



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Leben der Frida Kahlo -
Ein transmedialer Biographienvergleich“

Verfasserin

Mag.phil. Stefanie Dirnberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Sartingen

**Für meine Eltern und Daniel,
in Liebe und Dankbarkeit.**

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Frida Kahlos Wurzeln.....	3
3	Frida Kahlos Kindheit.....	6
4	Frida Kahlos Jugendjahre an der <i>Preparatoria</i>	8
5	Ein Unfall und seine Nachwirkungen	17
6	Die Taube und der Elefant	27
7	Anfänge einer Ehe	37
8	Zu Besuch bei den „ <i>Gringos</i> “	43
8.1	San Francisco.....	43
8.2	New York I	44
8.3	Detroit	48
8.4	New York II	55
9	Zurück in Mexiko	61
10	Die Trotzkis zu Gast im Blauen Haus	69
11	Frida Kahlos erste Schritte als selbstständige Künstlerin	76
12	Ein Neuanfang	82
13	Stationen einer Krankheit.....	93
14	Der große Abschied	100
15	Das Ende naht	104
16	Ein Leben über den Tod hinaus.....	111

17	Resümee.....	115
17.1	Schlussbemerkung.....	115
17.2	Resumen en lengua española.....	117
18	Bibliographie und Filmographie.....	128
	Protokoll – Unveröffentlichtes persönliches Interview	132
	Schreiben der Österreichischen Botschaft in Mexiko	135
	Abstract.....	136
	Curriculum Vitae	137

1 Einleitung

Frida Kahlo ist eine der faszinierendsten und schillerndsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Die Malerin, deren Leben zum größten Teil von Krankheit und Schmerzen geprägt war, ist jedoch nicht nur für ihre Werke, sondern auch für ihre unkonventionelle Lebensart und für ihr politisches Engagement bekannt. Laut Genschow hat „[d]ie Mischung aus körperlichem Leid, Stoizismus, Lebensfreude und mexikanischer Farbenpracht [...] diese Malerin schon damals zu einer der exotischsten Frauen ihrer Zeit gemacht“ (Genschow 2007: 7).

In unserer heutigen Zeit ist Frida Kahlo wohl so populär wie nie zuvor. Dies liegt zum einen an „weltweit ausufernde[n] Mediensysteme[n], nicht zu unterschätzende[n] Merchandising-Verfahren“ und zum anderen auch an Julie Taymors äußerst erfolgreicher Hollywoodproduktion *Frida* (Brugger 2010: 12), welche auf Hayden Herreras erste und weltweitverbreitete Frida-Kahlo-Biographie mit dem Titel *Frida Kahlo: Ein leidenschaftliches Leben* basiert (Gottschalk 2009: 10).

Um Frida Kahlo ist inzwischen ein regelrechter Hype ausgebrochen, der auch als „*Fridamania*“ bekannt ist. Menschen auf der ganzen Welt sind begeistert und fasziniert von der Malerin, ihrem Leben und Werken, weshalb es heute die unglaublichsten Artikel, auf denen das Gesicht der bekannten Künstlerin abgebildet ist, zu kaufen gibt (Gottschalk 2009: 9). So sind mir auf meiner Reise nach Mexiko, die ich im Zuge dieser Diplomarbeit unternommen und während der ich mich auf die Spuren der Frida Kahlo begeben habe, T-Shirts, Taschen, Ohringe, Poster, Tequila-Flaschen, und viele andere Artikel mit dem Abbild der beliebten mexikanischen Malerin aufgefallen.

Die zeitgenössische Fangemeinde Frida Kahlos ist mit der eines Superstars vergleichbar. So hat Frida Kahlo, die heutzutage von einem Millionenpublikum bewundert wird, „den Status einer Kultfigur [erlangt], der weit über das individuell gelebte Leben als Malerin und Frau hinausgeht“

(Brugger 2010: 12). Deshalb habe ich mich dazu entschlossen, eine Arbeit über diese faszinierende Persönlichkeit zu verfassen.

