.²⁰³ Der Affe symbolisiert Sexualität, Vögel Kahlos imaginativen Flug. Der Kolibri verleiht in der aztekischen Mythologie wiedergeborenen Geistern eine Gestalt. Die Tiere (Schmetterling, Libellen, Affen, Katze, Vogel) berühren ihren Körper wie Freunde oder Kinder bzw. *Los Fridos*.²⁰⁴ Die schwarze Katze verweist auf einen okkultistischen Aspekt. Die Hexe steht für eine unabhängige, verführerische Frau, der Urwald ist ein magischer Ort. Die Natur erweist sich als solidarisch, aber gefährlich.²⁰⁵ Der Kolibri ist ein Amulett gegen Liebesangriffe und Hasstiraden, und in der christologischen Symbolik mit dem Heiligen Geist gleichgesetzt. In Kombination mit den ikonenhaften Selbstbildnissen wird sie zum weiblichen Christus, der Leiden mit Würde erduldet, und *Compassio* angeregt. Sie mutiert zur Schmerzensfrau, einem Darstellungstypus Christi, der ab dem 15. Jahrhundert dominiert. Der stolze und melancholische Blick konfrontiert den Betrachtenden mit ihrer Intimität und Autorität. Frida wird zur mexikanischen Heiligen mit Pop-Charakter.²⁰⁶

2.4 *Naturaleza Viva*

Frida made her fruits look like her. Her melons and pomegranates are cut open, revealing juicy, pulpy centers with seeds, making us remember her wounded self-portraits and her association of sex with pain.²⁰⁷

Die spanische Bezeichnung für Stilleben lautet *naturaleza muerta*. Diese Genrebezeichnung wird bei Kahlo ins Gegenteil verkehrt. Ihre *naturaleza viva* zeigt das pralle Leben. Ihre Stilleben handeln von Sexualität, Sinnlichkeit und Vergänglichkeit. Sie schafft eine gustativ-taktile Nähe zu den Objekten, die sie aufschneidet um ihre innere Struktur offenzulegen. Heimische Pflanzen referieren auf ihre aktive, weibliche Sexualität. Das Thema der Vergänglichkeit kommt wiederholt vor. In der ewigen Wiederkehr von Leben und Tod fungiert die Frau als Lebensspenderin, als das Prinzip der Fortpflanzung. Die Stilelemente beinhalten einen Mann-Frau Dualismus. Die Stilleben sind zwar nicht so offensichtlich mit ihrer Person verbunden, aber in ihnen thematisiert sie ihre intimsten Gedanken um Sexualität und ihre Beziehung zu Rivera. Sie malt weibliche Genitalien, Orgasmen, Verlangen und Vergehen. In den letzten Jahren ihres Lebens malt sie vermehrt Stilleben, die den Schriftzug „Viva la vida“ beinhalten. Pflanzenmotive dienen als Verweise auf das Reproduktionssystem,

203 Vgl. Schwan, S.18.

204 Vgl. Eder, S.55.

205 Vgl. CIFUENTES-ALDUNATE, Claudio: *De „Retrato como tehuana“ a „Autorretrato con collar de espinas“ Cuando el cuerpo es un rostro: aproximación interpretativa a la autorretratística de Frida Kahlo*, In: Felten/ Schwan, S.82f.

206 Vgl. Steininger, S.50.

207 Herrera, 1983, S.397.

den Lebenszyklus, und ihre natürliche Umgebung. Der weibliche Zyklus ist das Prinzip des Lebens. Sie zeigt das Innere von Früchten, schneidet sie auf, wie menschliche Körper, die ihr Fleisch offenlegen. Diese vitalen Bilder sind voll von subtilen sexuellen Metaphern oder mysteriösen Analogien des verwundeten, blutenden Körpers der Malerin.²⁰⁸ Bei Kahlo wird die Gattung, die einst Frauen zugeschrieben wurde, um sie vom Aktzeichnen und den unbedeckten Modellen fern zu halten, eine Huldigung von leidenschaftlicher Sexualität.²⁰⁹



Abb. 11: *El sol y la vida*



Abb. 10: *La flor de la vida*

In *La flor de la vida* (1944) wird Sexualität explizit gezeigt. Dargestellt wird ein konkreter Sexualakt. Die rote Blume stellt Vagina und Gebärmutter dar, in die ein Penis ejakuliert. Es ist der Höhepunkt der Lust und vielleicht auch eine Befruchtungsszene. Durch Sonnenstrahlen wird spritzendes Sperma symbolisiert. Die roten Farben deuten auf Menstruationsblut, den weiblichen Zyklus, hin. Die Blume hat menschliche Charakteristika, wie die Eileiter in Form von Händen. Der Mond bezeichnet das weibliche Prinzip. Der Blitz deutet auf Spannungen hin. Das Bild handelt von Fertilität und um den Kampf für Geburt.²¹⁰ Die Kreuzform symbolisiert Fruchtbarkeit. Formen und die rötliche Farbgebung strahlen eine leidenschaftliche Erotik aus. Aber der Uterus und der Blitz deuten auch Aggressivität an. Sonne und Blut verbinden sich zu einem Energiefluss, der Leben bringt.²¹¹

El sol y la vida (1947) zeigt tropische Blumen, in der Form von Vulven in unterschiedlichen Stadien. In einer Evolution werden die Etappen eines Fötus gezeigt. Weiblichkeit blüht auf und vergeht. Rechts ist eine junge Vulva. Ein Fötus wird mit Samen in einer reifen Blüte gezeigt. Die Früchte öffnen sich, doch der Fötus weint. Kahlo drückt ihre Trauer um das ungeborene Leben aus. Links ist die am meisten geöffnete Vulva, sie zeigt die Dekadenz der

208 Z.B. Pitahayas (1938), *La novia que se espanta de ver la vida abierta* (1943), *Tunas* (1938).

209 Vgl. EIPELDAUER, Heike: *Katalog*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.123.

210 Vgl. Hooks, S.104.

211 Vgl. Rico, S.145.

letzten Etappe, das Verwelken. Die Sonne ist ein Symbol der Fertilität. Rot referiert auf die Monatsblutung. Das dritte, realistisch gemalte Auge weint ebenfalls. Viele Mythen²¹² erzählen von der Sonne, die in der Nacht in die Unterwelt wandert, um dort das neue Leben vorzubereiten. Nur das dritte Auge erkennt, dass alles der Vernichtung preisgegeben ist. Die Unterwelt ist friedlich und erotisch. Gezeigt wird der ewiger Kreislauf der Wiedergeburt, und eine Metapher für das Auf und Ab der Liebe. Anders als in ihren anderen Bildern ist die Sonne untergegangen und trägt menschliche Züge. Ein majestätisch-mythischer Strahlenkranz umfasst sie zentriert in farbigen Ringen. Die Pflanzen unter der Erde öffnen sich sinnlich. Jede Kapsel zeigt ein anderes Stadium sexueller Lebensform. Der Embryo schläft und weint, zwei ejakulierende Phalli, ein Phallus und weibliche Scham sind zu sehen.²¹³

3. Der verletzte Körper

[...] el cuerpo es el templo del alma. El rostro es el templo del cuerpo. Y cuando el cuerpo se rompe, el alma no posee más altar que el de un rostro.²¹⁴

Kahlos Werk ist auch unter den Disability Studies²¹⁵ zu reflektieren. Welche kulturelle Bedeutung hat Behinderung und Krankheit im Bezug auf Identitätsfragen?²¹⁶ Kahlos autobiografisches Schreiben dient als Anschreiben gegen ihre Krankheit. Das verwundete Selbst wird paradoxerweise als aktiv und passiv dargestellt. Ihr Körper steht im Mittelpunkt ihrer Identitätskonstruktion.

Die Rolle von Geburt und Tod in der Rezeption von Künstlerinnen-Viten der Moderne untersucht Reinhild Feldhaus. Die Geburt verweist metaphorisch auf den Ursprung künstlerischen Schaffens. Die Möglichkeiten und Beschränkungen der Kunstproduktion von Frauen wird oft mit unerfülltem Kinderwunsch in Verbindung gebracht. Der Tod als Zeichen der Endlichkeit bestätigt Grenzen. Feldhaus weist auf Übereinstimmungen der Rezeption des Werkes von Paula Modersohn-Beckers, Eva Hesses und Frida Kahlos im Bezug auf die

212 In der aztekischen Bilderhandschrift des Codes Borgia finden sich vergleichbare Darstellungen des Quetzalcoatl, der stirbt, in die Unterwelt geht, und von der Todesgöttin wiedergeboren wird. Im ägyptischen Totenbuch gibt es die Nachtfahrt des Sonnengottes Re, in der griechischen Mythologie Helios, der mit seinem Sonnenwagen abends in die Unterwelt fährt, um morgens wiedergeboren zu werden. Die geistige Sonnensphäre kommt auch in Dantes Göttlicher Komödie vor. Christus kommt nach der Kreuzigung als Sonne in die Unterwelt und erlöst die verstorbenen Seelen.

213 Vgl. Prignitz-Poda, S.158.

214 FUENTES, Carlos: *Introducción de Carlos Fuentes*, In: Lowe, 2005, S.8.

215 Behinderung wird als soziale, historische, kulturelle Konstruktion verstanden.

216 Vgl. YANG, Mimi Y.: *Articulate Image, Painted Diary: Frida Kahlo's Autobiographical Interface*, In: SMITH, Sidonie [Hrsg.]: *Interfaces*. - Ann Arbor, Michigan: Univ. of Michigan Press, 2002. Smith: 2002, S.315.

leidvolle Lebensgeschichte, frühen Tod und Kinderlosigkeit²¹⁷ hin. Der Erfolg von Künstlerinnen wird als spezifisch weibliche Erfahrung mit ihrer Biografie verknüpft, und jenseits überhistorisch-gültiger Aussagekraft verortet. Als weibliche Themen gelten Kinderdarstellungen, Mutter-Kind-Bilder, Selbstporträts und Stilleben. Biographien (re)produzieren Ursprungsmythen, die auf bestimmte Körper-Bilder rekurren und Selbst-Beschreibung sowie Positionierung kunsthistorischer Interpretationen beeinflussen. Der Körper wird zum Ursprungsort für *Persönlichkeit* und *Werk*. Weiblichkeit und professionelles Kunstschaffen scheinen in Konflikt zu stehen. Der frühe Tod wird als Beweis dieser Unvereinbarkeit gedeutet. Der Künstler opfert sein Leben für die Kunst, die Künstlerin opfert Leben und Kunst. Die Künstlerin wird zum Ausgangspunkt und Produkt von Natur und Kunst.²¹⁸

Die Lebensgeschichte Kahlos ist bis heute Stoff der unterschiedlichsten Erzählungen, die sich um ihr Leiden drehen. Kahlo thematisiert das Leben und Sterben selbst in ihrem Werk. Der Unfall wird als Ursache für ihre Kinderlosigkeit angegeben. In der Rezeption wird der Unfall eindeutig als Ursache für ihr künstlerisches Schaffen gesehen. „Die Aufgabe des gebärfähigen Körpers bildet die Voraussetzungen für die künstlerische Kreativität“.²¹⁹ Dieser Ursprungsmythos weiblicher Künstlerschaft weist Kahlos Werk ihre Rolle zwischen Faszination und Schrecken zu. Fuentes schreibt im Klappentext zum *Diario*, wie die Säule das Becken wie ein Phallus die Vagina durchbohrt. Die nackte Frida liegt blutend am Boden, mit Goldstaub bedeckt: „Frida sangrienta y desnuda, pero cubierta de oro. [...] El dolor, el cuerpo, la ciudad, el país. Kahlo, Frida, el arte de Frida Kahlo.“²²⁰ Nach Datumsangabe erfolgt ein Krankenbericht, der detailreich Verletzungen aufzählt. Der Höhepunkt, fast schon Orgasmus, der Schilderung ist die Stange die in den Körper „eindrang“ und durch die Vagina „wieder austrat“: „Un pasamano le penetró por la espalda y le salió por la vagina.“²²¹ Nach dem Unfall evoziert der Autor das Bild der entkleideten Frida, die Stange aus ihrer blutenden Vagina herausragend, den Blicken der Umstehenden preisgegeben. Die sprachliche Spannungskurve bedient voyeuristische Lust mit pornografischen Beschreibungen. Durch den scheinbar dokumentarischen Charakter der Erzählung wird eine Mischung aus Sexualität und Gewalt am Frauenkörper imaginiert. Herrera beschreibt den Unfall ähnlich. Alejandro Arias wiedergebend spricht sie von Nacktheit und Blut: „The collision had unfastened her clothes.

217 Eine Ausnahme ist Modersohn-Beckers, die nach der Geburt ihres ersten Kindes starb.

218 Vgl. FELDHAUS, Reinhild: *Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse*, In: Hoffmann-Curtius, S.73ff.

219 Ebd., S.77.

220 Fuentes, S.12.

221 Ebd.

[...] bloody body“²²². Herrera bezieht sich auf den Krankenbericht und Kahlos eigenen Aussagen, wonach „The steel handrail had literally skewered her body [...] entering on the left side, it had come out through the vagina. <I lost my virginity>, she said.“²²³ Diese Assoziation einer Vergewaltigung (Kahlo Opfer, Mexiko-Stadt Täter) wird auch von Fuentes im Titel provoziert: „Juventud: Un Tranvía llamado violación“²²⁴. Der Anblick der verunglückten Kahlo ist Schrecken und Schönheit zugleich, wobei die genaue Unterscheidung unklar bleibt.²²⁵ Das Hauptinteresse gilt dem Körper der Künstlerin. Diese Fokussierung auf den Körper ist auch in Ausstellungen über Kahlo präsent. Fehlgeburten, Abtreibungen, Operationen stehen im Mittelpunkt. Die Sexualisierung der Künstlerin nimmt zuweilen bedrohliche Ausmaße an. Die gehäuften Erzählungen über Fehlgeburten und Abtreibungen ebenso wie als sexuell aktive Frau weisen darauf hin, dass sie dafür einen Preis zu zahlen hat.²²⁶ Geopferte Mutterschaft erscheint als Tribut für Sexualität. Als zweiter Unfall Kahlos wird Rivera angeführt. Seinen Seitensprüngen wird ihre Leidenschaftlichkeit und Leiden gegenübergestellt. Die Todesursache ist ungeklärt, Selbstmord wird nicht ausgeschlossen. Über die Einäscherung schreibt Herrera: „at the moment when Frida entered the furnace, the intense heat made her sit up, and her blazing hair stood out from her face in an aureole.“²²⁷ Fuentes assoziiert ihr Haar mit Heiligen- und Glorienscheinen und evoziert eine Märtyrerlegende. Das Leben wird für den Glauben an etwas Höheres geopfert. In Anbetracht Kahlos Identifizierung mit Mexiko wird sie ein stellvertretendes Opfer für die Leiden des Volkes und die Ideale der Revolution. Fuentes sinniert über einen „misteriosa hermandad“ zwischen Fridas Körper und „las hondas divisiones“ Mexikos, „un país hecho por sus heridas“.²²⁸ Fridas Leib ist Sinnbild Mexikos, inklusive der schmerzhaften Eroberung. Interpretationen Kahlos Arbeiten entsprechen mystifizierenden Erzählungen ihrer Lebensgeschichte, wobei der sexualisierte und verletzte Körper im Zentrum steht.²²⁹ Im Avantgarde-Diskurs moderner Mythen werden Künstler zu Märtyrern. Körperliche Leiden und seelische Qualen sind Gradmesser von Genialität. Der geschundene Körper des Künstlers ist Ausgangspunkt einer Bewegung vom Körperlichen zu Transzendenz. Der Verlust

222 Herrera, 1983, S.49.

223 Ebd.

224 Fuentes, S.9.

225 Vgl. Feldhaus, S.77f.

226 In Bremen wurde 1992 das Leben Kahlos als Tanztheater, von Johann Kresnik choreografiert, uraufgeführt und 1996 von der Berliner Volksbühne wiederaufgenommen. Darin fordern der Tod und Diego Rivera Kahlo auf, auf Föten zu tanzen. Um ihre Trauer zu überwinden tanzt die Kahlo mit Rivera. Vgl. ebd., S.79.

227 Herrera 1983, S.438.

228 Fuentes, S.8f.

229 Vgl. Feldhaus, S.80f.

körperlicher Integrität verweist auf das Opfer des Künstlers zur Hervorbringung von Höherem und kulminiert im Tod (analog zum Erlösertod Christi). Der Körper der Künstlerin wird als biologisches Schicksal gedeutet und diskursiv mit Natur und einer spezifischen Art der Produktion verbunden. Der weibliche Körper ist Thema und Medium zugleich. Künstlerinnenidentität bleibt an konnotierte Geschlechteridentität gebunden. Die Motive Krankheit, Leiden, früher Tod werden anders gewertet. Ihre Kunstwerke werden als Erzeugnisse ihrer körperlichen Natur gesehen. Die Sexualisierung kann als Produktionsmodus von etwas Verbotenem verstanden werden, als Gegenstand, den es auszugrenzen gilt. Bei Kahlo ist die Konstruktion von bedrohlicher, wollüstiger Weiblichkeit offensichtlich. Avantgarde wird als grenzüberschreitend und tabubrechend betrachtet, deren Wertschätzung und Autorität in ihrer Marginalität gesichert scheint. Eine Position, die durch wiederholten Tabubruch gestützt wird.²³⁰

3.1 Pintura corporal

Un código [...] bien conocido puede ser aplicado de forma inesperada, o estimulante, o dramática, o seductora, o provocadora a un cuerpo que está habitualmente regido por otro código o que por lo menos debía estarlo.²³¹

Zentraler Austragungsort im Werk Kahlos ist ihr eigener Körper, den sie in wiederholten Inszenierungen ausstellt. Ihre Malerei schreibt sich in den Körper ein, und umgekehrt: „pintura corporal, un cuerpo pictórico.“²³² Veränderungen am Körper sind künstlerische Strategien, die Kahlo mit späteren Performance-KünstlerInnen teilt. Ihre Malerei ist performativ, ihr Körper signifikant. Ein Körper ist markiert und Projektionsfläche verschiedener Diskurse. Vor allem kulturelle Themen wie Weiblichkeit, Schönheit, Geschlechterrollen, Politik, Religion und Kultur werden hier verhandelt. Kahlo inszeniert ihre Identität als wandelbare, in unterschiedlichen Kostümen, Landschaften, Gemütszuständen. Sie malt hauptsächlich Selbstporträts. In ihrem Werk multipliziert sie sich selbst. Ihre Person ist wichtig, ähnlich wie die Präsenz des/der KünstlerIn bei Performances.

Kahlo verwendet eine metaphorische Sprache, spricht aber ohne Beschönigungen vom Körper. Die exzessive, schmerzhaft Auseinandersetzung mit ihrem Körper zeigt sich an den Verwundungen in ihren Bildern. Es herrschte ein Körper-Geist Dualismus vor, wobei der Körper zum Sinnbild der Seele wird. Exhibitionistisch stellt sie ihre Wunden zur Schau und die Schönheit einer Behinderten dar. Ganzkörperbilder sind selten, Destruktion herrscht vor.

230 Vgl. Ebd., S.85ff.

231 Didier Anzieu zitiert nach Hooks, S.101.

232 Vgl. Ceballos, S.156.

Fragmentierung in einzelne Körperteile ist eine Strategie um die Ganzheit des Körpers in Frage zu stellen. Bei Kahlo wird der menschliche Körper zum Politikum: Ihr Schmerz wird das Mittel um Gefühle, nationale Identität, die politische Realität von Frauen in Lateinamerika darzustellen. Auch ihre Krankheit verwandelt sich in ein Symbol für weibliche Marginalisierung.²³³ Sigrid Schade kritisiert den „Mythos vom ganzen Körper“, den sie als Wunschbild feministischer Kunstgeschichte ausmacht. Sie positioniert sich gegen eine Naturalisierung von Geschichte, bei der historische und soziale Konstruktionen verschwiegen werden:

Mit Kritik am Bild des „ganzen Körpers“ als „Mythos“ war zum einen das als natürlich Erscheinende in Frage gestellt, insofern es seine Konstruktionsweise auf der Ebene des Visuellen verleugnet; zum anderen aber war zu lernen, daß eben solche Vorstellungen von Natur, von der ‚Natürlichkeit‘ des ganzen Körper(bilde)s auch Versprechungen enthalten, die von den Individuen gesucht und angenommen werden: als Versprechen von „Ganzheit“, Kohärenz und Vollständigkeit.²³⁴

Der Mythos hat eine identitätsstiftende Funktion. „Medial inszenierte Körperdiskurse treten somit als privilegierte Inszenierungsorte in Erscheinung, an denen kulturelle Konstruktionen und Performanz des Geschlechts beobachtbar werden, [...]“²³⁵ Elisabeth Tuijthof meint, eine permanente performative Verkörperung bringe stets neue Versionen eines Subjekts hervor, und spricht von „Körpereventualitäten“. Die Subjekt- und Körperkonstitution sind niemals abgeschlossen.²³⁶

In der seriellen Inszenierung verweist Kahlo auf die Brüchigkeit des Körpers. „She fragments herself to search for wholeness.“²³⁷ Sie bricht strukturell mit der Inszenierung und fragmentiert die eigene Gestalt. Der Oberkörper wird aus dem Bildraum herausgelöst und einzelne Organe werden isoliert. Dies entspricht der theoretischen Konzeption von Performativität, deren methodische Grundlage die vielschichtige Transformationen ist. Butler sieht Körper als „Repertoire von Möglichkeiten“²³⁸, das kontinuierlich zu verwirklichen ist. Der Prozess der performativen Erzeugung von Identität ist markiert. Die neue Codierung des Körpers schaffte keine stabile Identität. Es ist ein Signifizieren im nie endenden Prozess der Verkörperung verschiedener inszenatorischer Akte.²³⁹

Der Körper wird durch identifikatorische Zuschreibungen, Gestik, Mimik, Haltung,

233 Vgl. Sullivan, 1992, S.133.

234 Wenk, S.16f.

235 Felten/ Schwan, S.7.

236 Vgl. ebd., S.8.

237 Vgl. Yang, S.320.

238 Butler zitiert nach Stahl, S.88.

239 Vgl. Stahl, S.88.

Figuration etc. lesbar. Durch stilisierten Wiederholungen von Akten, mit Brüchen, Abweichungen und Deformationen entsteht eine konstruierte Identität. Kahlos Selbstbildnisse sind Produkte performativer Körperentwürfe, mit variierenden Gesten und Inszenierungsmustern, einem polyvalenten Repertoire von Möglichkeiten. In ihrer Selbstinszenierung kommt es zur Umkehrung und Recodifizierung abendländischer, barocker und präkolumbianischer Mythologeme und zur Konstruktion hybrider Identitäten. Prozesshaftigkeit, Körperlichkeit, Präsenz und Intensität der Handlungen schaffen eine polyvalente Selbstinszenierung. Butler geht von einer grundlegenden Unabgeschlossenheit performativer Prozesse aus. Inszenierungsmuster werden revidiert, erneuert, ergänzt. Der künstlerische Raum der Identitätskonstruktion bleibt offen und unabgeschlossen.

El ciervo herido (1946) ist sui generis und zeigt die schöne Frida mit dem Körper eines Rehs, von Pfeilen durchbohrt. Das Bild drückt Agonie aus: Das Leben mit Rivera im Speziellen und männliche Oppression im Allgemeinen. Es verweist auf Vorstellungen verschiedener Kulturen, wie den Glaube an Wiedergeburt mesoamerikanischer Kulturen.²⁴⁰ Ähnlichkeit zu



Abb. 12: *El ciervo herido*

einem Petrarca-Sonett oder Vergils *Aeneis* sind ebenfalls vorhanden. Es ist eine Anspielung auf die tragische Liebesgeschichte der Dido, der schöne Königin von Karthago, deren verzweifelte Liebesschmerz mythisch überhöht wird. Der Liebesschmerz des vom Pfeil getroffenen Hirsches, der durch die Unterwelt irrt, entspricht der dem Tod entronnenen Künstlerin. Sie gibt ihren Leiden Form und macht sie lesbar, und benutzt sich selbst als Vehikel des Leidens. Ihre gezeigten, eigenen Gefühle überschreiten den individuellen Aspekt hin zu einem Allgemeinbezug.²⁴¹

240 Vgl. VÁZQUEZ BAYOD, Rafael: *Pintar la propia historia clínica – Una interpretación médica de la obra de Frida Kahlo*, In: Monsiváis/ Vázquez Bayod, S.45.

241 Der verletzte Hirsch hat eine Tradition in der Mexikanischen Dichtung:

If thou seest the wounded stag
that hastens down the mountain-side,
seeking, stricken, in icy streat
ease for its hurt,
and thirsting plunges in teh crystal waters,
not in ease, in pain it mirrors me.

Sor Juana Inés de la Cruz zitiert nach Mulvey/ Wollen, S.112.

3.1.1 Malen mit Herzblut

más me pinto, más pintura soy, o más representación simbólica soy y, en consecuencia, más me alejo del ser que pretendo ser en la representación. Sucede como en la escritura: cada vez que escribo – incluso históricamente – que ese que escribe soy yo, y me digo a mí mismo, y me confieso, soy más escritura y menos eso que digo ser.²⁴²

Schmerz (gr. *páthos*: Leiden) bestimmt den Lebensalltag Kahlos und beeinflusst ihre Kreativität. Bereits der antike Dichter Sophokles sieht einen Zusammenhang von Kunst und physischem Leid. „Ich wäre längst erinnerungs- und sorglos wie ein Tier, wär' da nicht die Wunde. ... Wenn der Schmerz mich fasst, da weiß ich, dass ich Mensch bin.“²⁴³ sagt Philoktet in der gleichnamigen Tragödie. André Gide lässt Philoktet sagen:

Ich habe mich auch damit beschäftigt, mir meine Schmerzen zu erzählen, und wenn der Satz mir schön gelang, dann empfand ich auch Trost; ja, manchmal vergaß ich meine Trauer, ich vergaß sie, indem ich sie aussprach.²⁴⁴

Schmerz wird zur Aussicht auf Erlösung und Kunst macht Leiden erträglich, zu etwas Schöpferischen. Die Krankheit des Körpers wirkt sich auf Malerei aus. Didier Anzieu sieht einen Zusammenhang zwischen körperlicher Erfahrung und künstlerischem Werk. In der Triade Körper-Krankheit-Malerei, wird der Körper zum Ort von Gewalt, Übertretung und Grausamkeit. Der Körper ist bei Kahlo ein gewaltsamer Ort, meist mit Kleidung bedeckt. Die Krise des Körperbildes wird nach dem kartesischen Prinzip im bildnerischen Raum verarbeitet. Kahlo wird ihr eigener Forschungsgegenstand.²⁴⁵ Kahlo ist Zeit ihres Lebens mit dem Tod konfrontiert, und dem Wunsch, der Realität zu entfliehen. Schmerz ist ein *Memento mori* und verändert das Selbst grundlegend. In der Fantasie flickt Kahlo zusammen, was zerrissen wurde.²⁴⁶ Hinsichtlich Diagnose und Therapie herrschten Unstimmigkeiten unter Kahlos Ärzten. Ihrer Hoffnung auf verleiht sie in einem Brief an Rivera Ausdruck: „Como siempre, cuando me alejo de ti, me llevo en las entrañas tu mundo y tu vida, y de eso es de lo que no puedo recuperarme. No estés triste – pinta y vive – Te adoro con toda mi vida...“²⁴⁷ Kahlo malt ihre Krankengeschichte. Der Unfall wird als Wendepunkt in ihrem Leben gesehen, ab dem ihr Leben zum Mythos wird. Er ist der Beginn eines Albtraums, der sich am Körper manifestiert: invalid, verstümmelt, amputiert. Der Unfall wird für ihre Kinderlosigkeit

242 Barthes zitiert nach Cifuentes-Aldunate, S.79.

243 Der unübertroffene Bogenschütze der Mythologie wird von einer Schlange ins Bein gebissen, die Infektion stinkt so, dass er auf der Insel zurückgelassen wird. Zitiert nach KRAUS, Arnoldo: *Frida Kahlo: Das Leben, ein Schmerz*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.52.

244 Gide zitiert nach Kraus, S.53.

245 Vgl. Cifuentes-Aldunate, S.78f.

246 Vgl. Kraus, S.52ff.

247 31 enero 1948; Kahlo, 2005, S.311.

verantwortlich gemacht.²⁴⁸ „la pintura me completó la vida. Perdí tres hijos y otra serie de cosas que hubieran llenado mi vida horrible. Todo eso lo sustituyó la pintura.“²⁴⁹ Kunst wird als Substitut genannt: Da Kahlo keine Mutter werden konnte, wurde die Kunst ihre Tochter.²⁵⁰ Monsiváis, der eine medizinische Interpretation Kahlos Werks unternimmt, sieht einen konstanten Zusammenhang ihres bildnerischen Werks mit ihrem gesundheitlichen Zustand. Bereits auf den Fotografien aus ihrer Kindheit, von ihrem Vater gemacht, ist der rechte, an Polio erkrankte Fuß dezent versteckt. Der kleine Fuß war Objekt der Späße ihrer Freunde. In ihrer einsamen Jugend erfand sie eine glückliche Freundin, die ihre Verdoppelungen in den Selbstporträts als Erwachsene vorwegnimmt. Der Unfall als 18-Jährige zwingt sie zu einem langen Bettaufenthalt. Er wird zum einschneidenden Erlebnis für ihr Leben: Sie kann kein Medizinstudium machen, aber lässt sich medizinische Bücher bringen und beginnt zu malen. Ihre perfekte medizinischen Zeichnungen spiegeln ihr Interesse für Medizin, Anatomie und biologische Prozesse wider.²⁵¹ Zu ihrem erstes Selbstporträt für Alejandro schreibt sie in einem Brief, er könne es anschauen, „como si me vieras a mí“²⁵². Durch ein Gipskorsett zur Ruhe gezwungen, beginnt sie Bildnisse ihrer Familie oder FreundInnen zu malen.²⁵³ Kahlo drückt ihr Leiden in medizinischen Bildern aus. Mit Techniken der Fragmentierung und Verlagerung dienen die anatomischen Darstellungen zur Körperrepräsentation und als Embleme. Die Verformungen in Becken und Wirbel lassen die Schwangerschaft zu einem Risiko werden. Ihr Wunsch nach Mutterschaft bleibt unerfüllt. Bei ihrem Aufenthalt im *Henry Ford Hospital* (1932), von dem sie später ein gleichnamiges Bild malte, kam es zu einer spontanen Abtreibung. Kahlo ließ sich spezielle Bücher um Thema, und angeblich auch den konservierten Fötus in Alkohol bringen.²⁵⁴ Im Bild ist ihr Körper von einem Set von vergrößerten



Abb. 13: *Henry Ford Hospital*

248 Es können keine sichern Aussagen über den Zusammenhang zwischen Unfall und Unfruchtbarkeit gemacht werden, da sie normal schwanger wurde. Vgl. Rico, S.36.

249 Tibol, 2002, S.63.

250 Vgl. Bartra, S.73.

251 Vgl. Vázquez Bayod, S.32ff.

252 Kahlo, 2005, S.66.

253 u.a. die Schwestern Adriana und Cristina, Ruth Quintanilla, Miguel N. Lira, Alicia Galant.

254 Vgl. Rico, S.122.

emblematischen Objekten umgeben. Es ist der Anfang ihrer blutigen Selbstporträts. Die anatomische Ansicht des Beckens und des Fötus sind aus einem Buch kopiert. Die Orchidee (Knabenkrautgewächs) schenkte ihr Rivera und meinte, sie sei eine Mischung aus Gefühl und Sex.²⁵⁵ Die Schnecke bezieht sich auf die Mondphasen, das weibliches Prinzip, und ist eine sexuelle Metapher. Das medizinische Studienmodell ist das männliche Prinzip, wie die Lust des eindringenden Gliedes in ein leeres, lustloses Becken. Der Teil einer Maschine wird unterschiedlich interpretiert, als Werkzeug, Sterilisator, Druckausgleich der Gasflaschen im OP. Die phallische, mechanische Form könnte auch ein Keuschheitsgürtel für Diego, also ein Symbol für sexuelle Enthaltsamkeit sein. Die Industrie, die mit Diego verbunden ist, scheint weit entfernt.²⁵⁶

In der Lithografie *Frida y el aborto* (1932) nimmt sie Illustrationen aus einem Buch der Embryologie, aus dem sie Bilder von Schwangerschaftsstadien, den maskulinen Fötus, Zellbilder und Organe übernimmt. Der hypotrophische Fuß ist ebenfalls abgebildet.²⁵⁷ In *Recuerdo de la herida abierta* (1938) ist der rechte Fuß verdreht und verbunden. Die Handgeste deutet eine Masturbation an. Die Beine sind erotisch-herausfordernd gespreizt, während sie ihre Wunden zur Schau stellt, und die Anomalien ihres Körpers zeigt. Sie nutzt ihr eigenes fragmentiertes Körperbild als Attacke gegen körperliche Einheit. Kahlo malt einer Beschwörungen oder Exorzismus gleich, um den Körper zu retten.²⁵⁸ In den

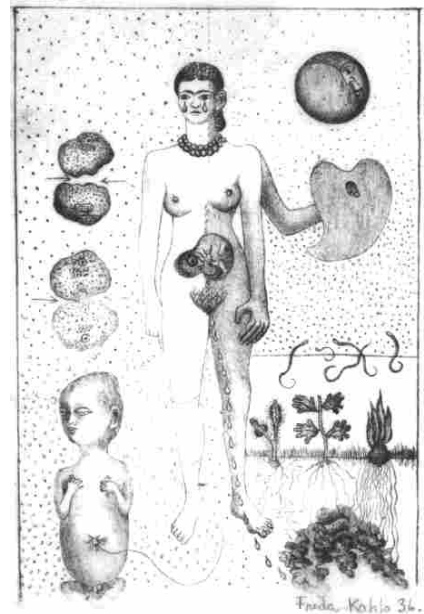


Abb. 14: *Frida y el aborto*

40ern wird die Krankheit omnipräsent. *Sin esperanza* (1945) wurde nach einer Serie von Behandlungen gemalt. Der Körper erbricht. Das Innere kommt zum Mund heraus. Alles Ausspeien ist dem Malen ähnlich: tote Tiere, Menschen, Materie, Zähne, Köpfe, etc. *La mesa herida* (1940) hingegen wirkt wie eine familiäre Szene: Verschiedene Objekte, Personen, u.a. ihre Nichte Isolda und der Neffe Antonio, Granizo, das domestizierte Reh, ein Judas, ein prähispanischer Stein, ein Skelett. Wie Richter schauen sie mit penetrantem Blick nach vorne. Der Tisch des letzten Abendmahls, ein häusliches Symbol, ist aber verletzt und blutet. Der verletzte Fuß der Künstlerin findet sich unter dem langem Kleid, beim Judas, beim Skelett,

²⁵⁵ Vgl. Vázquez Bayod, S.35ff.

²⁵⁶ Vgl. Prignitz-Poda, S.102.

²⁵⁷ Der Fuß wird ebenfalls in *Autorretrato sentada con pie vendado* und *Recuerdo* (1937) thematisiert.

²⁵⁸ Vgl. Rico, S.42.

sogar der Tisch hat Füße. Das Reh hat gebrechliche.²⁵⁹ Im *Diario* sind wiederholt Bilder von versehrten Engeln bzw. von Torsos zu sehen, die auf Leonardos anatomische Modelle anspielen. Das amputierte Bein ist immer das linke – wie im Spiegelbild gemalt. Die symbolisch aufgeladene Spiegelung lässt sich auch als Verwandlung und Umgestaltung der eigenen Natur, als Stück von Transzendenz lesen.

