



Laura Rodrigues Nöhles

Frida Kahlo in Deutschland – eine Rezeptionsgeschichte

Reimer

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

Lektorat: Anna Felmy
Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
Umschlagabbildung: Frida Kahlo: Wurzeln, 1943, siehe Farbabb. 9
Druck: Prime Rate Kft., Budapest

- © 2015 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de
- © Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Alle Rechte vorbehalten
Printed in EU
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01536-9

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	11
Einführung: Der ‚Kahlo-Boom‘ als Ausgangspunkt	13
Methodisches Vorgehen	17
Die Struktur der Arbeit	22
Zum Stand der Forschung	23
1 Vorläufer der Rezeption in Deutschland	29
Kahlos Werk in der Wahrnehmung ihrer Zeitgenossen	29
André Breton	30
Bertram Wolfe	35
Diego Rivera	37
Die ersten Biografinnen	40
Raquel Tibol	41
Hayden Herrera	47
Kahlo und der Surrealismus	53
Kahlo aus der surrealistischen Perspektive	54
Kahlos ‚surrealistische‘ Gemälde	59
2 Kahlos Einzelausstellungen in Deutschland	69
Die 1980er Jahre: <i>Frida Kahlo und Tina Modotti</i>	70
Grundzüge des Kahlo-Diskurses	70
Die Anziehungskraft einer Lebensgeschichte	75
Dialog der Bilder	80

Die 1990er Jahre: <i>Das Blaue Haus</i>	82
Kunst und Leben	82
Eine Hommage an Kahlo	87
Authentizitätscharakter des Selbstbildnisses	92
Die Ausstellung in Hamburg (2006)	94
Kahlo als Vertreterin der Moderne	95
Neue Sichtweisen	100
Objektivierende Distanz	103
Die Retrospektive in Berlin (2010)	104
Die Kunst im Mittelpunkt	104
Vielfalt der Kritik	108
Die internationale Kahlo	111
Erste Zwischenbilanz	112
Der Mythos vom Künstler und Kahlos Selbstinszenierung	114
Frida Kahlo als Film-Star	116
Der Roman <i>Meine Schwester Frida</i>	122
Der Roman <i>Das geheime Buch der Frida Kahlo</i>	127
Zweite Zwischenbilanz	131
3 Kulturgeschichtliche Aspekte der Rezeption Kahlos	133
Identitätsdiskurse und Selbsterfindung	133
Die deutsche Suche nach Identität	135
Die mexikanische Identitätsbildung	140
Kahlo: Identität bilden und bestreiten	144
Paradoxe der <i>Mexicanidad</i>	146
Der Tod und das Ich	157
Das fragmentierte Selbst	163
Linkspolitische Tendenzen und die Kunst Kahlos	169
Kahlos Verhältnis zu den USA	170
Die Mexiko-Rezeption in Deutschland	176
Die Bedeutung der politischen Umwälzungen in Deutschland für die Rezeption Kahlos	179
Der Einfluss des Feminismus auf die Rezeption	185
Kahlos Kunst im Spiegel der feministischen Kunstgeschichte	185
„Sexy“ Kahlo?	193
Kahlo – eine emanzipierte Künstlerin?	202

4 Exkurs: Kahlo und die deutsche Romantik	211
Die Natur als Bedeutungsträger	213
Die Suche nach einer nationalen Identität	222
Das Geheimnisvolle als Bildgegenstand und das Leiden als Quelle schöpferischer Kraft	227
Schlussfolgerung	237
Literaturverzeichnis	243
Abbildungsverzeichnis	259
Abbildungsnachweis	263
Bildregister – Werke Kahlos	265
Personenregister	267

Einführung: Der ‚Kahlo-Boom‘ als Ausgangspunkt

Frida Kahlos Kunst sei nicht einmal den Rahmen wert. So zumindest lautet das Urteil einer südamerikanischen Autorin in ihrer Rezension einer Ausstellung über mexikanische Kunst im Jahr 1999.¹ Kahlo sei, so die Autorin, zwar eine spannende Persönlichkeit, unter künstlerischem Aspekt jedoch unbedeutend. Ihre Gemälde seien bloße ‚Kuriositäten‘. Sie beschreibt zwar Kahlos Leben als sehr spannend, stuft ihr Werk jedoch als irrelevant für die Kunstgeschichte ein. In Deutschland wiederum ist die Bewertung Kahlos als Künstlerin eine ganz andere. Zeitungs- und Zeitschriftenartikel preisen Frida Kahlo als eine der bekanntesten Künstlerinnen Lateinamerikas oder sogar als die bedeutendste.² Als der Maler Georg Baselitz danach gefragt wurde, welche Künstlerinnen er für weltweit bedeutsam hält, nannte er neben Paula Modersohn-Becker nur noch die Mexikanerin Kahlo.³ Der große Publikumserfolg der Einzelschauen Kahlos verdeutlicht ferner ihre Beliebtheit. Vom 30. April bis zum 9. August 2010 widmete der Berliner Martin-Gropius-Bau der Künstlerin eine große Retrospektive. Über 200.000 Besucher⁴ schlenderten zwischen den rund 60 ausgestellten Gemälden und 80 ausgestellten Zeichnungen⁵ umher. Die Schau war ein großer Publikumserfolg, vergleichbar mit der Botticelli-Ausstellung in Frankfurt, die mit ihren 367.000 Besuchern als bis dahin erfolgreichste Städel-Ausstellung bekannt wurde.⁶

Kahlos Popularität ist allerdings ein Phänomen der letzten 40 Jahre. In den 1950er und 60er Jahren war der Name Frida Kahlo noch nicht jedem ein Begriff.