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem Leben der Frida Kahlo. Dabei wird ein genauer Blick auf Hayden Herreras bekannte und maßgebliche Biographie *Frida Kahlo: Ein leidenschaftliches Leben* geworfen. In einem weiteren Schritt wird Herreras Biographie mit Julie Taymors in Hollywood produziertem Biopic *Frida* verglichen, welches auf der Frida-Kahlo-Biographie von Herrera basiert. So nimmt es sich diese Diplomarbeit zur Aufgabe, einen transmedialen Frida-Kahlo-Biographienvergleich vorzunehmen.

Hierbei wird die Darstellung des Lebens der Frida Kahlo in einem chronologischen Ablauf zwischen Herrera und Taymors Werk verglichen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwieweit sich die beiden biographischen Werke ähneln bzw. voneinander unterscheiden. Dabei wird besonders darauf geachtet, wie weit Taymor in ihrer filmischen Darstellung auf Herreras Biographie eingegangen ist und, wie viel Fiktives hinzugefügt worden ist. Des Weiteren wird bei der Analyse von *Frida* ein genauer Blick auf die Verwendung von Musik, Farben, der Mise-en-scène und Kameratechniken geworfen. Darüber hinaus soll darauf geachtet werden, wie Frida Kahlo in den beiden biographischen Darstellungen skizziert worden ist und inwiefern Fridas Gemälde in der filmischen Darlegung eingebunden worden sind.

Während meiner Reise nach Mexiko war ich eine der unzähligen BesucherInnen des berühmten Blauen Hauses. Dort war es mir dank der netten Unterstützung der österreichischen Botschaft in Mexiko-Stadt möglich, eine private, kommentierte Führung durch die Räumlichkeiten des Frida-Kahlo-Museums zu erhalten sowie im Anschluss daran ein Interview mit Ximena Gómez, Kunst- und Projektentwicklerin des Museums, abhalten zu dürfen, welches ich in die vorliegende Diplomarbeit einbinden werde und im Anhang nachgelesen werden kann (S.132-134).

2 Frida Kahlos Wurzeln

Wenn man Julie Taymors Film *Frida* mit der darauf basierenden Biographie Herreras vergleicht, fällt sofort auf, dass Frida Kahlos Abstammung und Kindheit in Taymors Werk gänzlich unerwähnt bleibt, wohingegen Herrera in ihrer Biographie genauer auf das Leben und die Herkunft Fridas Eltern sowie auf das Aufwachsen Fridas eingeht.

Laut Herrera war Fridas Vater Wilhelm Kahlo ein deutscher Auswanderer, dessen ungarisch-jüdische Familie aus Arad stammte, welches zum heutigen Rumänien gehört.¹ Wilhelms Eltern Jakob Heinrich Kahlo und Henriette Kaufmann Kahlo entschlossen sich jedoch, nach Deutschland zu ziehen und ließen sich in Baden-Baden nieder, wo Wilhelm im Jahre 1872 geboren wurde (Herrera 2008: 15).

Wilhelm Kahlos Vater, der mit seinem Beruf als Juwelier genügend Geld verdiente und auch den Handel mit Fotomaterial betrieb, ermöglichte seinem Sohn ein Studium in Nürnberg. Wilhelms akademische Karriere endete jedoch jäh, als er sich bei einem Sturz Verletzungen am Gehirn zuzog und von da an von epileptischen Anfällen heimgesucht wurde. Kurz darauf im Jahre 1890 musste Wilhelm Kahlo darüber hinaus den Verlust seiner Mutter miterleben (Herrera 2008: 15).

