



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Studien zum Werk Frida Kahlos“

verfasst von

Sabrina Wolf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, >2013<

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Ich, Sabrina Wolf, erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Diplomarbeit eigenständig verfasst habe und vom Spanischen, meine Muttersprache, auf Deutsch übersetzt habe. Die für die Entstehung der Diplomarbeit verwendete Literatur wurde ausnahmslos im Literaturverzeichnis angegeben.

INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG	7
1. Einführung	9
1.1. Die Mexikanische Revolution	10
2. Die Biographie	16
2.0. Die Tochter	16
2.1. Die Schülerin	20
2.2. Die Freundin	23
2.3. Die Verletzte	25
2.4. Persönlichkeiten in ihren Leben	29
2.5. Die Ehefrau	34
2.6. Die Geschiedene	45
2.7. Die Autodidaktin – Die Künstlerin	47
2.8. Die Leidende und die Kranke	53
2.9. Die Lehrerin	53
3. Die Malerei	57
3.1. Die Votivbilder: Ex –votos (Retablos) mexicanos	65
3.2. Realismus	71
3.2.1. Die Wandmalerei – El Muralismo	75
4. Die Ikonographie	79
4.1. Die Krankheit	82
4.1.1. Die gebrochene Säule – La columna rota	83
4.1.2. Baum der Hoffnung bleibe stark – Árbol de la esperanza mantente firme	84
4.2. Die Trennung von Diego	85
4.2.1. Erinnerung oder Das Herz – Recuerdo	86
4.2.2. Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar – Autorretrato con pelo cortado	87
4.3. Die Mutterschaft	88
4.3.1. Meine Geburt – Mi nacimiento	89
4.3.2. Wurzeln – Raíces	90
4.4. Der Tod	91
4.4.1. Der tote Dimas – El difuntito Dimas	92
4.4.2. Der Selbstmord der Dorothy Hale – El suicidio de Dorothy Hale	93
4.5. Die Sexualität	95
4.5.1. Xóchitl, Blume des Lebens – Xóchitl, La Flor de la Vida	96
4.5.2. Erinnerung an die offene Wunde – Recuerdo de una herida abierta	97
4.6. Die mexikanische Märtyrerin	98
4.6.1. Selbstbildnis mit Dornenhalsband – Autorretrato con collar de espinas y colibrí	99
4.6.2. Der verletzte Hirsch – La Venadita	102

5. Die Ikonologie – die Symbole	104
5.1. Die Farben	105
5.2. Die Sonne und der Mond	107
5.3. Die Landschaften	109
5.3.1. Das Meer	109
5.3.2. Felsige Landschaft mit Rissen	110
5.3.3. Stürmischer Himmel	111
5.4. Pflanzen, Insekten und Tiere	111
5.4.1. Kakteen	113
5.5. Das Skelett als Begleiter	114
5.6. Physische Wunden	115
5.7. Die christlichen Elemente	116
5.8. Die Verbindungselemente	117
6. Zusammenfassung	118
BIBLIOGRAPHIE	123
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	125
ABSTRACT	179
LEBENS LAUF	181

DANKSAGUNG

Quiero agradecer a mis padres, Leonor Garcés y Rudolf Wolf, por toda su paciencia, amor, comprensión y apoyo que me brindaron durante mi carrera. Esta tesis se las dedico a ustedes dos que son mis pilares, el sostén de mi vida.

Quiero agradecerle a mi hermana Verónica Burga por sus llamadas de atención y apoyo. Pero sobre todo quiero agradecerle a mi amiga Traude Lang, sin ella no hubiera sido posible que este trabajo tuviera forma y sentido.

En este punto me gustaría dedicar mi especial agradecimiento al Doz. Dr. Werner Kitlitschka.

Ich möchte mich bei meinen Eltern, Leonor Garcés und Rudolf Wolf bedanken, für Ihre Geduld, ihre Liebe, Verständnis und Unterstützung während meines Studiums. Diese Arbeit möchte ich Euch widmen, ihr seid meine Pfeiler, die Hauptstütze meines Lebens.

Auch möchte ich mich in besonderer Weise bei meiner Schwester Verónica Burga bedanken.

Aber vor allem möchte ich mich bei meiner Freundin Traude Lang bedanken. Ohne sie wäre diese Arbeit, in Form und Bedeutung, nicht möglich gewesen.

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank an Doz. Dr. Werner Kitlitschka widmen.

1. Einführung

Diese Diplomarbeit präsentiert und untersucht die Ikonographie, welche Frida Kahlo verwendete und hat zugleich die Ikonologie zum Schwerpunkt. Bisher wurde nur ihre Kunst mit ihrer Biographie verglichen und es wurde kein Raum für die Interpretation von Symbolen gelassen, die ein wesentlicher Bestandteil ihrer Arbeit sind und eine breite Palette von Definitionen bieten. Dieser These nach haben die Symbole, welche Frida Kahlo auf ihren Gemälden platzierte, einen viel tieferen kulturellen Kontext, wobei diese zuvor systematisch von der Künstlerin untersucht und analysiert wurden, da sie einen bestimmten Zweck innerhalb ihres Schaffens hatten.

Als Einführung werden die historischen Hintergründe des Landes geschildert, um die Ursachen der mexikanischen Revolution zu erklären, ihre Entwicklung und wie sie während der Präsidentschaft von Lázaro Cárdenas zu Ende ging. Dies waren wichtige Momente in der Geschichte Mexikos, die zweifellos die Kunst Frida Kahlos beeinflusst haben, wie auch die Werke vieler anderer mexikanischer zeitgenössischer Künstler. Sie stellten dar, wie eine neue Nation geschaffen wurde. Ohne Kenntnis des historischen Hintergrundes ist es schwierig, die politische Gesinnung von Frida Kahlo nachzuvollziehen, welche die Gründe für sie waren, den mexikanischen Stil anzunehmen und ihr tiefes Interesse an der präkolumbischen Kunst zu verstehen.

Im zweiten Kapitel wird die gesamte Biographie von Frida Kahlo beschrieben. Diese wird in sechs Unterkapitel aufgeteilt, und soll Schritt für Schritt ihr Leben erzählen. Es gelang der Künstlerin, mit ihrer Kunst eine Autobiographie zu erschaffen, deswegen ist die Biographie in ihrem Fall von großer Bedeutung. Ihre Kunst wird durch ihr Leben interpretiert, ihr Leben und Leiden werden in ihrer Kunst dargestellt. Offensichtlich sind beide parallel zu betrachten und abhängig voneinander: Das eine existiert aufgrund des anderen.

Die Kunst und Malerei von Frida Kahlo sind der Inhalt des dritten Kapitels, die sogenannten Votivbilder – die *Ex-Votos* – und die realistische Kunst. Jedes Thema behandelt die Abstammung, die Geschichte und den Einfluss. Die Votivbilder sind mit ihren früheren Arbeiten verbunden, die realistische Kunst mit ihren reifen und tiefgründigeren Werken.

Die von Frida Kahlo verwendete Ikonographie wird im Kapitel vier erläutert. Sie ist in sechs Unterthemen aufgeteilt: die Krankheit, die Trennung von Diego, die Mutterschaft, der Tod, die Sexualität und die mexikanische Märtyrerin. Das sind Themen, Angelegenheiten oder Geschichten ihres täglichen Lebens, welche die Künstlerin beschäftigten und die sie als Mittel zur Erleichterung ihrer psychischen Probleme malte.

Das fünfte und letzte Kapitel ist die Untersuchung der Ikonologie, welche Frida Kahlo anwendete. Jedes einzelne Symbol wird analysiert, wobei die Mythologie der prähispanischen Kulturen als Schwerpunkt besprochen wird. Durch eine kontextuelle Erklärung und Interpretation bekommt man eine bessere Kenntnis der verwendeten Symbole wodurch die Gründe, aus denen die Künstlerin auswählte, für die Verwendung dieser spezifischen Symbole in ihrer Arbeit verständlicher werden.

Der Zweck dieser Diplomarbeit ist es, eine Interpretation der Gemälde von Frida Kahlo zu schaffen, welche durch die Hilfe der verwendeten Symbole und einer ausgewählten Ikonographie ganz neue Perspektiven eröffnet. Jede Blume wird entschlüsselt, jede Pflanze und jedes Insekt besitzt verschiedene Bedeutungen, die in kulturellen Kontexten jeder Symbole zu finden sind. Somit erreichen die Bilder von Frida Kahlo eine bessere Interpretation, die sich völlig von der bereits vertrauten Autobiographie entfernt und sich damit dem künstlerischen Konzept annähert. Dieses wird über die bereits bekannte biographischen Aspekte interpretiert, hinausgehen auf das Lesen und Studieren der mexikanischen, prähispanischen Kunst.

1.1. Die Mexikanische Revolution

Der Übergang in das 20. Jahrhundert begann in Mexiko unter der Herrschaft vom General Porfirio Díaz (Abb. 1) und unter seiner langen Amtszeit, die vierunddreißig Jahre, von 1884 bis 1911, anhielt. Díaz konsolidierte seine Macht durch eine autoritäre Regierung, um die Bevölkerung zu bezwingen, welche von unterschiedlichen sozialen Gruppen zusammen gehalten wurde und ihre verschiedenen Interessen vertrat. Diese lange Amtszeit hatte erhebliche Auswirkungen auf das Land, sowohl wirtschaftliche als auch soziale.

In den letzten Jahren seiner Regierungszeit führte Díaz ein internationales kapitalistisches Wirtschaftssystem ein: das Land lieferte das Rohmaterial, die Landwirtschaftsprodukte und die Viehzucht, das Volk verbrauchte die gefertigten und hergestellten Produkte, die aus dem Ausland importiert wurden. Das alles führte zu einem Wirtschaftswachstum, welches vor allem nach außen gerichtet war. Die Nebenwirkung dieser Entwicklung war eine von einem internationalen Markt völlig abhängige Wirtschaft, über die man später die Kontrolle verlor.

Die technologischen Fortschritte unter der Regierung von Díaz waren bemerkenswert, im Zuge des Ausbaus des Eisenbahnnetzes (Abb. 2) wurden Geleise im Ausmass von 15.000 Kilometern verlegt und so verknüpfte man den nationalen Markt mit dem US-amerikanischen Markt. Auf diese Weise förderte Díaz *„die Entwicklung eines internen Handels, es entstand eine Warenwirtschaft, der Export der Landwirtschaft wurde gefördert, die metallurgische und die Bergbauproduktion wuchsen ganz deutlich und die Produktionsleistung stieg“*.¹ Die Regierung von Díaz förderte und begünstigte auch die künstlerischen und wissenschaftlichen Entwicklungen, wodurch neue Schulen, Theater, Museen und Akademien gegründet wurden.

In Mexiko wurde ein Kapitalismus entwickelt, der eine alte und traditionelle Wirtschaft zur Basis hatte, und durch den die Veränderungen beeindruckend waren, aber in einem schnellen Tempo erzeugt wurden. Dieser primitive Kapitalismus brachte eine große soziale Ungleichheit mit sich, welche auch verursachte, dass der Reichtum sich nur in einigen, wenigen Händen befand. Die Grundbesitzer enteigneten große Zahlen von Menschen oder kauften diesen ihr Land zu sehr niedrigen Preisen ab. So wurden die Bauern ausgebeutet, sie arbeiteten von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang und wurden mit einem Mindestlohn bezahlt, der gerade noch zum Überleben reichte. Im politischen Bereich berücksichtigte die Diktatur das politische Potenzial der mittleren Schicht nicht, sondern beibehalte ihre alten Methoden und erlaubte überhaupt keine Veränderungen.

Im Jahre 1910 begannen sich die verschiedenen sozialen Gruppen durch politische Unruhen zu äußern, die sich schnell in der ganzen Republik ausbreiteten. Die Bauern waren völlig verarmt, die städtischen Arbeiter komplett

¹ Lajous, 1988, S. 12

ausgebeutet, die Mittelschicht war frustriert und unzufrieden, die modernen Unternehmer waren durch die Maßnahmen der Regierung beschränkt, die Interessen der Amerikaner sanken aufgrund der nationalen Ideen und der Annäherung an die europäischen Ländern, und die Oberschicht kümmerte sich nur um den Wechsel der Präsidentschaft, welche für ihre Interesse weiter sorgte.

1908 wurde Díaz vom amerikanischen Journalist Creelman (Abb. 3) interviewt, er behauptete, „*dass Mexiko reif für die Demokratie sei*“² und, dass er seinen Rücktritt bei den nächsten Wahlen 1910 vorzulegen hätte, um somit den Weg für die neuen Oppositionsparteien frei zu machen. Offenbar war das Interview nur für das ausländische Publikum gedacht, im Inneren des Landes plante Díaz, zum siebten Mal als Kandidat für die Präsidentschaftswahlen zu kandidieren und die neu erstandenen politischen Parteien zu splintern.

Ein paar Jahre zuvor, im Jahre 1907, gründete Francisco I. Madero (Abb. 4), der Sohn eines reichen Gutsbesitzers aus Coahuila, die „Nationale Anti-Wiederwahl Partei“ – *el Partido Nacional Antireeleccionista* –. Madero war der Einzige, der sich offen gegen die Diktatur von Porfirio Díaz stellte und wurde Kandidat seiner Partei für die Präsidentschaft von 1910, unter dem Wahlspruch „Effektives Wahlrecht, Keine Wiederwahl – *Sufragio efectivo, No Reelección* –“ (Abb. 5). Um sich bekannt zu machen, reiste Madero durch das ganze Land, aber Díaz ließ ihn festnehmen und beendete somit die Tätigkeiten der Nationalen Anti-Wiederwahl Partei. Díaz gewann die Präsidentschaftswahlen und, anlässlich der Hundertjahrfeier der Unabhängigkeitserklärung des Landes, feierte seinen Sieg mit großzügigen Veranstaltungen. Einen Monat später gelang es Madero, aus dem Gefängnis zu entkommen und er veröffentlichte das politische Manifest, *El Plan von San Luis Potosí*, in dem er die Wahl für ungültig erklärte und am 20. November 1910 das Volk zu den Waffen rief.

An diesem Tag erhoben sich mehrere Gruppen gegen Díaz: im Norden waren es Abraham González, Pascual Orozco (Abb. 6) und Francisco Villa (Abb. 7), im Süden eine Bauernbewegung unter der Führung von Emiliano Zapata (Abb. 8). Sechs Monate nach dem Aufstand kapitulierte die Bundesregierung, Díaz trat von der Präsidentschaft zurück, verließ das Land und ging nach Paris ins Exil.

Nach fünf Monaten Übergangsregierung übernahm Madero am 4. November 1911 die Präsidentschaft. Sein Fehler war, dass er das alte System der

² González, 2010, S. 49

Bauernhöfe und Großgrundbesitzer in den Händen der Bundeswehr unter der Führung des Generals Porfirio Díaz beließ, und nicht die nötigen neuen sozialen Reformen durchsetzte, welche das Land so dringend gebraucht hätte. All dies führte zur Unzufriedenheit der Revolutionäre, sowohl Orozco wie auch Zapata erhoben gegen Madero nach ihren Waffen und forderten die Rückgabe des Landes an das Volk.

Während seiner kurzen Regierung setzte sich Madero mit den ernsthaften Problemen auseinander, für die er eine Lösung suchte, und musste sich doch wieder der alten Bürokratie von Díaz zuwenden. Unter dem Vorwand des politischen Chaos erhoben zwei Porfiristas die Waffen gegen Madero. Während dieses Konfliktes vertraute Madero seine Armee Victoriano Huerta (Abb. 9) an, ein Mann des Militärs, der mit dem US-Botschafter von Mexiko, Henry Lane Wilson, eine Vereinbarung schloss. Huerta verriet Madero, nahm ihn im Nationalpalast fest, tötete ihn und riss dadurch die Präsidentschaft an sich.

Victoriano Huerta regierte für fünfzehn Monate, er vertrat eine konservative Restauration, welche zu einer Radikalisierung bestimmter sozialer Gruppen führte und die Mobilisierung eines großen Teils der Bevölkerung förderte. Venustiano Carranza (Abb. 10) war der erste Revolutionär, der sich gegen den neuen Diktator erklärte und das politische Manifest – *El Plan von Guadalupe* –, entwarf, in dem er den Sturz der Regierung von Huerta forderte und nach neuen Wahlen rief, um die Rechtmäßigkeit wieder herzustellen. Er stellte die Konstitutionalistische Armee – *el Ejército Constitucionalista* – zusammen, welche aus vier Divisionen gebildet war: Álvaro Obregón (Abb. 11) kommandierte die Armee des Westens von Sonora aus, Francisco Villa die Nord-Division – *la División del Norte* – aus Chihuahua, Pablo González (Abb. 12) die Nordöstliche Armee und Emiliano Zapata die Befreiungsarmee des Südens – *el Ejército Libertador del Sur* – aus Morelos. Huerta musste gegen die Konstitutionalistische Armee kämpfen und gleichzeitig gegen den Einmarsch der amerikanischen Truppen, welche den Hafen von Veracruz besetzt hatten. Schließlich trat Huerta am 15. Juli 1914 zurück und ging ins Exil nach Europa.

Venustiano Carranza regierte von 1914 bis 1920. Er löste die Bundeswehr auf und verließ sich ausschließlich auf die revolutionäre Armee. Zusammen mit Álvaro Obregón als militärisches Oberhaupt entschied er sich für die Schaffung

einer stabilen und souveränen Regierung, welche auf der Einhaltung der Gesetze beruhen sollte. Am 13. August 1914 nahmen Carranza und Obregón die Hauptstadt ein und legten die Eisenbahn still, um die Ankunft der Truppen aus Chihuahua zu verhindern. Dieses Ereignis verursachte, dass Villa Carranza die Präsidentschaft aberkannte.

Im Oktober trafen sich die revolutionären Kräfte, und die Anführer versuchten, eine Einigung zu erzielen, um eine Regierung zu etablieren. Leider verursachte der Individualismus nur Auseinandersetzungen, deswegen bildeten Villa und Zapata ein Bündnis gegen Carranza. Sie wollten einen Zivilisten als Präsidenten, welcher sich mit den Idealen der Revolution identifizieren konnte. Als Konsequenz dieses langen Bürgerkrieges befand sich das Land im politischen, wirtschaftlichen und sozialen Chaos und Carranza versuchte, einen Nationalstaat zu bilden.

Als Francisco Villa und Emiliano Zapata die neue Regierung nicht anerkannten, ging Carranza gegen sie in die Offensive. In Norden verlor Villa alle Kämpfe gegen Álvaro Obregón, da der militärische Anführer über eine viel besser ausgerüstete Armee verfügte. Im Süden konnte sich die Bauernbewegung von Zapata nicht als Organisation konsolidieren, es gab einen Mangel an Waffen und ohne die militärische Hilfe von Villa verlor Zapata die Stadt von Morelos. Am 10. April 1919 wurde Zapata von seinem Anhänger Carranzai in der *Hacienda Chinameca* verraten, überfallen und getötet (Abb. 13).

Im Jahr 1920 griff Álvaro Obregón die Waffen gegen Carranza und bekämpfte ihn mit der Unterstützung von General Plutarco Elías Calles und Adolfo de la Huerta (Abb. 14). Mit dem politischen Manifest – *El Plan von Agua Prieta* – wurde Carranza gezwungen, zurückzutreten und am 21. Mai 1921 wurde er im Zuge einer obregonistischen Rebellion getötet.

Für sechs Monate übernahm Adolfo de la Huerta die Übergangsregierung, in der er eine versöhnliche und friedliche Position einnahm. Sechs Monate später gewann Álvaro Obregón die Präsidentschaftswahl und befahl die Ermordung des letzten Revolutionärs, Francisco Villa. Am 23. Juli 1923 wurde Villa ebenfalls überfallen und ermordet.

Die Regierung von Álvaro Obregón von 1920 bis 1924 war eine Epoche des Friedens und des Wiederaufbaus, das Land wurde an die Arbeiter verteilt und diese erhielten außerdem einen Mindestlohn für einen Arbeitstag. Die Ölkonzerne befanden sich unter der Kontrolle ausländischer Unternehmen, um die bestehenden Kontakte mit den Vereinigten Staaten nicht zu gefährden.

So viele Jahre des Bürgerkriegs schufen das große Bedürfnis zur sozialer Gerechtigkeit und Bildung. Obregón vergab das Bildungsministerium an José Vasconcelos (Abb. 15), er organisierte Kampagnen für die Alphabetisierung im ganzen Land, gründete ländliche Schulen und „*förderte den Stolz der nationalen Werte*“.³

Plutarco Elías Calles folgte als Präsident von Obregón nach, er regierte von 1924 bis 1928. In seiner Regierung wurden die Straßeninfrastruktur und die Einrichtung von verschiedenen Institutionen gefördert, das Wichtigste aber war die Gründung der Bank von Mexiko (Abb. 16). Als die Amtszeit von Calles zu Ende ging, gelang es Álvaro Obregón, eine Veränderung in der Staatsverfassung durchzuführen, die seine Wiederwahl sichern sollte. Obwohl diese Entscheidung mehrere Konflikte und Aufstände verursachte, gewann Obregón die Wahlen im Jahre 1928, aber er wurde während der Feierlichkeiten anlässlich seines Sieges getötet.

Mexiko erlebte eine weitere Zeit des Übergangs, bis Lázaro Cárdenas (Abb. 17) als Präsident gewählt wurde und von 1934 bis 1940 regierte. Von Anfang an nahm er Veränderungen vor und verteidigte die Interessen der Bauern und Arbeiter. Er begann mit der Agrarreform, verteilte Grundstücke an eine Million Bauern und schuf Gewerkschaften für die Lohnarbeiter. Das wichtigste Ereignis in seinem Amt war im Jahr 1938, als er die Ölindustrie verstaatlichte. Im kulturellen Bereich legte Cárdenas einen besonderen Schwerpunkt auf die nationalen Werte wie den Indigenismus und den Sozialismus.

Dieser Exkurs soll dazu dienen, die Ursachen zu erklären, welche zu der mexikanischen Revolution geführt haben. Es war der konkrete Zeitpunkt der mexikanischen Geschichte zu dem in dieser Arbeit präsentierte Künstlerin, Frida Kahlo, geboren wurde und ihre politische Ideale entwickelte. Es ist sehr wichtig,

³ González, 2010, S. 55

alle diese politischen Konflikte zu erwähnen, die das Land miterlebte, weil diese das Leben der Künstlerin geprägt und natürlich beeinflusst haben, sowohl in ihrem persönlichen als auch in ihrem künstlerischen Leben. Die Revolution und die Kleinkriege waren die historischen Momente, die Frida Kahlo dahin gebracht haben, eine sozialistische Ideologie anzunehmen. Ihr berufliches Leben entwickelte sich zu einem Zeitpunkt, zu dem der Indigenismus und der Nationalismus ganz im Vordergrund der Geschichte standen. Dies sind zwei Parametern, welche Frida Kahlo zu einem Teil ihrer Persönlichkeit machte - genauso wie ihre Liebe für das Mexikanische.

2. Die Biographie

2.0. Die Tochter

Frida Kahlo (Abb. 18) wurde am 7. Juli 1907 in Coyoacán, Mexiko-Stadt, geboren. Sie wurde als Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón getauft. Im Laufe ihres Lebens, bekam sie eine Reihe von Spitznamen, wie zum Beispiel *Friducha, Friduchita, Fridushka, Tu Niña Chiquitita* – Dein ganz kleines Mädchen –, *La Chicha, Friedita, F, La Poderosa* – die Mächtige –, *Friduchin, La Malinche, La Malhora, Fisita, Mara, Tu Venadito* – Dein Hirschlein –.

Ende der 30er Jahre, schrieb sie ihren Name ohne e, sie wechselte von deutschen Frieda auf Frida, um ihre Abneigung gegen den Nationalsozialismus zu manifestieren.

Das Ehepaar Wilhelm und Matilde Kahlo (Abb. 19) bekamen vier Töchter, Matilde, Adriana, Frida und Christina (Abb. 20). Maria Luisa und Margarita waren ihre Halbschwestern. Ihr älterer Bruder ist nach der Geburt gestorben.

Die Mutter, Matilde Calderón y González, wurde 1876 in der Stadt Oaxaca, Bundesland Oaxaca geboren. Sie litt längere Zeit an Brustkrebs und starb am 15. September 1932 nach einer Gallenblaseoperation. Matilde war die Älteste von zwölf Kindern. Die Mutter von Matilde, Isabel González y González war die Tochter eines spanischen Generals. Matilde ist, zusammen mit ihren Schwestern, in einem Kloster aufgezogen worden. Matildes Vater, Antonio Calderón, ein *Indio* – ein Eingeborener –, aus Morelia, Bundesland Michoacán, war Berufsphotograf und machte Daguerreotypen. Matilde litt an psychosomatischen epileptischen Anfällen, welche sich mit der Zeit verstärkten. Man weiß nicht genau wann und

warum diese Attacken begannen. Eine der Ursachen könnte der Autobusunfall sein, welchen Frida Kahlo 1925 erlebte. Es könnte Hysterie oder ein Neurodegenerativer Prozess gewesen sein, welches ihr sensitives Temperament angriff.

Der Vater Wilhelm Kahlo Kaufmann, wurde am 26. Oktober 1872 in Pforzheim, Deutschland geboren und starb am 14. April 1941 an einem Herzinfarkt. Nach kurzer Zeit in Mexiko, änderte er seinen Namen und wurde Guillermo Kahlo. Er war der Sohn einer protestantischen ungarischen Schmuckhändlerfamilie aus Pforzheim. Seine Eltern waren Johann Heinrich Kahlo, geboren im Jahre 1819 in Frankfurt, und Rosine Marie Henrietta Kaufmann, geboren am 7. Jänner 1840 in Pforzheim. Als Wilhelms Mutter starb, wanderte der junge Kahlo im Alter von neunzehn Jahren nach Mexiko aus. Im Jahr zuvor litt er häufig an epileptischen Anfällen deren Ursache ein Sturz war, der zu Gehirnverletzungen führte. *„Die Schäden führen zu Anfällen, Ohnmachten, die oft mit Stürzen verbunden sind“*.⁴ Aus diesem Grund konnte Wilhelm sein Studium an der Universität Nürnberg nicht absolvieren. Nach der Übersiedlung nach Mexiko, blieb der Junge Kahlo der deutschen Kolonie verbunden. *„So übt er bald in Läden von Deutschen verschiedene Tätigkeiten als Kassierer oder Verkäufer aus“*.⁵ Diese Verbindungen halfen ihm eine Stelle als Verkäufer im Luxusjuwelierladen *La Perla* zu bekommen.

Am 15. August 1893 heiratete der dreiundzwanzigjährige Kahlo seine erste Frau, die einheimische María Cardeño Espino, mit der er zwei Töchter zeugte: María Luisa (1894 – 1989) und Margarita (1897 – 1964). Ehefrau María starb bei der Geburt ihrer zweiten Tochter. Dieselbe Todesnacht rief Wilhelm Kahlo bei Isabel Calderón an, der Mutter seiner Arbeitskollegin Matilde Calderón. Frida Kahlo erzählte folgende Geschichte: *„In der Nacht, als seine Frau starb, rief mein Vater meine nachmalige Großmutter Isabel an. Sie kam mit ihrer Tochter, die damals im selben Geschäft wie mein Vater arbeitete. Er verliebte sich über alle Maßen in sie und heiratete sie später“*.⁶ Da Matilde nicht gewillt war sich um die beiden Töchter aus Wilhelms erster Ehe, die siebenjährige Maria Luisa und die dreijährige Margarita, weiter zu kümmern, wurden sie in das Kloster von Santa Inés in Tacuba geschickt.

⁴ Seeman, 2002, S. 12

⁵ Seeman, 2002, S. 13

⁶ Herrera, 2002, S. 25

In den Flitterwochen ließ sich Wilhelm eine Kamera von seinem Schwiegervater Antonio aus. Er nahm eine Reihe von Lichtbildern der altmexikanischen und der kolonialen Architektur auf, sodass eine bedeutende Sammlung entstand. Nach der Rückkehr von ihrer Hochzeitsreise überredete Matilde ihren Mann den Beruf ihres Vaters als Fotograf zu übernehmen. Wilhelm eröffnete sein Photoatelier im Zentrum von Mexiko-Stadt, in der Straße *16 de Septiembre*, und bekam kurz danach, 1904, einen wichtigen Auftrag von Porfirio Díaz, dem mexikanischen Präsidenten. Er sollte für die Einhundertjahrfeier zu Ehren der Unabhängigkeitserklärung im Jahre 1910 eine großformatige Luxuspublikation erstellen. Er arbeitete bis 1908 an Aufnahmen von kolonialen Bauten und Denkmälern, sowie an einer Dokumentation von Bauten die unter Porfirio Díaz errichtet wurden. Da 1910 die mexikanische Revolution ausbrach, wurde das Projekt nicht verwirklicht. Erst 1924 wurde ein Teil dieser Aufnahmen in einer speziellen sechsbändigen Ausgabe gedruckt: *Iglesias de México* – Die Kirchen Mexikos – (Abb. 21). Diese Arbeit wurde zusammen mit dem mexikanischen Künstler Gerardo Murillo – Pseudonym Dr. Atl, dem Kritiker Manuel Taussaint und dem Ingenieur Benítez realisiert. Somit erfasste Kahlo das architektonische Erbe Mexikos und erlangte den Titel „erster offizieller Fotograf des Kulturgutes Mexikos“ – *„Primer fotógrafo oficial del patrimonio cultural mexicano“*.⁷

Wilhelm Kahlo kaufte 1889 in Coyoacán ein Grundstück von 800 Quadratmetern. Dies war ein Teil des Landgutes *La Hacienda de San Pedro Mártir*, in Wohnviertel *El Carmen*, das zu einem ehemaligen Karmeliterkloster gehörte. Auf diesem Grundstück baute Wilhelm Kahlo ein Haus mit einem rechteckigen Grundriss, wo die Familie 1904 einzog (Abb. 22). Viel später, 1932, kaufte Diego Rivera das angrenzende Grundstück, wo er 1937 und 1947 weitere Anbauten, wie zum Beispiel ein großes und beleuchtetes Atelier für Frida Kahlo, ein extra Schlafzimmer und darunter ein kleiner Speiseraum errichtet wurden. Diese neue Erweiterung baute Rivera mit Vulkanstein aus *el Pedregal* – der Steinwüste – von San Ángel. *„Die Fassade war ursprünglich weiß, wurde dann blau gestrichen“*.⁸ (Abb. 23)

⁷ Herrera, 2008, S. 20

⁸ Kahlo in: Katalog, Frida Kahlo, Retrospektive, Prignitz-Poda, Helga (Hrsg.), Bank Austria Kunstforum, München, Prestel, 2010, S. 210

Die erste Tochter der Kahlos, Matilde, neun Jahre älter als Frida, wurde 1898 geboren. Adriana, die zweite Tochter, fünf Jahre älter als Frida, wurde 1904 geboren. Frida, die dritte Tochter, wurde am 7. Juli 1907 im Hause Coyoacán geboren. Ihre Mutter konnte sie nicht lange stillen. Nach Quellen die erzählen, dass Frida Kahlos Mutter krank war, weil sie ihr einzigen Sohn verlor; eine andere Quelle berichtet sie konnte Frida nicht länger stillen, weil sie wieder schwanger war. Elf Monate nach Frida Kahlos Geburt, 1908, wurde die vierte und letzte Tochter Christina geboren. Frida wurde von einer Amme, eine Indiofrau, ernährt und erzählt in einem Gespräch mit Raquel Tibol, 1954: *„Ich würde von einer Amme genährt, der jedes Mal bevor ich trinken durfte, die Brüste gewaschen wurden“*.⁹ Dass Frida Kahlo von einer einheimischen Frau gesäugt wurde, war für die Künstlerin ein bedeutungsvolles Gefühl, das sie zu ihrem mexikanischen Erbe machte.

Frida Kahlo begann ihren eigenen Mythos zu gestalten, welchen sie mit ihrem Geburtsjahr startete. Sie sagte sie wurde 1910 anstatt 1907 geboren. *„Es handelt sich also um eine fest eingebürgerte Geschichtsfälschung, die von Kahlo selbst ausging“*.¹⁰ Erst 1981, siebenundzwanzig Jahre nach ihrem Tod, wurde über ihr richtiges Geburtsjahr recherchiert. Raquel Tibol berichtete: *„zwei Mitarbeiter des deutschen Fernsehers, Gisliind Nbakowski und Peter Nicolay, kamen nach Mexiko, um einen halbstündigen Film für das Westdeutsche Fernsehen zu drehen. In der Absicht, dem Filmprojekt zu neuen Erkenntnissen zu verhelfen, bat ich (Raquel Tibol) den Schriftsteller Marco Antonio Campos, das deutsche Filmteam zu seiner Patenttante Isabel Campos zu begleiten, Fridas enger Freundin [...]. Die beiden Mädchen haben gemeinsam die Grundschule in Coyoacán besucht und waren einander in langjähriger vertrauter Freundschaft verbunden. Im Verlauf des Interviews erzählte Isabel Campos den Deutschen, das Geburtsdatum 1910 stimmte nicht, Frida sei ein Jahr jünger als sie selbst[...]“*.¹¹ Die Autoren welche sich bis jetzt mit Frida Kahlos Biographie auseinandergesetzt haben, haben unterschiedliche Vermutungen, welchen Grund die Künstlerin gehabt habe, ihr Geburtsjahr zu ändern, was sie schon als junges Mädchen tat. Ein Beweis sind die erhaltenen Briefe, welche ihrer ersten großen Liebe, Alejandro Gómez Arias, geschrieben hat. Die zutreffende Vermutung, welche von

⁹ Tibol, 1980, S. 18

¹⁰ Seemann, 2002, S. 11

¹¹ Tibol, 1980, S. 101 – 102

Frida Kahlo selbst begründet wurde, war: *„Frida wollte zugleich mit dem modernen Mexiko geboren sein“*.¹² Später wurde die Künstlerin, als die Tochter des revolutionären Jahrzehntes in Mexiko angesehen.

Frida Kahlo ähnelte beiden Elternteilen, sie sagte von sich selbst: *„Ich habe den Körper meiner Mutter und die Augen meines Vaters“*.¹³

Die Künstlerin beschrieb ihre Mutter als *„eine kleine Frau, wie eine kleine Glocke aus Oaxaca. Sie konnte nicht lesen oder schreiben, sie konnte nur Geld zählen“*.¹⁴ Matilde Kahlo war eine Frau mit sehr schönen Augen, einem feinen Mund und dunkelhäutig. Sie war sehr sympathisch, aktiv und intelligent, eine strenge Katholikin die ihre Religion sehr ernst nahm und erzog ihre Familie in einer strengen mexikanischen Tradition. Frida und ihre Schwestern konnten schon als kleine Mädchen nähen, sticken, kochen und putzen.

Sie sagte von ihrem Vater, *„er sei sehr interessant und elegant, war ein ruhiger, arbeitsamer und mutiger Mann“*.¹⁵

2.1. Die Schülerin

Mit drei und vier Jahren wurden Christina und Frida in einen Kindergarten eingeschrieben und dann mit fünf und sechs für ein ganzes Jahr zum Religionsunterricht geschickt, um die erste Kommunion empfangen zu können. Frida Kahlo behielt ihren christlichen Glauben bis zum fünfzehnten Lebensjahr.

Frida Kahlo wurde in eine öffentliche Schule geschickt. Nach dem Kindergarten, besuchte sie die Grundschule – *la Primaria Escuela Francisco Xavier Clavigero in Coyoacán*. Danach, im Jahr 1919, kam sie in die *La Escuela Nacional para Maestros* – die Nationalschule für Lehrer. Dort belegte sie Fächer wie Spanisch, Englisch, Algebra, menschliche Anatomie und Physiologie, Kosmographie, Theorie und Praxis der Lehre, Musik, Zeichnen, Nähen und Sport. Mit Dreizehn begann sie mit kommunistischen Aktivitäten und engagierte sich in der linken Schülerorganisation. Mit Siebzehn trat sie in den kommunistischen Jugendverband ein. Die mexikanische Revolution, sowie die politische

¹² Herrera, 2002, S. 14

¹³ Tibol, 1980, S. 18

¹⁴ Tibol, 2005, S. 16

¹⁵ Tibol, 2005, S. 16

Propaganda jener Zeit, waren der große Einfluss für ihre Entscheidung eine Kommunistin zu werden.

Dann, im Jahre 1922, mit fünfzehn Jahren, konnte sie das Gymnasium *La Escuela Nacional Preparatoria* (Abb. 24), die beste Schulinstitution damals in Mexiko, besuchen. In dieser Epoche war es nicht sehr üblich Schülerinnen in den Gymnasien vorzufinden. Frida Kahlo wurde, neben fünfunddreißig andere Mädchen, die eine Zulassungsprüfung positiv bestanden hatten, erfolgreich akzeptiert. Sie wählte Fächer wie Botanik, Englisch, Deutsch, Französisch, Griechisch und Latein, um die Voraussetzungen für den Besuch der medizinischen Fakultät zu erlangen. Ab ihrem vierzehnten Lebensjahr hatte sie den Wunsch Medizin zu studieren.

Die junge Frida Kahlo war keine besonders gute Schülerin, obwohl sie gute Noten ohne große Anstrengung erzielte. Sie las viel und zeigte Begeisterung für bestimmte Themen wie Biologie, Literaturgeschichte oder Kunst; aber ihr größtes Interesse war der Umgang mit Menschen. Sie verbrachte viel Zeit im Universitätspark, wo sie mit Hausierer um Süßigkeiten wettete. Bei dieser Gelegenheit lernte sie die „Straßensprache“, welche sie später so besonders charakterisieren würde. Nach der Schule half Frida Kahlo ihrem Vater im Photostudio, *„Ich half ihm seine Fotos zu wässern, zu beschneiden und zu pressen und sie zu verkaufen“*¹⁶, begleitete ihn überall hin und lernte so die Stadt sehr gut kennen.

Die 20er Jahre waren eine wichtige Zeit für Mexiko, in der sich das Land langsam als Nation entwickelte. 1917 wurde das Schulsystem unter Bundespräsident Álvaro Obregón (Abb. 11) und José Vasconcelos (Abb. 15), ein Philosoph und Rechtsanwalt, als Bildungsminister erneuert. Die Mexikaner fühlten in dieser Zeit eine neue und stolze Identität. *„Jetzt richtete sich die öffentliche Aufmerksamkeit wieder auf das einheimische Kulturerbe“*.¹⁷ Vasconcelos wollte das Bildungswesen in was etwas streng Nationales umwandeln: laut ihm, sollte sich die Bildung auf „unseren Blut, unsere Sprache und unseren Volk“ stützen. Dieser Mann war überzeugt, dass die Kunst die Macht besitze, einen Wechsel in der Gesellschaft hervorzubringen. *„Er ruft ein Kulturprogramm ins Leben, das*

¹⁶ Campos in: Grimberg, Salomon, Frida Kahlo, Bekenntnisse, München, Prestel, 2008, S. 63

¹⁷ Herrera, 2002, S. 31

*Mexiko erstmalig weltweit Anerkennung einbringt: Bildung und Kultur für alle ist ab sofort das Motto des Landes, die bäuerliche Bevölkerung soll „erzogen“ werden“.*¹⁸

Mit diesem Gedanken, beauftragte Vasconcelos die drei radikal links orientierten Maler, die sogenannten *Muralistas* – Freskenmaler – Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros (Abb. 25), damit diese die Wände öffentlicher Gebäude mit einem Ausstattungsprogramm der mexikanischen Geschichte, speziell der Revolutionsgeschichte und der mexikanischen Kultur, zu dekorieren. Die Künstler sollten die nationale, indianische Vergangenheit entdecken und diese in eine moderne Identitätsbildung verwandeln – so entstand das Stichwort: Mexicanismo.

*„Die mexikanische Wandmalerei wurde als Sprecher der Revolution von 1910 geboren und nicht als Teil einer künstlerischen Bewegung, sondern als eine andere Erfahrung und widerspiegelt die tiefen Erschütterung der Geschichte Mexikos. Die Wandmalerei ist einer der großen Momente in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, weil es eine Rückkehr zur Kommunikation ist“.*¹⁹

In dieses Ambiente von bewegter Politik, neu geschaffener Bildung, nationaler Kunst und neuer Idiosynkrasie, ist die junge Frida Kahlo eingetreten. Von 1922 bis 1923 arbeiteten Diego Rivera und José Clemente Orozco im Amphitheater Simón Bolívar, welches sich in der Schule Frida Kahlos befand. Den Studenten wurde verboten, die Künstler zu besuchen oder zu belästigen, weil Riveras sozialutopische Malerei heftige Auseinandersetzungen mit ihnen verursachte und Thema der Kritik war. Seine Wandmalerei war stark von den Vorbildern der italienischen Renaissance inspiriert, aber *„ideologisch eröffnete sie unbekannte Horizonte“*.²⁰

Im Herbst 1923 gründete Rivera, gemeinsam mit neun anderen Künstlern, die Revolutionäre Gewerkschaft der Technischen Zeichner, Maler und Bildhauer. In dieser Zeit entwickelte der Künstler seinen typischen klassischen Stil, *„wo er seine Figuren mehr Körper verleiht“*.²¹

¹⁸ Seemann, 2002, S. 34

¹⁹ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 44

²⁰ Prignitz-Poda, 2010, S. 19

²¹ Seemann, 2002, S. 80

2.2. Die Freundin

Frida Kahlo verbrachte drei Jahren, von Februar 1922 bis September 1925, in der Schule *La Escuela Nacional Preparatoria*. In dieser Zeit gehörte sie zu verschiedenen Gruppen die ihr Leben besonders geprägt haben. Wie schon erwähnt wurde, gehörte Frida Kahlo der Jugendorganisation der kommunistischen Partei an und beschäftigte sich mit den Werken von Marx und Engels. Sie glaubte ihr Professor Antonio Caso sei sehr konservativ, deswegen schrieb sie einer Freundin über ihm: *„er spricht und spricht sehr schön, aber ohne Substanz. Wir haben von Platon, Aristoteles, Kant, Bergson und Comte satt; er traut sich nicht über Hegel, Marx oder Engels zu sprechen. wir müssen was tun!“*.²² Wegen der politischen Situation in Mexiko, stellte sich Frida Kahlo auf die Seite der Armen und der Unterdrückten. Womit sie die Ideen des Kommunismus übernahm, welche sich im Laufe ihres Lebens verstärkten.

Die Freundeskreise teilten sich in „Cliques“ oder „Gangs“ und hatten Freunde in der Gruppe *los contemporáneos* – der Zeitgenossen –, eine literarische Gruppe, wo die Mitglieder sich gegen den gesellschaftlichen Realismus manifestierten. Von diesem Kreis kannte sie Carlos Pellicer, ein wichtiger mexikanischer Dichter. Eine andere Gruppe, mit welcher sich Frida Kahlo identifizierte, war *los maestros* – die Lehrer –, wo zwei Schulsprecher sich stark an die Politik Vasconcelos anlehnten.

Aber die „Gang“ mit der sich Frida Kahlo am meisten identifizierte, war *los cachuchas* – die Mützen – (Abb. 26), deren Name davon kam, weil sie braun karierten Mützen trugen. Diese Gruppe wurde von sieben Männer und zwei Frauen geführt: Miguel N. Lira (Spitzname Chong Lee, weil er sich gut mit der chinesische Dichtung auskannte), José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles (Spitzname *Chucho Paisajes* – Chucho Landschaften – wegen seinen Nachname: Flüsse und Täler), Alfonso Villa, Manuel González Ramírez (Spitzname *El Peques* – der Kleine –), Alejandro Gómez Arias (Abb. 27) (der Anführer der Gruppe und die erste große Liebe von Frida), Carmen Jaime (Spitzname Carmen James) und Frida Kahlo. Die Gruppe war so eng verbündet, dass sie sogar ihre eigene persönliche Sprache entwickelten.

²² Herrera, 2008, S. 36

Auf einer Seite hatte die Gruppe einen idealistischen Blick über die Zukunft ihres Landes und auf der anderen Seite, provozierten sie Chaos in der Schule, welches durch ihre Streiche verursacht wurde. Es war eine sehr intellektuelle und nationalistische Gruppe, die Kampagnen organisierten, mit der Absicht die Schule neu zu reformieren.

Der Lieblingsversammlungsort der *cachuchas* war die Iberoamerikanische Bibliothek, wo sie sich um ihre Schularbeiten kümmerten, aber auch gemeinsam zeichneten, lasen und debattierten. Als Gruppe, zeigten sie großes Interesse an Politik, Literatur, Philosophie und Geschichte, sie lasen alles, von der Bibel bis zu zeitgenössischen Autoren, vor allem waren sie von der klassischen spanischen und russischen Literatur beeindruckt. „*Sie lesen wie wild, Bücher in alle Sprachen, die neuesten natürlich, aber auch die anerkannten Philosophen, Hegel etwa und klassische Autoren wie Hugo, Wells, Dostojewski, Puschkin und Tolstoj*“.²³ Die Mitglieder hatten sogar einen Wettbewerb: wer das spannendste Buch fand und es am schnellsten fertig lesen konnte gewann.

Frida Kahlo und Alejandro Gómez Arias waren zwischen 1922 und 1925 verliebt, sie erklärte, dass die Beziehung bis „*der Bus uns beide zerquetschte*“²⁴ dauerte. Alejandro Gómez wurde von März bis November 1927 nach Europa geschickt und als er zurückkam, hatte der junge Mann andere Interessen als Frida, er beschäftigte sich viel mit der Schule und mit neuen Aktivitäten. Die Entfernung und die lange Trennung brachte die Liebe auseinander, im Juni 1928 war die Beziehung zwischen beiden zerbrochen. Alejandro Gómez verliebte sich in Fridas Freundin, Esperanza Ordoñez, zur gleichen Zeit kannte Frida schon Diego Rivera und war von der kommunistischen Ideologie der neuen Gruppe begeistert, Diese Themen interessierten Alejandro Gómez nicht und er wollte nicht dabei sein.

Aus der Freundschaft während der Schulzeit, entstand für alle Mitglieder eine enge Verbundenheit, die bis zum Schluss ihres Lebens anhielt. Sie halfen und ermutigten sich gegenseitig in den verschiedenen Berufen. Eine zärtliche Freundschaft verband Frida Kahlo mit ihren *carnales y manas* - Freunde und Freundinnen –, welche immer dabei waren, bis zum Schluss ihres Lebens.

²³ Seemann, 2002, S. 47

²⁴ Campos in: Grimberg, Salomon, Frida Kahlo, Bekenntnisse, München, Prestel, 2008, S. 73

2.3. Die Verletzte

Mit sechs Jahren bekam Frida Kahlo Kinderlähmung. Alles begann mit schrecklichen Schmerzen im rechten Bein. Das zappelige Mädchen durchlebte eine radikale Veränderung, sie war nicht mehr das lustige mollige Mädchen, sondern ein dünnes Kind mit düsterem Ausdruck. Durch ihre Krankheit musste sie neun Monate im Bett verbringen. Als sie wieder gehen konnte, empfahl der Arzt ein Sportprogramm um ihr lädiertes Bein zu kräftigen. In dieser Zeit intensivierte sich die Beziehung zu ihrem Vater Wilhelm Kahlo. Er unterstützte seiner Tochter und half ihr bei allen sportlichen Aktivitäten, wie Fußball spielen, boxen und schwimmen. Das rechte Bein blieb aber schlank und zur Seite geneigt, Frida Kahlo humpelte ein wenig, was ihr den Spitznamen „*Frida pata de palo – Holzbein-Frida*“²⁵ einbrachte. Um ihre Einsamkeit in diese Zeit leichter zu ertragen, erfand sie eine imaginäre Freundin, welche laut ihren Tagebuchaufzeichnungen, die Ursache für eine Reihe von Doppeldarstellungen in ihren Selbstportraits sein könnte.

Am 17. September 1925 nachmittags, bestieg Frida Kahlo gegen siebzehn Uhr dreißig in Begleitung von Alejandro Gómez Arias einen Bus der vom Stadtzentrum nach Coyoacán fuhr. Als der Bus sich einer langsam fahrender Straßenbahn näherte, wurde der junge Busfahrer ungeduldig und er überholte die Straßenbahn in dem Moment wo diese abbiegen wollte. Laut Frida Kahlos Erzählungen, war der Aufprall langsam und lautlos: *„ihr Rückgrat war an drei Stellen im Beckenbereich verletzt, ein Schlüsselbein und zwei Rippen gebrochen, am rechten Bein zählte man elf Brüche, ihr rechter Fuß war ausgerenkt und zerquetsch; ferner war ihre linke Schulter ausgekugelt, und das Schambein war dreifach gebrochen. Der stählerne Handgriff hatte ihren Unterleib förmlich aufgespießt. Das Eisen hatte sich in die linke Hüfte gebohrt und war bei der Vagina wieder ausgetreten“*.²⁶

Die Verletzten wurden in das Rotkreuz Krankenhaus gebracht und in zwei Gruppen aufgeteilt: die leicht Verletzten bekamen sofortige medizinische Hilfe, die schwerer Verletzten, mussten warten, da man ihnen wenig Überlebenschancen einräumte. Frida Kahlo, die die schwersten Verletzungen erlitt, gehörte leider zur zweiten Gruppe.

²⁵ Herrera, 2002, S. 26

²⁶ Herrera, 2002, S 48

Sie blieb einen Monat im Spital und musste danach noch insgesamt drei Monate im Bett verbringen. Erst später, als Frida Kahlo von Dr. Ortiz Tirado behandelt wurde, entdeckte dieser die Fraktur ihrer Wirbelsäule, weshalb sie neun Monate ein Gipskorsett tragen musste und absolute Ruhe verordnet bekam.