Kahlo sucht in ihrem Werk nach Rekonstruktion und Einheit über die Mittel Fragmentierung und Destruktion. „Seguridad de que me van / a amputar la pierna / derecha. [...] Estoy preocupada, mucho, / pero a la vez siento que / será una liberación.“²⁶⁰ Dann keine weiteren Einträge zwischen August und Februar. „Me amputaron la pierna [...] Esperaré un tiempo.“²⁶¹ Sie kämpft um existenzielle Ganzheit, die durch die Amputation verunmöglicht wird. Der Wunsch nach Selbstmord wird artikuliert: „TE ESTAS MATANDO“²⁶² „Sigo sintiendo / ganas de suicidarme“²⁶³ „He logrado mucho. Mi voluntad es grande / Mi voluntad permanece.“²⁶⁴ Sie demonstriert auch Willensstärke. Ihr Körper ist zerstört, aber der Geist wächst, lässt sie unsterblich werden und letztendlich den Tod überwinden. „Pies para qué los quiero / Si tengo alas pa’ volar“²⁶⁵. Der Verlust ihrer Füße offenbart die Stärke ihrer Fantasie. Später im *Diario* sind die Flügel gebrochen, der Tod steht kurz bevor. Die nackte Frida mit gebrochenen Flügeln, und einem Körper, der von unzähligen Nadeln derart zerstoichen, dass er nicht mehr zu sehen ist. „Te vas ? No. // ALAS ROTAS“²⁶⁶ Nach Danksagungen und einer Liebesbekräftigung zu Diego, wandelt sie sich von einem persönlichen Level zu einem öffentlichen, politischen.²⁶⁷ „1952 Noviembre 4 / Hoy como nunca estoy acompa- / ñada. [...] REALISMO REVOLUCIONARIO“²⁶⁸

Autorretrato con el retrato de Dr. Farill (1951) malt sie sich im Rollstuhl. Wenn Frida ihren Arzt malt, gibt sie ihm wortwörtlich ein Gesicht, und mit den zusammen-gewachsenen Augenbrauen, ihr eigenes. Es ist ihr einziges Selbstporträt in dem sie sich als Künstlerin mit Palette und Pinsel in der Hand malt. Auf ihrem Hochzeitsporträt hält ihr Mann das Malerwerkzeug in der Hand. Die Palette ist ihr Herz²⁶⁹, Blut ihr Pigment.²⁷⁰ Die Nähe zu

259 Vgl. Vázquez Bayod, S.38ff.

260 *Diario*, S.143 bzw. 277.

261 Ebd., S.144 bzw. 278.

262 Ebd., S.131f bzw. S.273.

263 Ebd., S.144 bzw. 278.

264 Ebd., S.145 bzw. 278.

265 Ebd., S.134 bzw. 274.

266 Ebd., S.124 bzw. 269.

267 Vgl. Yang, S.333f.

268 *Diario*, S.103ff bzw. 255f.

269 Weitere Herzdarstellungen sind in *Tunas*, *Recuerdo* und *Las dos Fridas* zu sehen.

270 Vgl. Udall, S.92ff.

religiösen *Retablos* ist offensichtlich. Es ist ein blutiges, einsames Bild angesichts der Amputation des rechten Fußes. Ihre Kleidung ist die traditionell schwarz-weiße Version der Tracht aus Yalalag, die auf Hochzeiten und Beerdigungen getragen wird, ähnelt aber auch einem Arztkittel. Die Quasten deuten auf die spanische Bezeichnung für promovieren, „tomar la borla“ hin. Damit stellt sie sich dem Arzt ebenbürtig dar. Beide haben die charakteristische Augenbraue. Der Arzt tritt aber nur als Bild im Bild auf. Frida hat Macht über das Bild ihres Arztes. Es herrscht eine Spannung zwischen den Figuren. Das klassische Verhältnisses von Arzt und Patientin ist umgekehrt.²⁷¹

Kahlos Bilder basieren auf Körperdarstellungen. Sie musste 30 mal zwischen dem Unfall 1925 und ihrem Tod 1954 operiert werden. 1953 wurde das rechte Bein amputiert. Von da an zeigte sie sich nur noch selten in der Öffentlichkeit.²⁷² Die Zeichnung *Soy la desintegración*²⁷³ zeigt die Folgen der Operation. Frida löst sich in ihre Bestandteile auf. Der neue Fuß ist eine Säule, Körperteile purzeln herum. Kahlo



Abb. 15: *Autorretrato con el retrato de Dr. Farill*

hat konstante Schmerzen, trinkt Alkohol und nimmt Morphinum. Der qualitative Verlust zeigt sich in einem hastigen, breiten Pinselstrich. Detaillierte Zeichnungen wurden unmöglich.²⁷⁴

Der Körper fungiert als äußere Projektionsfläche innerer Ereignisse. Ihre Krankengeschichte ist eine Korrespondenz zwischen Kahlo und ihrer Metamorphose. Sie ist geprägt von Korsetts aus Gips und Stahl, Hoffnung und Erschöpfung. Der Körper wird zum Forschungsobjekt anderer. Die Schmerzerfahrung ist grundlegend für ihre Ästhetik. Das Spiegelbild führt ihr ihren kranken Zustand vor Augen. Sie malt sich selbst, mit Eisen und Nägel gefoltert. Kahlo malt ihre Intimität, ihre femininen Gefühlswallungen, ihr Inneres und ihre Haut.

Frida began work on a series of masterpieces which had no precedent in the history of art – paintings which exalted the feminine qualities of endurance of truth, reality, cruelty, and suffering. Never before had a women put such agonized poetry on canvas as Frida did at this time in Detroit.²⁷⁵

271 Vgl. Prignitz-Poda, S.164.

272 Vgl. Fűrnkranz-Fielhauer, S.106.

273 Diario, S. 41 bzw. 225.

274 Vgl. Vázquez Bayod, S.46f.

275 Rivera zitiert nach Herrera, 1983, S.144.

Rivera charakterisiert sie als Frau, deren Persönlichkeit Gewalt erfuhr, die den Schmerz ohne Beschönigung darstellt. Mit ihren weiblichen Körperbildern begibt sie sich in ein männliches Medium. Die piktorische Tradition enthält den weiblichen Akt als passives Schönheitsobjekt. Es gibt keine soziale Tradition und keinen künstlerischen Kanon mit Frauen als Subjekten. Kahlo malt ihren eigenen, verletzten Körper.²⁷⁶ Ihre Zurschaustellung hat etwas von Exorzismus.

„In Fridas Bildern mischt sich Ölfarbe mit dem Blut ihres inneren Monologs.“²⁷⁷ Die Grenzen zwischen Körper und Malerei scheinen zu verschwimmen. Blut ist ein ambivalentes Zeichen. Es steht für den Zyklus des Lebens, wie in *Mis abuelos, mis padres, y yo*, durch eine rote Linie gekennzeichnet. Oder wie in *Flor de la vida* für Menstruation. Das Herz, als Kern des Körpers, ist Zeichen von Leben und Leidenschaft, mit Pfeilen, Dornen und Nägeln durchbohrt. Die Assoziation zum Blutopfer drängt sich auf. Ihr visuelles Vokabular hat seine Basis im mexikanischen Katholizismus und in der Ikonografie der Azteken. Die Conquista brachte eine tragische Weltkonzeption mit, bildlich durch den blutenden Christus, gefolterte Heilige und Märtyrer unterstützt. In Sahagúns *Códice Matritense* werden Künstler geboren um zu schaffen. Dafür musste der Künstler erst ein Gesicht und ein Herz, also eine gute Persönlichkeit besitzen. Künstler mussten mit ihrem Herzen sprechen können. Das Nahuatl Wort für Herz, *yollotl*, stammt vom Wort für Bewegung, *ollin*, ab. Kahlo, die sich mit dem Wasser identifizierte, kannte auch die Vorstellung einer Künstlerin als Suchende. Im selben *Códice* wird ein Lehrer beschrieben, der mit Hilfe eines Spiegels hilft, das Gesicht und das Herz der Lernenden zu schärfen. Kahlos setzt sich obsessiv mit ihrem Gesicht und Herzen auseinander. Das Spiegelbild entwirft ein neues auf der Leinwand.²⁷⁸ Blut ist laut Georg Groddeck ein spezifisch weibliches Attribut. Es ist ein ambivalentes, sinnliches Zeichen, das mit magischer Kraft, Macht, Horror, Vitalität, Brutalität, Menstruation, Körper, Tabus, Sexualität, Leben und Tod in Verbindung steht. Bei Kahlo ist Blut die visuelle Antwort ihres Körpers, eine masochistische Suche nach Schmerz. In *El suicidio de Doroty Hale* (1938) befleckt das Blut das ganze Bild, inklusive den Rahmen. Exhibitionistisch werden Wunden zur Schau gestellt. Eine suggestive, faszinierende Atmosphäre von Schmerz, ein gewalttätiger Realismus, entsteht. Malerei wird zur realen Stütze, zum Trägermaterial. Die Leinwand wird zu Kahlos Haut, die Kunst die Verkörperung des Körpers.²⁷⁹

276 Sie malt geöffnete Körper in *La columna rota*, *Sin esperanza*, *Fantasia*, etc. und in ihren Stillleben als aufgeschnittene Früchte.

277 Vgl. Von Becker, S.36.

278 Vgl. Udall, S.90f.

279 Vgl. Rico, S.78ff.

Árbol de la esperanza mantente firme (1946) wurde nach einer Operation gemalt. Die Wunde blutet und ist noch offen. Kahlo präsentiert sich in Form einer Verdoppelung: krank und heil zugleich.²⁸⁰ Die kranke Frida liegt auf einer Krankenbahre in einer rissigen Wüstenlandschaft. Der verletzte Körper wird in die Landschaft projiziert. Das Leintuch verhüllt die Rückenansicht und fokussiert gleichzeitig die Wunde. Blut wird theatralisch-dramatisch präsentiert. Der blutende Körper macht eine Märtyrerin aus ihr. Der Blick der Gesunden wirkt sicher. In ihrer Hand hält sie ein Korsett.²⁸¹ Sie hält das Korsett als Zeichen ihres



Abb. 16: *Árbol de la esperanza*

Leidenswegs, der nach der Heilung der offenen Wunden weitergeht. Die weinende, gesunde Kahlo trägt eine Tehuana. Die starre Haltung legt nahe, dass sie von einem Korsett gestützt wird. Als seelische Stütze fungiert eine kleine Fahne und das titelgebende Volkslied. Am Himmel stehen die dualen Gestirne, Sonne und Mond zugleich. Die gesunde Kahlo wacht über die kranke. Frida erscheint als ihre eigene Wundertäterin.

Während die Existenzialisten Erotismus ablehnten, war er für die Surrealisten ein Teil ihres Konzepts. Erotik und das Unbewusste waren miteinander verbunden. Der Frauenkörper, als phantasmatischer Körper ist zentral. Kahlos Exhibitionismus provoziert Voyeurismus, dem sie mit ihrem durchdringenden Blick kontert. Erotik und Gewalt werden kombiniert. Sie überschreitet die angebliche körperliche Einheit, und entwickelt eine Sprache der Invalidität. Das Zurschaustellen ihrer Wunden provoziert Angst und Erregung zugleich. Die Nähe zur christlich-religiösen Ikonografie ist in *La columna rota* (1944) oder *El ciervo herido* offensichtlich. Im *Diario* beschreibt sie in intensiver Prosa ihren psychischen Zustand:²⁸² „Esperar con angustia / guardada, la columna / rota, y la inmensa mirada, / sin andar, en el vasto / sendero ... // moviendo mi vida cercada / de acero.“²⁸³

Der überwiegende Teil ihres Werks aus den 1930er bis 1940er Jahren behandelt Themen wie ihre eigene Geburt, den Tod ihrer Mutter, sie als fehlgebärende Frau, als Säugling, als versehrter Körper. Sie überträgt die Leiden der Märtyrer auf ihre eigene Person und inszeniert sich als Schmerzensfrau. Christus und Jungfrau symbolisieren die wunderbare *Salvatio*.

280 Vgl. Vázquez Bayod, S.44.

281 Vgl. Rico, S.76.

282 Vgl. ebd., S.40ff.

283 *Diario*, S.133 bzw. 273.

Quellen dafür sind Votivmalereien aus dem 19. Jahrhundert.²⁸⁴ Körper von Heiligen gehören zur abendländischen Tradition sakraler Erotik. Kahlo zeigt ihren offenen, deformierten Körper als gebrochenen und begehrllich. Der Körper löst sich auf und wird zu Natur.²⁸⁵ Sie überträgt die männliche Ikonografie religiöser Leidenden auf ihre Weiblichkeit. Pfeile, die ihr Herz durchbohren erinnern an die *Verzückung der heiligen Theresa*, die eine wundersame Vermählung mit Gott eingeht – in dem Augenblick in dem ein Pfeil göttlicher Liebe ihr Herz durchdringt.²⁸⁶ Frauen, die eine mystische Relation mit Gott eingehen, sprechen traditionell durch ihren Körper. Bei Kahlo ist der Körper Thema und Objekt zugleich. Sie malt eine intime Relation des Körperinneren und -äußeren. Die Grenzen zwischen Kunst und Körper sind verschwunden.²⁸⁷

3.1.2 Fragmentierte Körper

Nos / guarecemos, nos alámos / en lo irracional, en / lo mágico, en lo / anormal, por miedo / a la extraordinaria belleza de lo cierto, // de lo material y / dialéctico, de lo / sano y fuerte - / nos gusta estar enfer- / mos para protegermos.²⁸⁸

Verzerzte Körperbilder sind typisch für den Surrealismus.²⁸⁹ Sie erinnern auch an Nietzsches Leib-Philosophie des zerstückelten dionysischen Menschen, als Ort der Transformation von Leben und Tod. Kahlos fragmentarischer Sehmodus entspricht dem 20. Jahrhundert. Sie trennt einzelne Körperteile, vergrößert und fixiert sie. Imaginäre Körperräume sind von einer allumfassenden Natur umgeben. Realität wird verschlüsselt dargestellt, und symbolisch doppeldeutig interpretiert.²⁹⁰ Kahlos eigener zerstückelter Körper ist Realität. In einem Selbstfindungsprozess bildet sie betroffene Körperteile ab, und versucht das Trauma des zerstückelten Körpers zu überwinden. In Lacans Konzept des Spiegelstadiums erkennt ein Kind sich selbst im Spiegelbild. Die Identifikation mit einer außer seiner selbst liegenden Projektion als vollständige Einheit und damit einhergehender Abgrenzung begründet die Entwicklung des Ichs. Die Ideale Einheit des Menschen kann aber nie erreicht werden. Diesen Prozess der Selbstfindung eines neuen Körperbildes findet bei Kahlo über die Kunst statt.

284 Vgl. Barnitz, S.6.

285 Vgl. Stahl, S.90.

286 Domenico Beccafumi malt die *Heilige Katharina von Siena*, Giovanantonio Bazzi Sodoma malt *Extase der Heiligen Katharina*, Bernini schafft die Skulptur *Verzückung der heiligen Theresa*. Vgl. Grimberg, S.29.

287 Vgl. Rico, S.46f.

288 Diario, S.88f bzw. 248f.

289 Vgl. Bilder von Dalí, André Masson, Man Ray, Brassai, Edward Weston, Alfred Stieglitz, O'Keeffe.

290 Vgl. ZWINGENBERGER, Jeanette: *Frida Kahlos Körperräume*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.66ff.

Der „ganze“ Körper ist nicht von Natur aus zu haben – er muß konstruiert werden. [...] Dekonstruktion bedeutet im Gegensatz zur Destruktion [...] nicht die gewalttätige Verletzung oder Zerstörung eines „Ganzen“, sondern macht diese sozusagen rückgängig, indem sie die Bedingungen seiner Herstellung thematisiert und die Verdrängung offenlegt, die sich in ihnen verbergen.²⁹¹

Der Frauenkörper verweist auf verschiedene Konstruktionsschauplätze. Der in der Kunstgeschichte traditionell schöne, unversehrte, weibliche Körper, der den Mythos von Ganzheit suggeriert, wird in der Moderne durch monströse, zerstückelte Körperbilder erweitert.²⁹² Kahlos körperliche Erfahrungen finden sich in ihren Bildern wieder: Abgetrennte Köpfe, Hände, die gebrochene Wirbelsäule, der erkrankte Fuß. Zerstückelte Körperbilder richten sich gegen die vermeintliche Integrität des Körpers, Dekonstruktion lässt Konstruktionen sichtbar werden. „La mutilación – afirma Gilbert Lascaux – es una falta de poder, de sumisión, que como toda sumisión, puede ser vista como un poderío, instrumento de soberanía“²⁹³ Krankheit ist Horror und Faszination zugleich. Kahlos Repräsentationen des Körpers ähneln jenen von Goya, Breugel und Bosch. Subversiv setzt sie ihren gefolterten Körper ins Bild. Der *realismo delirante* wird direkt in ihren Körper eingeschrieben.²⁹⁴ In *Ruina* (1947) ist ein rissiger Kopf in Architektur eingebaut. Auf dem Grab steht „ruina“, das Yin-Yang-Symbol hängt herab, das dritte Auge auf der Stirn verweist auf Scharfsinn und Erkenntnis. Der Körper, durch das modellierte Gesicht repräsentiert, wartet auf den Tod. Er ist dem Verfall preisgegeben.

Die Konzeption des zerstückelten Körpers kommt auch in der beschriebenen Liebesbeziehung zu Diego im *Diario*²⁹⁵ heraus. Der *Diario* ist kein herkömmliches Tagebuch, eher ein Skizzenbuch. Kahlo verwendet darin etliche, auch surrealistische Techniken. Gedanken werden in schriftlichen und bildlichen Notizen festgehalten. Die Sprache ist offen und wild.

291 Schade zitiert nach Schwan, S.21.

292 Vgl. Schwan, S.21.

293 Lascaux zitiert nach Hooks, S.106.

294 Vgl. Hooks, S.106f.

295 Der *Diario* ist kein Tagebuch im gattungstheoretischen Sinn. Es ist nicht chronologisch, scheinbar willkürlich, autofiktional, transmedial, und in Text und Bild verfasst. Kahlo arbeitete von 1944 bis zu ihrem Tod 1954 daran. 1995 wurde es erstmals von Sarah M. Loewe veröffentlicht. Der Begriff des Tagebuchs ist kritisch zu betrachten, ich behandle es als Skizzenbuch. Kahlo kombiniert darin verschiedene Techniken, Materialien und Genres. Im Sinne einer barocken *ars combinatoria* werden Unabgeschlossenheit und Prozesshaftigkeit betont. Die hybride, transmediale Inszenierung von Bilderschriften oder Textbildern hebt die Trennung von verbaler und visueller Kommunikation auf. Es ist eine kulturelle Performanz von Schrift, die sich gegen einen Phono-, Logo-, und Phallozentrismus der okzidentalen Schrift richtet, indem sie multilingual, onthologisch und repräsentativ zugleich, eine androgyne polyphone Schrift entwirft. Die okzidentale Hierarchisierung von Text, galt als Legitimation des europäischen Kolonialprozesses. Kahlo entwirft immer neue, umgeschriebene Repräsentationen des Ich. Es ist eine ästhetisch-künstlerische Auseinandersetzung mit erkenntnistheoretischen Modellen sowie Realitätskonstruktionen. Vgl. Gronemann, S.58ff und Vgl. Yang, S.314.

Aus Tintenflecken entstehen Fantasiewesen. Im Gegensatz zu Gemälden sind die Skizzen schnelle, spontane Zeichnungen.²⁹⁶

Mi Diego: / Espejo de la noche. / Tus ojos espadas verdes dentro /de mi carne. Ondas entre nues- / tras manos. / Todo tú en el espacio lleno de / sonidos – en la sombra y en la / luz. Tu te llamas AUXO- / CROMO el que capta el color. Yo / CROMOFORO – la que dá el color. / Tu eres todas las combinaciones / de los números. La vida. / Mi deseo es entender la linea / la forma la sombra el movi- / miento. Tu llenas y yo recibo. / Tu palabra recorre todo el / espacio y llega a mis células / que son mis astros y vá a las / tuyas que son mi luz. // Fantasmas.²⁹⁷

Die Beziehung wird über einen Spiegel, über geistige Wellen, die die Körper der beiden Liebenden durchlaufen, beschrieben. Den Augen und Händen kommt eine repräsentative Stellung zu. Augen agieren auf einer körperlichen Ebene, werden für die Künstlerin aber zum wichtigsten Sinnesorgan. Die Beschreibung des Paares geschieht mittels eines naturwissenschaftliche, chemischen Motivs: Diego ist Auxochrom, Frida Chromophor. Beides sind nicht wahrnehmbare, farbige Gruppen, die sichtbar gemacht werden können. Das *tú* besitzt die Begabung, die Farbe des *yo* in Erscheinung treten zu lassen. Das lyrische Ich ist der farbgebende Teil. Semantische Überschneidungen bezüglich Licht, Augen, Schatten werden eingesetzt. Die künstlerisch, manipulative Fähigkeit zu formen wird hervorgehoben. Du ist die Form, die vom Ich geformt wird. Beide Subjekte sind voneinander abhängig. *Tú* wird als eine Konstruktion des *Yo*, im Sinne einer Tradition des Logos, sichtbar.²⁹⁸ „El milagro vegetal del paisaje / de mi cuerpo es en ti la naturaleza entera. / Yo la re- / corro en vuelo [...] Yo penetro el sexo de / la tierra entera, me abrasa / su calor“²⁹⁹ *Yo* durchreist ihren eigenen Körper, der Natur ist. Auffällig ist, dass *tú* und *yo* körperlich miteinander verbunden sind, aber strikt getrennte Körper haben. Rivera wird auf *manos* und *ojos* reduziert. *Ojos* haben ein grammatikalisch männliches Geschlecht; *Manos* ein weibliches. Augen und Hände sind künstlerische Attribute, die Farbe aufnehmen und auftragen. Chromophorm bezieht sich auf die Farbaufnahme des Auges, Auxochrom auf die Farbgebung der Hände. Diese fragmentarische Sicht ähnelt barocken wie surrealen Bildern. Der zerstückelte menschliche Körper wurde in der Tradition des Dionysischen, später im Petrarkismus thematisiert. Rivera wird zum Objekt Kahlos Liebe, zu ihrer Projektionsfläche, ähnlich Lacans Spiegelstadium. Sie scheint erst durch ihn zu existieren und umgekehrt.³⁰⁰

296 Vgl. Rico, S.135.

297 Diario, S.20 bzw. 214.

298 Vgl. Vgl. FRANKE, Manuela/ SEDLAK, Georg: „ojos en las manos“ - Zum Zusammenspiel der Körperteile Augen und Hände in „El Diario“ von Frida Kahlo, In: Felten/ Schwan, S.48f.

299 Diario, S.23 bzw. 215f.

300 Vgl. Franke/ Sedlak, S.40ff.

Un olvido de palabras forma- / rá el idioma exacto para // entender las miradas de /
nuestros ojos cerrados. / = Estas presente, intangible / y eres todo el universo que / formo
en el espacio de mi / cuarto. Tu ausencia brota / temblando en el ruido del / reloj; en el
pulso de la luz; / respiras por el espejo. Desde / ti hasta mis manos, recorro / todo tu
curepo, y estoy con / tigo un minuto y estoy con- / migo un momento. Y mi / sangre es el
milagro que / va en las venas del aire / de mi corazón al tuyo. / LA MUJER. xxxxxxxx /
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx / EL HOMBRE. xxxxxxxx.³⁰¹

Als Ort ihrer Liebe wird das Atelier genannt. Das lyrische *yo* durchreist von den Händen des *tú* dessen ganzen Körpers, der das Universum ist. Das Blut fließt aus dem Herzen des *yo* in das Herz des *tú*. Das *tú* wird zum Kunstwerk des *yo*, ähnlich wie bei Pygmalion erstellt die Künstlerin ihr eigenes Universum, welches ein anderes, ein *tú* formt. Ihr Herz versorgt das *tú*: die zwei verbundenen Körper sind füreinander lebensnotwendig.³⁰² Der Blick wird aufgewertet, indem er mit Sprache gleichgesetzt wird. Eigenschaften von Körperteilen werden verschoben: Augen sprechen – paradoxerweise, obwohl sie geschlossen sind, also träumen; Hände repräsentieren den gesamten Körper. „Te seguiré escribiendo con mis ojos, / siempre.“³⁰³ „auxocromo – cromoforo / Era sed de muchos años reteni- / da en nuestro cuerpo. Palabras / encadenadas que no pudimos / decir sino en los labios del sue- / ño“³⁰⁴ Worte können mit einem Traum befreit werden. Kahlos Universum lässt sich nicht in Worten ausdrücken. Der *Diario* entzieht sich einer reinen Logik der Wörter. Eine Sprache, deren Worte vergessen werden müssen, um verstanden zu werden, wird gefordert. Die Trennlinie symbolisiert einen Perspektivenwechsel. *Tú* repräsentiert die männliche Sichtweise, *Yo* das weibliche Prinzip. Kristeva beschreibt das Genießen als präverbalen, vorsymbolischen Seinsmodus, der sich einem mimetischen Repräsentationsmodell entzieht. Kahlo sucht diese neue Sprache.³⁰⁵ „ondas / en tus manos. Materia en / mis ojos. Calma, violencia / de ser. De uno, que son / dos, sin querer aislarse. / [...] Todo es el. ella. / ellos. yo. somos una línea / una sola ya.“³⁰⁶ Das *yo* möchte Linie und Form begreifen. „Ciencia exacta. / [...] Ojos en las manos y / tacto en la mirada. [...] Enorme / columna vertebral que es / base para toda la estructura / humana.“³⁰⁷ Ein wissenschaftlicher Diskurs wird aufgegriffen, und synästhetische Fähigkeiten beschrieben. Der Körper wird auf die Wirbelsäule reduzierte. *Manos* und *ojos* stehen für sinnliche Kommunikation. Beide werden immer wieder neu definiert und rekontextualisiert. Kahlo entwickelt ihre eigene *idioma exacta*.³⁰⁸

301 Anm.: „x“ sind durchgestrichene Stellen. *Diario*, S.21f bzw. 215.

302 Vgl. Franke/ Sedlak, S.44.

303 *Diario*, S.13 bzw. 209.

304 Mit Abweichungen zitiert sie ein Gedicht von Elias Nandino. *Diario*, S.21 bzw. 215.

305 Vgl. Franke/ Sedlak, S.45ff.

306 *Diario*, S.51 bzw. 229.

307 Ebd., S.102 bzw. 254.

308 Vgl. Gronemann, S.50f.

3.1.3 Körperräume in Landschaften

Kahlos anthropomorphe Landschaften haben eine symbolische Doppeldeutigkeit. Sie platziert ihren Körper in der Landschaft, die gleichzeitig ihren Körper symbolisiert. Der Einsatz hat mehrere inhaltliche Gründe. In Freuds Psychoanalyse hat Landschaft eine erotische Konnotation. Kahlo kannte den Topos von weiblichen Geschlechtsteilen als Landschaft und die Freudsche Traumsprache und Symbolik: Garten und Gebüsch stehen für die Genitalbehaarung beider Geschlechter. Im *Diario* schreibt sie über ihre Begegnung mit Muray:

Todo lo rodeaba el milagro / vegetal del paisaje de tu cuerpo. / Sobre tu forma, a mi tacto / respondieron las pestañas de / las flores, los rumores de los / rios. Yo la re- / corro en vuelo que acaricia con / mis dedos los redondos cerros, / penetran mis manos los umbrios valles en ansias de / posesion y me cubre el abrazo / de las ramas suaves, verdes / y frescas. [...] Solo un / monte conoce las entrañas de / otro monte.³⁰⁹

Es ist eine alte Vorstellung, dass Landschaften menschliche Formen haben. Die Dichotomie Selbst und Umwelt kommt zum Tragen. Landschaft als weiblich ist ein historisches und psychologisches Konzept. Kahlo dachte Körper als primäre Landschaft. Freud sah einige Formen gegendert: Gruben, Höhlen, Hohlräume, Häuser, Wasser, Blüten, Früchte seien weiblich. Männliche Formen seien Felsnasen, Zweige, Sonne, einige Bäume. Kahlo entwirft ein eigenes symbolisches System der Dualitäten, in dem sie die mexikanische Erde als Frau sieht. Ihr Körper ist in mexikanischer Landschaft situiert, und verschmilzt teilweise mit ihr. Der Kunsthistoriker Luis Cardoza y Aragon benannte Kahlo und Rivera mit den Namen der zwei Vulkane im Tal Mexiko: Popocatepetl und Ixtaccihuatl. Der dritthöchste Berg von Mexiko Stadt, Iztaccíhuatl, bedeutet „die schlafende Prinzessin“. In der Mythologie der Azteken war Popocatépetl, „rauchender Vulkan“, ihr Geliebter. Am Körper trifft sich eine Vielfalt von Kräften und Diskursen. Wenn Kahlo Landschaft und ihren Körper gleichsetzt, unterstreicht sie ihre mythische Naturverbundenheit und die Genealogie von Ursprungsmythen. Das Aztekenuniversum wurde innerhalb des Körpers von Tezcatlipoca geschaffen. Es ist ein aus göttlichen Körpern zusammengefügtes Weltbild, das Kahlo auf sich überträgt.³¹⁰

Kahlo wird zu Ixtaccihuatl wie in Antonio Ruiz' Bild *El sueño de la Malinche* (1939) - eine mystische Frau, deren Körper mit ihrem Land verschmilzt. Im Gegensatz zu Rivera spielt sie weniger auf die weibliche Opferrolle der Kolonialisierung an, sondern vermischt unterschiedliche Mythologien der weiblichen Erde mit ihrer eigenen Person. 1943 schreibt Rivera in einem Artikel:

309 *Diario*, S.21ff bzw. 215f.

310 Vgl. Udall, S.82f.

Para Frida lo tangible es la madre, el centro de todo, la matriz; mar, tempestad, nebulosa, mujer. Y Frida es el único ejemplo en la historia del arte de alguien que se desgarró el seno y el corazón para decir la verdad biológica de lo que siente en ellos. Pintó a su madre y a su nodriza, sabiendo que en realidad no conoce su rostro.³¹¹

Als 17 jährige las sie Gustave Flauberts *Salammbô*, in dem die Entstehung des Kosmos so beschrieben wird:

Then Matter condensed. It become an egg. It broke. One half formed the earth, the other the firmament. The sun, moon, winds, clouds appeared: and at the crash of thunder animals with intelligence awoke. ... Rabbetna, like a nurse, leaned over the world, pouring out her light like milk and her might like mantle.³¹²

Bilder wie dass Ei, die Sonne, Milch und die Ammen-Erde finden sich in *Moisés* wieder. Außerdem wird Landschaft verwendet um nationale Ideologien zu verbreiten. Sie hat eine natürliche und kulturelle Bedeutung. Sie ist mit Mythos, Macht, Politik und Identität verbunden. Kahlo interessiert sich diesbezüglich für Natur und Indigenität. Natur wird zu einer Extension ihrer selbst. Der Frau-Natur-Nexus betrifft ihre kulturelle und individuelle Identität. Der Status von Frauen wird durch ihre Natur begründet. Abstrakte Werte werden dem Männlichen zugeordnet.³¹³ Die kanadische Schriftstellerin Margaret Artwood schreibt: „[...] Women is Nature, or Nature is woman.“³¹⁴ Merleau-Ponty meint: „we are in the world through our body. ... Our own body is in the world as the heart is in the organism...“³¹⁵ Kahlo nützt wie andere Künstlerinnen, Carr oder O’Keeffe, die traditionelle Verbindung zwischen Natur und Weiblichkeit. In Form einer Metapher verkörpert sie selbst die Mutter Erde. Ihr Körper ist auf komplexe Weise mit Natur verbunden. Landschaft spiegelt ihren Gemütszustand wider. Durch sie kann die durch ihre Krankheit eingeschränkte Künstlerin in der Welt zu sein, und doch nicht.³¹⁶

In späteren Bildern gibt es drei Muttertypen: Kahlo selbst mit dem Diego-Kind im Arm, die gespaltene und blutende Erdgottheit Cihuacóatl, und die kosmische Mutter, das Universum. Der letzte Muttertypus wird als archetypische primäre Landschaft verwendet. Kahlo teilt ihre Erdenvision mit Leonardo da Vinci. Da Vincis monumentale Frau, Mona Lisa, sitzt in einer Landschaft, wie ein Frauen-Berg. Die ineinander verschlungenen Figuren in *Cartoon for the Virgin and Child with St. Anne and the Infant St. John* ähneln *El abrazo de amor entre el universo, la tierra, Diego y yo*. Das Bild des Kindes ist ihr Sinnbild für Generationen. Aber

311 Rivera zitiert nach Tibol, 2002, S.99.

312 Flaubert zitiert nach ebd., S.84.

313 Vgl. ebd., S.79ff.

314 Artwood zitiert nach ebd., S.81.

315 Merleau-Ponty zitiert nach ebd.

316 Vgl. ebd., S.3ff.

auch Mexiko bietet ein reiches Bilderrepertoire an Mutterfiguren. Die in *Mi nana y yo* und *El abrazo de amor* dargestellte Mutterschaft ist intakt und vielschichtig. In *Fantasia I* und *II* (1944) löst sich der Frauenkörper in der brüchigen Landschaft auf. Die Frau ist Natur. Die Erde formt ein Gesicht, Vulkan bilden Brüste, aus denen Flüssigkeit spritzt. Aus den Lippen und Erdspalten fließt etwas, vielleicht Blut. Weibliche Landschaft wird zu einem persönlichen Ort. Im *Diario* sind viele Hinweise auf Fekundität und der Symbiose, einer kosmischen Fusion, mit Rivera und dem Universum.³¹⁷ Auch die Dualität Schönheit und Gewalt kommt an der Schnittstelle Frauenkörper und Lateinamerika zu tragen. In der aztekischen Kultur ist es die vergewaltigte Erdgöttin, ähnliche wie Coatlicue, deren verstümmerter Körper die Natur revitalisiert. Sie wird zerstückelt und aus ihren Teilen werden Himmel und Erde geschaffen. Ihre Haare werden Bäume, Blumen, ihre Schultern Berge, etc. Doch sie bedarf Blutopfer um Früchte zu gebären. Darin ist eine Parallele zu Kahlos schmerzenden Körper und ihrem künstlerischen Schaffen. Sie vermischt unterschiedliche Einflüsse zu leidenden Mutterfiguren, deren Wille, Wiedergeburt und Kreativität sie betont.³¹⁸

3.2 Verwundete, androgyne Schönheit

Nunca un punto final, siempre un acercamiento, siempre una búsqueda de la forma que, al alcanzarse, adquiere el rango estético que evocé hace un momento citando a Yeats:
<Toda cambiada, totalmente transformada, nace una terrible belleza.>³¹⁹

Kahlo inszeniert ihr Selbst als schön und fragil, hässlich und stark zugleich. Ihr Körper wird zum Ausstellungsort ihrer geschlechtlichen Identität. Weiblichkeit wird permanent in ihrem Werk thematisiert: Fruchtbarkeit, Reproduktionsorgane, Mutterschaft. Ihr Körper ist Träger nationaler und geschlechtlicher Symbole, z.B. wenn sie sich mit verschiedenen Trachten verkleidet. Im von ihr zelebrierten Transvestismus, kommen vestimentären Codes sowie der Behaarung eine besondere Bedeutung als geschlechtliche Attribute zu. Sie spielt ein Spiel der Übertreibung und Irritation. Die zusammengewachsenen Augenbrauen werden ihr Markenzeichen.