Kurze Zeit später heiratete sein Vater eine neue Frau, mit der Wilhelm nicht gut auskam. Deshalb beschloss er im Jahre 1891, nach Mexiko auszuwandern, was von seinem Vater gänzlich finanziert wurde. In Mexiko angekommen führte Wilhelm eine Namensänderung in Guillermo durch und sollte auch nie mehr in seine Heimat zurückkehren (Herrera 2008: 15).

Der damals 19-jährige Guillermo erreichte Mexiko nahezu mittellos. Anhand von Kontakten zu anderen Immigranten aus Deutschland wurde ihm jedoch eine Stelle als Kassier in einem Glaswarengeschäft zuteil. Danach arbeitete

¹ Hierbei merkt Prignitz-Poda an, dass archivierte Dokumente bewiesen haben, dass die Familie Kahlo niemals jüdisch gewesen war (Prignitz-Poda 2005: 47).

er auch als Buchhandlungsverkäufer. Letztendlich fand Guillermo jedoch einen Posten in einem Juweliergeschäft (Herrera 2008: 15-16).

Im Jahre 1894 ehelichte Guillermo Kahlo eine gebürtige Mexikanerin, mit der er zwei Töchter bekam. Seine Frau verstarb jedoch bei der Geburt der zweiten Tochter im Jahre 1898. Kurze Zeit später verliebte sich Guillermo Kahlo wieder, nämlich in Matilde Calderón, eine seiner Mitarbeiterinnen im Juweliergeschäft, mit der er wenig später erneut den Bund der Ehe einging (Herrera 2008: 16).

Frida Kahlos Mutter wurde im Jahre 1876 als Matilde Calderón y González in Oaxaca geboren. Sie war die älteste von insgesamt zwölf Kindern der streng religiösen Isabel González, deren Vater ein spanischer General war, und des Antonio Calderón, einem Fotografen indianischer Abstammung (Herrera 2008: 16). Auch Matilde musste wie Guillermo in ihrer Jugend einen schmerzvollen Verlust erleiden: ihr erster Verlobter, der ebenfalls aus Deutschland stammte, nahm sich in ihrer Anwesenheit das Leben (Jamis 2000: 20). Deshalb meint Seemann, „dass sich mit Guillermo Kahlo und Matilde Calderón zwei bereits vom Schicksal unsanft Getroffene zusammenf[a]nden“ (Seemann 2003: 14).

Guillermo Kahlo galt als eher introvertierter und stiller Mann. Er bevorzugte es, allein zu sein und zog sich daher oftmals zurück (Gottschalk 2009: 14). Matilde Kahlo war eine kluge und vor allem sehr fromme Frau (Herrera 2008: 16). Sie war „kränklich und häufig unter depressiven Stimmungen leidend“ und konnte nicht viel mit dem ruhigen Wesen ihres Mannes anfangen, weshalb Frida nicht daran glaubte, dass ihre Mutter ihren Vater jemals wirklich geliebt hatte (Gottschalk 2009: 14).

Es wird angenommen, dass Matilde diejenige war, die ihrem Mann den Beruf des Fotografen näherbrachte, welcher auch der Beruf ihres Vaters war. Das frischvermählte Ehepaar Kahlo verbrachte die Flitterwochen in Mexiko, wo Guillermo seine ersten Fotografien aufnahm. Gleich anschließend fand die Eröffnung seines ersten Fotoateliers statt (Herrera 2008: 19).

Das Blaue Haus, in dem sich die Familia Kahlo niederließ und in dem auch Frida später geboren wurde, wurde im Jahre 1904 in Coyoacán erbaut (Herrera 2008: 14-15). Zu dieser Zeit galt Guillermo bereits als verheißungsvoller Fotograf. Von 1904 bis 1908 war er „offizieller Fotograf der Regierung von Porfirio Díaz“ (Alcántara/ Egnolff 2007: 14), welche ihn dazu beauftragt hatte, „alles in Bilder zu dokumentieren, was im Bereich der Architektur als nationales Erbe gelten durfte“. Guillemos Anstellung bei der mexikanischen Regierung galt als eine beträchtliche Anerkennung, wenn man bedenkt, dass er „dreizehn Jahre zuvor ohne die geringsten Erfolgsaussichten in Mexiko eingewandert war“ (Herrera 2008: 15). Darüber hinaus verschafften ihm die „Regierungsaufträge [...] ein sicheres Einkommen, und er brachte es mit seiner Arbeit zu relativem Wohlstand“ (Genschow 2007: 12).