Insgesamt musste Frida Kahlo „*zweiunddreißig chirurgische Operationen*“²⁷, über sich ergehen lassen. Die meisten davon an ihrer Wirbelsäule und am rechten Fuß. Sie trug insgesamt achtundzwanzig Korsette: eines aus Stahl, drei aus Leder und den Rest aus Gips. Sie erlebte zwei Schwangerschaftsabbrüche und eine Fehlgeburt. Der erste Abbruch wurde 1929 wegen einer Missbildung des Beckens durchgeführt, der zweite 1934 wegen einer Unterfunktion der Gebärmutter, die Fehlgeburt erlebte sie 1932 in Detroit. Der Grund weshalb Frida Kahlo kinderlos blieb, war nicht nur der Unfall und dass ein Eisen sie aufgespießt hatte, sondern weil ihre Eierstöcke und Gebärmutter unterentwickelt waren. Drei Kahlo Schwestern, ausgenommen Christina, litten unter Ovarialinsuffizienz, einer Erbkrankheit, wo ihre Eierstöcke die Reife eines zwölfjährigen Mädchens erlangten, die Babys lösten sich in ihre Gebärmutter aus.

1930 diagnostizierte Dr. Leo Eleosser in San Francisco, Frida Kahlos vertrauter Arzt und guter Freund, eine angeborene Verformung der Wirbelsäule. Durch Röntgenaufnahmen konnte er eine ausgeprägte Skoliose und eine Auflösung des Bandscheibenknorpels feststellen. 1933 verschlechtert sich ihr Gesundheitszustand, dies führte wieder zu längeren Krankenhausaufenthalten. Nach dem Tode der Mutter im Jahre 1932 übernahm die älteste Schwester Matilde die Position des Familienoberhauptes der Schwestern Kahlo. Ihre spezielle Fürsorge galt vor allem Frida.

1938 reiste Frida Kahlo nach New York, um bei ihrer ersten Ausstellung dabei zu sein. Wieder von Schmerzen geplagt, musste sie sich erneut in orthopädische Behandlung begeben. Dr. David Glusker gelang es ein Geschwür im rechten Bein zu heilen. Als sie Syphilis Symptome zeigte, machten die Ärzte einen Wassermann-Kahn-Test, doch die Ergebnisse ergaben einen negativen Befund. Im Jänner 1939 reiste sie nach Paris, um an ihrer zweiten Ausstellung teil zu nehmen. Am Ende des Monats wurde sie ins Amerikanische Krankenhaus

²⁷ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 12

eingeliefert, „*sie hatte sich eine Nierenentzündung mit Kolibakterien zugezogen*“.²⁸ Als die Künstlerin 1939 zurück nach Mexiko kam, verstärkten sich ihre Schmerzen am Rückgrat und sie musste wieder ein orthopädisches Hilfsmittel benutzen, welches mit einem Gewicht von zwanzig Kilo ihre Wirbelsäule strecken sollte.

1940 wollten die mexikanischen Ärzte Frida Kahlo noch einmal operieren, Dr. Eleosser sträubte sich dagegen, er meinte „*Fridas körperliche Schmerzen sind der Ausdruck einer physischen Krise [...] Er verordnete Bettruhe, Alkoholabstinenz, Elektrotherapie und die Einnahme von Kalzium*“.²⁹ Mitte der 40er Jahren waren die Schmerzen an der Wirbelsäule und am rechten Bein unerträglich, „*die Ärzte experimentieren mit Stahl-, Leder- und Gipskorsett, die zwar stabilisieren, aber ihrerseits neue Schmerzen verursachen*“.³⁰

Der Tode ihres Vater Wilhelm Kahlo am 14. April 1941 führte zu starken Depressionen, die sich belastend auf ihren gesundheitlichen Zustand auswirkten.

1944, als Frida Kahlo in der Maler- und Bildhauerakademie *La Esmeralda* unterrichtete, musste sie ihre Stunden beschränken, auch die lange Anreise von Coyoacán ins Stadtzentrum verschlechterte ihre Gesundheit. Die Schmerzen an der Wirbelsäule und am Fuß verstärkten sich, weshalb der Arzt Dr. Zimbrón ihr ein Stahlkorsett verordnete, welches für einige Zeit das Leiden verringerte, aber sie wurde oft ohnmächtig und bekam hohes Fieber. Ein anderer Arzt, Dr. Moreno, diagnostizierte Syphilis und verordnete eine Behandlung mit Bismut. In diesem Jahr musste sie acht verschiedene Korsette tragen, im Jahr 1945 bekam die Künstlerin ein neues Gipskorsett, das jedoch die Schmerzen im Bein nicht lindert. Sie bekam Lipidol-Spritzen, welche Druck in Gehirn verursachten und somit zu ständigen Kopfschmerzen führten.

Am 25. Mai 1946 reiste Frida Kahlo mit ihrer Schwester Christina nach New York um sich einem komplizierten, schmerzvollen, chirurgischen Eingriff an der Wirbelsäule zu unterziehen: „*vier Rückenwirbel wurden fest miteinander verbunden, teils durch eine Knochenverpflanzung, teils Hilfe eines fünfzehn Zentimeter langen Metallstückes*“.³¹

²⁸ Herrera, 2002, S. 242

²⁹ Salber, 1997, S. 105

³⁰ Salber, 1997, S. 120

³¹ Herrera 2002, S. 356

Dr. Phillip Wilson, ein orthopädischer Chirurg, operierte sie vier Stunden lang. Danach durfte sich Frida Kahlo für mehrere Wochen nicht bewegen und musste im Bett bleiben. Geplant war, dass sie zwei Monate im Spital bleiben sollte und einen Monat in New York, um postoperative Komplikationen zu vermeiden. Genau einen Monat nach dem Eingriff, erlitt Frida Kahlo einen Nervenzusammenbruch aus Angst, weil sie sich nicht bewegen durfte. Sie musste ein Stahlkorsett tragen, sowie orthopädische Schuhe um die unterschiedliche Länge ihrer Beine auszugleichen. Am 29. Juli machten sich die Schwestern mit dem Zug auf die dreitägige Rückreise nach Mexiko. Christina adaptierte Fridas Bett mit Holzbrettern unterhalb der Matratze, damit die Wirbelsäule stabil blieb.

1948 konsultierte Frida Kahlo Dr. Farill (Abb. 28) im Englischen Krankenhaus in Mexiko-Stadt, er sollte ihr Rückgrat heilen und auch die Durchblutung ihres rechten Fußes verbessern. Sie war anämisch und bekam eine Infektion in der rechten Hand. Das neue Knochentransplantat an der Wirbelsäule wuchs jedoch nicht an und es folgten Komplikationen. *„Die Wunde wollte nicht heilen und infizierte sich immer wieder von Neuem“.*³² Die Ärzte sagten, dass „sie Osteomyelitis hatte, eine Knochenmarkentzündung, welche einen fortschreitenden Knochenschwund verursachte“.³³ Kahlo blieb fast ein Jahr im Spital und unterzog sich fünf oder sechs weitere Operationen.

Im Januar 1950 verschlechtert sich ihr Gesundheitszustand, Dr. Farril stationiert sie fast für ein ganzes Jahr für eine Behandlung im Englischen Krankenhaus. Der Arzt empfiehlt eine Amputation des rechten Fußes bis zum Knie, da sie an Wundbrand litt. Diese Operation wurde erst im August 1953 durchgeführt und sie war, da sie sich nicht mehr allein bewegen konnte, auf einen Rollstuhl angewiesen.

Die Amputation ihres Beins beleidigte Frida Kahlos ästhetisches Empfinden, sie war komplett demoralisiert und wollte selbst Diego Rivera nicht sehen. Sie spielte mit dem Gedanken an Selbstmord wegen ihrer Schmerzen und Einsamkeit.

Zwei Wochen nach der Amputation kehrte Frida Kahlo zurück in ihr Haus in Coyoacán. Am Anfang wollte sie ihre Beinprothese nicht benutzen, weil sie

³² Campos in: Grimberg, Salomon, Frida Kahlo, Bekenntnisse, München, Prestel, 2008, S. 49

³³ Herrera, 2008, S 295

schmerzhaft war und sie anekelte. Wegen der Schmerzen nahm sie sehr viele Medikamente ein und konnte erst nach drei Monaten wenige Schritte gehen.

Am 13. Juli 1954, nach der Genesung von einer Lungenentzündung, starb Frida Kahlo (Abb. 29). *„Die offizielle Version der Todesursache lautete: Lungenembolie“*.³⁴ In Mexiko ist der Tod der Anfang. *„Frida hatte eine Art, den Tod zum Narren zu halten, mit ihm herumzuspielen, sie nutzte ihre Sprachkraft und gab ihm Namen wie: La Mera Dientona – der alte Rafzahn –, La Tostada – die Gegrillte –, ein Euphemismus für La Chingada – die alte Hure, La Catrina – die Ballkönigin, La Pelona – die Kahle“*.³⁵

2.4. Persönlichkeiten in ihren Leben

Im September 1928, drei Monate nach der Trennung von Alejandro Gómez Arias, tritt Frida Kahlo in das Boheme-Leben der Photographin Tina Modotti (Abb. 30) ein, wo sie die Freundschaft mit Diego Rivera vertiefte. Modotti war eine in den USA geborene Italienerin, kam 1923 als Begleiterin des Meisterphotographen Edward Weston nach Mexiko und engagierte sich in der kommunistische Bewegung. Für Frida Kahlo war Tina Modotti ein Vorbild. *„Frida und Tina Modotti lernten sich kennen und waren rasch Freundinnen“*.³⁶

Dank der Freundschaft mit den Mitgliedern der Kommunistischen Partei, vor allen die Freundschaft mit dem großen Meister Diego Rivera, öffnete sich für die junge Kahlo eine ganz neue Welt. Zu dieser Zeit war Rivera schon ein bekannter und erfolgreicher Künstler; er kannte viele Leute aus unterschiedlichen künstlerischen und politischen Kreisen. Dieser Mann führte die wildfremde Frida Kahlo in seine Gesellschaft ein, zu der ein Freundeskreis weit den mexikanischen Grenzen reichte. Innerhalb eines Jahres, am 21. August 1929, schlossen die Ehe.

Im November 1930 ging das Paar in die Vereinigten Staaten und blieb bis Juni 1931 in San Francisco. Während dieser Zeit lernte Frida Kahlo einen alten Pariser Freund von Diego Rivera, den Bildhauer Ralph Stackpole und seine Frau Ginette kennen, sowie Emily und Sidney Joseph, Timothy Pflueger, der Architekt der Börse, William Gerstle, der Versicherungsvertreter Albert M. Bender und traf

³⁴ Salber 1997, S. 137

³⁵ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 25

³⁶ Herrera, 2002, S. 68

auch den Dr. Leo Eleosser, ein berühmter Thoraxchirurg, welcher sie im Jahr 1926 in Mexiko kennenlernte. Dr. Eleosser blieb als vertrauter Arzt und Freund für den Rest ihres Lebens.

Zur Ehre von Diego Rivera und Frida Kahlo wurden in New York eine Reihe von Partys und Empfängen organisiert. Durch die Beziehung mit Frau Paine wurden die Riveras in eine künstlerische und finanzstarke Welt eingeführt, wo sie die Frau von John D. Rockefeller, sie wurde dann eine gute Freundin und Sponsorin von Rivera, kennengelernt haben. Die Riveras kannten auch Lucienne (Abb. 31) y Suzanne Bloch, die Töchter des Schweizer Komponisten Ernest Bloch, sowie Walter Pach, ein Schriftsteller und Kunstkritiker. *„1931 kannte Frida den ungarischen-amerikanischen Photographen Nickolas Muray (Abb. 32), dessen Beziehung für die nächsten Zehn Jahre dauerte“.*³⁷ Die Künstlerin war sehr glücklich in New York, wo sie viele neue Leute kennenlernte. Sie war befreundet mit den Mitgliedern aus der europäischen Avantgarde Bewegung, wie der Dadaismus und Surrealismus vom Museum of Modern Art, MoMA. Mit diesem Freundeskreis blieb Frida Kahlo für sehr viele Jahre engverbunden, welcher sie große Hilfe in schwierigen Momenten leistete.

Als die Riveras zurück nach Mexiko kehrten, wurde ihr Haus von San Ángel ein Mekka für die internationale Intellektualität. Dort fanden Schriftsteller, Maler, Photographen, Musiker, Schauspieler, Flüchtlinge, Aktivisten und Politiker immer offene Türen, viel Essen und Tequila. Unter ihren Freunden, in den 30er Jahren, waren John Dos Pasos, Waldo Frank, der Bundespräsident Lázaro Cárdenas (Abb. 17), der Photograph Manuel Álvarez Bravo (Abb. 33) und seine Frau Lola (Abb. 34), die Schauspielerin Dolores del Río, Trotzki's Sekretär Jean van Heijenoort und viele andere.

1935 kam der amerikanische Bildhauer Isamu Noguchi (Abb. 35) nach Mexiko. Er arbeitete an einem Fresko in Hochrelief mit polychromierten Zement und geschnitzten Ziegeln. Es wurde ihm eine Wand im Markt Abelardo L. Rodríguez in Mexiko-Stadt zugeordnet, wo er für acht Monate arbeitete. Der Kreis der Künstler in Mexiko war sehr reduziert, womit unvermeidlich war, dass Frida Kahlo Noguchi kennenlernte. Als Kahlo diesmal allein nach New York zurückkehrte, führte Noguchi sie in seinem Freundeskreis ein. Sie involvierte sich mit einer kleinen Gruppe von Freunden der Zeitschrift Vanity Fair, wo sie die

³⁷ Grimberg, 2009, S. 23

Verlegerin Clare Boothe Luce (Abb. 36) und die Schauspielerin Dorothy Hale kennenlernte.

Diego Rivera kündigte am 3. Oktober 1929 seine Mitgliedschaft bei der kommunistischen Partei Mexikos, was ein großer Schlag für seinen Glauben war. Ein Paar Jahre später, 1933, änderte Rivera seine Meinung: er glaubte an einen revolutionären Internationalismus, eine Lehre die sich gegen den Sozialismus von Stalin wandte. In September 1936 wurde Rivera offizielles Mitglied des mexikanischen Sektors der Vierten Internationale, eine Partei die 1933 von Trotzki Anhängern gegründet wurde.

Leo und Natalia Trotzki (Abb. 37) wurden aus Moskau vertrieben und danach im Jahr 1929 aus der Sowjet-Union. Auf der türkischen Insel Prinkipo hatten sie bis 1933 politisches Asyl. Bis 1935 bot die französische Regierung Hilfe an, wegen des Druckes der Sowjet-Union siedelten die Trotzki nach Norwegen. Aber auch auf Norwegen wurde wirtschaftlicher Druck ausgeübt, deshalb ging das Paar am 19. Dezember 1936 sich in Oslo an Bord der „Ruth“ Richtung Mexiko. Der Bundespräsident von Mexiko, Lázaro Cárdenas, genehmigte am 21. November, Dank der Fürsprache von Diego Rivera, ihren Aufenthalt als Asylanten in Mexiko. Das Schiff legte am 9. Jänner 1937 im Hafen von Tampico an wo sie eine kleine Delegation mit Frida Kahlo im Empfang nahm. Für den Transport der Gruppe schickte die Regierung einen speziellen Zug, *El Hidalgo*, der am Abend des 11. Jänners in der Hauptstadt ankam. Das Paar zog in das Blaue Haus von Coyoacán ein, das Frida Kahlo ihnen für die nächsten zwei Jahre zur Verfügung stellte.

Da weder Leo noch Natalia Trotzki spanisch sprachen, war Frida Kahlo ihre ständige Begleiterin und ihre Schwester Christina ihr Chauffeur. Frida gab Leo Trotzki einen Spitznamen: *Piochitas* – Spitzbärtchen – und fühlte sich von seiner Intellektualität und Charakter stark angezogen. Trotzki war sehr methodisch, Rivera war genau das Gegenteil, trotzdem genossen sie die Unterhaltungen über Kunst und Politik. Im Oktober 1938, als Frida Kahlo nach New York reiste, begannen die Auseinandersetzungen zwischen Rivera und Trotzki. Am Anfang des nächsten Jahres, trat Diego Rivera von der Vierten Internationale zurück und im April zieht Trotzki, zusammen mit seinem Gefolge, in ein Haus in der Straße *Viena* in Coyoacán um, wo er bekannterweise ermordet wurde.

Am Anfang des Jahres 1938 schickte Frida Kahlo vier eigene Gemälde an die kleine Kunstgalerie der Universität in Mexiko-Stadt die von fünf Personen als phänomenal bewertet wurden. Ein Mitglied dieser Jury war Julien Levy (Abb. 38), Besitzer einer kleinen und eleganten Galerie in Manhattan, welcher ein guter Freund von Kahlo wurde der sie mit ihrer ersten Ausstellung und dem Verkauf ihrer Bilder unterstützte.

In April 1938 besuchte der surrealistische Dichter und Essayist André Breton (Abb. 39) Leo Trotzki im Blauen Haus wo er das Werk von Frida Kahlo zum ersten Mal sah. Bretons Zweck nach Mexiko zu kommen hatte zwei Gründe: erstens kam er im Auftrag des französischen Außenministeriums um eine Reihe von Vorträgen in der Nationaluniversität zu halten und zweitens wollte er Trotzki persönlich kennenlernen.

Die Riveras stellten ihr Haus in San Ángel den Bretons zur Verfügung. Frida Kahlo sympathisierte sehr mit Jaqueline Breton, wodurch sie gute Freundinnen wurden und sie verbrachten ihre Freizeit mit surrealistischen Spielen wie *le cadavre exquis* (Abb. 40). Obwohl Frida André Breton verachtete, zeigte der Künstler großes Interesse an ihr und an ihr Werk. Er bezeichnete Frida Kahlo *„als eine Künstlerin, die ihren Weg zum Surrealismus aus eigener Entwicklung heraus gefunden habe“*.³⁸ *„Es gibt kein Kunstwerk das stärker weiblich ist, um so verführerisch wie möglich zu sein, ist sie bereit das Spiel zu ändern, zwischen absolut Reinem und absolut Bösen. Die Kunst von Frida Kahlo ist wie eine Schleife um eine Bombe“*.³⁹

Julien Levy war so begeistert von Frida Kahlos Gemälden, dass er ihre erste Einzelausstellung im November 1938 organisierte. Nach dem Verkauf von vier Gemälden an den Filmstar Edward G. Robinson, konnte sich die Künstlerin die Reise nach New York selbst finanzieren. Zu dieser Zeit bewegte sich Kahlo allein, *„sie hatte es nicht nötig, in Diegos breit schäumendem Kielwasser zu laufen“*.⁴⁰ Der Galerist führte Frida in einer Gruppe von lebhaften und intelligenten Menschen ein, wo sie den surrealistischen Künstler Pavel Tchelitchew kennenlernte, wo auch der Photograph Nickolas Muray ihr mit allen Vorbereitungen für ihre Ausstellungen in New York und Paris half.

³⁸ Herrera, 2002, S. 224

³⁹ Herrera, 2008, S. 184

⁴⁰ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 44

Im Jänner 1939 reiste sie nach Paris, wo André Breton eine zweite Ausstellung organisierte. Dort machte sie Bekanntschaft mit Marcel Duchamp und seiner Frau Mary Reynolds, den Dichter Paul Eluard, Max Ernst und der Designerin Schiaparelli. Bei der Eröffnung der Ausstellung *Mexique* erregten Frida Kahlos Werke die Aufmerksamkeit der Künstler Joan Miró, Wassily Kandinsky, Pablo Picasso, Yves Tanguy, Wolfgang Paalen und seiner Frau Alice Rahon, welche eine gute Freundin wurde. In Paris lernte sie auch Ramón Mercader (Abb. 41), alias Jacques Mornard, der Mörder von Trotzki, kennen.

Am 24. Mai 1940 wurde von einer stalinistischen Gruppierung das erste Attentat gegen Leon Trotzki verübt. Sie drangen mit Maschinengewehr in das Schlafzimmer der Trotskis im Hause der Straße *Viena* ein, doch der Anschlag misslang. Auf Grund der Auseinandersetzungen zwischen Trotzki und Rivera, wurde dieser von der Polizei verdächtigt den Anschlag an Trotski provoziert zu haben, er musste sich verstecken und anschließend Mexiko verlassen. Er flog nach San Francisco um den Auftrag ein Wandbild für die Bibliothek der City College of San Francisco auszuführen. Für die Golden Gate International Exposition, musste der Künstler ein Fresko als Kunstaktion vor seinem Publikum malen. In der Zwischenzeit schaffte Ramón Mercader Frida Kahlos Freundschaft und Vertrauen zu gewinnen, um in die Nähe von Trotzki zu kommen. Drei Monate nach dem ersten Attentat konnte Mercader Trotzki mit einem Eispickel ermorden. Frida Kahlos und ihre Schwester Christina wurden festgenommen und zwölf Stunden lang verhört, weil sie den Mörder kannten.

Im September 1940 rief Frida Kahlos vertrauter Arzt, Dr. Eloesser, sie an und er schlug ihr vor nach San Francisco zu kommen um sie zu heilen. Nach Trotskis Ermordung und Diego Riveras Abreise in die Vereinigten Staaten, war die Künstlerin sehr verstört und deprimiert. Frida Kahlo verbrachte einen Monat im Krankenhaus Saint Luke. In dieser Zeit stellte ihr Rivera seinen neuen Assistenten Heinz Berggruen vor, der ein bekannter Kunstsammler wurde. Er war ein 25-jähriger Flüchtling aus Deutschland der bezeugte: „*vollkommen trunken von der Erscheinung dieser außergewöhnlichen Frau zu sein*“.⁴¹ Sie verstanden sich auf Anhieb und wurden gute Freunde.

⁴¹ Berggruen, 1997, S. 59

Frida Kahlos wichtigste und treueste Freunde, die sich immer an ihrer Seite befanden, waren ihre Tiere. Sie hatte die Eigenart für alles Spitznamen zu finden, somit gab sie auch jedem ihrer Tiere einen Namen, die Klammeraffen *Fulang Chang* – alter Affe – und *Caimito del Guayabal* – ein Ort in Kuba –, mehrere Papageien, ihren Liebling nannte sie *Bonito* – der Schöne –, drei mexikanische Hunde – izquintlis: *Señor Xólotl* – der Morgenstern –, *Señorita Capulina* – die Spinne – und *Señora Kostic*, der Hirsch, *Granizo* – Hagel –, ein Adler mit dem Namen *Gertrudis Caca Blanca* – Gertrudis weiße Kacke und zwei graue Truthähne, Katzen und Tauben.

1946 wurde Frida Kahlo in New York operiert wo sie während ihres Spitalaufenthalt von mehreren Freunden besucht wurde, wie zum Beispiel Mary Sklar, Ella Wolfe die Frau von Bertram D. Wolfe, Nickolas Muray mit seiner Frau Margaret Schwab und seine Kinder Michael Brook und Nickolas Christopher, die Dichterin Alice Rahon die Frau von Wolfgang Paalen.

In den 50er Jahren, als sie wieder in Mexiko war, verbrachte Frida Kahlo viel Zeit im Bett und im Spital wo viele neue Freundinnen zu ihr kamen: die Schauspielerin María Félix (Abb. 42) und Machila Armida, Teresa Proenza (Abb. 43) und Elena Vázquez Gómez. Diese Frauen waren sehr eng mit Kahlo befreundet, so eng, dass ihre Namen an die Wand ihres Zimmers des Blauen Hauses in Coyoacán gemalt wurden.

2.5. Die Ehefrau

Matilde Calderón, Frida Kahlos Mutter, bezeichnete die Bindung zwischen ihre Tochter und Diego Rivera als „*eine Hochzeit zwischen einem Elefant und einer Taube*“.⁴² (Abb. 44) Sie akzeptierte die Verlobung zwischen Frida und einen kommunistischen, dicken Atheist nicht. Andererseits stimmte Wilhelm Kahlo dieser Beziehung zu, da Frida die einzige ledige Tochter war. Fridas Eltern waren krank und ihr Unfall beendete Wilhelm Kahlos Hoffnung, seine Tochter könnte einen Beruf ergreifen und ein unabhängiges, selbstbestimmtes Leben führen. Kahlo fürchtete, dass ihre Arztkosten nie aufhören würden. Diego Rivera war erfolgreich, reich und großzügig und deshalb für den besorgten Vater der ideale

⁴² Herrera, 2008, S 92

Schwiegersohn. Kurz nach der Hochzeit bezahlte er die Resthypothek des Blauen Hauses.

Diego Rivera wurde am 8. Dezember 1887 als Älterer von Zwillingen in der Stadt Guanajuato geboren. Sein Bruder Carlos María verstarb nach ungefähr einem Jahr. Sein Taufname lautete Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez. Sein Vater war Lehrer und seine Mutter Hausfrau. Als dreijähriger Bub bemalte er schon die Wände seines Hauses und mit Zehn wollte er in die Kunstschule eintreten (Abb. 45). Neben der Grundschule, besuchte Diego Rivera Abendkurse in der bekanntesten Kunstschule Mexikos – *la Academia de San Carlos* – (Abb. 46). Der Lehrer von Rivera war Santiago Rebull, ein Schüler Ingres. „*In San Carlos wurde nach der alten Manier, Perspektive und Harmoniegesetzte doziert*“.⁴³ Die angewandte akademische Technik beschränkte Rivera, weswegen er 1902 die Schule verließ. Er fing an selbstständig zu arbeiten und 1907 bekam er ein Stipendium der Regierung von Veracruz. Dies gab ihm die Möglichkeit nach Europa zu reisen, wo er in den künstlerischen Zentren studieren konnte. Er blieb ein Jahr in Spanien und danach ging er nach Paris, wo er bis 1921 lebte. Er lernte Französisch und Russisch und „*war mit den bedeutendsten Künstler und Schriftsteller seiner Zeit befreundet oder doch zumindest bekannt gewesen, so mit Mondrian, Braque, Metzinger, Modigliani, Faure, Ehrenburg, Voloshin, A. Best Maugard, F. Cossio del Pomar und Lipchitz, der Kontakte zu Juan Gris, Delaunay, Léger, Dufy, Chagall, Matisse, Signac, Seurat, Gleizes, Montenegro, Dr. Atl, Severini, Kavashima und Foujita*“.⁴⁴ Die künstlerische Avantgarde, speziell der Kubismus beeinflussten seinen weiteres Schaffen.

Als Rivera im Juli 1921 wieder nach Mexiko zurückkehrte, bekam er im Dezember seinen ersten Auftrag von Erziehungsminister José Vasconcelos (Abb. 15), er sollte das Amphitheater der Nationalschule – *Escuela Nacional Preparatoria* – mit dem Thema *La Creación* – die Schöpfung – gestalten (Abb. 47). Bei diesem Fresko war Diego Rivera noch sehr von der europäischen Kunst beeinflusst, doch experimentierte er bereits mit neuen Formen und Motiven, welches sein Ideal verkörpern würde. Mit diesem Werk begann Rivera die mexikanische bildhafte Bewegung der *Muralistas* und somit entdeckte er sein

⁴³ Salber, 1997, S. 43

⁴⁴ Seemann, 2002, S. 41

Ausdrucksmittel: die monumentale Freskenmalerei. Nach der Fertigstellung seines ersten Auftrages begleitete er gemeinsam mit dem Maler Roberto Montenegro und dem Schriftsteller Carlos Pellicer den Erziehungsminister Vasconcelos auf einer Reise durch das Land. Nach seinem langen Aufenthalt im Ausland wollte er sich dem Volk nähern und um sich mit seinen Problemen auseinanderzusetzen. Rivera war von Vasconcelos Ideen fasziniert, *„die kosmische Rasse der Mexikaner – hiermit sind die Mestizen gemeint, alle Menschen, die aus aztekischen, spanischen, altamerikanischen und europäischen Elementen gemischt sind – durch die neue Religion namens Erziehung zu einer friedlichen Weiterentwicklung zu führen, doch mit dem Ziel einer Bewusstseinsrevolution, der die eigentliche dann unaufhaltsam folgen sollte“*.⁴⁵

Von 1923 bis 1928 malte Diego Rivera 235 Tafeln für das Erziehungsministerium (Abb. 48). Zum ersten Mal brachte der Künstler seinen persönlichen Stil hervor, welcher die realen Umstände des Landes und der Gesellschaft widerspiegelte. Die Themen für die Ausstattung waren die agrarische und die proletarische Revolution. Insgesamt malte der Künstler über 20.000 Quadratmeter Fresken in Mexiko und den Vereinigten Staaten.

Es bestehen zwei Versionen über die Begegnung zwischen Diego Rivera und Frida Kahlo. Die Journalistin Ana Cecilia Treviño berichtete in der Zeitung Excélsior in einem Interview mit Frida Kahlo wo sie selbst erzählte: Als Rivera in den Gerüsten des Erziehungsministeriums arbeitete, zeigte die junge Künstlerin dem Meister vier eigene Gemälde, wollte nicht mit ihm flirten, sondern brauchte eine ernste Meinung von einem bedeutendem Künstler. Die Beiden verstanden sich gut, verbrachten gern Zeit miteinander, diskutierten über verschiedene Themen. Diego Rivera besuchte Frida Kahlo jeden Sonntag in Coyoacán, diese Treffen waren wahrscheinlich reine Freundschaft, da er mit Lupe Marin verheiratet war. Erst als Frida Kahlo anfang die heimlichen Versammlungen der kommunistischen Partei im Haus von Tina Modotti zu besuchen, traf sie einen anderen Rivera, einen temperamentvollen, charmanten Macho der der Mittelpunkt der Gesellschaft war.

Am 21. August 1929 heiratete der dreiundvierzigjährige Diego Rivera die zweiundzwanzigjährige Frida Kahlo im alten Rathaus von Coyoacán. Kahlo trug

⁴⁵ Seemann, 2002, S. 41

ein einfaches Straßengewand, Rivera einen alten Anzug. Das Paar feierte ihr Hochzeitsfest ohne Verwandte im Haus von Roberto Montenegro, einem kommunistischen Freund.

Am 3. Oktober 1929, verließ Diego Rivera selbst die kommunistische Partei, obwohl er Sekretär war, da er die Kritik der Genossen, er verstieße gegen die Regeln, weil er Aufträge von kapitalistischen Kunden annehme, nicht hinnehmen wollte. Nach dem Austritt fühlte sich Rivera als hätte er kein Zuhause mehr und er begann noch härter zu arbeiten. Bis Dezember 1929 fertigte der Künstler die Fresken im Gebäude des Erziehungsministeriums und danach begann er mit den Skizzen für die Ausstattung des Nationalpalastes. Diesen Auftrag vollendete Diego Rivera erst Mitte der 50er Jahre. Kurz danach bekam er vom amerikanischen Botschafter in Mexiko Dwight W. Morrow, den Auftrag die Fresken im alten Palast von Cortés in Cuernavaca zu gestalten (Abb. 49). Das frisch vermählte Paar verbrachte so ihre Flitterwochen in der schönen Stadt des ewigen Frühlings. Es sollte fast ein Jahr dauern bis Rivera das Werk fertig stellte.

In dieser Zeit in Cuernavaca malte Frida Kahlo fast nichts, vermutlich fertigte sie nur zwei Gemälde: eine Eingeborene und ein Dankeschönsportrait für Lupe Marín (Abb. 50) der Exfrau von Diego Rivera, welche ihr beibrachte einen perfekten Haushalt zu führen. Sie spielte die vollkommene Hausfrau. Sie liebte es ihren Mann richtig zu verwöhnen, bereitete seine speziellen Speisen und brachte sie in einem Korb, welchen sie mit Blumen und bestickten Servietten dekorierte. *„Frida begleitete Diego und beobachtete sehr genau, wie er beim Malen seiner Bilder vorging, übte Kritik und machte Vorschläge die Diego schätzte und gelegentlich befolgte.“*⁴⁶ *„Im Laufe der Zeit wurde Diego immer abhängiger von Fridas Urteil.“*⁴⁷

Frida Kahlo übernahm, um Diego Rivera zu gefallen, die *Tehuana*-Tracht aus demselben Grund wie sie *la Mexicanidad* – das Mexikanische – annahm. Als sie sich mit diesem Kostüm kleidete, wählte sie eine neue Identität, sowie eine neue Art von Sprache. Das Anziehen entwickelte sich zu einem Ritual in das die Künstlerin viel Zeit investierte. Sie identifizierte sich mit den Frauen aus dem Isthmus von Tehuantepec, die Legende berichtet von einer Matriarchatsgesellschaft wo Frauen die Männer beherrschen und die Verwaltung

⁴⁶ Salber, 1997, S. 53

⁴⁷ Herrera, 2002, S. 92

des Marktes besitzen. Frida Kahlo trug die typischen Kostüme dieser Region oder mischte sie mit verschiedenen Elementen aus anderen Trachten um Neue zu kreieren womit sie das perfekte Bild schaffte, wie sie sich unter Tags zeigen wollte.

Jeden Tag erfand sie neue Kostümierungen und frisierte ihre Haare in verschiedenen Stilen, welche sie mit Bändern, Spangen, Stechkämmen oder frischen Blumen dekorierte. Sie liebte Schmuck und trug alles, von billigen Glasperlen bis schwere präkolumbische Jadehalsketten. Ihre Lieblingsohrringe waren in Form von zwei Händen, die sie von Pablo Picasso in Paris 1939 geschenkt bekam. Frida Kahlos Finger waren immer mit riesigen Ringen in verschiedenen Formen und Farben geschmückt, die sie ständig geschenkt bekam und in gleicher Weise weiter verschenkte. Die *Tehuana*-Tracht benutzte Kahlo wahrscheinlich um ihre Identität hervorzuheben und war ihr Verbindungsmanifest mit den Indios. „*Ihre prachtvollen Kleider verbargen ihren zerbrochenen Körper*“.⁴⁸

Diego Rivera bekam die Aufträge Fresken für die Börse von San Francisco und der California School of Fine Arts auszuführen, weswegen er mit Frida Kahlo nach San Francisco reiste. Sie kamen am 10. November 1930 an, und zogen ins Atelier von Ralph Stackpole (Abb. 51), einem Bildhauer und alten Freund Diego Riveras welchen er aus der Pariser Zeit kannte. Bevor Rivera mit der „Allegorie Kaliforniens“ beginnen konnte, wollte er sich mit dem Ambiente und der Gesellschaft der Stadt auseinandersetzen um so Motive für sein Werk zu finden. Das Paar spazierte durch die Stadt mit der Absicht das amerikanische Volk zu beobachten, sie besuchten sogar ein Fußballendspiel. Rivera war von der Tennisspielerin Helen Wills besessen und wählte sie als Modell für die „Allegorie Kaliforniens“ (Abb. 52) ein Fresko, dass er im Februar 1931 beendete.

Da Diego Rivera durch seine Arbeiten in San Francisco vollbeschäftigt war, verbrachte Frida Kahlo ihre Zeit ganz allein, sie fuhr mit der Straßenbahn, frischte ihre Englischenkenntnisse auf, besuchte Museen und spazierte ins chinesischen Viertel – *Chinatown* –, auf der Suche nach Seide um ihre langen Röcke zu schneiden.

Nach der Fertigstellung der Fresken, machte das Paar einen kurzen Urlaub im Landhaus von Sigmund Stern und seiner Ehefrau, einer Kunstmäzenin, die Diego Rivera um ein Bild bat, wodurch er sein Aufenthalt um drei Wochen verlängerte, um einen Hirtenfresko zu malen. In diesen sechs Wochen widmete

⁴⁸ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 25

sich Frida Kahlo ebenfalls der Malerei, so entstand das Portrait von „Luther Burbank“. Als sie nach San Francisco zurückkehrten, malte sie ihr Hochzeitsportrait „Diego und Frida“ (Abb. 53). Ein sprunghafter Wechsel ist bemerkbar in der Qualität von Kahlos Malerei als sie anfang, ihr Beruf als Künstlerin ernster zu nehmen.

Am 8. Juni 1931 flogen Frida Kahlo und Diego Rivera zurück nach Mexiko-Stadt. Der Bundespräsident wollte unbedingt, dass Rivera die Fresken im National Palast vollenden sollte. Mit dem Geld, das er in den Vereinigten Staaten verdient hatte, konnte er mit dem Bau seines Hauses in San Ángel beginnen. Der Entwurf wurde vom mexikanischen Architekt und Maler Juan O’Gornam (Abb. 54) erarbeitet. Der Aufenthalt in Mexiko war nicht besonders lang, weil Frances Flynn Pain, (Abb. 55) eine reiche New Yorker Geschäftsfrau, Diego Rivera eine retrospektive Ausstellung im neu gegründeten Museum of Modern Art, MoMA anbot. Für Rivera war es eine große Ehre, er konnte sich einfach nicht verweigern. Mitte November legte das Schiff im Hafen von New York an, mit Diego Rivera und Frida Kahlo an Bord. Sie wohnten im Hotel Barbizon Plaza, nahe dem Central Park. Sofort nach der Ankunft, besuchten sie die Galerien des MoMA, sowie das eingerichtete Studio für Rivera. Der Künstler hatte nur einen Monat um seine Ausstellung vorzubereiten, welche 143 Bilder, Aquarelle und Zeichnungen, sowie sieben tragbare Fresken auf Leinwand beinhaltete. Die Eröffnung fand am 22. Dezember 1931 statt und war eine der erfolgreichsten Ereignisse in der Gesellschaft in Manhattan.

Am Eröffnungsabend zeigte sich Frida Kahlo mit einem sehr exotischen bunten *Tehuana*-Kostüm. Sie wirkte sehr schüchtern und ruhig neben ihrem riesigen Mann. *„Während eines Monats besuchten 60 000 Leute die Ausstellung, welche für Rivera ein Riesenerfolg war und Frida als die stolze Frau an der Seite des genialen Malers erschien“.*⁴⁹ Am Ende der New Yorker Zeit, war die junge Künstlerin nicht mehr die schüchterne und einsame Frau, sie bewegte sich in einem Umfeld von Botschaftern und großen Unternehmern wie den Fords oder den Rockefellers. Sie wurde selbstbewusster, perfektionierte ihr Englisch und verbesserte ihr Erscheinungsbild mehr und mehr, sowie ihren prägnanten Charme. Mit ihrer Anwesenheit erregte sie Aufmerksamkeit, sie beschränkte sich nicht mehr auf die Rolle der Frau des Meisters.

⁴⁹ Salber, 1997, S. 64

Am 21. April 1932 siedelten die Riveras in die Industriestadt Detroit um (Abb. 56). William Valentiner, Direktor des Detroit Institute of Arts, schlug Rivera vor, zwei große Fresken mit dem Thema: „moderne Industrie“ zu malen wo die Ford Motor Company besonders hervorgehoben werden sollte. Das Paar fand eine möblierte Wohnung gegenüber dem Institut. Diego Rivera begann sofort mit den Zeichnungen, welche von Edsel Bryan Ford, dem Präsident der Ford Motor Company, bewilligt werden mussten. Die neue Perspektive, Maschinen zu malen, regte Rivera besonders auf, er wollte „*die große Saga von Stahl und Maschinen schaffen*“.⁵⁰ Der Künstler setzte den kollektiven Helden, der Arbeiter mit der Maschine über den alten traditionellen Helden von Kunst und Legende. Am 23. Mai wurden Diego Riveras Entwürfe für zwei große Leinwände von der Kunstkommission genehmigt, welche für die Süd- und Nordwand des Innenhofes geplant waren. Rivera hatte den Eindruck zwei Fresken wären zu wenig um sein Motiv vollständig darzustellen, deswegen bat er die Kommission alle Wände auszustatten. Diese akzeptierte Riveras Vorschlag und es entstand eine riesige Darstellung des industriellen Imperiums von Henry Ford (Abb. 57).

Frida Kahlo war nicht sehr glücklich in Detroit, sie mochte die Stadt nicht. Am wenigstens schmeckte ihr das Essen, weswegen sie nur drei amerikanische Produkte essen wollte: Milkshakes, Apfelmus und amerikanischen Käse. Die Abscheu, welche sie für Detroit und seine Gesellschaft empfand, war wahrscheinlich auch auf ihren Gesundheitszustand zurückzuführen – sie war schwanger. Am 4. Juli 1932 erlitt sie eine Fehlgeburt.

Diego Rivera war mit seiner Arbeit sehr beschäftigt, er arbeitete über sechzehn Stunden am Tag, hatte nicht die Absicht zu Hause zu bleiben und kümmerte sich nicht um seine Frau. Eine New Yorker Freundin, Lucienne Bloch (Abb. 31), sorgte für Kahlo, doch sie wollte einfach die Arztanweisungen nicht befolgen.

Der Fetus entwickelte sich nicht und löste sich in ihren Uterus auf. Nach dem zweiten Tag im Spital, wollte Frida Kahlo ein medizinisches Buch mit Abbildungen über das Thema sehen. Diego Rivera brachte Frida das gewünschte Buch, weil er überzeugt war, Frida würde ein künstlerisches Werk schaffen. Sie erarbeitete einen detaillierten Bleistiftentwurf eines männlichen Fetus im Moment der Fehlgeburt. Mit dem Bild „Henry Ford Hospital“ (Abb. 58) begann Frida Kahlo

⁵⁰ Herrera, 2002, S. 116

mit einer Serie blutrünstiger und erschreckender Selbstbildnisse, welche sie zu einer der originärsten Künstlerinnen ihrer Zeit machte.

Nach dem Spitalaufenthalt beschäftigt sich Frida Kahlo zusammen mit Lucienne Bloch in einem Lithographieatelier, wo sie das emphatische und erschütternde Werk „Frida und die Abtreibung“ (Abb. 59) anfertigte. Sie stillte ihre Sehnsucht ein Baby zu bekommen, durch die Liebe zu Kindern in ihrer Umgebung, zum Beispiel die von ihrer Schwester Christina oder auch Diego Riveras Kinder aus der Ehe mit Lupe Marín, Guadalupe und Ruth.

Erst vierundvierzig Tage nachdem Frida Kahlo das Spital verlassen hat, produzierte sie vier Gemälde. *„Auf Diegos Anregung fing Frida an, auf Metallplatten zu malen, damit ihre Arbeit mehr der mexikanischen Ex-votos (retablos) – Votivbilder – näherten.“*⁵¹ Vielleicht hatte Rivera die Idee, Fridas Abbruch in der gleichen Art und Weise darzustellen, wie ein Votivbild die Funktion hat Menschen das Überleben eines Unglücks in Erinnerung zu bringen. Ab 1932 bildeten die Votivbilder die wichtigste Quelle von Frida Kahlos Stil.

Im September 1932 bekam Frida Kahlo ein Telegramm mit der Nachricht, dass ihre Mutter Krebs hatte und dass sie sehr krank war. In Begleitung von Lucienne Bloch reisten sie mit dem Zug, von Detroit nach Mexiko-Stadt und kamen am 8. September an. Zu diesem Zeitpunkt war Matildes Gesundheitszustand sehr kritisch. Nach einer Operation wo hundertsechzig Gallensteine entfernt wurden, starb sie am 15. September. Kahlo blieb in Mexiko für fünf weitere Wochen, die sie mit ihrer Familie verbrachte. Sie reiste zurück nach Detroit. Frida Kahlo fertigte das erste Werk ihrer Lebensserie, „Meine Geburt“ (Abb. 60); eine Reihe von Bildern wo die Künstlerin auf unterschiedliche Phasen ihres Lebens hinweisen wollte, aber diese wurde nie vollendet.

Für die Freskenausstattung des Rockefeller Centers in New York und das Programm für die Weltausstellung in Chicago, mit dem Thema „Industrie und Maschinenwelt“, wurde Diego Rivera ausgewählt. Im März 1933 wurden die Fresken vom Detroit Institut of Arts eingeweiht und die Riveras konnten in den *Big Apple* umziehen. Sie kamen in der dritten Märzwoche an und Diego Rivera begann sofort mit seiner Arbeit im Rockefeller Centers.

⁵¹ Herrera, 2002, S. 133

Frida Kahlo war glücklich als sie zurück nach New York kam. In der kosmopolitischen Insel Manhattan, kannte sie viele Leute und die Stadt bot ihr eine umfangreiche künstlerische Welt wo sie sich besser unterhalten konnte. In dieser Zeit widmete sie sich dem Lesen, Aufräumen der Wohnung, Zusammentreffen mit Freunden, Kino besuchen und einkaufen gehen anstatt sich mit der Malerei zu beschäftigen. Rivera arbeitete wieder vierzehn bis fünfzehn Stunden täglich. Er wollte unbedingt die Fresken für den 1. Mai, dem Tag der Arbeit, fertig haben. Nelson Rockefeller, der Auftraggeber, legte das Thema fest: „Der Mann auf den Scheideweg“ (Abb. 61).

Am 1. Mai verwandelte Diego Rivera den Entwurf des „führenden Arbeiters“ in ein Portrait von Lenin (Abb. 62). Drei Tage später schickte Rockefeller Rivera einen Brief mit der Bitte er soll das Gesicht Lenins durch das eines Unbekannten ersetzen, mit dem Argument, dass viele Leute sich beleidigt fühlen würden. Aber Rivera erwiderte, wenn er den Leninkopf entfernen sollte, würde er das ganze Konzept zerstören. Am 9. Mai wurde Rivera vollständig ausbezahlt und gekündigt. Der Künstler war so enttäuscht, dass er nicht mehr für die moderne, industrielle Gesellschaft malen konnte. Drei Tage später wurde auch der Vertrag für die Weltausstellung in Chicago annulliert. Frida Kahlo war die loyale Verteidigerin ihres Mannes; sie machte alles Mögliche um Rivera zu unterstützen, als Protest fing sie wieder an, ihre mexikanischen Trachten anzuziehen und legte die für einige Zeit von ihr angenommene amerikanische Mode ab.

Nach den zwei Kündigungen begann Diego Rivera neue Aufträge zu suchen. Am 15. Mai begann er mit den Entwürfen für die Neue Arbeiterschule – *the New Workers School* –. Er wählte als Thema „Die Geschichte der Vereinigten Staaten“ (Abb. 63), ein Sujet das auch von dem Künstler als revolutionär empfunden wurde. Zu dieser Zeit konnte Frida Kahlo Diego Rivera nicht mehr so oft besuchen, da ihre Gesundheit nicht besonders gut war, ihr rechtes Bein war gelähmt und sie musste es hoch lagern. Rivera ermunterte Kahlo wieder zu malen. Sie interessierte sich für die Freskotechnik und probierte ein Selbstportrait, welches ihr gar nicht gefiel, sie nannte es „*very ugly* – sehr hässlich“ (Abb. 64). Trotz aller Bemühungen, nahmen die Spannungen zwischen Kahlo und Rivera zu, nach vier Jahren in den Vereinigten Staaten, wollte sie einfach zurück nach Mexiko. Aber Rivera war zufrieden mit dem Leben in New York und er glaubte, er würde einen künstlerischen Rückschritt machen wenn er zurück nach Mexiko

ginge. *„Rivera war der Überzeugung, dass die bevorstehende Weltrevolution nur in einer großen Industrienation stattfinden konnte, und er wollte unbedingt an diesen Ereignis teilhaben, zumindest als Kämpfer an der ideologischen Front, wo ihm seine Bilder als Waffen dienen sollten“.*⁵² Anfang Dezember fertigte Diego Rivera die Fresken an der *New Workers School*. Er wollte das ganze Geld vom Rockefeller Auftrag für revolutionäre Fresken aufbrauchen. Der Künstler malte noch zwei kleine Leinwände für den trozkischen Sitz in New York. Am 20. Dezember reisten Frida Kahlo und Diego Rivera mit dem Schiff zurück nach Mexiko.

Sie bezogen ihr neues Haus in San Ángel (Abb. 65), welches schon fertig gebaut war. Eigentlich sind es zwei quadratische und moderne Häuser, die durch eine Brücke verbunden wurden. Das größere, in Rosa gestrichen, war das Haus von Rivera, das kleinere blaue, das von Kahlo.

Frida Kahlo sollte in dieser Epoche viel glücklicher gewesen sein, aber ihre Gemälde zeigen das Gegenteil. Im Jahr 1934 malte sie ganz wenig, sie beschäftigte sich mehr mit der Ausstattung ihres neuen Zuhauses. Erst um 1935 malte sie wieder, *„Nur ein paar kleine Dolchstiche“* (Abb. 66) und ein Selbstbildnis. Im Bild *„Nur ein paar kleine Dolchstiche“* konnte die Künstlerin ihr eigenes Leiden in den Schmerz einer anderen Frau übertragen. Rivera war über Frida Kahlo verärgert, weil sie ihn zurück nach Mexiko gebracht hatte, er war sauer und fühlte sich apathisch. Zu dieser Zeit, bekam Diego Rivera den Auftrag, die Fresken in der Medizin Schule von Mexiko-Stadt zu malen, aber er wollte einfach nicht arbeiten. Sein Gesundheitszustand war nicht sehr gut, genauso wie der von Frida Kahlo.

Ein wichtiges politisches und künstlerisches Ereignis war die Fertigstellung der Ausstellungsgalerie im *Palacio de Bellas Artes* – Palast der Schönen Künste – in Mexiko-Stadt (Abb. 67), welcher Bau 1904 begonnen wurde und 1934 beauftragte der neue Bundespräsident Lázaro Cárdenas (Abb. 17), zwei *Muralistas*, Orozco (Abb. 25) und Rivera, mit den Wandgemälden des zweiten Stocks. *„Beide wählten einen starken revolutionären Inhalt. Orozco übte Kritik, Rivera feierte die Herrschaft der Menschen; ein Werk das ursprünglich für das Rockefeller Center in New York entstanden war“*⁵³ (Abb. 68). Da Rivera wieder

⁵² Herrera, 2002, S. 150

⁵³ Tibol, 2005, S. 125

aktiv war, bekam er 1935, ebenfalls von Cárdenas, den Auftrag mit der Ausmalung der linken Wand im Treppenhaus des Nationalpalastes mit dem Titel „Mexiko heute und morgen“ zu malen. *„Auf dem indianischen Bild stehen über allem der Kaiser und die Sonne. Auf dem kolonialen Bild sind es die Kirche und das Kreuz. Auf dem republikanischen Bild die rote Fahne und Karl Marx. Das alles sind schließlich Visionen der tausendjährigen Herrschaft einer siegreichen Kirche, nicht etwa staatliche der bürgerliche Vorstellungen“.*⁵⁴

Im Jahr 1934 musste Frida Kahlo dreimal ins Spital eingeliefert werden: eine Blindarmoperation, ein Schwangerschaftsabbruch im dritten Monat, und eine Operation des rechten Fußes wegen weiterer Beschwerden. Für ihre Genesung suchte Frida Kahlo die Unterstützung ihrer Schwester Christina, welche 1930 ihren Mann verließ und allein mit ihren zwei Kinder war. Beide Schwestern ergänzten sich gegenseitig.