- 1 Siehe Paixão, Roberta: O trigo e o joio, in: *Revista Veja*, 18. August 1999, S. 153.
- 2 Siehe Buchner, Kathrin: Frida-Kahlo-Ausstellung: „Kandinsky fiel ihr um den Hals“, unter: <http://www.stern.de/kultur/kunst/frida-kahlo-ausstellung-kandinsky-fiel-ihr-um-den-hals-563249.html> (Stand: 26.11.2012).
- 3 Siehe Beyer, Susanne und Knöfel, Ulrike: Vorstoß ins Glühende, unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53278245.html> (Stand: 26.11.2012).
- 4 N.N.: Abschied von der heiligen Frida. Am Montag endet die erfolgreiche Ausstellung in Berlin. *Die Welt* 06.08.2010, unter: http://www.welt.de/welt_print/kultur/article8850164/Abschied-von-der-heiligen-Frida.html (Stand: 26.11.2012).
- 5 Prignitz-Poda, Helga: *Frida Kahlo. Die Malerin und ihr Werk*, München 2004, S. 9.
- 6 Zahlenangabe aus Tilmann, Christina: Botticelli-Ausstellung. Frankfurter Frühlingssehnsucht. *Zeit Online* 01.03.2010, unter: <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2010-03/botticelli-ausstellung> (Stand: 26.11.2012). Sowohl die Botticelli-Ausstellung als auch die Kahlo-Ausstellung hatten eine Dauer von etwas mehr als drei Monaten.

Außerhalb einiger weniger Kreise von Kunstinteressierten und Künstlern – wie der Surrealisten – kannten nur wenige den Namen der Frau, die eine der bekanntesten Künstlerinnen Mexikos werden sollte. Mittlerweile hat sie eine Beliebtheit erlangt, die weit über die Kreise von Kunstfreunden hinausgeht: Ihr Haus wurde nach ihrem Tod zum Museum, viele Ausstellungen über ihr Leben und Werk wurden in Mexiko und im Ausland organisiert, über sie wurden Romane geschrieben und Filme gedreht, zahlreiche Internetseiten beschäftigen sich mit ihrer Lebensgeschichte und ihren Arbeiten, Cafés, Restaurants sowie Schmuckgeschäfte wurden nach ihr benannt. Eine regelrechte „Fridamanie“⁷ entstand, und in Deutschland wuchs ihre Popularität schlagartig. In der Zeit zwischen 1980 und 1999 wurden über 40 Bücher über sie in deutscher Sprache veröffentlicht, darunter ca. 15 Erstveröffentlichungen, und in den Jahren 2000 bis 2009 – in weniger als zehn Jahren – erschienen 40 Kahlo-Bücher, also ungefähr so viele wie in den 20 Jahren zuvor zusammen.⁸ Was bewirkte aber den Beginn und das stetige Wachstum des Interesses an Kahlo hierzulande?

Die Interpretation von Kahlos Werk allein kann keine zufriedenstellende Antwort auf diese Fragen liefern. Aufschlussreich, was die Popularität Kahlos anbelangt, ist eine Untersuchung der Geschichte ihrer Rezeption in Deutschland. Dies kann – wenn nicht erschöpfend, so doch zumindest ergänzend – dazu beitragen, zu verstehen, weshalb unter den zahlreichen lateinamerikanischen KünstlerInnen ausgerechnet Kahlo eine so positive Aufnahme erfuhr. Das steigende Interesse an Kahlos Leben und Werk ist nicht auf einen bestimmten Auslöser zurückzuführen, sondern ergibt sich aus einer Reihe von Ereignissen, die den Boden für die wachsende Akzeptanz ihrer Kunst seit Ende der 1970er Jahre bereiteten. Natürlich ist auch die Qualität des Werks ausschlaggebend für den Erfolg der Künstlerin. Meiner Ansicht nach ist allerdings das Zusammentreffen von künstlerischer Qualität und notwendigen Rahmenbedingungen unerlässlich für die öffentliche Anerkennung jedes Künstlers bzw. jeder Künstlerin. Mit der Kunst Kahlos selbst befassten sich schon viele Experten. Unbeantwortet bleibt dagegen die Frage nach den Rahmenbedingungen, die entscheidend für ihre Rezeption waren.

Einige AutorInnen beschäftigten sich bereits mit den Auslösern dieses ‚Kahlo-Booms‘. Der feministischen Kunstgeschichtsschreibung wird öfter die Rolle des alleinigen Auslösers für die Kahlo-Rezeption zugeschrieben. Kahlos ‚weibliche Thematik‘ sowie ihre Lebensgeschichte hätten die Aufmerksamkeit der Feministinnen auf sich gezogen und damit den Weg für die Rezeption geebnet. Die Vorstellung, Kahlos Gemälde sprächen insbesondere Frauen an, drückt bereits eine ihrer ersten Biografinnen, Hayden Herrera, aus: „Die äußerst persönliche und weibliche Sehweise in Fridas Bildwelt und ihre künstlerische Unabhängigkeit sind

7 Der Begriff „Fridamanie“ stammt von Helga Prignitz-Poda. Siehe Prignitz-Poda, Helga: Die große Maskerade. Neue Einblicke in die Kunst Frida Kahlos, in: Heike Radeck (Hg.): *Schönheit und Schmerz. Die Bilderwelt der Frida Kahlo*, Hofgeismar 2005, S. 8.

8 Quelle: Deutsche Nationalbibliothek, unter: www.d-nb.de (Stand: 3.1.2013).

vor allem bei den Frauen im Publikum auf große Resonanz gestoßen.“⁹ Bislang erfolgte jedoch noch keine systematische Untersuchung, die die These untermauerte, die Rezeption Kahlos durch die Feministinnen sei der Ausgangspunkt für ihre Rezeption in Deutschland gewesen.