3 Frida Kahlos Kindheit

Am 6. Juli 1907² erblickte Magdalena Carmen Frida³ Kahlo y Calderón als dritte Tochter von Matilde und Guillermo Kahlo in der Stadt Mexiko das Licht der Welt. Kurze Zeit nach Fridas Geburt wurde ihre Mutter schwer krank, weshalb der Säugling für einige Zeit von einer indianischen Amme gestillt wurde (Herrera 2008: 21).

Drei Jahre nach Fridas Geburt kam es zum Ausbruch der Mexikanischen Revolution. Für Fridas Eltern stellte sich die Revolution jedoch als Unglücksfall heraus. Die Aufträge, die Guillermo Kahlo von der Regierung erhielt, brachten ihm vor Ausbruch der Revolution genug Geld ein, um sich das behagliche Blaue Haus zu erbauen. Dem Zusammenbruch der Regierungen folgte ein Jahrzehnt Bürgerkrieg, durch den die Familie Not und Armut erlitt. Zu dieser Zeit entpuppte es sich als äußerst schwierig, fotografische Aufträge irgendeiner Art zu erhalten. Währenddessen wurde das Vermögen der Familie Kahlo zunehmend knapper. So waren die Kahlos dazu gezwungen, das Blaue Haus hypothekarisch zu belasten, die französischen Wohnzimmermöbel zu verkaufen und zu einem bestimmten Punkt sogar zahlende Gäste aufzunehmen (Herrera 2008: 21).

Schon von klein an kam Frida eine gewisse „Sonderrolle in der Familie“ zu. Sie galt als ein überaus „wildes [und] [...] übermütiges Kind, das zu heftigen Temperamentsausbrüchen neigt[e]“ (Gottschalk 2009: 15). Als Frida sechs Jahre alt war, wurde bei ihr die Diagnose Kinderlähmung gestellt, woraufhin sie neun Monate eingesperrt in ihrem Zimmer verbringen musste (Herrera

² Einige Quellen bezeichnen das Jahr 1910 als das Geburtsjahr Frida Kahlos. Grund dafür war, dass Frida offiziell 1910 als Geburtsjahr angab. Dies könnte mit dem Ausbruch der Mexikanischen Revolution im selben Jahr in Zusammenhang stehen. So schließt Herrera, dass „Frida [...] zugleich mit dem modernen Mexiko geboren sein“ wollte (Herrera 2008: 14).

Auch Ximena Gómez, Mitarbeiterin des Frida-Kahlo-Museums in Mexiko-Stadt, die ich im Zuge dieser Diplomarbeit interviewt habe, meint, dass Frida ihr Geburtsjahr auf 1910 verlegt hat, weil sie einfach eine revolutionäre Frau gewesen war, die voll und ganz im Zeichen der Mexikanischen Revolution stand (Gómez 2013: 132 dieser Diplomarbeit).

³ Obwohl Fridas Name in ihrem Taufregister in mexikanischer Schreibweise eingetragen ist, schrieb sie ihren Namen dennoch, wie im Deutschen üblich, mit „ie“. Dies stellte sie jedoch in den 1930er aufgrund des aufkommenden Nationalsozialismus weitgehend ein (Herrera 2008: 21).