Teil Kahlos künstlerischen Konzepts ist die Aufhebung einer Trennung von Leben und Werk. In ihren Selbstinszenierungen trägt sie einen Kunstkörper über ihrem realen Leib. „Sie hat nicht nur eine künstlich unterfütterte Ausstrahlungskraft, sondern verschränkt ihren ikonisch umgestalteten Kunstkörper mit existentielltem Schmerz und rückt somit den realen Leib in

317 Vgl. z.B. *Diario*, S.21f bzw. 215.

318 Vgl. Udall, S.87ff.

319 Fuentes, S.16.

seiner fragilen Versehrtheit wieder ins Blickfeld.“³²⁰ „Doch im Gegensatz zum klassischen Starkkörper hebt Frida Kahlo visuell das Oszillieren zwischen der Substanz ihres Körpers und seinen dramatischen inszenierten Bildern hervor.“³²¹ Die Ähnlichkeit ihrer Bilder und Fotos auf denen sie sich inszeniert, sind offensichtlich. Die Fotoreihe von Kahlo in New York (1946) von Muray verdeutlicht ihre Selbstinszenierung in der Fotografie. Kahlo wirkt wie eines ihrer Bilder: vor der Skyline Manhattans auf einem Hochhaus, typischerweise in einem langen Rock, mit kunstvollen Schleifen im Haar, Ohrringe, Halsschmuck, rot bemalter Mund, bunten Fingernägeln, und einer Zigarette. Ihre performative Praxis, wie die permanente Selbst-inszenierung, sind künstlerische Strategien gegen eine Reduktion auf ein Wesen. In der Rezeption wird dennoch ihre Leidensgeschichte als Grund ihres Schaffens dargestellt.³²² Kahlo spielt Zeit ihres Lebens mit geschlechtlichen Rollenbildern. Sie stellt ihre Weiblichkeit übertrieben mit langen Kleidern, Frisuren und Schmuck zur Schau. Sie stand ihrem Vater sehr nahe, mit dem sie den schlechten Gesundheitszustand und das Interesse für Kunst teilt. In einigen seiner Fotografien posiert sie in Männerkleidung.³²³ Auf einem typischen, harmonischen Familienfoto, ist die junge Frida maskulin, als verwegener Dandy gekleidet und blickt herausfordernd in die Kamera. Sie genießt ihre Maskulinisierung und das transvestitische Spiel mit dem Geschlecht. In der Schule, wie bei den *Los Cachuchas*, ihrem Freundeskreis, ist sie eine von wenigen Mädchen. Sie hat ein jugendhaftes Gesicht, weshalb sie als *marimacho*³²⁴ verspottet wird. Später macht sie selbst Anspielungen auf ihre Androgynität. Mit ihrer weiblichen Schönheit hebt sie auch ihre männlichen Züge hervor, indem sie ihr Damenbärtchen nicht rasiert. Auch Rivera spricht gerne Kahlos Androgynie an. „Nacimiento [el de Frida] que produjo la pintora más pintor y la prueba mejor de la realidad del renacimiento del arte en México.“³²⁵ Die Bezeichnung „pintora más pintor“ ist eine typisch machistische Schmeichelei, bei der überwundene Weiblichkeit zur Auszeichnung wird. Frida liebt Diego wegen seiner Weiblichkeit. In ihren Bildern malt sie ihn oft mit einer weiblichen Brust. Zur Schau gestellte Bisexualität und Androgynität ermöglicht individuell mit Rollenmustern zu brechen. Kahlos Gender-Bewusstsein ist stark ausgeprägt, auch wenn sie sich nicht als feministisch deklariert.³²⁶ „Men are kings. They direct the world.“³²⁷

320 BRONFEN, Elisabeth: *Das Wunder des versehrten Körpers: Frida Kahlo - eine mexikanische Diva*, In: Ebd.: *Crossmappings - Essays zur visuellen Kultur*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009, S.413.

321 Ebd., S.418.

322 Vgl. Dröschner, S.134ff.

323 Vgl. Herrera, 1983, S.44.

324 Vgl. ebd., S.16.

325 Rivera zitiert nach Bartra, S.76.

326 Vgl. Bartra, S.74f.

327 Herrera, 1983, S.250.

In *La columna rota* (1944) ist ihr nackter Torso mit einer Erdbebenspalte gleichgesetzt. Ein archäologisches Element, eine griechische, ionische Säule, steckt in ihrem Körper anstelle des Rückgrates. Der Körper wird von einem orthopädischen Korsett fragmentiert und zusammengehalten. Die perfekte Malerei unterstreicht ihre Schönheit, wird aber von Tränen und Wunden gestört. Die Inszenierung als leidender Christus verweist auf Motive der *Mater dolorosa*, der *Pietà*, auf christliche Ikonographien zerstückelter Körperbilder. Der gekreuzigte Christus symbolisiert

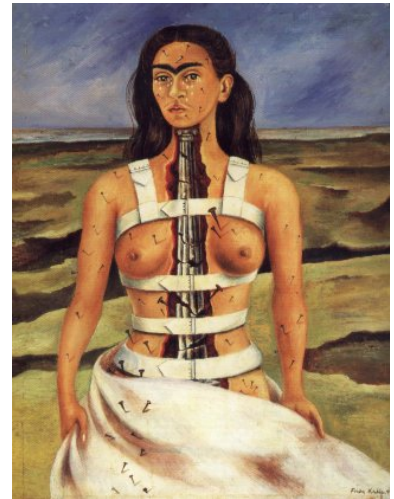


Abb. 17: *La columna rota*

Erlösung.³²⁸ Die Ikonografie ist aztekisch recodifiziert. Kahlo eignet sich insbesondere barocke Codices an und formt sie um.³²⁹ Der Leib fungiert als innerbildliches *Alter ego* der Künstlerin. Trotz kunsthistorischer Verweise auf die Ikonografie des *Ecce homo* wird ihr Werk hauptsächlich biografisch, als therapeutische Verarbeitung gedeutet. Bei ihrem Unfall wurde die Wirbelsäule gebrochen, der Körper daraufhin mehrfach in Korsetts und Bandagen geschnürt. Der nackte Oberkörper der Künstlerin verbindet sexuelle Attraktivität mit physischen Folter. Das Phallussymbol, der wohlgeformte Körper, die Brüste sind sexuell aufgeladen. In der Aktmalerei europäischer Hochkunst fungiert der weibliche Körper als Leerstelle. Der Riss im Körper wie in der Landschaft verunmöglichen der Künstlerin zu handeln, andere handeln für sie. Die Säule erinnert an surrealistische Frauendarstellungen, wie Dalís Figurationen mit Stöcken und Stangen, die eine auffällige Konstruktion halten. Kahlo macht ihren eigenen Körper zur Leinwand. Die antike Säule ist aufgemalt, ein Bild im Bild. Der Blick auf die mehrfach gebrochene Wirbelsäule im schönen, nackten Körper beinhaltet die Erotik von Märtyrerdarstellungen. Kahlo legt abendländische Schöpfungsträume und Künstlermythen offen. Die Statue wartet nicht auf den Kuss des Pygmalion um lebendig zu werden. Das Bild der Frau wird als verdeckte Trägerkonstruktion bildlicher Repräsentation sichtbar. Okzidentale Repräsentationsordnungen werden mitsamt geschlechtlichen Implikationen dekonstruiert. Der fragmentierte weibliche Körper stellt den Zerfall konventioneller Bildlogiken dar. Die Fiktion eines ganzen Körpers stellt sich als phantasmagorische Vorstellung heraus. Das traditionell männliche Modell der Subjektgenese, das zur Selbstaffirmation eines gespaltenen Anderen bedarf - üblicherweise dem symbolisch Weiblichen - stellt Integrität in Frage. Kahlo kritisiert dieses Geschlechterarrangement, das

328 Vgl. Mulvey/ Wollen, S.107.

329 Vgl. Felten/ Schwan, S.9.

Marginalität, Destruktion, und Verdrängtes mit sich bringt. Butler sieht fragmentierte Körper-Bilder als Bruch totalitärer Visionen von Ganzheitlichkeit und Integrität, die den Schnitt der symbolischen Geschlechterwerdung verdrängen. Die Fiktion und Instabilität der Geschlechterordnung wird dadurch offensichtlich.³³⁰

In der Zeichnung *Yo soy la desintegración*³³¹ im *Diario* malt sie ein Beispiel zum ästhetischen Androgynismus mithilfe ihrer transmedialen und -kulturellen Schriftkonzeption. Durch den Seitenumbruch entsteht eine Spiegelstruktur. Der Stierkopf mit Frauenkörper ähnelt Picassos Minotauren und Dalís surrealistischen Wesen. Das mythologische, hybride Fabelwesen, halb Mensch halb Tier, ist das Schlüsselmotiv der europäischen Surrealisten. Das kunstgeschichtliche Satyrmotiv symbolisiert triebhaft-animalische Männlichkeit. Kahlo inszeniert aber keinen Geschlechterkampf, sondern verwebt männliche Triebhaftigkeit mit einem weiblichen Körper. Traditionelle Geschlechtergrenzen werden aufgehoben und hybridisiert, indem männliche und weibliche Attribute kombiniert werden. Bei den Surrealisten wird die Frau zum hybriden, außerirdischen Wesen mystiziert und exotisiert. In misogynen Konzepten wird sie zum Unbewussten, zum Anderen par excellence. Im Gegensatz dazu sind Kahlos Darstellungen sehr konkret. Die Hybridisierung der traditionellen Konstruktion von Differenz führt zu einer Mehrfachcodierung, einem Oszillieren zwischen Bedeutungen. Das taoistische Yin Yang ist ein kulturelles Symbole des Hybriden, der Aufhebung von Polarität.³³²

Der Frauenkörper trägt zwei Köpfe im Profil. Auf der rechten Seite ist eine weibliche Figur. Kleid, Frisur, der durchbohrte, puppenhafte Körper mit antiker Säule identifizieren die Künstlerin. Einzelne Körperteile wie Augen, Kopf, Hand, Fuß stürzen herab. Die stützende, antikisierte Säule fungiert als Rückgrat. Die Säule spießt den Körper auf, und tötet ihn symbolisch. In einer Hybridisierung wird das fehlende Bein ersetzt. Es ist die Simultandarstellung einer in Wirklichkeit zeitlich versetzten Fragmentierung. Kahlos eigener Körper besteht aus zwei sich bedingenden Zuständen, ganz und zerstückelt. Der Minotaurus repräsentiert Animalisches, Zwitterhaftes, und ist eine Künstlermetapher. Die Androgynie von *El ciervo herido* wird umgekehrt.³³³ Von den Surrealisten übernahm Kahlo Vorstellungen von Frauen als Musen, als Mediatoren zwischen Natur und Männern, als Zugang zum Unbewussten, als Frau-Kind, wie Bretons *Nadja*. Der weibliche Körper ist ein Hauptelement

330 Vgl. Schwan, S.18ff.

331 *Diario*, S.40f bzw. 225.

332 Vgl. Franke/ Sedlak, S.64ff.

333 Vgl. ebd., S.68ff.

der Surrealisten, der Zugang zum eigenen Körper bei Surrealistinnen ist komplexer.³³⁴

In der aztekischen Kultur wird Androgynität durch duale Gottheiten symbolisiert. Xólotl (Zwilling) hat einen Zwillingsbruder Quetzalcoatl. Omoteotl (Gott der Zweiheit) ist eine zweigeschlechtliche Gottheit, mit einem weiblichen (Omecihuatl) und einem männlichen (Ometecutli) Prinzip. Das abendländische Androgyniekonzept beruht auf Platons Dreigeschlechtermodell, in dem Androgynität als ursprüngliches Ideal fungiert. Zeus teilte die Menschen in zwei Hälften, doch eigentlich gibt es drei Geschlechter, Sonne, Erde, Mond. Androgynität gilt als bedrohlich für eine postulierte Zweigeschlechtlichkeit. In *Diego y yo 1929-1944* (I und II aus 1944) malt sie sich und Diego als duales Wesen in einem androgynen Doppelporträt. In *Fulang Chang y yo* (1937) malt sie sich zusammen mit ihrem Lieblingsaffen mit fast ausschließlich männlichen Zügen.³³⁵

3.2.1 Weibliche Haare versus männlicher Bart

Y yo sé que mi cuerpo / sin que a uno u otro se incline / es neutro, o abstracto, cuanto / sólo el alma deposite.³³⁶

Kahlo inszeniert ihre weibliche Schönheit. Aber ihre Körperabbildungen haben offensichtliche Makel und Störelemente, ähnlich den Arbeiten von Cindy Sherman. Obwohl Kahlo ihre Weiblichkeit herausputzt, unterstreicht sie auch ihre männliche Seite. Sie betont ihren Frauenbart, trägt Männerkleidung, raucht und schneidet sich die Haare ab. Der Frauenbart ist zudem ein ethnisches Merkmal. Hosen und Overalls betonen mehr ihre Arbeitskleidung als Künstlerin bzw. Arbeiterin. Diese ausgestellte Männlichkeit stört die oberflächlich weibliche Schönheit.



In *Autorretrato con el pelo cortado* (1940) legt sie alle Symbole weiblicher Schönheit ab. In einem späteren Bild steckt sie sich das zuvor abgeschnittene Haar wieder an, als ob Weiblichkeit ein Accessoire wäre. Im Bezug auf ihre Sexualität übernimmt sie die Maske der Nicht-Frau. Sie gibt sich männlich, und widerspricht Vorstellungen von Weiblichkeit als anonym, vergessen und passiv.³³⁷

Der Gebrauch ihrer Haupt- und Körperbehaarung ist ebenfalls symbolisch. Der Frauenbart

³³⁴ Vgl. Udall, S.213.

³³⁵ Vgl. Franke/ Sedlak, S.66f.

³³⁶ Sor Juana Inés de la Cruz zitiert nach Maurer Queipo, S.35.

³³⁷ Vgl. Rico, S.66.

und die dichten Augenbrauen brechen mit der kanonischen Ästhetik, und richten sich gegen den ästhetischen Code der epilierten Frau. Die zusammengewachsenen Augenbrauen (*cejiunta*) werden ihr Charakteristikum. Ihre Form eines fliegenden Vogels symbolisieren Freiheit. Körperbehaarung gilt als männlich, die Schönheit der Kahlo scheint sie nur zu unterstreichen. Die dargestellte Ästhetik der Hässlichkeit steht im Kontrast zur perfekten Maltechnik. Im Leben schmückt sie ihr Haar aufwendig mit Blumen, Bändern, Ketten. Frisuren sind Codes und haben eine ikonografische Tradition. Die Repräsentation des Haares unterstützt den Ausdruck des Körpers, und rahmt das Gesicht. Haare sind Gegenstand von Verehrung, von Fetischismus.³³⁸ In ihrer Malerei werden Haare realistisch, mit einzelnen, feinen Pinselhaaren gemalt. Trotz ihres schlechten Gesundheitszustandes stellte das Schmücken ein für sie essenzielles, überlebenswichtiges Ritual dar. Der New Yorker Galerist Julien Levy hat 1938 in einem Fotoshooting Halbaktfotos von Kahlo beim Frisieren gemacht. Er beobachtet das Ritual, indem sie sich immer wieder neu frisiert. Flechten, Binden, Hochstecken - Haarpflege als Zeremonie.³³⁹

In *Autorretrato con el pelo cortado*³⁴⁰ (1940) ist Frida allein, trotzig, herausfordernd, in männlicher Kleidung. Sie malt sich ohne weiblichen Schmuck, mit kühlem Blick. Ihre abgeschnittenen Haare umgeben sie. Der Akt des Haare-abschneidens geschieht als Bestrafung, als Rache, aus Trotz. Der sarkastische Schriftzug zitiert einen Schlager: „Mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero“. Provokant zeigt sie ihre Schönheit trotz abgeschnittener Haare und kontert mit einem herausfordernden Blick. Die geöffnete Schere, ähnelt Beinen und verweisen auf den Gewaltakt - den sie sich selbst antat. In ihrem Werk ist das Haar zentral mit Weiblichkeit verlinkt, aber in hier durchaus bisexuell konnotiert. Sexualität wird über ihren Körper ausgestellt. Bisexualität, Transvestismus und Cross-Dressing sind Teil ihrer sexuellen Identität.³⁴¹ Das Bild bezieht sich autobiografisch auf eine Trennung von



Abb. 19: *Autorretrato con pelo cortado*

338 Vgl. ebd., S.147.

339 Vgl. Fürnkranz-Fielhauer, S.90ff.

340 *Autorretrato con cabello corto*, oder *Cortándome el pelo con unas tijeritas*, oder *Autorretrato con pelo suelto*.

341 Vgl. Sullivan, 1992, S.107.

Rivera. Als dieser eine Affäre mit Kahlos Schwester Cristina hatte, schnitt sie sich die Haare ab und trug keine Trachten mehr. Bei der Wiederverhehlung präsentierte sie ihr Haar dafür umso kunstvoller. Schmuck war in der ersten Ehe wichtig, in ihrer zweiten wurden die Frisuren immer üppiger. Die von Diego geliebten Attribute verdeutlichen ihre Beziehung zu ihm. Das abgeschnittene Haar versinnbildlicht die Trennung von Diego, ihrem Kulturkreis und ihrer Weiblichkeit. Ohrringe sind das einzig verbleibende weiblich-mexikanische Attribut. Mulvey und Wollen sehen einen Bezug zu Freud: Das Verdrängen einer schmerzvollen Wirklichkeit durch eine verdeckende Maske der Schönheit, und der Rückzug von einer körperlichen Welt ins Innere. Zwischen Realem und Psychoanalytischem wird nicht unterschieden.³⁴²

Das Bild thematisiert Geschlechterverhältnisse und den Schönheitsdiskurs. Die Maske der Schönheit versteckt den darunterliegenden Schmerz. Zwei Interpretationen des populären Volksliedes sind naheliegend: Es kann auf ihren Wunsch hinweisen, ein Mann sein zu wollen. Mimetisch weist sie alles Weibliche zurück. Doch die Männerkleidung, vielleicht Riveras, passt nicht. Zweitens wird die Einstellung von Männern gegenüber Frauen angeprangert, Frauen aufgrund ihrer langen Haare zu lieben, und Abweichungen dieser Norm als unweiblich zu verstoßen. Frida, die ihre Weiblichkeit aufgibt, männlich sein will, wird abgelehnt. Es ist ein

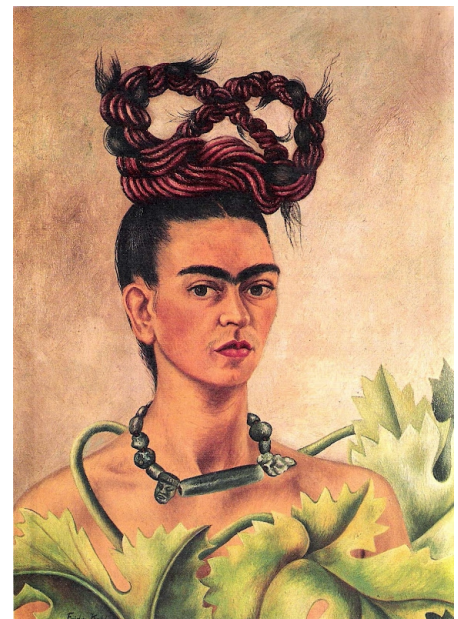


Abb. 20: *Autorretrato con trenza*

Verweis auf Freuds Penisneid, hier als Metapher eingesetzt. Frida kastriert sich, obwohl sie eine Frau ist. Die Verbindung zur Psychoanalyse deutet Unterbewusstsein an. Entscheidendes Detail ist, dass sie selbst die Schere in der Hand hält. Der Kastrationsakt ist eine Manifestation der Rebellion. Mit dieser Provokation fordert sie ihre Betrachter heraus. Wissend, dass Diego sie so nicht mehr lieben wird, ist ihr Blick traurig, aber trotzig. Sie maskulinisiert sich um das komplexe Problem der Geschlechterverhältnisse aufzugreifen.³⁴³

Im *Autorretrato con trenza* (1941) werden die langen Haare zum Symbol für die Wiedervereinigung mit Diego. Die Halskette aus Steinen, mit den Formen eines männlichen Kopfes und einer Muschel, illustriert die Beziehung Mann-Frau. Die zu einer Schleife verflochten roten Bänder wirken wie eine Krone. Jungen Mädchen in Chinantla (Oaxaca)

³⁴² Vgl. Fürnkranz-Fielhauer, S.83.

³⁴³ Vgl. Bartra, S.76f.

tragen so eine brezelartige Frisur. Die Schleife in Form einer Acht symbolisiert Ehe, Ewigkeit, und den Kreislauf der Zeit. Die Akanthuspflanzen, die sich um den nackten, verletzlichen Körper ranken, sind wegen ihres ausdauernden Wachstums seit der Antike ein Symbol für ewiges Leben und Liebe über den Tod hinaus. Ein Jahr nach *Autorretrato con el pelo cortado* hat sie die symbolisch abgelegte Weiblichkeit wieder aufgenommen. Die wilden, abstehenden, unbändigen Haarbüschel verweisen auf eine Skepsis der Ehe gegenüber. Ihre Weiblichkeit ist zurückgekehrt, zeigt sich aber widerspenstig.³⁴⁴

3.2.2 Weibliche Tehuana versus männliche Kleidung

In ihrer Diplomarbeit schreibt Maria Fürnkranz-Fielhauer über textile Hautbildung als Teil kultureller Identität. Kleidung wird als sozialer Code verstanden, die biografische, kulturelle, geschlechtliche und politische Einflüsse ausdrückt. Kahlos auffälliger Kleidungsstil lässt die Grenze zwischen Maskerade und persönlichem Ausdruck verschwimmen. Verkleidungen werden Teil ihrer Identitätsfindung. Identität gilt als unverwechselbar und individuell, und stellt soziale Akzeptanz dar. Kahlo löste auch Trends aus.³⁴⁵ In mexikanischer Tracht solidarisiert sie sich mit der unterdrückten indigenen Bevölkerung. Der Overall symbolisiert die Arbeiterklasse und ihre Arbeit als Künstlerin.³⁴⁶ Sie überzeichnet ihre Weiblichkeit und stellt ihre Stärke der schwachen Stellung indigener Frauen entgegen. Ihr Gesundheitszustand spiegelt sich in ihrer Kleidung wider. Je größer ihr Leid, umso auffälliger ihre Erscheinung. Nach ihrem Unfall wird die Suche des optischen Ich Teil ihrer Identitätskonstruktion. Das Spiel mit geschlechtlichen Rollenbildern zeigt sich bereits auf Fotos ihrer Jugend. Das Bewusstsein des Aktes wird deutlich, wenn sie am selben Tag im angemessenen Satinkleid, und in Männerkleidung posiert. Mittels Kleidung inszeniert Kahlo sich als einzigartige, mexikanische Frau, die ihre Gleichberechtigung und Unabhängigkeit betont.³⁴⁷

Kleidung ist ein fast immer verwendeter Code in ihren Bildern.³⁴⁸ Oft herrscht eine Dialektik zwischen nacktem Körper und regionaler Tracht vor. Bekleidung ist ebenfalls mit ihrem Gemütszustand und ihrer Beziehung zu Diego verknüpft. Zu ihrer Hochzeit trug sie eine schlichte Bluse zur standesamtlichen Feier. Rivera trug einen nordamerikanischen Anzug ohne Weste. Kahlo bricht aus politischer und sozialkritischer Überzeugung mit der steifen Kleideretikette. Seit ihrer Hochzeit trägt sie traditionell mexikanische Mode. Ihr Selbstporträt

344 Vgl. Fürnkranz-Fielhauer, S.92 und Prignitz-Poda, S.130.

345 Elsa Schirapelli kreierte die *Robe Madame Rivera*. 1938 war sie am Titelblatt der *Vogue* abgebildet.

346 Vgl. Fürnkranz-Fielhauer, S.18ff.

347 Vgl. ebd., S.41ff.

348 Explizit wird sie in *Allá cuelga mi vestido* (1933), *Recuerdo*, *Lo que el me dio* uvm. thematisiert.

für Alejandro zeigt sie bürgerlich-elegant. Für Diego wechselt sie zu einer schlichten Bluse der Landbevölkerung mit einer Mayahalskette aus Jade, und Ohrringen im Kolonialstil. Ihre Beziehung wirkt inszeniert und zelebriert, aber gerade in der Übertreibung authentisch. Beide Partner spielen mit der Übertreibung von geschlechtlichen Rollen.³⁴⁹

Zu dieser Zeit trugen indigene Männer nur noch an Feiertagen traditionelle Kleidung, indigene Frauen hingegen teilweise auch im Alltag. Die Mode orientierte sich an den USA und Europa. Rivera befürwortete aus ideologischen Gründen Kleidung von und für das Volk, vor allem bei Frauen:

The classic Mexican dress [...] has been created by people for people. The Mexican women who do not wear it do not belong to the people, but are mentally and emotionally dependent on a foreign class to which they wish to belong, i.e., the great American and French bureaucracy.³⁵⁰

Er selbst war europäisch gekleidet. Es gibt auch Fotografien von Kahlo in Hosen. Jeans symbolisierten die Arbeiterschaft, und von Frauen getragen unterstrichen sie deren Emanzipation.³⁵¹ Wenn Kahlo von Rivera getrennt war, war sie unauffälliger und praktischer gekleidet. Westliche Männerkleidung steht für die Trennung von Diego und Mexiko. Seine Liebe zu ihr ist mit der mexikanischen Tracht verbunden. Nach seiner Affäre mit Cristina, trug sie eine Zeit keine Trachten. Dabei unterscheidet sie nicht zwischen realem und bildlichen Leben. Cross-Dressing unterstreicht die Wandelbarkeit und Dualität ihrer Person.³⁵² Kahlos Lieblingskleid ist die Tehuana, die auf weibliche Sexualität und eine matriachale Gesellschaft verweist. Die Frauen aus Itzmo de Tehuantepec sind für ihre Schönheit, Stärke, Mut, Unabhängigkeit und angebliche Dominanz gegenüber Männern bekannt. Der Legende nach ist die Tehuana aus dem Unterrock einer Frau gemacht und symbolisiert Unschuld. Sie wurde nur noch an Hochzeiten getragen, ideal für Kahlo, die es liebte zu provozieren. Sie mochte sexuelle Anspielungen, Theatralik, Travestie und Imitation im persönlichen Stil. Ihr Spiel mit geschlechtlichen Rollen macht sie für queere und feministische Forschung interessant. Cross-Dressing bricht mit Konventionen von männlich und weiblich.³⁵³

349 Vgl. ebd., S.56ff.

350 Herrera, 1983, S.111.

351 In den 20er Jahren fiel das auf. Modotti wird als erste Frau genannt, die in Mexiko Jeans trug.

352 Vgl. Fürnkranz-Fielhauer, S.60ff.

353 Vgl. Udall, S.271ff.

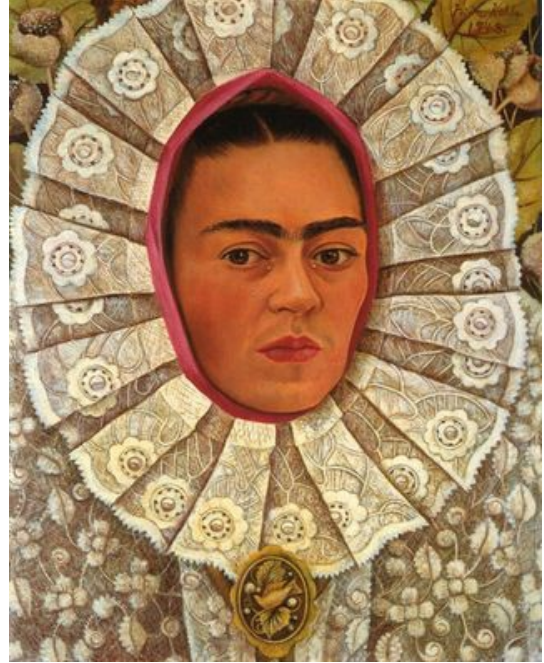
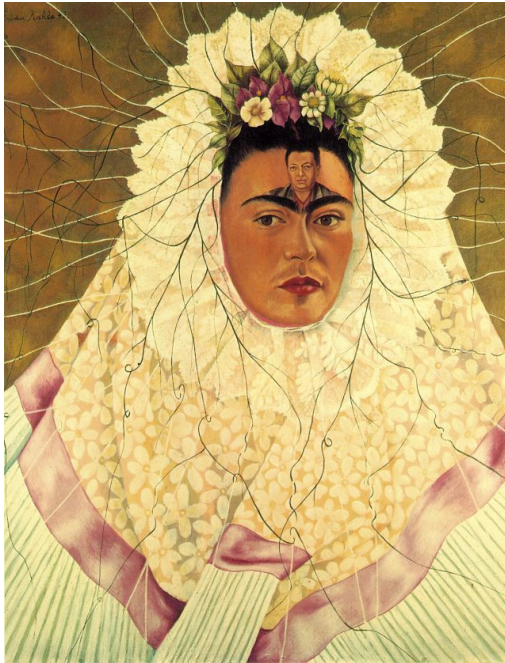


Abb. 22: *Autorretrato como tehuana* 1943 Abb. 21: *Autorretrato como tehuana* 1948

Im *Autorretrato como tehuana* oder *Diego en mis pensamientos* (1943) trägt sie ein langes Kopfkleid, eine Tehuana. Frida mit Heiligenschein transformiert zu einem mexikanischen Artefakt. Die Tehuana repräsentiert mexikanische Weiblichkeit und evoziert Archaik und Ornamentik. Im *Autorretrato como tehuana* (1948) wird die markante Komposition mit dem zentralen, umrandeten Gesicht wiederholt. Die Begrifflichkeiten Stoff und Text beziehen sich auf narrative, symbolische, konnotative und etymologische Elemente. Die Stofflichkeit ist extrem präsent.³⁵⁴ Malerei wird als Text, Text als Stoff verwendet. Der das Bild ausfüllende Stoff fixiert das Gesicht wie ein Netz. Das Selbstporträt verweist auf die mimetische Funktion von Kunst, Realität zu fangen. Das gerahmte Gesicht ist ein Bild im Bild. Frida ist in ihrer Repräsentation gefangen.³⁵⁵

Eine direkte Verknüpfung zwischen realem und bildlichem Leben stellen die bemalten Korsetts dar: Aufgrund des beschädigten Rückgrats war Kahlo gezwungen orthopädische Korsetts zu tragen – insgesamt 24 Gipshüllen, ein Stahl- und drei Lederkorsetts, die in ihr Erscheinungsbild integriert waren. Sie bemalte sie wie eine zweite Haut, sodass ihr Körper direkt zum Malgrund wurde. Das 1944 bemalte Gipskorsett heißt *La columna rota*, wie das gleichnamige Bild. Die zerbrochene Säule an Stelle ihres Rückgrats am wirklichen Korsett lässt die reale Kahlo Teil ihres Bildinhalts werden. Die Bemalungen dienen einerseits zur

354 Die Wirkung entfaltet sich nur bei der Betrachtung der Originale. Kahlos sonst kleinformatige Arbeiten sind so detailreich, dass Haare mit einzelnen Pinselhaaren gemalt sind. Die Komposition bewirkt einen Zentrierungseffekt und bewirkt Unbehagen und Fixierung. Kahlos Präsenz wirkt über die minimale Fläche ihres Gesichtes.

355 Vgl. Cifuentes-Aldunate, S.79ff.

Bewältigung der Krankheit, andererseits unterstreichen sie diese auch. Es gibt nur wenige Bilder, die sie mit einem Korsett zeigen. Das Korsett als stützendes Kleid verweist auf Stärke, da es die Trägerin aufrecht hält. Es bedeutet aber auch Verletzlichkeit und Qual.³⁵⁶

Der Stalinismus hatte den Glauben an den Marxismus zerstört, Kahlo glaubte aber weiterhin. Der Verfall des eigenen Körpers wird der Genesung der Welt aus marxistischer Sicht gegenübergestellt. Hammer und Sichel sind auch häufige Symbole auf ihren Korsetts. Bei einem Korsett sind sie durch einen roten Rahmen mit einem Embryo verbunden und getrennt zugleich. Kahlo hoffte auf eine Wiedergeburt nach der Operation, ebenso wie auf die Wiedergeburt einer neuen Welt nach dem Krieg. In *El marxismo dará salud a los enfermos* (1954) ist sie ebenfalls in einem orthopädischen Korsett zu sehen. Marx mit riesigen Händen lässt sie ihre Krücken wegwerfen. Die weiblichen Brüste am Korsett betonen ihre erotische Beziehung zur Politik. Die Arme sind wie bei einer Umarmung ausgestreckt. Auf der linken Seite ist die kommunistische Welt, eine Friedenstaube und eine Hand mit dem Auge der Weisheit gemalt. Auf der kapitalistischen rechten Seite würgt eine dritte Hand eine Adler-Mensch-Karikatur, Sinnbild der nordamerikanischen Gesellschaft. Die Flüsse sind blutrot gefärbt, eine Atombombe explodiert. Sie spottet ironisch über die Vorstellung der USA von Gut und Böse.³⁵⁷ 1948 nach ihrem Wiedereintritt in die Partei wird der Marxismus ihre offizielle Ersatzreligion: „Now I am a communist being, [...] I understand clearly the materialist dialectic of Marx, Enegls, Lenin, Stalin and Mao Tse. I love them as the pillars of the new communist world.“³⁵⁸

3.3 Verwundete Frauenkörper

Kahlo malt stets aus einer spezifisch weiblichen Perspektive. Dennoch unterscheiden sich die Bilder, in denen sie nicht sich selbst malt, stark von den Selbstbildnissen. Porträts von anderen Personen wirken vergleichsweise unpersönlich, mit wenigen Ausnahmen,³⁵⁹ wie *Unos cuantos piquitos*, *El suicidio de Dorothy Hale* und *El difunto Dimas* (1937), in denen sie Gewalt an anderen Frauen thematisiert. Kahlo identifiziert sich mit anderen Frauenfiguren. Die drei Bilder sind explizite Darstellungen und stellen einen Tabubruch dar. Die dargestellte Gewalt ist unterschiedlich: Frauen als Opfer männlicher Gewalt, subtile Gewalt, die zum Suizid führt, und ein Bildnis, das sie für die Mutter des jung verstorbenen Kindes malte.

356 Vgl. Fürnkranz-Fielhauer, S.99.

357 Vgl. ebd., S.103ff.

358 Herrera, 1991, S.111f.

359 *Retrato de Dona Rosita Morillo* (1944), und *Retrato de Eva Frederick* (1931).

Unos cuantos piquititos (1935) ist ein Exvoto auf Metall. Eine nackte, blutende Frau auf einem Bett, neben ihr steht ein Mann mit einem Messer. Die Frau, deren Körper verdreht ist, hat Einstichslöcher am ganzen Körper, vor allem an Bauch, Beinen und Brüsten. Der Mann verzieht seinen Mund zu einem Lächeln. Der rechte Fuß ist durch ein Strumpfband und einen Schuh hervorgehoben. Obwohl die

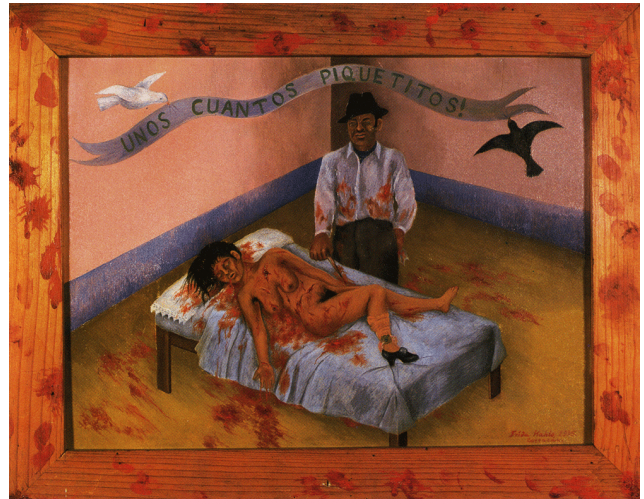


Abb. 23: *Unos cuantos piquititos*

Frau nicht die Künstlerin ist, ähnelt sie ihr. Die Szene ist eine häusliche, der blaue Farbstreifen deutet auf die Casa Azul an. Der Bilderrahmen ist mit Blutspritzern und Einstichslöchern versehen – ein Wechselspiel zwischen Außen und Innen, wie das Vernähen einer Wunde. Die Tat wird so in den Betrachtungsraum transferiert. Das Opfer wird wie auf einem Altartisch präsentiert, die gespreizten Beine unnatürlich verdreht.³⁶⁰

Die dargestellte Szene entspricht nicht Kahlos genereller Männerkonzeption, sie hat nur ein signifikantes Bild so gemalt. Das Bild ist von einem Zeitungsartikel inspiriert und stellt die Konsequenz der Realität von Frauen dar. Ein Mann hatte seine Frau aufgrund ihres Seitensprungs getötet.³⁶¹ Kahlo, die selbst Affären hatte, war sich bewusst, dass ihre Affären von der machistischen Gesellschaft anders bewertet wurden als die ihres Mannes. Im Bild sind unterschiedliche Interpretationen angelegt. Die autobiografische Betrachtung legt Probleme mit Diego nahe. Die Frau, die Kahlo ähnelt, aber nicht sie ist, verweist auf eine allgemeine Unterdrückung der Frauen durch Männer. Der ironische Titel steht auf einer von zwei Vögeln gehaltenen Banderole, mit Ausrufezeichen und in Großbuchstaben. Der Misshandler und Mörder hatte mit diesen Worten seine Tat heruntergespielt. Die Markierung verweist auf den Akt des Zeigens und zugleich auf das Gemälde. Zu diesem Thema gibt es von Zeitgenossen ebenfalls Bildmaterial: *Lustmord* von Dix, *Mord in der Ackerstraße* von Grosz, *Die Nacht*; *Schlichter Überfall im Bordell* von Beckmann. Ähnlichkeiten sind gegeben, dennoch zeigt Kahlos Werk einen empathischeren Zugang in der Identifikation mit dem verstümmelten Frauenkörper. Kahlos Bild ist ein zentrales Werk feministischer Diskurse, eine Anklage gewalttätiger, patriarchaler Verhältnisse, die Frauen zu Opfern machen.³⁶²

³⁶⁰ Vgl. Reyes Palma, S.62.