Eine gründliche Analyse des Verhältnisses zwischen der Rezeption Kahlos und dem Feminismus bleibt weiterhin aus. Die Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, bleiben unbeantwortet: Inwiefern übte der Feminismus tatsächlich Einfluss auf die Rezeption Kahlos aus? Wie erfolgte die Rezeption Kahlos im Kontext des Feminismus? Unterscheidet sich die damalige von der heutigen feministischen Betrachtung des Werks Kahlos?

Die Untersuchung der Rolle des Feminismus regt darüber hinaus zur weiteren Suche nach Faktoren an, die möglicherweise die Rezeption ebenfalls begünstigten und die in den kurzen Anmerkungen, die in der Kahlo-Literatur über die Rezeption zu finden sind, nicht berücksichtigt sind. Mit welchen weiteren Themen in Kahlos Bildern beschäftigte sich die deutsche Gesellschaft und inwiefern waren sie bedeutsam für eine positive oder negative Wahrnehmung von Kahlos Werk?

Ausgehend von der Frage nach der Rolle des Feminismus für die Rezeption der Künstlerin in Deutschland will diese Arbeit weitere Aspekte der deutschen Kultur und Politik aufzeigen, die neben dem Feminismus den Boden für die Aufnahme Kahlos bereiteten. Die Erörterung der zahlreichen Aspekte der Kahlo-Rezeption verdeutlicht gleichzeitig die Vielschichtigkeit ihres Werks. Diese Auseinandersetzung mit der Entwicklung von Kahlos Rezeption in Deutschland mündet schließlich in die Infragestellung der Interpretation ihres Œuvres als Paradigma einer homogenen und normativen mexikanischen Kultur – wie sie bislang in der Literatur überwog.

Die Rezeption Kahlos in Deutschland ist auch deswegen besonders interessant, weil Kahlo selbst deutscher Abstammung war und eine zwiespältige Beziehung zum Herkunftsland ihres Vaters hatte. Während sie auf der einen Seite aufgrund ihres engen Verhältnisses zum Vater viel von dessen Kultur mitbekam, hinderte ihre linkspolitische Einstellung sie auf der anderen Seite daran, eine tiefere Verbindung zu Deutschland aufzubauen. Hinzu kommt, dass die Künstlerin aufgrund ihrer Selbstinszenierung, aber auch aufgrund einer sich verselbstständigenden diskursiven Künstlerfigur¹⁰ – die sich unter dem Einfluss von Büchern, Filmen, Ausstellungen und Werbung stets weiterentwickelte – in erster Linie als prototypische Mexikanerin wahrgenommen wird. Erst in den letzten Jahren beschäftigten sich einige AutorInnen intensiver mit den deutschen Wurzeln Kahlos und schenkten der Lebensgeschichte ihres Vaters Guillermo Kahlo mehr Aufmerksamkeit, was zum Verständnis von Kahlos Selbst sowie ihres Werkes als kultureller Hybrid beitrug.¹¹

9 Herrera, Hayden: *Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen – Rebellin gegen das Unabänderliche*, Frankfurt am Main 1992, S. 11.

10 Über die Bedeutung des Begriffs „diskursive Künstlerfigur“ für diese Arbeit siehe das Kapitel „Methodisches Vorgehen“.

11 Siehe Franger, Gaby und Huhle, Rainer: *Fridas Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo; von Pforzheim bis Mexiko*, München 2005.

Diese neue Entwicklung in der Forschung ist sowohl für das Verständnis der Rezeption Kahlos als auch für die Interpretation ihres Werks im Zusammenhang mit der Identitätsfrage von großer Bedeutung.¹²

Wieso war der Name Kahlo in der Zeit zwischen den 1950er und den 1970er Jahren in Deutschland weitgehend unbekannt? Was ermöglichte ab den 1980er Jahren diesen ‚Kahlo-Boom‘? Warum wurde in Deutschland so viel über die Künstlerin diskutiert und geschrieben? Wieso übertraf ihr Ruhm später sogar den ihres bereits zu Lebzeiten berühmten Ehemanns Diego Rivera?

Die Analyse der Ereignisse der deutschen Geschichte und Kulturgeschichte im Zusammenhang mit der Entwicklung von Kahlos Rezeption liefert wichtige Hinweise für die Beantwortung dieser Fragen: Die feministische Bewegung, die Suche nach möglichen Formen einer (u. a. nationalen) Identitätsbildung, das zunehmende Interesse an den Entwicklungsländern und der Niedergang des Kommunismus sind Themenbereiche, die – wie hier gezeigt werden soll – direkt oder indirekt Einfluss auf die Rezeption Kahlos in Deutschland hatten.

Darüber hinaus sind die ersten Schriften über Kahlo sowie die Tatsache, dass sie dem Kreis der Surrealisten zugezählt wurde, aufschlussreich für das Verständnis der Wahrnehmung Kahlos in Deutschland. Manche der Ansichten über Kahlo, die in dieser frühen Zeit der Rezeption geäußert wurden, spiegeln sich in den Ausstellungen, Büchern und Filmen wider, die die Künstlerin und ihr Werk zum Thema haben. Ausstellungen, Bücher und Filme sind wiederum die ‚Filter‘, durch die das Publikum Kahlos Werk vorgestellt bekommt. Die Untersuchung all dieser Aspekte soll der Beantwortung der Frage dienen: Wie ereignete sich die Rezeption Kahlos in Deutschland?