Nach einer Affäre zwischen Diego Rivera und Christina Kahlo, am Anfang des Jahres 1935 siedelte Frida Kahlo in eine kleine, moderne Wohnung im Stadtzentrum um. Es bestand die Möglichkeit, sich unabhängiger von Rivera zu machen und ein eigenes Leben aufzubauen. Aber das Bild „Nur ein paar kleine Dolchstiche“ bleibt als Zeuge, welche Enttäuschung und Demütigung sie erlitten hat. Im Juli reiste Frida Kahlo, gemeinsam mit zwei Freundinnen wieder nach New York. Bei dieser Reise merkte sie wie wichtig Diego Rivera noch für sie war. Er bereute sie verletzt zu haben, Frida Kahlo vergab ihm, aber sie vergaß es nicht. Ein Beweis dafür sind ihre Gemälde in denen sie physische Wunden als Symbol ihrer Schädigung darstellt. Nach dem Aufenthalt in New York, kehrte Frida Kahlo in das Haus von San Ángel zurück. Christina Kahlo, der sie alles verzieh, und deren Kinder Isolda und Antonio, waren ein wichtiger Teil ihres Lebens und repräsentierten ihre Familie.

In dieser Zeit wurde Frida Kahlo wieder eine Partnerin und eine wichtige Stütze für ihren Mann. Sie verwöhnte ihren Diego, sie passte auf ihm auf wenn er krank wurde, sie stritt und bestrafte ihn, aber vor allem, sie liebte ihn. Rivera, auf der andere Seite, bestärkte sie, er war sehr Stolz auf ihren Erfolg, respektierte ihre Einstellungen und liebte sie sehr. *„Er half ihr die Kraft zu finden, das Leid zu überwinden, und vermittelte ihr ein solches Selbstvertrauen dass in ihrer Arbeit so*

⁵⁴ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 19

*etwas wie Stolz darüber aufzuscheinen begann, trotz allem am Leben zu sein, um in einigen Gemälden und Zeichnungen zu wahrer Vollendung zu gelangen“.*⁵⁵

Wenn alles gut war zwischen den Riveras, begann der Tag mit einem langen Frühstück im rosa Haus. Sie benutzten die Gelegenheit gemeinsam die Post durchzusehen und ihre Pläne zu machen, nach dem Frühstück, zog sich Diego Rivera in sein Arbeitszimmer zurück, Frida Kahlo machte es auch, nur das sie zu dieser Zeit nicht sehr viel malte.

Frida Kahlo reiste 1938 wieder nach New York, jetzt war nicht der Grund Abstand von Diego Rivera zu halten oder ein Arztbesuch, sondern um ihre eigene Ausstellung zu organisieren. Julien Levy (Abb. 38) war der erste Galerist, der Frida Kahlo die Chance gab, eine Einzelausstellung vorzubereiten. Nach dem großen Erfolg der New Yorker Ausstellung, forderte der französische Künstler, André Breton (Abb. 39), ihre Bilder auch in Paris zu zeigen, wohin sie dann im Jänner 1939 reiste. Am Ende des Jahres, kam die Künstlerin, über New York, zurück nach Mexiko, wo sie *„einem Strudel politischer und familiärer Ereignisse fand“*.⁵⁶ Im Jänner 1940 wurde die Scheidung zwischen Frida Kahlo und Diego Rivera eingereicht.

2.6. Die Geschiedene

Die Scheidung wirkte für Frida Kahlo wie eine *„ratifizierte Unabhängigkeitserklärung“*.⁵⁷ In diesem Jahr produzierte die Künstlerin einige ihre besten Werke: „Die zwei Fridas“ (Abb. 69) und „Die verletzte Tafel“ (Abb. 70). Sie arbeitete viel, ihre künstlerische Produktivität steigerte sich, sie war entschlossen, kein Geld mehr von Diego Rivera anzunehmen. Durch den Verkauf ihrer Bilder, versuchte sie ihr Lebensunterhalt zu begleichen und bemühte sich mehr um die Förderung ihrer Werke, schickte Pakete mit mehreren Gemälden an den New Yorker Galerist Julien Levy. Um ein besseres Einkommen zu erhalten, dachte sie sogar das Blaue Haus an Touristen zu vermieten, aber die Idee war nicht so einfach umzusetzen, da die Reparaturen mehr Kosten verursacht hätten.

Obwohl das Paar geschieden war und getrennt lebte, sahen sie sich häufig. Kahlo passte auf Diego Riveras Wohlbefinden auf, sie kümmerte sich um seine Post

⁵⁵ Salber, 1997, S. 78

⁵⁶ Salber, 1997, S. 89

⁵⁷ Salber, 1997, S. 101

und half ihm bei seinen geschäftlichen Angelegenheiten. Sie erschienen weiterhin zusammen in der Öffentlichkeit.

Im Jahr der Scheidung, wurde das biographische Buch von Bertram D. Wolfe publiziert: *Diego Rivera: His Life and Times*. In diesem wurde erklärt: „Jetzt sind sie seit zehn Jahren verheiratet, und Diego wird immer abhängiger vom Urteil und von der Zuwendung seiner Frau. Die Einsamkeit, unter der er ohnehin leidet, würde ohne sie nur noch schlimmer werden“.⁵⁸ Bei einer Feier zeigte Rivera wie sehr sein Biograph irrte und er veröffentlichte seine Scheidung. Diese verlief im gegenseitigen Einvernehmen, ohne Auseinandersetzungen, im Gericht von Coyoacán. In dieser Zeit arbeitete Diego Rivera viel in seinem Atelier in San Ángel und hatte eine neue Assistentin, eine ungarische Künstlerin, Irene Bohus. Beide waren beschäftigt mit einem Portrait der amerikanischen Schauspielerin Paulette Goddard.

Frida Kahlo erlebte die Trennung ganz anders. Genau am Tag, als die Scheidungspapiere unterschrieben wurden, fertigte sie ihr bekannteste Werk: „Die zwei Fridas“. Dieses Bild symbolisiert die Unterstützung, welche sie sich selbst anbietet: „Frida tröstet sich, schont sich und stärkt sich“.⁵⁹ Mitte Jänner 1940 beschäftigte sie sich mit einer neuen Leinwand: „Die verletzte Tafel“. Geplant war dieses Gemälde für die surrealistische Ausstellung in New York, welche im Oktober oder November des gleichen Jahres stattfinden sollte. Durch den Ausbruch des zweiten Weltkrieges in Europa, wurde sie nicht realisiert. Das Bild thematisiert die Einsamkeit und wahrscheinlich ihre zerstörte Ehe.

Nach der Scheidung, beschäftigte sich die Künstlerin mehr und mehr mit dem Thema „Tod“. In fast allen ihrer Selbstbildnisse, die in diesem Jahr entstanden, erschien sie immer mit einem Skelett als Begleiter. Auch ihre Affen nahmen einen wichtigen Platz neben ihr ein und füllten die Leere, welche Rivera hinterlassen hatte.

Mitte des Sommers 1939 zog Frida Kahlo zurück in das Blaue Haus, den Herbst und den Winter war sie ständig krank und deprimiert. Nach dem ersten Attentat auf Trotzki, im Mai 1940, musste Rivera Mexiko verlassen und er reiste

⁵⁸ Herrera, 2002, S. 280

⁵⁹ Herrera, 2008, S. 237

nach San Francisco um ein Wandbild für die Kunstaktion der internationalen Ausstellung Golden Gate zu malen. Durch Riveras Abreise und dem Mord an Trotzki, war Kahlo sehr verstört und wurde noch kranker. Diego Rivera machte sich Sorgen um Frida Kahlos Gesundheit und fragte Dr. Eloesser um Rat, er empfahl Frida solle nach San Francisco kommen um sie zu heilen. Anfang September entschied sie sich und nahm den Flug nach San Francisco, wo sie im Krankenhaus Saint Luke aufgenommen wurde und dort eine Monat verbrachte.

Am 8. Dezember, Diego Riveras 54. Geburtstag, heirateten sie zum zweiten Mal (Abb. 71). *„Sie stellt Bedingungen auf die Rivera eingeht. Sie will in Zukunft wenigstens zur Hälfte die Ausgaben für den Lebensunterhalt selbst bestreiten“.*⁶⁰ Das Paar verbrachte zwei Wochen gemeinsam in Kalifornien. Sie flog früher zurück, um Weihnachten in Mexiko zu verbringen; Rivera musste noch sein Fresko fertig malen. Im Februar beendete Rivera das Wandbild „The treasure Island“ und flog nach Mexiko um mit seiner Frida zusammen zu sein. Beide wohnten im Blauen Haus, das von San Ángel blieb als Atelier für Diego Rivera.

2.7. Die Autodidaktin – Die Künstlerin

Frida Kahlo erschuf eine eigene Kunst; eine Kunst die ganz unabhängig von malerischen Strömungen der Zeit war. Sie brauchte sich nicht von der Vitalität anderer Künstler zu ernähren. *„Sie zeigte, dass sie unter dem Schatten eines großen Baumes, wie der des großen Mural-Malers Diego Rivera, gedeihen konnte“.*⁶¹

1940 verfasste die Künstlerin ihren Lebenslauf, um sich für ein Stipendium der Stiftung Guggenheim zu bewerben, welches bei einem internationalen Wettbewerb ausgeschrieben war. Wenn sie sich besser präsentiert hätte, hätte sie es vielleicht erhalten.

„Berufliche Laufbahn:

Vor zwölf Jahren begann ich zu malen. Ein Autounfall zwang mich für fast ein Jahr im Bett zu bleibe. Während meiner Genesung entdeckte ich die Malerei. Bis heute habe ich mit dem spontanen Impuls meiner Gefühle gearbeitet. Ich wollte mich weder von einer Schule noch eines Künstlers beeinflussen lassen. Ich erwarte nicht mehr von meiner Arbeit außer der Befriedigung die ich beim Malen

⁶⁰ Salber, 1997, S. 106

⁶¹ Zamora, 2007, S. 8

bekomme. Auf diese Weise kann ich meine Gedanken ausdrücken, die in keiner anderen Form möglich wären.

Ausstellung und Bilderverkauf:

Vom 1. bis 15. November 1938, konnte ich zum ersten Mal meine Bilder in der Galerie Julien Levy in New York ausstellen, insgesamt waren es fünfundzwanzig Gemälde, von denen zwölf verkauft wurden.

Später, vom 1. bis 15. März 1939, war ich an einer Ausstellung in Paris beteiligt, welche in der Galerie Renou et Colle von André Breton organisiert wurde. Meine Arbeit interessierte die Kritiker und Künstler von Paris sehr, das Museum Louvre erwarb eines meiner Gemälde“.⁶²

Frida Kahlo entdeckte die Kunst als sie bettlägerig war und verwendete diese als Werkzeug für eine Art psychologischer Therapie, welche ihr half, sich selbst zu analysieren und dann selbst zu zerstören. „*Alejandro Gómez Arias (Abb. 27), ein Jugendfreund, entwickelte die Theorie, dass ihre ununterbrochene Selbstmalerei ein Mittel war, um das Leben zu ertragen und den Tod zu überwinden“.*⁶³

Als sie Diego Rivera kennenlernte, sah sie ihn als ihren Tutor und lernte viel von ihm. Er sagte zu ihr: „*Dein Wille muss dich zu deinem eigenen Ausdruck führen*“⁶⁴. Für eine kurze Zeit leitete sie dieser Wille und sie malte nur gewisse Sachen, welche Rivera gefallen sollten. Die Ratschläge Diego Riveras beschränkten sich später, wodurch sie anfang mit viel mehr Selbstvertrauen zu malen. So unterstütze Rivera ihre künstlerischen Ambitionen. „*Er sagte ihr, dass sie bei ihrem Stil bleiben solle, sie solle malen, wie sie die Dinge sehe“.*⁶⁵

Zwischen 1937 und 1938 produzierte sie mehr Bilder als in den vergangenen acht Jahren. Abgesehen davon, wurde sie eine Expertin bei der Anpassung ihrer Kunst auf ihre Persönlichkeit, welche anfang sich zu entwickeln. Die Gemälde die in dieser Zeit entstanden, erlaubten ihr die Beziehungen zwischen ihrer inneren Welt, sowie die Art und Weise wie sie diese interpretierte. „*Frida schaut sich die Gründlichkeit und Genauigkeit des Vaters ab.*

⁶² Herrera, 2008, S. 244

⁶³ Zamora, 2007, S. 53

⁶⁴ Zamora, 2007, S. 88

⁶⁵ Seemann, 2002, S. 87

*Erstaunlicherweise hat sie bei solchen Arbeiten die Geduld, die ihr im Umgang mit Menschen oft fehlt. Vielleicht sind es all diese Fähigkeiten Fridas sowie ihr Naturinteresse, ihr Interesse auch am menschlichen Körper und den Körpervorgängen“.*⁶⁶

Die Malerei war ein Teil des Kampfes welchen Frida Kahlo mit ihrem Leben führte. Es war auch ein sehr wichtiger Aspekt im Prozess ihrer Selbstschöpfung: die theatrale Darstellung in ihrer Malerei sowie in ihrem Leben, war ihre Art die Welt zu steuern. Jedes Mal wenn sie im Bett lag und sich erholte, erfand sie sich wieder neu. *„Frida verwendet den Spiegel um sich auf der Leinwand zu entfalten. Ihre Serien von Selbstportraits variieren nicht, da ihr Antlitz immer ernsthaft, in sich gekehrt und stark in ihrer Resignation erscheint, was verändert wird, ist die Welt um sie herum, die Natur des Gefängnisses“.*⁶⁷

Es ist schwer zu sagen und zu beurteilen von wo Frida Kahlo ihren Einfluss bekam. Sie bewunderte viele Künstler wie die Mexikaner Saturnino Herrán (1887 – 1918) und Dr. Atl (1875 – 1964), sie sagte von ihnen, dass sie: *„die Form, Landschaft und Farbe Mexikos von akademischen Restriktionen befreit hatten“.* Sie hatte viele Bücher von Pieter Bruegel der Ältere (1525/30 – 1569), sie liebte *„seine rülpsende Volksfeste voller unschuldige Monster“.*⁶⁸ Der berühmte mexikanische Zeichner José Guadalupe Posada (1852 – 1913) druckte Flugblätter mit unterschiedlichen Szenen *„von Mord, Selbstmord, Strangulierungen, Verstümmelungen auf der Strasse, Krawallen in Kneipen, von Monstrositäten und Revolutionen. [...] Er steht über Zeit und Geschichte. Nur Träume, Alpträume eingeschlossen, schienen einen selbstbestimmten, befreiten Geist zu besitzen“.*⁶⁹ Es ist wahrscheinlich, dass der Einfluss von Posada bis zu dem spanischen Künstler Francisco de Goya y Lucientes zurückgeht. Seine Flugblätter erinnern uns an die Desastres de la Guerra – die Schrecken des Krieges – mit seiner starken Kritik an der spanischen Politik und Monarchie seiner Zeit.

Zwei andere Lieblingsmaler der Kahlo, von denen sie lernte, *„dass die Phantasie einen realistischen Pinsel braucht“*⁷⁰, waren Hieronymus Bosch (1450 – 1516) und René Magritte (1898 – 1967). Frida Kahlo sagte ständig und wird überall so zitiert, dass sie keine Träume malte, sondern ihre eigene Realität weil

⁶⁶ Seemann, 2002, S. 30

⁶⁷ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 61

⁶⁸ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 11

⁶⁹ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 13

⁷⁰ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 14

sie das einzige Antlitz sei, welches sie am besten kannte. Sie hatte nicht die Absicht eine Biographie mit ihren Selbstportraits zu schaffen, aber es gelang ihr, zusammen mit ihrem Tagebuch, ihr Leben Schritt für Schritt aufzuzeichnen. *„Sie ist eine eigenartige Künstlerin, die sich den Luxus leisten konnte, welches nur die Dichter durften, ihre künstlerischen Gefühle und Emotionen zu präsentieren, ihre Freude und ihren Schmerz, ihrem persönlichen Geschmack und somit eine universelle Projektion zu erreichen“.*⁷¹

Die Künstlerin nähert sich sehr stark dem Surrealismus. André Breton beschrieb Frida Kahlos Kunst wie *„eine Sprengbombe mit Schleife“*: *L’art de Frida Kahlo de Rivera es tun ruban autour d’une bombe*.⁷² Das einzige surrealistische, das Frida Kahlo zufällig machte, war ihr visuelles Tagebuch, welches sie 1944 begann, in dem malte sie Skizzen und übermalte sie wieder, schrieb Wörter, Verse, Gedichte, Liebesbriefe in einer *écriture automatique*. Als der Papst des Surrealismus, André Breton nach Mexiko kam, fand er ein surrealistisches Land. Er sagte in einem Interview in Mexiko: *„Mexico neigt dazu, der surrealistische Ort zu sein. Man trifft das surreale Land in seiner Flora, in seiner Dynamik, in der Mischung von Rassen, sowie in seinen höheren Bestrebungen“.*⁷³ *„Der große irreführende See, welcher Fridas Malerei vom Surrealismus trennt, ist das Fehlen von Unstimmigkeit in ihrem Werk, das Fehlen der Täuschung, der Tricks, der Extravaganz, der Exzentrizität“.*⁷⁴

Eine andere Quelle, welche Frida Kahlo für ihre Kunst nutzte, war die mexikanische Volksmalerei, vor allem die Votivbilder – *Ex-votos* –. Diese Werke sind bildliche Ausdrücke die die Menschen als Dankeschön für die erbrachten Wunder an die Wände der Kirchen, in der Nähe des Heiligens, hinterlassen. Das Motiv ist ausschließlich an das verwirklichte Wunder gerichtet und an das Geschenk des erweiterten Lebens, wie zum Beispiel den Moment von Nähe mit dem Tod, nach einem Unfall oder einer Krankheit. Das Votivbild drückt das wahre Zeichen einer großen Empfindlichkeit, welche im gleichen Raum des Instinkts von Existenz und Zerstörung, von Angst und Bedrohung inszeniert sind, sowie die schmerzliche Vergangenheit und die ewige dankbare Gegenwart eingeschlossen sind aus. Die Problematik des Votivbildes ist immer persönlich, wo eine einzelne

⁷¹ Flores Guerrero, 1957, S. 16

⁷² Breton in: Flores Guerrero, Raúl, 5 Pintores Mexicanos, UNAM, 1957, S. 15

⁷³ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 54

⁷⁴ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 61

Verbindung einzigartig ist: *„das unterstützte Ich ist das Wunder einer konkreten Tatsache und deren Bündnis mit der anderen Welt“*.⁷⁵ Was Frida Kahlo von dieser Volkskunst der Votivbilder aufsammlte, war die lebenswichtige Behauptung, die Aufrichtigkeit, die Kindlichkeit der Formen und die Erkenntnisse der Wahrheit.

Wie Frida Kahlo in ihrem Lebenslauf schon erwähnt hatte, nahm sie ab Oktober 1938 mit der Möglichkeit war, sich an unterschiedlichen Ausstellungen zu beteiligen. Die Erste wurde in New York, der Welthauptstadt der Avantgarde, in der surrealistischen Galerie Julien Levy organisiert. In dieser ersten individuellen Exposition erlebte die Künstlerin einen großen Erfolg und erhielt nur gute Kritiken. Die zweite Ausstellung, auch eine surrealistische, wurde von André Breton in Paris unter den Namen *„Mexique“* veranstaltet, weil er die mexikanische Kunst und die Objekte, die er in Mexiko gesehen und gekauft hatte, vorführen wollte. Bedauerlicherweise war diese kurz vor Kriegsbeginn, die Pariser wollten sparen und ihr Interesse an Kunst war sehr gering. Allerdings erwarb das Museum Louvre ein Selbstportrait von Frida Kahlo mit dem Titel *„Frame“* (Abb. 72), heute befindet es sich im Museum Centre Georges Pompidou, welches die Sammlung moderner Kunst erworben hat und beherbergt.

Nach ihrer Rückkehr aus Paris war sie voller Selbstbewusstsein in ihrer Eigenschaft als Künstlerin, deren Werke in den beiden Hauptstädten der Kunst verkauft wurden. Ein paar Monate danach erlebte sie den schmerzvollen Moment ihrer Scheidung von Diego Rivera und verarbeitete diesen Schmerz in ihrer fruchtbarsten Periode. Als Reaktion entstanden ihre bedeutendsten Werke *„Die zwei Fridas“*, sowie eine Reihe von meisterhaften Selbstportraits.

Am 17. Jänner 1940 fand die erste Internationale Surrealistische Ausstellung in der Galerie für mexikanische Kunst Ines Amor in der mexikanischen Hauptstadt statt. Frida Kahlo präsentierte, gemeinsam mit anderen mexikanischen zeitgenössischen Künstlern, zwei Gemälde, *„Las Dos Fridas“* und *„Die verletzte Tafel“*, ein Werk, dass sie speziell für diese Gelegenheit malte, leider ist das Großformat heute verschollen.

Im Frühling des Jahres 1953 organisierte eine gute Freundin der Riveras, die Photographin Lola Álvarez Bravo, die erste große Einzelausstellung von Frida Kahlo in der Galerie für zeitgenössische Kunst in Mexiko-Stadt (Abb. 73).

⁷⁵ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 60

Diego Rivera sagte über die Kunst seiner Frau Frida Kahlo: *„Nie zuvor hat eine Frau so viel gemartete Poesie auf die Leinwand gebracht... Denn was sie lebt malt sie. Aber keine menschliche Erfahrung, so schmerzvoll sie sein mag, wird aus sich heraus zur Kunst“*.⁷⁶

Frida Kahlo schrieb auch über ihre eigene Kunst und ihre Erfahrungen als die gemalte Künstlerin: *„Meine Bilder sind gut gemalt, nicht mit Leichtigkeit, sondern mit Geduld und somit trägt meine Malerei die Nachricht des Schmerzes. Ich denke, dass ein paar Leute an meiner Kunst interessiert sind. Sie ist nicht revolutionär, wieso mache ich mir Illusionen, dass sie kämpferisch ist, das kann ich nicht. Die Malerei vervollständigte mein Leben. Ich verlor drei Kinder und eine Reihe anderer Dinge, welche mein schreckliches Leben gefüllt haben, alles das wurde von der Malerei ersetzt. Ich glaube, dass Arbeit das Beste ist“*.⁷⁷

Frida Kahlo wurde wieder Mitglied der kommunistischen Partei, jedoch lag sie sehr krank im Bett und Diego Rivera trat erst 1954 bei. Die Künstlerin widmete ihre Malerei der Partei und nahm drei neue Vorbilder: Marx, Lenin und Stalin. Die Portraits die in dieser Zeit entstanden sind, besitzen nicht mehr die Qualität und Präzision, welche sie so stark charakterisiert hatte.

„Fridas Malerei spricht mit Metaphern, Anspielungen und einem poetischen Symbolismus der aber verständliche Bedeutungen besitzt; ihre Botschaft ist nicht hermetisch, überraschend, erstaunlich oder unlogisch, sondern ist die Sublimation von spezifischen Erfahrungen, welche in der Regel erlebt wurden und in poetische Metaphern verwandelt wurden“.⁷⁸

Die Künstlerin hatte zwei wichtige Kunstmezzäne die ihr halfen ihre Karriere zu finanzieren, den Ingenieur Eduardo Morillo Safa und den Schauspieler Edward G. Robinson, die durch den Ankauf von einigen ihrer Werke, sodass sie die Reise nach New York und Paris begleichen konnte. Am Anfang schenkte sie ihre Gemälde als Dankeschön, später fand sie Käufer für ihre Werke.

⁷⁶ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 13

⁷⁷ Lozano, 2007, S. 130

⁷⁸ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 61

2.8. Die Leidende und die Kranke

Frida Kahlo war von ihrem Leiden besessen. Sie wollte alles über ihre körperliche Verfassung erfahren. Sie informierte sich ständig über ihre Krankheit, sie las Artikel und Medizinbücher, sie konsultierte eine große Reihe von Ärzten. *„der Invaliden kann die Hypochondrie verziehen werden“*.⁷⁹

Dr. Eloesser, Frida Kahlos treuester und beliebtester Arzt, war überzeugt, dass die meisten Operationen unnötig waren. Vielleicht war sie in einem psychologischen Syndrom eingefangen, welche die Patienten antreibt, eine Operation zu wünschen, um Aufmerksamkeit zu erregen. Hayden Herrera war der Meinung, dass Frida Kahlo in der Lage war, sich einer unnötigen Operation zu unterziehen, wenn diese ihre Vereinigung mit Diego Rivera verstärken würde.

Alle Krankheiten, welche sie bekommen hat, entsprangen einem emotionalen Trauma. Viele Biographen kamen zu der Schlussfolgerung, dass Frida Kahlo diese Emotionen und Krankheiten benutzte, um Rivera an ihrer Seite zu halten, oder um ihn zu überzeugen, zu ihr zurück zu kehren. *„Ihre Biographie besteht aus neunundzwanzig Jahren Schmerzen“*.⁸⁰

„Ich bin in meinem Leben von zwei großen Unfällen betroffen worden. Der Eine geschah, als ich von einer Straßenbahn verletzt wurde, der andere war Diego“.⁸¹

2.9. Die Lehrerin

Das Erziehungsministerium eröffnete im Jahr 1942 eine Schule für Malerei und Bildhauerei – *La Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública* –, deren Schüler sie der Smaragd – *La Esmeralda* – nannten. Der Direktor, der mexikanische Künstler Antonio Ruiz, fing mit einer Belegschaft von zweiundzwanzig Lehrern an und ein Jahr später unterrichteten Frida Kahlo und Diego Rivera an dieser Schule. Sie *„erhielt ein öffentliches Amt für zwölf Stunden“*⁸² und unterrichtete die dritte Klasse im Fach „Einführung in die Malerei“, Diego Rivera bekam das Fach „Komposition“.

⁷⁹ Herrera, 2008, S. 289

⁸⁰ Fuentes in: Kahlo, Frida, Gemaltes Tagebuch, München, Kindler, 1995, S. 12

⁸¹ Herrera, 2008, S. 96

⁸² Salber, 1997, S. 115

Die Studienzeit dauerte fünf Jahre und es wurden Fächer wie Mathematik, Spanisch, Geschichte, Kunstgeschichte und Französisch unterrichtet. Die Lehrer wollten innovativ sein, ihr Schöpfungsgeist war rein mexikanisch wo sie die Stadt und das Land als ihr Atelier nutzten. Die Studenten blieben nicht im Saal und kopierten von Gipsmodellen, sondern sie gingen auf die Märkte, die Straßen und auf die Felder um zu arbeiten. Ziel dieser Schule war, nicht Künstler auszubilden, sondern sie wollten Einzelpersonen mit einer schöpferischen Persönlichkeit entwickeln, die sich durch ihre Kunst äußern konnten.

Frida Kahlo hatte eine ganz individuelle Lehrmethode, welches kein spezifisches Programm verfolgte. Sie drängte nicht auf ihre Ideen einzugehen, sondern sie ließ ihre Schüler sich selbst entwickeln. Das wichtigste was sie ihren Schülern beibrachte war Selbstkritik zu üben und Selbstvertrauen zu gewinnen. Sie zeigte ihnen die Liebe zu ihrem Volk und das Empfinden für ihre Volkskunst. „*Frida war instinktiv und spontan*“.⁸³ Ihr Hauptanliegen war, durch die vielen Ausflüge die sie unternahmen, die Welt zu entdecken um mit offenen Augen die Schönheit wahrzunehmen, welche sie umgab. Gemeinsam gingen sie in das Anthropologische Museum um die prähispanischen Objekte zu bewundern oder besuchten die Ruinen von Teotihuacán um die grandiosen Pyramiden zu betrachten. Die Künstlerin war eine Beraterin, welche die Fähigkeit besaß, ihre Schüler anzuregen und zu ermutigen, damit diese, durch ihre eigenen Mittel, genau das suchen was sie als Künstler brauchen. Als Lehrerin trieb sie die kreative Freiheit und die Selbstdisziplin an, organisierte Sitzungen damit die Gruppe die Gemälde analysieren konnte und bestand darauf, dass die Schüler auch aus Kunstgeschichtsbüchern von europäischen Künstlern wie Rousseau oder Brueghel lernen sollten. Sie führte sie in die Welt der Pflanzenbiologie ein, damit sie sich mit ihr auseinandersetzten.

Die lange anreise von Coyoacán in die Schule hatte Auswirkungen auf Frida Kahlos Gesundheit. Die Künstlerin wollte den Unterricht nicht unterbrechen und bat die Schüler in ihr Haus zu kommen. Anfänglich war die Gruppe war sehr begeistert, doch die Entfernung wurde sehr schnell ein Problem und das Interesse ließ nach. Am Schluss blieben von der Gruppe nur noch vier: Guillermo Monroy, Arturo García Bustos, Arturo Estrada und Fanny Rabel, sie wurden bekannt und trugen ihren Name mit Stolz als *Los Fridos* (Abb. 74).

⁸³ Herrera, 2008, S. 277

Der Unterricht fand im großen Garten des Blauen Hauses statt. Frida Kahlos Zeitplan war immer unterschiedlich, manchmal zog sie sich in ihr Atelier zurück um zu malen und ließ die Schüler allein im Garten weiterarbeiten. Jede zweite Woche überprüfte sie die Entwicklung ihrer Werke, *„Frida ließ ihre Schüler ihren eigenen Arbeitsrhythmus finden“*.⁸⁴ Auch Rivera erschien im Haus und machte Kommentare über die Arbeiten. Die Schüler waren im Garten sehr zufrieden, für sie war das Blaue Haus ein Bildungszentrum, dass sie als Modell nutzten: dort fanden sie einfach alles, Affen, Hunde, Katzen, Frösche, Fische, Pflanzen und Kunstgegenstände. Aber eines Tages, schlug die Lehrerin vor, auf die Straßen zu gehen um das Leben kennenzulernen. *„Frida sagte, dass der direkte Kontakt mit dem Leben und ihr Eingreifen, nicht als Beobachter, sondern als aktiver Bürger, würde neue plastische Sehkreise für sie eröffnen und ihre ästhetische und menschliche Sensibilität bereichern“*.⁸⁵

Frida Kahlo wurde ein sehr wichtiger Mensch im Leben dieser vier Schüler aber auch umgekehrt: sie schloss diese jungen Menschen in ihre Familie ein. Keiner der *Fridos* verfolgte ihren Malstil, jeder entwickelte seinen eigenen Stil. Sie sagten, dass sie mehr von ihrem Leben und ihrer Begeisterung für die Dinge lernten und heute in voller Leidenschaft für die Kunst arbeiten.

Als die Künstlerin herausfand, dass ihre Schüler Interesse an der Freskenmalerei hatten, beschaffte sie eine Reihe von Aufträgen. Mitte des Jahres 1943 fand Frida Kahlo in Coyoacán, eine *Pulquería* – Schenke – mit dem Name *La Rosita* – Das Röschen – (Abb. 75). Aus hygienischen Gründen, wurden alle *Pulquerias* im Auftrag der Regierung mit Kalk getüncht. *„Die Pulquerías waren jene Orte, wo die Mexikaner träumten, fluchten, hofften, erzählten, beichteten, plauderten, starben oder zu leben begannen“*.⁸⁶ Kahlo hielt es für wichtig, die Sitte und Tradition der Bemalung der Schenke wieder zu beleben. Die Lehrerin erhielt eine Genehmigung, damit die Schüler die Außenfassade malen konnten. Ein Paar Tage später, waren drei der *Fridos* und andere junge Künstler, mit den Entwürfen beschäftigt. Als Berater für die Freskotechnik, forderte Frida Kahlo die Hilfe von Diego Rivera an. Zusammen stellten sie das Material, Farbe und Pinsel. Die Fresken wurden für die Eröffnung, am 19. Juni 1943, fertig gemalt. Die gewählten Motive waren ländliche und dörfliche Szenen. Die Wandmalereien hinterließen

⁸⁴ Tibol, 2005, S. 197

⁸⁵ Zamora, 2007, S. 87

⁸⁶ Tibol, 2005, S. 204

einen so positiven Eindruck, dass die Schüler mehrere Angebote für die Bemalung anderer Tavernen erhielten. 1952 wurden die Fresken der Schenke *La Rosita* erneut gemalt, mit einem modernen Thema, einer Liebesgeschichte.

1944 kam der Besitzer des Luxushotels *Posada del Sol* zu Frida Kahlo mit einem Auftrag für ein Wandbild des Salons. Die *Fridos* führten die Fresken in ihrem eigenen Stil durch, aber der Besitzer war unzufrieden und zerstörte die Arbeit. Obwohl diesen jungen Künstlern die Vollendung ihres Auftrages nicht gelungen war, bekamen sie die Chance, bei einer Ausstellung im *Palacio de Bellas Artes* – Palast der Schönen Künste – mitzumachen. „Ende 1944 organisierten die Lehrer der *Esmeralda* eine Werkschau ihrer Schüler. Es war die größte Ausstellung, vierundachtzig Maler und Bildhauer“.⁸⁷ Im Februar 1945 stellten die *Fridos*, als homogene Gruppe in der Galerie der bildenden Künste in Mexiko-Stadt aus.

Kurz danach bekamen die jungen Künstler ein besseres Projekt. Der Bundespräsident Lázaro Cárdenas baute öffentliche Wäschereien, damit Witwen und alleinerziehende Mütter arbeiten konnten. Jeder *Frido* präsentierte ein individuelles Thema und ein gemeinsames Projekt, damit das gesamte Konzept Einheit vermitteln sollte. Das gewählte Projekt war das von Guillermo Monroy, wo die Wäscherinnen von der *Casa de la Mujer Josefa Ortiz de Domínguez* – Haus der Frau – für die Künstler posierten: Diese malten auf drei Wände große und simplifizierte Figuren mit Temperafarbe auf trockener Wand, leider hielten die Werke al secco nicht sehr lange. Die Eröffnung fand am 8. März 1945 statt.

Am 20. November 1945, zum fünfunddreißigsten Jahrestag der mexikanischen Revolution, veranstalteten die *Fridos* eine Ausstellung im Freien im Alameda Park, wo sie eine Leinwand mit dem Thema „*Quiénes nos explotan y cómo nos explotan*“ – Wer uns ausbeutet und wie wir ausgebeutet sind – (Abb. 76) präsentierten.

Die Lehrerin übermittelte ihren Schülern nicht nur ihr Wissen über Kunst, Biologie und Anatomie sondern auch ihre politische Meinung und Einstellung. Nach der Beendigung der Schule half Frida Kahlo ihren Absolventen weiter und diese fanden Arbeit als Künstler bei den großen Meistern. Später gründeten die Schüler die Gruppe „Revolutionäre Junge Künstler“, welche bis zu

⁸⁷ Tibol, 2005, S. 198

siebenundvierzig aktive Mitglieder vereinte, diese war eine Organisation von sozialistischen Künstlern, die gemeinsam dem Ideal „Kunst für das Volk“ folgten.

3. Die Malerei

Die Kunstsammlung von Frida Kahlo umfasst über zweihundert Werke, darunter Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgrafiken; mehr als ein Drittel davon sind Selbstportraits. Die Stillleben sind ein Teil ihrer Selbstportraits, da diese entstanden sind, als die Malerin nicht mehr die Möglichkeit hatte, so präzise und detailliert zu malen wie sie es zuvor getan hatte. So griff sie nach diesem neuen Kunststil. Ihre Krankheit und vor allem die Medikamente, welche sie ab den Fünfzigerjahren zu sich nahm, um ihre Schmerzen zu lindern, ließen sie nicht die Klarheit behalten, um weiterhin ihre sorgfältige Malweise aufrecht zu erhalten, *„ihre Pinselführung wird ausweichender, manche würden sagen, vernachlässigter“*.⁸⁸ Diese Stillleben haben die gleiche Absicht wie ihre Selbstportraits: durch die Einschnitte in den Früchten werden ihre körperlichen oder seelischen Wunden zum Ausdruck gebracht, welche die Künstlerin im Laufe ihres Lebens erlitten hat.

Frida Kahlos Selbstportraits sind mehr als das Bild einer Person, welche sich selbst darstellt, sie sind die Verkörperung ihrer eigenen Realität. Sie ist ihr eigener Gegenstand und ihre Werke sind das Ergebnis der täglichen Beobachtung ihres Gesichtes im Spiegel, in ihren Werken *„stellt sie auf eine sehr zarte Art jedes Detail ihres Gesichtes, den Haaransatz und die Augenbrauen, die sich manchmal in einer Vogelform erstrecken“*, dar.⁸⁹ Durch die Stellung des Spiegels auf der Staffelei konnte sie drei unterschiedliche Winkel verwenden: zwei sind Halbprofile und das andere ist ganz frontal, sie hält immer die gleiche Position, welche sich ständig in ihren Selbstportraits oder in den Fotografien wiederholt. Die meisten Portraits sind Brustbilder, entweder von der Brust oder von der Hüfte aufwärts, andere sind Ganzkörperportraits, entweder wird sie im Sitzen oder im Stehen dargestellt. Ihre Haltung wird ein charakteristisches Element, das kontinuierlich erscheint. Ihr intensiver Blick ist immer fest nach vorne gerichtet, er konfrontiert den Betrachter direkt und erzeugt eine gewisse Spannung in der Beziehung „Portrait – Beobachter“. Diese Spannung ist das Ergebnis der Mischung aus der Steifigkeit ihres Gesichtes, der Statik ihres Körpers und der Dynamik ihres Blickes.

⁸⁸ Kettermann, 1999, S. 80

⁸⁹ Zamora, 2007, S. 101

Was sich in ihren Gemälden verändert, sind die verschiedenen Hintergründe, „*sie brachte die mexikanische Flora und Fauna zu ihren Ausstellungen, sie malte Kakteen, Dschungelpflanzen, Lavasteine, Affen, aztekischen Hunde (Itzcuintli), Hirsche, Papageien – Tiere, die sie als Haustiere besaß und welche auf ihren Gemälden wie Begleiter der Einsamkeit erscheinen* –“.⁹⁰ Kein Selbstportrait sieht wie das andere aus, keine Landschaft wiederholt sich, das ist der Grund, warum jedes ihrer Gemälde einzigartig ist. In der gleichen Weise, wie sie unterschiedliche Landschaften darstellt, trägt sie jedes Mal eine andere Tracht. In der Biographie wurde schon erwähnt, dass die Pflege ihrer Haare, ihre Schminke und ihre Kleidung ein Ritual für Frida Kahlo waren, sie maß ihrem Aussehen sehr viel Bedeutung bei und schenkte diesem sehr viel Aufmerksamkeit. In ihren Gemälden präsentierte sich Kahlo in verschiedenen Trachten, entweder als *Tehuana* mit unterschiedlichen Farben, mit bunten mexikanischen Hemden, mit einfachen schwarzen oder weißen Oberteilen oder mit einem Poncho. Sie stellte sich ebenfalls ohne Hemd dar, dabei wird sie von Pflanzen bedeckt oder erscheint völlig nackt, wobei ihre Brüste komplett zur Schau gestellt sind. „*Ihre Motive entstanden aus einer Welt, die sich in ihrer Umgebung befand: Freunde, Tiere, Stilleben und vor allem sich selbst. Ihre wahren Themen verkörperten ihre Gemütsverfassungen, ihre eigene Freude und Traurigkeit. Die Bilder waren immer eng mit dem, was in ihrem Leben geschah, verbunden und kommunizierten die Nähe einer gelebten Erfahrung*“.⁹¹

Ihre produktivste Epoche begann mit dem Jahr 1937, in dem sie mehr Bilder malte als in den acht Jahren ihrer Ehe. Während ihres Trennungsjahres begann sie, ihre Malerei ernster zu nehmen, sie arbeitete ununterbrochen, mit dem Ziel, an mehreren Ausstellungen teilzunehmen, um aus dem Verkauf ihrer Gemälde genug Geld zu gewinnen, damit sie ohne die Hilfe ihres Mannes Diego Rivera ihren Lebensstandard halten konnte. „*Sie arbeitete, um zu verkaufen und sie malte den größten Zyklus von Halbkörperportraits, der schnell angekauft wurde*“.⁹² Ab 1939 wurde die Arbeit von Frida Kahlo anspruchsvoller, sie begann sich von den mexikanischen Votivbildern zu entfernen, sie wurde viel realistischer, und die Konfrontation mit sich selbst wurde viel dramatischer, als ob ihre Schmerzen der Leinwand entkommen wollten. „*Die Selbstportraits sind durch ihre*

⁹⁰ Kettermann, 1999, S. 27

⁹¹ Herrera, 2008, S. 90

⁹² Zamora, 2007, S. 102

*Ähnlichkeit bemerkenswert, man könnte sogar sagen, sie seien ein Zufall. Sie unterscheiden sich in jedem Fall durch ihre Attribute, durch ihren wechselnden Hintergrund und durch ihre Farbigkeit, die von der mexikanischen Volkskunst stark beeinflusst war“.*⁹³ Die Vierzigerjahre waren die erfolgreichsten Jahre in der Karriere Frida Kahlos. Sie nahm an wichtigen Ausstellungen in Mexiko, San Francisco, Boston und anderen Städten der Vereinigten Staaten teil und erhielt mehrere private Aufträge. Die Kunstszene in Mexiko veränderte sich zugunsten der Staffeleimaler, die Wandmalerei verdunkelte das Werk der aufstrebenden neuen Maler nicht mehr.

In dieser Diplomarbeit sind die Gemälde von Frida Kahlo in vier große Themenbereiche gegliedert. Es wird nur auf die Ölgemälde auf Metallplatte, Hartfaser oder Leinwand eingegangen, die drei Techniken, welche die Künstlerin verwendete. Die Aquarelle, Zeichnungen und Lithografien werden nicht eingehend analysiert, sondern nur erwähnt, um als Beispiele die Methodik ihrer Gemälde zu erklären.

- Ihre Frühwerke: von 1926 bis 1931

Die Bewunderung für die europäischen Renaissancekunst, besonders für Künstler wie Sandro Botticelli oder Agnolo Bronzino, kann auf ihren ersten Bildern wahrgenommen werden, genauso wie die Bewunderung für den Manierismus von Amedeo Modigliani oder Parmigianino mit seinen verformten oder gedehnten Figuren.

- Selbstbildnis im Samtkleid – Autorretrato con traje de terciopelo – 1926 (Privatsammlung)
- Portrait von Adriana – La Boticelinda Adriana – 1927 (Ort unbekannt)
- Portrait von Ruth Quintanilla – 1927 (Ort unbekannt)
- Portrait von Alicia Galant – 1927 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Portrait meiner Schwester Cristina – 1928 (Sammlung ING Versicherung, Mexiko-Stadt)

Sie benutzte auch die Collagetechnik, *„sie setzte die Symbole ein, welche die Attribute der Hauptinteressen der dargestellten Menschen gekennzeichneten – ein Dominostein, eine Jazzorchester-Platte, Spielkarten oder der Text eines Volksliedes – La Adelita –“*.⁹⁴ In einigen Biographen ist zu lesen, dass Frida Kahlo

⁹³ Kettermann, 1999, S. 52

⁹⁴ Kettermann, 1999, S. 11 – 12

auch den italienischen Futurismus bewunderte, ein Stil, der auf den folgenden Bildern zu sehen ist:

- Portrait von Miguel N. Lira – 1927 (Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala)
- La Adelita, Pancho Villa und Frida – Pancho Villa, la Adelita y Frida – um 1927 (Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala)
- Die Cachuchas – 1927 (Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala)

Kurz danach begann sie, mexikanische Elemente in ihre Portraits einzuführen, wie starke Farbkontraste, geflochtene Strohstühle, Jadehalsketten und dergleichen. *„Da sie in Wirklichkeit die europäische klassische Malerei nie richtig ausüben konnte, war es einfacher für sie, die auferlegten Konventionen dieser Malerei aufzugeben und sie beschloss, die mexikanische Palette zu übernehmen, in der gleichen Art und Weise wie Rivera es nach seiner Rückkehr aus Paris tat, welcher ebenfalls seine Farben mexikanisierte“.*⁹⁵ In dieser Phase ist der Einfluss ihres Mannes Diego Rivera bemerkenswert. Die Hintergründe, die Farben, die Kompositionen und auch die Textur und die Modellierung in ihren Gemälden haben Ähnlichkeiten mit den ausgeführten Werken des Meisters. Dieser frühere Einfluss war relativ flüchtig, da Frida Kahlo diesen bald durch ihre charakteristischen Themen ersetzte.

- Das Mädchen Virginia – La Niña Virginia – 1929 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis Die Zeit fliegt – Autorretrato con aeroplano – 1929 (Ort unbekannt)
- Portrait eines Mädchens – Retrato de muchacha – 1929 (Frida Kahlo Museum, Mexiko-Stadt)
- Der Bus – El camión – 1929 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Frida y Diego Rivera – 1931 (Museum of Modern Art, San Francisco, Kalifornien)
- Nackte Indiofrau – um 1929 (Ort unbekannt)
- Mädchen mit Band um die Taille – Retrato de una Niña con un Lazo en la Cintura – um 1929 (Ort unbekannt)
- Eva Frederick – 1931 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Dr. Eloesser – 1931 (General Hospital of San Francisco)
- Portrait von Lupe Marín – um 1939 (Ort unbekannt)

• Ex-votos – Votivbilder: von 1931 bis 1939

Frida Kahlo verankerte die aktuelle Thematik und die mexikanische Tradition. Die Geschichte ihrer Votivbilder – *Ex-votos* – wird später gründlich beleuchtet, um ein besseres Verständnis für ihren Ursprung zu gewinnen und, vor

⁹⁵ Herrera, 2008, S. 89

allem, um den großen Einfluss dieser Kunstrichtung in der Malerei von Frida Kahlo zu betrachten.

*„Von der Volkskunst nahm Frida die Farbigkeit und bestimmte Motive, die sie in ihren Darstellungen begleiteten. Sie benutzte die Elemente der retablos anonymer Profankünstler und ließ sich auch durch die präkolumbische Kultur inspirieren“.*⁹⁶

- Schaukasten in Detroit – El aparador de una calle de Detroit – 1931 (Sammlung Fana Holtz)
- Henry Ford Hospital – Hospital Henry Ford – 1932 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Meine Geburt – Mi nacimiento – 1932 (West Lake, Los Angeles, Kalifornien)
- Selbstbildnis auf der Grenze zwischen Mexiko und den USA – Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos – 1932 (Sammlung Maria Rodriguez, New York)
- Selbstbildnis mit Halskette – Autorretrato con collar de cuentas redondas – 1933 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis mit lockigem Haar – Autorretrato con pelo chino – 1935 (Privatsammlung)
- Ein Paar kleine Dolchstiche – Unos cuantos piquetitos – 1935 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Meine Großeltern, meine Eltern und ich – Mis abuelos, mis padres y yo – 1936 (Museum of Modern Art, New York)
- Meine Amme und ich – Mi nana y yo – 1937 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Erinnerung oder Das Herz – Recuerdo – 1937 (Privatsammlung)
- Portrait von Alberto Misrachi – 1937 (Privatsammlung)
- Ich und meine Puppe – Yo y mi muñeca – 1937 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Mädchen mit Totenmaske – La niña ya tiene su máscara de calavera – 1938 (Nagoya City Art Museum)
- Stilleben mit Kaktusfrüchten – Tunas – 1937/1938 (The Robert Holmes & Court Collection)
- Pitahayas – 1938 (Madison Art Center, Wisconsin)
- Selbstbildnis The Frame – 1938 (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris)
- Xóchitl, Blume des Lebens – La Flor de la Vida – 1938 (Privatsammlung)
- Zwei nackte Frauen im Wald – La tierra misma – 1939 (Sammlung Mary-Anne Martin, New York)
- Wurzeln – Raíces – 1943 (Privatsammlung)

• Realistische Kunst: von 1937 bis 1951

Die realistischen Werke von Frida Kahlo sind mehrheitlich Portraits, welche sie aus Dankbarkeit malte oder um ihren Freunden oder Bekannten einen Gefallen

⁹⁶ Kettermann, 1999, S. 26

zu tun. Die meisten ihre Freunde fragten sie gelegentlich um ein Portrait. Es ist bemerkenswert, dass die Künstlerin immer das physische Aussehen der Person traf, *„sie wandelte ihre Portraits in wahre Kunstwerke um, in künstlerische, sehr interessante und persönliche Kunststücke“*⁹⁷, sie fügte ihre eigenen Elemente ein, welche sie mit der dargestellten Person identifizierte.

- Der tote Dimas – El difuntito Dimas – 1937 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Diego Rivera – 1937 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Der Selbstmord der Dorothy Hale – El suicidio de Dorothy Hale – 1939 (Phoenix Art Museum)
- Bildnis Marucha Lavín – 1942 (Sammlung Eugenia Lavin, Mexiko-Stadt)
- Ein Mädchen aus Tehuacán – La Tehuacana Lucha María – 1943 (Privatsammlung)
- Portrait von Natasha Gelman, 1943 (Privatsammlung)
- Portrait des Ing. Eduardo Morillo Safa Briones – 1944 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Portrait von Doña Rosita Briones de Morillo Safa – 1944 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Portrait von Mariana Morillo Safa – 1944 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Portrait von Lupita Murillo Safa – 1944 (Privatsammlung)
- Portrait von Marte R. Gómez – 1944 (Privatsammlung)
- Moses oder Schöpfungskern – Moisés – 1945 (Privatsammlung)
- Die Maske – La máscara – 1945 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Bildnis Guillermo Kahlo – Retrato de mi padre Wilhelm Kahlo – 1951 (Frida Kahlo Museum, Mexiko-Stadt)

• Ihre Selbstbildnisse

Die Selbstportraits machen den Großteil ihrer Arbeit aus, diese finden sich ihr ganzes Leben und ihre Kunstkarriere hindurch. Bertram Wolfe sagte: *„sie selbst als Mittelpunkt des Dramas, die Nachricht, die sie in diesem Punkt übermitteln wird, ist das Wichtigste in ihrer Produktion“*.⁹⁸ Normalerweise präsentiert sie sich allein, *„in der ersten Hälfte der Vierzigerjahre erschienen mehr Werke, in denen eines ihrer Haustiere – Papageien, Affen, aztekischen Hunde – die Selbstportraits der Künstlerin begleiteten“*.⁹⁹

Auch nur mit dem Vorhandensein einer ihrer *Tehuana*-Trachten, nämlich ohne ihre physische Präsenz, deutete die Künstlerin an, dass es sich um ein Selbstportrait handelte.