³⁶¹ Vgl. Bartra, S.81.

³⁶² Vgl. Dröscher, S.118f; S.132f.

El suicidio de Dorothy Hale (1938) zeigt Dorothy Hale, amerikanische Schauspielerin, die nach dem Tod ihres Ehemannes, in finanzielle Schwierigkeiten geriet und Suizid beging. Clare Booth Luce, eine Freundin, beauftragte Kahlo mit einem Andachtsgeschenk für die Mutter der Verstorbenen. Sie dachte wohl an ein Porträt und war vom Konzept der Malerin schockiert. Kahlo übermalte die ursprüngliche Widmung auf deren Wunsch. Auch in diesem Bild weitet sich der Bildraum auf den Rahmen aus. Im oberen, größeren Bereich teilt der



Abb. 24: *El suicidio de Dorothy Hale*

Wolkenkratzer den Wolkenhimmel. In einer sukzessiven Abfolge stürzt der Körper Hales auf den Boden, wo er liegen bleibt. Der Körper ist unversehrt schön geblieben, nur kleine Blutströme weisen auf Verletzung hin. Die tote Frau blickt die Betrachtenden direkt an. Selbst der Suizid der Schauspielerin wirkt theatralisch. Ihr realistischer Fuß wirft einen Schatten auf die Bildinschrift. Die Schrift ist blutrot und „suicidio“ zusätzlich unterstrichen. Das Bild in Form eines religiösen *Retablos* verurteilt den Selbstmord nicht, sondern bedauert ihn. Hale ist als schöne Frau in ihrem schönsten Kleid gemalt. Bei Herrera erinnert sich Luce an den Selbstmord.³⁶³ Aufgrund Hales Schönheit hatte jeder geglaubt, sie würde schnell einen Job oder einen neuen Mann finden. In ihrem vorgeblich naiven Stil kritisiert Kahlo gesellschaftliche Zustände. Der schönen Schauspielerin blieb keine andere Möglichkeit, als einen Mann zu finden, sie wählte den Freitod. Zudem spart die Malerin jeden Kontext aus, der Hinweis auf ihre Beweggründe geben könnte. Die einzige Andeutung ist das phallusartige, amerikanische Hochhaus.

El difunto Dimas (1937) behandelt zwar keine direkte Gewalt an Frauen, aber indirekt. Das Bild für die Mutter von Dimas zeigt ihren jung verstorbenen Sohn in Kleidung eines Heiligen. Diese Tradition geht auf das koloniale Mexiko zurück. Die Blässe des Kindes steht im Gegensatz zu den brillanten Farben der Kleidung. Der Kopf ruht auf einem Kissen, ein kleines Druckbild repräsentiert die Geißelung Christi. Die Szene erzeugt eine Eigenartigkeit, die Freud den bekannten, familiären Dingen zuschreibt. Betrachtende stellen sich unweigerlich die Frage: Ist der Junge tot oder lebendig? Das zeigt die Zweideutigkeit, mit der

³⁶³ Herrera, 1983, S.290ff.

Kahlo Personen positioniert: Zwischen Tag und Nacht, zwischen Leben und Tod. Das Bild wurde zurückgegeben, nachdem die Mutter bemerkte, dass es den lebendig gemalten Sohn tot zeigt. Kahlo, die ihre Kinder noch im Mutterleib verloren hat, beschäftigt sich mit dem Tod in allen Varianten. Ihre Ästhetik oszilliert zwischen Schönheit und Grausamkeit und sie lässt keinen Aspekt des Lebens aus – auch nicht den Tod.³⁶⁴

4. Die verletzte Seele

Der stellt ihren Körper in wechselnden Szenarien aus wodurch die „authentische“ Frida ungreifbar wird. Es werden keine Abbilder, sondern Wirklichkeit erzeugt.³⁶⁵ In ihren Selbstporträts³⁶⁶ wird Kahlo zu ihrer eigenen Schöpferin. Sie selbst ist ihr zentrales Thema, mit dem sie sich obsessiv auseinandersetzt. Sie reflektiert sich in Verdoppelungen und illustriert ihr Leben wie ein Familienalbum. Kahlos Selbstinszenierung ist aber mehr als oberflächlicher Egozentrismus. Es ist ein kontinuierlicher Dialog mit ihrem Selbst.³⁶⁷ Kahlo konstruiert ihre Identität über das Medium Kunst. Sie vervielfältigt sich und nimmt verschiedene Identitäten an: Frida-Kind, Frida-Jugendliche, Frida-Frau, Frida-Ehefrau, Frida-Mutter, Frida-Mann, Frida-Malerin etc. Die Beschäftigung mit der Krankheit wird ein Ritual, ihr Körper ein Fetischobjekt. In einem unendlichen Autobiografieren, das die Frequenz des Seins behandelt, wird Identität durch Narration erzeugt. Ihr eigenes Autobiografieren ist im *Diario* und den Selbstbildnissen, aber auch auf Fotografien am markantesten.³⁶⁸

„Me pinto a mí misma porque estoy sola con frecuencia. Soy el tema que conozco mejor.“³⁶⁹ Malen ist bei Kahlo ein Prozess mit sequenziellem und narrativen Wert. Seit 1926 malt sie sukzessive Selbstporträts. Darin schmückt sie sich mit Symbolen, hält ihr Gesicht jedoch asketisch leer. Auf Fotos erstarrt sie wie in ihren Bildern, als ob sie in einen Spiegel blicke.³⁷⁰ Sie ist aktive Schöpferin und passives Modell zugleich. Der Akt der Selbstschaffung wird wie ein Ritual kontinuierlich wiederholt.³⁷¹ Über den Spiegel reflektiert sie ihr Selbst. „Me pinto, luego existo. Me pinto, luego el tiempo me respetará más allá del sufrimiento. Me pinto, luego el cuadro es para mí un espejo, la prolongación y la metamorphosis de mi efigie.“³⁷²

364 Vgl. Rico, S.122.

365 Vgl. Schwan, S.17.

366 Insgesamt gibt es nur wenige Porträts von anderen Personen: *Alicia Galant* (1927), *Retrato de Lady Hastings* (1931), *Retrato de Rosa Murillo* (1944) u.a. Vgl. Rico, S.136.

367 Vgl. Hooks, S.91.

368 Vgl. Rico, S.152f.

369 Herrera, 1991, S.3.

370 Vgl. Monsiváis, S.14.

371 Vgl. Rico, S.134.

372 Kahlo zitiert nach Berger, S.67.

Wer ist Frida Kahlo? Ihre emblematischen Selbstporträts, die Serialität ihrer Selbstentwürfe, machen den „originalen“ Körper von seinen Reproduktionen nicht mehr unterscheidbar. Widersprüche und Variationen sind Teil einer performativen Strategie.³⁷³ In ihren Bildern schafft sie andere Formen ihrer Existenz, vergleichbar mit Shermans *Filmstills*. „... la mujer no se realiza nunc en un solo ser. Su identidad se aparta y se escapa progresivamente de la tarjeta de identificación como símbolo instituido“³⁷⁴ Die fortlaufende Produktion von Selbstentwürfen ist kein Versuch eine fixe Identität zu etablieren, sondern eine Annäherung an die Wandelbarkeit und Vielschichtigkeit des Selbst. Ihr Konzept von Kunst verschränkt Malerei und Leben, sodass nicht zwischen Repräsentation und Repräsentiertem unterschieden werden kann. Über die Wiederholungen wird Differenz bzw. Alterität sichtbar. Frida ist sie selbst und die Andere. Jede Version ist ein Teil von ihr. Frida wird zur Ikone der Beständigkeit und Wandelbarkeit, zur Malinche, Guadalupe, Adelita, zur mexikanischen, feministischen Heldin.³⁷⁵ „Frida (re)nace en la pintura. [...] *Frida*, símbolo de sí misma.“³⁷⁶

Kahlo verdoppelt ihren Körper durch das Spiegelbild um unterschiedliche Identitäten zu kreieren. Der Blick der Künstlerin in den Spiegel wird zum Blick aus dem Porträt. Bei Lacan wirft ein Spiegel das eigene Bild zurück, bestätigt es, und schafft so das Bewusstsein von Identität. Die Malerin betrachtet sich selbst in der Projektion. Die vielschichtigen Darstellungen ermöglichen Betrachtenden eine leichte Identifikation mit ihrer Andersheit. Welche Aspekte ihrer Arbeit wichtig erscheinen, sagt letztendlich nichts über ihr Werk, sondern über die betrachtende Person aus. Das Konzept des Doppelten ist fundamental in Kahlos Werk. Sie verdoppelt sich zu ihrem Double, wobei die Verdoppelung ebenfalls über symbolische Substitute wie Pflanzen, Tiere und Accessoires erfolgt. Doppelungen finden sich in kulturellen Vorstellungen einer dualen Welt. In Mexiko wird die Trennung von Tod und Leben am 2. November, am *día de los muertos* aufgehoben. Kahlos philosophische Reflexionen kreisen in einem dualen Kosmos um den angekündigten Tod. Einander entgegengesetzte Kräfte führen zu ambivalenten, bipolaren Bildern. Dabei fokussiert sie das Prinzip des Lebens, natürliche und biologische Zyklen. Irma García meint, das Leben von Frauen sei zeitlich strukturiert durch Kindheit, Jugend, Ehe. Status und Sensibilität der Frau, sowie ihre Erinnerungen an die Kindheit spielen eine wichtige Rolle.³⁷⁷ Im *Diario* erzählt Kahlo über den Ursprung der *Las dos Fridas* von ihrer erfundenen Freundin aus der Kindheit:

373 Vgl. Schwan, S.10ff.

374 Irma García zitiert nach Rico, S.109f.

375 Vgl. Ceballos, S.156f.

376 Ebd., S.155f.

377 Vgl. Rico, S.110ff.

Debo haber tenido seis años / cuando viví intensamente / la amistad imaginaria / con una niña [...] En la vidriera del que / entónces era mi cuarto, / [...] con un dedo dibujaba / una „puerta“. [...] Por esa „puerta“ salía en la / imaginación, con una gran / alegría y urgencia. [...] Por / la „O“ de PINZÓN entra- / ba y bajaba INTEMPESTIVAMENTE / al interior / de la tierra, donde / „mi amiga imaginaria“ me / esperaba siempre. No re- / cuerdo su imagen ni su color. Pero sí sé que era / alegre - se reía mucho. / Sin sonidos. Era ágil. / y bailaba como si no / tuviera peso ninguno. Yo / la seguía en todos sus / movimientos y le contaba, / [...] mis problemas secretos. [...] / Cuando ya regre- / saba a la ventana, entraba / por la misma puerta dibu- / jada en el cristal. ¿Por cuanto tiempo había estado / con „ella“? No sé. Pudo / ser un segundo o miles de / años.³⁷⁸

In dieser frühen Verdopplung überträgt Kahlo ihre Wünsche auf die Imagination. Die Ohnmacht im Lebens wird zur Macht über ihre Bilder. Malen wird zur Selbstbehauptung. Die fiktive Welt ist ihre Realität, in der sie sich darstellt, definiert, und kreiert.³⁷⁹ Ihre Identität ist synkretistisch, wie Guadalupe, „la primera mujer criolla“, wie Malinche, „madre de la nación mestiza“. ³⁸⁰ Frida ist als hybride und plurale Figur Teil der kollektiven Bilder ihres Landes geworden. Wie Malinche wurde auch Kahlo Opfer eines Gewaltakts. Wie Malinche bilingual, so ist Kahlo transmedial und transkulturell. Octavio Paz beschreibt in *Laberinto de la soledad* die feminine Kondition als „pasividad abierta al exterior [que] la lleva a perder su identidad.“ und „mexicano y la mexicanidad se definen por la ruptura y negación“. ³⁸¹ Frida wäre demnach mit ihrer physischen Versehrtheit das Beispiel für mexikanische Weiblichkeit schlechthin. Fünfzig Jahre nach ihrem Tod ist sie die Heldin des postrevolutionären Mexikos.³⁸² Zahlreiche Gruppierungen haben Teilaspekte der von ihr konstruierten Identität für sich beansprucht. Sie ist die Ikone für Individualität, Andersheit, Mestizaje, Invalidität, Feminismus etc. Welche Aspekte ihrer ambivalenten und mehrdeutigen Identität in Interpretationen hervorgehoben werden, sagen letztendlich mehr über die interpretierende Person aus als über die Künstlerin.

4.1 Fotografien

Von Kahlo existieren zahlreiche Fotos, wenige Filmaufnahmen, aber kein einziges Tondokument. Fotografien trugen wesentlich zu Fridas Mythenbildung bei. Kahlo genoss es porträtiert zu werden. Sie verschenkte mit Widmungen versehene Fotografien von sich. Die Fotografie verband sie mit ihrem Vater. Der Fotograf hatte in langen Sitzungen seine Familie porträtiert. Er plante jedes Porträt sorgfältig wie ein Ritual, was auch Kahlos Arbeitsweise

³⁷⁸ Diario, S.82ff bzw. 245f.

³⁷⁹ Vgl. Rico, S.116f.

³⁸⁰ Ceballos, S.160f.

³⁸¹ Paz zitiert nach ebd., S.163f.

³⁸² Vgl. Ceballos, S.160ff.

entspricht.³⁸³ Wie in den Selbstporträts inszeniert sie sich mit ernstem und eindringlichen Blick, im Haus, beim Malen, mit Freunden und Tieren. Das Verharren vor der Kamera war zu Zeiten ihres Vaters aus technischen Gründen noch notwendig. In Fotografien vollzieht Kahlo eine weitere mediale Transformation. In Wechselwirkung mit der Malerei entsteht eine intermediale Körperinszenierung. Es sind performative Selbstentwürfe in der technischen Vervielfältigung. Fotografien entstehen in einer Interaktion zwischen Selbstdarstellung Kahlos und der Beobachtung der fotografierenden Person. Die Künstlerin wird zum Objekt eines ästhetischen Interesses anderer.³⁸⁴ Diese Fotografien sind Produkte eines intermedialen und interkulturellen Dialogs. Kahlo wirkt immer vorbereitet auf die Kamera, nimmt den betrachtenden Blick im Bild vorweg und konstituiert sich über die fremde Wahrnehmung. Beim Betrachten der Fotografien kommt es zu einer Wechselwirkung zwischen dem Blick aus dem Bild und dem betrachtenden Blick auf das Bild. Fotografien haben auch einen zeitlichen Aspekt, Momentaufnahmen eines vergangenen Ausschnitts von „Wirklichkeit“. Im Gegensatz zur Malerei, die einen imaginären Effekt konstruiert, hat sie dokumentarischen Charakter.³⁸⁵ Muray macht kolorierte Aufnahmen von ihr. Farbaufnahmen scheinen aufgrund ihres farbigen, bildnerischen Werks prädestiniert. Es fotografiert sie im Studio, am Dach eines Wolkenkratzers in New York, mit Blumen, Ornamenten, vor veganer Kulisse, mit der Detailfreude ihrer Bilder. Sein Blick ist exotisierend. Seine Aufnahme ähneln ihren gemalten Selbstbildnissen. Harte Konturen lassen ihren Körper vom uniformen Hintergrund hervortreten. Auf eine Hintergrundgestaltung wird verzichtet, er konzentriert sich auf ihren Körper und inszeniert ihn in unvermittelten Szenen. Der fotografierte Körper wird zum Material. Die Oberfläche ihres Gesichts wirkt artifiziell. Laut Barthes ist Fotografie weder Abbild noch Realität, sondern eine nicht mehr greifbare Wirklichkeit. Benjamin Franklin spricht von der magischen Aura des Fotografischen, das Anwesenheit in der Vergangenheit mit Abwesenheit in der Präsenz verbindet.³⁸⁶

Die Aufnahmen von Lola Álvarez Bravo sind bis auf wenige Ausnahmen in der Casa Azul entstandene Schwarz-Weiß-Porträts in surrealistischer Ästhetik. Die Vorstellung von Fotografie als Ausschnitt der Wirklichkeit wird in Frage gestellt. Fotografien werden als Supplement zur Realität hinzugefügt. Spiegel und Rahmen gliedern den Bildraum

383 Vgl. KAHLO, Cristina: *Fotografien – Das Bildnis als Zeugnis: Frida Kahlo und die Fotografie*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, S.211.

384 Kahlo wurde von den prominentesten FotografInnen ihrer Zeit abgelichtet: Guillermo Kahlo, Lola und Manuel Álvarez Bravo, Dora Maar, Eduard Weston, Imogen Cunningham, Julien Levy, Nickolas Muray, Leo Matiz, Gisèle Freund, Juan Guzmán etc.

385 Vgl. Stahl, S.92f.

386 Vgl. ebd., S.93ff.

symbolisch. In den Fotografien aus 1944, in denen sie Kahlo im Garten mit Hunden, im dunklen Kleid, mit hochgesteckter Frisur abbildet, sind mit einem distanzierten Blick fotografiert. Ein Spiegel an der Hausmauer ermöglicht die Doppelung Kahlos Gesichts, im Profil und frontal. Die malerische Verdoppelung des Körpers wird fotografisch umgesetzt. Der Blick in den Spiegel macht die Inszenierung des Körpers als Produkt der Selbstbetrachtung offensichtlich. Der Blick auf einen ganzheitlichen Körper wird verweigert, ein fragmentarisch zerteiltes Körperbild ist zugänglich. In den Fotografien von Leo Matiz aus 1946 wird die Kamera sehr diskret verwendet. Mit distanzierter Zurückhaltung fotografiert er das Schattenspiel der Bäume im Garten, der auch Kahlos Körper trifft. Matiz und Manuel Bravo fotografierten eigentlich Arbeiter. Seine Fotografien sind einfach gehalten. Der Fokus auf den Körper bzw. das Gesicht lässt diese zur Projektionsfläche wechselnder Einschreibung werden.³⁸⁷

Bei der Betrachtung Fridas unterschiedlichen Medien zeigen sich ergänzende, disparate Sinnstrukturen. Bilder des intermedial inszenierten Körpers sind ambivalent und mehrdeutig. Es kommt zu Brüchen und Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Körperbildern. Im Rekurs auf indigene, christliche und karnevaleske Traditionen, die verwendet werden, entsteht eine hybride Identitätskonstruktion. Zerstückelte Körper in der Malerei stehen dem unversehrten Körperbild auf den Fotografien gegenüber. Benjamin schreibt: „Das, wovon man weiß, daß man es bald nicht mehr vor sich haben wird, das wird



Abb. 25: Kahlo von Lola Álvarez Bravo

Bild.“³⁸⁸ Kahlo fragmentiert und verdoppelt ihr eigenes Körperbild. Die inszenierte Identitätskonstruktion schafft neue Realitäten.³⁸⁹ Fotografien sind mediale Transformationen, die neue Varianten von Fridas Identität herstellen. Medien verändern nicht nur Körperdarstellungen, sondern auch die Blicke, die auf ihn gerichtet werden. Die Künstlerin malt oder posiert vor ihren Selbstporträts, „so, dass die wirkliche Person wie ein Double der

³⁸⁷ Vgl. ebd., S.95ff.

³⁸⁸ Benjamin zitiert nach ebd., S.86f.

³⁸⁹ Vgl. Stahl, S.98f.

gemalten Person erscheint oder diese eine Kopie der echten. Man weiß nicht, ob die Kunst das Leben imitiert oder das Leben die Kunst...“³⁹⁰ Eine Unterscheidung zwischen der Person im Bild und der authentischer Künstlerinnenfigur wird verunmöglicht, und ist daher auch nicht geeignet für biografisch-hermeneutische Deutungsversuche. Lola Alvarez Bravo sagt über Kahlo: „Frida is the only painter who gave birth to herself.“³⁹¹

4.2 Der produktive Blick

Sadness is portrayed, in all my painting, but that is my condition, I cannot be fixed³⁹²

Kahlo malt die Welt mit ihren Augen. Ihr Körper fungiert als Reflexion der Seele, wie in *Lo que el agua me dio*. Über das Spiegelbild schafft sie sich selbst und kann sich in ihren Werken betrachten. Ihre Werke blicken betrachtende Personen direkt an. Ihr Blick ist produktiv und übt eine Macht auf Rezipienten aus. Sie multipliziert ihn und verwendet das magische „dritte Auge“. Der direkte Blick verleiht ihr Rezeptions- und Definitionsmacht und verhindert eine Passivierung bzw. Objektivierung. In ihren wiederholten Selbstporträts verändert sich die Inszenierung ständig, nur der Blick bleibt konstant. Aristoteles definiert den Mensch im Gegensatz zum Tier über seinen Gesichtssinn. Im Gesicht sind alle Sinnesorgane konzentriert. Körper wird durch Gestik und Mimik lesbar.³⁹³ Im Falle Kahlos ist ihr Gesicht ihr Markenzeichen, das ihr eine unverwechselbare Identität verleiht. Über den Blick tritt sie mit Betrachtenden in Kontakt. Der Körper ist oft auf das Gesicht als zentralen Identitätsträger reduziert. Kahlo sucht nach ihrem Körperbild, paradoxerweise konzentriert sie sich dabei in einer Art von Autokommunikation auf ihr Gesicht. In ihren statischen, distanzierten Repräsentationen wird ihr Gesicht zur Leinwand. Eine dekorative Träne symbolisiert ihr Leid. Das Gesicht verleiht dem Körper eine zusätzliche, subtile Aussage und ist so direkt mit dem Körper verbunden. Auf eine mimetische Darstellungsweise des Körpers wird verzichtet, Expressivität entsteht durch einander überlagernde Attribute. Das Gesicht bleibt still und distanziert.³⁹⁴ Ihr Körper war real paralysiert. „el rostro es un cuerpo herido; los accidentes de afuera y los accidentes del interior del cuerpo lo modelan y le dan forma.“³⁹⁵

Kahlo verwendet visuelle Codes der christlichen Ikonen- sowie Heiligendarstellungen um durch ihren Blick Autorität zu schaffen. Eine frontale Perspektive, hieratisches Auftreten und

390 Patricia Mayayo zitiert nach Kahlo, 2010, S.212.

391 Herrera, 1983, S.75.

392 Kahlo zitiert nach Yang, S.319.

393 Vgl. Rico, S.131ff.

394 Vgl. ebd., S.133; 140ff.

395 Marc Le Bot zitiert nach ebd., S.143.

der starre, dominante Blick verstärken ihre autoritären Ausstrahlung. Das kommt z.B. in *Autorretrato con collar de espinas* zum Ausdruck, indem sie sich als Christus Pantokrator³⁹⁶ inszeniert. Kahlos direkter Blick fixiert die Betrachtenden. Übergröße, die erhabene Position der Architekturplastik unterstützen das autoritäre Machtverhältnis. Wie beim Andachtsbild in der Tradition der Vera Icon (Acheiropoieton) erzeugt die erhöhte Positionierung Distanz. Der Blick drückt Herrschaft, Macht, Kontrolle und Distanz aus. „In der Bibel und im Neuen Testament ist der gute Blick nicht vorhanden, böse Blicke aber allerorten“³⁹⁷, so Lacan. Die übernommenen Darstellungsprinzipien der Ikonenmalerei, Frontalität, Axialität, Flächenprimat, eindringlicher Realismus, machen Kahlo zur Ikone. „Like the holy image in a votive painting, she is at once an abstract symbol and a powerful physical presence.“³⁹⁸ Im *Autorretrato como tehuana* (1948) bildet die Tehuana eine Aureole oder einen Nimbus. Dieser Mythos wird von der Legende ihrer Verbrennung unterstützt. Kahlo überträgt die Authentizität, Wahrhaftigkeit, und Heilswirkung einer Ikone auf sich selbst. Die Serialität steigert den Ikonencharakter.³⁹⁹ Lacan schreibt über den Tod durch Blicke: „Das Blickregime bricht nicht bloß die Bewegung ab, sondern läßt sie erstarren. Seine Wirkung erweist sich darin, daß es die Bewegung einfängt und tatsächliche Leben tötet. In dem Moment, wo das Subjekt in seiner Geste innehält, wird es mortifiziert.“⁴⁰⁰ Die todgeweihte Ikone widersetzt sich mit ihrem aktiven Blick. Kahlo wirkt, als ob sie auf das Klick der Kamera warte.

„Her gaze bores into us from portrait after portrait. It is disconcerting: she seems to want something from us. There is a peculiar urgency about her desire to be seen and known.“⁴⁰¹ Sie schuf eine heroische, ikonenhafte Strahlkraft in ihren Selbstporträts, die über ihr Leben hinausreicht. Dem Kanon und klassischen Ikonen entsprechend, steht sie in der künstlerischen Tradition, die sich im Selbstporträt zu verewigen und zu erhöhen.⁴⁰² Der Prozess wird in unterschiedlichen Maskeraden und Rollen wiederholt. Die piktorale Macht entfaltet sich in der Wechselwirkung zwischen Betrachtenden und dem Blick der Künstlerin. Rivera malt leere Blicke und schematische Augen im primitivistischen Stil. Bei Kahlo wird das Augenpaar zusätzlich durch die markanten Augenbraue verstärkt. Sie emanzipiert sich und bricht mit üblichen Darstellungsformeln des Weiblichen: Mit ihrer eindringlichen Präsenz entzieht sie

396 All- und Weltenherrscher; ein Darstellungstypus Christi v.a. in der byzantinischen Kunst in Form von Apsiden-Mosaiken, sollen Gläubigen Demut einflößen und blicken sie daher direkt an.

397 Lacan zitiert nach Steininger, S.44.

398 Herrera, 1991, S.144.

399 Vgl. Steininger, S.44f.

400 Lacan zitiert nach ebd., S.48.

401 Herrera, 1991, S.3.

402 z.B. Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock*, van Goghs *Selbstporträt Paul Gauguin gewidmet*, Andy Warhols *Selbstporträts von 1986*. Vgl. Steininger, S.47.

sich dem Status des ausschließlich Betrachtet-Werdens, also dem männlichen, fremdbestimmten Blick auf das passive weibliche Objekt. „Der Akt der Selbsterzeugung im Bild als Bild ist zugleich ein selbstdarstellerischer Akt und eine Selbstbehauptung ... Ein Selbstbildnis kreiert zu haben ist das Verb der öffentlichen Inszenierung.“⁴⁰³

Kahlo multipliziert ihren Blick in Tieren, Vegetation und Dinge.⁴⁰⁴ Bei Kahlo vervielfältigt sich das Auge zum spirituellen dritten Auge zum mehrdeutigen Symbol des dritten Auges. Manchmal ist es mit einer erotischen Konnotation des Auges als Geschlecht ausgestattet. Abseits von sexuellen, philosophischen und mythologischen Bedeutungen von Augen, verschärft die Künstlerin ihre Präsenz, indem sie ihr kritisches, inneres Auge vergegenwärtigt. Als Mittel der Selbstreflexion und Penetration, ist das Auge Spiegel und Fenster zugleich.⁴⁰⁵ „el pintor acepta a pesar de todo el mito de que los ojos son las ventanas del alma.“⁴⁰⁶ Das dritte Auge symbolisiert die Reflexion des Geistes und Scharfsinn und ist meist auf Riveras Stirn zu finden. Im hinduistischen Kontext gehört das dritte Auge Kali, der Göttin des Todes, der Zerstörung, die Zeit auf ihrer Stirn trägt. In *Pensando en la muerte* (1942) ist ein Totenkopf anstelle Diegos Bild auf Fridas Stirn. Das dritte Auge verweist auf okkultistische, esoterische Einflüsse, auf Transzendenz.⁴⁰⁷

In *Diego y yo* (1949) ist der Gesichtsausdruck dem Horror nah. Das Miniaturporträt Diegos fällt mit dem dritten Auge zusammen. Die dualistische Symbolsprache im Verhältnis Kahlo-Rivera, ist aggressiv und bannend. Es scheint so, als müsste sie ihr Selbstvertrauen stärken, um sich vor der eigenen Kapitulation zu schützen. Rivera sagt über ihre *autorretratos recurrentes*: „Autorretratos ... que nunca se parecen al otro, y cada vez se parecen más a Frida; cambiante y permanente como la dialéctica universal“⁴⁰⁸

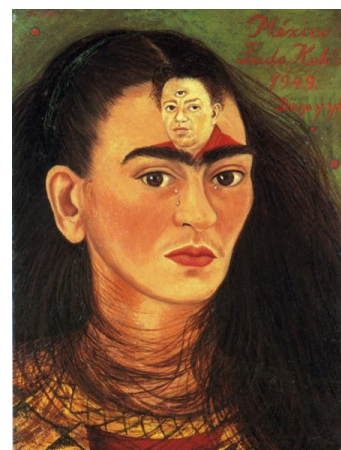


Abb. 26: *Diego y yo*

Augen und Referenzen darauf gibt es viele in Kahlos Werk.⁴⁰⁹ Im *Autorretrato „9 de Julio de 1932“* und *¡jojo avisor!* (1943) wird das Auge isoliert. Aus seinem Kontext gelöst erhält es zeichenhaften Charakter. Es ist eine Augenstudie, die den Blick thematisiert. Viele Symbole

403 Bronfen zitiert nach ebd., S.49.

404 Im *Selbstbildnis mit Dornenhalsband* durch eine Katze, Papageien, Äffchen. In den Stillleben haben auch Kokosnüsse Augen. In *Fantasie I* wird die Pupille als Uhr dargestellt.

405 Vgl. Udall, S.110f.

406 Merleau-Ponty zitiert nach Rico, S.148ff.

407 Vgl. Cifuentes-Aldunate, S.84.

408 Rivera zitiert nach Rico, S.134.

409 Im *Diario* gibt es eine Seite über den erfundenen *ojosaurus* und etliche Verweise auf Augen. Vgl. *Diario*, S.64 bzw. 237 und Kapitel 3.1.2 *Fragmentierte Körper*.

schwirren herum. Es ist eine surreale Symbiose aus Impressionen der äußeren Welt die zu Introspektionen ihrer psychischen Wirklichkeit werden. In *Fantasía II* verwendet Kahlo archetypische Zeichen. Die Uhrzeit steht im Auge, Geschlechtsteile sind zu sehen. Freud vergleicht die Entschlüsselung von Traumbildern mit der, ägyptischer Hieroglyphen. Kahlos bildhaft verknüpfte Assoziationsketten sind analog zur Freudschen Symboldeutung von Augen als weibliche Geschlechtsformen. Lider stehen dabei für Schamlippen. Das runde Auge wird mit der Sonne assoziiert, der Mond mit dem Tao. Aus dem weinenden Auge tropfen Tränen auf die Erde. Das Auge (*icon, pictura*) steht in Verbindung mit dem Motto und Epigramm. Das Einzelmotiv des Auges ist ein Gemeinplatz der Surrealisten.⁴¹⁰ Vieldeutigkeit, verschiedene Bildelemente, unterschiedliche Verbindungsmöglichkeiten erlauben offene Interpretationen.

4.3 Die Maskerade

Kahlo ist eine Performance-Künstlerin die nicht zwischen Leben und Kunst unterscheidet. Wie im vorherigen Kapitel herausgearbeitet, verändert sich ihr Gesicht in den sukzessiven Bildern nur minimal. Der bildhafte Körper hingegen wird in wechselnden Szenarien ausgestellt. Kahlo nimmt verschiedene Rollen ein, um die Wandelbarkeit von Identität zu betonen. Wie bei Sherman sind ihre Maskeraden Teil der Identität und verweisen auf deren Konstruiertheit. Der Subjektbegriff wird als wandelbar, und niemals abgeschlossen verhandelt. Im Laufe ihrer Identitätssuche verkörpert Kahlo unterschiedliche Rollen. Die Strategie der Maskerade verleiht ihr viele Identitäten.