Ortrud Westheider schreibt im Vorwort des Ausstellungskatalogs *Frida Kahlo*: „Bis heute stellt sich die Frage: Ist es die Kunst, die den Ruhm der Kahlo ausmacht, oder ihr Leben, ihre mitreißende Leidenschaft, ihre Rolle als unglücklich Liebende, als vom Schicksal Gezeichnete?“¹³ Kunst und Leben sind im Werk vieler moderner Künstler kaum auseinanderzuhalten. Auch Kahlos Leben ist für ihr Schaffen von großer Bedeutung. Ihr Werk soll jedoch nicht allein auf der Grundlage ihrer Biografie gedeutet werden. Die oft einseitig biografische Interpretation von Kahlos Werk wurde schon früher von einigen AutorInnen bemängelt, und man vermisste eine spezifisch kunsthistorische Annäherung. Die jüngste Kahlo-Literatur zeigt bereits Bemühungen, ein Gleichgewicht zwischen biografischen und kunsthistorischen Ansätzen herzustellen. Die hier vorliegende Arbeit reiht sich ein, sie soll sich Kahlos Werk aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive annähern und dem biografischen Ansatz entgegenwirken.

12 Mein persönliches Interesse gilt vor allem den Merkmalen von Kahlos Identitätsbildung sowie der Art ihrer Wahrnehmung durch den Betrachter. Als eine in Deutschland lebende Brasilianerin, die über die Rezeption einer mexikanischen Künstlerin schreibt, fühle ich mich von der Frage nach der Bedeutung und Konstruktion der kulturellen Identitätsmuster besonders angezogen. Die Kombination meines persönlichen Interesses mit Kahlos eigener Vorliebe für die Identitätsthematik führte dazu, dass das Kapitel „Identitätsdiskurse und Selbsterfindung“ einen besonderen Stellenwert in dieser Arbeit einnimmt.

13 Westheider, Ortrud: Vorwort, in: Dies. (Hg.): *Frida Kahlo*. Ausst.-Kat., München 2006, S. 8.

Methodisches Vorgehen

Der Begriff „Rezeption“ bezeichnet in der Kunstgeschichte in der Regel eine Inbezugsetzung von Werken unterschiedlicher Künstler; es geht hier meist um den Einfluss einer älteren Kunst bzw. eines älteren Kunststils oder Künstlers auf die nachfolgende Generation. Dieser Arbeit liegt allerdings ein anderer Rezeptionsbegriff zugrunde. Der Einfluss der Malerin Kahlo auf die Kunstproduktion zeitgenössischer deutscher Künstler ist beschränkt¹⁴ und liefert nicht die Antwort auf die Frage nach dem Auslöser ihres Publikumserfolgs in Deutschland. Wie soll hier also der Rezeptionsbegriff verstanden werden?

Die Rezeptionsästhetik entfaltete sich zunächst vor allem im Bereich der Literaturwissenschaft.¹⁵ Erst später wurde das Konzept auch von der Kunstwissenschaft übernommen. In der Literaturwissenschaft führte die Rezeptionstheorie den Leser als dritten Agenten neben Autor und Werk in das Produktionsdreieck ein.¹⁶ Der Leser fülle durch seine Anteilnahme die Leerstellen aus, die der Autor in der Narrative lässt. In diesem Konstitutionsvorgang verleihe der Leser dem Text seinen produktiven Charakter. In der Literaturwissenschaft wie in der Kunstgeschichte ist es die Leistung der Rezeptionstheorie, den Rezipienten in die Analyse des Textes bzw. des Kunstwerks einbezogen zu haben.¹⁷ Wolfgang Kemp schreibt diesbezüglich: „Der rezeptionsästhetische Ansatz versucht der simplen Tatsache Rechnung zu tragen, daß ein Text gelesen, ein Bild betrachtet, ein Musikstück gehört wird.“¹⁸

- 14 In einer Umfrage der *Kunstzeitung* antworteten 16 Künstlerinnen auf die Frage: „Haben Biografie und Werk von Frida Kahlo auf ihre eigene künstlerische Arbeit einen Einfluss genommen?“ Die Mehrzahl der Befragten nannte vor allem die persönlichen Eigenschaften der Künstlerin und ihr Lebensbeispiel, weniger ihr Werk als Vorbild für ihre eigene künstlerische Produktion. Karin Kneffel schreibt: „Ihre Malerei, die sehr stark Ausdruck ihrer seelischen und körperlichen Qualen ist, hat mich eher betroffen gemacht, als dass sie Einfluss auf meine eigene künstlerische Arbeit genommen hätte.“ Claudia Rogges äußert sich in ähnlicher Form: „Da ich sowohl inhaltlich als auch ästhetisch einen anderen Schwerpunkt habe, hat mich Frida Kahlos Biografie deutlich mehr beeinflusst als ihre einzelnen Werke.“ Manche der befragten Künstlerinnen sahen überhaupt keinen direkten Einfluss Kahlos auf ihr eigenes Werk, und diejenigen, die einen Einfluss zu erkennen glaubten, beschrieben diesen mit vagen Behauptungen oder mit Hinweisen, die eher unter dem Einfluss einer umfassenden feministischen Bewusstseinswandlung stehen. N.N.: Eine Identifikationsfigur, nach wie vor. Umfrage: Was Frida Kahlo heutigen Künstlerinnen bedeutet, in: *Kunstzeitung*, Heft 164, 2010, S. 11.
- 15 Siehe Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 27–28.
- 16 Die folgenden Ausführungen über die Rezeptionstheorie im Bereich der Literaturwissenschaft beruhen auf Wolfgang Iser's Erläuterungen. Siehe Iser, Wolfgang: *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1988, S. 253–276.
- 17 Siehe dazu Kemp (1983) oder die von Kemp herausgegebenen Aufsätze zur Rezeptionsästhetik: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992. Eine Zusammenfassung der theoretischen Positionen im Bereich der Interaktion zwischen Werk und Betrachter liefert Zschocke, Nina: *Der irritierte Blick. Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*, München 2006, S. 23–46.
- 18 Kemp 1983, S. 28.