2008: 24). Als eine deutliche Besserung ihres gesundheitlichen Zustands zu erkennen war, gab ihr der Arzt den Rat, bestimmte körperliche Übungen durchzuführen, um ihr angeschlagenes rechtes Bein zu kräftigen. Guillermo Kahlo, der sich während der Krankheit seiner Tochter besonders fürsorglich um sie gekümmert hatte, legte besonderen Wert darauf, dass Frida nach ihrem Leiden unterschiedlichen Sportarten nachging. So spielte sie Fußball, boxte und wurde eine hervorragende Schwimmerin. Wegen ihres dünneren rechten Beins wurde Frida jedoch oft von den anderen Kindern gehänselt, die ihr oftmals „*Frida, pata de palo!*“ nachriefen. Um ihr angeschlagenes Bein zu kaschieren, trug sie deshalb immer drei oder vier Socken übereinander an dem dünneren und kürzeren Fuß und Schuhe mit einem höher gelegenen rechten Absatz (Herrera 2008: 26). Später versuchte Frida, ihr angeschlagenes Bein unter weiten Röcken zu verstecken (Herrera 2008: 27).

Unter den vier Töchtern, die Guillermo und Matilde Kahlo bekamen, war Frida Guillemos eindeutige Lieblingstochter. Dies lag wahrscheinlich daran, dass er in ihr viel Ähnlichkeit zu sich selbst erkannte (Herrera 2008: 27). Obwohl Guillermo nicht sehr vertraut mit seinen Kindern war und auch nicht viel Zeit mit ihnen verbrachte, war er überaus aufmerksam zu seinem Liebling Frida. Er lieh ihr Bücher aus seiner Bibliothek und versuchte eine intellektuelle Neugier in ihr zu entfachen. Später führte Guillermo Kahlo seine Tochter auch in die Welt der Fotografie ein. So zeigte er ihr, wie man bei der Entwicklung von Fotografien vorgeht und lernte ihr das Retuschieren sowie Kolorieren (Herrera 2008: 27-28).

4 Frida Kahlos Jugendjahre an der *Preparatoria*

Julie Taymors Biopic sowie Hayden Herreras Biographie beginnen beide in *medias res*. So behandelt der Anfang beider Werke einen der wichtigsten Momente im Leben der Frida Kahlo, nämlich der Transport zu ihrer ersten Einzelausstellung in ihrer Heimat Mexiko, welche kurz vor dem Tod der Künstlerin stattfand (Herrera 2008: 7-8), [00:00:30 – 00:02:14]. Der gesundheitliche Zustand Fridas, der zu diesem Zeitpunkt bereits äußerst kritisch war, wird besonders dadurch hervorgehoben, dass sich die Malerin in ihrem eigenen Bett vom Blauen Haus zur Kunstgalerie transportieren ließ, da sie selbst nicht mehr fähig war, zu laufen. Diese Szene wird sowohl in Herreras Biographie (Herrera 2008: 7-8) als auch in Taymors Film [00:00:30 – 00:02:14] aufgegriffen.

Im Biopic *Frida* wird dem Zuseher zu Beginn das bekannte Blaue Haus vorgestellt, welches in einem grellen Blauton dargestellt wird. Dabei schwenkt die Kamera über den Innenhof des Blauen Hauses, der eine große Vielzahl an Kakteen sowie Tieren, wie beispielsweise Papageie, Pfaue und Hunde, beherbergt. Der Eingangsbereich des Innenhofs wird von zwei übergroßen Judasfiguren aus Pappmache bewacht, die jeweils auf der linken und rechten Seite des Eingangs platziert sind [00:00:30 – 00:01:22].