Schönheit ist bei Kahlo untrennbar mit Maskerade verbunden. In ihren Selbstporträts voll Schmerz, Tränen und Wunden, bleibt ihr Gesicht trotzdem ruhig und ungerührt. Dieses maskenhafte Gesicht wird immer wieder von neuen Gegenständen, Ornamenten, Tieren, Pflanzen, Menschen umgeben. Die Maskerade macht Frida zum Fetischobjekt. Dennoch stellt sie ihren weiblichen, narzisstischen Blick männlichem Voyeurismus und Sexismus entgegen. In ihren Selbstporträts inszeniert Kahlo ihren Körper entweder als naturverbunden (Kapitel 2), als verletzt (Kapitel 3) oder maskiert (Kapitel 4). Körper und Natur werden zu Zeichenkomplexen, Maskerade zum Modus der Inskription. Der Körper wird vom Bild zum Piktogramm, und damit enterotisiert. Gesichter werden als Masken lesbar und Ornamente als Embleme und Attribute. Der Körperdiskurs wird mit natürlichen und kosmischen Codices beschrieben. Artefakte bzw. Maskerade produzieren Unsicherheit zwischen scheinbarem

410 Vgl. Zwingenberger, S.72.

Subjekt und scheinbarem Charakteristikum.⁴¹¹ In *La columna rota* wird Schönheit als Maskerade mit Schutzfunktion konstruiert. Herrera schreibt von „She started with dramatic material: nearly beautiful, she had slight flaws that increased her magnetism.“⁴¹² „Nearly“ bezieht sich auf die Verletzungen. Das Thema der Maske ist vielen Bildern inhärent. Die Maske steht in Beziehung zum verwundeten Körper. Das Emblem der Maske ist eine symptomatische Chiffre ihrer Inszenierung von Körper und Gender.⁴¹³

La máscara (de la locura) (1945) ist ein eigenartiges Selbst-porträt. Die dargestellte Maske zeigt die Gefühle, die das Gesicht nicht zeigt. Das Gesicht wird zur Maske und die Maske zum Gesicht. Unweigerlich drängt sich der Vergleich mit Kahlos Inszenierung im realen Leben auf, in dem sie sich kostümiert, egal ob in Tehuana oder Hosenanzug. Masken sind mit Ethnologie und Kunst verbunden. Bei Kahlo verweist sie auf Malinche, die für das Hybriditätskonzept im postkolonialen, feministischen Diskurs steht. Im Bild hält sich Kahlo das Antlitz der Malinche vor. Nur der Haarschopf lässt eine Wiedererkennung

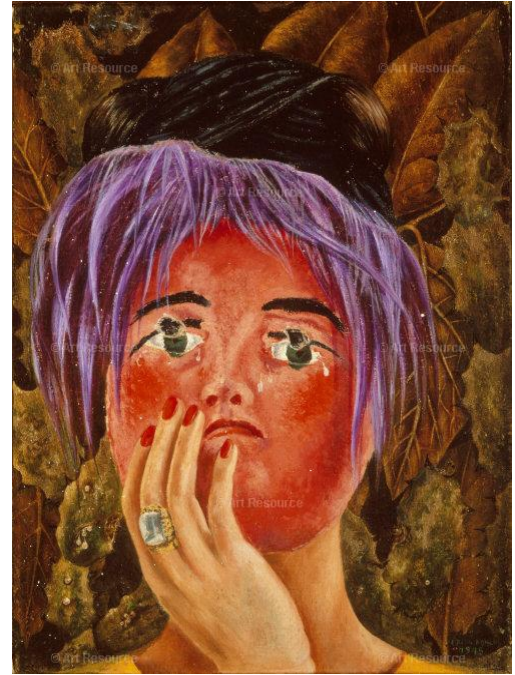


Abb. 27: *La máscara*

der Künstlerin zu. Die Szenerie ist gestellt und künstlich. Die Maskerade verhüllt und belegt das Dahinterliegende mit Essenz, verhindert aber den Zugang dazu. Kahlo bewegt sich im Diskurs um den Modus von (Re-)Präsentation.⁴¹⁴ Das Bild wirkt mit der eigentümlichen Farbgebung, orange Haut, violetttes Haar, wie eine Karikatur oder ein Clown-Gesicht. Die Augenhöhlen, durch die die Künstlerin blickt und weint, sind wie ein Trompe l'œil aufgebaut. Frida hat ihr Gesicht, und somit ihr wichtigste Identitätsmerkmal, verloren. In der öffentlichen Wahrnehmung war Kahlos Identität an ihren Mann gebunden. Das Bild zeigt ihre Unsicherheit ohne ihren Mann. Ängste vor Trennung, Einsamkeit und Verlassenheit werden thematisiert. Masken schützen und erlauben ihrer Trägerin sie und nicht sie selbst zu sein.⁴¹⁵

411 Vgl. Mulvey/ Wollen, S.109f.

412 Herrera, 1983, X Preface.

413 Vgl. Schwan, S.17.

414 Vgl. ebd., S.15.

415 Vgl. Udall, S.301f.

Wer war Frida Kahlo? Es ist unmöglich, darauf eine genaue Antwort zu geben. Derart widersprüchlich und multipel war die Persönlichkeit dieser Frau, daß man sagen könnte, es habe viele Fridas gegeben. Vielleicht war keine davon diejenige, die sie wirklich sein wollte.⁴¹⁶

„Art is one of the mirrors at the place where outside and inside meet. So are masks, which function in meaningful ways in art and ritual, [...].“⁴¹⁷ Seit dem antiken Griechenland sind Masken in Europa im Drama wichtig. In mesoamerikanischen Ritualen, bei den Maya, Olmeken, Azteken kommen Masken ebenfalls vor. Octavio Paz: „While we are alive we cannot escape from masks or names. We are inseparable from our fictions – our features. We are condemned to invent a mask for ourselves and afterward to discover that the mask is our true face.“ Rivera sah das „echte“, native Amerika hinter einer Maske. Kahlo fand in der Maske eine Metapher für ihre eigenen Identitäten.

Masken kommen in *Niña con máscara (de muerte)* (1938) und *Mi Nana y yo* vor. Die Jaguarmaske ist ein kulturell-spirituelles Symbol. Die Papiermaché Maske in Form eines Totenkopfes thematisiert das Kind das Kahlo 1935 verlor. Das Bild zeigt das ungeborene Kind im Alter von drei Jahren, mit einer Maske, da es niemals ein Gesicht bekommen hat. Masken treten als Mittler von Identitäten, zwischen innerer und äußerer Welt, auf. In *Paisaje* (1946) liegt eine Steinmaske am Boden. Die Masken in Kahlos Bildern zeigen ein signifikantes Paradox: Frida, die ihre individuelle und originelle Persönlichkeit darstellt, spielt die meiste Zeit. Ihre Kleider sind Kostümierungen, in denen sie sich theatralisch inszeniert. Die Selbstporträts sind maskenhaft. Ähnlich wie in *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde widersteht ihr Gesicht zeitlichen und gesundheitlichen Veränderungen. Kahlo hinterfragt und überarbeitet ihre Identität permanent. In einer Welt, in der Bedeutung in Gefahr ist, generiert und konstruiert sie Bedeutung und Realität in ihren signierten und datierten Selbstporträts. Die Projektionen auf ihren Körper werden wiederum zur Projektion für andere.⁴¹⁸

5. Das dualistische Prinzip

Das Konzept der Dualität ist fundamental in Kahlos Kunst. Im Dualismus findet sie das Vokabular um ihre Weltanschauung auszudrücken. Sie malt Doppelportraits und Doppelselbstporträts. Ihre Strategie der performativen Identität lautet Vervielfältigung. Sie multipliziert und spiegelt sich selbst und andere. Gegensätze, Ähnlichkeiten und Unterschiede

416 Alejandro Gómez Arias zitiert nach Schwan, S.16.

417 Udall, S.298.

418 Vgl. ebd., S.298ff.

werden herausgearbeitet. Frau und Mann werden als entgegengesetzte, sich ergänzende Einheiten dargestellt, nicht aber ohne Reibereien. Folgend werden allgemeine, wiederkehrende Aussagen herausgearbeitet, bevor anschließend das Dualitätskonzept in Kahlos Werk nochmals hinterfragt wird.

Kahlos Bewusstsein für Geschlechterrollen ist früh ausgeprägt. Bereits auf den Fotografien ihrer Jugend sieht man ihre Auseinandersetzung mit der eigenen Dualität, ihrer männlichen und weiblichen Seiten, die sie gleichermaßen betont. Sie ist stark beeinflusst von präkolumbianischen Vorstellung vom ewigen Kampf zwischen Sonne und Mond, die anderen Vorstellungen von Schöpfungsmythen und Weltreligionen ähnelt. In ihrer Kunst erschafft sie einen eigenen, geschlossenen Kosmos. Darin erscheint Dichotomie manchmal konfliktreich, manchmal harmonisch. Kahlo schafft über kulturelle Konstrukte eine persönliche Mythologie. So überträgt sie die Passion Christi auf sich und macht sich in der Tradition der *Exvotos* zur Heiligen. Diego wird zum Zentrum ihres Universums. Sie konstruiert ihre eigene Realität, eine eigene Sprache, mit individuellen Mythen und universeller Spiritualität.⁴¹⁹

5.1 Sonne und Mond

Kahlo entwirft in ihren Gemälden ein universalistisches Weltbild, in dem das Männliche und das Weibliche zwei entgegengesetzte Prinzipien darstellen, die sich zu einer Einheit ergänzen. Diese Gegensätze kommen klar bei natürlichen und kulturellen Darstellungen heraus. Kahlo bedient sich dabei vor allem präkolumbianischer Mythen: Sonne-Mond, Leben-Tod, Wasser-Erde-Himmel-Feuer; „onda – rayo – tierra – rojo – soy“⁴²⁰ Kahlo schafft ein „universo de signos“.⁴²¹ Vor allem Skizzen im *Diario* geben einen Einblick in Vorstellungen, die in ihre Gemälde einfließen. Ihr Interesse für okkulte Wissenschaft, Astrologie, Wahrsagung, Alchemie, Poesie von Li-Tai-Po (Li Bai) macht sich in ihrer symbolischen Sprache bemerkbar. Sie inszeniert sich dabei wie in einer Abbildung Riveras in *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* (1947): Rivera malt seine Gefährtin als okkultistische Frau, die in der Hand die Sphäre des Yin-Yang Zeichens hält, dem Prinzip von Leben und Tod.⁴²²

Breton sah eine Verbindung zwischen Surrealismus und der Alchemie der Renaissance durch den okkultistischen Aspekt. Kahlo nannte sich „la gran ocultadora“⁴²³. Viele Künstlerinnen

419 Vgl. ebd., S.235.

420 *Diario*, S.5 bzw. 203.

421 Rico, S.143.

422 Vgl. ebd.

423 Im *Diario* steht „PARA LA ANTIGUA OCULTADORA / FISITA“ ein Rezept vom Anrühren von Farben. S.122 bzw. 267. „Tu antigua ocultadora“ bezeichnet sie sich in Briefen, an Diego. In: Kahlo, 2005, S.348.

des 20. Jahrhunderts fanden sich im Link weibliche Kreativität und hermetische Nähe wieder.⁴²⁴ Kahlo fand ihn in der fertilen Natur und in symbolischen Frauenfiguren. Wachstum und Reproduktion sind Manifestationen der schöpferischen Lebenskraft. Paracelsus nannte die Lebenskraft *Archaeus* oder *prima materia*, was dem Qi in der chinesischen Kosmologie entspricht. Im Sanskrit und bei den Azteken kommt sie in Pflanzensäften und Blut vor. Alchemie ist eine Metapher der Imitation von Kreation. *Seperation* ist für Paracelsus der erste Schritt der Schöpfung. Auch für Jung wird Seperation eine psychologische Metapher, um die individuelle Psyche zu verstehen. Für Kahlo war Spiritualität eine Methode ihre Identität aufzuschlüsseln. Die sich überlagernden Quellen an Symbolen schaffen vielfältige Interpretationsmöglichkeiten ohne eine richtige Variante vorzugeben.⁴²⁵



Abb. 28: *El fruto de la vida*



Abb. 29: *Naturaleza viva*

Sonne und Mond sind zentrale Zeichen der künstlerischen Konzeption Kahlos und in vielen Gemälden präsent. Oft teilen sie den Raum in zwei entgegengesetzte Hälften: Licht und Dunkelheit, Tag und Nacht. Es ist die universale Dialektik des Kampfes zweier Gegensätze und der Sehnsucht nach ihrer Vereinigung. Im präkolumbianischen Glauben personifiziert die Sonne den Urvater des Himmels und der Erde. Der Mond symbolisiert die Fruchtbarkeitsgöttin. Die Sonne steht für die erschaffende Kraft, Sexualität, und somit im Zentrum aller Religionen. Sie wird in heiligen Ritualen mit Blut besänftigt - beides symbolisiert Vitalität. Im prähispanischen Kontext steht Blut für Geburt und Auferstehung, in katholischen Ritualen für Reinheit, Taufe und Buße. In der Mythologie der Maya und Azteken ist Fruchtbarkeit mit Blutopfer verbunden. Ihr Interesse für biologisch-medizinische Prozesse zeigt sie in Bildern von pflanzlichem Wachstum, der fötalen Entwicklung und Anatomiestudien, wie z.B. in *Las Dos Fridas*. Das Herz ist ein prähispanisches und katholisches Zeichen.⁴²⁶

424 u.a. Agnes Pelton, Leonor Fini, Remedios Varo, Dorothea Tanning und Leonora Carrington.

425 Vgl. Udall, S.263f.

426 Vgl. Rico, S.145f.

Mexiko ist das Land der Sonne und des Mondes. In Kahlos Kosmos ist Diego *el sol*, sie identifiziert sich mit *la luna*. Die Erde wird als Körperproblematik in gebrochenen Landschaften und leblosen Wüsten thematisiert. Die Beziehung von Frida zu Diego ist eine kosmische Liebesgeschichte. Die beiden sind das himmlische Paar eines Mythos: Sonne und Mond lieben sich. Durch ihr entgegengesetztes Wesen ist ihr Zusammenkommen unmöglich. Kahlos *Diario* beginnt mit ihrem eigenen Schöpfungsmythos: „no luna, sol...“⁴²⁷. Kahlo erfindet ihre eigene Geschichte, ihren Kosmos, ihre Religion. Sie sieht die Unmöglichkeit einer Vereinigung ein, da es zwecklos ist mit Opfern die Sonne zu beeinflussen. „Color de veneno / Todo al revés. / YO? / Sol / y / luna / pies / y / Frida“⁴²⁸. Im *Diario* liegt Frida opferbereit, sich auflösend auf der Erde. Der Mond ist untergegangen, die Sonne herabgefallen, der Fuß wurde geopfert. Einigen Seiten weiter fällt die Sonne auf die Pyramide, die Ruinen ihres Scheiterns. Aggressive Sonnenstrahlen erscheinen wie Blitze und zeigen eine spannungsgeladene Beziehung zu Diego. In früheren Gemälden sind die Gestirne naiv, mit Gesichtern dargestellt.⁴²⁹ In *Moisés* ist die Ambivalenz der Sonnenkraft zu spüren: Sie spendet Leben, gefährdet aber den Fötus. In *Sin Esperanza*, und *Árbol de la Esperanza* sind Sonne und Mond gemeinsam am Himmel. Die unmögliche Gleichzeitigkeit zeigt die Irrealität ihrer Wünsche. Kahlo trotz der Realität Riveras Liebschaften, indem sie sich mit dem Mond mit seiner kalten, starren Oberfläche, einer Gleichmut vortäuschenden Maske, identifiziert. Anders ist die Darstellung in *El sol y la vida*. Es ist eine mythische Vorstellung der Sonne in der Unterwelt, und vom wechselhaften Zyklus der Liebe. Die untergegangene Sonne befruchtet in der Unterwelt das keimende Leben. Im *Autorretrato dentro de un girasol* (1954) herrscht Mondfinsternis. Die Sonne ist entfernt, Kahlo am Ende ihrer Kräfte.

Im *Diario* gibt es immer wieder Anspielungen auf Isis und die Königin Nofretete, mit denen sie sich identifiziert⁴³⁰. Nefertiti ist schön und wild und intelligente Gefährtin ihres Mannes. Kahlo vereint beide ägyptischen Figuren zu „Neferisis“, die sie als schön und weise beschreibt. Gelb wird ihre Farbe für Verrücktheit und Mysterium.⁴³¹ Isis, deren Tränen in den Nil fließen, trauert um ihren toten Bruder-Gemahl Osiris, dessen zerstückelten Körper sie sucht. Sie setzt ihn zusammen, was mit den jährlichen Nilüberflutungen zusammenfällt. Isis

427 *Diario*, S.5 bzw. 203.

428 Ebd., S.128 bzw. 271.

429 Z.B. in *Lucha Maria* (1942).

430 Vgl. *Diario*, S.28ff bzw. 220f.

431 Kahlo identifizierte sich mit der Rolle der Verrückten. In diesem Zusammenhang steht auch ihre Begeisterung für Neferisis. In *Pareja extraña del país del punto y la raya* malt sie das himmlische Paar: „<ojo-único>, casó con la bellísima <neferisis> (la inmensamente sabia) en un mes caluroso y vital.. dando este matrimonio a los hijos de nacoles un hijo de rara faz y llamóse neferúnico, siendo éste el fundador de la ciudad comunmente llamada <Lokura>.“ *Diario*, S.27ff bzw. 219f.

wird oft als Überbrückerin, mit einem Fuß im Wasser oder in einem Boot dargestellt. In *Recuerdo* hat Kahlo diese Darstellungsweise kopiert. Die Tränen verweisen auf Riveras Affären. Der Mondkult um Isis ist mit anderen Göttinnen der Welt verlinkt: Venus, Minerva, Ceres und Diana. Isis ist die Mutter der Götterwelt, Schöpferin und Ernährerin, die Natur selbst. Isis trägt den Mond im Kopfschmuck und beschützt ihren Sohn Horus mit ihren Flügeln. Aus ihrem Körper strömen Blut und Milch. Coyolxauhqui, die Mondgöttin der Azteken, Tochter von Coatlicue und Schwester des Kriegsgottes Huitzilopochtli, kämpft gegen ihren Bruder. Die ägyptische und aztekischen Göttinnen werden beide mit dem Mond und ihrer starken Geschwisterbeziehung, ebenso wie mit Zerstückelung beschrieben. *Yo soy la desintegración* zeugt von Kahlos Identifikation mit dem Zerstückelten.⁴³²

Kahlo nimmt Archetypen und mythische Figuren als weiblichen Modelle. Sahagúns *Florentine Codex (Historia General de las Cosas de Nueva España)* beinhaltet Darstellungen von gefährlichen Frauen. Harlot, die Fleischfrau, ein Hermaphrodit, und ist mit dem Element Wasser verbunden. Sie geht wie ein Mann, und hat einen Bart und Körperbehaarung. Sie hat weibliche Kameradinnen, ist eine Engelsmacherin und begeht Ehebruch. Ihre verlorenen Haare symbolisieren fließendes Wasser.⁴³³ Kahlo findet in den ursprünglich misogynen Beschreibungen Rollenvorbilder für sexuelle Befreiung, und andere Freiheiten. Wasser wird ihr Symbol für Weiblichkeit, als lebensspendendes Element. In *Lo que el agua me dio* steht sie wie Harlot im Wasser. Die mediterrane Wassergottheit Melusine, eine Meerjungfrau, wird vom Christentum gejagt wird, kommt daher nur nachts ins Schloss, wie der Mond, um ihre Kinder zu nähren und zu klagen. Im *Diario* gibt es Meerjungfrauendarstellungen, wie *La Sirena*.⁴³⁴ Kahlo übernimmt auch das Wassersymbol als Zeichen ihrer Weiblichkeit. Moses, der aus dem Wasser genommene, wird in einem Korb wie einem Uterus gemalt. Das Wasser steht für Fruchtwasser und Vitalität. In Briefen an Alejandro nutzt Kahlo das Wassersymbol als Signatur.⁴³⁵ Im *Autorretrato con redcilla* (1940) trägt sie ein Halsband mit dem aztekischen Zeichen für Wasser, das mit dem Regengott Tlaloc und Chalchiutlicue verbunden ist. Muscheln und Schnecken sind Metaphern für Langsamkeit, Weiblichkeit, Sexualität, Tod und Wiedergeburt. Der Mantilla macht sie zur dunklen Braut, und zeigt den Tod ihrer Ehe an. Matlachiuatl, die aztekische Göttin heißt Frau mit dem Netz, und ist eine vampirartige Kreatur, die ihre Opfer mit einem Netz fängt.⁴³⁶

432 Vgl. Udall, S.22ff.

433 Vgl. *Autorretrato con pelo cortado*.

434 Die Engel-Fisch-Frau schwimmt im Wasser oder im Himmel mit lauter Spermen: „El <clásico> <amor> / (sin flechas) / solamente / con espermato- / zoides“. *Diario*, S.67 bzw. 238.

435 Im *Diario* unterschreibt sie mit „NOMBRE DE AGUA“. Ebd., S.127 bzw. 271.

436 Vgl. Udall, S.20ff.

In Mesopotamien und Indien werden Pflanzen ebenfalls gegendert. Im Sanskrit werden Gewürze mit Genitalien verglichen. An der *Fiesta de los Rabanos* werden menschliche Figuren mit übertriebenen Geschlechtsteilen aus Rettich ausgestellt. Rivera integrierte die anthropomorphe alchemistische Pflanze, die Alraunwurzel (Mandragore) in ein Bild, die angeblich männliche und weibliche Wurzelformen hat. In *La flor de la vida*, die sie zweimal (1938 und 1944) malte, sind die Sexualorgane offensichtlich. Xochitl, die Blume des Lebens, wurde von den Azteken verehrt. Die Gemeinsamkeit von Alchemie und dualistischen Vorstellungen präkolumbianischer Kulturen liegt in der Transformation. In der Alchemie wird verschiedenes getrennt und vermischt um eine neue ideale Form zu erhalten. In *Sin Esperanza* wird sie zur Metapher von Kreativität. Sonne und Mond sind gemeinsam am Himmel. Einige Einträge im *Diario* erinnern an Paracelsus. Dieser sah in Frauen das Kompendium des Lebens: Frauen seien wie die Erde und alle Elemente. Sie bilden eine Matrix, Gebärmutter bzw. Mutterleib. Darin fand Kahlo ihr Vorbild für allumfassende Weiblichkeit.⁴³⁷

Todos qui- / sieramos ser la suma / y no el elemento número. [...] Los / opuestos se unen [...] / [...] nosotros mismos - / variedad del uno / incapacidad de esca- / par al dos – al tres / al etc de siempre - / para regresar al uno. / Pero no a la suma / (llamada a veces dios- / a veces libertad a veces / amor – no – somos / odio – amor – madre - / hijo – planta – tierra - / luz – rayo – etc – de / siempre – mundo dador / de mundos – universos / y celulas universos / Ya!⁴³⁸

5.2 Vater und Mutter

Kahlo wendet das Prinzip der Verdoppelung in ihren Selbstporträts ebenso wie auf andere Figuren in ihren Gemälden an. Der Judas in *Cuatro habitantes* verweist auf ihren Vater und Diego. Die Amme im Doppelselbstportrait *Mi nana y yo* fungiert als unbekannter Teil von Frida. Während sie in Porträts und Familienbildern Männer und Frauen ähnlich neutral abbildet, verändert sie auf ihrem eigenen Hochzeitsbild die Proportionen. Kahlos ambivalenten Kindheitsgefühle beschäftigen sie noch als Erwachsene. Kahlo malte ihre Wurzeln in der Casa Azul und verewigte auch ihre Eltern jeweils in eigenständigen Bildern. Die Unterschiede zwischen den Darstellungen sind markant.

Das Porträt des Vaters ist in warmen Brauntönen gehalten. Sie malt ein Brustporträt ähnlich einer Fotografie, ähnlich der Haltung in der sie sich selbst porträtiert. Doch sein Blick trifft sich nicht mit denen von betrachtenden Personen. Es ist eine warme, liebevolle Darstellung,

437 Vgl. ebd., S.260ff.

438 *Diario*, S.87ff bzw. 248ff.

die die Profession des Vaters hervorhebt. Die Kameralinse verweist auf ein drittes Auge, das dem Fotografen den Spitznamen „Einäugiger“ einbrachte. Kahlo hat von seiner Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit gelernt. Er brachte ihr bei, Insekten und Pflanzen unterm Mikroskop zu beobachten. Einflüsse der Neuen Sachlichkeit zeigen sich im starren Fokus und der Frontalität.⁴³⁹ Kahlo hat künstlerisch gesehen viel von ihrem Vater gelernt. „mi padre era / un enfermo [...] Fué un inmenso / ejemplo para mi de ternura de / trabajo“⁴⁴⁰ Kahlo galt als seine Lieblingstochter, mit der er Kreativität und Krankheit teilte. In der Bildinschrift beschreibt sie ihren Vater: „Pinte a mi padre Wilhelm Kahlo de origen húngaro alemán artista fotógrafo de Profesión, de carácter generoso, inteligente y fino valiente porque padeció durante sesenta años epilepsia, pero jamás dejó de trabajar y luchó contra Hitler, con adoración, Su hija Frida Kahlo“ Kahlo schafft einen Mythos über ihren Vater, ähnlich ihrem eigenen. Er sei ein kranker, aber dennoch arbeitender Künstler.⁴⁴¹

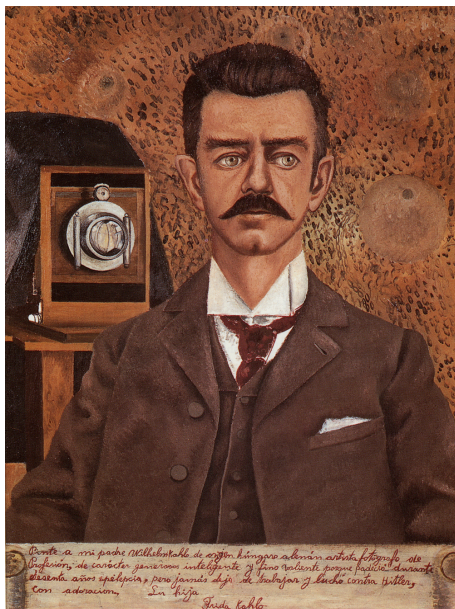


Abb. 30: Retrato de mi padre

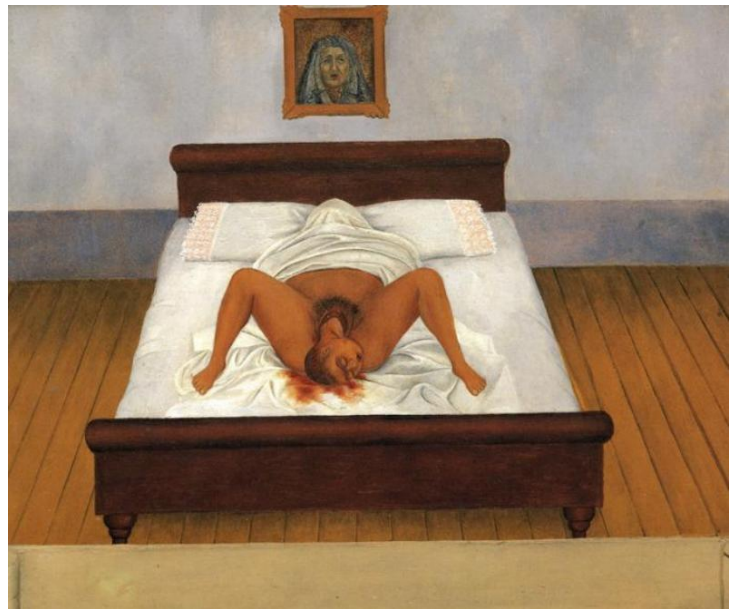


Abb. 31: Mi nacimiento

Den Tod ihrer Mutter verarbeitet sie in *Mi nacimiento* (1932), wohl einem der eigentümlichsten Werke der Malerin. Sie malt darin ihre eigene Geburt. Der Kopf des Kindes mit den markanten Augenbrauen ist bereits zu sehen. „Dar a la luz“ bedeutet gebären. Das Bild beinhaltet einen Doppelsinn, da es sich um eine Totgeburt handeln könnte. Die Ambivalenz entsteht dadurch, dass die gebärende Mutter unter einem Leintuch versteckt ist. So wie Frida ihre Amme mit Maske malte, da sie sich nicht an ihr Gesicht erinnern konnte, malte sie auch ihre Mutter gesichtslos. Die Frau unter dem Leintuch könnte ebenso sie selbst

439 Vgl. Steininger, S.46.

440 Diario, S.153 bzw. 282.

441 Vgl. Udall, S.211f.

sein, im Moment einer Fehlgeburt. Kahlo bringt sich selbst auf die Welt. Sie ist zentrales Thema und Sujet ihrer Bilder, und kommentiert ihre Geschichte vom Beginn an. Im Zusammenhang mit ihrer Abtreibung, ebenso wie mit ihrer Mutter ist das Bild im Bild, die weinende und blutende *Virgen de los Dolores* zu sehen. „[My mother] did not know how to read or write. [...] She only knew how to count money. [...] My mother was hysterical about religion.“⁴⁴² Kahlos Beziehung zu ihrer Mutter war um einiges ambivalenter als jene zum Vater, was sich auch in den Darstellungen bemerkbar macht. Die Vagina der gebärenden Frau mit gespreizten Beinen ist im Bildmittelpunkt. Die Mutter wirkt passiv und ohne Arme, wie ein Opfer auf einem Altartisch unter dem Bild der Jungfrau. Die Farbtöne sind ähnlich warm wie beim Porträt des Vaters. Es ist eine häusliche, einsame Szene. Doch das Wunder der Geburt ist keines, denn die Banderole für die Bildinschrift bleibt leer. Es ist auch eine Szene der Göttin Tlazoltéotl während der Entbindung.⁴⁴³ Kahlo inszeniert ihr eigenes Abbild als Schwellenfigur im Schnittpunkt der Erfahrungsbereiche Geburt, Tod und Auferstehung. Sie ist die liegende Figur, gleichzeitig das Kind, das ebenso ihre Fehlgeburt darstellt. Ein Ich geht in ein anderes Über. Das Gewohnte wird in ungewöhnlichem Zusammenhang gezeigt. Sie reproduziert nicht, sondern gebärt sich selbst. Sie ist ihre Mutter und Tochter zugleich. Die gemalte Frida ist multidimensional, erzählt und ikonisiert sich selbst.⁴⁴⁴

5.3 Diego und Frida

Kahlo thematisiert das ungleiche Paar in fast allen Gemälden, und exzessiv im *Diario* umfassend. Ihre Beziehung zu Diego wird zu einer universellen Weltanschauung, ihre Liebe zu Diego zentraler Teil ihres künstlerischen Konzepts. Über Kahlos Leben und ihre Beziehung gibt es verschiedene, sich teilweise widersprechende Erzählungen. Kahlo spielt viele Rollen durch und ist selbst nicht abgeneigt, Anekdoten aus ihrem Leben zu erfinden. Ihre Beziehung beschreibt sie mit einer unglaublichen Offenheit, mit allen Höhen und Tiefen. 1928 kam Rivera nach Mexiko zurück, ließ sich von seiner zweiten Ehefrau scheiden, um am 21. August 1929 Kahlo zu heiraten. Zu diesem Zeitpunkt war sie 21, er 41 Jahre alt. Sie war eine junge Frau am Beginn ihres Lebens, er bereits gefeierter Maler. Riveras Seitensprünge schmerzten sie sehr, vor allem aber sein Verhältnis mit ihrer Schwester Cristina.

442 Herrera, 1983, S.12.

443 Vgl. Rico, S.128.

444 Vgl. Ceballos, S.158.

[...] estoy en tal estado de tristenza, aburrimiento [...] que ni un dibujo puedo hacer. La situación con Diego está peor cada día [...] Ahora, después de meses de verdadero tormento para mí, perdoné a mi hermana y creí que con esto las cosas cambiarían un poco, pero fue todo lo contrario.⁴⁴⁵

Doch Kahlo hatte ebenfalls Affären. Rivera betonte gern die Bisexualität seiner Frau, doch bei männlichen Rivalen zeigte er den Macho in sich. Kahlos Nichte Isolda beschreibt Rivera als Intellektuellen und Politiker. Er habe Kahlo „su Fridita“ und „mujercita“ oder „chicuita, chicuitita, Fridita“ genannt. Das gegenseitige Spiel der Übertreibung ist Teil ihrer Liebesbeziehung.⁴⁴⁶ 1939 folgte die Scheidung. Rivera unterstützte sie weiterhin, auch gesundheitlich und finanziell. „Ni mi tía, ni mi mamá, dejaron jamás de trabajar para aportar su parte a la casa.“⁴⁴⁷ Nach ihrer Wiederverheiratung vereinbarten sie ein Ehekonzept, das körperliche Trennung und ökonomische Unabhängigkeit vorsah. Trotzdem war Kahlo finanziell nie wirklich unabhängig.⁴⁴⁸ „This way I am going to be free, I'll be able to travel and do what I want without asking Diego for money.“⁴⁴⁹ Die sexuelle Enthaltsamkeit, die im Widerspruch zu Kahlos erotisch-leidenschaftlicher Person steht, dürfte mit ihrem gesundheitlichen Zustand zusammenhängen. Zeit ihres Lebens bleiben die beiden Künstler einander verbunden. Vor ihrem Tod umgab Kahlo sich vor allem mit weiblichen Freundinnen.⁴⁵⁰



Abb. 32: Diego und Frida



Abb. 33: Frida y Diego Rivera

445 Kahlo, 2005, S.164.

446 Sie haben diese auch auf zwei Hunde, Señor Xólotl und Señora Xolotzin übertragen. Vgl. PINEDO KAHLO, Isolda: *Frida íntima*, 1ª ed., Bogotá: Dipon: Gato Azul, 2004, S.117.

447 Ebd., S.112.

448 Vgl. Conde, 2003, S.63.

449 Herrera, 1983, S.226.

450 U.a. María Félix, Dolores del Río, Paulette Goddard, Teresa Proenza, Elena Vázquez Gómez, Judith Ferrero. Vgl. Pinedo Kahlo, S.123.

Kahlo war emotional extrem von Rivera abhängig. Dies erklärt sich durch die finanzielle Abhängigkeit und patriarchale Gesellschaftsstrukturen. Sich als professionelle Künstlerin zu behaupten setzte viele bewusste Entscheidungen voraus. Kahlos Anerkennung als Künstlerin und der Zugang zur öffentlichen Bühne verdankt sie ihrem Mann, der seine Frau gerne die bessere Künstlerin nannte. Die junge Kahlo fragte Rivera, ob sie weiter malen solle, da sie Geld brauche. Der Vater war aus finanziellen Überlegungen mit der Heirat einverstanden. Über die Anfänge ihrer Beziehung gibt es unterschiedliche Anekdoten.⁴⁵¹ Wie auf Fotografien zu sehen ist, hatte Rivera im Vergleich zu Kahlo eine mächtige Statur. In *Frida y Diego Rivera* (1931), dem Bild zu ihrer Hochzeit, malt sie sich noch zierlicher, der soliden Figur des Muralisten untergeordnet. Er hält das Werkzeug eines Malers in der Hand, sie hält seine andere.⁴⁵² Bemerkenswert ist, dass Frida Kahlo ihren Namen nicht in Rivera änderte. Nur Breton nannte sie Frida Kahlo de Rivera. Frida beschreibt Diego so:

No hablaré de Diego como de <mi esposo>, porque sería ridículo; Diego no ha sido jamás ni será <esposo> de nadie. Tampoco como de un amante, porque él abarca mucho más allá de las limitaciones sexuales, y, si hablara de él como de un hijo, no haría sino describir o pintar mi propia emoción, casi mi autorretrato, no el de Diego. Con esta advertencia, y con toda limpieza, trataré de decir la única verdad: la mía⁴⁵³

Kahlo nimmt eine Mutter-Kind Rolle ein, so wie er ebenfalls mal Vater mal Kind ist. Sie definiert ihn als kindlich, weiblich, und männlich zugleich:

LA forma de Diego es la de un monstruo entrañable, al cual la abuela, Antigua Oculadora, la materia necesaria y eterna, la madre de los hombres, y todos los dioses que éstos inventaron en su delirio, originados por el miedo y el hambre, LA MUJER, entre todas ellas – YO – quisiera siempre tenerlo en brazos como a un niño recién nacido.⁴⁵⁴

Sus ojos saltones, oscuros, inteligentísimos y grandes [...] boca búdica, de labios carnosos, una sonrisa irónica y [...] hombros infantiles [...] brazos femeninos [...] manos maravillosas [...] su pecho [...] La sensibilidad de sus maravillosos senos lo hubieran hecho admisible. Aunque su virilidad, específica y extraña, lo hace deseable también en dominios de emperatrices ávidas de amor masculino.⁴⁵⁵

Obwohl sie unter seinen Affären litt, betont sie in der Öffentlichkeit ihre allumfassende Liebe zu Diego, die keine Grenzen kennt. „Quizá esperen oír de mí lamentos [...]. Pero yo no creo que las márgenes de un río sufran por dejarlo correr, ni la tierra sufra porque llueva, ni el átomo sufra descargando su energía ... para mí, todo tiene una compensación natural.“⁴⁵⁶

451 Vgl. Udall, S.201ff.

452 Vgl. Rico, S.63.

453 Kahlo, 2005, S.318.

454 Ebd., S.320.

455 Ebd., S.319.

456 Ebd., S.320f.

5.3.1 Eine himmlische Liebesgeschichte

Kahlo sucht nach ihrer persönlichen und künstlerischen Identität, ihrer privaten und öffentlichen Präsenz. Selbstmythologisierung und Einbettung in Narration sind zwei ihrer Strategien. Der *Diario*, in das sie 10 Jahre schreibt, zeigt wie Kahlo ihr Selbst auf die Welt projiziert. Es führte zu einem Paradigmenwechsel in der Kahlo-Forschung. Der *Diario* ist ein hybrides, multikulturelles, multidimensionales Produkt, das der Idee einer neuen Sprache nahekommt, die Kahlo in einem Übersetzungsprozess zugänglich macht.⁴⁵⁷ Darin entwirft Kahlo ständig neue Fridas und entschlüsselt sie ihre bildnerischen Farbcodes:

El verde - luz tibia y buena.

Solferino - azteca TLAPALI vieja sangre de tuna, el más vivo y antiguo

Café: color del mole, de hoja que se vá / tierra.

Amarillo: locura enfermedad miedo / parte del sol y de la alegría.

Azul cobalto: electricidad y pureza amor

Negro: nada es negro, realmente nada.

Verde hoja: hojas, tristeza, ciencia, Alemania entera es de ese color

Amarillo verdodo: más locura y misterio / todos los fantasmas usan / trajes de este color, o cuando / menos ropa interior.