Ziel der Rezeptionstheorie ist es Kemp zufolge, dieses Verhältnis zwischen Werk und Betrachter zu untersuchen.¹⁹

In seiner Rolle als Museumsdirektor, Kurator, Filmproduzent, Romanautor, Werbemacher, Kunsthistoriker usw. kann der Betrachter die Rezeption aktiv beeinflussen.²⁰ Er wirkt auf die Rezeption ein, indem er bestimmte Ideen übernimmt und sie verändert oder unverändert an die Öffentlichkeit weitergibt, beispielsweise in Form von Ausstellungen, Romanen, Bildreproduktionen, wissenschaftlichen Texten, Werbung oder Filmen. Die Grenzen zwischen der Betrachter- und der Vermittlerfunktion sind fließend. Nicht jeder Betrachter vermittelt, aber jeder Vermittler ist auch gleichzeitig ein Betrachter. Während Kemp den Betrachter im engeren Sinn als Rezipienten versteht, von dem die Gestaltung des Werks abhängt,²¹ beziehe ich die erweiterte Funktion des Betrachters als Vermittler in die Analyse mit ein.

Der Betrachter als Erzeuger von Diskursen,²² die unser Verständnis des Werkes beeinflussen, spielt hier eine wichtige Rolle. Die Arbeit soll vor allem die Veränderungen in den Aussagen über das Werk und die Künstlerin – sei es in Form von schriftlichen Beiträgen oder bildlichen Überarbeitungen – deutlich machen. Die Geschichte der Übernahme oder Ablehnung der Diskurse um ihr Werk offenbart die komplexen Bedingungen und Begleitumstände der Rezeption Kahlos.

Durch ihre Einbeziehung des Betrachters in die Kunsthermeneutik hebt die Rezeptionstheorie das Prinzip des selbstreferenziellen und in sich geschlossenen Kunstwerks auf.²³ Das Kunstwerk wird damit als Produkt verstanden, dessen Interpretation von geschichtlichen und geografischen Veränderungen mitbestimmt wird. Der Betrachter rezipiert nicht einfach passiv die Bedeutung des Kunstwerks, sondern nimmt im Laufe der Geschichte an dem Prozess der Erzeugung von Bedeutung auch selbst teil. So unterscheidet zum Beispiel John Dewey das Kunstobjekt vom Kunstwerk, um die Anteilnahme des Betrachters zu verdeutlichen und die konkreten Folgen seiner prozesshaften Wahrnehmung – die ‚Verwandlung‘ eines

19 Siehe ebd., S. 32.

20 Ditta Behrens unterscheidet in der Kunstrezeption zwischen dem professionellen und wissenschaftlichen Umgang mit den Produkten bildender Kunst und demjenigen des Laienpublikums. Zur professionellen Rezeption gehören die Kunstwissenschaft, aber auch die Kunstkritik in Feuilletons und Ausstellungen. Ich betrachte ferner auch die Thematisierung von Kunst in Filmen, Romanen und Werbung als Teil der Rezeption, weil diese, obwohl sie keinen wissenschaftlichen Charakter mit Objektivitätsanspruch haben, meines Erachtens die Wahrnehmung der Künstlerin und ihres Werkes maßgeblich beeinflussen. Siehe Behrens, Ditta: *Frauen-Kunstaustellungen im deutschsprachigen Raum. Eine Untersuchung zur Rezeption bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 und 1984*, Diss. Hamburg 1991, S. 4.

21 Siehe Kemp 1983, S. 28.

22 Der Begriff „Diskurs“ wird weiter unten in diesem Kapitel näher erläutert.

23 Ein Gegenstück dazu bildet die von Wölfflin betriebene Formgeschichte. Sie impliziert die Geschlossenheit des selbstreferenziellen Kunstwerkes; die Quelle der Erkenntnis sei demnach allein das Werk an und für sich. Das Werk wird damit von jeder Geschichtlichkeit entbunden. Siehe Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel 1963.

Kunstobjekts in ein Kunstwerk – zu schildern.²⁴ Das Kunstwerk entsteht nicht in einem Wissensvakuum, sondern vor dem Hintergrund der politischen und kulturellen Strukturen einer Gesellschaft. In diesem Kontext werden Aussagen²⁵ formuliert, die unser Verständnis des Werks mehr oder weniger beeinflussen. Vereinzelt beeinflussen nur wenig die herrschenden Denkformen, aber summiert und strukturiert bilden sie Diskurse. Solche im Sinne Michel Foucaults verstandenen Diskurse steuern unser Denken und unsere Wahrnehmung.

Foucault grenzt seinen Diskursbegriff nicht hermetisch ab. Unterschiedliche Kommunikationskanäle können ihm zufolge als Bestandteile eines Diskurses gelten, und der Diskurs beschränkt sich auch nicht auf den Inhalt eines einzelnen Textes oder Buches. Dieses Diskursmodell lässt sich als „Schichtung verschiedener, mehr oder weniger durchlässiger Diskursebenen“ beschreiben.²⁶ Der Sprache wird in der Diskurstheorie keine rein reproduzierende Funktion zugeschrieben. Sie wird nicht nur als Vermittlerin für die Erkenntnis der Wirklichkeit verstanden, sondern auch in ihrer Fähigkeit anerkannt, die Wirklichkeit selbst mitzubestimmen. Markus Degen schreibt dazu: „Sprache [ist] nicht nur für die Erkenntnis der Realität notwendig, sondern Wirklichkeit wird gar erst durch die Sprache geschaffen.“²⁷ Als Diskursträger werden in der vorliegenden Untersuchung nicht nur die Sprache, sondern auch Bilder – seien es Kahlos eigene oder solche, die von ihr bzw. über sie gemacht wurden – behandelt.