Im Vergleich dazu stimmt die Darstellung des Blauen Hauses in Taymors Biopic überwiegend mit der Beschreibung Herreras überein, welche das Blaue Haus folgendermaßen skizziert:

Die Wände sind blau gekalkt. Die Fassade wird belebt durch vielsprossige Fenster mit grünen Läden und durch die ständig wiegenden Schatten der Bäume. [...] Der Eingang wird von zwei riesigen Judasfiguren bewacht. Sie sind fast sieben Meter hoch und scheinen zu gestikulieren, als ob sie sich miteinander unterhielten. Geht man zwischen ihnen hindurch, so betritt man einen Garten mit subtropischen Pflanzen, Brunnen und einer kleinen Pyramide. Sie ist mit Figuren besetzt, die aus der Zeit der spanischen Eroberung stammen. (Herrera 2008: 13)

Nachdem dem Publikum in Taymors Hollywoodproduktion das Blaue Haus vorgeführt worden ist, werden mehrere Männer sichtbar, die vorsichtig ein

Bett nach draußen auf die Ladefläche eines Lastwagens tragen [00:00:32 – 00:01:30]. Erst in diesem Moment wird der Blick auf das Bett selbst frei und der Zuseher bzw. die Zuseherin erblickt das schmerverzerrte und bleiche Gesicht der Frida Kahlo, das sich im Spiegel, welcher am Baldachin ihres Bettes befestigt ist, reflektiert [00:01:37]. Obwohl die Künstlerin pompös zurechtgemacht ist – sie trägt ihre übliche mexikanische Tracht und ihr Haar ist mit roten Bändern geschmückt – sieht sie dennoch äußerst zerbrechlich aus. In diesem Moment ertönt eine lebhaftere Folkloremusik, die Hoffnung ausstrahlt und die Transportszene untermalt [00:01:59].

Im selben Augenblick wird ein Flashback vorgenommen, der das Publikum dreißig Jahre zurück in die Jugendjahre der Frida Kahlo versetzt. Aus der vorher noch schmerz erfüllten Frida wird ein 14-jähriges Mädchen, welches aufgeregt durch die Korridore der *Escuela Nacional Preparatoria*, kurz *Preparatoria* genannt, läuft, übermütig einen Professor anrempelt und erregt zu ihren Freunden stürmt [00:02:16 – 00:02:38]. Damit der Zuseher bzw. die Zuseherin das genaue Datum sowie den Ort der Handlung erfährt, wird im unteren Abschnitt des Bildes die Zeile „Mexico City, 1922“ eingeblendet [00:02:40]. Genauere Details über die *Preparatoria* werden in Taymors Biopic jedoch nicht erwähnt.

Im Gegensatz dazu widmet sich Herrera in ihrer Frida-Kahlo-Biographie ausführlich dieser Schule. So wird in der Biographie deutlich, dass Frida im Jahre 1922 an der *Escuela Nacional Preparatoria* aufgenommen wurde, welche „eine höhere Schule zur Vorbereitung auf die Studien an der Universität“ war. Sie galt damals als eine der besten Bildungsstätten in Mexiko, aus der „viele der später führenden Persönlichkeiten der Nation“ hervorgingen (Herrera 2008: 31).

Laut Herrera zählte Frida zu den ersten weiblichen Schülern, die jemals an der *Preparatoria* aufgenommen wurden. So belief sich die Zahl der weiblichen Schülerinnen der *Preparatoria* auf fünfunddreißig unter einer Gesamtschülerzahl von zweitausend. Darüber hinaus geht in Herreras Biographie hervor, dass die fromme Matilde Kahlo es gänzlich ablehnte, ihre

Tochter diese Schule besuchen zu lassen. Doch Guillermo Kahlo bestand darauf, das Talent und die Intelligenz seiner Tochter zu fördern und so wurde der Kompromiss geschlossen, dass Frida nur dann die *Preparatoria* besuchen dürfte, wenn sie sich nicht mit ihren männlichen Mitschülern unterhält (Herrera 2008: 32). Diese unterschiedlichen Anschauungen von Fridas Eltern bezüglich der *Preparatoria* werden in Taymors Hollywoodfilm gänzlich weggelassen.