Verde oscuro: color de anuncios malos. / y de buenos negocios.

Azul marino: distancia. También la ternura puede ser / de este azul.

Magenta: sangre? Pues, quién sabe!⁴⁵⁸

Als Leitmotiv fungiert der Dialog mit Rivera. Der Großteil der poetischen Prosa ist ein Liebesgesang auf Diego. Kahlo entwirft ihr mystisches Universum mit Rivera als Achse, um die sie sich dreht. Sie benutzt eine totalisierende Rhetorik, in der Diego alles ist - ihre Welt, Schönheitsobjekt, Mutter, Vater und Sohn. Er ist die Achse, um die sie sich dreht, um zu sich Selbst zu kommen. Über den anderen wird Frida zur Göttin, Mutterfigur und zum Baum.

Tu lo entiendes todo. La unión / definitiva. Sufres gozas amas ra- / bias besas ries. Nacemos para / lo mismo. Querer descubrir y / amar lo descubierto. Oculito. / Con el dolor de siempre perderlo. / Eres bello. Tu belleza yo te la / doy. [...] Te amas. Quiereme como centro. / yo como a ti.⁴⁵⁹

No soy solamente tu / - madre - // soy el embrión, el / germen, la primera / célula que = en poten / cia = lo engendró / Soy él desde las / más primitivas... y / las más antiguas / celulas, que con / el >tiempo< se vol- / vieron él.⁴⁶⁰

Diego principio / Diego constructor / Diego niño / Diego mi novio / Diego pintor / Diego mi amante / Diego >mi esposo< / Diego mi amigo / Diego mi madre / Diego mi padre / Diego mi hijo / Diego = Yo = / Diego Universo / Diversidad en la unidad⁴⁶¹

457 Vgl. Udall, S.279ff.

458 Anm.: **Fett** markierte Farben sind gemalt. Diario, S.15 bzw. 211.

459 Ebd., S.53 bzw. 230.

460 Ebd., S.57f bzw. 234.

461 Ebd., S.60 bzw. 235.

Nombre de Diego: Nombre de amor. / No dejes que le dé ser al / árbol que tanto te ama. / que atesoró tu semilla / que cristalizó tu vida / a las seis de la mañana / tu Frida. [...] No dejes que le dé sed / al árbol del que eres sol, / que atesoró tu semilla / Es >Diego< nombre de amor.⁴⁶²

Sie kultiviert ihre Beziehung zu Diego. Sie entwirft eine literarische Kosmologie, in der Diego ein modernes und altes Wesen ist. Über sich selbst sagt Kahlo: „My friends, my companions became women slowly, I become old in instants and everything today is bland and lucid.“⁴⁶³ Ihre Liebesbeziehung nimmt spirituell-okkultistische Züge an. „Para Diego mio / la vida callada dadora de mundos, lo que mas / importa es la no – ilusión. [...] cantare desde / hoy nuestra magia – amor.“⁴⁶⁴ Diego wird als enorme, aber kindliche Figur dargestellt. „Diego-niño-rara, Diego-bebe-monstruo, Diego-niño-gordo“.⁴⁶⁵ Die Relation Mann-Frau wird umgewandelt. „Cada momento, él es mi niño, / mi niño nacido, cada ratito, / diario, de mi misma.“⁴⁶⁶ Ihr Wunsch ihm einen Sohn zu gebären wandelt sich in eine mütterliche Beziehung ihm gegenüber. „Hoy amando / los principios y tú amas / -te a tu madre.“⁴⁶⁷ Die Identifikation mit der Mutterrolle ist Teil ihrer künstlerische Konzeption. Deleuze schrieb über die Theorie der drei fundamentalen Stadien der Menschheit des Bachofen:⁴⁶⁸ Erstens, die primitive Mutter bzw. Gebärmutter; Zweitens, die ödipale Mutter, die als Geliebte imaginiert wird; Zuletzt, die Frau der Steppe, als große Ernährerin und Trägerin des Todes. Diese letzte Konzeption entspricht Kahlos Frauenkonzeption als schöpferische und destruktive Kraft.⁴⁶⁹

Diego: / Nada comparable a tus manos / ni nada igual al oro - verde de / Tus ojos. Mi cuerpo se llena / de ti por días y días. Eres / el espejo de la noche. la luz / violenta del relámpago. La / humedad de la tierra. El / hueco de tus axilas es mi / refugio. mis yemas tocan / tu sangre. Toda mi alegría / es sentir brotar la vida de / tu fuente - flor que la mia / guarda para llenar todos / los caminos de mis nervios / que son los tuyos.⁴⁷⁰

Toda ésta locura, si te la pidiera, / yo sé que sería, para tu silencio, / sólo turbación. / Te pido violencia, en la sinrazón / y tú, me das gracia, tu luz y / calor. / Pintarte quisiera, pero no hay co- / lores por haberlos tántos, en mi / confusión, la forma concreta / de mi gran amor.⁴⁷¹

462 Ebd., S.126 bzw. 270.

463 Herrera, 1983, S.75.

464 Diario, S.25 bzw. 217.

465 Rico, S.64.

466 Diario, S.8 bzw. 205.

467 Ebd., S.55 bzw. 232.

468 1. Kreis der Aphrodite: Menschen als Medium des Chaos der großen Meere, eine multiple und wundervolle Beziehung zwischen Mann und Frau, in dem das weibliche Prinzip herrscht. 2. Zyklus der Demeter: Die griechische Göttin personifiziert die Erde. Eine Gesellschaft in der Amazonen regieren, Gynäkokratie und Agrargesellschaft. 3. Patriarchales System des Apoll, das gewinnt. Diese drei Elemente bestimmen Weiblichkeit bei Sacher-Masoch.

469 Vgl. Hooks, S.92.

470 Diario, S.17 bzw. 213.

471 Ebd., S.8 bzw. 205.

Kahlo kehrt den Schönheitsdiskurs um, und macht Diego zu ihrem Schönheitsobjekt. „Kahlo nos demuestra [...] que los hombres poseen tantas zonas erógenas como las mujeres.“⁴⁷² In einer romantischen Liebesprosa wird er das unerreichbare Objekt ihrer Liebe. Dies entspricht auch der realen Situation der Künstlerin, die ans Bett gefesselt durch Diego am öffentlichen Leben teilhaben konnte. „DIEGO, estoy sola.“⁴⁷³ Einige Seiten weiter schreibt sie: „Mi Diego. / Ya no estoy / sola.“⁴⁷⁴ Auf den ersten Blick wirkt es, als ob Diego das Zentrum ihres Lebens ist. Sie betrachtet sich als sein Double, und spiegelt sich in ihm. Genau genommen ist Diego aber nur, was Kahlo ihm zuschreibt. Er ist ihre künstlerische Schöpfung. Eigentlich entwirft sie sich über ihn.⁴⁷⁵

Die Zeichnung *El cielo, la tierra, yo y Diego*⁴⁷⁶ wurde vom *Diario* ins Ölbild *El abrazo de amor entre el universo, la tierra, Diego y yo* (1949) transferiert. Die komplexe, dreiecks-förmige Komposition zeigt Kahlos Kosmvision. Die Umarmung zeigt bedingungslose Liebe, eine mystische Union und kosmische Harmonie. Diego ist das Zentrum des vielschichtigen Netzes von Umarmungen, wie Jesus in Darstellungen der Pietà. Erde ist Kahlos Basispolarität. Gleichklang hält die komplexen, multidimensionalen Identitäten

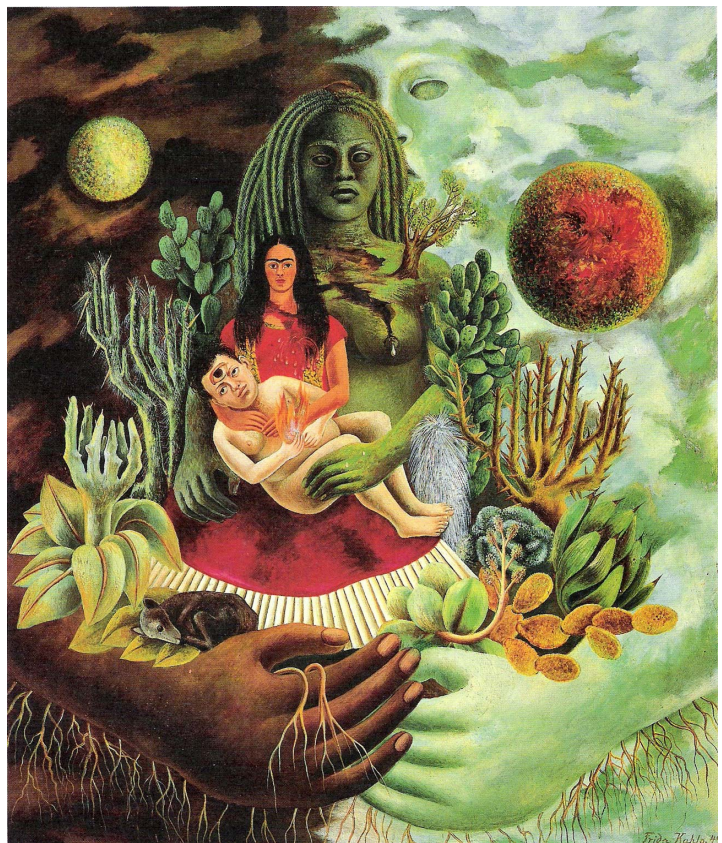


Abb. 34: *El abrazo de amor*

zusammen. Es ist ein Abbild mexikanischer Dualität. Der Hintergrund ist in die weiß- und dunkelhäutige Göttin Cihuacoatl geteilt. Von ihr umarmt sitzt davor die Mutter der Erde, des Mondes, der Sterne und des Hundes Xólotl, der die Toten in Unterwelt begleitet. Ein allmächtiges, weibliches Wesen beschützt eine andere Frau (ähnlich wie *Mi nana y yo*), die Erden-Mutter, die ernährt und Leben gibt, in deren Zentrum Kahlo mit Rivera als Monster-

472 Fuentes, S.23.

473 Diario, S.79 bzw. 244.

474 Ebd., S.112 bzw. 260.

475 Vgl. Monsiváis, S.12.

476 Vgl. Diario, S.73 bzw. 241.

Baby im Arm. Der mexikanischen Boden ist durch verschiedene Kakteenarten charakterisiert.⁴⁷⁷ Die Erde ist fruchtbar, weist aber auch Krater auf. Sie ist Ernährerin, bringt aber auch Not - der ewige Kreislauf von Tod und Wiedergeburt. Es ist das Schöpfungsprinzip der Azteken, das Einheit durch Dualität kennt: weiß-schwarz, Tag-Nacht, Sonne-Mond, Leben-Tod, ein ewiger Zyklus. Außerdem referiert es auf die taoistische Symbolik der Mutter des Kosmos, Ursprung von Himmel und Erde, von Yin und Yang. Wie in *Mi nana y yo* kommt aus der dunklen Brust ein Milchtropfen, ähnlich einer Träne. Die Körper von Kahlo und der Gottheit sind zerrissen. Die Pflanze links ähnelt jener aus *La flor de la vida*. Alle Pflanzen verweisen auf weibliche und männliche Sexualität. Es ist ein fortwährend formulierter Wunsch nach Vereinigung zweier entgegengesetzter Prinzipien. Kahlos Verlangen Gegensätze zu vereinen ist omnipräsent. Die Gleichzeitigkeit von Tag und Nacht bedeutet den Untergang. Das Bild blutet bereits. Diego ist als indischer Gott Shiva mit dem drittem Auge, der durch die Umarmung Parvatis aus der Meditation gerissen wurde, dargestellt. Sein Blick wirkt ekstatisch-beruhigt. Freuds Aussagen, wonach Wörter und Denkbilder ihren Sitz im Leib haben, werden illustriert. Das Konzept der Verankerung des visuellen Denkens im Körper, ist seit Nietzsche, Freud, und Lacan evident in psychoanalytischen Prozessen. Ein surreales, bizarres Körperbild wird in einer Art kollektiven Collage mit erotischen Pointen gezeigt. Es ist der Wunsch nach einer spirituell-erotischen Symbiose, das Verlangen nach Einheit einer dualistischen Weltsicht.⁴⁷⁸

5.3.2 Überschreitung des dualistischen Prinzips

Ser mujer y estar ausente / no es de amarte impedimento, pues sabes tú que las almas / distancia ignoran y sexo⁴⁷⁹

La revolución es la / armonía de la / forma y del color / y todo está, y se / mueve, bajo una / sola ley = la vida = / Nadie está aparte / de nadie - / Nadie lucha por / si mismo. / Todo es todo y uno⁴⁸⁰

Kahlo zelebriert ihre Liebesbeziehung zu Rivera exzessiv. Auf den ersten Blick wirkt sie emotional abhängig von seiner Zuneigung, doch Kahlos Vorstellung von Liebe ist weitaus komplexer. Frida macht sich durch Diego zum Subjekt. Sie bezieht sich auf ihn, ähnlich wie z.B. in mittelalterlicher Lyrik der Topos der unerreichbaren Frau besungen wurde. Ihre Verbundenheit mit Diego stellt sie Zeit ihres Lebens nicht in Frage. Riveras Affären kontert

477 Vgl. Hooks, S.94.

478 Vgl. Zwingenberger, S.69ff.

479 Sor Juana Inés de la Cruz zitiert nach Maurer Queipo, S.36.

480 Diario, S.77 bzw. 243.

sie ebenfalls mit Liebschaften. „Porqué le llamo mi Diego? / Nunca fué ni será mio. / Es de él mismo.“⁴⁸¹ Mit der erneuten Eheschließung trennen sie körperliche von geistiger Liebe. Eine Doppelseite im *Diario* stellt eine männliche und eine weibliche Statue eines Kopfes dar. Auf der männlichen steht „NO ME LLORES!“ geschrieben, auf der weiblichen „SI, TE LLORO“. Selbstbewusst stellt die Künstlerin ihre verletzten Gefühle zur Schau.⁴⁸²

Kahlos Weltbild ist zwar vom Dualismus geprägt, sie bricht aber auch mit ihm und überschreitet ihn. Dass es sich in ihrer Beziehung mit Diego keinesfalls um eine ideale, harmonische Einheit handelt ist in *Diego y yo 1929-1944 (I und II)* (1944) offensichtlich. Ursprünglich waren beide Bilder in Muschelrahmen gefasst. Kahlo schenkte eines der beiden Bilder Rivera am 15. Jahrestag ihrer Beziehung, eines behielt sie. Auf blutrotem Grund ist ein geteiltes Doppelporträt der beiden zu sehen. Ein duales Wesen mit einer Gesichtshälfte Diegos, einer Fridas, bildet eine Einheit, aber keine Harmonie. Die Gesichtshälften verschmelzen nicht miteinander, auch wenn sie ein gemeinsames Ganzes bilden. Selbst ihr Ausdruck ist unterschiedlich, lächelnd-traurig. Die starke Schlingpflanze



Abb. 35: *Diego y yo 1929-1944*

ist schmucklos, wie die Fesseln einer Ehe. Das Gegensatzpaare Mond und Sonne steht für das weibliche und männliche Prinzip. Das Mondgesicht blickt enttäuscht. Die gesichtslose Sonne strahlt aggressiv. Das dritte Gegensatzpaar sind Kammuschel und Schnecke. Die leere Muschel, wie bei der *Geburt der Venus* von Botticelli, ist verschlossen und zeigt ihre Außenseite. In Mexiko existieren populäre Zwillingsmasken aus Guerrerri in denen zwei Gesichtshälften unterschiedlichen Ausdrucks miteinander verbunden sind, die Xólotl, Gott des dualistischen Prinzips symbolisieren. In Kombination mit dem dritten Auge erinnern sie an die christlichen Dreifaltigkeit. Zudem erinnert die Darstellung an die Beschreibung der rechten Ehe von Alanus ab Insulis im 12. Jahrhundert. Bei ihm werden Mann und Frau in einer guten Ehe zu einem Fleisch und Blut, durch eine freiwillige Fessel verbunden. Bei Kahlo kommt es zur Einheit, nicht aber zur Verschmelzung.⁴⁸³

Hermaphrodite (beide Geschlechtsorgane vorhanden) und Androgynie (nicht eindeutig

481 Ebd., S.61 bzw. 235.

482 Ebd., S.100f bzw. 253.

483 Vgl. Prignitz-Poda, S.148.

zuordenbare geschlechtliche Charakteristika) bezeichneten ursprünglich das selbe. „The truth is, a great mind must be androgynous“,⁴⁸⁴ schreibt Samuel Taylor Coleridge und meint eine ganzheitliche Erfahrung des Menschseins. Die romantische, mythische Fantasie kommt bei vielen KünstlerInnen vor. Körperlich-sexuelles Ausleben bleibt weiterhin ein Tabu. Künstlerin zu sein überschritt bereits Gendernormen. Weibliche Künstlerinnen mussten ihren professionellen Status behaupten, und mit der Zuschreibung des Genies werden sie als „männlich“ ausgezeichnet.⁴⁸⁵

Kahlo verwendet in ihrem Werk chiffrierte Geheimschriften zur Beschreibung ihrer Liebe. Uhren, Augen und Ziffern sind häufig verwendete Zeichen. Buchstaben werden durch Ziffern ersetzt, wobei sie auf unterschiedliche Alphabete zugreift: spanisches Alphabet: F=7 und K=12, lateinisches Alphabet: K=11. Uhrzeiger zeigen auf die Anfangsbuchstaben ihres Taufnamens, Frida Carmen (7 vor 3). In der Zeichnung *¡oyo avisor!* verweist die Uhr auf das Liebespaar Frida und Diego (7 und 5). In *Fantasía I* zeigt 7 nach 11 ihr eigenes Monogramm an. In *Fantasía II* wird 12 vor 11 (KJ), zum Hinweis auf den Geliebten José Bartolí.⁴⁸⁶ In der Casa Azul sind zwei zerbrochene Keramikuhren, die ihre Beziehung zu Diego darstellen: „Im September 1939 zerbrachen die Stunden – Diego Frida“ steht auf der linken Uhr. Zwei durchgestrichene Zeiger zeigen Fridas Initialen, Zeiger Diego 5 ist durchgestrichen, Cristinas Ziffer 3 nicht, was sie als Geliebte und Ursache des Zerbrechens ausmacht. Die Beschriftung der zweiten Uhr, „In San Francisco Kalifornien am 8. Dezember 40 um elf Uhr – Diego Frida“, bezieht sich auf die erneute Eheschließung. Der Griff ist abgebrochen, und unwiderruflich zerstört. Der Zeiger, der auf Cristina hinweist, ist durchgestrichen. Frida hat gesiegt, bleibt aber verletzt.

Zur Darstellung ihrer Affären verwendet Kahlo ebenfalls Chiffren. Im *Diario* werden in Gedenken an den deutschen Geliebten Heinz Berggruen⁴⁸⁷ die Verse der ersten Moritats aus Bert Brechts Dreigroschenoper, „Und der Haifisch, der hat Zähne...“, zitiert. Die falsche Schreibweise von „Heifisch“ weist auf Heinz hin. Besonders Vertrauliches fasst sie in kyrillischen Buchstaben. Die russischen Schriftzüge meinen Muray.⁴⁸⁸ Ein weiteres Symbol verbundener Gender ist das Yin-Yang. Im *Diario* unterschreibt sie mit *Sadja*.⁴⁸⁹ Im Sanskrit bedeutet *Sadha* Himmel und Erde und *Sahaja* die verschlungene Einheit von Liebenden. Kahlo brach nationale, kulturelle und sexuelle Grenzen. Das Wort Carma hat mehrere

484 Coleridge zitiert nach Udall, S.265.

485 Vgl. ebd.

486 Vgl. Prignitz-Poda, S.24.

487 Vgl. *Diario*, S.16 bzw.212.

488 Vgl z.B. ebd., S.131 bzw. 273.

489 Vgl. ebd., S.71 bzw. 240.

Bedeutungen: Sadja, (lat. Entschlüsselung Carma, russische Entschlüsselung nach phonetischer Umschrift Sadscha). Carma meint den Geburtsnamen Carmen. Sadja bedeutet Rebhuhn (*la perdiz*) ein Kosewort, das sie auch als Unterschrift oder Signatur, z.B. in *El ciervo herido*, verwendete. Das Rebhuhn ist in der Fabelwelt des Äsops ein gejagtes Tier. Äsop wird von Hühnern am Hof geärgert, fühlt sich fremd, tröstet sich: was soll's, wenn sie ewig streiten, trifft's halt manchmal mich. Er ist das Sinnbild für ein armes, missverstandenes, gejagtes Tier – ein Bild für Kahlo selbst. Die Ziffernfolge 379⁴⁹⁰ beziehen sich auf Bartolí. Werden die russischen Buchstaben spanisch ausgesprochen bedeuten sie *Te de se a*, sie sehnt sich nach Dir. „Ya veremos, ya aprenderemos. Siempre hay cosas nuevas, Siempre ligadas a las antiguas vivas. [...] Sadja, Yrenaica, Frida.“⁴⁹¹

Kahlo weiß, dass sie Rivera nie zur alleinigen Liebe an sich binden kann. Ihre amouröse Unabhängigkeit findet sie, indem sie ebenfalls Affären hat. Ihre Liebe zu Rivera stellt sie nie in Frage, sondern wandelt sie in eine elterliche, kameradschaftliche um. Ihr Konzept von Liebe ist mütterlich, freundschaftlich, loyal, leidenschaftlich und fürsorglich, allumfassend. Auch weist sie auf ein umfassenderes Verständnis von Liebe hin, als ein rein heterosexuelles. Abseits von ihrer Biografie, finden sich auch in ihrer Malerei Hinweise auf homosexuelles Begehren. Herrera macht Anspielungen auf Kahlos Homosexualität. Kahlo selbst spielte mit Geschlechterrollen, Geschlecht und Ethnizität werden Hauptelemente ihrer Identitätskonstruktion. Mittels Kleidung stellt sie ihre sexuelle Identität als wandelbar dar. Ihr androgynes Auftreten brach mit Genderstereotypen. Sie spielte beide Rollen und mischte Dualitäten: Ihre mit Diegos, Tod und Leben, männlich und weiblich.⁴⁹² Kahlo und Rivera kehrten die Androgynie des anderen heraus. Dennoch wurden Kahlos lesbische Beziehungen in Frage gestellt. Letztendlich bleibt ein biografisch gestützter, populistischer Mythos.⁴⁹³ Isolda Pinedo Kahlo lässt im Nachwort zwei *Fridos*, Arturo García Bustos und Rina Lazo zu Wort kommen um die Darstellung ihrer Tante als nicht lesbisch und auch die Selbstmordthese zu entkräften.⁴⁹⁴ „Le gustaron mucho, y siempre, los hombres apuestos e inteligentes. Por ello nunca podré aceptar lo que algunos autores y escritoras inventaron acerca de su bisexualidad.“⁴⁹⁵ Letztendlich wirkt die emotionale Entgegnung wie eine Bekräftigung der immer noch herrschenden Tabus von Homosexualität und Freitod. Kahlos duale Erotik und bisexuelles Begehren waren ein offenes Geheimnis. Etliche Darstellungen verdeutliche, dass

490 Ebd., S.110 bzw. 258.

491 Ebd., S.102 bzw. 254.

492 Vgl. Udall, S.266f.

493 Vgl. Dröschner, S.128f.

494 Vgl. Pinedo Kahlo, S.170f.

495 Ebd., S.109.

Kahlos geschlechtliche Rollenvorstellung keinesfalls konservativ-traditionell war. In *Lo que el agua me dio*, ebenso wie in *Dos desnudos en un bosque* sind zwei nackte Frauen zusammen zu sehen. Rivera tolerierte ihre weiblichen Affären, trat aber vehement gegen männliche Konkurrenten auf. Er betonte den proteischen Charakter Fridas. Mittels Cross-Dressing stellt Kahlo ihre nationale und ihre sexuelle Identität als multipel und wandelbar dar.⁴⁹⁶

Kahlos hinterfragt ihre dualistische Weltsicht selbst und bricht damit. Ihre ständigen Wiederholungen lassen keine eindeutige Identität erkennen. Männlichkeit und Weiblichkeit kennen keine festen Grenzen, sondern mischen sich untereinander. Kahlo ist die Welt und alles ist Kahlo. Damit spricht sie keinesfalls aus einer Opferrolle, sondern mit selbstbewusster Stärke aus einer weiblichen Subjektposition. Sie spielt mit den Begriffen der (geschlechtlichen) Identität, eignet sie sich an, und verschiebt ihre Bedeutungen, wie ein Störfaktor im System. Ihre Strategien sind Vervielfältigung, Irritation, Übertreibung, Symbolik, Reflexion, Inszenierung, Ambivalenz, Maskierung, Transvestie, etc.

5.4 Las dos fridas

Frida bezieht sich auf Diego, und sehnt sich nach Einheit und Zusammenkommen zweier Gegensätze. Doch ihre Weltkonzeption dreht sich keinesfalls um Diego, wie es auf den ersten Blick wirken mag. Es geht um sie, um ihre Sicht der Dinge, ihre Gefühle. Diego dient als Anderer ihrer eigenen Identitätskonstruktion. Damit dreht sie das klassisch gegenderte Verhältnis von Subjekt zu Objekt um. In ihrer Kunst vervielfältigt sich Kahlo in mehreren Persönlichkeiten. Ihre Darstellung der Welt fokussiert Weiblichkeit. Sie schafft eine spezifisch weibliche Genealogie mit weiblichen Göttinnen, Müttern, Schwestern, Freundinnen. In ihrem Meisterwerk *Las dos Fridas* faltet sich ihre Persönlichkeit auf. Mit jedem Selbstporträts verdoppelt sie sich, insofern verdreifacht sie sich quasi. Es ist kein Bild komplementärer Geschlechter, sondern zweier weiblicher Figuren. Ihre Selbstvervielfältigungen sind mit Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen verbunden.

Kahlos Malerei mit ihren über 200 Bildern, von denen mehr als 50 Selbstporträts sind, ist autobiografisch. Das Wort „Ich“ ist in ihrem Werk omnipräsent. Rico verallgemeinert dies als typisch weibliche Eigenschaft: „En las mujeres, ese deseo, o más bien urgencia, de hablar de ellas mismas, ya sea abiertamente como sucede con esta artista, o entre líneas, manifiesta su fuerte arraigo a la vida“⁴⁹⁷ Autobiografische Genres wie Tagebücher und Briefwechsel werden Frauen zugeschrieben. Ich halte dies für eine unzulässige Verallgemeinerung, denn auch

⁴⁹⁶ Vgl. Udall, S.269.

⁴⁹⁷ Rico, S.154.

Männer schreiben Briefe, malen Selbstporträts und stellen sich ins Zentrum ihrer Kunst. Das großformatige Doppelselbstporträt *Las dos Fridas* (1939) gilt als Kahlos Meisterwerk. Vor einem aufgewühlten Himmel wie in *El abrazo de amor* sitzen zwei Fridas und geben sich die Hand. Zusätzlich sind sie durch eine Vene verbunden. Die herausgekehrten Herzen wirken wie direkt aus einem Medizinbuch übernommen. Eine Bluttransfusion findet statt. Die biografische Interpretation bezieht sich auf die Scheidung von Rivera. Die nicht geliebte, im viktorianischen Kleid, lässt Blut tropfen; die geliebte in Tehuana scheint etwas zu beschwören. Beide halten zueinander. Die beiden Fridas symbolisieren ihre doppelte nationale Identifikation, die nicht im Konflikt stehen, sondern sich freundschaftlich die Hand geben. Diego gibt ihnen Leben, lässt sie aber auch leiden. Blut ist die Quelle des Lebens.⁴⁹⁸ Es ist unmöglich Frau bzw. Künstlerin und Person der Komposition zu unterscheiden. Es ist eine intime Union, eine solidarische Suche. Ein großformatiges, zirkulierendes System zwischen weiblichen Personen. Das Bild fragt nach kultureller Identität, Autonomie und (weiblicher) Persönlichkeit.⁴⁹⁹

Wie in ihrer Kindheitserinnerung an die fiktive Freundin, phantasiert Kahlo eine gesplante Identität zwischen zwei Kulturen. Ihre Doppelgängerinnen tragen vestimentäre Codes, die das Bild in zwei Hälften teilen: Links die gerüschte, geblünte, mit hellem Kolonialkleid – rechts die farbenfrohe, mexikanische, in landestypischer, traditioneller Tehuana-Tracht, mit breit abgesetzter Spitzenbordüre am Rocksäum. Die ungleichen Zwillingschwwestern sind miteinander verbunden und stärken sich gegenseitig. Frida ist ihre Freundin, ebenfalls Frida. Blut verweist auf Gewalt, Leben und Sexualität. Die offenen Herzen stören das sonst anständige Erscheinungsbild. Blutflecken in der Schoßregion des Unterrocks, der einem Brautkleid ähnelt, sind eine provokante Anspielung auf weibliche Sexualität. Vögel und Rosenmotive zieren das Kleid. Das ungeschützte Herz droht zu verbluten. Eine Blutbahn ist mir einer Schere gekappt. Es ist eine „kastrierte“ Kahlo als Sinnbild des weiblichen Geschlechts, mit einer klaffenden Wunde. Das nach außen gestülpte Herz steht im Kontrast zur makellosen Formalisierung.⁵⁰⁰ Die zwei Fridas sind gegensätzlich und komplementär. Sie wirken provokant und herausfordernd. Ihre Dualität ist die eigentliche *Mexicanidad*. Das Doppelte ist das Indiz einer Inversion. Es ist sie selbst und jemand anderer zugleich. Das weiße Kleid der verstorbenen Mutter steht der „authentischen“ Frida im matriarchalen Tehuanakleid gegenüber. Die Blutsbande gehen von Frau zu Frau, Männer sind kaum noch

498 Vgl. Bartra, S.79.

499 Vgl. Rico, S.111ff.

500 Vgl. Schwan, S.21.

wichtig. Diego tritt nur noch in Form eines winzig kleinen Bildes im Bild auf, das die mexikanische Frida hält. Es zeigt ihn als kleinen Jungen. Parasitär hängt die europäische Frida am pulsierenden Herz ihres mexikanischen Alter Egos. Zweitere ist ein Abbild jener, von Breton beschriebenen Märchenprinzessin, die das Bildnis Riveras, als Quelle des Blutstroms hält. Diego ist Teil ihrer essenzialistischen Wesensbestimmung, ihrer Person und ihres Werks. Die beiden Fridas sind wie ein verdoppeltes Spiegelbild. Sie verkörpern eine verdoppelte, aufgespaltene Identität, teilen aber die gleiche Vene, und denselben Blutfluss. Es sind Fragmentation und Integration zugleich, die Widersprüche und Komplementarität erzeugen. Zwei entgegengesetzte, subjektive Seiten betrachten sich. Ein kohesiver Sinn des Selbst wird in einem Akt der Selbst-Affirmation und Selbst-Definition wiederhergestellt. Dem eigenen, fragmentierten Körper die Suche nach ästhetischer Perfektion und Ganzheit gegenüber gestellt. Ihr weiblicher Körper steht im Spannungsfeld von Repräsentation und Performanz. Ihre Selbstbildnisse sind Herstellung und Ausstellung einer unabgeschlossenen Autopoiesis. Frida ist mehr als nur eine.⁵⁰¹



Abb. 37: *Las dos Fridas*



Abb. 36: *Las Fridas* von Murray

501 Vgl. Yang, S.321ff.

6. Zusammenfassung: Frida Kahlo - das multiple Subjekt

¿Quien les dió la / <verdad> absoluta? / Nada hay absoluto / Todo se cambia, todo / se mueve, todo revo- / luciona – todo / vuelva y va.⁵⁰²

Autobiography, biography, memoir, diary, portrait, and self-portrait seek to define and (re)gain an individual's identity and therefore become particularly accessible media for disabled individual's struggles.⁵⁰³

To state it succinctly, identity is complex: multiple, fluid, and subject to reinterpretation.⁵⁰⁴

[...] nos muestran las sucesivas identidades de un ser humano que aún *no es*, que aún *está siendo*.⁵⁰⁵

Frida Kahlo, die erst post mortem zur Ikone wurde, wird vor allem im Hinblick auf ihre Biografie interpretiert. Ihre autobiografische Werkkonzeption hebt die Trennung zwischen Leben und Kunst auf. Ihr Unfall wird zum Ursprungsmythos der leidenden Künstlerin mit dem gebrochenen Körper. In ihrem Œuvre sucht sie nach Identität. Zentralen Themen der Konstruktion sind *Mexicanidad* und Weiblichkeit. Dabei vollzieht sie eine positive Fokussierung auf Weiblichkeit und rückt Intimität in die Öffentlichkeit. Aus einer weiblichen Perspektive spricht sie über fundamentale Themen des Menschenlebens: Leben und Tod, Hoffnung und Angst, Leid und Gewalt, der Wunsch nach kohesiver Identität, und vorgeblicher Wahrheit.⁵⁰⁶ Kahlo nutzt die Verbindungen von Weiblichkeit mit Natur und Reproduktion und verschiebt den ursprünglich männlich konnotierten Genie- und Kreativitätsdiskurs ins Weibliche, indem sie eigene Schöpfungsmythen schafft. Kahlos ethnisch und geschlechtlich markierter Kunstkörper ist Thema und Medium zugleich. Hybridisierung ist ihre Technik um mexikanische Kultur als transkulturell, mit indigenen bis okzidental einflüssen, darzustellen. Durch Fragmentation, Transformation und ars combinatoria schafft sie eine Neu- und Vielfachcodierung, Rekontextualisierung, und Rekonfiguration kultureller Symbole. Ambivalenzen sind Teil dieser polyvalenten, transkulturellen Identität. Kahlos Suche nach nationaler Identität ist Ausdruck des Zeitgeistes der Mexikanischen Revolution. Als im Laufe des Zweiten Weltkriegs und des Spanischen Bürgerkriegs EuropäerInnen nach Mexiko migrierten, wurde Frida von den europäischen Surrealisten, allen voran Breton, als intuitive Surrealistin „entdeckt“. Sie wehrte sich gegen

502 Diario, S.59 bzw. 235.

503 Yang, S.316.

504 Udall, S.201.

505 Fuentes, S.16.

506 Vgl. Yang, S.337f.

diese vereinnahmende Fremddefinition, die sie als exotisch-naturverbundene Frau darstellte, nutzte sie aber auch zu ihrem Vorteil.

Mexiko bot ihr einen Fundus an Inspiration. Ihre Basis fand Kahlo im Dualismus der Azteken, in Göttern wie Coatlicue und lateinamerikanischen Frauenfiguren wie Sor Juana Inés de la Cruz, La Llorona, und La Malinche. Sie verhandelt kulturelle Identität aus weiblicher Sicht. Trotz Sympathien für Freuds psychoanalytische Theorien stellt sie sich gegen seinen patriarchalen Monotheismus. In ihrer Kosmovision nimmt die Frau die Stelle der Schöpferin des Universums, der Welt und des Mannes ein. Sie inszeniert sich als Mexikanerin, deren Körper als Schnittstelle zwischen Natur und Kultur fungiert. Sie schafft eine weibliche Genealogie, die mit Okkultismus, Sexualität, Reproduktion und Kreativität verbunden ist. Ihre *naturalezas viva* thematisierten Blut, den weiblichen Zyklus, Geburt, Tod und Abtreibungen. Kahlos verletzter Körper wird zum Symbol Mexikos, zur Mutter Erde. Über Dekonstruktion, Fragmentation, Repetition wirft sie Fragen nach Identität, Authentizität, Ganzheit und Marginalität auf. Herzen und Blut werden wichtige Metaphern für Kreativität, Weiblichkeit, Leben und Gewalt. Sie inszeniert ihre Wunden wie Abbilder katholischer Märtyrer, und opfert ihr Blut einem aztekischen Ritual gleich, um die Erde fruchtbar zu machen. Männlichem Voyeurismus und Erotismus begegnet sie mit ihrem durchdringenden Blick. Ihr fragmentierter Körper wird wie bei Lacan durch den Spiegel imaginiert und reproduziert. Kahlo zerstückelt und restauriert ihr gebrochenes Selbst.