⁹⁷ Zamora, 2007, S. 100

⁹⁸ Zamora, 2007, S. 100

⁹⁹ Kettermann, 1999, S. 61

- Dort hängt mein Kleid – Mi vestido cuelga ahí – 1933 (Sammlung FEMSA, Mexiko-Stadt)
- Fulang Chang und ich – Fulang Chang y yo – 1937 (Museum of Modern Art, New York)
- Selbstbildnis (Leo Trotski gewidmet) – Autorretrato dedicado a Leon Trotski – 1937 (National Museum for Women in the Arts, Washington D.C.)
- Selbstbildnis mit Affe (und Schlangenhalskette) – Autorretrato con changuito y collar de serpiente – 1938 (Allbright-Knox Art Gallery, New York)
- Erinnerung an die offene Wunde – Recuerdo de una herida abierta – 1939 (Zerstört)
- Selbstbildnis mit Izcuintli Hund – Perro ixquintli y yo – 1939 (Privatsammlung)
- Ich und meine Papageien – Yo y mis pericos – 1939 (Privatsammlung)
- Die zwei Fridas – Las dos Fridas – 1939 (Museum Moderner Kunst, Mexiko-Stadt)
- Die verletzte Tafel – La mesa herida – 1940 (Ort unbekannt)
- Der Traum – El sueño – 1940 (Sammlung Selma und Nesuhi Ertegun)
- Selbstbildnis Sigmund Firestone gewidmet – Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone e hijas – 1940 (Privatsammlung)
- Selbstbildnis mit Affe – Autorretrato con mono y listón rojo – 1940 (Privatsammlung)
- Selbstbildnis Dr. Eloesser gewidmet – Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Eloesser – 1940 (Privatsammlung)
- Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar – Autorretrato con pelo cortado – 1940 (Museum of Modern Art, New York)
- Selbstbildnis mit Dornenhalsband – Autorretrato con collar de espinas y colibrí – 1940 (University of Texas)
- Selbstbildnis mit Zopf – Autorretrato con trenza – 1941 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis – Autorretrato con fondo café – 1941 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis mit Bonito – 1941 (Privatsammlung)
- Selbstbildnis mit Affe und Papagei – Retrato con chango y loro – 1942 (Sammlung IBM Corporation, New York)
- Gedanken an den Tod – Pensando en la muerte – 1943 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis mit Affen – Autorretrato con monos – 1943 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis als Tehuana – Diego en mi pensamiento – 1943 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Die gebrochene Säule – La columna rota – 1944 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Diego und Frida 1929 – 1944, 1944 (Sammlung Manuel Arango, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis mit Äffchen – Autorretrato con changuito y perro ixquintli – 1945 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis mit Affe – Autorretrato con mono – 1945 (Privatsammlung)
- Ohne Hoffnung – Sin esperanzas – 1945 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)

- Der verletzte Hirsch – La Venadita – 1946 (Sammlung Caroly Farb, Houston)
- Baum der Hoffnung bleibe stark – Árbol de la esperanza mantente firme – 1946 (Isadora Ducasse Fine Arts, New York)
- Selbstbildnis mit offenem Haar – Autorretrato con pelo suelto – 1947 (Privatsammlung)
- Selbstbildnis – Autorretrato con medallón – 1948 (Privatsammlung)
- Diego und ich – Diego y yo – 1949 (Privatsammlung)
- Die Liebesumarmung des Universums, die Erde (Mexiko), Diego, ich und Señor Xolotl – El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xolotl – 1949 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Selbstbildnis mit Bildnis Dr. Farril – Autorretrato con retrato del doctor Juan Farril – 1951 (Privatsammlung)

- Stilleben

„Die Früchte ihrer Stilleben waren Produkte aus ihrem eigenen Garten oder vom Markt“. Frida Kahlo verwendete die Formen der Blüten oder die Schnitte in den Früchten, um eine andere Bedeutung zu erzeugen. Es sind nicht nur einfache Stillebendarstellungen, sondern diese erinnern, mit Feinheit, an verschiedene Körperteile wie Augen, Schädel oder Hände. Auf anderen Gemälden kann man wiederum erotische oder sexuelle Konnotationen wahrnehmen, da die Schnitte in den Früchten oder die Falten in den Blumen mit männlichen oder weiblichen Geschlechtsorganen zu identifizieren sind. Manchmal *„politisierte sie die Bilder mit Fahnen, Inschriften und Friedenstauben“*.¹⁰⁰

Nach 1952 veränderte sich die Darstellungsart ihrer Stilleben, diese wurden hektischer und wilder. Alle die raffinierten und feinen Details, welche von ihrer früheren Werke bemerkbar waren, gingen verloren.

- Ich gehöre meine Besitzerin – Soy de mi dueña – 1937 (Ort unbekannt)
- Früchte der Erde – Frutos de la tierra – 1938 (Sammlung Banco Nacional de México, Mexiko-Stadt)
- Blumenkorb – Canasta de flores – 1941 (Sammlung Violet Gershenson, New York)
- Stilleben – Naturaleza muerta – 1942 (Frida Kahlo Museum, Mexiko-Stadt)
- Die Braut erschrickt vor dem Leben, das offen vor ihr liegt – La novia que se espanta de ver la vida abierta – 1943 (Sammlung Jacques und Natasha Gelman, Mexiko-Stadt)
- Blume des Lebens – La flor de la vida – 1944 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Das Küken – El pollito – 1945 (Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko-Stadt)
- Magnolien – Magnolias – 1945 (Privatsammlung)
- Die Sonne und das Leben – El sol y la vida – 1947 (Privatsammlung)

¹⁰⁰ Kettermann, 1999, S. 83

- Stilleben mit Papagei und Fahne – Naturaleza Muerta con Loro y Bandera – 1951 (Sammlung Ordaz, Mexiko)
- Stilleben – Naturaleza muerta – 1951 (Sammlung Dr. Samuel Fastlicht)
- Koskosnüsse – Los cocos – 1951 (Museum Moderner Kunst, Mexiko-Stadt)
- Stilleben mit Papagei – Naturaleza Muerta con Loro y Fruta – 1951 (University of Texas)
- Lebende Natur – Naturaleza viva – 1953 (Privatsammlung)
- Stilleben „Es lebe das Leben – Naturaleza muerta Viva la Vida y el Dr. Farril – 1954 (Privatsammlung)
- Frucht des Lebens – Luz – 1954 (Privatsammlung)
- Es lebe das Leben – Sandías „Viva la Vida“ – 1954 (Frida Kahlo Museum, Mexiko-Stadt)

• Kommunismus

Gegen Ende ihres Lebens begann Frida Kahlo, von kommunistischen Gedanken besessen, Bilder zu produzieren, die für die Revolution zu gebrauchen wären, um der kommunistischen Partei helfen zu können. Im Jahre 1951 schrieb sie in ihr Tagebuch: *„Ich habe große Unruhe bezüglich meiner Malerei, vor allem möchte ich sie in etwas Sinnvolles verwandeln. Bisher habe ich nur den ehrlichen Ausdruck meiner selbst gemalt, dieser befindet sich noch fern dessen, was ich mit meiner Malerei der Partei beisteuern kann. Ich muss mit all meiner Kraft kämpfen, das bisschen meiner Gesundheit, was noch übrig ist, in Richtung der Unterstützung der Revolution zu lenken. Der einzige wirkliche Grund zu leben“*.¹⁰¹

Frida Kahlo umschließt kommunistische Inhalte in drei Bildern:

- Der Marxismus wird die Kranke heilen – El marxismo dará la salud y la paz a los enfermos – 1954 (Museum Frida Kahlo, Mexiko-Stadt)
- Stalin und Frida – Autorretrato con Stalin – 1954 (Frida Kahlo Museum, Mexiko-Stadt)
- Portrait von Stalin – Retrato de Stalin – 1954 (Frida Kahlo Museum, Mexiko-Stadt)

3.1. Die Votivbilder: Ex –votos (Retablos) mexicanos

Die Riveras widmeten sich der Sammlung vieler mexikanischer Objekte. Diego Rivera besaß eine ausgezeichnete Sammlung von prähispanischen Figuren, für die er im Jahr 1953 ein Museum errichtete, das *Museo Anahuacalli* (Abb. 77) in Coyoacán in Mexiko-Stadt. Frida Kahlo ihrerseits sammelte Judas-Figuren (Abb. 78) aus Pappmaché, welche sie von einer Frau auf dem Markt in Coyoacán kaufte. Die Judas-Figuren sind riesige Figuren, die im traditionellen Volksfest zu Ostern

¹⁰¹ Kahlo, 2010, S. 94 – 95

„am Heiligen Samstag auf den Straßen Mexikos verbrannt werden, es wird angenommen, dass der Verräter seine Freilassung im Selbstmord finden konnte“.¹⁰² Noch heute finden diese Figuren einen besonderen Platz im Blauen Haus und sind ein wichtiger Bestandteil der Ausstellung. Nach der Rückkehr von ihrem Aufenthalt in den Vereinigten Staaten, und als Rivera Frida Kahlo in die Metallplatten-Technik einführte, begann die Künstlerin, mexikanische Votivbilder zu sammeln, in der Umgangssprache besser bekannt als "Votivbilder" – *retablos* –, eine Sammlung, die heute mehr als vierhundert Stück umfasst.

Ab 1931, ausgerechnet beginnend mit ihrem Aufenthalt in Detroit, begann Frida Kahlo in kleineren Formaten zu malen, auf Metallplatten. Ein Jahr später, als Reaktion auf die Fehlgeburt, welche sie erlitt, begann sie in ihren Gemälden Abbildungen aus medizinischen oder anatomischen Büchern darzustellen, die sie dann mit ihren eigenen Lebenserfahrungen kombinierte. Sie fing an, in der Form eines Votivbildes zu malen, sie stellte einen Unfall oder eine Krankheit dar – Bilder, in denen sie die Nähe zum Tod, das Überleben und das Geschenk, am Leben zu sein, besonders hervorhob.

Die Votivbilder – *Ex-votos* – wurden in Mexiko während der spanischen Kolonialzeit eingeführt, aber ihre „Wiedergeburt, zusammen mit ihrer politischen Auswirkung, traf mit der Unabhängigkeit Mexikos von den Spaniern im Jahre 1821 zusammen“.¹⁰³ Die rasche und blühende Ausdehnung dieser Kunstrichtung entstand aufgrund der Ablehnung der modernen mexikanischer Künstler, die sich gegen den zentralen Akademismus äußerten, welcher seit der spanischen Eroberung aufrechterhalten wurde. Hundert Jahre später fanden die post-revolutionären Künstler des 20. Jahrhunderts „ein einheimisches Ausdrucksmittel und einen Volksglauben, welcher sich innerhalb der Malerei der Votivbilder befand“.¹⁰⁴

Anders war es in Europa, wo die Votivbilder religiöse Abbildungen waren, welche auf Leinwand oder Holz gemalt wurden. Diese besaßen die didaktische Funktion, Bibeltexte oder heilige Texte verständlich zu machen, sowie die Verehrung der Heiligen. Sie schmückten die Hauptaltäre von kleinen Seitenkapellen in Kirchen oder Kathedralen. In Mexiko wurden die Votivbilder in heilige Altarbilder – *retablo santo* – umgestaltet. Diese waren kleine Ölgemälde

¹⁰² Kettermann, 1999, S. 57

¹⁰³ Castro-Sethnes, 2004, S. 21

¹⁰⁴ Castro-Sethnes, 2004, S. 21

auf Metall, auf denen nur ein Heiliger dargestellt wurde, entweder Christus, die Jungfrau Maria oder eine andere Heilige. Während des 19. Jahrhunderts fanden die *retablos santos* dank ihrer niedrigen Produktionskosten und ihrer hohen Haltbarkeit einen neuen Kultplatz, nämlich auf den Altären von privaten Häusern. Die Handwerker, die diese religiösen Werke erschufen, waren ungeübte Künstler, aber fromme Gläubige. Diese unerfahrenen Künstler kopierten die Heiligen aus Gemälden oder Skulpturen, die sie in Kirchen sahen. Es wurde geglaubt, dass die Abbildungen der *retablos santos* wundersame Kräfte besaßen.

Im 20. Jahrhundert gewannen die Votivbilder mehr und mehr an Bedeutung. Sie wurden von anonymen Malern gefertigt und als Opfergabe an die Heiligen übergeben, um sich für ihren göttlichen Eingriff zu bedanken. Der Name „*Ex-voto*“ leitet sich aus dem lateinischen Ausdruck *Exvoto Donatum* – „von Versprechen beschenkt“ – ab und die Thematik enthält zwei Szenen, welche gleichzeitig erscheinen: eine schildert den Unfall, die Krankheit, den kriminellen Eingriff, die Haft oder den Zwischenfall, bei dem das Opfer dem Tod, der Gefahr oder dem Leiden entkommt. Die andere Szene zeigt den Moment der Erlösung oder des Wunders, das geschah, als die Überlebenden vom Tod zurück ins Leben gebracht wurden. Am Unterteil des Bildes wurde ein Zwischenraum hinzugefügt, um einen Text zu platzieren, mit dem Namen, Datum, Ort, der Erklärung der Ernsthaftigkeit des Umstandes und dem Wunder, welches das Opfer durch eine göttliche Intervention gerettet hat. An dieser Stelle wird auch die Dankbarkeit gegenüber dem Heiligen ausgedrückt. Diese Weihgabe *„bildet die Tat, wo eine Widmung gemacht wird und wo der Geist freigesetzt wird, um die Trauer hinter sich zu lassen“*.¹⁰⁵

1943 erläuterte Diego Rivera in einem Aufsatz über „Frida Kahlo und die mexikanische Kunst“, in dem er speziell auf den Einfluss der Votivbilder auf die Malerei seiner Frau hingewiesen hat: *„Inmitten der Gesamtansicht der qualitätvollen mexikanischen Malerei, welche in den letzten zwanzig Jahren produziert wurde, erscheinen die Bilder von Frida Kahlo Calderón wie ein Diamant in der Mitte eines großen Juwels, klar und hart, schön und schneidend. Aus dem Votivbild verschwanden der Christus, die Jungfrau Maria und die Heiligen. Anstatt eines beliebigen Wunders ist das beständige Wunder das Motiv der Malerei, nämlich der lebenswichtige ständig fließende Inhalt, der immer anders, immer*

¹⁰⁵ Zamora, 2007, S. 106

*gleich in seinem venösen oder siderischen Kreislauf ist. Ein Leben enthält die Elemente aller Leben...“.*¹⁰⁶

Diego Rivera legte eine Metallplatte in die Hände seiner Frau Frida Kahlo und sagte zu ihr, sie sollte wie die Votivbildkünstler malen. Wenn sie sich nicht vorstellen könne, was für einen Motiv sie malen sollte, sollte sie einfach einen Tag ihres Lebens darstellen. So entstand das Bild „Henry Ford Hospital“ (Abb. 58), auf dem sie einen Tag ihres Lebens auf einer Metallplatte präsentierte, der Tag an dem Frida Kahlo ihre Fehlgeburt erlebte und an dem sie eine persönliche traumatische Erfahrung verewigte, welche ihr beinahe das Leben gekostet hatte. Ein paar Wochen nach der Fehlgeburt starb Kahlos Mutter, die Künstlerin begann mit etwas, das vielleicht eine autobiographische Serie werden sollte, da sie offenbar die Ratschläge ihres Mannes befolgte. Aus dieser Gruppe entstand leider nur ein Bild, „Meine Geburt“ (Abb. 60), eine Metallplatte, auf der die Künstlerin ihre frustrierte Mutterschaft malte und auf dem sie es schaffte, sich selbst zu gebären.

Frida Kahlo entwickelte eine Technik für die Herstellung ihrer Metallplatten. *„Sie grundierte die kleinen Aluminiumtafeln, sodass sie die Farben dauerhaft auf den Bildgrund auftragen konnte. Dabei ging sie eher wie in der Freskenmalerei vor, zeichnete zunächst die Umrisse ihres Bildentwurfs mit Bleistift oder Tusche auf und fing dann oben links mit dem Ausmalen an. Geduldig und konzentriert bearbeitete sie Abschnitt für Abschnitt in Schreibrichtung von links oben nach rechts unten. Sie vervollständigte jeden einzelnen Teil bevor sie weitermachte“.*¹⁰⁷

Einer der früheren Einflüsse in Frida Kahlos Werk waren zweifellos die mexikanischen Votivbilder. Die Künstlerin verwendete nicht nur die Technik auf der Metallplatte, welche dazu beitrug, dass ihre Pinselführung präziser und genauer wurde, sondern benutzte auch mehrere Elemente, die sie in dieser Kunstrichtung fand, um die Grundlage der Merkmale ihrer späteren Gemälde auszubilden. Ein sehr wichtiges Element, das oft in ihrer Malerei erscheint, war das Einfügen von Texten in Kombination mit einem Bild, als ob diese Texte ein Teil des Gemäldes wären. Diese Verbindung „Bild – Schrift“ wurde unbestreitbar aus der Malerei der mexikanischen Votivbilder übernommen, welche ihren Anfang,

¹⁰⁶ Rivera, 1943, S. 99

¹⁰⁷ Herrera, 2002, S. 154

ihre Geschichte und ihre Entwicklung innerhalb ihrer Kunstrichtung fanden. Auf diese Art und Weise übernahm Frida Kahlo das Element „Bild – Schrift“, welches einen religiösen Ursprung hatte, und verwandelte und aktualisierte es in ihrer Kunst. In den meisten Selbstportraits fügte sie eine Erzählung, eine Widmung, eine Inschrift, eine Liedstrophe oder einen Volksausdruck ein.

Es folgt ein kleiner Exkurs, um zu illustrieren, wie sich der Text innerhalb des mexikanischen Votivbildes entwickelt hat.

Als die Evangelisierung in Neu-Spanien – *Nueva España* – eingeführt wurde, lasen die Ordensbrüder den Indianern biblische Texte vor und zeigten ihnen religiöse Bilder, vor allem in Bezug auf die vollgebrachten Wunder und die göttliche Macht. Die spanischen Mönche nutzten die Kunst als Mittel für religiöse Propaganda für die Evangelisierung der mexikanischen Indianer. Sie standen vor einer großen kulturellen Barriere zwischen zwei Welten, die völlig unterschiedlich waren. Es gab Unterschiede in der Sprache und der Schrift, da die Spanier über ein Alphabet verfügten, während die Indianer eine Bilderschrift verwendeten. Eine weitere Barriere, welcher die Spanier gegenüberstanden, war die Lehre ihrer monotheistischen Religion im Gegensatz zu einer polytheistischen Gemeinschaft. Die Indianer glaubten an einen magisch-religiösen Kult, in dem jedes Naturelement durch eine Gottheit erklärt wurde.

Es war den Indianern verboten, sich der Kunst zu widmen, und später durften sie Bilder mit Abbildungen der Jungfrau Maria oder von Heiligen auf kleine Aluminiumplatten abmalen. Gleichzeitig schlossen die Indianer die prähispanischen Attribute ihrer Gottheiten heimlich ein und verbanden somit das christliche religiöse Wunder mit dem prähispanisch-magischen Ritual. Ein besseres Beispiel gab Diego Rivera in der Wochenzeitung der mexikanischen Kultur – *Semanario de Cultura Mexicana* – *„Die indianischen Künstler malten Kruzifixe, welche von Sonne und Mond flankiert wurden, dazu mit Blumensträußen auf den Altären und unterhalb der Vorhänge. Beim Beobachten wird mit der Zeit deutlich, wie aus den zusammengesetzten Elementen eines offensichtlich katholischen Bildes das Abbild Tlálocs (Abb. 79) auftaucht, des Herrn des Wassers. Das aus Mais hergestellte Kreuz, bei dem der horizontale Zweig die Erde verkörpert und die Vertikale den Weg der Regentropfen, die auf die Erde fallen, um sie zu befruchten; das Kreuz nahui-olin (Abb. 80) ist: die vier*

*Bewegungen der Sonne, vier Tagundnachtgleichen, vier Himmelsrichtungen, Nord, Süd, Ost, West; vier Elemente, Erde, Wasser, Luft, Feuer“.*¹⁰⁸

Dieser religiöse Kulturaustausch der Indianer wurde nicht nur in der Malerei oder in der Skulptur ausgedrückt, sondern kam auch bei der Errichtung der Kirchen zum Vorschein. Die Indianer begruben ihre altertümlichen Idole unterhalb der Altäre, um sie weiterhin heimlich verehren zu können. In gewisser Weise war diese Mischung aus der präkolumbischen mit der spanischen Kunst das Ergebnis der Inquisition, da der Jesuitenorden nach Mexiko geschickt wurde, um die Indianer zu evangelisieren, die gezwungen wurden, die christliche Religion anzunehmen. Wenn die Indianer sich weigerten, wurden sie schwer bestraft, oft sogar mit dem Tod. Die Konsequenz dieser Periode, in der diese beiden Ideologien sich vermischten, war eine große kulturelle Bereicherung, welche noch heute lebt und sich innerhalb der mexikanischen Kultur äußert.

Auf diese Weise sind die Votivbilder in Mexiko entstanden, und im Laufe der Jahre wurden diese mit neuen Attributen bereichert. Dank der Künstler, sowohl der Anonymen aus dem 18. Jahrhundert wie auch der Post-Revolutionären aus dem 20. Jahrhundert, gelang es ihnen, diese Kunstrichtung so sehr weiterzuentwickeln, dass sie eine typische mexikanische Kunst erschufen. Trotz dieses künstlerischen Fortschrittes, welchen Mexiko erlebte, war ein Großteil der Bevölkerung noch Analphabeten, und nur wenige konnten lesen und schreiben. Dieser Analphabetismus verursachte, dass die Anonymkünstler, vor allem jene aus dem 20. Jahrhundert, die Votivbilder malten und einen Text hinzufügten. Das Ergebnis dieser kulturellen Fusion mit der künstlerischen Entwicklung ist es, was Frida Kahlo in die Hände bekam und was sich zu ihrem wesentlichen Einfluss wandelte, damit ihre Malerei entstehen konnte.

Die Kenntnis der beiden grundlegenden Elemente, welche Frida Kahlo für ihre privaten Votivbilder verwendete, ist bekannt. Es existiert ein drittes Merkmal, das sie ebenfalls aktualisierte und an ihre Person anpasste: die Darstellung von Missgeschicken mit dem Zweck, ihren eigenen Schmerz zu lindern. Am Anfang stellte sie ihre eigenen unglücklichseligen Erfahrungen dar, nämlich die Fehlgeburt im „Henry Ford Hospital“ (Abb. 58) oder ihr unglückliches Leben in die Vereinigten Staaten, „Selbstbildnis auf der Grenze zwischen Mexiko und den USA“ (Abb. 81).

¹⁰⁸ Rivera, 1943, S. 92

Vielleicht malte sie mit dem Wunsch, ein Gegenmittel zur Linderung ihrer Schmerzen zu finden, oder sie nutzte die Malerei als Psychotherapie. Zumindest in dem Mythos, welchen Frida Kahlo von sich selbst erschuf, besaßen ihre Bilder auf Metallplatten die gleiche Intention wie die Votivbilder, diese spiegelten die Dankbarkeit wider, weiter zu leben und dem Tod ein Geschenk zu übergeben.

Durch die angewendete und entwickelte Technik kamen viele ihrer Biographen zu der Schlussfolgerung, dass ihre frühen Gemälde eine „primitive“ Technik aufwiesen. Hayden Herrera rechnete vor allem diesen Primitivismus der eingesetzten folklorischen Art zu, welche die heikle und unelegante Technik verbarg, die von der unerfahrenen Künstlerin gebraucht wurde. Die folklorische Weise besinnt sich darauf, dass Frida Kahlo eine Technik benutzte, die einen kulturellen volkstümlichen Ausdruck der eigenen Traditionen besaß. Newman fand eine Verbindung zwischen dem Primitivismus und der nationalen Kunst, er betitelte ihre Malerei mit dem Namen „Indigenismus“. Schließlich, John Berger: *„schlägt vor, dass der Willen des Primitivismus aus dem Glauben der eigenen Erfahrung abgeleitet wird und aus einem tiefen Skeptizismus gegenüber der Gesellschaft“*.¹⁰⁹ Vielleicht ist die primitive Kunst von Frida Kahlo die Verschmelzung der beiden Faktoren, des Glaubens ihrer eigenen Erfahrung und des Skeptizismus, welchen sie gegenüber ihrer Gesellschaft erfuhr.

3.2. Realismus

Nachdem Frida Kahlo sich in ein traditionelles mexikanische Gebiet wagte, welches sie intensivierte und sogar mexikanisierte, erreichte ihr Schaffen, vor allem in den Vierzigerjahren, ihren Höhepunkt. Frida Kahlo entwickelte sich zu einer Künstlerin mit einer *„viel gründlicheren Pinselführung, im Hinblick auf die Textur und die Formen, ihr Symbolismus wurde viel feiner“*¹¹⁰ und somit erreichte ihre Malerei einen intensiveren Realismus. Die Gemälde aus dieser Zeit haben ein viel größeres Format, als ob sie in diesen den Privatcharakter oder den persönlichen Talisman verloren hätten.

Diese realistische malerische Reife erreichte die Künstlerin dank unterschiedlicher Faktoren, wie zum Beispiel durch die Reisen, die sie unternahm,

¹⁰⁹ Berger in: Woman's Art Journal Vo. 11 No. 2, Helland, Janice, Aztec Imagery in Frida Kahlo's Paintings, Indigeneity and Political Commitment, 1990, S. 13

¹¹⁰ Herrera, 2008, S. 265

die Menschen, die sie traf, die Museen und Galerien, die sie besuchte und vor allem durch die Bücher, die sie sammelte. Man darf nicht vergessen, dass sie im Jahr 1938 nach New York reiste und 1939 nach Paris, sie blieb jeweils für einen längeren Zeitraum, da sie in beiden Städten die Gelegenheit hatte, ihre Bilder auszustellen.

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurden in Europa die avantgardistischen Kunstbewegungen entwickelt, wie der Fauvismus und der Kubismus, im zweiten Jahrzehnt der Futurismus. Viele mexikanische Künstler befanden sich zu dieser Zeit auf dem alten Kontinent, bis sie den richtigen Zeitpunkt fanden, in ihr Land zurückzukehren. Sie brachten die Erfahrungen aus ihren Studienjahren und die Entwicklungen der Kunstrichtungen mit sich. Ausgerechnet die Stadt New York war eine der ersten Hauptstädte, in der diese europäische Auswirkung, vor allem der Pariser Surrealismus, Einzug hielten, da André Breton im Jahre 1924 sein zweites Manifest veröffentlichte. Diese Kunstrichtung hatte nicht nur ihre Hochblüte in den bildenden Künsten, sondern fand auch eine breite Anerkennung innerhalb der Literatur, Dichtung und im Film.

Frida Kahlo bekam ihren ersten europäischen Einfluss sehr direkt vermittelt, nämlich durch die Fresken von Diego Rivera. Der zweite Einfluss geschah dank ihres Aufenthalts in den beiden avantgardistischen Kunsthauptstädten, New York und Paris. Sie hatte Kontakt mit mehreren zeitgenössischen Künstlern und, aufgrund ihrer Neugier, besuchte viele Ausstellungen, aus denen sie sicherlich Ideen für ihre Gemälde mitnahm.

Definitiv, was Frida Kahlos Kunst am meisten beeinflusst hat, war ihre Zuneigung an die eigenen mexikanischen Wurzeln, von denen sie sich nie trennte und auch nie die Absicht hatte, dies zu tun. *„In ihrer Darstellung berücksichtigte sie die Ursprünge der mexikanischen Kultur und sie charakterisierte sich selbst als Mestizin, als eine authentische Mexikanerin, die aus der Mischung von spanischen und indianischen Blut stammt“*.¹¹¹ Wenn jedes Element ihrer Bildern auseinander genommen wird, tritt das Mexikanische in Erscheinung: ihre Kleidung, ihre präkolumbischen Ohrringe und Halsketten, die Symbole, die phantastische Hintergründe, das Laub, die Blüten, die exotische Tiere, die kräftige Farbigkeit, alles ist hundert Prozent mexikanisch. *„Sie schätzte das Eigene, das Authentische*

¹¹¹ Kettermann, 1999, S. 26

und nicht die verunreinigten Einflüsse, die aus den ausländischen Kulturen kamen“.

Der Wendepunkt, der dazu führte, dass Kahlo eine freischaffende und zuversichtliche Künstlerin wurde, war zweifellos die Scheidung von Diego Rivera. Es war ein Moment in ihrem Leben, in dem sie viel Schmerz und Frustration erlitt, aber ihr künstlerisches Leben ein Erwachen erfuhr. Es war wie ein Moment zum Nachdenken, ein Umstand, der ihr den Impuls gab, ohne Unterlass zu arbeiten. Ab diesem Zeitpunkt begann sie sich wie eine richtige Künstlerin zu benehmen und sie behandelte sich selbst auch als echte Malerin. Der bereits erlebte Erfolg in Europa, als sie in ihre Heimat zurück kehrte, erfüllte Frida Kahlo mit Hoffnung und Optimismus – eine Situation, die nicht lange anhielt, da Diego Rivera diese Gelegenheit nutzte, ihre stürmische Beziehung zu Ende zu bringen. Genau diese Verzweiflung und das Leiden durch die Scheidung verursachten, dass Kahlo eine schnelle und beeindruckende Reife in ihrer Kunst erreichte. Zu diesem Zeitpunkt fand sie ihren eigenen Stil, sie experimentierte nicht mehr oder übte keine neuen Techniken mehr aus. Sie erreichte eine künstlerische Reife, durch die sie nicht mehr die Motive zu malen brauchte, die Rivera gefallen sollten, sie begann endlich, das zu tun, was sie befriedigte. Sie beschäftigte sich mit Themen, welche sie zum Ausdruck bringen und veröffentlichen wollte, wie zum Beispiel ihre eigene Realität, ihr Leiden, ihre Beschwerden und ihre Frustration. *„Die erste Schmerzensfrucht der Trennung war das Gemälde „Die Zwei Fridas“ (Abb. 69), ein Bild, das sie in den ersten Monaten bereits nach der Trennung von Diego ausgeführt hatte, in den schlimmsten Krisenmomenten. Diesem folgten, noch im selben Jahr, eine Reihe von meisterhaften Halbkörper-Selbstportraits“.*¹¹² Eine Blutader verbindet beide Frauen, das bedeutet, dass Frida Kahlo sich selbst pflegte und schützte.

Die Selbstportraits, welche zum Zeitpunkt der Trennung (1939 - 1941) entstanden sind, abgesehen von „Die Zwei Fridas“ waren: „Die verletzte Tafel“ (Abb. 70); „Der Traum“ (Abb. 82); „Selbstbildnis Sigmund Firestone gewidmet“ (Abb. 83); „Selbstbildnis mit Affe“ (Abb. 84); „Selbstbildnis Dr. Eloesser gewidmet“ (Abb. 85); „Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar“ (Abb. 86); „Selbstbildnis mit Dornenhalsband“ (Abb. 87) und „Selbstbildnis mit Zopf“ (Abb. 88).

¹¹² Zamora, 2007, S. 54

Es gibt ein Element um den Hals, das sich auf den sieben Gemälden ständig wiederholt, entweder in Form einer präkolumbischen Halskette mit großen Steinen, ein rotes Band, ein Hemd mit engem Kragen, eine Dornhalskette, welche sie bis zum Verbluten verletzt, eine innige Umarmung eines ihrer Affen oder ihre eigenen Haare. Alle diese Elemente um ihren Hals verstärken das Gefühl der Verzweiflung und vermitteln den Eindruck, sie zu ersticken und zu verletzen, als ob sie nicht atmen könnte, obwohl ihr Gesicht, wie auf allen ihren Gemälden, passiv, ernst und ruhig erscheint.

In vielen früheren Gemälden malte sich Frida Kahlo mit Ketten oder Bändern, aber diese vermittelten den Eindruck eines Schmuckstückes und nicht des Erstickens. Nur in dieser Periode erschienen alle diese Elemente als eine Konstante, als ein sich wiederholendes Motiv. Bemerkenswert ist, dass es nur auf diesen sieben Gemälden vorkommt, welche in ihrer größten Krisenzeit entstanden sind und als sie Gedanken an Selbstmord hegte.

Zweifellos erreichte Frida Kahlo den Höhepunkt ihrer realistischen Malerei mit der Ausführung des sorgfältigen Portraits von Doña Rosita Morillo Safa (Abb. 89), 1944, die Mutter ihres Mäzens, des Ingenieurs Morillo Safa. Dieses Bild wurde eines ihrer Lieblingsgemälde, zusammen mit „Die Liebesumarmung des Universums, die Erde (Mexiko), Diego, ich und Señor Xolotl“ (Abb. 90) sowie „Meine Amme und ich“ (Abb. 91). In dem Portrait von Doña Rosita, Kahlo *„verwandelte das Bild in eine Ausstellung von Emotionen“*¹¹³ und persönlichen Gefühlen, indem sie diese mit einer großen Energie und Originalität zum Ausdruck brachte, welche sich vorher noch nie auf ihren Bildern gezeigt hatte. Es gelang ihr nur in ihren Selbstportraits, ihre komplizierte Phantasie zum Vorschein zu bringen, aber auf diesem Bild zeigte Frida Kahlo Doña Rosita mit allen Eigenschaften einer Großmutter, weise, müde und dennoch stark und stur, die Frau wirkt kräftig und robust, sie erstreckt sich über die ganze Leinwand. Die Großmutter hält einen Strick in ihren Händen, die Wolle führt den Blick des Betrachters über den Rahmen hinaus und füllt den Wohnraum des Publikums. Frida Kahlo besaß die Fähigkeit, Bänder als Verbindungen zu erstellen, entweder emotionaler Art oder einfach nur als Verbindungselement, ein Thema, worauf später tiefer eingegangen wird. *„Es ist gerechtfertigt zu glauben, dass die Wollschur eine konkrete*

¹¹³ Herrera, 2008, S. 270

*Verbindung zwischen dem Betrachter und dem portraitierten Modell bilden sollte“.*¹¹⁴

Der Hintergrund, der den Raum hinter der alten Dame bedeckt, diese dichte Vegetation, ist eine Spiegelung von Kahlo selbst. Wiederum bestätigte die Künstlerin die konstante Dualität von Leben und Tod und sie machte dies sichtbar durch das Einfügen von grünen Zweigen, die im Gegensatz zu den fünf grauen, trockenen und blattlosen Stöcken stehen. Sie weiß, dass es kein Leben ohne den Tod gibt, deswegen verwendete sie die trockenen Stöcke, um die blühenden Pflanzen, welche als Kletterpflanzen wachsen, zu halten. Diese wunderbare Pflanze mit rosa Blüten erhält den Namen "Weihnachtskaktus" – *Cactus de Navidad* –. Auf der linken Seite, hinter der alten Frau, malte Frida Kahlo absichtlich einen jungen Kaktus mit langem Stiel, welcher als der Alte – *Viejito* – bezeichnet wird, und seine Stacheln wachsen so lang, dass diese die Pflanze mit weißen Haaren bedecken. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Frida Kahlo diese Kakteen im Blauen Haus hatte, da diese sehr häufig auf ihren Portraits erscheinen. Durch die kleinen sichtbaren Zwischenräume, die diese Blätter aufweisen, ist die Dunkelheit der Nacht zu erkennen, *„welche für Frida das Ende des Lebens bedeutete“.*¹¹⁵

Die realistische Komposition des Bildes ist dank der Anwendung verschiedener Texturen möglich. Frida Kahlo verwendete sehr kleine und präzise Pinselstriche, um jedem Detail eine besondere Nuance zu geben: das Aussehen des Pullovers erscheint samtig, die weißen Haare sehen natürlich aus, die Behaarung der Blume ist zart und geschmeidig. Vielleicht wirkt die Fülle an Details ein wenig obsessiv, als ob die Künstlerin ihr Modell und ihre Umgebung materialisieren wollte oder ob es einfach *„ihr grundlegendes Bedürfnis war, die Welt, als eine solide und greifbare Realität, auf der Leinwand neu zu erschaffen“.*¹¹⁶

3.2.1. Die Wandmalerei – El Muralismo

Bei der Betrachtung von jedem Portrait aus der realistischen Phase von Frida Kahlo, besonders bei der Betrachtung der auffallenden Gründlichkeit, mit welcher sie jedes Detail malte, erreichte sie auf diese Art und Weise einen

¹¹⁴ Herrera, 2008, S. 270

¹¹⁵ Herrera, 2008, S. 270

¹¹⁶ Herrera, 2008, S. 271

extremen Naturalismus. Es erscheint eine Reihe von Fragen über den Einfluss, den diese Künstlerin hatte, um diese Art von realistischer Kunst nachzuvollziehen: Gab es in Mexiko einen ausländischen Einfluss, welcher sich, sowohl auf Frida Kahlo als auch auf die anderen zeitgenössischen Künstler, dermaßen auswirkte? Definitiv ist das große Gewicht der *Muralistas* für die Entwicklung der mexikanischen Kunst zu berücksichtigen. Diego Rivera, José Clemente Orzoco und David Alfaro Siqueiros (Abb. 25) gelten als „*Die großen Drei der sogenannten Mexikanischen Renaissance*“¹¹⁷ und waren die wichtigsten Vertreter dieser neuen revolutionären Kunst. Sie fingen mit Fresken an, welche die Unterdrückung des mexikanischen Volkes darstellten, die Lebensbedingungen der Arbeiter und Bauern, die ausgebeutet wurden und jene der Kämpfer. Neben den Themen, welche die Revolution verherrlichten, erschien eine neue Ikonographie der Volkskultur und der Welt der Indianer, die Schönheit des mexikanischen Volkes, ihr Leben, ihre Rituale und Festlichkeiten. Das Hauptziel der *Muralisten* verfolgte das gleiche Ideal, das die mexikanische Revolution förderte – eine sozialistische Zukunft. Die erste Phase der Bewegung war extrem militant und setzte sich bis in die zweite Phase durch, welche sich zu einer historischen Thematik wandelte. Diese zweite Phase stellte den Kampf einer nationalen Identität dar, die Konfrontation mit der spanischen Eroberung und die Evangelisierung. Sowohl stilistisch wie ikonographisch spiegelte die Wandmalerei alle Widersprüche ihrer Zeit wider und verband sie mit entgegen gesetzten Affinitäten. Auf einer Seite war die Bewegung das Bewusstsein ihrer eigenen kulturellen Traditionen und gleichzeitig öffneten sich neue universelle Tendenzen. Das zentrale Thema war die Geburt einer Nation. Später entwickelte jeder der Vorläufer seine eigenen Motive und verwandelte seine Kunst in ein viel persönlicheres und besonderes Ideal. Siqueiros zum Beispiel verband seine Existenz mit dem Proletariat, oder Rivera zeigte großes Interesse an der Archäologie und Anthropologie.

In den ersten Fresken von Diego Rivera, wie zum Beispiel das Werk „Die Schöpfung – *La Creación*“ (Abb. 47) in der *Escuela Nacional Preparatoria*, ist das Konglomerat zweier Kulturen zu unterscheiden, jenes der europäischen und jenes der mexikanischen. Nach seinem langen Aufenthalt von fünfzehn Jahren in Europa bezog sich Rivera auf die Wahrnehmung der europäischen Avantgardebewegung. Er setzte sich mit der Renaissance, dem Jugendstil, dem Kubismus, dem Dadaismus und der Neuen Sachlichkeit auseinander. Bei seiner

¹¹⁷ Hiepe, 1973, S. 52

Ankunft in Mexiko wurde er wieder den präkolumbischen Kulturen und der mexikanischen Volkskunst gegenübergestellt, und er stellte diese Fusion innerhalb seiner Fresken dar. So entstand eine monumentale Wandmalerei im unverwechselbaren Stil Riveras, ein Werk, das zu hundert Prozent mexikanisch war und welches eine starke Gesellschaftskritik darstellte.

Die mexikanische Wandmalerei nahm mexikanische und indianische Themen als ihr primäres Kunstobjekt und übertrug diese auf die Wände öffentlicher Gebäude, die zum Ausstellungsraum wurden, damit ihre kulturellen Werte gefördert wurden. In diesem Bereich schlug die russische Revolution fehl, Mexiko teilte den gleichen revolutionären künstlerischen Stil, den „Sozialistische Realismus“.

Der „Sozialistische Realismus“ erschien am Anfang des 20. Jahrhunderts, in Ländern wie Mexiko oder der Sowjetunion, die einen Bürgerkrieg durchlebte. Der Krieg war die Grundlage für die Bildung dieser neuen Kunstrichtung. In der Sowjetunion entstand diese Bewegung, initiiert durch die Theorien von Karl Marx und Friedrich Engels, als eine praktische und theoretische Entwicklung, deren Aufgabe es war, das Erwecken eines gesellschaftlichen Bewusstseins einzuleiten und dem revolutionären Kampf zu dienen. In der Sowjetunion sind drei Kriterien von zentraler Bedeutung für die Ästhetik des „Sozialistischen Realismus“: die Parteilichkeit, die Realität und die Qualität.

Mexiko erlebte die gleichen sozialen Unruhen, deswegen entstand der *Muralismus* als lateinamerikanische Variante des „Sozialistischen Realismus“, welcher seinen Anfang als eine propagandistische Waffe der Revolution fand und später neue Dimensionen eröffnete, die ein Spiegelbild der ideologischen Vielfalt waren. *„Die Ziele der Revolution waren die Ziele der Künstler“*.¹¹⁸ Es sollte daran erinnert werden, wie in der Einleitung bereits erwähnt wurde, dass Mexiko aus einer langen Periode der Unterdrückung kam. Während des Porfiriats (Abb. 1) von 1876 bis 1919, wurde alles aus dem Ausland importiert, aus den Vereinigten Staaten, England oder Deutschland, aber vor allem aus Frankreich. Die künstlerischen Tätigkeiten wie die Architektur oder die Malerei wurden ausschließlich auf diesen französischen Modellen aufgebaut. Die Künstler mussten die auferlegten Regeln der Akademie verfolgen, und aus diesem Grund

¹¹⁸ Billeter, 1987, S. 20

verließen viele das Land und reisten nach Europa, auf der Suche nach neuem Streben.

Dieser „Sozialistische Realismus“ hatte in Mexiko seinen Ursprung, vor allem in der mexikanischen Mythologie, aber er fand auch Einflüsse in der europäischen Kunst, vor allem der sowjetischen. Der wichtigste Vorläufer des mexikanischen Realismus und der Volkskunst war der Stecher José Guadalupe Posada (1851 – 1913). Bekannt war er als Erzähler der Geschichte Mexikos, oder als *„Illustrator des Klassischen und der Geschichten, der Lieder und der Gebete der armen Leute“*.¹¹⁹ In den Neunzigerjahren illustrierte er Flugblätter und Zeitungen für den Verleger Antonio Venegas Arroyo (Abb. 92), mit dem Zweck, die Menschen, zumeist Analphabeten, über die politische Ereignisse zu informieren. In mehr als fünfzehntausend Blättern gestaltete Posada eine Vielzahl an Themen, welche von großem Interesse für das Volk waren, wie Kriege, Morde, Eifersuchtszenen oder Ereignisse während der Revolution. Seine bekanntesten Zeichnungen waren die Totenköpfe – *Calaveras* – (Abb. 93), gezeigt wurde die Personifikation von Skeletten der Dorfbewohner, der Regierungsleute oder der Helden der Geschichte. Posada stellte seine Skelette in alltäglichen Szenen dar, in denen sie glücklich und lächelnd oder völlig entsetzt erschienen. Diese Totenköpfe waren Hinweise auf die Mythen der Indianer und zeigten die ununterbrochene Fortsetzung des Lebens nach dem Tod und repräsentierten weiterhin eine alte mexikanische Tradition.

Unter Volkskunst – *arte popular* – versteht man *„diejenige Erschaffung, die von dem Volk und für das Volk gemacht wird“*.¹²⁰ Posada war der einzige Künstler, der eine Kunst *„zum Dienen und Kommunizieren“* erschuf, viele Jahren vor den *Muralisten*, eine *„Kunst mit ideologischem Wert für das Volk, eine Kunst für alle, von Bildung und Kampf“*.¹²¹ Seine Zeichnungen waren sehr wichtig für die Entwicklung der modernen Kunst in Mexiko.

Die mexikanische *Muralismusbewegung* ist eine der Kunstrichtungen, die am schwierigsten zu kategorisieren ist. Orozco hinterließ seine Meinung als ein Testament: *“Die Wandmalerei ist die höchste, folgerichtigste, reinste und stärkste Form der Malerei. Sie ist auch die uneigennützigste, weil sie nicht zum Gegenstand persönlichen Nutzens verwandelt noch zum Vorrecht einiger weniger*

¹¹⁹ Billeter, 1987, S. 20

¹²⁰ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 47

¹²¹ Rodríguez Prampolini, 1969, S. 47

versteckt werden kann. Sie ist für das Volk. Sie ist für alle".¹²² Er hatte die Absicht, den künstlerischen Ausdruck zu sozialisieren, um diesen in Kunst zu verwandeln, welcher vom Volk und für das Volk gemacht werden sollte, wie der Stecher Posada es zu seiner Zeit getan hatte. Diese Bewegung gehorchte hauptsächlich den Erfahrungen seiner persönlichen Geschichte und wurde zu einem der strittigsten malerischen Tendenzen dieser Zeit. Die öffentlichen Rechte und die künstlerische Freiheit, für welche die revolutionären Künstler kämpften, ermöglichten eine neue Blüte der monumentalen Malerei. Diese Kunstrichtung hob sich nicht mehr von den bereits anerkannten Kunstbewegungen ab, sondern wurde zu einem der größten Momente in der Geschichte Mexikos des 20. Jahrhunderts.

Jetzt wurde bewusst, dass ausländische Einflüsse existierten und diese sich mit der nationalen Kunst vermischten, um das Ergebnis einer neuen, künstlerischen revolutionären Bewegung zu schaffen, deren Hauptmerkmal es war, sich der Realität anzunähern. Diese kleine Analyse wurde durchgeführt, um die Herkunft der künstlerischen Einflüsse in Mexiko zu erläutern und gleichzeitig die künstlerischen Tendenzen von Frida Kahlo zu verstehen. Die Künstlerin erfasste die Natur genauso wie sie diese sah, sie machte sie erkennbar, greifbar oder sogar spürbar, ihre Kunst war einzigartig in ihrer Zeit und in ihrer Stilrichtung, sie ist die Synthese vielen Gedanken, sowohl politischer als auch bildlicher. Sie war die Künstlerin, die es schaffte, aus einer monumentalen Kunst zurückzukehren, welche sich auf den öffentlichen Wänden befand, und sich hin zu der kleinen privaten Staffelmalerie zu bewegen. Sie ging sogar noch einen Schritt weiter als die anderen Künstler, sie blieb nicht in der europäischen Tradition, in der so genannten Salonmalerei, welche die *Muralisten* vermieden, sondern ihre Kunst war ein Experiment, eine Selbstanalyse und, vor allem, eine Methode des persönlichen Ausdrucks.

4. Die Ikonographie

Um die verwendete Ikonographie von Frida Kahlo zu verstehen, müssen zunächst die Begriffe erklärt werden, welche die Kunstgeschichte vorgibt, und die Definitionen von einigen Historikern wie Erwin Panofsky oder Fritz Saxl

¹²² Orozco in: Hiepe, Richard, Die Kunst der neuen Klasse, München, Bertelsmann, 1973, S. 70

besprochen werden. Diese Definitionen sollten unter den kulturellen, religiösen und historischen Gesichtspunkten Mexikos betrachtet werden, und die Hauptgründe der Künstlerin und der Umwelt darstellen, in der sich ihre Kunst entwickelte.

Die Ikonographie ist die Wissenschaft, welche die Bilder studiert. Erwin Panofsky legte den Grundstein einer ikonographischen Methode in drei Ebenen und konzipierte sie als eine Kunstgeschichte der Texte und Kontexte. In seinen Studien befürwortete er eine Kunstgeschichte mit einem kontextspezifischen Charakter, in dem jedes Kunstwerk als eine kulturelle Ausdrucksform verstanden und analysiert werden muss. Unter dem Ansatz einer synchronen Konzeption wurden die Kunstwerke zu einer rein intellektuellen Ausarbeitung und hörten auf, Formen zu sein. Das Wissen erfordert eine umfassende Analyse, in der ihre Form und Bedeutung untersucht wird.

Die erste Ebene ist die prä-ikonographische, auch primäre oder natürliche Ebene. Sie ist die Identifizierung von reinen Formen, wie die Konfiguration der Linien und der Farben, die Darstellung von natürlichen Objekten wie Pflanzen, Tieren und Menschen mit ihren entsprechenden Ausdrücken. Auf dieser Ebene benötigt der Betrachter nur eine praktische Erfahrung, bei der es nur notwendig ist, das beobachtete Kunstobjekt zu erkennen oder zu identifizieren, es ist nicht notwendig, ein ikonographisches Wissen zu haben.