Diese Arbeit baut auf der Prämisse auf, dass das Kunstwerk aus der Perspektive der Rezeptionstheorie kein zeit- und kontextloses Dasein führt. Sein Status als Kunstwerk beruht vielmehr auf einer Abfolge von Aufnahme und Weitergabe durch die Generationen hindurch, und erst diese Kontinuität verleiht dem Werk eine kunsthistorische Relevanz. Es ist also keine Selbstverständlichkeit, dass ein Kunstwerk als solches wahrgenommen wird, denn dieser Kunst-Charakter ist dem Werk nicht immanent, sondern entsteht in einem fortlaufenden Prozess. Das entspricht dem von Hans Robert Jauß geprägten Unterschied zwischen dem Ereignischarakter eines Werks (Notwendigkeit eines Kontinuums) und der historischen Tatsächlichkeit (Geschehen mit unvermeidlichen Folgen). In seinen Worten:

Das literarische Ereignis hat im Unterschied zum politischen nicht für sich weiterbestehende unausweichliche Folgen, denen sich keine nachfolgende

24 „The *product* or art – temple, painting, statue, poem – is not the *work* of art. The work takes place when a human being cooperates with the product so that the outcome is an experience that is enjoyed because of its liberating and ordered properties.“ Dewey, John: *The Later Works of John Dewey, 1925–1953*, Vol. 10, hg. v. Jo Ann Boydston, Carbondale 1981, S. 218.

25 Mit „Aussage“ ist hier eine kommunikative Funktion gemeint, die den Diskurs strukturiert. Siehe Foucault, Michel: *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader; Diskurs und Medien*, Stuttgart 1999, S. 49–53 und Fink-Eitel, Hinrich: *Michel Foucault zur Einführung*, Hamburg 1997, S. 59.

26 Hellmold, Martin: *Rembrandts Einsamkeit. Diskursanalytische Studien zur Konzeption des Künstlersubjekts in der Moderne*. Universität Bochum, Diss., Bochum 2001, unter: <http://www-brs.uni-bochum.de/net/html/HSS/Diss/HellmoldMartin/diss.pdf> (Stand: 26.11.2012), S. 21.

27 Degen, Markus: *Nationale Identitäten im Diskurs: Mexiko. Von der Unabhängigkeit bis zur Gegenwart*, Wien 2008, S. 18.

Generation mehr entziehen könnte. Es vermag nur weiterzuwirken, wo es bei den Nachkommenden noch oder wieder rezipiert wird [...].²⁸

Wenn das Werk keine Akzeptanz beim Publikum findet und nicht weitervermittelt wird, endet damit seine Rolle als kommunikativer Träger relevanten Inhalts. Ähnlich argumentiert auch Martin Hellmold, der in seiner Arbeit über die Rezeption Rembrandts (1606–1669) schreibt:

Rembrandt ist interessant, wenn es gelingt, am Thema ‚Rembrandt‘ über Interessantes zu reden, also über Aktuelles, für die Gegenwart Relevantes. Rembrandts Modernität liegt in seiner Eignung als Anlaß zur Kommunikation von Inhalten, die für Autoren der Moderne interessant sind, in seiner Eignung als Medium für aktuelle Fragen der Ästhetik, Lebenspraxis oder Politik.²⁹

Die Bedeutung eines Kunstwerks, eines Künstlers oder einer Künstlerin für eine Generation hängt davon ab, wie sehr sich ihr Werk für die Reflexion über aktuell relevante Themen eignet.

Es sei an dieser Stelle allerdings vor einer Überbewertung des Betrachters in der Werkanalyse gewarnt. Kemp merkt an:

Man hat jahrhundertlang die Prämisse vertreten, daß in der Beziehung Werk-Rezipienten das Werk der wirkungsmächtige Teil sei, dessen Intentionen der Betrachter einfach zu erfüllen habe. Das war sicher falsch, aber genauso falsch wäre es, wollte man nun das Gegenteil behaupten und dem Rezipienten alle Autorität zumessen.³⁰

Damit wir nicht aus dem Blick verlieren, dass – trotz der besonderen Bedeutung des Betrachters für die Rezeptionstheorie – das Kunstwerk selbst weiterhin im Mittelpunkt einer kunstgeschichtlichen Untersuchung stehen muss, möchte ich noch Wolfgang Iser's Konzept vom Spektrum der Aktualisierungsmöglichkeiten³¹ sowie das von Jauß vorgeschlagene Bezugssystem der Erwartungen³² einführen. Beide sollen die Grenzen der Interpretationsmöglichkeiten genauer festlegen.

Iser weist darauf hin, dass, obwohl der Leser (hier der Betrachter) den Text (Kunstwerk) durch die Lektüre (Betrachtung) immer wieder aktualisiert, die Aktualisierungsmöglichkeiten des Werks begrenzt sind und unterschiedliche Lesevorgänge immer zu einer gemeinsamen Grundreferenz zurückführen.³³ Die Grenzen

28 Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1973, S. 173.

29 Hellmold 2001, S. 5–6.

30 Kemp 1983, S. 31.

31 Siehe Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1988, S. 230.

32 Siehe Jauß, Hans Robert: *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz 1987, S. 130–133.

33 Dieser theoretische Ansatz dient u. a. dazu, Aussagen wie diejenige zu widerlegen, Kahlos Werk könne als Projektionsfläche jeder beliebigen Erwartung des Betrachters dienen. Baddeley schreibt zum Beispiel: „Das Erstaunliche an der Kahlo liegt vielleicht darin, daß jeder Betrachter sie neu erfinden kann und in ihrem Werk eben das findet, was er sucht.“ Die Konsequenz einer solchen

dieses Aktualisierungsspielraums sind vom Werk selbst diktiert, es ist und bleibt die zentrale Referenz. Es gibt die Bahnen vor, über denen sich die Bedeutungsproduktion bewegt, auch wenn weitere Faktoren Einfluss auf die Bedeutung und auf das Verständnis des Werkes nehmen.