Wenn auch oft so dargestellt, ist ihre Beziehung Ich-Welt keineswegs eine dichotome. Dennoch wird ihr Werk mit einem substanzialistischen Subjektbegriff rezipiert. Dabei ist ihre Konstruktion von Subjekt- und Wirklichkeitsentwürfen eine Strategie der Vervielfältigung und Dekonstruktion von Identitäten. Sie bildet nicht Biografisches ab, sondern entwirft eine neue autonome künstlerische Gestalt. Nach Lacan tritt sie in die symbolische Ordnung von Sprache und Bild ein und gestaltet diese mit. Sie produziert eine fortlaufende Bedeutungsspur im Sinne Butlers Konzept von Performativität. Permanent werden Subjektmodelle erzeugt und umgedeutet, supplementiert, und hybridisiert. Ihr Körper wird zum Ausgangspunkt der Spiegelungen, und ist nicht mehr von den unzähligen Reproduktionen zu unterscheiden.⁵⁰⁷ Kahlo schlüpft in unterschiedlichen Verkleidungen wie in unterschiedliche Rollen. Sie performt ihre Identität in wiederholten Neuinszenierungen als männlich, weiblich, androgyn, zwischen Schönheit und Hässlichkeit. Die Übertreibung und Reinszenierung zeigen die Konstruiertheit von Identität. Um kulturelle und geschlechtliche Identität darzustellen nutzt

507 Bronfen, S.26.

Kahlo vestimentäre Codes, Schmuck, und ihr Haar inklusive des Damenbarts. Als Fetischobjekt provoziert ihre Schönheit durch Travestie und Cross-Dressing. Sie kritisiert gesellschaftliche Normen die Männern Unabhängigkeit geben und Frauen zu Schönheitsobjekten machen. In der Tehuana inszeniert sie sich als selbstständige mexikanische Frau. Schicksale anderer Frauen, sei es wegen männlicher Gewalt oder weiblicher ökonomischer Abhängigkeit, die zu Selbstmord führt, werden in ihren Bildern angeprangert.

Zentrales Thema bleibt jedoch sie selbst. Sie ist ihr Thema, aus dem sich alles ergibt. Sie ist die Basis ihres eigenen Universum, ihre eigene Schöpfung, „una imagen de su propia persona firmemente asentada en el eje de un universo creado por ella misma.“⁵⁰⁸ Die Serialität ihrer Reproduktionen produzieren Realität. Über ihre Kopien und Duplikate bettet sich die Performance-Künstlerin in eine Narration ein. Deren Komplexität, Variabilität und Ambivalenz begründen ihren Ikonenstatus. Jegliche Interpretation ihres Werks reflektiert die interpretierende Person mehr als die Künstlerin selbst. BetrachterInnen ihrer Werke werden Teil Kahlos Identitätskonstruktion. Das Gesicht, dem eigentlichen Spiegel der Seele bleibt bei Kahlo unberührt, nur eine Träne weist auf ihr Leid hin. Augen werden zu Metaphern, zum subjektiven Blick mit taktiler Fähigkeit. Schönheit wird zur Maskerade des verletzten Körpers. Die Inszenierung wird als solche erkennbar. Subversiv untergräbt sie eine essenzialistische Subjektvorstellung, eine vermeintlich greifbare Körperlichkeit und erschafft sich in zahllosen Selbstdarstellungen selbst. Sie provoziert Schaulust, stilisiert sich zur Ikone und begegnet Voyeurismus mit ihrem durchdringenden Blick.⁵⁰⁹

Ihre performative Identität positioniert sie in einem dualistischen Universum, das konfliktreich und harmonisch sein kann. Sonne und Mond werden Symbole für unvereinbare Liebe. Kahlo zelebriert die Liebesbeziehung zu Rivera, und bettet sie in eine Narration ein. Das ungleiche Paar geht über eine Mann-Frau Beziehung hinaus. Frida wird der Mond, Mutter Erde, Isis, Nofretete uvm. Diego und Frida schlüpfen beide in unterschiedliche Rollen. Weiblichkeit und Männlichkeit werden von beiden übertrieben und abwechselnd ausgestellt. Im *Diario* macht Frida sich über Diego als Anderen zum Subjekt. In ihrer Kosmovision schafft Frida Göttinnen, Diego und sich selbst. Der ambivalente Wunsch nach Harmonie von Gegensätzen, aber auch Reibungspunkte werden thematisiert. Liebe wandelt sich von Leidenschaft und Sexualität hin zu einer alles umfassenden Liebe, die Homosexualität, Freundschaft, Mutterliebe, Loyalität etc. mit einschließt.

508 Lowe, S.241.

509 Vgl. Gronemann, S.56f.

Alle Entwürfe Kahlos Selbst tragen zu einer permanenten, nie abgeschlossenen Selbstdefinition, einer Selbstkreation bei. Über ihren weiblichen Künstlerinnen-Körper probiert sie neue Repräsentation ihres Selbst aus. Sie performt vielfältige, mögliche Identitäten. Über ihren Körper inszeniert sie *Mexicanidad* und Weiblichkeit. Ihre wiederholten Identitätsentwürfe stellen Begriffe wie *Weiblichkeit* und permanente *Identität* an sich in Frage. In diesem Sinne agiert sie als Störfaktor innerhalb des Systems, entsprechend feministischer Theorien von Butler, Kristeva und Wittig. Kahlo hinterfragt die Repräsentation einer Selbsteinheit. Sie schafft mit ihrer seriellen visuellen Autobiografie einen narrativen Faden, als sich entwickelnder Prozess der (Kon)Figuration des Selbst. Mit Überlagerungen von Bildern fächert sie vielfältige Ebenen auf, die Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen zulassen. Betrachtende haben an der Selbstkonstruktion Kahlos teil. Repräsentation und Rezeption sind Teil ihres Konzepts. Ziel ihrer SelbstKonstruktion sind SelbstBewusstsein, SelbstKenntnis, SelbstRepräsentation, SelbstErkenntnis.⁵¹⁰

510 Vgl. Yang, S.325.

IV Conclusión en español

I Prólogo

El trabajo trata de la performación de la feminidad en la obra de la artista mexicana Frida Kahlo. Está subdividido en dos partes; en el primer capítulo se presentan los conceptos en los que el análisis del segundo capítulo se fundamenta. Para analizar la obra de Kahlo se necesitan métodos de estudio de género, ciencias de medios, humanas, sociales, culturales y artísticas. También el análisis del discurso y el psicoanálisis sirven para entender la obra de Kahlo. La artista toma diferentes estrategias para construir su identidad femenina, también su identidad mexicana y otras posibles. Su propio cuerpo se convierte en tema central y medio de expresión, el cual se performa en distintas escenas y símbolos cambiantes. Esta tercera parte resume cada uno de los capítulos en español.

II Performatividad de feminidad

1. Introducción al tema

En este capítulo se explican teorías y conceptos sobre la construcción social de la feminidad. Como Beauvoir, Lacan dice que la mujer sirve como “la otra” para que el hombre consiga status de sujeto. Teorías y métodos de Foucault, Butler, Kristeva y Irigaray ayudan a ver cómo la mujer puede también alcanzar status de sujeto y, de esta manera, cómo los roles sexuales pueden ser cambiados. El cuerpo femenino tiene importancia como tema y medio. Se convierte en centro de discursos sobre identidad nacional, sexual, étnica, así como foco de naturalización. Por lo tanto, está al servicio de estrategias artísticas en lo referente a técnicas de apropiación, desplazamiento, destrucción y fragmentación.

2. Estudios de género versus dualismo determinista-biológico

El término inglés *gender* es usado para subrayar que masculinidad y feminidad son construcciones histórico-culturales, en contraposición al término *sex*, que las naturaliza como fenómenos biológico-causales. La idea dualista sobre dos sexos opuestos existía ya en Aristóteles, que ve al ser humano como hombre y a la mujer como sexo débil. Este concepto de hombre-mujer se repite en parejas de contrarios como: razón/sentimiento, espíritu/cuerpo, cultura/naturaleza, público/privado. Dado que las categorías antropológicas están construidas, existe la posibilidad de cambiarlas. ¿Cómo se han representado los sexos, interpretado los cuerpos y las diferencias de sexo en las diferentes culturas de distintas épocas? El *gender* se

valora como un proceso permanente y nunca acabado, materializado en actos repetitivos que admiten posibilidad de cambio.

3. Feminidad

Lummerding analiza ideas sobre la feminidad y una estética femenina específica. Lacan, que desarrolló el psicoanálisis de Freud, trata la construcción de identidad y diferencia de sexo. En tal punto se halla la base de análisis críticos de representación en la teoría y práctica de arte. Según Lummerding, la idea de un sujeto coherente es un mito. Afirma lo siguiente: 1. El arte no es un fenómeno autónomo, pues está producido por sujetos ideológicos y sociales. 2. La *feminidad* es una posición y es transformable. 3. La diferencia de sexos se construye históricamente mediante discursos, y precisa un análisis interdisciplinario. Además, pregunta cómo pueden intervenir teoría y práctica artística en el proceso de representación.

3.1 Representación

En el Renacimiento, el arte era visto como reproducción de la realidad. También los surrealistas buscaban métodos para obtener acceso a la presunta realidad “auténtica”. La separación entre arte y vida es problemática, ya que el arte está producido y recibido en contextos y conceptos. Por lo tanto, la *realidad* designa, no la representación de algo real, sino el complejo completo de construcciones de representación en su eficacia social. Es ese sentido, *imágenes* adquieren el mismo rol que *textos*, crean realidad. En el cine, la práctica feminista desarrolla métodos críticos sobre la relación entre el hombre como sujeto (la visión/el poder) y la mujer (la imagen/proyección masculina), además de la presunta “objetividad” de los medios. Ciertas tendencias tratan de construir imágenes de mujeres, otras se inclinan a mostrar que las mujeres están construidas por imágenes.

3.2 Formación de sujeto en el estadio del espejo de Lacan

El Yo en teorías filosóficas y psicológicas remite a una totalidad individual del ser humano. La identidad está en relación con naturaleza, y con otras identidades y oposiciones como masculino y femenino. Lacan explica la formación del sujeto, siguiendo a Freud, en la teoría del estadio del espejo. A través del espejo un niño pequeño se identifica con la imagen reproducida. Es decir, la identidad es un proceso ficticio, y la realidad está construida por discursos. Lacan también toma ideas de Saussure y afirma que el inconsciente está estructurado como una lengua. Irigaray critica al falogocentrismo de Freud y Lacan, que ven a la mujer solamente como negación, como oposición del hombre. Lacan asegura que la mujer no existe, únicamente en la fantasía (olvida decir que el hombre tampoco), por lo que no

puede ser representada. Irigaray reclama precisamente eso: una lengua femenina, con diosas femeninas, un nuevo género. Según Lacan, el deseo es el momento del “Otro”, de la pérdida de identidad. En conclusión, la mujer y el hombre son posiciones que pueden ser cambiadas. Los sexos son ficticios, Lacan los llama “mascaradas”.

3.3 Diferencia en la lengua

Según Saussure la lengua es comprensible como sistema de relaciones dicotómicas. Lacan afirma, a través de una fórmula proposicional, que la significación ocurre a través de la diferencia. Es decir, para ganar identidad se necesita una alteridad. Definiciones como “hombre” o “mujer” son posiciones sin sustancia, no existe una realidad prediscursiva. Tal declaración concierne a la comprensión del saber y a los roles de los sexos. Feminidad es una metáfora, una proyección imaginaria para garantizar la identidad (también imaginaria) de masculinidad. Identidad es un efecto de signos que producen significado. Cada postulado universalidad no tiene causa sustancial. “Realidad” es una pregunta política, que está producido y legitimado por discursos. De esta manera, la realidad nunca está acabada y se puede cambiar. Las preguntas importantes son *a quién* y *para qué sirve* la supuesta realidad.

3.4 Performatividad de gender

Austin formula la teoría de la performatividad de los actos de habla, que influyen en la realidad fuera del ámbito de habla. Derrida y Butler subrayan que los actos de habla tienen que ser representados, repetidos, y cambiados en la repetición. Derrida dice que el falologocentrismo (Lacan) del pensamiento occidental antepone lo representado (el habla) frente a la representación (la escritura). Butler, que se interesa más por las posibilidades de cambiar la categoría de *gender*, dice que *gender* es performativo, normativo, y subversivo. Según ella, el dualismo de sexos es una compleja construcción sociocultural, conectada con conceptos de subjetividad, identidad y cuerpo. En el cuerpo se inscriben diferentes discursos y, a través de procesos de subjetivación, éste gana identidad e integridad. En la citación de discursos y performances existe la posibilidad de cambiar la repetición. Este es, según Butler, el potencial subversivo de cambiar normas.

3.5 Economía de capital simbólico

La teoría de Bourdieu sobre la economía del capital simbólico trata mecanismos sociales de poder, tales como producción, circulación y apropiación de bienes culturales. Lo que llamamos *realidad* es un producto de discursos. En la lucha por el reconocimiento, el arte es un sistema de significación privilegiado. Lummerding quiere una teoría de representación

crítica, ya que el arte es un medio que constituye la realidad. Según ella, la historia del arte debe entender el arte como producción procesual de significado. Hay que indagar ideas sobre *arte* o *saber*. Se debe reconocer también que la recepción de una obra de arte es productiva, y preguntar: ¿Quién define lo que es arte? ¿Cómo transporta la obra qué valores y normas? ¿Por qué? ¿Cuáles son las condiciones de producción, distribución y determinantes sociales, políticos, ideológicos y económicos? ¿Qué está analizado por la recepción y qué no? Y, ¿cómo influye la recepción en la percepción social?

4. Medios

No existe definición estandarizada de medios. En general, los medios son tecnologías que amplían la comunicación humana. El arte necesita medios. En el arte performativo de los años 70 y 80 el cuerpo es el medio central. Métodos cualitativos de investigación de los medios clasifican, explican, interpretan y están contextualizados. De un caso concreto se desarrolla una teoría, se analiza el nivel de la producción y de la recepción. Los métodos recurren a métodos de análisis de textos, imágenes y películas. La teoría participa en la construcción de significado.

4.1 Medios y gender

La tematización de las mujeres en los medios y de la transmisión hecha por mujeres produce al mismo tiempo la diferenciación de la categoría *mujer*. La cultura visual se interesa por la interacción entre imágenes y la sociedad o los individuos. La investigación es híbrida, multi- y transdisciplinaria. Lummerding diferencia entre las categorías *sexo*, *medios* y *lo político* (a nivel habla-lógico), y las categorías *gender*, *medio*, *política* (a nivel socio-simbólico-material). Para Lummerding cada construcción de realidad es discutible, interesándose por el aspecto político. Como la realidad solamente es una posición de sujeto temporal y tiene que ser repetida en actos performativos, cada sujeto es responsable implícitamente de manera política. Según Lummerding, la productividad de fracasar es la única forma de productividad.

4.2 *Performance* y performatividad

Butler toma la teoría de los actos de habla de Austin para explicar que los actos de habla son performativos. *Performances* son actos concretos que construyen identidad y cultura. No es necesario distinguir entre acción y efecto; tienen características procesuales, de actuación, repetición y citas. Por otra parte, la performatividad refiere la práctica cotidiana, normativa y subversiva. Los actos normativos tienen que ser repetidos y así pueden ser variados. De esta manera el carácter de ciertos eventos sociales gana importancia en las ciencias. En el contexto

artístico, la *performance* es una representación en vivo entre teatro y artes visuales que tiene raíces muy antiguas, pero que se hizo popular en Europa y los Estados Unidos a partir de los años 60. El género no se deja limitar al ser híbrido, multimedia e interactivo. Sus características son el cuerpo como medio central, la presencia y el proceso.

4.3 Cuerpo como escenario principal

Características del cuerpo son la entidad fisiológica, la materialidad y la performatividad. El cuerpo está conectado con ideas de naturalidad y autenticidad, siendo tema, y también medio principal, del arte performativo. Usualmente queda determinado por lo étnico, lo social, y lo kinésico-actual. Según Butler, el cuerpo es una idea histórica. En la posmodernidad, el término *sujeto* cuestiona un Yo sólido; así pues, identidad y realidad son construidas, y la representación artística tiene un rol fundamental en esta construcción.

5. Estrategias subversivas en la práctica visual

Johanna Schaffer se interesa por las ambigüedades de lo visible y elabora una práctica crítica de la cultura visual. Como Lummerding, define la visualidad como campo de producción de significado social, e incluye preguntas sobre normas, control de producción, circulación y cualidad de la representación visual. ¿Cómo cambiar las normas o representar posiciones marginalizadas? Schaffer explica la relación que mantiene la visualidad con la estética, la epistemología y la política. El dilema de cada representación crítica es que tiene que referirse a lo que está criticando: lo que es visible depende del reconocimiento social. Butler ve en la práctica de la traducción la posibilidad de comprender qué significado es contextualizado y se puede cambiar en la resignificación. Schaffer, como Lummerding, reclama que ciencia y producción artística sean entendidas como entes productivos y reflexivos. Bajo esta perspectiva, estrategias contra una recepción hegemónica son: fragmentación, mascarada, irritación, denegación, desplazamiento, presentación auto propagandística, deconstrucción, hibridación y ambigüedades.

6. Conclusión

En la primera parte del trabajo se explica la base teórica. En la segunda parte la producción artística de Frida Kahlo está analizada. Se presentan los métodos y estrategias para representar la feminidad mediante teorías lingüísticas, de ciencias de medios, cultura visual, teorías culturales y *gender studies*. Partiendo de la división estructural de la lengua (Saussure) y el psicoanálisis (Freud, Lacan), Butler concluye que feminidad y masculinidad son construcciones sociales sin realidad prediscursiva. A continuación Lummerding y Schaffer se

interesan por las posibilidades de cambiar las posiciones del sujeto en el campo de la medialidad y la visibilidad. En el arte performativo, el cuerpo del artista es central como portador de significado; en la repetición, existe el potencial subversivo de cambiar esquemas de percepción. Lummerding y Schaffer exigen una nueva comprensión de la cultura visual como teoría de representación crítica. Eso incluye, entre otros aspectos, una comprensión de la recepción y de los discursos como elementos productores de significado.

III Feminidad en la obra de Frida Kahlo

1. Introducción al tema

¿Cómo construye Kahlo “feminidad” en su obra? Para responder a esta pregunta, emplearé una definición de “obra” en el sentido de Lummerding, que incluye toda la actuación pública de Kahlo. Este aspecto es muy importante antes la fama conseguida por “Frida”, que influye significativamente en la recepción. Su ser femenino tiene un impacto grande tanto en el conjunto de su obra como en su recepción, en aquel entonces y también hoy en día. En el presente, Kahlo es un icono del feminismo, pero ¿qué nos dice la obra de la artista sobre su concepción de feminidad? y ¿qué estrategias elige la propia Kahlo?

1.1 Historia de una obra y una vida

1.1.1 Obra autobiográfica

En el caso de Frida Kahlo, la artista latinoamericana más popular en el mundo, el proceso de su recepción es interesante. Su obra (pública) está vinculada a su vida (privada), y al revés. Es parte de su concepción vanguardista, que hoy en día deja desaparecer al artista detrás de su biografía. Son de sobras conocidos su accidente, su boda con Diego Rivera, sus operaciones y la muerte prematura. Durante su vida fue vista como “mujer de Rivera”, pero su fama ha superado póstumamente a la de su esposo. La recepción ambivalente de la artista revela la percepción eurocentristica y diferenciada por el *gender*.

1.1.2 De la biografía al icono

Kahlo se volvió un icono después de su muerte, pero la base de su popularidad la creó ella misma. Acentuó su mexicanidad y su feminidad, y repitió su propio autorretrato continuamente. Kahlo es más que Kahlo. No es posible distinguir entre su biografía y sus autorretratos, entre verdad y ficción. Esto se aprecia claramente en la recepción de su accidente de autobús. Hay varios relatos que lo explican como el factor que despierta el inicio de su pintura. Ciertamente, Kahlo se vio forzada a guardar cama durante mucho tiempo,

sufriendo dolores, mientras que su novio Alejandro viajaba por Europa. Le escribía cartas en las que comentaba su vida. Se enamoró de Diego Rivera, que la introdujo en conceptos estéticos (surrealismo) y políticos (comunismo). André Breton notó su feminidad y mexicanidad, siendo el primer crítico reconocido que valoró sus cuadros. La obra de Kahlo está marcada por una historicidad privada, la búsqueda de la identidad de una perspectiva de mujer. En los años ochenta el interés sobre la artista aumenta y su biografía se independiza. Se convirtió en icono de los impedidos, homosexuales, minorías étnicas, etc., por todos marginados. Tales detalles se encuentran perfectamente plasmados en su obra, siempre ambigua y ambivalente.

1.2 Historia de una obra y una vida

En el análisis de la obra de Kahlo estudiamos: ¿Qué símbolos y atributos marcan la feminidad? ¿En qué contextos está posicionada la feminidad, en contraposición a la masculinidad? ¿Cómo se ve el modelo de sexos? ¿Qué temas aparecen mencionados? ¿Qué ideas se esconden tras las representaciones y cómo se realizan estéticamente?

1.2.1 Mitos de autores y feminidad

En la historia de arte europea existe la idea de que el artista, como dios, es un hombre blanco. Mitos como el de Pigmalión o el de Prometeo sirven para naturalizar ideas de la creatividad como desarrollo masculino. Los términos *arte* y *artista* denotan innovación, autenticidad y autoridad. La feminidad está equiparada con naturaleza y reproductividad. Esto queda bien patente en la *Le Vite* de Vasari. Por otra parte, *La Mona Lisa/ La Gioconda* representa la belleza femenina ideal y natural, que está creada por el intelecto del genio masculino. Las mujeres están excluidas de las academias por su naturaleza. Hoy en día mismo, la firma masculina puede aumentar el precio en el mercado del arte. La firma es una promesa performativa de presencia que gana autoridad y legitimación en la repetición.

1.2.2 La recepción

Kahlo representa lo otro (mujer, latina, enferma, etc.). La recepción se concentra en la íntima biografía, la vida hogareña, privada. Tal efecto naturaliza la idea de trabajo de mujeres en casa y la idea de “pintora de afición”, como se llamaba a sí misma. Las exposiciones también sirven para consolidar el aspecto biográfico-voyerista. Existen diferentes biografías de Kahlo, a veces ella misma o Rivera inventaron mitos sobre la persona de Frida. Existen diversas adaptaciones cinematográficas: *Diego et Frida* (1993) de Jean-Marie Gustave Le Clézio y *Frida, naturaleza viva* (MEX 1984) de Paul Leduc, y *Frida* (USA 2002) de Julie Taymor. En particular la última película presenta la persona de Frida al mundo. En los años ochenta,

Kahlo fue descubierta por la historia del arte feminista. Su fama ha superado ampliamente a la de su marido. Kahlo influenció a artistas como Julio Galán, Nahmum Zenil, Mónica Castillo, Teresa Margolles y el grupo SEMEFO.

2. Mexicanidad: naturaleza y mestizaje

La cultura de medios en México está caracterizada por una hibridación de diferentes influencias. Así trabaja Kahlo con estrategias de re- y multicodificación, recontextualización y reconfiguración, desde influencias indígenas hasta occidentales. A través de su cuerpo, étnica y sexualmente marcado, trata diversos discursos con técnicas como fragmentación, coincidencia, transformación subversiva, arte combinatoria, ambigüedad y enigmas. Así hibrida la construcción polivalente y transcultural de su identidad.

2.1 Localización histórica y geográfica

2.1.1 Historia de México

En 1910 la dictadura de Porfirio Díaz provocó la Revolución Mexicana. La Revolución llevó a una búsqueda de identidad nacional, con valores culturales propios, durante el gobierno del General Alvaro Obregón. Lo propio mexicano era importante para diferenciarse de los Estados Unidos y Europa. Rivera, Orozco y Siqueiros eran los Grandes del Muralismo, el movimiento más famoso del *Renacimiento Mexicano*. Junto con el ministro de educación Vasconcelos discutían un nuevo programa estético. El pintor y comunista Rivera, con su obra moderna, monumental e ideológica, era el más conocido representante del movimiento. Ayudó a Trotsky, realizó un fresco en el Rockefeller Center y fue expulsado del Partido Comunista Mexicano. Después de 1924, fue difícil para los muralistas conseguir nuevos pedidos, el arte latinoamericano volvía a ser visto marginal y derivativo.

2.1.2 El México de Rivera y Kahlo

A causa de la segunda guerra mundial y la guerra civil española, muchos intelectuales europeos emigraron a México. Las experiencias derivadas de primera guerra mundial dirigieron la atención hacia temas como la muerte, lo irracional, el subconsciente, lo místico, la incógnita, las culturas ingenuas. El surrealismo de la vanguardia parisina influenció en América Latina, donde el realismo mágico tiene una arraigada tradición. El interés europeo por culturas ingenuas significaba para México el redescubrimiento de las culturas precolombinas, como el imperio azteca. El surrealista Breton encontró en México el país surrealista por excelencia y en Kahlo una *surrealista intuitiva*. La valoró desde la perspectiva de un hombre europeo: locura, feminidad, exotismo. Kahlo replicó la definición ajena, pero la

aceptó en cuanto le era útil. *Lo que el agua me dio* (1939) es obviamente surrealista. El cuadro muestra la vista desde la perspectiva de una mujer en el baño. Agua es un símbolo femenino. Están ocultos algunos mensajes del cuadro, codificados con monogramas: las raíces forman las letras iniciales de su padre Kahlo Wilhelm, y el tirano tuerto refiere a su profesión de fotógrafo. Las sirenas representan a las hermanastras de Kahlo. Las pinta como las amigas de Perséfone, que fueron acusadas por su madre. De esta forma, Kahlo se solidariza con las hermanastras, expulsadas de la familia.

2.2 Representación híbrida y transcultural de Mexicanidad

2.2.1 Tradición mexicana

La definición de arte de Kahlo es híbrida y performativa. Kahlo recurre a una tradición mexicana para crear su identidad mexicana y a la vez transcultural. En particular se interesa por algunos modelos femeninos. Por ejemplo, Sor Juana Inés de la Cruz, monja y escritora que vivía entre la corte y la iglesia, entre indígenas y españoles. Kahlo refiere a la mujer intelectual del barroco cuando habla de mascaradas, androginia, híbridos y desgarro. Frecuentemente se identifica con La Llorona, un sincretismo que mezcla La Madona, La Dolorosa con La Pelona. Otra mujer es La Malinche, también llamada La Chingada. Tiene un doble papel, de traidora y madre del mestizaje. En el cosmos dualista de los aztecas Kahlo encuentra su base. Coatlicue está representado en *Moses* como madre de todos los dioses, diosa de la tierra, de la vida y la muerte. Otra diosa de vitalidad es Chalchiutlicue, diosa del agua, nacimiento y de la maternidad. Kahlo conocía las traducciones de los Códices de los Mayas por Bernardino de Sahagún. Se interesa por la tradición del realismo mágico y de la artesanía popular, como José Guadalupe Posada. Retoma los géneros del exvoto y el retablo.

2.2.2 Transculturalidad y hibridismo

Kahlo se apropia de una identidad transnacional con una idea híbrida del mundo. Su perspectiva es femenina, y la aclara con elementos naturales. Su visión de mexicanidad se aprecia bien en *Los cuatro habitantes de México* (1938), en el que refiere a la “quinta raza” de Vasconcelos. En el cuadro hay cinco figuras que representan las razas. La niña melancólica, quizás Kahlo, se asemeja a la descripción que da Vasconcelos sobre los indígenas. El judas recuerda a su padre y a Rivera. El jinete de paja es un producto de artesanía. La figura de barro femenina está embarazada, pero su vientre está en la sombra - una indicación del aborto. La calavera, la quinta raza, simboliza la igualdad de los hombres ante la muerte. Mientras que Vasconcelos justifica la colonización para obtener una raza mejor, Kahlo muestra un proceso violento de subordinación. También cuestiona una estética universal y representa la

mexicanidad y el mestizaje bello con su fealdad y diversidad. En *Autorretrato de pie en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932) compara el Norte técnico y capitalista (masculino) con el Sur mexicano, arcaico, fértil y de naturaleza femenina. Algunas figuras híbridas aparecen en *Raíces*, *Retrato de Luther Burbank*, *El ciervo herido*. Kahlo leyó a Freud y contesta a su dios monoteísta (masculino), que según él es mejor que el matriarcado con múltiples dioses. En *Moisés* (1945) se manifiesta un universo de dioses y héroes de todas las culturas. Es una visión del mundo y de ambos sexos, y en el centro está el feto en el útero. Para Kahlo la tierra y el agua son femeninas, y es la mujer la que pare al hombre.

2.3 Frida, la mexicana

En la vida y en el arte, en particular en sus autorretratos, Frida se pone en escena como mexicana. Animales, plantas y paisajes son símbolos de su mexicanidad femenina. Su cuerpo sirve como intersección de naturaleza y cultura. Nacionalidad y feminidad están siempre presentes. Por ejemplo en *Raíces* Frida está enraizada en la tierra mexicana como un árbol. En *Mis abuelos, mis padres, y yo (árbol genealógico)* (1936), Frida cuenta el paisaje sobre sus padres y la Casa Azul. El árbol y la casa son símbolos del cuerpo. Kahlo se interesa por su infancia antes de su matrimonio turbulento. Se identifica con un árbol que está firme si está enraizado en la tierra. Esta metáfora se encuentra en *Árbol de la esperanza*, *Luther Burbank* y *Moses*. En *Mi Nana y yo* (1937) se une a través de su nana indígena con el pasado de su nación. Nos encontramos ante una temática compleja sobre el discurso del mestizaje, pues el cuadro contiene múltiples interpretaciones. El pelo y las cejas de la niña-adulta Frida recuerda a su nana, pero las dos mujeres se distinguen por la piel, la ropa y la vitalidad. El motivo de la madona con niño está tergiversado hasta su opuesto: es un retrato de la relación de una nana desconocida con una niña frágil, es un icono de la cultura mestiza, localizado en una genealogía femenina. En autorretratos como *Autorretrato con collar de espinas* (1940), Frida usa animales y plantas como atributos. El mono simboliza sexualidad y creatividad. El colibrí y el gato negro forman parte de un mundo ocultista.

2.4 Naturaleza viva

En el caso de Kahlo las *naturalezas muertas* son vivas. Tratan de sexualidad, fertilidad, reproducción y transición. Las frutas regionales equivalen al cuerpo de la pintora. Están cortados y muestran lo interior. En *La flor de la vida* (1944) se ve un orgasmo masculino en una vulva. El útero tiene características humanas. La luna y el color rojo remiten al ciclo femenino. El rayo indica la tensión entre los sexos. En el cuadro *El sol y la vida* (1947) hay

vulvas en etapas diferentes. Hay penes eyaculando, vulvas que se abren y se marchitan y un feto llorando. La vida es un ciclo femenino. Para ilustrar eso, Kahlo toma los mitos del sol, que se va por las noches al mundo del hampa para preparar la nueva vida.

3. El cuerpo herido

El cuerpo herido es el tema central de la artista. La discapacidad del cuerpo influye en la producción artística. Kahlo enfrenta la enfermedad escribiendo y pintando. La recepción de artistas muchas veces es biográfica - nacimiento y muerte tienen un rol importante. En el caso de Kahlo el accidente – una casi violación – es el renacimiento de Frida. La imposibilidad de tener niños se convierte en la fuente de su creatividad. Las operaciones siguientes, los abortos y las aventuras amorosas de Rivera son elementos centrales en la interpretación de su obra. A veces la maternidad imposible parece ser el tributo de su sexualidad activa. La muerte de Kahlo se convierte en un mito. Su cuerpo herido es visto como metáfora de la conquista violenta de México. Por la feminidad de su cuerpo es tema y medio al mismo tiempo.

3.1 Pintura corporal

Su propio cuerpo es la sede principal de la obra de la pintora. El cuerpo se identifica como plano de proyección de diferentes disertaciones. Kahlo pone su cuerpo en escena de manera repetitiva y performativa. Su pintura es corporal y su cuerpo pictórico, y a través de él tematiza la belleza de una discapacitada, la realidad de las mujeres en Latinoamérica, formula preguntas de identidad, marginalidad y totalidad. Sus estrategias son destrucción, fragmentación y repetición. Por la performatividad de su escenificación produce siempre nuevas posibilidades de su identidad, en contraposición a la idea de una Frida auténtica. Los esbozos de su cuerpo son híbridos y polisémicos, y nunca terminados. En *El ciervo herido* (1946) el cuerpo de la artista es un híbrido entre ciervo-cuerpo y Frida-rostro. El motivo se refiere a Dido, y su ansia de amor y las flechas indican que la artista ha escapado de la muerte. Kahlo transforma su dolor en imágenes legibles y estéticas.

3.1.1 Pintar con el corazón

La enfermedad de la artista influye en su obra. Hay una relación entre cuerpo, enfermedad y creatividad conocida desde la Edad Antigua. El accidente cambió todo en la vida de la adolescente. No podía estudiar medicina, ni tener niños, pero empezó a pintar. Inventó una amiga imaginaria, una duplicación que anticipa los posteriores autorretratos con doble. En un diálogo con su cuerpo Kahlo pinta su historial clínico y la metamorfosis de su cuerpo

fragmentado. Con *Henry Ford Hospital* (1932) empiezan los retratos sangrientos. En *Frida y el aborto* (1932) tematiza también la imposibilidad de tener un bebé. Varios cuadros tratan sobre su pie herido, como *La mesa herida* (1940). A través de fragmentación y destrucción la artista ataca la imagen de un cuerpo completo e intacto. Pinta su cuerpo herido, abierto y sangrante, bello aunque impedido. En *Autorretrato con el retrato de Dr. Farill* (1951) se pinta en silla de ruedas. Su doctor es un cuadro en el cuadro y la pintora parece poderosa. Ha invertido la relación clásica entre doctor y paciente. En sus cuadros Kahlo usa corazones y sangre como símbolos polivalentes. La sangre es en todas las culturas signo de feminidad, menstruación y vida, pero también violencia. En la cultura azteca el corazón y el rostro son atributos del artista. Kahlo toma la iconografía de los martirios católicos y los transmite a su cuerpo femenino. Es la virgen de los dolores. En *Árbol de la esperanza* (1946) se pinta sana y herida a la vez. Como una santa, espera su propia curación. La concepción exhibicionista provoca voyerismo. Es un concepto semejante a los surrealistas, mostrar violencia y erotismo al mismo tiempo.

3.1.2 Cuerpos fragmentados

Mostrar cuerpos fragmentados es uno de los motivos favoritos de los surrealistas y recuerdan al hombre dionisiaco de Nietzsche. Kahlo separa partes del cuerpo y las aumenta. La realidad es interpretada de manera doble. En el caso de Kahlo, el cuerpo femenino pintado es el suyo propio, y se manifiesta profundamente fragmentado. Como en el estadio del espejo de Lacan, Kahlo construye su identidad a través de un espejo. En el *Diario* hay varias referencias a partes del cuerpo, en particular a manos y ojos. Describe la relación entre ella y Diego usando dichas partes, y también los motivos científicos “auxócromo y cromóforo”, dos grupos de elementos coloreados, que se pueden hacer visibles uno al otro. Frida crea un universo, crea a Diego como objeto de su amor, y crea un nuevo idioma para expresar su amor.

3.1.3 Espacios corporales en paisajes

Kahlo sitúa su cuerpo en el paisaje mexicano por varias causas. Primero, conoce la connotación erótica en concordancia con el psicoanálisis de Freud. Segundo, porque el paisaje está conectado con la ideología nacional, con México, los aztecas y los mitos de origen. Y, finalmente, porque naturaleza y tierra son vistos como mujer, como tierra madre. Kahlo se identifica con la tierra matriarcal, en particular con un paisaje estéril y agrietado. Retoma el motivo de sacrificios sanguinarios como medio para fertilizar la tierra. A través de la identificación con la tierra, Kahlo puede presentarse como mujer natural, como madre de la nación, con un cuerpo herido y estéril. Los paisajes reflejan su ánimo.