Die zweite Ebene ist die ikonographische, auch sekundäre oder konventionelle Ebene. Auf dieser Ebene werden die künstlerischen Motive und Kompositionen mit spezifischen Themen oder Konzepten kombiniert. Diese Motive werden Abbildungen genannt, die Kombination dieser Bilder sind Geschichten oder Allegorien. Die Analyse entspricht einer logischen Ebene, gehört der praktischen Erfahrung nicht mehr an und stellt einen Anschluss zwischen den ikonischen und den literarischen Quellen dar.

Die dritte Ebene ist die ikonologische Interpretation, die wahre Bedeutung oder der Inhalt. Auf dieser Ebene wird das Konzept der figurativen Themen vertieft und ihre Reichweite wird in ihrem kulturellen Umfeld gesucht, diese zeigt die Grundhaltung einer Nation, einer Epoche, eines religiösen oder philosophischen Glaubens, welcher in ihren Werken von einer einzelnen Persönlichkeit reflektiert wird.

Laut Fritz Saxl, einem Wiener Historiker, besitzen die Bilder eine eigene Bedeutung in einem bestimmten Moment und an einem bestimmten Ort. Einmal erstellt, üben sie Einfluss und Eingebung auf das kulturelle Denken aus. Diese Bilder können aus dem Gedächtnis gelöscht werden und nach Jahrhunderten der Vergessenheit wieder erscheinen. In diesem Ablauf erleben die Abbildungen eine Verwandlung und unterliegen dem Prozess der Metamorphose, der Pseudomorphose, des Lebens und des Überlebens.

Saxl ging von der Tatsache aus, dass die Kunstwerke eine Reihe von Informationen über die Mentalität einer Epoche besaßen, und versuchte, die funktionellen Gesetze und strukturellen Beziehungen der Geschichte der westlichen Formen zu präzisieren. Der Wissenschaftler führte philosophische und visuelle Ansichten mit Hilfe der Quellengeschichte und der Typologien zusammen, um einer formalistischen Sicht zu entkommen. Er berücksichtigte die Kunstwerke als visuelle Dokumente, welche die Gesetze der geschichtlichen Entwicklung symbolisch durchforschten. Die Gesetze hatten einen künstlerischen Inhalt, welcher einen instrumentellen Wert für die Geschichte der Religion und Wissenschaft umschloss. Einer der Wünsche von Saxl war es, die Geschichte durch ihre künstlerischen Werke zu erläutern, zu erklären und den historischen Kontext zu etablieren.

Besonders die Ikonographie, die Frida Kahlo auswählte, wird besser verstanden, wenn man die Geschichte ihres Landes, ihre politische Situation, ihre Gewohnheiten, ihre Traditionen und Feste kennt. Um das aktuelle Mexiko zu begreifen, muss seine Herkunft erkannt werden. Mexiko hat eine reichhaltige Geschichte, mit unterschiedlichen Kulturen, vielen Sprachen und verschiedenen Bevölkerungsgruppen.

Dinge, die für den Mexikaner logisch und alltäglich sind, sind für den Europäer exotisch und paradiesisch. Zum Beispiel die Bedeutung der Farben, ihre richtige Anwendung in der Kunst, in der Religion und im mexikanischen Volk. Die Farbe beleuchtet das alltägliche Geschehen, die Fassaden, die Märkte, die Kleidung, die Nahrung. Sogar in der prähispanischen Kunst war die Farbe ein wichtiger Teil des Rituals, des Scharfsinnes und der Menschen. Die berühmten Pyramiden (Abb. 94), welche wir heute als riesige graue Steinerrichtungen kennen, waren in der Antike bunte Tempel in knalligen Farben, trugen Einheit, Vitalität und Schönheit der indianischen Gesellschaft zur Schau. In der Mayakultur war „die

*Farbe Rot der Osten, die weiße Farbe der Norden, die schwarze Farbe der Westen und das Gelbe die Farbe des Südens, in der Mitte befindet sich die fünfte Sonne der Farbe grün“.*¹²³ In beiden Kulturen, sowohl in jener der Azteken als auch in jener der Maya, wurde jeder Gottheit eine bestimmte Farbe zugewiesen, die in ähnlicher Weise als ein Symbol für ihre Identifikation mit den Fresken diente. In dieser Weise wirken die Farben in die Kunst, um ein Teil der Gewohnheitsmäßigkeit zu sein. Der spanische und historische Dichter José Moreno Villa ging während des Spanischen Bürgerkrieges ins Exil nach Mexiko. Als er ankam und auf die mexikanische Kultur traf, sagte er überrascht über die Verwendung der Farbe: *„Die Materialien sind Farben, und die Farbe erfreut das Auge“.*¹²⁴

In dieser Diplomarbeit wird die Malkunst von Frida Kahlo in sechs ikonographische Themen unterteilt: die Krankheit, die Trennung von Diego, die Mutterschaft, der Tod, die Sexualität und die mexikanische Märtyrerin. Jedes Thema beinhaltet eine Analyse von zwei Gemälden, damit werden die bestimmenden Elemente bezeichnet, welche jede ikonographische Kunstrichtung charakterisieren.

4.1. Die Krankheit

Frida Kahlo malte sechs Bilder mit direktem Bezug zu ihrer Krankheit, entweder stellte sie die Fehlgeburten, die chirurgischen Operationen oder ihre langen Aufenthalte im Krankenhaus aufgrund ihrer Schmerzen in der Wirbelsäule und am rechten Fuß dar.

Henry Ford Hospital – 1932, (Abb. 58)

Der Traum – El sueño – 1940, (Abb. 82)

Die gebrochene Säule – La columna rota – 1944, (Abb. 95)

Ohne Hoffnung – Sin esperanzas – 1945, (Abb. 96)

Der verletzte Hirsch – La Venadita – 1946, (Abb. 97)

Baum der Hoffnung bleibe stark – Árbol de la esperanza mantente firme – 1946 (Abb. 98).

¹²³ Martí, 2011, S. 103

¹²⁴ Villa in: Katalog Imagen de Mexico, der Beitrag Mexikos zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Billeter, Erika (Hrsg.), Wien, ca. 1987, S. 47

4.1.1. Die gebrochene Säule – La columna rota

(Abb. 95) Ab 1944 wurde Frida Kahlo ein weiteres Mal ein Korsett verschrieben, diesmal eines aus Stahl, um ihre starken Schmerzen an ihrer Wirbelsäule zu lindern. Kahlo hatte das Gefühl, sie könne ohne die Hilfe eines orthopädischen Hilfsmittels nicht mehr stehen, sie fühlte sich, als würde sie in zwei Teile zerbrechen.

Frida Kahlo stellte sich in diesem Gemälde ganz allein dar, halb nackt, vor einem großen dünnen Grundstück mit großen Schluchten, welche die Landschaft zerteilen. Die festen Fesseln des Korsetts geben den Eindruck von Lähmung, als ob sie sich nicht bewegen könnte und als ob diese den schwachen, verletzten Körper von Frida Kahlo fesselten. In der Mitte ihres Torsos zeichnet die Künstlerin eine offene Spalte, an der sie eine gerissene ionische Säule an der Stelle ihrer beschädigten Wirbelsäule einfügt. Ihre Wirbelsäule erlitt tatsächlich drei schwere Knochenbrüche bei einem Unfall im Jahre 1925. Diesen stellt die Künstlerin auf dem Bild mit den drei Brüchen im unteren Bereich dar. Die drei kleineren Risse im oberen Bereich der Säule sind die Schäden, welche ihre Wirbelsäule im Lauf der Jahre ertrug. An der Hüfte, eine Zone, welche die Künstlerin mit einer weißen Decke bedeckte, beginnt die ionische Säule zu wachsen und erreichte den Hals, wo zwei Voluten ihr Kinn und ihren Kopf festhalten. Die ionische Säule ist ein Symbol der Kraft, Ausdauer und Hoffnung. Die Nägel haben ihre Haut durchbohrt, diese geben das Gefühl von Leid und Schmerz wieder, welche auch die Künstlerin durch die Tränen, die über ihr Gesicht laufen, verstärkte. Der Betrachter kann sehen, dass ihr Gesicht sich weigert, den Schmerzen zu zeigen, ihr Gesichtsausdruck erscheint als eine wunschlose Maske. *„Die Gesichtsmerkmale teilen nicht die dramatische Belastung, die in ihre Anekdote erzählt wird“.*¹²⁵

Frida Kahlo offenbarte bestimmte Elemente, die eine Katastrophe bezeichneten: eine gerissene Landschaft als Ergebnis eines Erdbebens und das Zerbrechen der Wirbelsäule. *„Die offenen Risse, das verwundete Fleisch, werden als Hintergrundmotive in die Spalten der unfruchtbaren Landschaft aufgenommen, die gleichermaßen ihren Schmerz und ihre Einsamkeit symbolisiert“.*¹²⁶ Die Darstellung einer gebrochenen Säule symbolisiert die bedrohte Stabilität für alles, was sie hält. In der Ferne gibt es einen kleinen Streifen Meer, als ob dort die Hoffnung anderer Möglichkeiten verkörpert wäre.

¹²⁵ Zamora, 2007, S. 101

¹²⁶ Kettermann, 1999, S. 67

Kahlo verwendet andere Elemente, die zur christlichen Hagiographie gehören, wie die Darstellung ihres gequälten Körpers, durch den Nägel gebohrt wurden, genauso wie beim Heiligen Sebastian (Abb. 99), ein römischer Soldat, der sein Martyrium durch Pfeile erlitt. Ihre Biographen haben das Leintuch als Reminiszenz des Gekreuzigten interpretiert.

4.1.2. Baum der Hoffnung bleibe stark – Árbol de la esperanza mantente firme

(Abb. 98) Im Mai 1946 erlebte Frida Kahlo eine der kompliziertesten und schmerzvollsten Operationen – ein Knochentransplantat an der Wirbelsäule. Leider funktionierte das Transplantat nicht und sie musste zwei Jahre später die gleiche Operation über sich ergehen lassen, welche auch nicht gelang, denn das Transplantat wurde abgestoßen, die Wunde infizierte sich unter dem Gipskorsett.

Frida Kahlo stellt sich zweimal dar, einmal mit dem Rücken zum Publikum, das andere Mal sitzt sie frontal und starrt den Betrachter an. Wiederum präsentiert die Künstlerin zwei Figuren in einer ausgetrockneten Landschaft, die von tiefen Gräben umgeben ist.

Die Rückenfigur liegt auf einem Krankenhausbett, offenbar unter dem Einfluss der Narkose einer Operation, welche tiefe und blutende Wunden am Rücken hinterlassen hat. Die sitzende Frida versorgt die liegende. In ihrer linken Hand hält sie ein Korsett, wahrscheinlich das gleiche, das sie trägt, man kann die Klammern oberhalb ihrer roten *Tehuana*-Tracht erkennen. In ihrer rechten Hand hält sie eine Fahne mit dem Spruch: „Baum der Hoffnung, bleibe stark – *Árbol de la esperanza mantente firme*“. Es ist die erste Zeile eines veracruzianischen Liedes, Frida Kahlos Lieblingslied, und ein Satz, welcher später zu ihrem persönlichen Motto wurde.

Die Risse der kargen Landschaft werden in Zusammenhang mit „der gebrochenen Säule“ gebracht, mit den tiefen Wunden auf der verletzten Haut der Künstlerin. Zugleich symbolisiert der dargestellte Graben vor Frida Kahlo den Tod in einem metaphorischen Sinne. Die gleichzeitige Erscheinung von Sonne und Mond, die Lichtdialektik, kann auch als Tod identifiziert werden. Seltsamerweise wird die schlafende Frida von der Sonne angeleuchtet, während die hoffnungsvolle sich unter dem Licht des Mondes befindet, ein Symbol der Weiblichkeit. Hayden Herrera hatte eine Vermutung für den Grund, warum die Künstlerin die verwundete Frida unter die Sonne legte. Dies entspricht dem

aztekischen Glauben, gemäß dem der Sonnengott sich von menschlichem Blut ernährt.

Der erste Eindruck, den die Werke von Frida Kahlo vermitteln, sind Krankheit und Leiden. Wenn ihre Bilder detaillierter analysiert werden, kann der Betrachter feststellen, dass ihre Kunstwerke weitere Themen umfassen als nur diese. Nur sechs Gemälde haben einen direkten Bezug zum Thema Krankheit. Jedes Bild ist anders und nicht mit den anderen verbunden. Charakteristisch ist, dass das Leiden speziell hervorgehoben ist. Die Künstlerin zeigte bestimmte Teile ihres Körpers, genau jene, die gerade verletzt wurden und eine besondere Aufmerksamkeit benötigten. Das Beeindruckende an ihren Bildern ist, dass diese genau das Angstgefühl und Leiden übermitteln, so wurde Frida Kahlo eine der wenigen Künstlerinnen ihrer Zeit, die diese Ausdruckskraft erreichten.

Ihre Arbeit ist weniger autobiographisch als ihre Biographen bisher geschrieben haben. Es gibt keinen Zweifel, dass ihr Leben als Ausgangspunkt für ihre Malerei diente, aber es sollte betont werden, dass diese nicht ihre gesamte Ikonographie betrifft. Was Kahlos Kunstwerk so autobiographisch macht, ist die Tatsache, dass sie so viele Selbstportraits produzierte, welche den Eindruck von Privatsphäre vermitteln.

4.2. Die Trennung von Diego

Die einzige große Liebe von Frida Kahlo war ihr geliebter Diego Rivera. Für sie war er nicht nur ihr Mann, sondern sie sah ihn auch als ihren Sohn, welchen sie pflegen und versorgen musste. Ihre Welt drehte sich nur um ihren Diego Rivera. Deshalb brach Kahlos Welt nach der Scheidung auseinander. Ein präziser Moment, nach dem das Blutvergießen in ihren Gemälden begann, wo sie ihre Brust öffnete, um ihr verletztes Herz zu zeigen, wo sie den physischen Schmerz ihres gebrochenen Herzens fühlte und es als ein herausgerissenes Organ zeigte. Die Dramatik ihres Schmerzes und Leidens drückt sie durch „*die Dornenkrone, der Pfeil, das Messer, das Herz und die offene Wunden*“¹²⁷ aus. Die folgenden sieben Bilder zeigen ihre Trauer nach der Trennung:

Ein Paar kleine Dolchstiche – Unos cuantos piquetitos – 1935, (Abb. 66)

¹²⁷ Kettermann, 1999, S. 67

Erinnerung oder Das Herz – Recuerdo – 1937, (Abb. 100)

Die zwei Fridas – Las dos Fridas – 1939, (Abb. 69)

Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar – Autorretrato con pelo cortado – 1940, (Abb. 86)

Selbstbildnis als Tehuana – Diego en mi pensamiento – 1943, (Abb. 101)

Selbstbildnis – Autorretrato con medallón – 1948; (Abb. 102)

Diego und ich – Diego y yo – 1949. (Abb. 103)

4.2.1. Erinnerung oder Das Herz – Recuerdo

(Abb. 100) Frida Kahlo erscheint in der Mitte einer geteilten Landschaft, die Berge auf der linken Seite und rechts das Meer. Dargestellt wird sie mit abgeschnittenen Haaren, in Alltagskleidung mit Rock und Lederjacke, flankiert von zwei alternativen Identitäten, links hängt ihre Schulmädchenuniform – das Mädchen, rechts ihr *Tehuana*-Tracht – die Frau. Beide Identitäten sind mit der Zentralfigur durch rote Bänder oder Venen verbunden, diese hängen an Haken, welche an Bändern vom Himmel hängen. „*Es ist möglich, dass dieses Bild den Übergang vom Mädchen zur Frau beschreibt*“.¹²⁸ Die Frida in der Mitte hat keine Arme, die Figur der Schülerin hat ihren linken Arm, die Tehuana den rechten, eben denjenigen, welcher den handlosen Arm der zentralen Figur festhält. Der linke Fuß ist bandagiert und so hingestellt, dass er wie ein Segelboot auf dem Meer aussieht, der gute Fuß ist an der Küste fest verankert. Die Szene, welche Kahlo darstellt, in der sie mit einem Fuß im Meer steht, symbolisiert das Sprichwort: „in Tränen aufgelöst“, das heißt, weinen mit großer Trostlosigkeit.

Dieses Bild zeigt ohne Zweifel die starken Schmerzen, welche die Liebe verursachte. Frida Kahlo vermittelt die Nachricht in einer sehr direkten und offenen Art. Ihre geöffnete Brust, durchbohrt von einem Holzstab, wo sich an jedem Ende zwei kleine spielende Cupidos ausruhen, als ob sie den Schmerz nicht bemerken würden, den sie der Künstlerin zufügen. Frida Kahlo öffnet ihre Brust, nimmt ihr verwundetes Herz heraus und hinterlässt ein tiefes Loch, als ob sie die reale körperliche Empfindung des „gebrochenes Herzens“ fühlt. Dieses riesige Herz, welches Blut in die trostlose Landschaft hinaus pumpt, legt Kahlo zu ihren Füßen. Das Blut fließt bis zu den fernen Bergen hin und dann hinunter bis es ein Delta bildet und in den Wellen verschwindet.

¹²⁸ Herrera, 2008, S. 90

Der Realismus in diesem Bild besteht darin, dass Frida Kahlo ihr Herz als Symbol der Gefühle darstellt, als Liebe und Mut, nicht in einer metaphorischen Form, sondern als ein Organ, welches sie aus ihren Anatomiebüchern kennt. Sie kombinierte das Herz mit der Phantasie, in dem Moment, in dem sie es aus ihrem eigenen Körper herausnimmt und es als Symbol der Trennung verwendet. Ab 1937 begann sie, physische Wunden in ihren Werken zu verwenden, um ihre psychischen Verletzungen nach außen zu tragen. Als die Künstlerin verschiedene Arten von Schmerz erlebte, die mit Lieblosigkeit zu tun hatten, gelang es ihr, dies als reales und physisches Gefühl auf die Leinwand zu übertragen.

4.2.2. Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar – Autorretrato con pelo cortado

(Abb. 86) In der Mitte eines weiten braunen Feldes, umgeben von einem Himmel mit perlenartigen Wolken, welche ein bedrückendes Gefühl vermitteln, sitzt Frida Kahlo auf einem mexikanischen strohgelben Stuhl. Anstatt sich mit ihrer bunten *Tehuana*-Tracht darzustellen, erscheint Kahlo in Männerkleidung, mit Jacke und grauen breiten Hosen, einem engen braunen Hemd und schwarzen Schuhen. Ihre Haltung ist typisch für einen Mann, sie sitzt mit offenen Beinen da. Die einzige Spur von Weiblichkeit sind ihre Ohrringe. In ihrer rechten Hand hält sie eine Schere, mit der sie die makabere Tat ausführt, das Abschneiden ihrer Haare, welche sich über den ganzen Boden verstreut finden. Das Haar ist ein Weiblichkeitssymbol, der Akt des Schneidens entspricht der Vernichtung dieser Weiblichkeit, als ob die Künstlerin das Attribut „Frau zu sein“ ablehnte. Diese Verneinung ist auf ein populäres Lied reduziert. Oberhalb der Figur ist ein Lied geschrieben, mit Text und Noten, diese sagen: „Schau, was ich an dir wollte war dein Haar, / Jetzt da du kahl bist, will ich dich nicht mehr – *Mira que si te quise fue por tu pelo, / Ahora que estás pelona, ya no te quiero* –“. Es ist eine Strophe, welche in mexikanischen Volksliedern vorkommt und die Frida Kahlo sicher als Vorbild benutzte.

Ein paar Monate später malte Frida Kahlo ein Selbstportrait als Gegenstück zu diesem Gemälde, kurz nach der Versöhnung und der zweiten Ehe mit Diego Rivera, „Selbstbildnis mit Zopf, 1941“ (Abb. 88). Auf diesem Bild wird Frida Kahlo frontal mit einem Kopfschmuck dargestellt, als ob sie ihre Haare vom Boden aufgesammelt hätte und damit einen „Zopf, welcher ein unendliches Laufband

bildet, als Symbol des ewigen Kreislaufs der Zeit“ zusammengebunden und oberhalb ihres Kopfes hingestellt hätte. Sie nimmt wieder ihre vorher abgelehnte Weiblichkeit an. *„Die Pflanze, die sich um die nackte Brust der Künstlerin schlingt, stärkt die Metapher des ewigen Kreislaufs der Zeit, aufgrund ihres ausdauernden Wachstums und ist ein altes Symbol des ewigen Lebens“.*¹²⁹ Dieses Bild verkörpert die Freude und das Glück, welche sie wieder in ihrer Ehe erlebte.

Frida Kahlo hatte die großartige Fähigkeit, ihre gesamten Angstgefühle auf der Leinwand auszudrücken und sie tat dies sehr direkt, ohne den Hang zu Metaphern, wobei sie einfache Symbole verwendete, um genau das darzustellen was sie erläutern wollte, ihr Sich–ungeliebt–fühlen, ihre Enttäuschung und ihre Trostlosigkeit. Das Leid aufgrund der Trennung von Diego Rivera spiegelte Frida Kahlo vor allem in der Zeit der Trennung wider. Das Thema des Liebeskummers wird eine Konstante auf vielen ihrer späteren Gemälde. Ihre Art, die Verlassenheit darzustellen, ist durch Selbstportraits, welche das Merkmal besitzen, *„Elemente zu zeigen, welche ihren Hals umgeben und drohen, sie zu ersticken“.*¹³⁰

4.3. Die Mutterschaft

Die unerfüllte Mutterschaft von Frida Kahlo wird zu ihrem ersten Thema, welches sie in ihrer Malerei behandelt, sie erlebte zwei Fehlgeburten und eine Abtreibung. Als sie endlich akzeptierte, dass sie nie Mutter sein würde, vollzog ihre Kunst eine positive Verwandlung. Sie hörte auf, die Sehnsucht nach Kindern zu malen, welche sie verlor und nie haben konnte, und ihre Arbeit erreichte damit eine gewisse Reife.

Die folgenden fünf Gemälde sind die, die am besten die Entwicklung und die Akzeptanz, nie gebären zu können, aufzeigen.

Meine Geburt – Mi nacimiento – 1932, (Abb. 60)

Ich und meine Puppe – Yo y mi muñeca – 1937, (Abb. 104)

Meine Amme und ich – Mi nana y yo – 1937, (Abb. 91)

Wurzeln – Raíces – 1943, (Abb. 105)

Die Liebesumarmung des Universums, die Erde (Mexiko), Diego, ich und Señor Xolotl – El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xolotl – 1949 (Abb. 90).

¹²⁹ Kettermann, 1999, S. 55

¹³⁰ Zamora, 2007, S. 101

4.3.1. Meine Geburt – Mi nacimiento

(Abb. 60) „Meine Geburt“ ist eine kleine Metallplatte, welche den gesamten Prozess der Geburt zeigt. Das Beeindruckende dieses grotesken Bildes ist die Perspektive des Arztes, welche die Künstlerin übernommen hat. Man sieht den Kopf eines Mädchens, das zwischen den geöffneten Beinen der Mutter erscheint. Ein Tuch bedeckt das Gesicht und die Brust der Mutter, daraus kann der Betrachter folgern, dass die Mutter bei der Geburt gestorben ist. An der Wand oberhalb des Bettes hängt, als Ersatz des Gesichtes der Mutter, das Bild der Madonna des Schmerzes.

Die gesamte Möblierung, das Bett, das Bild, die Bettwäsche und das Kissen mit seiner Spitze, die Farbe der Wände, alles stimmt überein mit dem Schlafzimmer von Frida Kahlo Mutter. Die Szene ist wie eine Kindheitserinnerung der Schwestern Kahlo.

Am Fuße des Bildes befindet sich ein reservierter Platz für die Inschrift, ein Element, dass eigentlich einem *Ex-voto* ähnelt, genauso wie die Anwesenheit des Bildes der Inmaculata, welche die Szene nur beobachtet, ohne jegliche Wunder zu realisieren. Das Fehlen des Textes mit dem Inhalt, der über die wundertätige Erlösung berichtet, deutet an, dass das Bild die Repräsentation eines Missgeschickes ist, und nicht mehr die Dankbarkeit für die Rettung.

Das Mädchen, das geboren wird, hat dichte Augenbrauen, ein Merkmal, mit dem die Biographen Frida Kahlo identifizierten, als ob die Künstlerin ihre eigene Geburt darstellen würde. Durch das Datum wird eine Verbindung zwischen der Fehlgeburt und der Fertigung der Metallplatte hergestellt.

Dieses Ereignis wurde mit einer gewaltigen Realität dargestellt, welche an eine aztekische Skulptur erinnert, die sicherlich der Künstlerin bekannt war: Tlazoltéotl, die Göttin der Erde, der Sexualität und der Geburt. Die Gottheit wird in dem Kontext in einer Hockstellung abgebildet, bei der Geburt des Kopfes eines erwachsenen Mannes. In der aztekischen Kultur steht die Entbindung im Kontext mit der Fruchtbarkeit der Erde und der Fertilität der Frau, da beide das Leben produzieren und die Geheimnisse der Schöpfung besitzen.

4.3.2. Wurzeln – Raíces

(Abb. 105) In diesem Bild verbindet sich Frida Kahlo ganz mit der Natur, ihr Körper liegt in einer Wüste von rauen, rissigen und grauen Steinen. Sie liegt ganz bequem und ruht mit ihrem Ellbogen auf einem Kissen, das gleichzeitig ihren Kopf hält. Wiederum öffnet Frida Kahlo ihre Brust um ihr Inneres zu zeigen, aber dieses Mal kann man sogar erblicken, was in ihr wächst. Aus ihrem Innersten, aus ihrer mystischen Gebärmutter, kommt eine grüne und biegbare Weinrebe heraus, welche einen Teil der wüsten Landschaft bedeckt. Die Blätter haben kleine rote Zweige, die aus ihren Rändern sprießen und herauswachsen, als ob sie dünne Adern wären, die in kleinen Vesikeln enden.

In diesem Bild kann man beobachten, wie Frida Kahlo das Land umarmt, dieses Meer von Steinen, das in Wirklichkeit die Art von Landschaft ist, in der sie aufgewachsen ist, die Orte von San Ángel, el Pedregal und Teile der *Ciudad Universitaria* (Abb. 106). Die Künstlerin verwurzelt sich in den Boden, welcher von ihr und ihrem Mann Diego Rivera so geliebt wurde. Andererseits verwandelt sich ihr unfruchtbarer Körper in eine Quelle des Lebens. *„Es ist wahrscheinlich, dass das Bild ein Hinweis ist, dass ihr Körper die Zyklen der Natur befruchtet: das Leben und den Tod“*.¹³¹ Hayden Herrera verglich die verwendete Dualität in diesem Bild mit der aztekischen Gottheit *Coatlicue*, der Göttin des Lebens und des Todes (Abb. 107). *„Sie war eine Göttin der Erde, verbunden mit dem Frühling, ihr Name in náhuatl bedeutet – die mit dem Rock aus Schlangen“*.¹³² Die Künstlerin *„umarmt die Erde mit der Festigkeit einer lebenden und dauerhaften Pflanze“*¹³³ – die Symbole des Lebens. Die Landschaft spaltet sich vor ihr und bildet eine Schlucht – ein Symbol des Todes.

Es existiert eine Fortentwicklung zum Thema Mutterschaft. Diese beginnt mit der Darstellung ihrer eigenen Geburt, in einer realen, aber grotesken Art, und endet mit der Akzeptanz der Tatsache, nie Kinder zu gebären. Ihr zerbrechlicher und unfruchtbarer Körper ist nicht in der Lage, ein Baby zu halten, aber ihr Blut wird eine andere Art von Leben erschaffen, das wüstenartige Land befruchten.

¹³¹ Herrera, 2008, S. 264

¹³² Pike, 1960, S. 106

¹³³ Herrera, 2008, S. 219

Einer ihrer berühmten Sätze war: *„mein Blut ist ein Wunder, von meinen Venen kreuzt es den Wind meines Herzens zu deinem“*.¹³⁴

4.4. Der Tod

In der verwendeten Ikonographie von Frida Kahlo hat das Thema des Todes viel mehr eine geschichtliche Transzendenz, als in den westlichen Kulturen bekannt ist. In Mexiko hat der Tod viel mehr Bedeutungen und Interpretationen, welche bis zu der Zeit vor der Kolonisierung zurückgehen. Das Konzept und die Interpretation des Todes existieren nur in diesem Land, es gibt kein anderes lateinamerikanisches Land, welches sich mit diesem magischen–religiösen–kulturellen Mystizismus so auseinandersetzt wie Mexiko.

In der prähispanischen Welt begleitet das Symbol des Lebens immer das Symbol des Todes, und macht, dass diese beiden Terminologien sich in eine ontologische und kosmogonische Ebene komplimentieren, welche eine Dualität erzeugen. *„In der alten mexikanischen Kultur bedeutet der Tod auch Wiedergeburt und Leben, aber auch einen Weg oder einen Übergang in eine andere Lebensrichtung“*.¹³⁵ Für die christliche Welt, vor allem für die Spanier, die als Eroberer kamen, war der Tod das Ende des Lebens, nach dem der Körper zu Staub wurde und das Leben im Jenseits beginnt. Der Tod übt Gerechtigkeit über die Menschen aus, und entscheidet über Himmel oder Hölle. Während der spanischen Eroberung – *La Conquista* – gab es logischerweise einen Zusammenstoß zwischen der Kultur und der Religion. Aus der Fusion beider Kulturen ist eine Form entstanden, um den Tod neu zu sehen und zu interpretieren. José Guadalupe Posada (Abb. 93) nahm das Thema des Todes wieder auf und verwandelte es in eine neue Personifikation. Seine künstlerische Inspiration hatte den Sinn, den Tod als Ausdruck des Lebens in der bildenden Kunst seiner Nation zu zeigen. Seine Arbeit brachte die Anerkennung und die Diffusion unterschiedlicher Formen des Todeskultes, welcher vom mexikanischen Volk entwickelt wurde.

In vielen, wenn nicht in den meisten der ausgeführten Bilder von Frida Kahlo erscheint der Tod. Die Künstlerin machte ihn *„ausdrücklich, sie verwandelte ihn in einen Bruder, zu einem Kamerad. Sie hatte ihn schmerzlich anwesend in*

¹³⁴ Kahlo, 2010, S. 20

¹³⁵ Kettermann, 1999, S. 62

sich“.¹³⁶ Bei vielen Gelegenheiten ist er ihr ewiger Begleiter – ein Skelett, in vielen anderen Bildern erscheint er nur als eine Erinnerung, wie er im „Gedanken an den Tod“ (Abb. 108) vorkommt, aber am meisten wird der Tod durch ein Symbol dargestellt – eine Kluft. Es gibt fünf Gemälde, welche die verschiedenen Arten zeigen, wie die Künstlerin den Tod interpretierte, entweder durch einen Toten oder einen Selbstmörder, schwarz gekleidet oder einfach die Darstellung des Todes, genau wie er ist:

Der tote Dimas – El difuntito Dimas – 1937, (Abb. 109)

Der Selbstmord der Dorothy Hale – El suicidio de Dorothy Hale – 1939, (Abb. 110)

Der Traum – El sueño – 1940, (Abb. 82)

Selbstbildnis mit Bonito – Autorretrato con Bonito – 1941, (Abb. 111)

Gedanken an den Tod – Pensando en la muerte – 1943. (Abb. 108)

4.4.1. Der tote Dimas – El difuntito Dimas

(Abb. 109) Gut zentriert im Bild, liegend auf einem Seesack – *petate* – und umgeben von Feldblumen, wo die Cempasucil, die Sonnenblumen, oder die wilden Gänseblümchen zu erkennen sind, erscheint ein Kind, welches in eine eigenartige Tracht gekleidet ist. Die ärmliche Strohmatte und die wilden Blumen weisen darauf hin, dass der Junge zu einer armen Familie gehört. Mit Sicherheit kannten Diego Rivera und Frida Kahlo diese Familie, da der Meister die Mutter Dimas bat, für ein Bild mit dem Titel „Delfina y Dimas, 1935“ (Abb. 112) als Modell zu posieren.

Das kleine Kind liegt in einer bemerkenswerten Haltung, welche die Dramatik der Szene erhöht. Zuerst zeigt die Künstlerin seine Füße, diese scheinen als ob sie aus dem Rahmen herauskommen würden, hinten befindet sich sein Kopf, der auf einem Kissen ruht und mit einer goldenen Kartonkrone geschmückt, in seinen Händen hält er einen Strauß rosa Gladiolen. Der kleine Dimas ist mit den Attributen eines Heiligen oder der Heiligen drei Könige angezogen, mit Krone und einem Mantel aus einem sehr hellen Stoff.

Frida Kahlo entfernte sich hier aus ihrem schon bekannten Stil der Votivbilder – *Ex-votos* – und modifizierte sie, um die realen, physischen und prosaischen Aspekte des Todes zu zeigen. Die Tradition, Tote zu portraituren, ist

¹³⁶ Álvarez del Villar in: Zamora, Martha, El Pincel de la Angustia, Ed. St. Martin S Press, Mexiko, 2007, S. 103

eine sehr alte Gewohnheit, welche in Europa bis ins Mittelalter zurückgeht und welche in Mexiko in der Zeit nach der Kolonisierung begann. Normalerweise wurden die Portraits gefertigt, um vorbildliche Leute zu ehren, später wurde diese Gewohnheit zu einer Erinnerung für die Familie des Verstorbenen. Die Elemente des Todes, die auf dem Bild erscheinen, sind die drei Blutropfen im Mundwinkel des Kindes und die halbgeschlossenen, unscharfen Augen. Neben dem Kissen ist eine Postkarte mit der Darstellung eines gezeißelten Christus „Unser Herr der Säulen“. Dieses letzte Merkmal hebt den christlichen Glauben der Familie des jungen Verstorbenen hervor. Zu den Füßen des toten Kindes sind folgende Worte geschrieben: „Der kleine Verstorbene Dimas Rosas mit drei Jahren, 1937 – *El difuntito Dimas Rosas a la edad de tres años, 1937* –“.

4.4.2. Der Selbstmord der Dorothy Hale – El suicidio de Dorothy Hale

(Abb. 110) Das ist eines der wenigen Gemälde, welche Frida Kahlo im Rahmen eines speziellen Auftrags ausführte. Nach dem Tod der berühmten amerikanischen Schauspielerin Dorothy Hale am 21. Oktober 1938 beauftragte die Verlegerin der Vanity Fair, Clare Boothe Luce (Abb. 36) die mexikanische Künstlerin mit einem Portrait der Verstorbenen, um das Bild danach der Mutter zu schenken. Groß war die Überraschung von Clare Boothe Luce, als sie das Bild bekam. Sie war von der Szene, welche Schritt für Schritt den Selbstmord von Hale darstellte, so schockiert, dass sie das Bild sofort zerstören wollte. Ihre Freunde überredeten sie, dies nicht zu tun und baten dann Frida Kahlo, ihren Name aus dem unteren Teil des Bildes zu entfernen, wo in roter Schrift das Geschehen des Gemäldes stand: „in der Stadt von New York am 21. Oktober 1938, um sechs Uhr in der Früh, brachte Frau DOROTHY HALE sich um, indem sie aus dem hohen Fenster des Hampshire Houses hinunter sprang: in der Erinnerung (*Leerzeichen*) dieses Votivbildes, ausgeführt von FRIDA KAHLO – *En la ciudad de Nueva York el día 21 del mes de octubre de 1938, a las seis de la mañana, se suicidó la señora DOROTHY HALE tirándose desde una ventana muy alta del edificio Hampshire House: En el recuerdo (Leerzeichen) este retablo, habiéndolo ejecutado FRIDA KAHLO* –“. Ein großer Teil der dritten Zeile wurde fast komplett entfernt, in der Leerzeile stand: „gemalt in Auftrag von Clare Boothe Luce für die Mutter von Dorothy – *pintado a petición de Clare Boothe Luce, para la madre de Dorothy* –“.

Das Bild zeigt den Selbstmord in drei Phasen, welche in einer zeitgleichen Erzählung realisiert wurden, als ob der Betrachter einen Film vor Augen hätte. Im Hintergrund, vor einem blauen Himmel, der mit weißen Wolken bedeckt ist, erscheint das große Gebäude des Hampshire Houses. Auf dem höchsten Geschoss ist eine winzige dunkle Figur zu erkennen, welche aus einem der Fenster hinunter springt. Die nächste Figur ist wesentlich größer und fällt mit dem Kopf nach unten. Ihr Körper ist zum Teil von Wolken bedeckt, welche den Sturz noch hervorheben. Ihre offenen Augen schauen starr den Betrachter an. Am Fuß des Gebäudes liegt der leblose Körper von Dorothy Hale auf braunem Boden. Blut fließt aus dem Ohr, dem Mund und der Nase heraus. Ihre offenen Augen schauen mit viel mehr Intensität. Der linke Fuß ragt aus dem Rahmen heraus und erzeugt einen Schatten über dem grauen Streifen, genau oberhalb ihres Namens HALE. Schon bekannte und früher verwendete Elemente sind die Blutflecken, die auch im Rahmen des Bildes „Ein Paar kleine Dolchstiche“ (Abb. 66) vorkommen. Dieses Merkmal hebt die Dramatik der Szene hervor und nimmt den Betrachter in die Szene auf, um ihn zum Zeugen zu machen.

Frida Kahlo wollte ihre Freundin Dorothy Hale (Abb. 35) ehren, aber ihr Werk ist mehr das Ergebnis eines Votivbildes – *Ex-votos* –, da dieses das Desaster und den Selbstmord zeigt. Im Himmel befand sich ursprünglich ein Engel, welcher später, auf Clares Verlangen, entfernt wurde. Vielleicht hatte der Engel die Absicht, sie zu retten, vielleicht war es ein Todsengel, der sie mitnehmen wollte oder er erschien auch nur, um die Szene zu beobachten. Um das herauszufinden, muss man weitere Studien durchführen oder die Leinwand röntgen, um mehr über den Engel zu erfahren.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Kahlo diese Ereignisse mit ihren eigenen Gefühlen und Emotionen verband und den Auftrag dazu verwendete, um einen Teil ihres Lebens, ihrer Verzweiflung oder ihren Frustrationen zu teilen. Die Nachricht des Todes von Dorothy Hale erschien in vielen New Yorker Zeitungen. Die finanzielle Lage von Hale verschlechterte sich nach dem Tod ihres „*Mannes Gardiner Hale, ein Portraitmaler, welcher bei einem Autounfall in der Mitte der Dreißiger ums Leben kam*“.¹³⁷ Nachdem sie sich an den Glamour und Luxus gewöhnt hatte, wollte sie nicht mehr darauf verzichten und begann, von der Wohltätigkeit ihrer Freunde zu leben. Eines Nachts plante sie eine riesige Feier in

¹³⁷ Kettermann, 1999, S. 46

ihrer Wohnung im Hampshire House gegenüber des Central Parks, um sich von ihren Freunden zu verabschieden, da sie eine lange Reise antreten wollte. Als ihre Gäste die Wohnung verließen, sprang Dorothy Hale in ihrem besten Kleid aus dem Fenster ihrer Wohnung.

In einem Interview erklärte die Verlegerin Clare Boothe Luce: *„Ich werde den Schrecken nie vergessen, als ich das Bild aus der Schachtel herausnahm. Ich fühlte mich physisch krank. Was sollte ich mit so einem gruseligen Bild der zerschmetterten Leiche meiner Freundin tun, mit ihrem Blut überall? Ich konnte es nicht zurückgeben“*.¹³⁸ Clare Boothe Luce behielt das Bild nicht, sie verschenkte es an einen Freund, Frank Crownshield. Nach Frank Crownshields Tod blieb der Aufenthaltsort des Gemäldes für einige Jahrzehnte unbekannt, bis es im Jahr 1960 im Kunstmuseum in Phoenix wieder auftauchte, wo es heute noch ausgestellt ist.

Diese beiden Bilder erläutern einen der Blickpunkte von Frida Kahlo hinsichtlich des Todes, indem sie ihn auf eine natürliche Art darstellt, genauso wie sie es visualisiert. Nach dem Straßenbahnunfall von 1925 fühlte sie sich ständig vom Tod begleitet. Dies kommt in ihren Bildern in Form einer Schlucht, eines Skeletts oder einfach durch die Darstellung einer abgestorbenen Pflanze vor. Frida Kahlo nutzte auch Metaphern über den Tod, diese erscheinen in Form eines Lebenszyklus oder in der Dualität zwischen Licht und Dunkelheit, ein Thema, das später in einem anderen Kapitel erklärt wird.

4.5. Die Sexualität

Die Sexualität war für Frida Kahlo kein Mysterium oder ein Geheimnis, das es zu verstecken galt, es war Normalität, wie das fließende Blut in ihren Venen. *„Die feuchten Blütenblätter, die Stempel in phallischer Form, sind Ausdruck ihrer erotischen Rebellion.“*¹³⁹ Vor allem benutzte sie *„die amorphen Formen der Pflanzen als Symbole der männlichen und weiblichen Genitalien“*.¹⁴⁰

Xóchitl, Blume des Lebens – Xóchitl, La Flor de la Vida – 1944, (Abb. 113)

Erinnerung an die offene Wunde – Recuerdo de una herida abierta – 1939, (Abb. 114)

¹³⁸ Kettermann, 1999, S. 47

¹³⁹ Zamora, 2007, S. 100

¹⁴⁰ Kettermann, 1999, S. 75

Die Braut erschrickt vor dem Leben, das offen vor ihr liegt – La novia que se espanta de ver la vida abierta – 1943, (Abb. 115)

Die Sonne und das Leben – El sol y la vida – 1947. (Abb. 116)

4.5.1. Xóchitl, Blume des Lebens – Xóchitl, La Flor de la Vida

(Abb. 113) In der náhuatl Sprache bedeutet *Xóchitl* die Blume, etwas, das verletzlich ist. Frida Kahlo verwandelte diese tropische Pflanze, die aus zwei Teilen besteht, die perfekt ineinander passen, in ein männliches Geschlechtsorgan innerhalb eines weiblichen Geschlechtsorgans. Der Name des Bildes „Blume des Lebens“ geht auf den mexikanischen Mythos zurück, die Empfängnis und den Ursprung der Pflanze. *„Es wird berichtet, dass aus dem Samen des Gottes Quetzalcóatl (Abb. 117) eine Fledermaus entstand, die ein Stück von den Genitalien der Liebesgöttin Xóchitl nahm, woraus dann die Blume erwachsen ist“.*¹⁴¹ Auf diese Weise steht die Blume, Symbol der Schönheit und der Leidenschaft, in Verbindung mit dieser Gottheit und ist ihr Symbol innerhalb des aztekischen Kalenders. *„Ce Xóchitl (Abb. 118), ist ein Datum, das sehr stark mit den Vorzeichen der sexuellen und künstlerischen Begabung in Verbindung gebracht wird“.*¹⁴² Frida Kahlo verbindet die mythologischen Elemente und äußert sie ausdrücklich, als sie eine Explosion von Spermatozoiden aus den Staubfäden innerhalb der Gebärmutter zeigt. Die Gebärmutter besteht aus Blumenblättern und erschafft das Leben, oder besser gesagt, ahmt die Legende der Schaffung der Blume nach.

Frida Kahlo projiziert ihre eigene Sensualität durch die Blume, welche sie berücksichtigte als *„ein Symbol der Sexualität und der Gefühle“.*¹⁴³ Hinter der Blume ist eine Sonne in einem intensiven Orange zu sehen, sie ist das Symbol der Fruchtbarkeit und gleichzeitig ist sie der Erzeuger des Lebens. Auch von großer Bedeutung ist der Blitz mit einer intensiven gelben Farbe, der rechts von der Blume erscheint und die Macht der Gottheiten beweist, ein Merkmal der Souveränität, und er symbolisiert die Bindung zwischen Himmel und Erde. Er schickt den Regen als himmlischen Samen, der die Erde befruchtet. Letztendlich drückt der Blitz den befruchteten Einfluss aus, jedes strahlende Wesen ist mit der

¹⁴¹ Grimberg, 2004, S. 18

¹⁴² Martí, 2011, S. 97

¹⁴³ Kettermann, 1999, S. 76

Sonne verwandt, kann wärmen, stimulieren oder befruchten, aber auch verbrennen, austrocknen, sterilisieren oder zerstören.

Der ursprüngliche Titel des Gemäldes war „Blume der Flamme“ und es wurde zum ersten Mal im Ersten Blumensalon – *Primer Salón de la Flor* – ausgestellt, welcher 1943 vom Ministerium für Landwirtschaft und Entwicklung organisiert wurde. Obwohl Kahlo das Bild mit 1944 datierte, ist es sehr wahrscheinlich, dass sie es früher fertigte um es bei dieser Ausstellung zu präsentieren. *„Frida genoss den Überraschungseffekt, den das Bild bei den Betrachtern provozierte, mit der Absicht, das Publikum zu entsetzen.“*¹⁴⁴

4.5.2. Erinnerung an die offene Wunde – Recuerdo de una herida abierta

(Abb. 114) Leider wurde dieses Bild bei einem Brand zerstört, es existiert nur eine schwarzweiße Fotografie des Originals. Frida Kahlo zeigt zum ersten Mal eine freche Haltung. Sie sitzt mit offenen Beinen und hebt die weißen Volants ihres *Tehuana*-Rocks auf, um ihren bandagierten Fuß, der auf einem Schemel steht, und eine erfundene offene Wunde an ihrem linken Oberschenkel zu zeigen. Das tropfende Blut befleckt ihren Unterrock. Die Wunde spiegelt Geschlechtsorgane wider, die ihre Zurückweisung verdeutlichen sollen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die physische Wunde die Verbindung zu ihren psychischen Wunden ist. Die Bleistiftskizze „Kopflöser Körper mit gebrochenem Herzen“ (Abb. 119), welche sie für diese Leinwand realisierte, zeigt die Veränderung bei der Entstehung dieses Bildes. Die Skizze zeigt ein rotes Herz in der Mitte der Brust und der Körper erscheint ohne Kopf, nur mit Wurzeln, die aus dem Schnitt herauswachsen.

Auf der Leinwand hat Frida Kahlo einen starren Blick zum Betrachter und zeigt ein makaberes Lächeln. Aus ihrem Haar, das mit einem Kopfschmuck verziert ist, wachsen kleine Zweige oder Wurzeln heraus, die ihr Gesicht wie ein Schleier bedecken und bis zu ihrem Fuß hinunter reichen. Neben der Wunde befindet sich eine buschige Pflanze, welche sich von dem Blut ernährt, das aus der Wunde tropft. Existiert eigentlich eine Verbindung, welche Frida Kahlo zwischen ihrem eigenen Blut und der Vorstellung von Fruchtbarkeit herstellte? Diese Bezogenheit verwendete Frida Kahlo zum ersten Mal in der Lithographie aus Detroit mit dem Titel „Frida und die Abtreibung, 1932“ (Abb. 59): zwei

¹⁴⁴ Zamora, 2007, S. 100

Bluttropfen rinnen ihre Beine entlang und verschwinden in der Erde. „*Im Gegensatz zu Frida ist die Erde furchtbar: die von ihrem Blut ernährten Pflanzen nahmen Formen an, die sich in den Augen, den Händen und den Geschlechtsorganen des männlichen Fetus wiederholen*“.¹⁴⁵

In der Epoche, in welcher Frida Kahlo lebte, bedeutete die Sexualität kein Tabu für sie. Sie sprach offen, sie entwickelte sich und bewahrte eine komplett offene Sexualität. Ihre Gemälde sind nicht explizit auf hemmungslose Sexualität bezogen. Dank der Nützung von Metaphern und einer Reihe von Symbolen erklärte sie ihre Themen mit großer Feinheit. Die Bilder mit einer ausgeprägten Sensualität werden durch Blumen dargestellt.

4.6. Die mexikanische Märtyrerin

Für die Bearbeitung dieser Bilder ließ sich Frida Kahlo von der christlichen Ikonographie inspirieren. Sie benutzte Themen des Neuen Testaments, indem sie die zentrale Position annahm, welche an einen *Christus Pantocrator* erinnerte oder an andere Heilige. Die Themen sind: Das letzte Abendmahl, die Passion Christi und das Martyrium des Heiligen Sebastian. Das einzige Bild, welches von einem Thema des Alten Testaments inspiriert war, ist der „Moses oder Schöpfungskern“ (Abb. 120). José Domingo Lavín, ein Freund Kahlos, gab ihr das Buch von Sigmund Freud *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, um in seinem Auftrag ihre eigene Interpretation zu malen.

Die Bilder mit der christlichen Ikonographie sind:

Die verletzte Tafel – La mesa herida – 1940 (La última cena), (Abb. 70)

Selbstbildnis mit Dornenhalsband – Autorretrato con collar de espinas y colibrí – 1940 (Pasión de Cristo), (Abb. 87)

La columna rota – 1944 (San Sebastián), (Abb. 95)

Moses oder Schöpfungskern – Moisés – 1945, (Abb. 120)

Der verletzte Hirsch – La Venadita – 1946 (San Sebastián). (Abb. 97)

¹⁴⁵ Herrera, 2008, S. 129

4.6.1. Selbstbildnis mit Dornenhalsband – Autorretrato con collar de espinas y colibrí

(Abb. 87) Erneut zeigt sich Frida Kahlo in einem Selbstportrait mit einer herrlichen und üppigen Vegetation. Begleitet wird sie von ihrem Affen Caimito de Guayabal und einer schwarzen Katze. Angezogen ist sie mit einem einfachen weißen Hemd, um das aus ihrem Hals wachsende Dornenhalsband und einen toten Kolibri hervorzuheben.

Die symmetrische Komposition betont die Ausdruckslosigkeit ihres Gesichts und zeigt den Schmerz, welchen das Dornenhalsband ihr verursacht, nicht. Es gibt Reminiszenzen von gequälten Heiligen, zum Beispiel erinnert die Kette an den Dornenkranz von Christus auf dem Kreuzweg. Vor allem in diesem Bild sind die Elemente sehr intensiv, jedes einzelne enthält einen spezifischen Symbolismus und dessen Analyse ist eine Hilfe für die richtige Interpretation.