Jauß erklärt, dass der Betrachter, wenn er sich in eine ästhetische Erfahrung begibt, dem Werk nicht in einem Wissensvakuum begegnet. Er bringt vielmehr eine Menge Erfahrungen und Vorstellungen mit, die seinen sogenannten Erwartungshorizont³⁴ ausmachen. Das Werk selbst entsteht ebenfalls innerhalb eines Datensystems, das dem Künstler für den Schaffensprozess zur Verfügung steht. Der Künstler kann sowohl innerhalb der Normen dieses Systems und damit innerhalb der vertrauten Denkstruktur des Publikums arbeiten als auch diese abwandeln und ein neues Erfahrungsfeld schaffen. Dabei entscheidet er sich zugleich für das Aufrechterhalten oder für die Erweiterung des Horizonts des Betrachters.

Die Rezeption ist somit keine bloße Folge subjektiver Vorlieben, sondern ein gelenkter Wahrnehmungsprozess innerhalb einer bestimmten Wissenstruktur. Die Aktualisierungsmöglichkeiten bewegen sich immer in den Grenzen des vom Werk angebotenen Spektrums (Iser). Außerdem trifft das Werk immer auf bestimmte Erwartungen seitens des Betrachters, die erfüllt oder überwunden werden (Jauß). Die Rezeption eines innovativen Werkes kann durch den bestehenden Erwartungshorizont des Betrachters behindert oder – wenn die Bedingungen für die Erweiterung des Horizonts günstig sind – gefördert werden.

Zuletzt soll noch der hier verwendete Begriff der diskursiven Künstlerfigur erläutert werden. Martin Hellmold unterscheidet in seiner Dissertation über Rembrandt zwischen der historisch-empirischen Künstlerfigur und dem, was er „diskursive Künstlerfigur“ nennt.³⁵ Diese Unterscheidung bedeute keine Trennung zwischen einem wahren und einem verfälschten Rembrandt; vielmehr beziehe sie sich auf die Aussagen, die über den Künstler formuliert werden und zur Bildung der diskursiven Künstlerfigur beitragen. Die diskursive Künstlerfigur sei ein Kommunikationsgegenstand und bestehe zwar zum einen aus der historischen Tatsächlichkeit, zum anderen aber auch aus den über sie getroffenen Aussagen. Ich verwende in meiner Arbeit Hellmolds Begriff, denn Kahlo soll hier nicht als eine historische Figur, sondern in einem erweiterten Sinn als ein Produkt der Rezeption verstanden werden.

Zeit- und Geschichtslosigkeit wäre eine vollständige Sinnentleerung. Zitat aus: Baddeley, Oriana: Nachdenken über Frida Kahlo: Spiegel, Maskerade und die Politik der Identifikation, in: Emma Dexter (Hg.): *Frida Kahlo*. Ausst.-Kat., München 2005, S. 52.

34 „Horizont“ wird hier im Sinne Hans Georg Gadamer's verstanden: „Horizont ist der Gesichtskreis, der all das umfaßt und umschließt, was von einem Punkte aus sichtbar ist. In der Anwendung auf das denkende Bewußtsein reden wir dann von Enge des Horizontes, von möglicher Erweiterung des Horizontes, von Erschließung neuer Horizonte usw. Insbesondere hat der philosophische Sprachgebrauch seit Nietzsche und Husserl das Wort verwendet, um die Gebundenheit des Denkens an seine endliche Bestimmtheit und das Schrittgesetz der Erweiterung des Gesichtskreises dadurch zu charakterisieren.“ Gadamer, Hans Georg: *Wirkungsgeschichte und Applikation*, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1988, S. 115.

35 Siehe Hellmold 2001, S. 5.

Die verschiedenen Faktoren, die den Erwartungshorizont des deutschen Publikums bestimmen, tragen auch zur Konstruktion des Diskurses um Kahlo und ihr Werk bei und gestalten gleichzeitig ihre Rezeption. Gestützt auf die Rezeptionstheorie und mithilfe des Instrumentariums der Diskursanalyse soll dieses Werk einen Beitrag zur genaueren Klärung dieses Sachverhaltes leisten.

Die Struktur der Arbeit

Die vorliegende Arbeit besteht aus vier Hauptteilen, die nicht chronologisch, sondern thematisch unterteilt sind.

Im ersten Teil – „Vorläufer der Rezeption in Deutschland“ – werden die besonderen Merkmale der Kahlo-Literatur noch vor ihrer Rezeption in Deutschland herausgearbeitet. So werden sowohl die Vorstellungen über Kahlo deutlich, die bereits zu ihren Lebzeiten entstanden und die weiterhin Nachhall fanden, als auch die Besonderheiten der Rezeption in Deutschland. Die Untersuchung beginnt mit der Analyse der ersten Texte, die über Kahlos Leben und Kunst veröffentlicht wurden: die Schriften von drei Zeitgenossen Kahlos – André Breton (1896–1966), Bertram Wolfe (1896–1977) und Diego Rivera (1886–1957) – sowie der Kahlo-Biografinnen Raquel Tibol und Hayden Herrera.³⁶ Zudem erfolgt eine Diskussion des Einflusses des Surrealismus auf die Rezeption. Obwohl ich die Ansicht vertrete, dass Kahlo keine surrealistische Künstlerin war, halte ich den Einfluss des Surrealismus auf ihre Rezeption sowie auf die Form der Wahrnehmung ihres Werks für gewichtig. Daher vertiefte ich die Besprechung der einzelnen Themenbereiche, die Kahlo und den Surrealisten als Verknüpfungspunkte dienten.