3.2 Belleza herida y andrógina

Kahlo presenta su belleza femenina de manera hermosa y fea a la vez. En la escenificación pone un cuerpo artístico sobre su cuerpo real sin diferenciarlos. Las fotografías que hizo Muray de ella se parecen a los autorretratos, con colores brillantes y joyas. Pero Kahlo es muy consciente de los roles sexuales. En las fotografías de su juventud posaba como muchacho. Era una de las pocas chicas de la escuela y, cuando es adulta, le encanta jugar con su androginia y bisexualidad. Las faldas, las joyas y el peinado expresan feminidad exagerada. Al contrario acentúa su bigote de mujer y sus rasgos masculinos. En *La columna rota* (1944) se pinta como Cristo con el torso desnudo. Combina un cuerpo atractivo con tortura física. La columna antigua en su cuerpo es un símbolo fálico. Kahlo expone la imagen de mujeres como alma o soporte de la construcción. A través de la fragmentación deconstruye la ficción de un cuerpo entero. El sujeto masculino necesita lo otro, lo simbólicamente femenino. Pero las ideas de roles sexuales desemboca también en algo herido, marginado y reprimido. Otros cuadros en los que se refiere la androginia y lo híbrido son *Yo soy la desintegración*, *El ciervo herido*, *Fulang Chang* y *yo*.

3.2.1 Pelo femenino versus bigote de mujer

Frida muestra su belleza femenina en cuadros y fotografías, pero rompe con el discurso de belleza femenina cuando acentúa su bigote y sus cejas juntas. En la escenificación de Kahlo feminidad y masculinidad aparecen como un accesorio que se pone y se quita. Características femeninas son faldas, joyas, el peinado, como objeto de fetiche. Deja de depilarse, fuma y toma vestidos de hombres para acentuar su masculinidad. Le gusta mostrar su androginia y bisexualidad. En *Autorretrato con el pelo cortado* (1940) enegocia la relación entre los sexos. La belleza femenina de Frida es provocante y sarcástica. La canción popular dice, que los hombres solamente quieren a mujeres con pelo largo. Frida, abandonada por Diego, toma las tijeras, se corta el pelo y se viste de hombre. Es una referencia a la envidia fálica referida por Freud. Frida se ha castrado a sí misma en un acto de rebelión. Por un lado expresa en el traje travestido su deseo de ser hombre; por el otro, critica a los hombres que ven a mujeres solamente como objeto de belleza. En *Autorretrato con trenza* (1941) recoge el pelo cortado para un peinado en forma de ocho. Simboliza la reunificación con Diego, aunque el pelo salvaje no se deja dominar.

3.2.2 Tehuana femenina versus traje de hombre

Los trajes son códigos y transportan símbolos culturales, sociales, políticos, étnicos, etc. En el caso de Kahlo, vestirse es una forma de mascarada y disfraz, es parte de su búsqueda de identidad. Con la Tehuana se muestra como mujer independiente y mexicana. Con sobretodo subraya su ser artista y obrera. Su amor con Diego está vinculado con su expresión exterior. La escenificación de identidad masculina y femenina la hace interesante para la investigación feminista y *queer*. En los dos cuadros *Autorretrato como tehuana* (de 1943 y 1948) Frida se muestra capturada en su propia representación. El tejado de la tehuana fija su rostro. La tehuana simboliza a las mujeres de Istmo de Tehuantepec, famosas por su independencia y fuerza. Los corsés ortopédicos conectan la pintura con su cuerpo real, como una piel nueva. Los corsés le apoyan a la vez que la duelen. Los pinta con símbolos del marxismo, columnas y fetos. Corsés aparecen en *El Marxismo dará salud a los enfermos*, *La columna rota*, y *Árbol de la esperanza*.

3.3 Cuerpos femeninos heridos

Las obras maestras de Kahlo son representaciones de sí misma. También interesantes son aquellas en las que muestra violencia en cuerpos de otras mujeres. *Unos cuantos piquititos* (1935) es uno de sus cuadros más sangrientos. La mujer fue mutilada por su propio marido por celos. Es la realidad triste de las mujeres en sociedades machistas. El título expresa con sarcasmo la justificación del violador. La historia está basada en un artículo de periódico. Kahlo se identifica con la mujer. *El suicidio de Dorothy Hale* (1938) muestra la violencia de una manera diferente. Otra vez el cuadro ilustra una historia real. La hermosa actriz no podía ganarse la vida tras la muerte de su marido, su única posibilidad era encontrar un hombre con poder financiero. Ella optó por el suicidio. *El difunto Dimas* es un cuadro para la madre del recién muerto Dimas. El niño murió con tres años. Kahlo le pinta, de acuerdo con la tradición mexicana, con ropa de santo. En el cuadro, no se sabe con seguridad si el niño está muerto o vivo.

4. El alma herida

Kahlo expone su cuerpo en escenificaciones cambiantes. En retratos autobiográficos se multiplica en muchas variantes de sí misma. Con la serialidad performativa de sus retratos no produce reproducciones, sino realidad. A través del espejo se crea a sí misma. No dice “así soy”, sino muestra la búsqueda y la complejidad del ser. No diferencia entre representación y representado. Crea copias y duplicados de sí misma. Se define a sí misma como figura híbrida y plural. Las narraciones seriales y nunca acabadas la convierten en una artista de

performance. La base de su fama es la complejidad y variabilidad de su personalidad. Frida es la heroína de tantas cosas, pero en realidad las interpretaciones de su obra normalmente reflejan más a los observadores que a la pintora.

4.1 Fotografías

Las fotografías forman parte del mito de Frida. En la interacción con la pintura, resulta una escenificación del cuerpo multimedial. Las Fotografías pretenden ser una pieza de “realidad”. Tiene carácter documental porque muestra algo que ha sido, pero que solamente está presente a través de la fotografía. Kahlo se pone en escena en las fotos como en las pinturas. Pero las fotos están hechas por otras personas: Muray hace fotos coloradas y exóticas. Lola Álvarez Bravo las toma en blanco y negro, de manera surrealista. Espejos, en las que la pintora se duplica, y marcos estructuran las fotos. Muestra un cuerpo fragmentado. Las de Leo Matiz, que normalmente toma fotos de trabajadores, son hechas de manera simple. Las múltiples reproducciones de Frida en la fotografía son transformaciones mediales. Su cuerpo maltratado en la pintura parece sano en las fotos.

4.2 La visión

Expresión y comunicación están localizadas en la cara. La cara es el espejo del alma. Pero la visión de Frida no cambia en los cuadros. Kahlo usa el rostro para entrar en contacto con los observadores. A través de la perspectiva frontal y la serialidad, la visión establece una relación autoritaria, como la tradición artística de aumentarse y perpetuarse. Los ojos son importantes para Kahlo, con características táctiles. Para Freud los ojos están vinculados con la sexualidad. Kahlo usa también el símbolo del tercer ojo, que indica perspicacia, ocultismo y trascendencia. Como para los surrealistas, para Kahlo el ojo es un símbolo central que emplea con frecuencia, e.g. En cuadros como *Diego y yo* (1949), *¡ojo avisador!* (1943), o *Fantasía II*.

4.3 La mascarada

Ponerse una máscara es decidir tomar una identidad. La mascarada está presente en la vida y la obra de Kahlo. Paradójicamente Frida, que subraya su individualidad, nos revela que está jugando papeles durante todo el tiempo. Kahlo hace de su cuerpo un pictograma. Su belleza es una máscara para su cuerpo herido, no sirve a la visión masculina de sexismo o erotismo. En *La máscara* (1945) es el disfraz que muestra los sentimientos de su tirante. Frida ha tomado el rostro de la Malinche híbrida. La Frida auténtica es inaccesible, Kahlo es su representación. Las máscaras están vinculadas con conceptos etnológicos y rituales. Máscaras aparecen en *Mi nana y yo*, *Paisaje*, *Niña con máscara (de muerte)*.

5. El principio dualista

Para su identidad performativa Kahlo elige la estrategia de multiplicación. A través de la reproducción encuentra contrastes, distinciones y semejanzas. Para las construcciones culturales Kahlo proyecta una mitología personal, su propio universo dualista tiene aspectos precolombinos, asiáticos y cristianos. Dentro de este universo, la dicotomía parece a veces conflictiva y a veces armónica.

5.1 El sol y la luna

En su cosmovisión dualista Kahlo toma símbolos naturales, que encuentra en las culturas precolombinas y asiáticas, el cristianismo y el ocultismo. Kahlo usa la conexión entre figuras femeninas y la naturaleza creadora. El sol y la luna, dos fuerzas opuestas, simbolizan su añoranza de unión. Diego representa el sol, Frida la luna, su cuerpo la tierra. Agua, sirenas y animales marinos son símbolos de feminidad. Se interesa por diosas de la luna, como la Isis de la mitología egipcia, que combina en el *Diario* con Nefertiti a “Neferisis”. O se identifica con Coyolxauhqui, la diosa de la luna de los aztecas. Los temas de amor entre hermanos y de fragmentación están presente en las dos mitologías. En el *Códice Florentine* de Sahagún hay figuras de mujeres peligrosas, como Harlot, una hermafrodita, con bigote de mujer, que hizo abortos y cometió adulterio. Kahlo encuentra en ciertas imágenes de naturaleza misógina modelos de libertad sexual y otras independencias.

5.2 El padre y la madre

Al igual que pintó a su nana, Kahlo hizo retratos independientes de sus padres. Las representaciones son muy diferentes, por ejemplo a su padre lo pinta mostrando respeto a su trabajo. Le pinta como a sí misma, con el tercer ojo, en perspectiva frontal. Crea un mito de su padre como crea su propio mito. Al contrario, el cuadro *Mi nacimiento* (1932) muestra una habitación con una mujer que da a la luz a un bebé cejijunto. Es una representación muy ambivalente cuando la comparamos con *Mi nana y yo*. No vemos a la madre, puede ser Frida misma. En el cuadro pelado hay un cuadro de la Virgen de los Dolores, una referencia a la madre religiosa y al nacimiento. Frida comenta su vida desde el principio, se crea a sí misma y se sitúa entre nacimiento, muerte y resurrección.

5.3 Diego y Frida

La pareja diferente es el centro de la cosmovisión de Kahlo. Amar a Diego es parte de su plan. Habla de su relación con una franqueza impresionante. Diego tiene 20 años más que Frida, cuando se casan él ya es maestro de pintura. Sus aventuras amorosas le duelen mucho a Frida,

en particular el lío con su hermana Cristina. Sin embargo, deciden casarse otra vez y acuerdan continencia e independencia financiero. Ponen en escena su relación de manera exagerada. Diego llama a Frida con diminutivos y le gusta su apariencia bella y femenina. A Frida le gusta hablar sobre Diego como monstruo-bebé, o como rana fea, pero al mismo tiempo subraya sus manos y su pecho femenino, su sensibilidad y su amor masculino. En su amor no se limitan a una relación hombre-mujer, sino se hacen madre, padre, bebé y confidente.

5.3.1 Una historia de amor celestial

Kahlo esboza a Frida a través de narrar mitos sobre sí misma. En el *Diario* crea permanente nuevas versiones de Frida. En su cosmovisión Diego es el centro de su amor, se transforma en su bebé, niño, monstruo, amigo, madre, padre etc. Frida se hace su niña, madre, querida, diosa. A primera vista todo gira en torno a Diego, pero es Kahlo quien narra cómo es Diego. Diego es su objeto de belleza, a través de él Frida se hace sujeto. Diego es su creación artística. La identificación con una figura maternal como creadora de la vida y de la muerte posibilitan que hable en símbolos. La composición compleja de *El abrazo de amor entre el universo, la tierra, Diego y yo* (1949) muestra su visión de la dualidad mexicana. Su universo es femenino, como la diosa, la tierra y Frida. Las figuras se abrazan y sostienen al final a Diego, un monstruo-bebé desnudo con el tercer ojo místico. Kahlo usa ideas aztecas, taoístas y del hinduismo, dónde Shiva fue abrazado por Parvati. El cuadro muestra una unión espiritual y erótica. Es una unión armónica de principios opuestos.

5.3.2 Aplicación del principio dualista

Hermafroditismo y androginia son dos conceptos usados para mostrar una identidad de género ambigua. Por un lado son tabú, pero por el otro -en particular en conceptos artísticos- representan un símbolo de totalidad y perfección. Kahlo toma ideas dualistas de los aztecas o, en las representaciones donde aparece el tercer ojo, de la trinidad católica. En *Diego y yo 1929-1944 (I y II)* muestra su rostro y el de Diego como uno solo. La unidad es inarmónica, rostros de expresiones diferentes. Como ataduras del matrimonio, el rostro está conectado con simbologías de sexos: la luna y el sol, la pechina y la caracola. Los cuadros, uno para Diego, otro para Frida, recuerdan representaciones del buen matrimonio según Alain de Lille. Pero aquí hombre y mujer no se fusionan en una unidad armónica. Frida nunca cuestiona su amor con Diego, sin embargo tiene affaires homo- y heterosexuales. Su concepción de amor es amplia y conoce amor maternal, amistoso, leal, apasionado, y cariñoso.

5.4 Las dos Fridas

A primera vista Kahlo pivota en torno a Diego, pero en realidad le usa para la construcción de su identidad. Se multiplica en varias personalidades, en doble retratos polisémicos. El “yo” autobiográfico es el centro de su interés artístico. En su obra de maestra *Las dos Fridas* (1939) crea una genealogía femenina. Diego solamente aparece como cuadro en el cuadro, como fuente de sangre que alimenta a las dos Fridas. Las personalidades divididas simbolizan a través de la ropa la mexicanidad dualista. Los corazones expuestos molestan la pintura perfeccionada. La sangre, como río de vida, también refiere sexualidad. Es un cuadro en busca de autonomía, identidad cultural e identidad de género. En un acto de autoconfirmación y autodefinición a través de su cuerpo femenino entre representación y performance.

6. Conclusión: Frida Kahlo – el sujeto múltiple

La recepción de la obra de Frida Kahlo se concentra en la biografía. En su obra no existe la separación de arte y vida y la artista crea su mundo a través del arte. La construcción de su identidad toma como temas centrales mexicanidad y feminidad. Desde una perspectiva femenina pinta pensamientos íntimos sobre la muerte y la vida, esperanza y violencia, supuesta identidad y verdad. A través de su marcado cuerpo étnico y sexual usa la conexión entre feminidad y naturaleza para aplazar feminidad en el discurso creativo. Con técnicas de fragmentación, yuxtaposición, transformación y arte combinatoria logra una codificación y contextualización nueva, híbrida y ambivalente de símbolos culturales. Su idea de mexicanidad es híbrida y transcultural.

México, con su sincretismo y sus culturas indígenas con cosmovisiones dualistas y figuras femeninas fuertes, es la fuente de la inspiración de Kahlo. Su cuerpo se pone México y conecta naturaleza y cultura. En sus cuadros tematiza sexualidad, reproducción, nacimiento y muerte, abortos y el ciclo de la vida. Crea una genealogía femenina con diosas, la tierra madre, ella y Diego. Pero su concepción de sujeto no es sustancial. Está creando bosquejos de identidades y realidades a través de la estrategia de reproducción y deconstrucción. En sentido de Lacan, Kahlo entra en el orden simbólico y lo produce. Como en la teoría performativa de Butler, está construyendo una significación continua. Las múltiples identidades no crean reproducciones, sino realidades. Kahlo juega con papeles diferentes. La belleza es la mascarada de su cuerpo herido. En parodias se pone en escena de forma masculina, femenina y andrógina. La tehuana, por ejemplo, expresa la independencia y fuerza de una mujer mexicana.

Kahlo crea una cosmovisión a primera vista dualista pero, mirándola más de cerca, múltiple y ambivalente. En el diario se crea a sí misma a través de Diego, identificado como el otro. Expone su relación amorosa con el deseo de armonía, pero también con los conflictos. En la relación con Diego, ambos juegan con roles sexuales; amor incluye pasión, homosexualidad, cariño maternal, amistad y lealtad. Kahlo crea una genealogía femenina en la que sitúa diferentes versiones de sí misma. Cuestiona conceptos de *identidad* o *feminidad*. El proceso de construcción de sí misma con todas ambivalencias y ambigüedades la hace heroína de la performatividad.

V Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

- AMARAL, Tarsila do [III.]: *Tarsila, Frida, Amelia*, Barcelona: Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", 1997.
- ARESTIZÁBAL, Irma: *Tarsila, Frida y Amelia*, In: Amaral.
- AYASS, Ruth (Hg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2006.
- Ebd.: *Gender Studies*, In: Ayass.
- BADDELEY, Oriana/ FRASER, Valerie: *Drawing the line: Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, London: Verso, 1989.
- BARNITZ, Jacqueline: *Twentieth-century art of Latin America*, 1.Ed., Austin: Univ. of Texas Press, 2001.
- BARTRA, Eli: *Frida Kahlo, mujer, ideología y arte*, 3^a ed., Barcelona: Icaria, 2003.
- BERGER, Verena: *Frida Kahlo – Ikone, Märtyrerin und Mythos. Filmische Künstlerporträts zwischen Mexiko und Hollywood*, In: Mittermayer.
- BERGMANN, Jörg, R.: *Qualitative Methoden der Medienforschung – Einleitung und Rahmung*, In: Ayass.
- BOCK, Gisela/ ZIMMERMANN, Margarete (Hg.): *Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung 1997. Die europäische ‚Querelle des Femmes‘. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Bd. 2, Stuttgart: Metzler, 1997.
- BRETON, André: *Antología (1913-1966)*, 12^a ed., Mexico: siglo xxi editores, 2004.
- BRONFEN, Elisabeth: *Crossmappings - Essays zur visuellen Kultur*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.
- Ebd.: *Das Wunder des versehrten Körpers: Frida Kahlo - eine mexikanische Diva*, In: Bronfen.

- BRUGGER, Ingried: *Essays – Eine kleine Welt, die so groß geworden ist...*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- Ebd./ SARTORIUS, Joachim/ SIEVERNICH, Gereon: *Vorwort*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, dt. Erstausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl., 1991.
- Ebd.: *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl., 1997.
- Ebd.: *Die Macht der Geschlechternormen*, dt. Ausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verl., 2009.
- CEBALLOS, René: *Frida – Construcción iconográfica de un universo autorreferencial*, In: Felten/ Schwan.
- CHERRY, Deborah: *Autorenschaft und Signatur. Feministische Leseweisen der Handschrift von Frauen*, In: Hoffmann-Curtis.
- CHRISTADLER, Maïke: *Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit*, In: Hoffmann-Curtis.
- CIFUENTES-ALDUNATE, Claudio: *De „Retrato como tehuana“ a „Autorretrato con collar de espinas“ Cuando el cuerpo es un rostro: aproximación interpretativa a la autorretratística de Frida Kahlo*, In: Felten/ Schwan.
- CONDE, Teresa del: *Una visita guiada: Breve historia del arte contemporáneo de México*, 1^a ed., México: Plaza y Janés, 2003.
- Ebd.: *Mexico*, In: Sullivan.
- DIARIO, In: Lowe.
- DREYSSE, Miriam: *Cross Dressing. Zur (De)Konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater*, In: Oster.
- DRÖSCHER, Barbara: *Frida Kahlo in double exposures*, In: Felten/ Schwan.
- EDER, Rita: *Frida Kahlo*, In: Amaral.
- FEISE-MAHNKOPP, Patricia: *Das Geschlecht des Erhabenen. Weibliche Gender-Performance im populären Kunst- und Kultfilm der Gegenwart*, In: Oster.

- FELDHAUS, Reinhild: *Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse*, In: Hoffmann-Curtis.
- FELTEN, Uta/ SCHWAN, Tanja [Hrsg.]: *Frida Kahlo: Körper, Gender, Performance*, 1.Aufl., Berlin: Ed. Tranvía, Verl. Frey, 2008.
- Ebd.: *Vorwort*, In: Felten/ Schwan.
- FRANKE, Manuela/ SEDLAK, Georg: „ojos en las manos“ - Zum Zusammenspiel der Körperteile Augen und Hände in „El Diario“ von Frida Kahlo, In: Felten/ Schwan.
- FUENTES, Carlos: *Introducción de Carlos Fuentes*, In: Lowe.
- FÜRNKRANZ-FIELHAUER, Maria: *Textile Hautbildung als Teil kultureller Identität am Beispiel Frida Kahlos*, Wien: Univ. für angewandte Kunst, Dipl.-Arbeit, 2001.
- GAHLINGS, Ute: *Frida Kahlo: Mi nana y yo o Yo mamando (Meine Amme und ich oder Ich nuckle)*; In: Ziad Mahayni.
- GEBHARDT FINK, Sabine: *Situierte Körper und sexualisierter Raum*, In: Oster.
- GRIMBERG, Salomon: *Fridas Freunde sind auch meine Freunde – Oder: Wer sammelt Kunst von Frida Kahlo?*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- GRONEMANN, Claudia: *(Autofiktionale) Inszenierungen von Hybridität und Androgynie – Transmediale und transkulturelle Strategien im „Diario“ von Frida Kahlo*, In: Felten/ Schwan.
- HARTMANN, Annette: *Tango – ein Spiel mit geschlechtlichen Dichotomien*, In: Oster.
- HASSAUER, Friederike: *Die Seele ist nicht Mann, nicht Weib. Stationen der ‚Querelles des Femmes‘ in Spanien und Lateinamerika vom 16. zum 18. Jahrhundert*, In: Bock/ Zimmermann, 1997.
- Ebd.: (Hg.): *Heißer Streit und kalte Ordnung – Epochen der ‚Querelle des femmes‘ zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Göttingen: Wallstein, 2008.
- Ebd.: *Einleitung: Heißer Streit und kalte Ordnung. Historizität und Systematizität der ‚Querelle des femmes‘*, In: Hassauer, 2008.

- HOFFMANN-CURTIUS, Kathrin [Hrsg.]: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert – 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung 1995 - 1996*, Trier; Tübingen; Marburg: Jonas-Verl., 1997.
- HERRERA, Hayden: *Frida- A biography of Frida Kahlo*, New York [u.a.]: Harper & Row, 1983.
- Ebd.: *Frida Kahlo – The paintings*, New York: Harper Collins, 1991.
- HOOKS, Margaret: *Frida Kahlo - la gran ocultadora*, 1^a reimp., Madrid: Turner; New York: Throckmorton Fine Art, 2006.
- JAELE LEHMANN, Annette: *Verfehlte Ähnlichkeiten. Genderperformances in neuen Medien*, In: Oster.
- KAHLO, Cristina: *Fotografien – Das Bildnis als Zeugnis: Frida Kahlo und die Fotografie*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- KAHLO, Frida: *Ahí les dejo mi retrato*, 1^a ed., Barcelona: Lumen, 2005.
- KALTHOFF, Herbert: *Beobachtung und Ethnographie*, In: Ayass.
- KRAUS, Arnoldo: *Frida Kahlo: Das Leben, ein Schmerz*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- KROLL, Renate [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung – Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2002.
- LOWE, Sarah M.: *El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato*, 2^a ed., 1^a reimpr., México: Harry N. Abrams, 2005.
- Ebd.: *Ensayo de Sarah M. Lowe*, In: Lowe.
- LUMMERDING, Susanne: *"Weibliche" Ästhetik?: Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes*, Dt. Erstausgabe, Wien: Passagen-Verl., 1994.
- Ebd.: *SEX/Geschlecht, Medialität und das Politische – Zur Re-Definition einer Kategorie*, In: Oster.
- MARTIN-GROPIUS-BAU; BANK AUSTRIA KUNSTFORUM: *Frida Kahlo – Retrospektive*, München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2010.

- MAURER QUEIPO, Isabel: *Juana Inés de la Cruz - „la peor de todas“, als barockes Vorbild Frida Kahlos*, In: Felten/ Schwan.
- MITTERMAYER, Manfred [Hrsg.]: *Ikonen, Helden, Außenseiter*, Wien: Zsolnay, 2009.
- MONSIVÁIS, Carlos/ VÁZQUEZ BAYOD, Rafael: *Frida Kahlo: una vida, una obra*, México, D.F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- MONSIVÁIS, Carlos: „*Que el ciervo vulnerado / por el otero asoma*“ - *Crónica en torno a unas imágenes*, In: Monsiváis/ Vázquez Bayod.
- MULVEY, Laura: *Visual and other pleasures*, Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2009.
- Ebd./ WOLLEN, Peter: *Frida Kahlo and Tina Modotti*, In: Mulvey.
- OBREGÓN SANTACILIA, Carlos (Fundador y Secretario general): *Antologías de artistas mexicanos del siglo XX*, No. 4, Mexico: Buro Interamericano de arte, Mayo 1958.
- OSTER, Martina (Hg.): *Performativität und Performance – Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, Hamburg u.a.: LIT Verlag, 2008.
- OSTER, Martina/ ERNST, Waltraud/ GERARDS, Marion (Hg.): *Performativität und Performance – Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst - Einleitung*, In: Oster.
- PINEDO KAHLO, Isolda: *Frida íntima*, 1ª ed., Bogotá: Dipon: Gato Azul, 2004.
- PRIGNITZ-PODA, Helga: *Die himmlische Liebesgeschichte und chiffrierte Geheimschrift im Werk von Frida Kahlo*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- Ebd./ STEININGER, Florian/ EIPELDAUER, Heike: *Katalog*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- RASMUSSEN, Waldo: *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Sevilla [u.a.]: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992.
- REGENER, Susanne: *Visuelle Kultur*, In: Ayass.
- REYES PALMA, Francisco: *Frida Kahlo: Eine antistalinistische Bombe, als Geschenk verpackt*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- RICO, Araceli: *Frida Kahlo - fantasía de un cuerpo herido*, 1ª ed., México, D.F.: Plaza y Janés, 1987.

- SÁIZAR, Consuelo/VICENCIO ÁLVAREZ, Teresa: *Vorworte*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- SCHÄFFER, Burkhard: *Gruppendiskussion*, In: Ayass.
- SCHAFFER, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit – Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript Verl., 2008.
- SCHANZE, Helmut [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft – Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2002.
- SCHWAN, Tanja: *Hybride Körper – Frida Kahlos pikturale Inszenierung des Gender im Kontext mexikanischer Medienkultur*, In: Felten/ Schwan.
- SIEBER, Cornelia: *Mestizaje vs. Differenz – Frida Kahlos „Vier Bewohner der Stadt Mexiko“ (1938) als hybride Bildreplik auf José Vasconcelos’ “Raza cósmica“ (1925)*, In: Felten/ Schwan.
- SMITH, Sidonie [Hrsg.]: *Interfaces*. - Ann Arbor, Michigan: Univ. of Michigan Press, 2002.
- STAHL, Andrea: *Mediale Transformation – Frida Kahlo und die Photographie*, In: Felten/ Schwan.
- STEININGER, Florian: *„Frida Icon“ - Das autoritäre Auge bei Frida Kahlo*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- SULLIVAN, Edward J. [Hrsg.]: *Latin American art in the twentieth century: Mexico, Central America, Cuba, Dominican Republic, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Ecuador, Peru, Brazil, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina, Chile*, 1. Publ., London: Phaidon Press, 1996.
- Ebd.: *Introduction*, In: Sullivan.
- Ebd.: *Artistas del siglo XX en Latinoamérica: Una perspectiva de fin de siglo*, In: Rasmussen.
- TIBOL, Raquel: *Frida Kahlo - crónica, testimonios y aproximaciones*, México: Ediciones de Cultura Popular, 1977.
- Ebd.: *Frida Kahlo - Una vida abierta*, 1ª reimp., 1ª ed., México: Diversa – Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

- TREBESS, Achim [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Ästhetik – Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2006.
- UDALL, Sharyn Rohlson: *Carr, O'Keeffe, Kahlo - places of their own*, New Haven; London: Yale University Press, cop. 2000.
- VÁZQUEZ BAYOD, Rafael: *Pintar la propia historia clínica – Una interpretación médica de la obra de Frida Kahlo*, In: Monsiváis/ Vázquez Bayod.
- VON BECKER, Peter: *Frida Kahlo, die Poetin – Zu den Briefen, Gedichten und Aufzeichnungen einer literarischen Künstlerin*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.
- WENK, Silke: *Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit*, In: Hoffmann-Curtis.
- YANG, Mimi Y.: *Articulate Image, Painted Diary: Frida Kahlo's Autobiographical Interface*, In: Smith.
- ZIAD MAHAYNI (Hrsg.): *Neue Ästhetik - Das Atmosphärische und die Kunst*; München: Fink, 2002.
- ZWINGENBERGER, Jeanette: *Frida Kahlos Körperräume*, In: Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum.

Internetquellen

http://www.youtube.com/watch?v=vcGPfEWO0x0&feature=player_embedded

Bildquellen

Abb.1: Lummerding, 1994, S.83.

Abb.2: Ebd., S.90

Abb.3: http://artefridakahlo.blogspot.co.at/2010/04/lo-que-vi-en-el-agua_9710.html

Abb.4: <http://fsfa.site40.net/frida%20kahlo/4%20habitantes.jpg>

Abb.5: <http://doorsofperception102.blogspot.co.at/2010/04/border-between-mexico-and-usa.html>

Abb.6: <http://mexicanartwork.files.wordpress.com/2011/08/fridakahlo-moses-1945.jpg>

Abb.7: <http://www.american-buddha.com/frida.pix.25.htm>

Abb.8: http://www.sopitas.com/site/?attachment_id=170286

Abb.9: http://asitoughttobe.files.wordpress.com/2010/05/rolandpenrose_portraitofvalentine_19371.jpg

Abb.10: <http://1.bp.blogspot.com/-sDpkeSYlxaE/TWe593HreNI/AAAAAAAAAAQ/74boMvE0l8A/s1600/Frida+Kahlo+la+flor+de+la+vida.jpg>

Abb.11: http://www.adhikara.com/frida-kahlo/kahlo_07.jpg

Abb.12: http://images.wikia.com/inciplopedia/images/archive/5/56/20110704020800!Frida-Kahlo_Venadito.jpg

Abb.13: <http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/Q/1/1/Frida-Kahlo-Henry-Ford-Hospital-1932.jpg>

Abb.14: <http://gamayo.freeservers.com/Comunicacion/Investigacion.htm>

Abb.15: <http://www.american-buddha.com/fridabrush.108.gif>

Abb.16: <http://pinturasdiversas-demeza.blogspot.co.at/2011/10/arbol-de-la-esperanza-mantente-firme-de.html>

Abb.17: <http://sadka.files.wordpress.com/2011/02/la-columna-rota.jpg>

Abb.18: <http://visiones-del-torodebarro.blogspot.co.at/2011/11/frida-kahlo-tocando-el-arpa.html>

- Abb. 19: <http://coisarasa.tumblr.com/post/24118479178/frida-kahlo-autorretrato-con-pelo-cortado-1940>
- Abb. 20: <http://donastag.blogspot.co.at/2012/07/meine-fridula.html>
- Abb. 21: http://www.artchive.com/artchive/k/kahlo/kahlo_tehuana.jpg.html
- Abb. 22: <http://mexicocooks.typepad.com/.a/6a00d8341c571453ef014e8a750d68970d-popup>
- Abb. 23: <http://www.american-buddha.com/fridabrush.41.gif>
- Abb. 24: <http://rjdent.files.wordpress.com/2010/07/16-dorothy-hale.jpg>
- Abb. 25: <http://hoodoohatvoodoo.tumblr.com/post/16647854825>
- Abb. 26: <http://www.painting-palace.com/en/paintings/37388>
- Abb. 27: http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&RAQF=1&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2U NTWAZP9VF&LBID=22SITWCWJUL&PN=14&CT=Search&SF=0
- Abb. 28: <http://byricardomarcenaro.blogspot.co.at/2009/10/painter-kahlo-frida-part-3.html>
- Abb. 29: http://www.leninimports.com/frida_kahlo_living_nature_postcard.jpg
- Abb. 30: <http://www.american-buddha.com/fridaart.4.gif>
- Abb. 31: <http://angelaalvarezsaez.blogspot.co.at/>
- Abb. 32: <http://gardenology.blogspot.co.at/2010/10/frida-kahlo-inspired-belt-buckle.html>
- Abb. 33: http://funstuffcafe.com/wp-content/uploads/2011/11/kahlo_frieda_and_diego_1931.jpg
- Abb. 34: <http://mariapilarmuoz-ia.blogspot.co.at/2010/05/el-abrazo-de-amor-de-el-universo.html>
- Abb. 35: <http://katiekosturik.blogspot.co.at/2010/09/frida-kahlo.html>
- Abb. 36: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=541>
- Abb. 37: <http://nvincent.files.wordpress.com/2010/08/muray-frida-painting-the-two-fridas-coyoacan-1939.jpg>

Alle angegebenen Internetquellen wurden zuletzt am 03.10.2012, 11:00 von mir überprüft.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Lacansche Algorithmus.....	11
Abb. 2: Geschlechterdifferenz bei Lacan.....	12
Abb. 3: Lo que el agua me dio.....	55
Abb. 4: Cuatro habitantes de México.....	62
Abb. 5: Autorretrato de pie en la frontera entre México y Estados Unidos.....	63
Abb. 6: El Moisés.....	64
Abb. 7: Mi nana y yo.....	67
Abb. 8: Domino Winged.....	70
Abb. 9: Autorretrato con collar de espinas.....	70
Abb. 10: La flor de la vida.....	72
Abb. 11: El sol y la vida.....	72
Abb. 12: El ciervo herido.....	78
Abb. 13: Henry Ford Hospital.....	80
Abb. 14: Frida y el aborto.....	81
Abb. 15: Autorretrato con el retrato de Dr. Farill.....	83
Abb. 16: Árbol de la esperanza.....	85
Abb. 17: La columna rota.....	94
Abb. 18: Kahlo von Julien Levy.....	96
Abb. 19: Autorretrato con pelo cortado.....	97
Abb. 20: Autorretrato con trenza.....	98
Abb. 21: Autorretrato como tehuana 1948.....	101
Abb. 22: Autorretrato como tehuana 1943.....	101
Abb. 23: Unos cuantos piquititos.....	103
Abb. 24: El suicidio de Dorothy Hale.....	104
Abb. 25: Kahlo von Lola Álvarez Bravo.....	109
Abb. 26: Diego y yo.....	112
Abb. 27: La máscara.....	114
Abb. 28: El fruto de la vida.....	117
Abb. 29: Naturaleza viva.....	117
Abb. 30: Retrato de mi padre.....	121
Abb. 31: Mi nacimiento.....	121
Abb. 32: Diego und Frida.....	123
Abb. 33: Frida y Diego Rivera.....	123
Abb. 34: El abrazo de amor.....	127
Abb. 35: Diego y yo 1929-1944.....	129
Abb. 36: Las Fridas von Muray.....	134
Abb. 37: Las dos Fridas.....	134

VI Lebenslauf

Valentina Anna Mitterer, geb. 1986 in Ybbs/Donau (NÖ)

Ausbildung

1992 – 1996	Volksschule Ybbs/Donau.
1996 – 2000	Bundesrealgymnasium Wieselburg.
2000 – 2004	Bundes-Oberstufenrealgymnasium Scheibbs mit Bildnerischem Gestalten und Werkerziehung
2003	Spanien-Aufenthalt mit AFS <i>Austauschprogramme für interkulturelles Lernen</i> in La Cala del Moral (Andalusien)
2004	Matura am BORG Scheibbs mit Fachbereichsarbeit aus Psychologie und Philosophie mit dem Thema: <i>Jean-Paul Sartres Freiheitsphilosophie dargestellt anhand ausgewählter Werke</i>
2004 – 2013	Spanisch-Diplomstudium an der Romanistik der Universität Wien
Seit 2007	Lehramtstudium Bildnerische Erziehung-Spanisch an der Akademie der bildenden Künste Wien
Seit 2008	Diplomstudium Bildende Kunst: Malerei an der Universität für angewandte Kunst bei Univ.-Prof. akad. Malerin Johanna Kandl und bei Univ.-Prof. Mag. art. Gerhard Müller