Oberhalb ihrer rechten Schulter befindet sich ihr Klammeraffe, der die Dornen der Kette einwebt. Bisher wurde er wie ein treuer und unzertrennlicher Partner von Frida Kahlo angesehen, aber in den prähispanischen Kulturen hat der Affe eine ganz andere Bedeutung. Für die Tradition der Maya ist der Klammeraffe ein Symbol der Wollust und der Promiskuität. In der aztekischen Kultur hat er dieselbe Bedeutung, der Affe *„erscheint in unterschiedlichen Codices als der Zwillingsbruder des Todesgottes und der Mitternacht, er symbolisiert alles was geopfert wird um zu der Sonne zurück zu kehren“*.¹⁴⁶ Im aztekischen Kalender war der Affe der zehnten Tag, besser bekannt als *„Ozomatli (Abb. 121) und erscheint als der Patron der Künste, der Dichtung, der Musik und des Tanzes“*.¹⁴⁷ In der christlichen Kunst verkörpert der Affe die heilig-dämonisch Anwesenheit, er symbolisiert die Sünde, die Wollust, die Schlaueheit und die Boshaftigkeit.

Die schwarze Katze auf ihrer rechten Schulter scheint bereit, den Kolibri anzugreifen. Im mittelalterlichen Europa wurde die Katze wegen ihrer Faulheit und Wollust als diabolisches Tier angesehen. *„In der okkultistischen Ikonographie wurde sie mit den weiblichen Gottheiten in Verbindung gestellt, als untrüglicher Begleiter der Hexen, wobei sie in Verbindung mit dem Magischen steht, wie ein*

¹⁴⁶ Chevalier, 1988, S. 719

¹⁴⁷ Martí, 2011, S. 97

böses Wesen“.¹⁴⁸ Aus diesem Grund symbolisiert die schwarze Katze in den meisten Traditionen die Dunkelheit und den Tod.

Der tote Kolibri, der an ihrem Dornenhalsband hängt, ist ein Tier, das viele Bedeutungen besitzt. Im Mythos der aztekischen Kultur hat die Geschichte des Kolibris ihren Ursprung mit *Huitzilopochtli* (Abb. 122), „*der Hauptgott, der Sonnengott und der Kriegsgott*“.¹⁴⁹ Sein Name in náhuatl bedeutet „Kolibri des Südens“. Genau dieser Gott führte die Azteken nach Tenochtitlán, um dort ihre Stadt zu gründen. Die Legende (Abb. 123) erzählt, dass die Azteken oder die Mexicas sich niederlassen mussten und ihre Stadt dort gründen sollten, wo sie einen Adler auf einem Kaktus – *Nopal* – sitzend und eine Schlange verzehrend vorfanden.

Wenn ein aztekischer Krieger als Opfer oder kämpfend starb, „*verwandelte sich seine Seele in einen Kolibri, um wiederum auf die Erde zurückzukehren und den Nektar der Blumen zu befreien*“¹⁵⁰, ein wichtiges Motiv, wodurch das Vögelchen mit der Metamorphose in Verbindung gebracht wird. Vielleicht ist das der Grund, weshalb in Mexiko der Kolibri als Amulett benutzt wird, um Glück in der Liebe anzuziehen. Die Flügel des toten Tieres haben die gleiche morphologische Bewegung, welche sich in „*der Flug der Augenbrauen*“¹⁵¹ wiederholt.

Beeindruckend an diesem Bild ist, dass genau der Liebestalisman an ihrem Dornenhalsband hängt. Die Dornen haben zwei Bedeutungen in der christlichen Ikonologie: die erste erinnert an Christus, bei dem die Dornenkrone Leiden und Sünde bedeutete, die zweite drückt Reue aus. Nach Chevalier bringen die Dornen „*Hindernisse, Schwierigkeiten, Verteidigung hervor und sind in der Folge, schmerzhaft und unangenehm bei einer Berührung*“.¹⁵²

In ihrem geflochtenen und mit Bändern geschmückten Haar trägt Frida Kahlo zwei Schmetterlingsbroschen. Für die Azteken war der Schmetterling ein Symbol der Seele und stellte, genauso wie der Kolibri, die gefallenen Krieger dar, welche die Sonne während der Morgenstunde bis zum Mittag begleiteten. In der Traum-Psychoanalyse repräsentiert der Schmetterling die Verwandlung oder die

¹⁴⁸ Cifuentes-Aduante in: Felten, Uta (Hrsg.), Frida Kahlo, Körper, Gender, Performance, Berlin, Ed. Tranvía, Verlag Frey, 2008, S. 84

¹⁴⁹ Pike, 1960, S. 224

¹⁵⁰ Martí, 2011, S. 96

¹⁵¹ Cifuentes-Aduante in: Felten, Uta (Hrsg.), Frida Kahlo, Körper, Gender, Performance, Berlin, Ed. Tranvía, Verlag Frey, 2008, S. 83

¹⁵² Chevalier, 1988, S. 478

Metamorphose. In der christlichen Ikonographie erscheint der Schmetterling als Symbol der Auferstehung Christi. Die Raupe – das Leben, die Puppe – der Tod und der Schmetterling – die Auferstehung Christi.

Zwei Libellen mit Blumenkopf flattern in der Nähe von Kahlos Kopfschmuck, neben den Schmetterlingen. Es existieren viele Legenden von unterschiedlicher Bedeutung, manche positiv, andere negativ. Im prähispanischen Mexiko wurde die Libelle als Symbol von Wasserreinheit angesehen, da die Larven ihr Leben im Wasser verbringen und sich erst in der erwachsenen Phase in Libellen verwandeln. In der Malkunst von Teotihuacán erscheinen die Libellen im irdischen Paradies – *Tlalocan* – (Abb. 124) des Regengottes *Tláloc* (Abb. 79), und flattern am Flussufer, das mit Kakaobäumen, Blumen und Maispflanzen gesäumt ist. Die Mexicas hielten die Libellen aufgrund ihrer Zähne und Krallen für Ungeheuer. Gemäß der Mayamythologie halfen die Libellen der Sonne, den in tausend Stücke zersplitterten Mond in dreizehn Baumstämmen zu sammeln, nachdem dieser von einem Blitz getroffen wurde. Die Libellen haben einen Blumenkopf, welcher die Spiritualität hervorhebt.

Was genau will Frida Kahlo mit diesem Selbstportrait sagen? Jedes einzelne der Elemente hat zwei Merkmale, ein positives und ein negatives. Vielleicht wird eine Interpretation gefunden, wenn die Symbole von oben nach unten gelesen werden. An ihrem Kopf befinden sich die Tiere mit Flügeln, welche die Seele darstellen: die Libellen und die Schmetterlinge. Diese wurden näher dem Himmel dargestellt um den Eindruck zu erwecken, dass sie direkt von dort gekommen sind. Die Tiere, welche die Wollust, die Sünde und die Dunkelheit symbolisieren, befinden sich in ihrer Nähe, oberhalb ihrer Schultern und in Höhe der Ohren, als ob sie irdischen Objekten offenbaren würde, was sie in der Hand hat. An ihrem Hals hängt das Symbol der Liebe, gleichzeitig hält sie sich an der Kette fest, die ihr so viel Schmerz verursacht, als ob der Kolibri sich von dem Blut ernähren würde, das aus ihren offenen Wunden tropft.

Es ist schon bekannt, dass Frida Kahlo Wunden benutzte, um ihren physischen Schmerz zu deuten. Ihre Liebe dauert dank des Schmerzes an. Der Affe bemerkt nicht, ob er den Hals seiner Herrin verletzt oder nicht, er ist mit den Dornen beschäftigt. Die Katze – die Sünde – vermittelt den Eindruck, sie möchte den Kolibri – die Liebe - angreifen.

Frida Kahlo stellt sich wie eine gemütlose Heilige dar, sie zeigt die Wunden die das Martyrium verursacht haben, aber ihr Gesicht weist keine Schmerzzeichen

auf. „*Bilder, auf denen sie ruhig dargestellt ist, sogar wenn Tränen über ihre Wangen laufen; obwohl diese Verzweiflung und Schmerz projizieren, sind ihre Gesichtsmerkmale nicht an der dramatischen Belastung beteiligt, die in ihrer Anekdote erzählt wird*“.¹⁵³ In diesem Fall ist ihr Martyrium die Liebe und ihr Henker trägt den Namen Diego Rivera.

4.6.2. Der verletzte Hirsch – La Venadita

(Abb. 97) Im Gegensatz zu anderen Selbstportraits stellt sich Frida Kahlo zum ersten Mal auf diesem Bild mit dem Körper eines jungen männlichen Hirsches mit riesigem Geweih, das sein menschliches Haupt bekrönt, dar. Auf einer kleinen Waldlichtung ist ein erschreckter flüchtender Hirsch, sein Körper wurde von neun Pfeilen durchbohrt, vier sind am Hals, fünf oberhalb seiner Lende und Hüften. Die Wunden bluten, aber der Gesichtsausdruck erweist sich, trotz des Schmerzes, ruhig und besinnlich. Zu seinen Füßen ist ein dünner grüner Zweig, der von einem noch jungen Baum abgeschnitten wurde. Neun Bäume mit massiven Stämmen befinden sich auf der linken Seite des Bildes, das Holz ist veraltet und durchlöchert, die Äste sind morsch. Im Hintergrund ist der Horizont mit dem Meer zu sehen, ein Blitz prognostiziert ein Gewitter.

Frida Kahlo schrieb ein Gedicht über dieses Bild und verschenkte es zusammen mit der Leinwand an Arcady und Lina Boytler:

*„Allein streifte der Hirsch umher
sehr traurig und voller Wunden
bis er bei Arcady und Lina
Wärme und ein Nest gefunden.*

*Wenn der Hirsch einst wiederkehrt
gestärkt, vergnügt und genesen
werden die Wunden von heute
alle längst vergessen sein.*

*Dank Euch, Kinder meines Lebens
danke für all den Trost
im Wald des Hirsches
klärt sich schon der Himmel auf.*

*Mein Bildnis lass' ich Euch hier
damit ihr mich nicht vergesst
all die Tage und Nächte*

¹⁵³ Zamora, 2007, S. 101

die ich Euch entfernt bin.

*Trauer zeigt sich
in allen meinen Bildern
So ist nun mal mein Leben
Da hilft kein Klagen.*

*Doch tief im Herzen drinnen
Bewahre ich die Freude
darüber, dass Arcady und Lina
mich lieben wie ich bin.*

*Nehmt dieses kleine Bild
das ich voll Liebe gemalt
als Gabe hin für Eure Zuwendung
und Eure unendliche Sanftmut.¹⁵⁴*

Die ersten drei Verse verraten die kommenden Ereignissen, als ob das Gemälde die Gegenwart darstellen würde und das Gedicht die Zukunft. In den letzten drei Versen bedankt sich Kahlo für die Zuneigung, die sie von Arcady und Lina Boytler erhielt.

Im zweiten Vers schreibt sie, dass die offenen Wunden des Hirsches heilen werden, was bedeutet, dass die Pfeile nicht tödlich sind und sie nicht umbringen werden. Im dritten Vers beschreibt sie, dass das Gewitter sich verzogen hat, nachdem es von einem Blitz voraussagt wurde, was bedeutet, dass Frida Kahlo die Ruhe wieder gefunden hat. Der fünfte und sechste Vers erläutern die Traurigkeit, welche sich in allen ihren Bildern wiederholt. Das Gedicht deutet an, dass die Wunden Liebesverletzungen sind. Frida Kahlo hatte die Fähigkeit, ihre Tragödien und ihr physisches Leiden in künstlerische Inspiration zu verwandeln.

Ausgerechnet der Pfeil war der Grund, warum sie ihre Biographen ständig mit dem Martyrium des Heiligen Sebastians (Abb. 99) verglichen haben, ein römischer Soldat, der die christliche Religion annahm und deswegen zum Tode verurteilt wurde. Seine Kameraden entkleideten und fesselten ihn und beschossen ihn mit Pfeilen. Nachdem Sebastian sein Martyrium erlitt, wurde er für tot gehalten, seine Freunde bemerkten, dass er noch am Leben war und er wurde in das Haus eines Adligen gebracht, wo seine Wunden gepflegt wurden. Der Heilige Sebastian überlebte sein erstes Martyrium, genauso wie das „Hirschchen Frida“, dank der

¹⁵⁴ Herrera, 1991, S. 103

Pflege, der Zuneigung und des Verständnis ihrer Freunde, die ihre Leinwand im Besitz hatten.

Die Zahl neun kommt mindestens dreimal in diesem Bild vor: neun Pfeile, die den Hirsch verletzen, neun Bäume, die ihn umgeben und neun Enden an seinem Geweih. In der Zahlenmystik ist die Zahl Neun das Zeichen des künstlerischen Schaffens, welches einen humanitären Sinn besitzt und eine starke Tendenz zur Romantik hat, es ist der Zahl des Andauerns und der Großzügigkeit. Für die Mayas war die Neun eine *„glückliche Zahl, ihre Verbindung führt zu den Stufen, Kreisen oder Höllen des Maya Paradieses und stimmt mit den neun Unterweltgöttern oder Herren der Nacht überein“*.¹⁵⁵ In der Kabbala ist die Neun die Zahl der Einsamkeit und des Leidens.

5. Die Ikonologie – die Symbole

Frida Kahlo besaß ein umfassendes Wissen über die aztekische Mythologie, über die Maya und westliche Mythologie. Wenn man sich mit ihrer Symbolkunde auseinandersetzt, entschlüsseln die Elemente eine viel stärkere Verwurzelung ihrer Kultur, ein Thema, über das ihre Biographen bis jetzt nicht viel geschrieben haben. Alle diese Kenntnisse erhielt die Künstlerin durch das Lesen der mexikanischen Geschichte und durch die Interpretation, die sie aus den Fresken von Diego Rivera las, aber vor allem erhielt sie die Einblicke durch den direkten Kontakt mit den Menschen in ihrer Umgebung. Sie liebte es, das Anthropologische Museum – *Museo Nacional de Antropología e Historia* – zu besuchen, organisierte sogar einen Besuch mit ihren Schülern der *Esmeralda*, um archäologische Stücke zu kopieren. Sie half auch zwei ihrer Schüler, damit sie nach *Uxmal* und *Chichen-Itza* reisen konnten, zwei Städte aus der klassischen Maya Periode, wo die Restaurierungen 1936 begannen.

In dieser Diplomarbeit wurde jedes Symbol mit einer Interpretation aufgelistet, mittels der Beispiele erhält man ein besseres Verständnis der verwendeten Symbole im Gesamtwerk von Frida Kahlo.

¹⁵⁵ Martí, 2011, S. 105

5.1. Die Farben

In Form eines Prosagedichtes erklärte Frida Kahlo die Bedeutung der Farben (Abb. 125). „*Ich werde versuchen die Bleistifte bis zu dem unendlichen Punkt zu spitzen, der immer nach vorne vorausschaut*“¹⁵⁶, schrieb sie in ihr Tagebuch, welches sie 1944 begann.

<u>Magenta</u> –	<i>Blut? Nun, wer weiß!</i>
<u>Grün</u> –	<i>warmes und gutes Licht</i>
<u>Rötlicher Purpur</u> –	<i>aztekisch. TLAPALI (aztekisches Wort und bedeutet: verwendete Farbe in Malerei und Zeichnung) altes Blut des Birnenkaktus, die lebendigste und älteste Farbe</i>
<u>Braun</u> –	<i>Farbe des Moless, des vergehenden Blattes, die Erde.</i>
<u>Gelb</u> –	<i>Wahnsinn, Krankheit, Angst. Ein Teil der Sonne und der Freude.</i>
<u>Kobaltblau</u> –	<i>Elektrizität und Reinheit. Liebe</i>
<u>Schwarz</u> –	<i>nichts ist schwarz, wirklich überhaupt <u>gar nichts</u>.</i>
<u>Laubgrün</u> –	<i>Blätter, Trauer, Wissenschaft. Ganz Deutschland ist diese Farbe.</i>
<u>Grünliches Gelb</u> –	<i>noch mehr Wahnsinn und Geheimnis. Alle Gespenster tragen Anzüge in dieser Farbe, oder zumindest die Unterwäsche.</i>
<u>Dunkelgrün</u> –	<i>die Farbe von schlechten Nachrichten und guten Geschäften.</i>
<u>Marineblau</u> –	<i>Entfernung. Auch Zärtlichkeit kann diese Blau sein. (Abb. 125)</i>

Die Farbexperimente sind auch eine Entwicklung innerhalb Frida Kahlos Malerei. Ihre ersten Leinwände schlagen Seriosität vor, Frida Kahlo begann in nüchternen und dunklen Farben zu malen, wie braun, grau oder schwarz, die Linie ist sehr betont und die Hintergründe versuchen Bewegung darzustellen. Diese Merkmale sind im „Selbstbildnis im Samtkleid“ (Abb. 126) zu finden, auf dem sich Kahlo schön, zart und voller Vitalität offenbart, der Hintergrund enthält gewellte Formen, welche ein stürmisches Meer abbilden.

In den folgenden Portraits werden die Farben heller, diese erwecken den Eindruck, als ob jemand ein Fenster des dunklen Zimmers, in dem sich die Leinwand befindet, aufmachen würde und das Licht eintreten ließe, zum Beispiel im „Portrait meiner Schwester Cristina, 1928“ (Abb. 127). Ihre Palette ist noch sehr kalt, zumindest ist sie heller geworden und „*man nimmt die deutliche Orientierung zum Mexikanischen wahr*“.¹⁵⁷ Ab 1929 gibt es einen wichtigen Wechsel in ihrer Palette, dank dem Einfluss der Malerei ihres Mannes Diego Rivera, da der Meister Frida Kahlo in die Welt der lebenden, kräftigen, starken und

¹⁵⁶ Kahlo, 2010, S. 13

¹⁵⁷ Kettermann, 1999, S. 14

mexikanische Farben einführte. In „Das Mädchen Virginia“ (Abb. 128) verwendet Frida Kahlo einfarbige Hintergründe weiter, aber ab jetzt sind die Farben kräftiger und kontrastieren mit der Kleidung des Mädchens. Eine Horizontlinie teilt das Zimmer und gibt dem Bild viel mehr Tiefe.

Es ist noch unbekannt, mit welcher Genauigkeit Frida Kahlo ihre eigenen Farbinterpretation verwendete. Meinte sie die Farben der Hintergründe? Oder sind es die Farben, die die Szene beherrschen? Oder nur manche Details, die in die Bilder eingesetzt sind? Genauso wie die verwendeten Symbole, die mehr als nur eine Bedeutung besitzen, hatte die Verwendung der Farben die gleiche Tendenz.

Die gelbe Farbe stellt, nach Frida Kahlo, *Wahnsinn, Krankheit und Angst* dar. Das beste Beispiel, um diese Kombination von Emotionen aufzuzeigen, erscheint im Bild von 1935, „Ein Paar kleine Dolchstiche“ (Abb. 66): ein Mann mit einem blutverschmierten Hemd und einem Messer in der Hand steht neben dem Bett, auf dem der Körper einer nackten mit Blut befleckten Frau liegt. Der Boden ist in einer starken gelben Farbe gemalt. Vielleicht meinte Kahlo, dass der *Wahnsinn* der Mord war, die *Krankheit* des Mannes und die *Angst* entspricht den Gefühlen im Moment des Mordes. Natürlich entspricht die Szene der Kombination dieser drei Elemente. Es ist „*die künstlerische Übersetzung eines Zeitungsberichts über den Mord einer Frau aufgrund der Eifersucht*“.¹⁵⁸

Frida Kahlo malte zwei Selbstportraits mit gelben Hintergrund: „Selbstbildnis Sigmund Firestone gewidmet, 1940“ (Abb. 83) und „Selbstbildnis mit Affe und Papagei, 1942“ (Abb. 129). Das *grünliche Gelb* des erstens Bildes „*verstärkt das Gefühl des Erstickens und der Klaustrophobie*“.¹⁵⁹ Das Portrait wurde nach der Scheidung fertig gemalt, ist in der Zeit der Trennung entstanden und es kann als eine Störung interpretiert werden. Der Hintergrund des zweitens Portraits hat im Gegensatz dazu eine intensivere Farbe, wie das Gelb eines Sonnenunterganges, eines heißen Sommertages. Die Vegetation ähnelt trockenen Maiskolben oder vielleicht riesigen Weizenähren. In der Maya Kultur ist „*der Mais der Ausdruck der Sonne, der Welt und der Menschen*“.¹⁶⁰ Wenn beide Bedeutungen zusammengestellt werden, verändert sich die Interpretation des Gelbes, das bedeutet, dass es in diesem Bild keinen Wahnsinn und keine Krankheit gibt, sondern die Farbe bildet *einen Teil der Sonne und der Freude*.

¹⁵⁸ Kettermann, 1999, S. 39

¹⁵⁹ Herrera, 2008, S. 240

¹⁶⁰ Chevalier, 1988, S. 676

5.2. Die Sonne und der Mond

Symbolisch wird der Tag durch die Sonne dargestellt und die Nacht durch den Mond. Frida Kahlo stellt in vier Gemälden eine simultane Erscheinung beider Himmelskörper dar.

In der antiken Mythologie war der Mond ein Symbol des Weiblichen. Wegen seines ständigen Zu- und Abnehmens, seiner Ausblendung vom Himmel in einem Zyklus von achtundzwanzig Tagen, steht der Mond unter dem Gesetz des Werdens, der Geburt und des Todes. Während die Sonne eine männliche Persönlichkeit zeigt, bewahrt sie immer die gleiche Form, gilt als der Schöpfer und der Befruchter, ist aber auch ein zerstörendes Wesen, das brennen und töten kann. Ihre Strahlen geben Licht und Wärme, deswegen wird sie als eine heldenhafte Kraft angesehen, die mit der Zeit mehr Macht erhält. Die Sonne ist die Darstellung des unverzüglichen intuitiven Wissens, deshalb stellt ihr Gegenstück, der Mond, das rationelle und spekulative Wissen dar. Beide ergänzen sich miteinander, wobei sie jede Einheit der kosmischen und irdischen Kräfte verkörpern und somit eine komplexe symbolische Dualität bilden. Die heiligen Aktivitäten werden mit der Sonne verbunden, der Tag, der Norden, die Höhe, ist das Prinzip des Männlichen und ihre Seite ist die Rechte. Mit soziologischen Funktionen wird der Mond assoziiert, die Nacht, die Tiefe, ist das Prinzip des Weiblichen und seine Seite ist die Linke. Diese Dualität spiegelt sich auch im Menschen, *„jedes Wesen hat etwas Männliches und etwas Weibliches, wie die Sonne und der Mond, von Yang und von Ying, von Geist und Seele, von Feuer und Wasser, vom aktiven und vom passiven Prinzip, vom Bewusstsein und Unbewusstsein“*¹⁶¹, von Gutem und von Bösem, von Leben und von Tod.

Ein Merkmal, das sich in den vier Gemälden wiederholt, ist genau die Stellung der Sonne auf der rechten Seite und des Mondes auf der linken Seite der dargestellten Person. Eine Ausnahme ist das Bild „Ein Mädchen aus Tehuacán, 1943“ (Abb. 130) in dem beide Himmelskörper genau gegenseitige Stellungen nehmen. Eine vermutete Erklärung ist der Winkel aus dem das Bild gemacht wurde, wo die Sonne oberhalb des Sonnentempels steht, die höchste Pyramide in der Stadt der Götter – Teotihuacán (Abb. 131) und der Mond oberhalb seiner Pyramide steht, oberhalb der kleineren. An sich symbolisiert die Pyramide den Treffpunkt zweier Welten, die magische und die rationale.

¹⁶¹ Chevalier , 1988, S. 939

In der aztekischen Mythologie *Huitzilopochtli* (Abb. 122) verkörpert der blaue Himmel und *Tezcatlipoca* (Abb. 132) den nächtlichen Himmel, zwei Götter, die eine Dualität und ein Gegenstück darstellen. Beide sind die Söhne des Dualprinzips *Ometéotl*, das bedeutet der Herr/die Herrin der Dualität (Abb. 133) „und stellt das Gesetz der Gegensätze, der Gegenstücke oder der Dualität dar“¹⁶², und ist die Basis aller Religionen. *Ometéotl* ist die Übersetzung aus der Verbindung von „*Ometecuhtli – der männlichen Schöpfer – mit seiner Frau Omcīhuatl – das weibliche Prinzip –, beide wohnen im Omeyocan, was in náhuatl bedeutet, der Ort*“.¹⁶³ Die Maya Religion hatte auch das Prinzip der Dualität, „in den ewigen Kampf zwischen den Kräften des Guten und des Bösen. Die wohlwollenden Götter produzieren den Donner, den Blitz und den Regen, befruchten den Mais und garantieren die Reichlichkeit; die böswilligen Götter verursachen die Dürre, den Hurrikan und den Krieg, welche den Mais verderben und bringen in seinen Schoss den Hunger und das Elend, das Gute gegen das Bösen im Kampf für die Seele des Menschen“.¹⁶⁴

Dieser Kampf wird sehr deutlich im Bild mit dem Titel „Baum der Hoffnung bleibe stark“ (Abb. 98), in dem die Künstlerin den Horizont senkrecht in Tag und Nacht teilt, wobei die Sonne sich in der Mitte der linken Seite befindet und der Mond in der rechten. Das Besondere an dieser Darstellung ist, dass die verletzte Frida Kahlo, die schlafende, die gerade operierte und fast tote, sich auf der Seite des Tages befindet, wo die Sonne sie beleuchtet, während die Frida Kahlo, welche die Hoffnung hat und standhaft bleibt, auf der Seite der Nacht ist. Hat die Darstellung mit einer aztekischen Opferung zu tun, bei der Frida Kahlo ihren verletzten Körper darbringt? „Der Grundglaube war, dass die Sonne sich von menschlichen Herzen ernähren müsste um nicht zu sterben und deswegen wurde der Krieg zu einer religiösen Pflicht, statt Verletzte zu versorgen, wurden sie am Opferstein abgeschlachtet. Die Azteken glaubten, dass der Tod auf dem Opferstein, genauso wie während dem Feldkampf, direkt zum Sonnenparadies führte“.¹⁶⁵

Vertiefend in der Symbolik des Himmelskörpers deutet die verletzte Frida Kahlo, welche sich unter der Sonne befindet, den Kampf um das Weiterleben an, wo sie sich am Leben festhält, welches die Sonne ihr schenkt. Die Frida unterhalb

¹⁶² Martí, 2011, S. 101

¹⁶³ Pike, 1960, S. 352

¹⁶⁴ Martí, 2011, S. 102

¹⁶⁵ Pike, 1960, S. 311

des Mondes ist eine direkte Huldigung an die Mutterschaft, sie pflegt die Verletzte und stellt sich standhaft gegen alle Widrigkeiten.

Die Darstellung der Sonne und des Mondes erreicht ihren Höhepunkt in einem der Lieblingsbilder von Frida Kahlo, „Die Liebesumarmung des Universums, die Erde (Mexiko), Diego, ich und Señor Xólotl, 1949“ (Abb. 90). In diesem Bild drückt sie die simultane Anwesenheit der Sonne und des Mondes nicht mit Kampf aus, dieses Bild symbolisiert die Vorstellung von ewiger Liebe, die Künstlerin stellt eine Umarmung innerhalb der anderen dar. Sie umarmt Diego und gleichzeitig wird sie von ihrem Land umarmt, welches durch eine eingeborene Frau dargestellt wird. Das Land wird von einer Göttlichkeit umarmt, die in Licht und Dunkelheit geteilt ist. Ist es eigentlich *Ometéotl*, der Herr/die Herrin der Dualität, der oder die hier dargestellt wird? Das Gesicht der Gottheit ist asexuell, das bedeutet, dass man nicht erkennt, ob es das Gesicht einer Frau oder eines Mannes ist, dieses wird verdeckt durch die Wolken. Nur die Hände, eine hell und die andere dunkelhäutig, erinnern an die bekannte Dualität des Tages und der Nacht.

5.3. Die Landschaften

Die Landschaften welche Frida Kahlo benutzte, wurden sehr oft mit ihrer Gemütsverfassung, ihr physischem Zustand oder ihrem ständigen Einsamkeitsgefühl beschrieben. Dieses Kapitel wurde in drei Themen aufgeteilt, welche öfter in ihren Gemälden vorkommen: das Meer, die felsige Landschaft – *Pedregal* – und der stürmische Himmel.

5.3.1. Das Meer

Das Meer ist ein Symbol der Unbegrenztheit, Frida Kahlo benutzt es um Ferne darzustellen, andere Länder. Im Bild von 1936 „Meine Großeltern, meine Eltern und ich“ (Abb. 134) malt die Künstlerin ihre Großeltern mütterlicherseits, die auf Bergen schweben, das bedeutet, dass sie in Mexiko wohnen. Die Großeltern väterlicherseits schweben oberhalb des Meeres, das bedeutet, dass sie auf einem anderen Kontinent wohnen.

In dem Bild „Erinnerung oder Das Herz“ (Abb. 100) hat der Ozean eine ganz andere Bedeutung, es existiert das Zitat „ein Meer von Tränen – *un mar de lágrimas* –“, ein Satz, der bedeutet, dass Frida Kahlo wegen Lieblosigkeit geweint hat. Das verweist auf die Krisenzeit in der sie das Bild malte. „*Andere meinen,*

*dass das Meer das Merkmal anbietet, die rückläufigen Tendenzen der Persönlichkeit eines Träumers widerzuspiegeln“.*¹⁶⁶

5.3.2. Felsige Landschaft mit Rissen

Die berühmten felsigen, grauen, aufgerissenen und wüstenartigen Landschaften – *el Pedregal* (Abb. 106), welche Frida Kahlo in einigen ihrer Selbstportraits darstellte, können bis zu vier Bedeutungen haben. Die erste ist die starke Liebe, die sie zu ihrem Land hatte, diese Landschaften sind sehr charakteristisch für die Gegend in der sie lebte. Diese Liebe zu ihrem Land ist in „Zwei nackte Frauen im Wald, 1939“ (Abb. 135) und „Wurzeln, 1939“ (Abb. 105) sichtbar, Portraits, in denen die Wurzeln eine wichtige Rolle spielen. Im ersten Bild öffnet sich ein Riss, formt eine Stufe und macht das Wachstum der Wurzeln sichtbar. Im zweiten Bild verwurzelt sich die Künstlerin gänzlich in die Erde bis zu dem Punkt, an dem sie sich selbst mit Leben versorgt.

Die zweite Bedeutung ist die Symbolik des Todes, welche die Künstlerin als eine Metapher verkörperte. Sie fügte tiefe Gräben oder Risse ein, diese ähneln Gräbern auf Friedhöfen. „Baum der Hoffnung bleibe stark, 1946“ (Abb. 98) ist das beste Beispiel, in dem zwei Gräben parallel zum Bett erscheinen, einer hinten, wo die fast tote Frida liegt, und einer vorne, der sich wie ein Abgrund zu Füßen der gesunde Frida öffnet. In der heiligen Schrift ist der Abgrund die Hölle oder ein Ort der Qual.

Die Einsamkeit ist die dritte Bedeutung dieser felsigen, grauen, wüstenartigen Landschaft ohne Pflanzenwuchs. In der christlichen Symbolik wird die Einsamkeit durch eine Frau in der Mitte einer Wüste dargestellt. Gewissermaßen übernimmt Frida Kahlo dieses Konzept und zeigt sich auf einem Bett ganz allein in „Ohne Hoffnung“ (Abb. 96), ohne Hilfe und mit einem riesigen Trichter, der von einer Staffelei gehalten wird. Kahlo „*verwandelt die Fleischerei in Kunst*“¹⁶⁷, ein Trichter, der auch gleichzeitig die Einsamkeit stärker dramatisiert. Die Wüste ist die Antithese des Paradieses, nach der christlichen Symbolik ist sie ein Symbol des verfluchten Landes, was eigentlich das Gefühl der Einsamkeit der Künstlerin hervorhebt.

Die wichtigste Bedeutung, die Frida Kahlo den wüstenartigen Landschaften gab, ist, wenn sie die Risse in Metaphern ihres eigenen Schmerzes und Leidens

¹⁶⁶ Pérez-Rioja, 2003, S. 288

¹⁶⁷ Herrera, 2008, S. 290

verwandelt. Die offenen Risse sind Parallelen, um ihr offenes Fleisch stärker zu betonen, das verletzt oder blutend ist.

5.3.3. Stürmischer Himmel

Frida Kahlo schuf nur zwei Monumentalwerke: „Die zwei Fridas“ (Abb. 69) und „Die verletzte Tafel“ (Abb. 70). Beide wurden nach der Scheidung fertig gemalt und haben gemeinsam einen stürmischen Himmel als Hintergrund. Leider ist das zweite Bild beim Transport für eine Ausstellung nach Moskau verloren gegangen und es ist nur eine Photographie in schwarzweiß bekannt.

Hayden Herrera schrieb, dass genau zwei Gemälde „*die Einsamkeit dramatisieren*“¹⁶⁸ welche der Künstlerin erlebte. Beide Himmel ähneln in ihrer Darstellung dem Bild „Ausblicke von Toledo“ von 1610 (Abb. 136) von El Greco. Kahlo stellt einen turbulenten grauweißen Himmel mit zerrissenen Wolken dar, welcher die emotionale Aufregung der Künstlerin spiegelt.

5.4. Pflanzen, Insekten und Tiere

Die Pflanzen, Insekten und Tiere bilden das tägliche Leben des exotischen und paradiesischen Mexikos. Die Auswahl der Insekten oder Tiere im Hintergrund sind die Symbole ihrer Gefühle, um sich durch sie auszudrücken.

Die Vegetation ist das Symbol der Entwicklung, die aus einem gepflanzten Samen in die Erde wächst, keimt und wurzelt. Für die Traum-Psychoanalyse ist der Garten „*der Ort des Wachstums, des inneren Kults, der Formen des Lebens*“.¹⁶⁹ Die Pflanzen symbolisieren die entstehenden Formen der Natur und die Blumen erinnern an die Fruchtbarkeit, die Flüchtigkeit, die Schönheit, die Liebe, die Spiritualität und an die Unsterblichkeit.

Die Symbolik der Tiere erlaubt die Äußerung des undenkbaren Sinnes der Natur und „*der Menge der instinktiven Kräfte*“.¹⁷⁰ Somit verwandelten sich die Tiere in die Symbole der Prinzipien der kosmischen, materiellen oder spirituellen Kräfte.

¹⁶⁸ Herrera, 2008, S. 237

¹⁶⁹ Pérez-Rioja, 2003, S. 253

¹⁷⁰ Pérez-Rioja, 2003, S. 67

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Frida Kahlo die Interpretationen der unterschiedlichen Mythologien der Tiere einsetzte. Den *Itzcuintli* Hund, der ihr Lieblingstier war, nannte sie mit aztekischen Namen *Sr. Xólotl* (Abb. 137), das bedeutet in náhuatl: der Herr des Abendsterns und der Unterwelt. *Xólotl*, war ein Gott, der wie ein Skelett mit dem Kopf eines Hundes dargestellt wurde, und er war der Zwillingsbruder von *Quetzalcóatl* und derjenige Gott, der die Verstorbenen auf ihrer Reise führte, er war „*der Wächter der Welt der Toten. Auf seinen Schultern trägt er die Verstorbenen, wie die Sonne in die Abendstunde, die durchgeführt werden müssen durch die neun Strömungen der Unterwelt, wo sie letztendlich auferstehen können*“.¹⁷¹ Zugleich erfüllte der Hund das Dualprinzip des Lebens und des Todes. Ein anderes Beispiel aus der Mythologie ist die Bedeutung der Papageien, Vögel die „*aus der hinduistischen malerischen Welt stammen, wo diese die Schusstiere des Liebesgottes Kama sind. Wie erotische Symbole*“.¹⁷²

Das beste Beispiel ist das Selbstportrait „Selbstbildnis mit Bonito“ (Abb. 111), in dem „*das Laubwerk, welches das Gesicht umgibt, literarisch kribbelt das Leben*“.¹⁷³ Jedes kleinste Insekt, das in diesem Bild abgebildet ist, hat einen spezifischen Symbolismus.

Der Wurm ist das Symbol des Lebens und der Verwandlung. In viele Legenden ist der Wurm der Übergang von der Erde zum Licht, vom Tod zum Leben. Die Raupe, in Verbindung mit der Larve, spiegelt das Abbild der Hässlichkeit wider und ist das Symbol der Wandlung in sich selbst. Für die Azteken war die Spinne ein Symbol der Unterweltgötter. Für andere Kulturen symbolisierte die Spinne die Ausgewogenheit des Lebens, da diese ständig ihr Spinnennetz zerstört und baut. Cirlot schreibt der Spinne drei symbolische Bedeutungen zu: „*Die kreative Fähigkeit beim Weben ihres Netzes, die Aggressivität und das eigene Spinnennetz als die spirituelle Verstrickung*“.¹⁷⁴ Eigentlich ist die Spirale „*eine schematische Form der Entwicklung des Universums und wird zu einem aktiven Symbol der Sonne und ihre Figur erinnert auch an die Laufbahn des Mondes*“.¹⁷⁵

¹⁷¹ Kettermann, 1999, S. 76

¹⁷² Kettermann, 1999, S. 64

¹⁷³ Herrera, 2008, S. 262

¹⁷⁴ Cirlot in: Pérez-Rioja, J.A., Diccionario de Símbolos y Mitos, Ed. Tecnos, Madrid, 2003, S. 73

¹⁷⁵ Pérez-Rioja, 2003, S. 197

Die Insekten, welche Frida Kahlo im Hintergrund ihrer Selbstportraits zeigte, könnten schwarze Raupen sein, dieser Art von Wurm verwandelt sich auch, zu einem schwarzen oder nächtlichen Schmetterling. Eigentlich stellt Kahlo innerhalb ihres Bildes ein kleines Universum dar, einen Lebenszyklus. Auf der rechten Seite sind scheinbar zwei jüngere Würmer, diese sind länger, gelblich und ohne Behaarung. Ungefähr in der Mitte des Bildes sind drei größere, behaarte und schwarze Würmer zu erkennen. Der Wurm auf der linken Seite scheint ein Blatt zu fressen. In der Tat präsentierte Kahlo kaputte oder zerfressene Blätter, um das Leben und die Bewegung anzudeuten. Wenn die Raupe ihre Reife erreicht, wird sie zu einer Puppe, um sich dann in einen Schmetterling zu verwandeln, welcher in der rechten oberen Ecke erscheint. Der Tod, oder zumindest seine Anwesenheit, darf innerhalb eines Lebenszyklus nicht fehlen, da dieser ein wichtiger Bestandteil des Lebens ist. Frida Kahlo stellt den Tod dar, indem sie einen der Würmer im Spinnennetz fängt, der Wurm bewegt sich nicht, es fehlt die Anwesenheit der Spinne, um ihn aufzufressen.

Durch das schwarze Hemd, das Frida Kahlo in diesem Portrait trägt, übermittelt sie zweifellos eine Trauernachricht. Das Bild wurde nach dem Tod ihres Vaters gemalt und auch als Erinnerung an ihren Lieblingsspapagei Bonito, welcher kurz davor starb.

Außer der schwarzen Farbe ihrer Kleidung gibt es keine anderen Elemente von Trauer. Wie immer zeigt sie einen ruhigen Gesichtsausdruck, ohne Tränen oder Anzeichen des Schmerzes. Es könnte sein, dass Frida Kahlo die Trauer als Motiv nutzte um einen Zyklus darzustellen.

5.4.1. Kakteen

Für einen Mexikaner hat der Kaktus eine nationale Bedeutung, er ist die Pflanze, die am häufigsten zu finden ist, die überall im Land wächst und als Nationalgericht gegessen wird. Der *Nopal* (Abb. 138) ist eine Spezies des Kaktus, der „*ein Teil des Mythos der Gründung der Mexicas ist*“.¹⁷⁶ Es gibt keinen Zweifel, dass Frida Kahlo das malte, was sie zur Hand hatte, ein Grund wieso sie so viele Selbstportraits fertigte. Sicherlich nutzte sie die gleiche Methode für die Ausführung ihrer Hintergründe. An sich hatte ihr Garten eine beeindruckende

¹⁷⁶ Kettermann, 1999, S. 7

Vegetation, sie hatte genug Modelle, um viel mehr verschiedene Hintergründe zu fertigen.

Es gibt einen speziellen Kaktus, den Frida Kahlo oft in ihren Portraits benutzte. Sein wissenschaftliche Name ist *Cephalocereus seniles* und er ist bekannt als „Kopf des Alten – *Cabeza de viejito*“ (Abb. 139) oder einfach „Alter – *Viejito*“. Seine Stacheln wachsen so lang, bis sie wie die weißen Haare eines alten Menschen aussehen. In „Fulang Chang und ich“ (Abb. 140) malt Kahlo zwei „Alte“, einen hinter ihr und der anderen hinter ihrem Affen Fulang Chang. In der gleichen Art und Weise malte sie einen „Alten“ im „Selbstbildnis mit Affe (und Schlangenhalskette), 1938“ (Abb. 141), dieses Mal wird sie von dem Affen und dem „Alten“ flankiert. In diesem Selbstportrait ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass die Künstlerin ihren Mann an ihrer Seite haben wollte.

Im Portrait von Doña Rosita Briones de Morillo Safa“ (Abb. 89) stellt Frida Kahlo einen jungen „Alten“ hinter die alte Frau. Der Kaktus ist noch jung, weil die langen weißen Stacheln fehlen. Ist er vielleicht ein Begleiter der alten Dame? Frida Kahlo hatte einen speziellen schwarzen Humor bei der Herstellung von Details in ihren Werken, wahrscheinlich stellte sie den „Alten“ mit viel mehr Absicht dar als man denken könnte.

5.5. Das Skelett als Begleiter

Das Skelett ist ein universelles Symbol des Todes. Warum nahm Frida Kahlo diese Figur als ihren Begleiter? Ist vielleicht ihr ständiger Kontakt mit dem Tod die Spiegelung ihrer Gedanken? Das Skelett erscheint in zwei ihrer Gemälde, welche in der Scheidungsepoche gemalt wurden. „Der Traum“ (Abb. 82) und „Die verletzte Tafel“ (Abb. 70). Im ersten Bild schläft das Skelett auf dem Baldachin ihres Himmelsbetts, es hat genau die gleiche Haltung wie Frida Kahlo und sein Kopf ruht auch auf zwei Kissen. Das Skelett ist von Drähten und Sprengstoff umgeben, während Frida Kahlo von einer Decke umhüllt wird, aus deren Gewebe eine Kletterpflanze herauswächst, zu ihren Füßen Wurzeln schlägt und ihren Kopf mit Blättern bedeckt.

In „Die verletzte Tafel“ (Abb. 70) ist Frida Kahlo mit ihrer Nichte Isolda und ihrem Neffen Antoio abgebildet, ein Judas aus Pappmaché, der einen blauen Arbeitsanzug trägt und mit seinen riesigen Armen Frida Kahlo umfängt, eine präkolumbische Skulptur, die den rechten Arm mit der Künstlerin teilt, ein Skelett,

das ein Haarbüschel hält und ihren Hirsch *Granizo*. Frida Kahlo, in der Mitte der Tafel, erinnert an das Gemälde des Letzten Abendmahles. Ihre Begleiter haben genau die gleichen Verletzungen wie sie. Der Judas und das Skelett haben den rechten blutenden Fuß bandagiert, die Skulptur hat zwei Holzbeine, und sogar die Tafel blutet, die Beine des Tisches wirken wie gehäutete Menschenbeine. An den Seiten wird ein „*Vorhang von Schnüren festgehalten, es ist ein Element des vergangenen Jahrhunderts und wurde aus der Volkskunst übernommen*“¹⁷⁷. Der Vorhang wird geöffnet, als ob es sich um ein „*inszeniertes Theaterstück*“¹⁷⁸ handeln würde, um die Tafel mit ihren Tischgästen zu zeigen. Der Hintergrund ist geschmückt mit einem stürmischen Himmel und einer üppigen Vegetation.

Da Frida Kahlo sich von ihrer Familie, den Objekten, Elementen, Haustieren oder Pflanzen begleiten ließ, machte sie diese zu Zeugen ihres Kummers und verwandelte sie in Wesen, die ihre Einsamkeit lindern sollen.

5.6. Physische Wunden

Frida Kahlo war eine der wenigen Künstlerinnen, die es schafften, ihren eigenen physischen Schmerz und ihre persönlichen Dramen in Kunst zu verwandeln. Die Autobiographie ist einfach ein Ausgangspunkt. Als Autodidaktin wurde sie zu einer Malerin, welche die Dinge genauso malte, wie sie diese sah. Einer ihrer Leitsätze war: „*Das einzige was ich weiß ist, dass ich male, weil ich das Bedürfnis habe es zu tun, ich male immer was durch meinem Kopf geht, ohne Rücksicht*“.¹⁷⁹ Das Erstaunliche war ihre Fähigkeit, ihre Gefühle auf die Leinwand zu bringen, mit dem Wunsch ihr Angstgefühl, ihren Schmerz, oder ihr Leiden zu übermitteln.

Die meisten ihre Wunden entstammen ihrer Phantasie, sowie im Fall von „Erinnerung an die offene Wunde, 1939“ (Abb. 114), ein Bild von dem schon erzählt wurde. Ihre Wunden waren ein stilles Weinen, sie waren das Werkzeug, mit dem sie ihren Betrachter über die Intensität ihres Leidens aufklärt. Bei vielen Gelegenheiten „*wurden die Risse ihres Körpers oder die Furchen der aufgerissenen Wüstenei zu Metaphern oder Parallelen des Schmerzens und der Einsamkeit der Künstlerin*“¹⁸⁰. Frida Kahlo benutzte diese um die echten Wunden

¹⁷⁷ Kettermann, 1999, S. 25

¹⁷⁸ Herrera, 2008, S. 238

¹⁷⁹ Tibol, 2005, S. 63

¹⁸⁰ Kettermann, 1999, S. 68

zu betonen, wie sie auf dem Bild „Die gebrochene Säule, 1944“ (Abb. 95) erscheinen.

Ab 1937 ist ihr bewusst, dass sie die physischen Wunden als Symbol ihrer psychischen Verletzungen benutzen kann. Das macht sie im Bild „Erinnerung oder Das Herz, 1937“ (Abb. 100) sichtbar, wo sie ihre Brust aufreißt, um ihr gebrochenes Herz herauszunehmen um es groß und deutlich zu präsentieren.

5.7. Die christlichen Elemente

Die meisten Biographen von Frida Kahlo verbanden ihre Werke mit den Attributen und Elementen der christlichen Ikonographie. Frida Kahlo wurde von einer frommen Mutter erzogen und ist in einem ausgesprochen religiösen Land aufgewachsen. Mit Sicherheit erhielt sie viele Ideen für ihre Bilder durch die genaue Beobachtung von Gemälden und Skulpturen in den Kirchen und selbstverständlich auch durch die gesammelten Votivbilder. *„Die Künstlerin verstand die Darstellungen, die als Modell nützlich für sie waren, eher wie die Bezeugung des Volksglaubens und betrachtete sie unabhängig von den Kirchen. Dadurch konnte sie mit Zwanglosigkeit die malerische christliche Sprache benutzen, und sich selbst in der Rolle des Märtyrers darstellen“.*¹⁸¹

Es gibt Bilder wie „Meine Geburt, 1932“ (Abb. 60) auf denen die Künstlerin eine von Messern durchbohrte *Mater Dolorosa* an die Wand hängt. Frida Kahlo erwähnte in einem Interview mit Raquel Tibol, dass die gemalten Details genau auf das Zimmer ihrer Mutter hinwiesen, wo sie und ihre Schwester Cristina geboren wurden. Die *Mater Dolorosa* nimmt die Stelle der verstorbenen Mutter ein, deren verdecktes Gesicht auf ihren Tod hinweist.

„Die verletzte Tafel, 1940“ (Abb. 70) ist eine Parodie des Letzten Abendmahles, in der Kahlo die Rolle des Christus übernimmt, in der Mitte sitzend. Zu ihrer rechten Hand befindet sich ein riesiger Judas mit einem blauen Arbeitsanzug, der Diego Rivera darstellt – mit beiden Händen auf den Tisch gestützt, genau wie der Judas Ischariot, der Verräter Christi, dargestellt wird.

Das Selbstportrait, auf dem sich Frida Kahlo wie eine christliche Märtyrerin darstellt, ist ohne Zweifel das „Selbstbildnis mit Dornenhalsband, 1940“ (Abb. 87). Die Dornenkrone von Christus nahm sie als Halsband, die Dornen sind das Symbol des Schmerzes und verursachen blutende Wunden an ihrem Hals.

¹⁸¹ Kettermann, 1999, S. 67

In „Die Liebesumarmung des Universums, die Erde (Mexiko), Diego, ich und Señor Xólotl, 1949“ (Abb. 90) herrschen die Elemente der antiken mexikanischen Mythologie vor, aber in der Mitte ist eine mütterliche Frida zu erkennen, eine Madonna mit dem Kind „Diego“ in ihren Armen, zweifellos eine Verbindung eines christlichen kolonialen Motivs.

5.8. Die Verbindungselemente

Ein besonderes Merkmal in der Malerei von Frida Kahlo sind die Bänder, Schnüre, oder Venen, welche sie als Verbindungselemente verwendete. Diese tauchen in unterschiedlichen Selbstportraits auf, der Zweck der Verwendung variierte je nach Kontext. Wenn die Bänder um ihren Hals erscheinen, erzeugen sie den Eindruck des Erhängens, wie dies in „Selbstbildnis mit Affe, 1940“ (Abb. 84) der Fall ist. Im „Selbstbildnis mit Hund, 1939“ (Abb. 142) ist das Band bedrohlich, es umwickelt sie und alle vorhandenen Elemente im Bild, inklusive Unterschrift und Nagel im Hintergrund. In „Die zwei Fridas, 1939“ (Abb. 69) symbolisiert die Vene, welche beide dargestellten Herzen verbindet, die Verbindung und die Kraft, welche die eine Frida der anderen gibt.