In den ersten Kapiteln des zweiten Teils – „Kahlos Einzelausstellungen in Deutschland“ – findet die Analyse der großen Einzelausstellungen Frida Kahlos in Deutschland statt: *Frida Kahlo und Tina Modotti* (1982), *Die Welt der Frida Kahlo. Das Blaue Haus* (1993), *Frida Kahlo* (2006) und *Frida Kahlo. Retrospektive* (2010). Grundlegend hierfür sind die Ausstellungskataloge, Presseartikel und Interviews, die mit den Ausstellungsorganisatorinnen geführt wurden – soweit es möglich war, mit ihnen in Kontakt zu treten. Im Anschluss befasste ich mich im Kapitel „Der Mythos vom Künstler und Kahlos Selbstinszenierung“ mit dem Film *Frida* und mit zwei Romanen, die von Kahlos Lebensgeschichte inspiriert sind. Ziel des Films und der Romane ist natürlich keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kahlos Werk. In ihrer künstlerischen Freiheit verraten sie uns jedoch unmittelbar die Aspekte von Kahlos Leben und Kunst, die das Bild der Künstlerin am stärksten prägen. Sie dienen – ähnlich wie die Ausstellungen und die Fachliteratur – als Vermittler und beeinflussen in ihrer Überarbeitung

36 Die Wahl der Titel von Kahlos Arbeiten unterliegt je nach Autor kleinen Variationen. Ich beziehe mich um der Systematik willen immer auf die Betitelung, die Prignitz-Poda in *Das Gesamtwerk* verwendet, sowohl auf Spanisch als auch in der deutschen Übersetzung. Siehe Prignitz-Poda, Helga [u. a.] (Hg.): *Frida Kahlo. Das Gesamtwerk*, Frankfurt am Main 1988.

der Kahlo-Thematik ebenfalls unsere Wahrnehmung – und damit auch die Rezeption – der Künstlerin.

Im dritten Teil der Arbeit – „Kulturgeschichtliche Aspekte der Rezeption Kahlos“ – werden die Rahmenbedingungen in Deutschland erforscht, die die Rezeption Kahlos in Deutschland begünstigt oder verhindert haben. Berücksichtigt wird der Zeitraum vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zu Kahlos Berliner Retrospektive im Jahr 2010. Der dritte Teil besteht wiederum aus drei Kapiteln: Im ersten Kapitel stehen Fragen der Identifikation und Identität zur Debatte, im zweiten Kapitel wird der Einfluss linkspolitischer Tendenzen auf Kahlos Kunst untersucht und im dritten Kapitel die Rolle des Feminismus für die Rezeption Kahlos.

Ein Exkurs soll zuletzt den Einfluss der deutschen Kultur auf die Künstlerin untersuchen. Dieses Kapitel bekräftigt die These des heterogenen Charakters von Kahlos kultureller Identität. Mögliche Anknüpfungspunkte zwischen Kahlos Kunst und der deutschen Romantik werden präsentiert, um dem betont mexikanisch-nationalistischen³⁷ Diskurs um Kahlos Werk ein wenig entgegenzuwirken. Damit ist nicht gemeint, dass Kahlos Werk ‚deutsch‘ anstatt ‚mexikanisch‘ sei; so würde nur eine einseitige Betrachtungsform durch die andere ersetzt. Vielmehr soll die kulturelle Hybridität von Kahlos Œuvre stärker in den Blickpunkt gerückt werden. Dieser Ansatz versteht sich als Anstoß für weiterführende Untersuchungen.

Zum Stand der Forschung

Die erste Biografie über Frida Kahlo erschien erst zwei Jahrzehnte nach ihrem Tod.³⁸ Sie entstand laut der Autorin, Teresa del Conde, im Kontext eines staatlichen Programms.³⁹ Im Rahmen der Feierlichkeiten zum *Internationalen Jahr der Frauen* beauftragte die Redaktionsabteilung der *Secretaría de la Presidencia de la República* einige Autorinnen damit, eine kurze Schrift über das Leben einer herausragenden Frau zu verfassen,⁴⁰ und del Conde sollte über Frida Kahlo schreiben. Die erste Kahlo-Biografie war damit das Produkt einer staatlichen Initiative, die die Förderung der Frauen in Mexiko zum Zweck hatte. Da dieses Buch nicht ins Deutsche übersetzt wurde und selbst auf Spanisch keine weiteren Auflagen erschienen, hatte

37 Die Begriffe „Nation“, „nationale Identität“ und „Nationalismus“ werden hier entsprechend der Definition von Thanos Lipowatz angewendet. Nation wird als eine staatliche Einheit, nationale Identität als die ideologische Kohäsionskraft der Nation und Nationalismus als „eine übersteigerte ideologische Form der Bildung und Reproduktion des Nationalstaates und der nationalen Identität“ verstanden. Siehe Lipowatz, Thanos: Nationalistischer Diskurs und romantische Phantasmen, in: Wolfgang Müller-Funk und Franz Schuh (Hg.): *Nationalismus und Romantik*, Wien 1999, S. 62–63. Über die Definition des Begriffes Identität siehe das Kapitel „Identitätsdiskurse und Selbsterfindung“.

38 Siehe del Conde, Teresa: *Vida de Frida Kahlo*, México 1976.

39 Siehe del Conde, Teresa und Tercero, Magali: *Frida Kahlo. Una mirada crítica*, México 2007, S. 14–15.

40 Siehe ebd., S. 14.