Um ihre Gefühlsregungen zu erklären, ist „Henry Ford Hospital, 1932“ (Abb. 58) das beste Beispiel. Aus ihren geschwollenen Leib drückt Frida Kahlo mit ihrer Hand sechs rote Bänder, welche wie Adern oder Nabelschnüre aussehen. Am Ende jedes einzelnen Bandes schweben Objekte von der gleichen Größe, welche die Emotionen symbolisieren, die die Künstlerin im Moment der Fehlgeburt hatte. Kahlo stellte, in der Mitte des Bildes, ganz spezifisch oberhalb ihres blutbefleckten Bettes, einen männlichen Fetus dar, offensichtlich mit einer Nabelschnur verbunden. Auf der linken Seite des Fetus ist ein rosenfarbiger Torso auf einem Sockel, er enthält zwei Wirbelsäulen, die parallel gemalt wurden. Dieses Objekt könnte eine direkte Referenz zu Frida Kahlos Verletzung der Wirbelsäule sein: entweder die Verletzung, die vom Unfall verursacht wurde oder die von Dr. Eloesser diagnostizierte Skoliose. Auf der rechten Seite befindet sich eine Schnecke, diese könnte die Langsamkeit des Geburtsvorganges oder die weit entfernte Heilung sein. *„In anderen Darstellungen als Symbol des Lebens und des Sex. Die indianischen Kulturen berücksichtigten aufgrund ihrer schützenden Hülle, als Symbol der Empfängnis, der Schwangerschaft oder der Geburt. Sie wird mit dem zunehmenden oder abnehmenden Mond in Verbindung gebracht, soweit die*

*Schnecke ihren Kopf aus dem Panzer heraus und herein führt, etwas, das auch den weibliche Zyklus symbolisiert und somit die weibliche Sexualität“.*¹⁸² Unterhalb des Bettes sind drei andere Objekte: eine Maschine, eine Orchidee und ein Becken.

Die Maschine ist die Abbildung ihrer Hüfte oder könnte auch einer Stahlschraube entsprechen, die auf die Deutung der Verbissenheit des Schmerzens zurückgeht. In der Mitte ist eine lavendelfarbige Orchidee, von der man keine genaue Bedeutung kennt oder den Grund, warum die Künstlerin sie zu malte und dort hin stellte. Die Orchidee symbolisiert die Befruchtung, aber wenn ein Kind unter ihrem Einfluss empfangen wurde und dieses danach nicht übererlebt, verwandelt sich die Orchidee in „*die trübe Blume, die alles wegnimmt was sie vorher gegeben hat*“.¹⁸³ Das letzte Objekt, das sich rechts unten befindet, erinnert an das gebrochene Becken von Frida Kahlo. Die Künstlerin suchte die Schuld für ihre Kinderlosigkeit bei ihrem Unfall, dass dieser der Grund für ihre Fehlgeburten wäre, viele Jahre später fand man heraus, dass eine Eierstockinsuffizienz dafür verantwortlich war.

6. Zusammenfassung

Die Ikonographie und Ikonologie von Frida Kahlo war viel komplexer als gedacht, vielleicht wird der genauere Grund ihrer Verwendung nie bewusst und man wird mit Sicherheit nie zu einer absoluten Schlussfolgerung kommen, es existieren nur Spekulationen. Was heutzutage ein Muss ist, ist Frida Kahlo mehr Glaubwürdigkeit als Künstlerin zu schenken und sich von dem ständigen Vergleich mit ihrer Biographie zu entfernen. Mit dieser Arbeit bin ich zu dem Ergebnis gekommen, dass Frida Kahlo eine gut informierte und gebildete Künstlerin war. Sie wusste über die gesamten Ikonographien, Ikonologien, Metaphern, Legenden und prähispanischen Mythen der Maya und aztekischen Kulturen Bescheid. Sie besaß auch ein breites Wissen über die westlichen und östlichen Kulturen und klarerweise auch über die katholische Religion, obwohl sie sich dann dem Kommunismus zuwendete. Trotzdem wurde sie mit dieser Religion erzogen, diese war die einzige Kultur, die sie kannte.

Ihre Kunst hat viel mehr Bedeutung und bekommt viel mehr Sinngehalt, wenn man sie mit einem kritischen Auge beobachtet und als Kunstobjekt

¹⁸² Kettermann, 1999, S. 34

¹⁸³ Chevalier, 1988, S. 786

interpretiert. Ihr Werk wurde zu ihrem hauptsächlichen Ausdrucksmittel, sie war eine verletzte Künstlerin, welche viele Jahre ihres Lebens bettlägerig verbrachte. Alle die Details, die sie in ihren Gemälden anführte, wurden gut analysiert und studiert, genauso wie sie die Orte aussuchte, an denen sie diese Objekte hinstellte, damit sie die richtige Bedeutung haben, welche die Künstlerin vermitteln wollte. In den meisten Fällen hatte ein Symbol mehrere Bedeutungen, Motive, welche die Künstlerin öfter verwendete, damit ein Bild auch mehrere Interpretationen zuließe.

„*Sie wählte sich selbst mit Narzissmus als Hauptthema ihrer Kunst aus*“¹⁸⁴, aber in ihren Hintergründen umgab sie sich mit einer wunderbaren Welt, aus einem alltäglichen Leben, das sie bewohnte, wo die Tiere und Pflanzen sich nicht nur in ihrer Vorstellung befanden, sondern ein Teil ihrer großen Familie des Blauen Hauses waren. Wie eine Schriftstellerin, erzählte Frida Kahlo „*ihr Leben durch die Gemälde, die sich in gemalte Erinnerungen wandeln*“.¹⁸⁵

Frida Kahlo benutzte spezifische Themen, um innerhalb von diesen eine magische und exotische Welt zu enthüllen, ihre ausgewählte Ikonographie entfernte sich nie von ihren Selbstportraits. In diesen stellte sie ihre Form, wie sie das Leben beobachtete, ihre hemmungslose Sexualität, ihre Krankheit, ihren Frust und Sehnsucht, ihre Verlassenheit und Lieblosigkeit dar. Die Malerei war für sie ein psychologischer Prozess, welcher ihr half, aus ihrer Welt der Schmerzen zu entkommen. Sie sagte: „*Der Schmerz ist nicht Teil des Lebens, er wandelt sich in das Leben selbst*“.¹⁸⁶

Am Anfang malte sie, um ihren Mann Diego Rivera zu gefallen, danach erlangte sie eine eigenständige künstlerische Persönlichkeit und entwickelte sie mit eigenen Themen, vor allem sehr weiblichen Themen, weiter.

Wenn man ihre Gemälde mit mehr Ausführlichkeit beobachtet, bemerkt der Betrachter die umfangreichen Vorbereitungen und Studien, welche die Künstlerin für ihre Kunst schaffte. Es ist nicht nur die Ausführung von Skizzen, welche sie realisierte bevor sie ein Ölbild begann, sondern die gesamten empirischen Kenntnisse, die sie besaß, die Lektüre der Geschichte, der Mythen und Legenden, welche sie im Laufe ihres Lebens studierte, um die Bedeutung jedes einzelnen verwendeten Objekts oder Elements zu kennen. Frida Kahlo hatte eine enorme Bibliothek in ihrem Haus, ein Großteil der Bücher war aus dem Erbe ihres Vaters.

¹⁸⁴ Zamora, 2007, S. 101

¹⁸⁵ Zamora, 2007, S. 101

¹⁸⁶ Kahlo, 2010, S. 67

Schon als kleines Mädchen hatte sie eine große Vorliebe für Bücher, sie sammelte Blätter und Insekten um sie unter dem Mikroskop zu beobachten. Sie war sehr aufmerksam, sie liebte wie die Objekte des Lichts reflektierten und wie bestimmte Farben hervorgehoben wurden.

All dieses angesammelte Wissen ist in jedem Bild zu erkennen, vor allem, wenn man die Hintergründe beobachtet, wo Lebenszyklen dargestellt sind, wo jedes abgebildete Tier oder Insekt ein Bestandteil des Zyklus ist und ein Symbol darstellt. Die Künstlerin studierte nicht nur deren Anatomie, sondern auch seine Bedeutung innerhalb eines spezifischen kulturellen Kontexts, um es mit voller Absicht am richtigen Platz zu platzieren.

„*Meine Malerei trägt mit sich die Nachricht des Schmerzes*“¹⁸⁷, erklärte sie ihren Freunden, als sie ihre schmerzvollen Gemälde betrachteten. Zweifellos vermittelt ihr Werk Trauer, Angstgefühl und Leiden, aber auch das mexikanische Gefühl. Sie bewegte sich innerhalb dieser kulturellen Umgebung, sie verwendete ihre Blumen, ihre Fauna, ihre präkolumbische Kunst als Symbole, die sie begleiteten und somit zur Geltung brachten und in eine Künstlerin verwandelten, die einzigartig in ihrer Kunstrichtung ist.

Als Frida Kahlo André Breton kennenlernte, wurde ihre Malerei als surrealistisch bezeichnet, wahrscheinlich glaubte sogar die Künstlerin, ihre Werken gehörten dieser Kunstrichtung an, bis sie merkte, dass sie keine Träume malte, sondern ihre eigene Realität. Breton fand in Mexiko ein surrealistisches Land, er sagte: „*von Natur aus, ein surrealistisches Land. Er fand die Volkskunst verwandt mit dem Surrealismus*“.¹⁸⁸ Was die Kunst von Frida Kahlo so einzigartig macht, ist nicht die Richtung, in welche sie einzuordnen ist, sondern die Gefühle, die diese vermittelt. Am Anfang waren ihre Gemälde für ihren privaten Gebrauch gedacht und später, als sie ein geeignetes Publikum fand, wurden ihre Werke veröffentlicht. Sogar ihr Format änderte sich von kleinen Metallplatten zu großformatigen Leinwänden.

In Mexiko gab es auch keinen mexikanischen zeitgenössischen Künstler, der wie Frida Kahlo malte. Die *Muralistas* beschäftigten sich mit Themen der Revolution, der Rest, wie die auch berühmte mexikanische Künstlerin María Izquierdo, widmete ihre Malerei den mexikanischen Motiven, wie exotischen

¹⁸⁷ Tibol, 2005, S. 6

¹⁸⁸ Zamora, 2007, S. 111

Früchten und Pflanzen, aber vor allem, dem indianischen Volk und Selbstportraits. Genauso wie Frida Kahlo verankerte sich Izquierdo in den Wurzeln ihres Landes, sie hatte nicht die Absicht, ihre Gefühle zu malen und noch weniger, sich als Zerstörte darzustellen. *„Freihlich geht Maria Izquierdo mit diesem Element mexikanischer Tradition ganz anders um. Wenn man von Frida Kahlo sagen darf, dass ihre persönliche Lebensgeschichte – die in der Tat eine besondere tragische ist – Ausgangspunkt ihrer Malerei ist, so bleibt bei Maria Izquierdo das eigene Leben eher ausgeschlossen. Sie stellt dar, was ihre Phantasie ihr eingibt. Diese Phantasie aber kreist mit einer gewissen Ausschliesslichkeit um Themen, die sich in Mexiko anbieten“.*¹⁸⁹ Im Vergleich mit Frida Kahlo, welche ihre Krankheit und Leiden thematisiert.

Genau die Tatsache, sich als Verletzte oder Zerstörte darzustellen, ist was die Malerei von Frida Kahlo besonders hervorhebt. Die Künstlerin schaffte es, ihre Gefühle in einer Art und Weise darzustellen, wie es kein anderer Künstler zuvor getan hatte. Jedes Mal präsentierte sie sich neu, durchlöchert oder zerfallen, in jedem Gemälde begegnete sie dem Tod, ihrem permanenten Begleiter, aber sie kam zurück ins Leben. Frida Kahlos Malerei ist wie ein ewiges Motivbild, in dem sie dem Leben dankte, weil es ihr die Chance gab, einen Pinsel zu finden, um genau ihr kompliziertes Leben auf der Leinwand darzustellen.

¹⁸⁹ Billeter, 1987, S. 20

BIBLIOGRAPHIE

- Berggruen, Heinz; Die Kunst und das Leben, Erinnerungen, Portraits, Schnurren; Berlin, Wagenbach; 2008
- Billeter, Erika (Hrsg.); Imagen de Mexico, der Beitrag Mexikos zur Kunst des 20. Jahrhunderts; Katalog zur Ausstellung Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit dem Kulturstadtrat der Stadt Wien; Wien; ca. 1987
- Castro-Sethnes, Maria A.; Frida Kahlo's Spiritual Word; in: Woman's Art Journal Vo. 25 No. 2; 2004
- Chevalier, Jean; Diccionario de los símbolos; Editorial Herder, Barcelona; 1988
- Charlot, Jean; Un precursor del movimiento de Arte Mexicano: El grabador Posadas; Revista de revistas: El semanario nacional; Mexiko-Stadt; 1925
- Del Conde, Teresa; Frida Kahlo, la pintora y el mito; Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM; Mexiko-Stadt; 1992
- Felten, Uta (Hrsg.); Schwan, Tanja; Frida Kahlo, Körper, Gender, Performance; Berlin, Ed. Tranvia, Verlag Frey; 2008
- Flores Guerrero, Raúl; 5 Pintores Mexicanos; Universidad Nacional Autónoma de México; 1957
- González y González, Luis; Viaje por la Historia de México; Editorial Clío; Mexiko-Stadt; 2010
- Grimberg, Salomon; Frida Kahlo, Bekenntnisse; München, Prestel; 2008
- Grimberg, Salomon; Ich werde Dich nie vergessen, Frida Kahlo und Nickolas Muray, unveröffentlichte Photographien und Briefe; München, Schirmer/Mosel; 2004
- Helland, Janice; Aztec Imagery in Frida Kahlo's Paintings, Indigeneity and Political Commitment; in: Woman's Art Journal Vo. 11 No. 2; 1990
- Herrera, Hayden; Frida Kahlo, die Gemälde; München, Schirmer-Mosel; 1991
- Herrera, Hayden; Frida: Una biografía de Frida Kahlo; Editorial Diana México, Spanien; 2002
- Herrera, Hayden; Frida Kahlo, ein leidenschaftliches Leben; Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag; 2008
- Hiepe, Richard; Die Kunst der neuen Klasse; München, Bertelsmann; 1973
- Kahlo, Frida; El diario de Frida Kahlo; Mexiko, La Vaca Independiente; 2010
- Kahlo, Frida; Gemaltes Tagebuch; München, Kindler; 1995
- Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln; 1999
- Lajous, Alejandra; Manual de historia del México contemporáneo, 1917-1940; UNAM, Mexiko; 1988
- Lozano, Luis Martín; Frida Kahlo y el Círculo de los afectos; Editorial Cangrejo Editores, Mexiko; 2007

- Martí, Samuel; Simbolismo de los Colores, deidades, número y rumbos; Tesis para el Instituto de Investigaciones Históricas, Estudios de Cultura Náhuatl, UNAM; 2011
- McEwan, Dorothea; Fritz Saxl Eine Biografie, Aby Warburgs Bibliothekar und erster Direktor des Londoner Warburg Institutes; Wien - Köln - Weimer; Böhlau Verlag; 2012
- Miller, Mary; Taube Karl; An illustrated dictionary of The God and Symbols of Ancient Mexico and the Maya; Thames and Hudson; London; 1993
- Panofsky, Erwin; Ikonographie und Ikonologie, Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell; Köln, DuMont; 2006
- Pike, E. Royston; Diccionario de Religiones; Fondo de Cultura Económica; Mexiko; 1960
- Pérez-Rioja, J.A.; Diccionario de Símbolos y Mitos, Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.); Madrid; 2003
- Prignitz-Poda, Helga (Hrsg.); Martin-Gropius-Bau, Berlin, West; Frida Kahlo, Retrospektive; Bank Austria Kunstforum; München, Prestel; 2010
- Rivera, Diego; Frida Kahlo y el arte mexicano; in: Boletín del Seminario de Cultura Mexicana; Mexiko; 1943
- Rivera, Diego; "Carta de Diego Rivera al Seminario de Cultura Mexicana; in: Boletín del Seminario de Cultura Mexicana; Mexiko; 1943
- Rodríguez Prampolini, Ida; El Surrealismo y el Arte Fantástico en México; Universidad Nacional Autónoma de México, Mexiko; 1969
- Salber, Linde; Frida Kahlo; Reinbek bei Hamburg; Rowohlt; 1997
- Seemann, Annette; Frida Kahlo, Ich habe mich in eine Heilige verwandelt; München, Ullstein; 2002
- Saxl, Fritz; Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Hamburg; Berlin, Teubner; 1923
- Stadler, Wolf; Lexikon der Kunst in zwölf Bänden; Edition Dörfler im Nebel Verlag GmbH; Eggolsheim; 1987
- Tibol, Raquel; Ahí les dejo mi retrato; 2. ed. en España; Barcelona; Lumen; 2005
- Tibol, Raquel; Frida Kahlo, über ihr Leben und ihr Werk; Frankfurt, Main, Verlag Neue Kritik; 1980
- Tibol, Raquel; Frida Kahlo, Ein offenes Leben; München, Schirmer Graf; 2005
- Tobler, Hans Werner; Die mexikanische Revolution, Gesellschaftlicher Wandel und politischer Umbruch 1876 – 1940; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 1984
- Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1.1. Die mexikanische Revolution

Abbildung 1

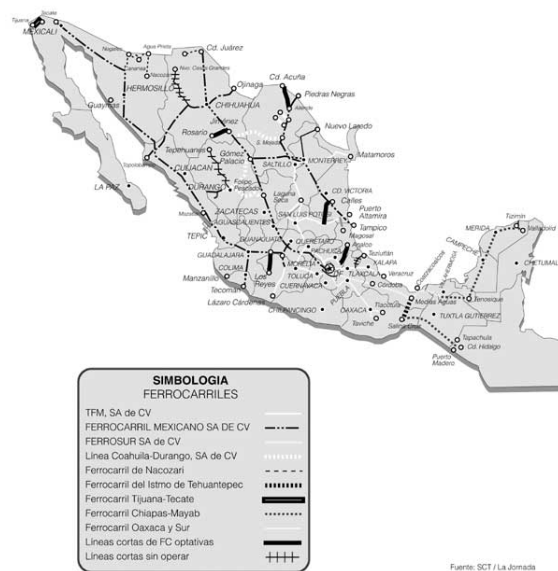


Aurelio Escobar Castellanos
Porfirio Díaz, ca. 1906
URL:

<http://www.historiacultural.com/2010/12/revolucion-mexicana.html> (11.12.2012)

Abbildung 2

Red ferroviaria de la República Mexicana



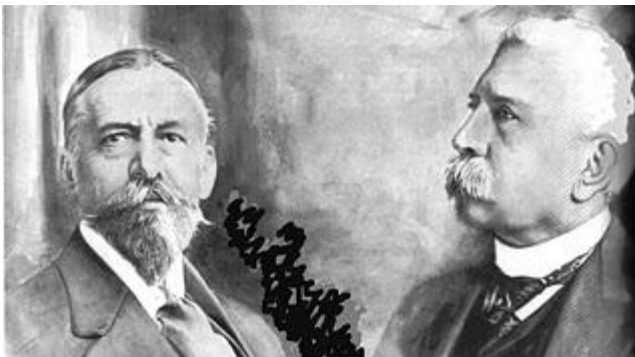
SCT Secretaría de Transporte / La Jornada

Mexikos Schienennetz,

URL: [http://www.jornada.unam.mx/](http://www.jornada.unam.mx/2005/02/07/004n1sec.html)

[2005/02/07/004n1sec.html](http://www.jornada.unam.mx/2005/02/07/004n1sec.html) (11.12.2012)

Abbildung 3



Pearson's Magazine

James Creelman und Porfirio Díaz,
1908

URL:

[http://eidrisrock.blogspot.co.at/](http://eidrisrock.blogspot.co.at/2010/05/entrevista-diaz-creelman.html)
[2010/05/entrevista-diaz-](http://eidrisrock.blogspot.co.at/2010/05/entrevista-diaz-creelman.html)
[creelman.html](http://eidrisrock.blogspot.co.at/2010/05/entrevista-diaz-creelman.html) (11.12.2012)

PEARSON'S MAGAZINE

VOL. XIX

MARCH, 1908

NO. 3



Photographed by Terry Cox, Mexico

THE MEETING OF TWO CIVILIZATIONS IN MEXICO TO-DAY

PRESIDENT DIAZ

Hero of the Americas

By JAMES CREELMAN

In this remarkable article the greatest man of the continent speaks fully to the world through Pearson's Magazine. By previous arrangement Mr. Creelman went to Mexico and was received at Chapultepec Castle. He had unusual opportunities for conversation with President Diaz and has brought out with great clearness the dramatic and impressive contrast between his stern, autocratic government and his stirring tribute to the democratic idea. Through Mr. Creelman the President announces his unchangeable intention to retire from power, and predicts a peaceful future for Mexico under free institutions. The story of a nation-maker.—EDITOR.

FROM the heights of Chapultepec Castle President Diaz looked down upon the venerable capital of his country, spread out on a vast plain, with a ring of mountains flung up grandly about it, and I, who had come nearly four thousand miles from New York to see the master and hero

of modern Mexico—the inscrutable leader in whose veins is blended the blood of the primitive Mixtecs with that of the invading Spaniards—watched the slender, erect form, the strong, soldierly head and commanding, but sensitive, countenance with an interest beyond words to express.

A high, wide forehead that slopes up to crisp white hair and overhangs deep-set, dark brown eyes that search your soul, soften

Copyright, 1906, by the Pearson Publishing Company. All rights reserved

231

Abbildung 4



Foto: Fototeca INAH

Francisco I. Madero, ca. 1910

URL: <http://www2.esmas.com/bicentenario/noticias/233203/enrique-krauze-madero-mistico-democracia/> (11.12.2012)

Abbildung 5



Centro de Estudios de Historia de México

Treffen der Partei, 1910

URL: <http://www.nevadaobserver.com/Mexican%20Revolution%201/Anti-Reelection%20Meeting%201910.jpg> (11.12.2012)

Abbildung 6



Hemeroteca Nacional

Pascual Orozco, Francisco I. Madero,
Abraham González, 1910

URL: <http://www.nevadaobserver.com/Mexican%20Revolution%20-%20People/Orozco%20Madero%20and%20Gonzalez.jpg>

(11.12.2012)

Abbildung 7



Aurelio Escobar Castellanos
Francisco Villa, 1911
URL: <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/difusion/exposiciones/2010/aurelio/001/012.htm>
(12.12.2012)

Abbildung 8



Aurelio Escobar Castellanos
Emiliano Zapata, ca. 1911
URL: <http://fotografosdelarevolucion.blogspot.mx/2010/03/en-busca-del-fotografo-de-zapata-parte.html>
(12.12.2012)

Abbildung 9



New York Times
Victoriano Huerta, 1916
URL: <http://www.latinamericanstudies.org/mexican-revolution/huerta.gif> (11.12.2012)

Abbildung 10



Foto: Fototeca INAH
Venustiano Carranza, 1915
URL: <http://www.inah.gob.mx/index.php/boletines/9-declaratorias/4802-en-1915-venustiano-carranza-expidio-la-ley-agraria> (11.12.2012)

Abbildung 11



Hemeroteca Nacional
Álvaro Obregón, 1920
URL: http://www.emersonkent.com/history_notes/alvaro_obregon.htm (11.12.2012)

Abbildung 12



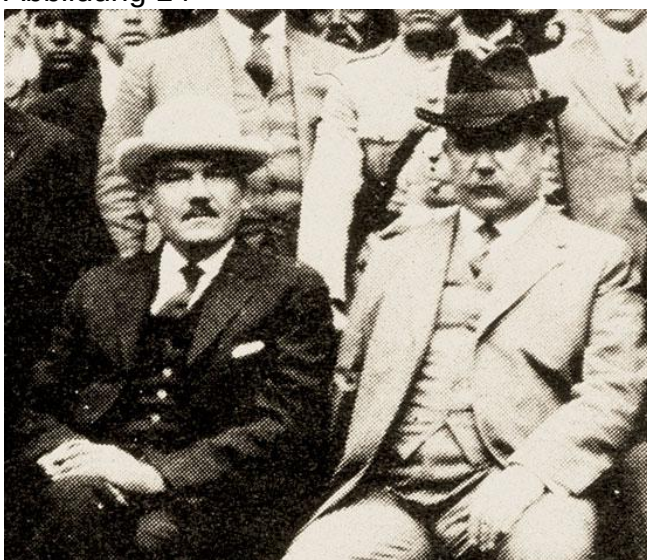
Library of Congress
Pablo González, 1910
URL: <http://www.nevadaobserver.com/Mexican%20Revolution%20%20People/LOC/Pablo%20Gonzalez%20LoC%2002.jpg>
(11.12.2012)

Abbildung 13



Die Leiche von Emiliano Zapata,
1919
URL: <http://www.bicentenario.gob.mx/zapata/index.php?option=comcontent&view=article&id=41&Itemid=17> (11.12.2012)

Abbildung 14



Plutarco Elías Calles y Álvaro
Obregón, 1921
URL: <http://www.kalipedia.com/popup/popupWindow.html?anchor=klphishmx&tipo=imprimir&titulo=Imprimir%20Art%EF%BF%BDculo&xref=20080513klphishmx16.Kes> (11.12.2012)

Abbildung 15



Revista de la Universidad de México

José Vasconcelos, 1943

URL: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6909/vasconcelos/69vasconcelos.html> (12.12.2012)

Abbildung 16



Banco de México, 1925

URL:

<http://www.85aniversariobanxico.com/2010/09/historia-del-banco-de-mexico/> (12.12.2012)

Abbildung 17



Colección Gráfica y de Sonido del INEHRM.

Lázaro Cárdenas, 1934

URL: <http://www.inehrm.gob.mx/imagenes/muercarden/01.jpg> (12.12.2012)

2. Die Biographie

Abbildung 18



Foto: Wilhelm Kahlo
Frida Kahlo am 15. Juni 1919
URL: <http://www.diegorivera.com/wp-content/uploads/2012/09/untitled-30.jpg>
(16.12.2012)

Abbildung 19



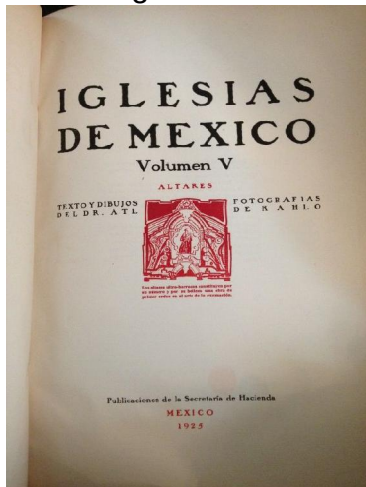
Foto: Anonym
Wilhelm und Matilde Kahlo
URL: <http://miquelangelmorales-fotografos.blogspot.co.at/2009/10/guillermo-kahlo.html> (16.12.2012)

Abbildung 20



Foto: Guillermo Kahlo
Matilde, Adriana, Frida und Christina Kahlo,
1916.
Museo Frida Kahlo

Abbildung 21



Iglesias de México, 1925

URL: <http://twicsy.com/i/XBUBYb> (16.12.2012)

Abbildung 22



Das Blaue Haus
Museum Frida Kahlo

URL: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/museo-frida-kahlo-ciudad-de-mexico.html> (16.12.2012)

Abbildung 23



Die Zugabe von Rivera, c. 1952

URL: <http://www.american-buddha.com/fridabrush.62.gif> (16.12.2012)

Abbildung 24



Foto: Fototeca INAH
La Escuela Nacional
Preparatoria
URL: <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/> (16.12.2012)

Abbildung 25



Archiv Cenidiap, México-Stadt
David Alfaro Siqueiros, José
Clemente Orozco und Diego
Rivera, 1945
Kettenmann, Andrea; Diego
Rivera 1886-1957; Un espíritu
revolucionario en el arte
moderno, México, Océano, 2005,
S. 47

Abbildung 26



Frida Kahlo
Si Adelita... o Los Cachuchas, antes de 1927
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954;
Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln,
1999; S. 12

Abbildung 27



Foto: Unbekannt
Alejandro Gomez Arias, c. 1924
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S. 20

Abbildung 28



Foto: Gisèle Freund, hacia
Frida Kahlo mit Dr. Juan Farill vor Selbstbildnis mit
Bildnis Dr. Farril 1952
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954;
Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999,
S. 81

Abbildung 29



Foto: Lola Álvares Bravo
Frida im Sterbebett in Coyoacán, 1954
URL: http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery_frida_22.html
(19.12.2012)

Abbildung 30



Foto: Edward Weston

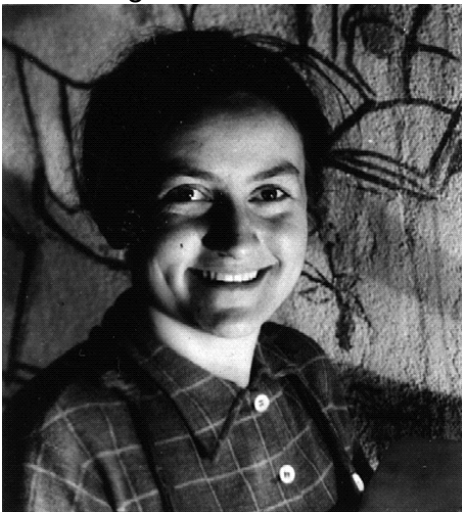
Tina Modotti, 1925

URL:

<http://www.enfocarte.com/2.13/galeria1.html>

(19.12.2012)

Abbildung 31



Lucienne Bloch, 1936

URL: <http://newdeal.feri.org/library/d08a.htm>

(19.12.2012)

Abbildung 32



Foto: Nickolas Muray

Frida Kahlo und der Fotograf Nickolas Muray, vor dem Bild „Ich und meine Papageien“, 1939/40

International Museum of Photography at George Eastman House, Sammlung Nickolas Muray, Rocheser (NY)

Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999, S. 64

Abbildung 33



Foto: Lola Álvarez Bravo
Manuel Álvarez Bravo, 1938
URL: <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/MAB-por-otros.php>
(19.12.2012)

Abbildung 34



Foto: Gustavo Silva,
Lola Álvarez Bravo, 1920
URL: <http://uncajonrevuelto.com/?p=548>
(19.12.2012)

Abbildung 35



Foto: Anonym
Dorothy Hale und Isamu
Noguchi bei der Premiere von
"Four Saints in Three Acts",
am 7. Februar 1934
URL: <http://lisawallerrogers.wordpress.com/tag/claire-bootheluce/>
(06.01.2013)

Abbildung 36



Foto: Lusha Nelson
Clare Boothe Luce, 1930
URL: <http://www.todayinliterature.com/biography/clare.bootheluce.asp> (19.12.2012)

Abbildung 37



Trotsky und seine Frau
im Blauen Haus, 1938
Zamora, Martha; El
Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S
Press; Mexiko; 2007, S.
67

Abbildung 38



Foto: Berenice Abbott
Julien Levy, 1927
URL: http://www.harvardartmuseums.org/art/search?field_artist_search=Julien%20Levy (19.12.2012)

Abbildung 39

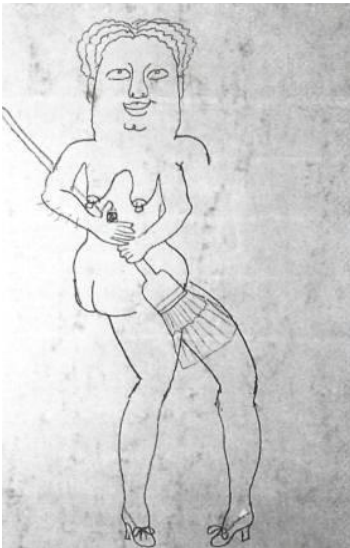


Foto: Manuel Álvarez Bravo

Portrait of André Breton

URL: http://www.pbs.org/weta/ridakahlo/life/gallery_friends_13.html (19.12.2012)

Abbildung 40



Frida Kahlo und Lucienne Bloch

Cadáver exquisito, hacia 1932

Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999, S. 65

Abbildung 41



Ramón Mercader (o Jacques Monard o Frank Jackson) en su celda en la Penitenciaría del Distrito Federal.

URL: http://elcafedeocata.blogspot.co.at/2012_09_01_archive.html (16.12.2012)

Abbildung 42



María Félix und Diego Rivera, 1949
URL: http://www.diegorivera.com.mx/pages/maria_felix.php (28.12.2012)

Abbildung 43



Foto: Berenice Kolko
Frida mit ihrer Freundin Teresa Pruenza, 1952
URL: http://www.pbs.org/weta/fridakahlo/life/gallery_friends_12.html (19.12.2012)

Abbildung 44



Archiv Cenidiap, México-Stadt
Hochzeitsfoto von Diego Rivera und Frida Kahlo, am 21. August 1929
Kettenmann, Andrea; Diego Rivera 1886-1957; Un espíritu revolucionario en el arte moderno, México, Océano, 2005, S. 34

Abbildung 45



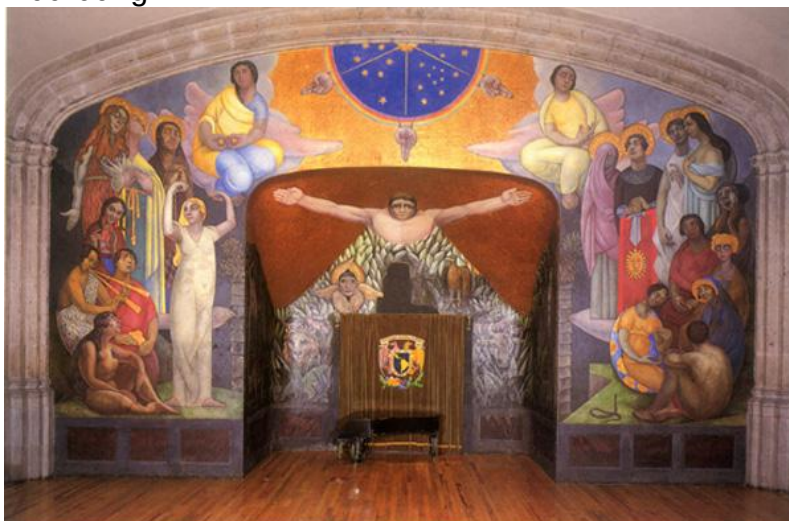
Archiv Cenidiap, México-Stadt
Diego Rivera mit vier Jahren, 1890
Kettenmann, Andrea; Diego Rivera 1886-1957; Un espíritu revolucionario en el arte moderno, México, Océano, 2005, S. 7

Abbildung 46



Foto: Rafael Doniz
Diego Rivera in der Academia de San Carlos, mit seinem Lehrer Antonio Fabrés Costa und seiner Mitschüler, 1902
Kettenmann, Andrea; Diego Rivera 1886-1957; Un espíritu revolucionario en el arte moderno, México, Océano, 2005, S. 10

Abbildung 47



Diego Rivera
La Creación - Die Schöpfung, 1922 – 1923
Desmond Rochfort,
Pintura mural mexicana.
Orozco, Rivera,
Siqueiros, México,
Limusa, 1993, S. 35

Abbildung 48



Foto: Rafael Doniz
Diego Rivera
Visión política del pueblo mexicano -
Politische Vision des mexikanischen
Volkes, 1923-1928, Secretaría de
Educación Pública –SEP
(Erziehungsministerium)
Kettenmann, Andrea; Diego Rivera
1886-1957; Un espíritu
revolucionario en el arte moderno,
México, Océano, 2005, S. 26.

Abbildung 49



Foto: Rafael Doniz
Diego Rivera
Die Geschichte von Cuernavaca und Morelos,
Palast von Cortés, 1930-1931
Kettenmann, Andrea; Diego Rivera 1886-1957;
Un espíritu revolucionario en el arte moderno,
México, Océano, 2005, S. 43

Abbildung 50



Frida Kahlo
Portrait von Lupe Marín, 1929
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954;
Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999,
S. 22

Abbildung 51



Ralph Stackpole, Frida Kahlo und Diego Rivera, um 1930

URL:

<http://pacificastatueproject.org/blog/2011/02/23/san-francisco-art-through-the-decades-the-1930s/>
(28.12.2012)

Abbildung 52

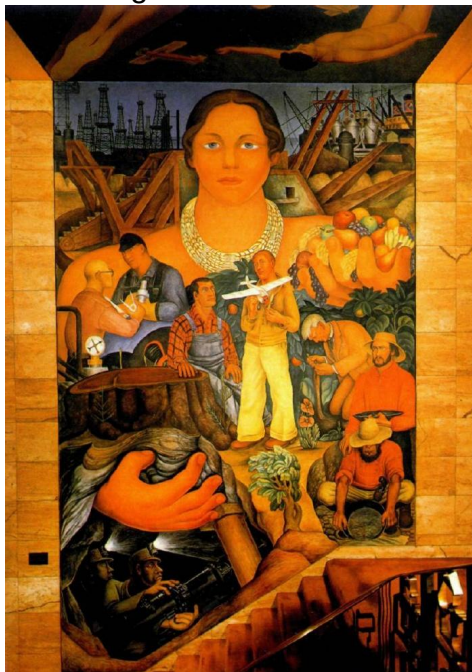
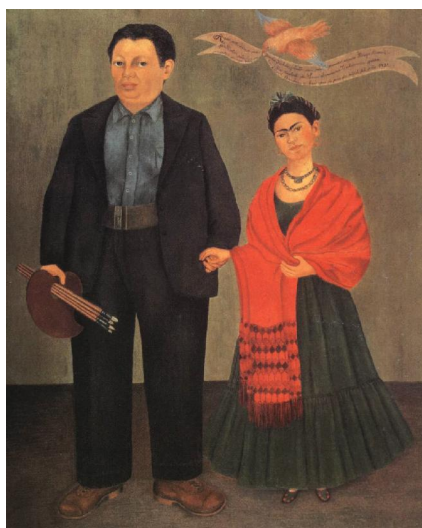


Foto: Pacific Stock Exchange Tower Associates

Allegorie Kaliforniens, 1930-1931

Kettenmann, Andrea; Diego Rivera 1886-1957;
Un espíritu revolucionario en el arte moderno,
México, Océano, 2005, S. 47

Abbildung 53



Frida Kahlo

Frieda und Diego Rivera, 1931

Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954;
Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999,
S. 23

Abbildung 54



Foto: Anonym, Sammlung Museo Casa Estudio Diego Rivera
Juan O'Gorman, Frida Kahlo und Diego Rivera, Protest gegen US-Intervention in Guatemala, 2. Juli 1954
Herrera, Hayden; Frida Kahlo, die Gemälde; München, Schirmer-Mosel, 1991; S. 121

Abbildung 55



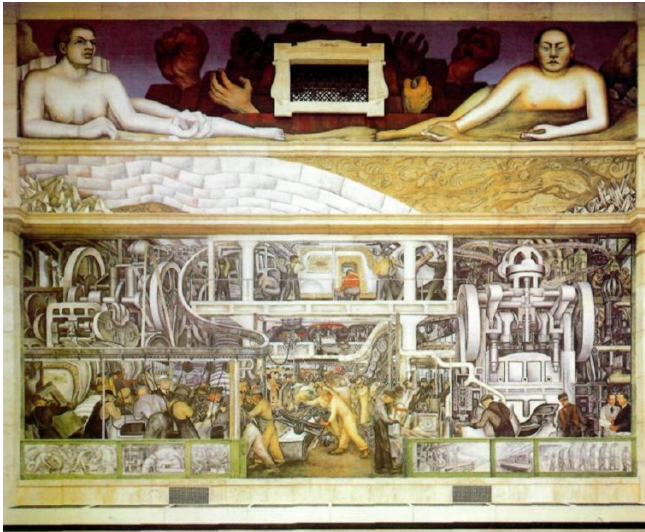
Foto: Associated Press
Frances Flynn Paine, Diego Rivera, Frida Kahlo und Kathryn O'Gorman Hammer, 26. Februar 1932
URL: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/chronology.php> (29.12.2012)

Abbildung 56



Foto: Florence Arquin, Archives of American Art
Frida Kahlo und Diego Rivera in den Innenhof des Detroit Institute of Arts, ca. 1932
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S. 198

Abbildung 57



The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan, Gift of Edsel B. Ford
 Diego Rivera
 Detroit Industrie oder der Mensch und die Maschine, 1932-1933
 Kettenmann, Andrea; Diego Rivera 1886-1957; Un espíritu revolucionario en el arte moderno, México, Océano, 2005, S. 52

Abbildung 58



Frida Kahlo
 Henry Ford Hospital, 1932
 Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 37

Abbildung 59



Frida Kahlo
 Frida und die Abtreibung – Frída y el aborto o El aborto, 1932
 Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 36

Abbildung 60



Frida Kahlo
Meine Geburt – Mi nacimiento
o Nacimiento, 1932
Kettermann, Andrea; Frida
Kahlo 1907 – 1954; Dolor y
pasión; Taschen Verlag GmbH;
Köln, 1999; S. 38

Abbildung 61

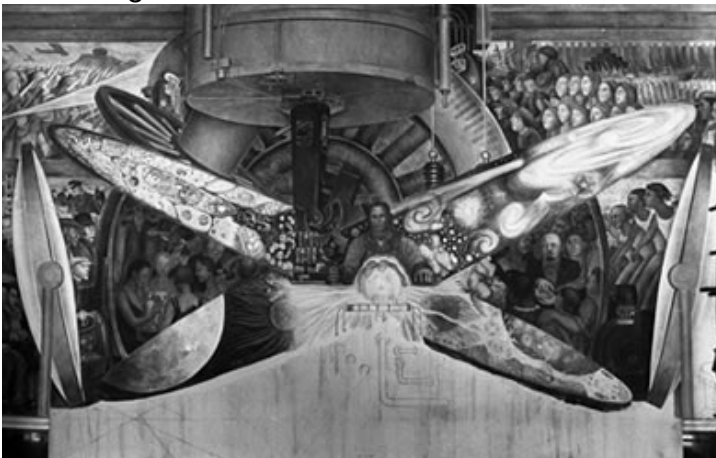


Foto: Lucienne Bloch, Old
State Studios, Gualala,
California
Diego Rivera
Der Mann auf den
Scheideweg, Mai 1933.
Edificio RCA, Rockefeller
Center, Nueva York
URL: [http://www.moma.org/
interactives/exhibitions/2011/
rivera/es/chronology.php](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/chronology.php)
(29.12.2012)

Abbildung 62

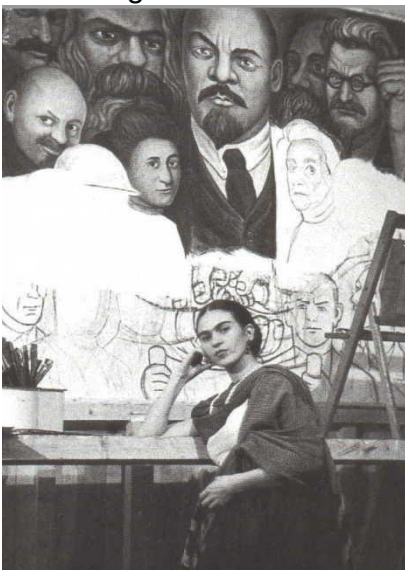


Foto: Lucienne Bloch, Old State Studios, Gualala,
California
Frida vor einer unvollendeten Panel, 1933
URL: [http://www.american-
buddha.com/frida.old.97a.jpg](http://www.american-buddha.com/frida.old.97a.jpg) (29.12.2012)

Abbildung 63



Foto: Lucienne Bloch,
Old State Studios,
Gualala, California
Stephen Pope Dimitroff,
Riveras Asistent und
Hausmeister der New
Workers' School
Die Geschichte der
Vereinigten Staaten,
1933

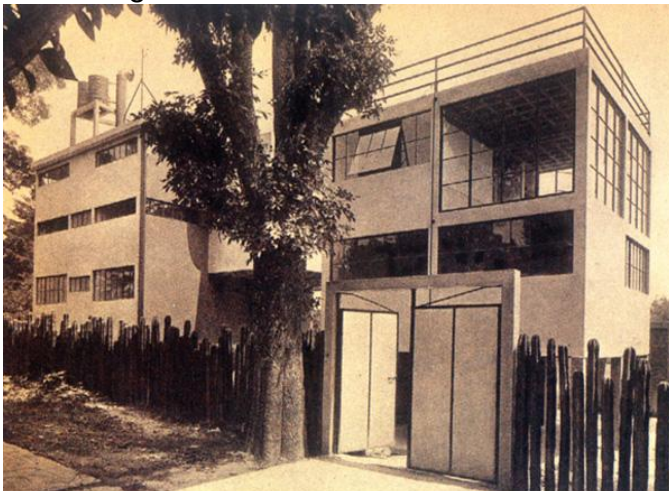
URL: [http://www.moma.org/interactives/exhibitions/ 2011/rivera/es/ chronology.php](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/chronology.php)
(29.12.2012)

Abbildung 64



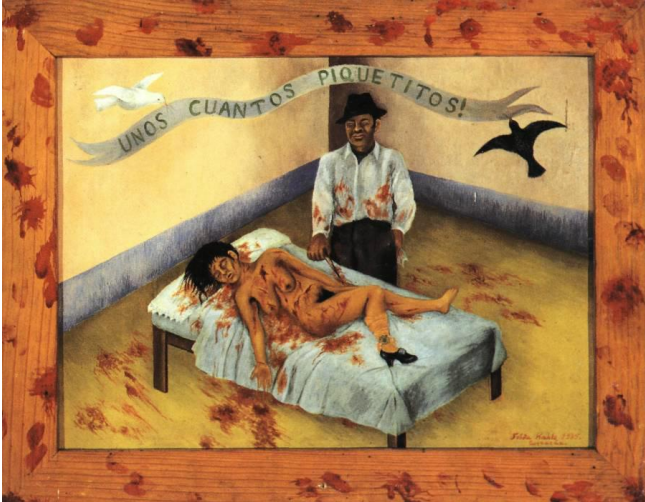
Frida Kahlo
Selbstportrait «very ugly», 1933
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954;
Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999;
S. 26

Abbildung 65



Haus von San Ángel, Heute
Museo Estudio Diego Rivera,
Mexiko-Stadt
Kettenmann, Andrea; Diego
Rivera 1886-1957; Un espíritu
revolucionario en el arte
moderno, México, Océano, 2005,
S. 82

Abbildung 66



Frida Kahlo
Nur ein paar kleine Dolchstiche –
Unos cuantos piquetitos, 1935
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo
1907 – 1954; Dolor y pasión;
Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999;
S. 39

Abbildung 67



Foto: Fototeca INAH
Palacio de Bellas Artes – Palast der Schönen Künste, vor 1934
URL: <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/> (29.12.2012)

Abbildung 68



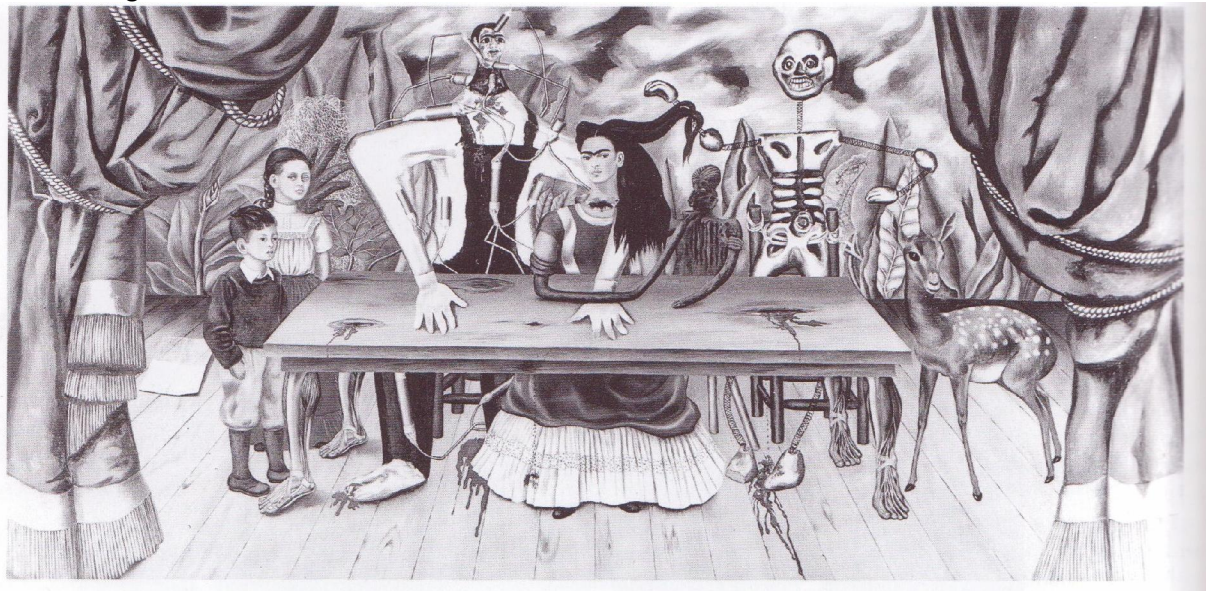
Foto: Rafael Doniz
Diego Rivera
Der Mann steuert das Universum – El hombre controlador del universo, 1934
Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt
Kettenmann, Andrea; Diego Rivera 1886-1957; Un espíritu revolucionario en el
arte moderno, México, Océano, 2005, S. 54 – 55

Abbildung 69



Frida Kahlo
Die zwei Fridas – Las dos
Fridas, 1939
Kettermann, Andrea; Frida
Kahlo 1907 – 1954; Dolor
y pasión; Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S. 53

Abbildung 70



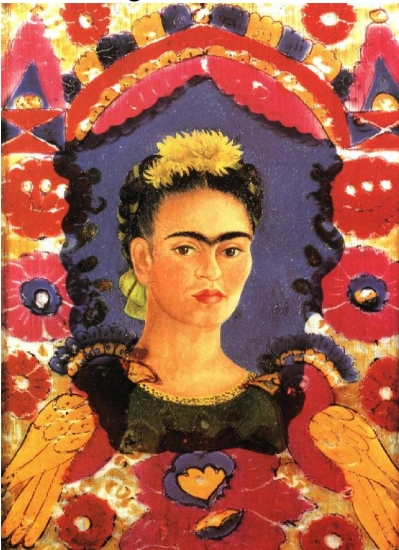
Frida Kahlo
Die verletzte Tafel – La mesa herida, 1940
Herrera, Hayden; Frida Kahlo, die Gemälde; München, Schirmer-Mosel, 1991; S.
82

Abbildung 71



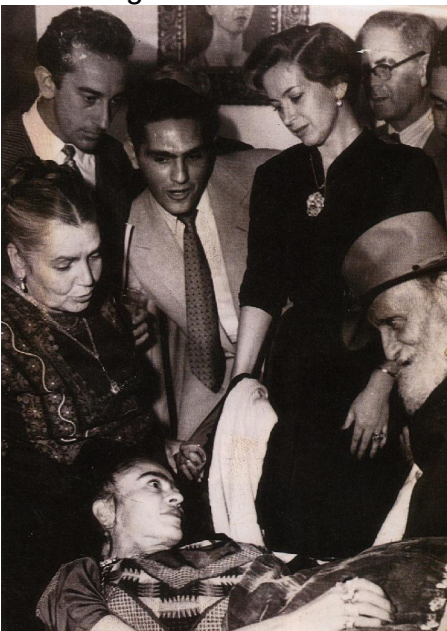
Frida und Diego nach der zweiten Trauung, 8. Dezember 1949
Herrera, Hayden; Frida Kahlo, die Gemälde;
München, Schirmer-Mosel, 1991; S. 88

Abbildung 72



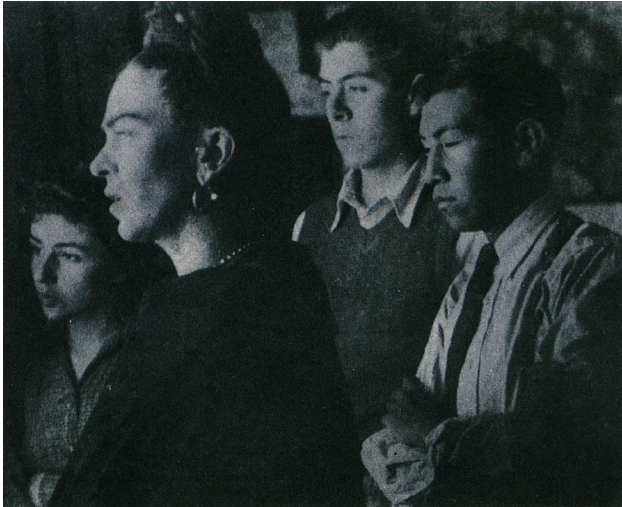
Frida Kahlo
Selbstportrait The Frame, 1938
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954;
Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999,
S. 30

Abbildung 73



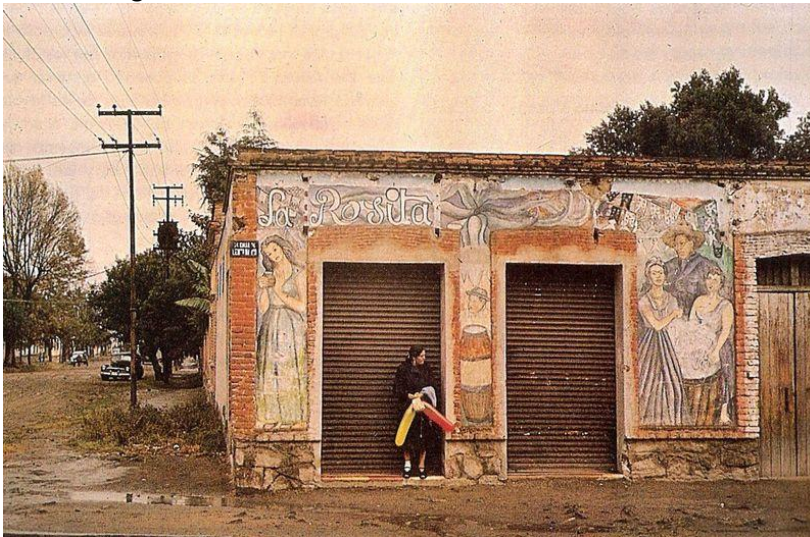
Eröffnung der Einzelausstellung von Frida Kahlo
in der Galerie für zeitgenössische Kunst, 13.
April 1954. Neben ihr sind Concha Michel, der
Künstler Antonio Peláez, der Onkologe Roberto
Garza Garza, Carmen Farrel und der Künstler Dr.
Atl
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S.
151

Abbildung 74



Frida und Los Fridos, c. 1943. Fanny Rabel, Frida, Arturo Estrada, und Arturo García Bustos. Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial St. Martín S Press; Mexiko; 2007; S. 86

Abbildung 75



Pulquería La Rosita, 1943
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial St. Martín S Press; Mexiko; 2007; S. 89

Abbildung 76



Los Fridos: Guillermo Monroy, Arturo García Bustos und Arturo Estrada
Wer uns ausbeutet und wie wir ausgebeutet sind – Quiénes nos explotan y cómo nos explotan, 1945
URL: <http://artefactowordpress.com/2006/12/09/alumno-de-kalho-considera-incomprendido-cuadro-censurado/> (29.12.2012)

3. Die Malerei

Abbildung 77



Fototeca INAH
Anahuacali
URL: <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/> (16.12.2012)

Abbildung 78



Frida, Diego und ein riesiger Judas
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial St.
Martin S Press; Mexiko; 2007; S. 38

Abbildung 79



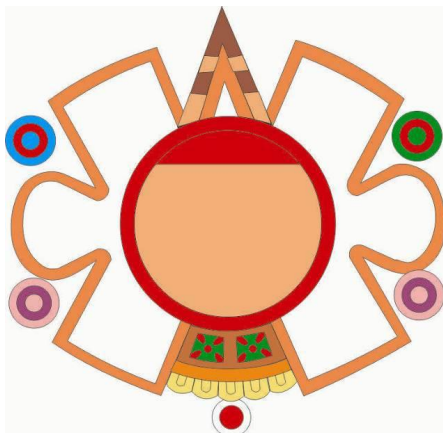
Tláloc
Codex Magliabechiano, zwischen 1562 – 1601,
S. 89 Rechts
Zentral Nationalbibliothek von Florenz

Abbildung 80



Azteken-Kalender –
Piedra del Sol, ca. 1500
Museo Nacional de
Antropología e Historia,
Mexiko-Stadt
URL:

<http://www.mna.inah.gob.mx/index.php/salas-deexhibicion/permanentes/arqueologia/mexica.html> (03.01.2013)



Nahui-Olin (Erdbeben)

Abbildung 81



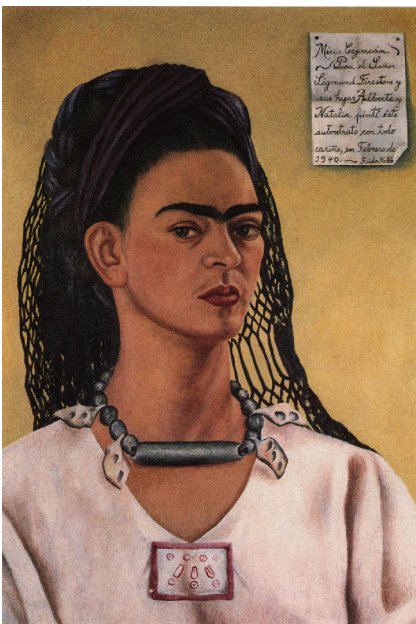
Frida Kahlo
Selbstbildnis auf der Grenze
zwischen Mexiko und den USA –
Autorretrato en la frontera entre
México y los Estados Unidos, 1932
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo
1907 – 1954; Dolor y pasión;
Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999;
S. 33

Abbildung 82



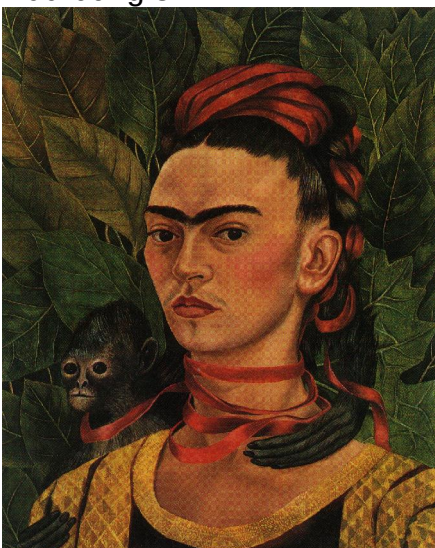
Frida Kahlo
Der Traum – El sueño, 1940
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo
1907 – 1954; Dolor y pasión;
Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999;
S. 57

Abbildung 83



Frida Kahlo
Selbstbildnis Sigmund Firestone gewidmet –
Autorretrato dedicado a Sigmund Firestone e hijas,
1940
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial
St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S. 315

Abbildung 84



Frida Kahlo
Selbstbildnis mit Affe – Autorretrato con mono y
listón rojo, 1940
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S. 316

Abbildung 85



Frida Kahlo
Selbstbildnis Dr. Eloesser gewidmet –
Autorretrato con collar de espinas
dedicado al Dr. Eloesser, 1940
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 –
1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S. 59

Abbildung 86



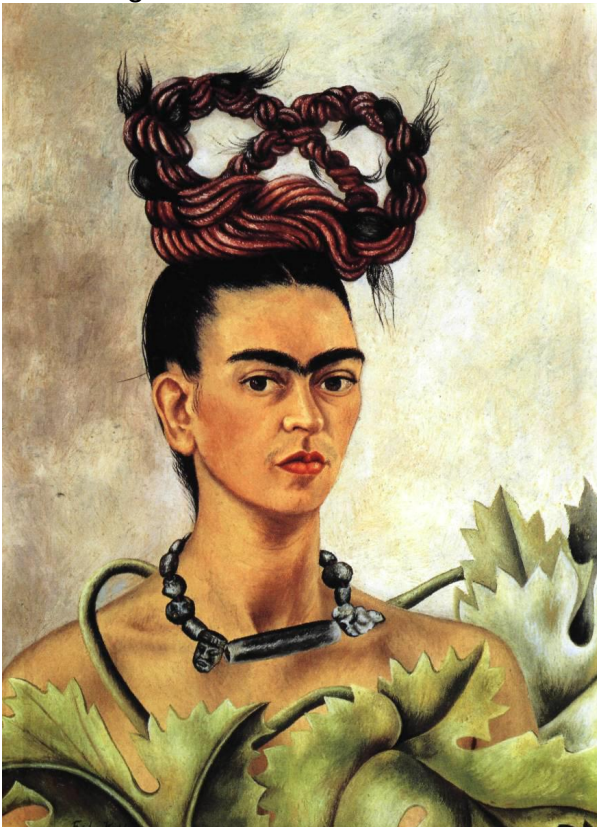
Frida Kahlo
Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar –
Autorretrato con pelo cortado, 1940
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 –
1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S. 54

Abbildung 87



Frida Kahlo
Selbstbildnis mit Dornenhalsband –
Autorretrato con collar de espinas y
colibrí, 1940
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo
1907 – 1954; Dolor y pasión;
Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999;
S. 29

Abbildung 88



Frida Kahlo
Selbstbildnis mit Zopf – Autorretrato
con trenza, 1941
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907
– 1954; Dolor y pasión; Taschen
Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 60

Abbildung 89



Frida Kahlo
Retrato de Doña Rosita Morillo,
1944
Kettermann, Andrea; Frida
Kahlo 1907 – 1954; Dolor y
pasión; Taschen Verlag GmbH;
Köln, 1999; S. 63

Abbildung 90



Frida Kahlo
Die Liebesumarmung des
Universums, die Erde
(Mexiko), Diego, ich und
Señor Xolotl – El abrazo de
amor de El Universo, la tierra
(México), yo, Diego y el señor
Xolotl, 1949
Kettermann, Andrea; Frida
Kahlo 1907 – 1954; Dolor y
pasión; Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S. 77

Abbildung 91



Frida Kahlo
Meine Amme und ich – Mi nana y yo, 1937
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 47

Abbildung 92



José Guadalupe Posada
Für sein Verleger Antonio Venegas Arroyo
Grupo Editorial Zacatecas, S. A. de C. V.

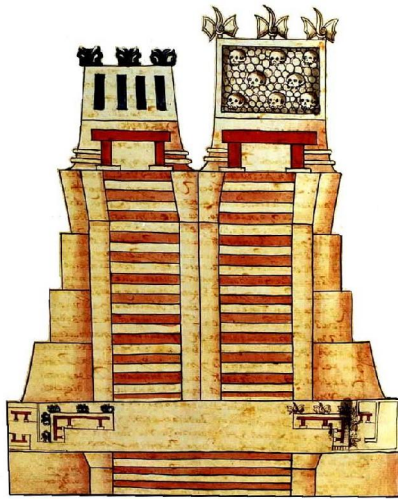
Abbildung 93



José Guadalupe Posada
La Catrina
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 24

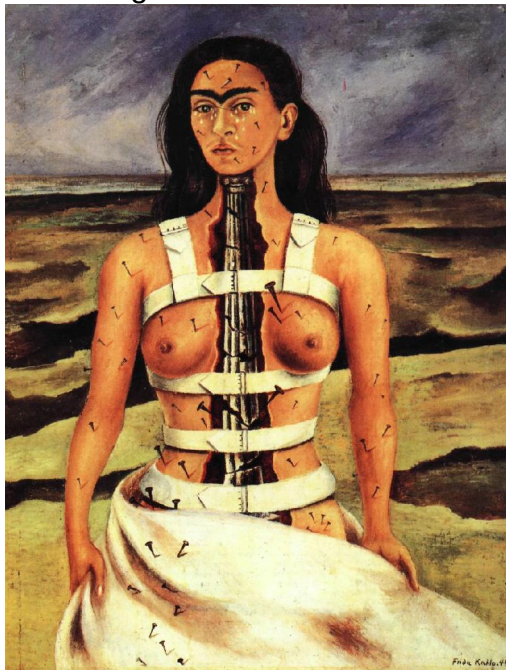
4. La Iconografía

Abbildung 94



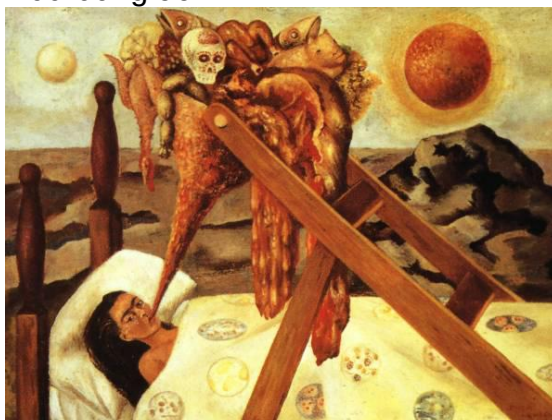
Templo Mayor, Tenochtitlán,
Códice Ixtlilxochitl, 1578-1650, S. 112
Bibliothèque Nationale de Paris

Abbildung 95



Frida Kahlo
Die gebrochene Säule – La columna rota,
1944
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 –
1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH;
Köln, 1999; S. 69

Abbildung 96



Frida Kahlo
Ohne Hoffnung – Sin esperanzas –
1945, Kettermann, Andrea; Frida Kahlo
1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen
Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 70

Abbildung 97



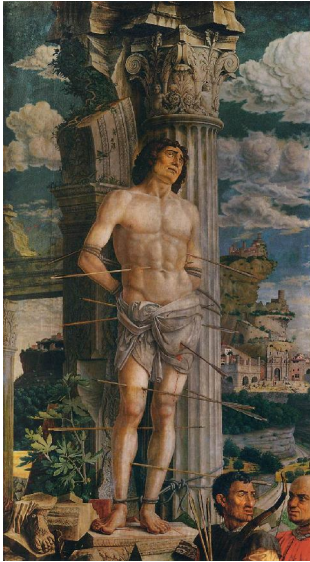
Frida Kahlo
Der verletzte Hirsch
– La Venadita – 1946
Kettermann, Andrea;
Frida Kahlo 1907 –
1954; Dolor y pasión;
Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S.
73

Abbildung 98



Frida Kahlo
Baum der Hoffnung bleibe
stark – Árbol de la esperanza
mantente firme – 1946
Kettermann, Andrea; Frida
Kahlo 1907 – 1954; Dolor y
pasión; Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S. 71

Abbildung 99



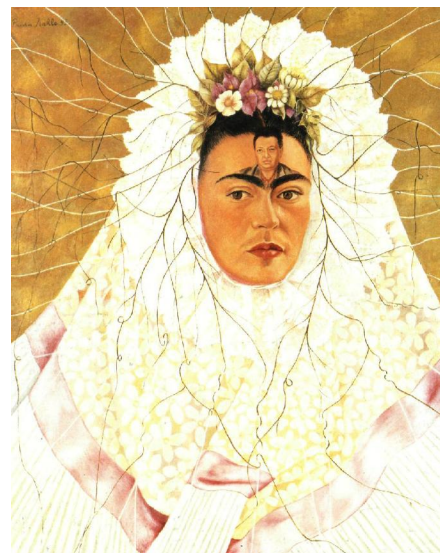
Andrea Mantegna
Hl. Sebastian, um 1480
Musée du Louvre, Paris
URL: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/saint-sebastian> (06.01.2013)

Abbildung 100



Frida Kahlo
Erinnerung oder Das Herz – Recuerdo –
1937
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 –
1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S. 42

Abbildung 101



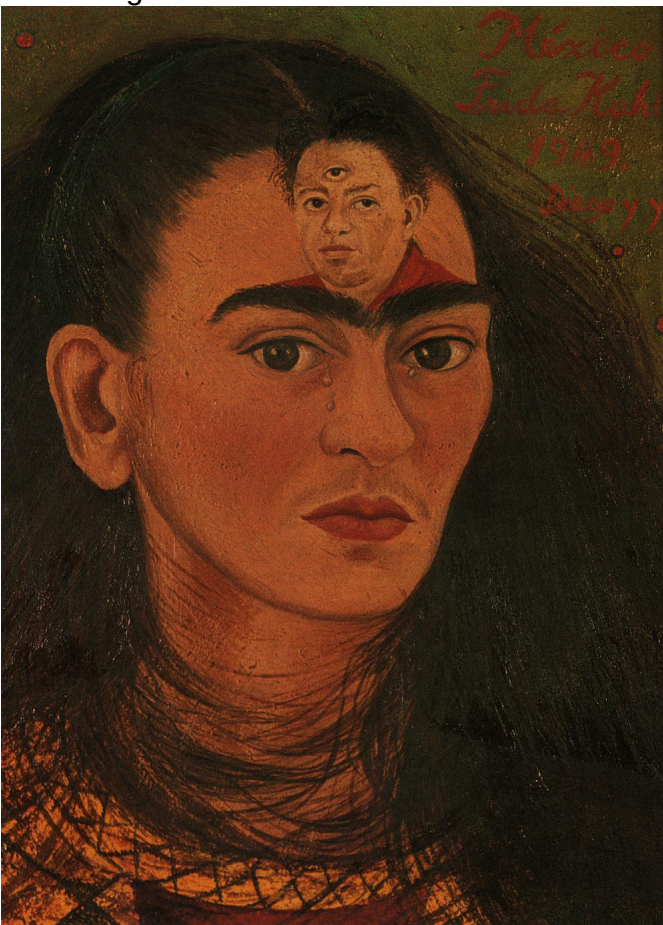
Frida Kahlo
Selbstbildnis als Tehuana – Diego in my
thought – 1943
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954;
Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999;
S. 66

Abbildung 102



Frida Kahlo
Selbstbildnis – Autorretrato con
medallón – 1948
Zamora, Martha; El Pincel de la
Angustia; Editorial St. Martin S Press;
Mexiko; 2007; S. 352

Abbildung 103



Frida Kahlo
Diego und ich – Diego y yo –
1949
Zamora, Martha; El Pincel de la
Angustia; Editorial St. Martin S
Press; Mexiko; 2007; S. 353

Abbildung 104



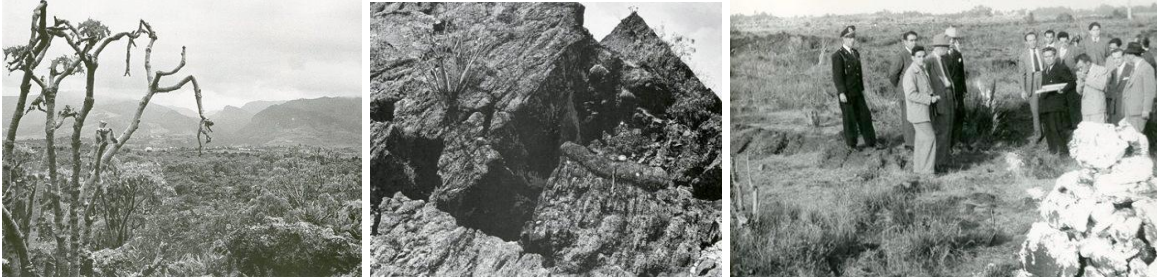
Frida Kahlo
Ich und meine Puppe – Yo y mi
muñeca – 1937
Zamora, Martha; El Pincel de la
Angustia; Editorial St. Martin S Press;
Mexiko; 2007; S. 297

Abbildung 105



Frida Kahlo
Wurzeln – Raíces – 1943
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial St. Martin S Press; Mexiko;
2007; S. 327

Abbildung 106



El Pedregal und Ciudad Universitaria, Mexiko-Stadt, ca. 1948

URL: <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/> (06.01.2013)

Abbildung 107

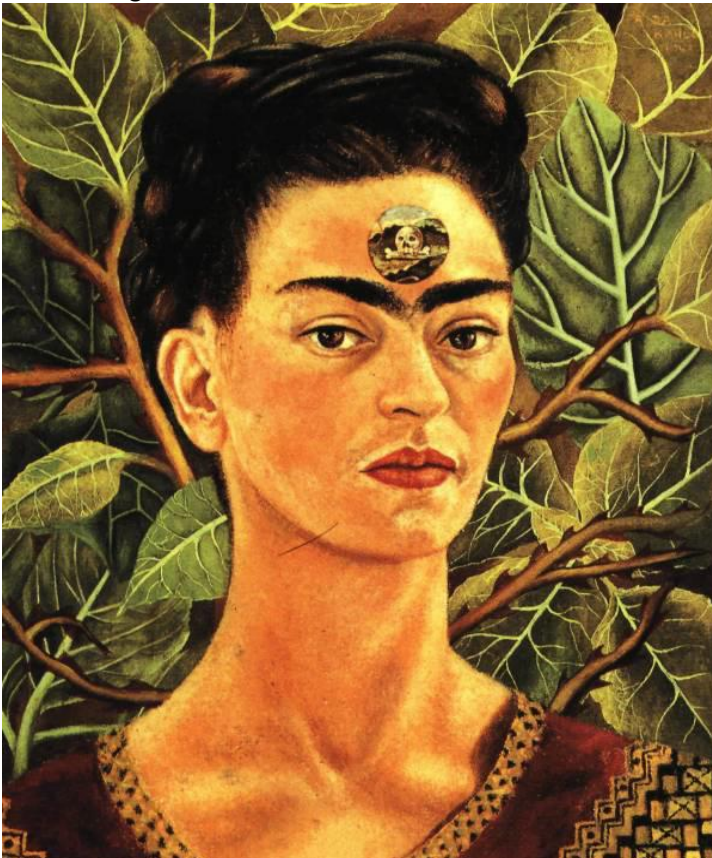


Coatlicue, die Göttin des Lebens und des Todes, Spät postklassischen (1325-1521 n. Chr.) Museo Nacional de Antropología e Historia, Mexiko-Stadt

URL: <http://www.mna.inah.gob.mx/index.php/salas-de-exhibicion/permanentes/arqueologia/mexica.html>

(03.01.2013)

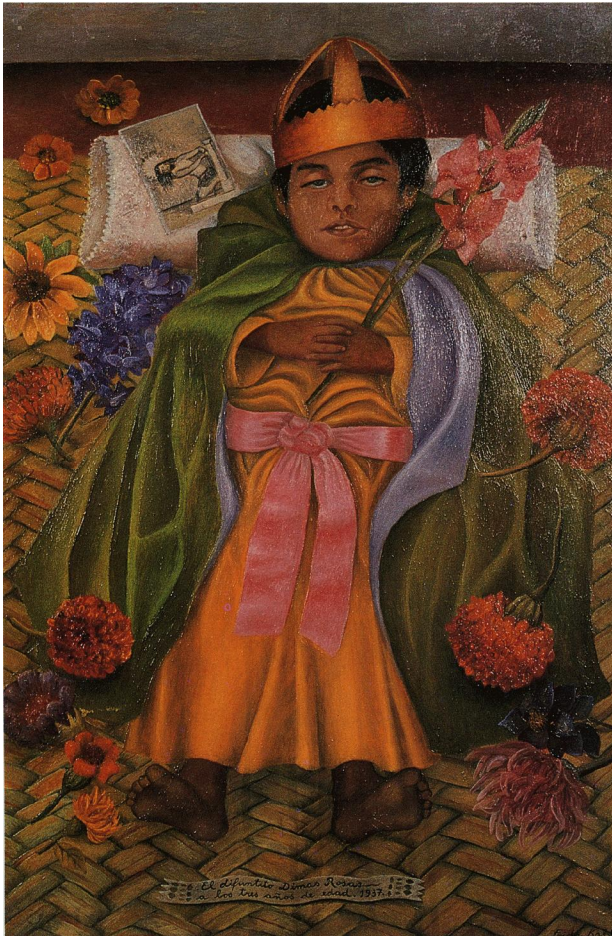
Abbildung 108



Frida Kahlo
Gedanken an den Tod –
Pensando en la muerte –
1943

Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 62

Abbildung 109



Frida Kahlo
Der tote Dimas – El difuntito Dimas –
1937
Zamora, Martha; El Pincel de la
Angustia; Editorial St. Martin S Press;
Mexiko; 2007; S.295

Abbildung 110



Frida Kahlo
Der Selbstmord der Dorothy
Hale – El suicidio de Dorothy
Hale – 1939
Kettermann, Andrea; Frida
Kahlo 1907 – 1954; Dolor y
pasión; Taschen Verlag GmbH;
Köln, 1999; S. 50

Abbildung 111



Frida Kahlo
Selbstbildnis mit Bonito – 1941
Zamora, Martha; El Pincel de la
Angustia; Editorial St. Martin S Press;
Mexiko; 2007; S. 322

Abbildung 112



Diego Rivera
Delfina y Dimas, 1935
URL:
<http://whoagirl.tumblr.com/page/3>
(06.01.2013)

Abbildung 113



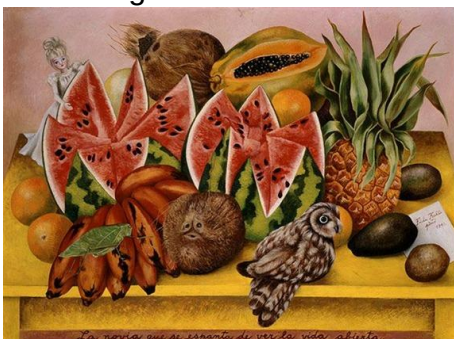
Frida Kahlo
Xóchitl, Blume des Lebens – Xóchitl, La Flor de la Vida – 1944
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S.
331

Abbildung 114



Frida Kahlo
Erinnerung an die offene Wunde – Recuerdo de una herida abierta – 1939
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S.
304

Abbildung 115



Frida Kahlo
Die Braut erschrickt vor dem Leben, das offen vor ihr liegt – La novia que se espanta de ver la vida abierta – 1943
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S.
328

Abbildung 116



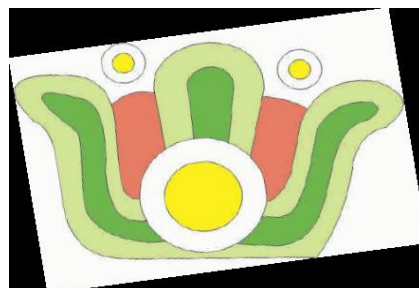
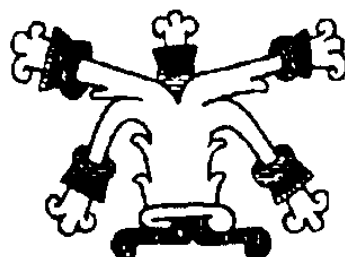
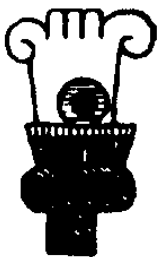
Frida Kahlo
Die Sonne und das Leben – El
sol y la vida – 1947
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo
1907 – 1954; Dolor y pasión;
Taschen Verlag GmbH; Köln,
1999; S. 75

Abbildung 117



Quetzalcóatl
Codex Magliabechiano, zwischen 1562 – 1601
S. 89 Rechts
Zentral Nationalbibliothek von Florenz

Abbildung 118



Xochitl (Blume – 20. Tag)

URL: <http://www.samaelgnosis.net/imagenes/antropologia/aztecas/dias/>
(03.01.2013)

Abbildung 119



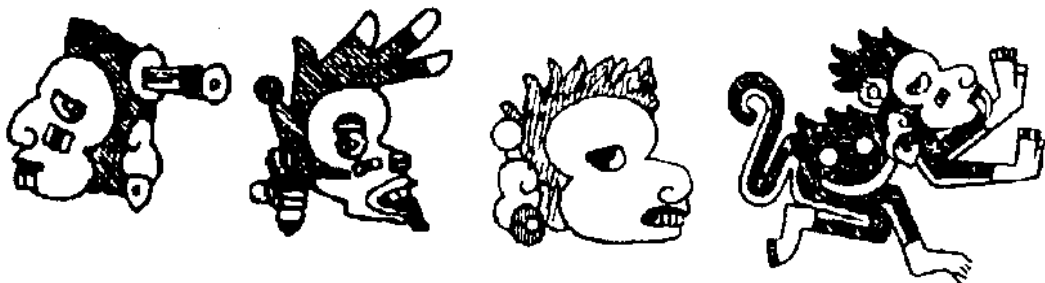
Frida Kahlo
Kopfloser Körper mit gebrochenem Herzen –
Cuerpo sin cabeza con corazón roto – 1938
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S.
304

Abbildung 120



Frida Kahlo
Moses oder Schöpfungskern
– Moisés – 1945
Kettermann, Andrea; Frida
Kahlo 1907 – 1954; Dolor y
pasión; Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S. 74

Abbildung 121



Ozomatli (Affe – 10. Tag)

URL: <http://www.samaelgnosis.net/imagenes/antropologia/aztecas/dias/>
(03.01.2013)

Abbildung 122



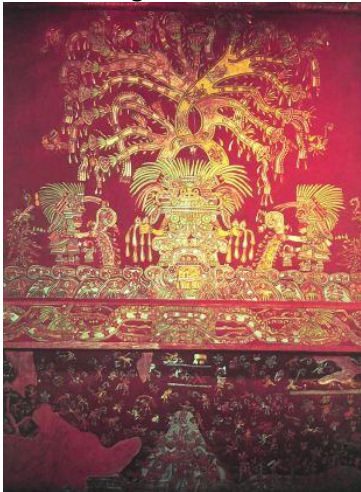
Huitzilopochtli
Codex Borbonicus, 1562 oder 1563, S. 32
Bibliothek der Abgeordnetenversammlung in Paris

Abbildung 123



Die Errichtung von
Tenochtitlán
Codex Mendoza, ca.
1541, S. 2 Rechts
Bodleian Library,
Universität Oxford

Abbildung 124

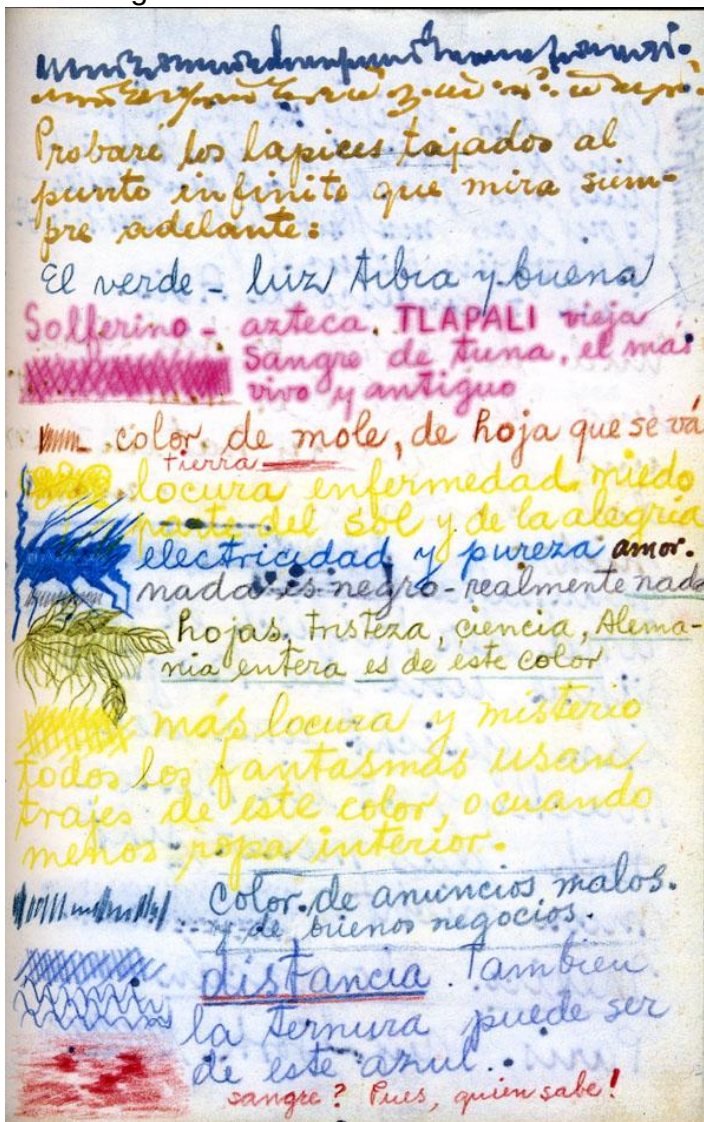


Tlalocs Paradies: Tlalocan o Paraíso de Tlaloc, ca. 650 n. Ch.

URL: <http://www.uaeh.edu.mx/docencia/PPresentaciones/prepa3/culturatehotihuacana.pdf> (06.01.2013)

5. La Iconología – los símbolos

Abbildung 125



Frida Kahlo Tagebuch, 1944 – 1954

Faksimile in: Kahlo, Frida; El diario de Frida Kahlo; México, La Vaca Independiente; 2010; S. 13

Abbildung 126



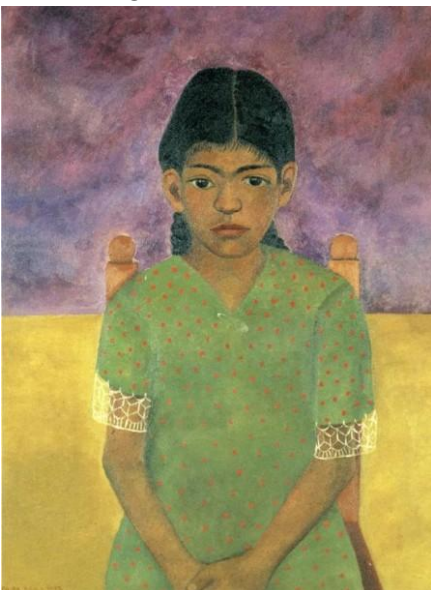
Frida Kahlo
"Selbstbildnis im Samtkleid – Autorretrato con traje de terciopelo – 1926
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 6

Abbildung 127



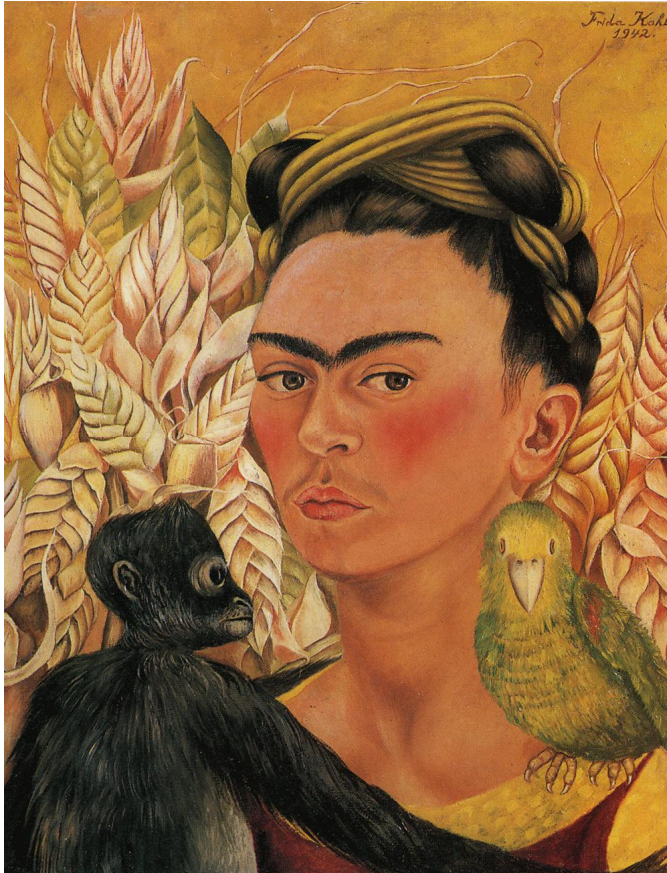
Frida Kahlo
Portrait meiner Schwester Cristina – 1928
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999; S. 15

Abbildung 128



Frida Kahlo
Das Mädchen Virginia – La Niña Virginia – 1929
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia; Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S. 261

Abbildung 129



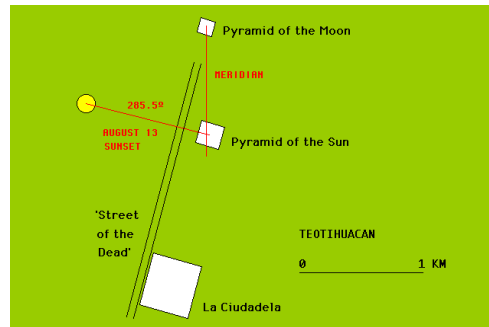
Frida Kahlo
Selbstbildnis mit Affe und
Papagei – Retrato con chango y
loro – 1942
Zamora, Martha; El Pincel de la
Angustia; Editorial St. Martin S
Press; Mexiko; 2007; S. 324

Abbildung 130



Frida Kahlo
Ein Mädchen aus Tehuacán – La
Tehuacana Lucha María – 1943
Zamora, Martha; El Pincel de la
Angustia; Editorial St. Martin S
Press; Mexiko; 2007; S. 325

Abbildung 131



Teotihuacán – Die Stadt der Götter

URL: http://www.world-mysteries.com/mpl_7.htm (07.01.2013)

Orientierungsplan

Abbildung 132



Tezcatlipoca

Codex Borgia, Ende de 15. Jhs., S. 17 Rechts
Biblioteca Vaticana, Rom

Abbildung 133



Ometecuhtli und Omecihuatl
Codex Fejervary – Mayer (Teil
des Codex Borgia, Ende de 15.
Jhs.), S. 25
Free Public Museum de
Liverpool

Abbildung 134



Frida Kahlo
Meine Großeltern, meine Eltern
und ich – Mis abuelos, mis
padres y yo – 1936
Kettermann, Andrea; Frida
Kahlo 1907 – 1954; Dolor y
pasión; Taschen Verlag GmbH;
Köln, 1999; S. 9

Abbildung 135



Frida Kahlo
Zwei nackte Frauen im Wald – La tierra
misma – 1939
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo
1907 – 1954; Dolor y pasión; Taschen Verlag
GmbH; Köln, 1999; S. 56

Abbildung 136



EL Greco
Eine Ansicht von Toledo, 1597-99,
Metropolitan Museum of Art, New York
URL: [http://www.metmuseum.org/
Collections/search-the-
collections/110001017](http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001017) (08.01.2013)

Abbildung 137



Sr. Xólotl
Codex Fejervary – Mayer (Teil des Codex
Borgia, Ende de 15. Jhs.), S. 24
Free Public Museum de Liverpool

Abbildung 138



Nopal
URL:
[http://www.botanicalonline.com/
floropuntiaficusindica.htm](http://www.botanicalonline.com/floropuntiaficusindica.htm)
(08.01.2013)

Abbildung 139



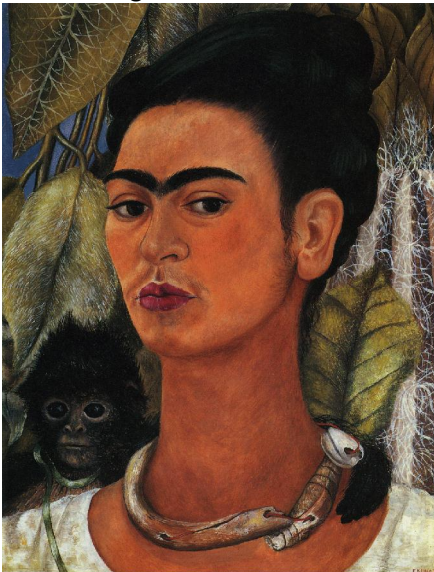
Cephalocereus senilis – “Cabeza de viejito – Kopf
des alten Mannes”
URL: [http://www.botanical-
online.com/florocereuscelsianus.htm](http://www.botanical-online.com/florocereuscelsianus.htm) (08.01.2013)

Abbildung 140



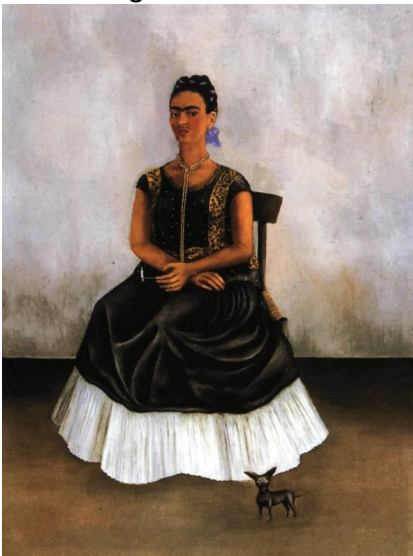
Frida Kahlo
Fulang Chang und ich – Fulang Chang y yo –
1937
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S.
298

Abbildung 141



Frida Kahlo
Selbstbildnis mit Affe (und Schlangenhalskette) –
Autorretrato con changuito y collar de serpiente –
1938
Zamora, Martha; El Pincel de la Angustia;
Editorial St. Martin S Press; Mexiko; 2007; S. 306

Abbildung 142



Frida Kahlo
Selbstbildnis mit Izcuintli Hund – Perro ixquintli y yo
– 1939
Kettermann, Andrea; Frida Kahlo 1907 – 1954;
Dolor y pasión; Taschen Verlag GmbH; Köln, 1999;
S. 43

ABSTRACT

Diese Diplomarbeit präsentiert und untersucht die Ikonographie, welche Frida Kahlo verwendete und hat zugleich die Ikonologie zum Schwerpunkt. Bisher wurde nur ihre Kunst mit ihrer Biographie verglichen und es wurde kein Raum für die Interpretation von Symbolen gelassen, die ein wesentlicher Bestandteil ihrer Arbeit sind und eine breite Palette von Definitionen bieten. Dieser These nach haben die Symbole, welche Frida Kahlo auf ihren Gemälden platzierte, einen viel tieferen kulturellen Kontext, wobei diese zuvor systematisch von der Künstlerin untersucht und analysiert wurden, da sie einen bestimmten Zweck innerhalb ihres Schaffens hatten.

Als Einführung werden die historischen Hintergründe des Landes geschildert, um die Ursachen der mexikanischen Revolution zu erklären, ihre Entwicklung und wie sie während der Präsidentschaft von Lázaro Cárdenas zu Ende ging. Dies waren wichtige Momente in der Geschichte Mexikos, die zweifellos die Kunst Frida Kahlos beeinflusst haben, wie auch die Werke vieler anderer mexikanischer zeitgenössischer Künstler. Sie stellten dar, wie eine neue Nation geschaffen wurde. Ohne Kenntnis des historischen Hintergrundes ist es schwierig, die politische Gesinnung von Frida Kahlo nachzuvollziehen, welche die Gründe für sie waren, den mexikanischen Stil anzunehmen und ihr tiefes Interesse an der präkolumbischen Kunst zu verstehen.

Im zweiten Kapitel wird die gesamte Biographie von Frida Kahlo beschrieben. Diese wird in sechs Unterkapitel aufgeteilt, und soll Schritt für Schritt ihr Leben erzählen. Es gelang der Künstlerin, mit ihrer Kunst eine Autobiographie zu erschaffen, deswegen ist die Biographie in ihrem Fall von großer Bedeutung. Ihre Kunst wird durch ihr Leben interpretiert, ihr Leben und Leiden werden in ihrer Kunst dargestellt. Offensichtlich sind beide parallel zu betrachten und abhängig voneinander: Das eine existiert aufgrund des anderen.

Die Kunst und Malerei von Frida Kahlo sind der Inhalt des dritten Kapitels, die sogenannten Votivbilder – die *Ex-Votos* – und die realistische Kunst. Jedes Thema behandelt die Abstammung, die Geschichte und den Einfluss. Die Votivbilder sind mit ihren früheren Arbeiten verbunden, die realistische Kunst mit ihren reifen und tiefgründigeren Werken.

Die von Frida Kahlo verwendete Ikonographie wird im Kapitel vier erläutert. Sie ist in sechs Unterthemen aufgeteilt: die Krankheit, die Trennung von Diego, die Mutterschaft, der Tod, die Sexualität und die mexikanische Märtyrerin. Das sind Themen, Angelegenheiten oder Geschichten ihres täglichen Lebens, welche die Künstlerin beschäftigten und die sie als Mittel zur Erleichterung ihrer psychischen Probleme malte.

Das fünfte und letzte Kapitel ist die Untersuchung der Ikonologie, welche Frida Kahlo anwendete. Jedes einzelne Symbol wird analysiert, wobei die Mythologie der prähispanischen Kulturen als Schwerpunkt besprochen wird. Durch eine kontextuelle Erklärung und Interpretation bekommt man eine bessere Kenntnis der verwendeten Symbole wodurch die Gründe, aus denen die Künstlerin auswählte, für die Verwendung dieser spezifischen Symbole in ihrer Arbeit verständlicher werden.

Der Zweck dieser Diplomarbeit ist es, eine Interpretation der Gemälde von Frida Kahlo zu schaffen, welche durch die Hilfe der verwendeten Symbole und einer ausgewählten Ikonographie ganz neue Perspektiven eröffnet. Jede Blume wird entschlüsselt, jede Pflanze und jedes Insekt besitzt verschiedene Bedeutungen, die in kulturellen Kontexten jeder Symbole zu finden sind. Somit erreichen die Bilder von Frida Kahlo eine bessere Interpretation, die sich völlig von der bereits vertrauten Autobiographie entfernt und sich damit dem künstlerischen Konzept annähert. Dieses wird über die bereits bekannte biographischen Aspekte interpretiert, hinausgehen auf das Lesen und Studieren der mexikanischen, prähispanischen Kunst.

LEBENS LAUF

Schul Ausbildung

August 1986 - Juni 1988	Kindergarten, Colegio Alemán Alexander von Humboldt, Mexiko-Stadt
August 1989 - Juni 1995	Hauptschule, Colegio Alemán Alexander von Humboldt, Mexiko-Stadt
August 1996 - Juni 1999	Gymnasium, Colegio Alemán Alexander von Humboldt, Mexiko-Stadt
August 2000 - Juni 2003	Gymnasium, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Mexiko-Stadt, (Matura)
August 2003	Übersiedlung nach Wien

Studienverlauf

Oktober 2003 - Jänner 2004	Masterstudien der Elektrotechnik; Technische Universität, Wien
März 2004 - Jänner 2005	Besuch einzelner Lehrveranstaltungen; Universität Wien
März 2005 - März 2013	Diplomstudium Kunstgeschichte; Universität Wien Studienschwerpunkte: • Neue Kunst • Neueste Kunst • Ausländische Kunst Titel der Diplomarbeit: „Studien zum Werk Frida Kahlos“ Die Ikonographie und Ikonologie in den Portraits

Besondere Auszeichnungen

Juli 2006 - September 2006	Praktikum: Galerie WestLicht, Wien Projekt „Udo Proksch“ Organisation der fotografischen Archive und Unterstützung bei der Recherche der Biografie
Juli 2008 - September 2008	Praktikum: Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien Abteilung Fotoarchiv und Bildrechte
September 2008 - Oktober 2008	Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien Projekt: Buch „Chronisch Obsessiv“ vom Direktor Peter Noever. Organisation der fotografischen Archive und Unterstützung bei der Recherche

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken

September 1995 - Juni 1996	Miesbacher Gymnasium; Erster Austauschjahr in Deutschland (Privat organisiert)
September 1999 - Juni 2000	Laurentius-Gymnasium; Zweiter Austauschjahr in Deutschland (Privat organisiert)

Weitere Qualifikationen

Fremdsprachenkenntnisse

Deutsch, Englisch und Französisch

Zusätzliche Studienfächer

Archäologie:

- VO Antike Mosaikkunst (2007)
- VO Archäologie u. Kunstgeschichte der römischen Katakomben (2007)
- VO De mortuis: Nekropolen, Gräber und Bestattungsbräuche im bronze- bis früheisenzeitlichen Kreta (2011)
- VO Einführung in die griechische Archäologie (2011)
- VO Texte und Paläste: Die mykenische Welt nach Aussage der Linear B-Tafeln (2011)

Romanistik:

- PS Erweiterungsmodul Medienwissenschaftliches Proseminar – Spanisch: Einführung in die Film- und Fernsehanalyse (2012)
- PS Erweiterungsmodul Medienwissenschaftliches Proseminar – Spanisch: Performative Dokufilm in Theorie und Praxis (2012)