Herrera zufolge entschloss sich Frida nach erfolgreich bestandener Aufnahmeprüfung, die an der *Preparatoria* als äußerst schwer galten, für „ein Kursprogramm, das [sie] auf ein Medizinstudium vorbereiten sollte“ (Herrera 2008: 32). Auch dies wird in Taymors Verfilmung nicht erwähnt.

Die damals 14-jährige Frida Kahlo wird in Herreras Biographie folgendermaßen beschrieben:

Mit vierzehn Jahren war Frida schlank und von zartem, elegantem Wuchs; sie strahlte eine seltsame Lebhaftigkeit aus und legte eine Mischung von Zartgefühl und mutwilliger Ausgelassenheit an den Tag. Ihre schwarzen Haare trug sie in einer Ponyfrisur, und mit ihren vollen Lippen und dem Grübchen am Kinn wirkte sie kühn und energisch; dieser Eindruck wurde durch die kräftigen, zusammengewachsenen Brauen über den leuchtenden dunklen Augen noch verstärkt. In der *Preparatoria* trug man keine Uniform, und bei ihrem Eintritt erschien sie nach Art deutscher Oberschülerinnen in einem dunkelblauen Faltenrock mit dicken Strümpfen, hochgeschnürten Schuhen und einem breitrandigen schwarzen Strohhut, dessen Bänder ihr am Rücken herunterhingen. (Herrera 2008: 32-33)

Diese Beschreibung Herreras von der jungen Frida wird in Taymors Biopic gut umgesetzt, denn die „Film-Frida“ ist auch schlank und trägt ihre schwarzen Haare schulterlang. Darüber hinaus verfügt sie über strahlend dunkle Augen und kräftige Augenbrauen, die in der Mitte zusammengewachsen sind. Wie in Herreras Darstellung trägt auch Taymors 14-jährige Frida einen blauen Faltenrock und dicke Strümpfe, der von Herrera erwähnte Strohhut ist im Film jedoch nicht zu sehen [00:02:29].

Herrera zufolge schloss sich Frida Kahlo in ihrer Schulzeit an der *Preparatoria* den sogenannten *cachuchas* an, die ihren Namen den Mützen,

die alle von ihnen trugen, verdankten. Diese Gruppe war insbesondere für ihre „Intelligenz und Boshaftigkeit“ bekannt und bestand aus sieben Buben und zwei Mädchen: „Miguel N. Lira [...], José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles, Alfonso Villa, Manuel González Ramírez [...] [,] Alejandro Gómez Arias, [...] Carmen Jaime und Frida [,welche] [...] alle [...] einmal prominente Vertreter ihrer Berufe in Mexico [sic] werden [sollten]“ (Herrera 2008: 34).

Die *cachuchas* zeichneten sich vor allem durch ihre „Respektlosigkeit jeglicher Autorität gegenüber“ aus. Zudem „glaubten [sie] an die Zukunft ihres Landes und demonstrierten für die Reform des Schulwesens“. Sie liebten es, in ihrer Schule Chaos anzuzetteln und spielten so manchen üblen Streich (Herrera 2008: 34).

Dass sich Frida den sogenannten *cachuchas* angeschlossen hatte, wird in Taymors *Frida* überhaupt nicht angesprochen, da die Gruppe, mit der die junge Frida ihre Zeit verbringt, nie mit dem Namen *cachuchas* erwähnt wird, obwohl einige von ihnen die berühmte Mütze tragen. Darüber hinaus besteht Fridas Freundeskreis, der nur einmal am Anfang des Films zu sehen ist, aus nur drei Jungen und einem Mädchen [00:02:34]. Was Taymor jedoch auch in ihre Verfilmung eingebaut hat, ist das spitzbübische Wesen von Frida und ihren Freunden, die es liebten, anderen, aber insbesondere Diego Rivera, Streiche zu spielen [00:02:36 – 00:04:47].

In Herreras Biographie wird angegeben, dass Frida Kahlo und Diego Rivera zum ersten Mal aufeinandertrafen, als Frida an der *Preparatoria* aufgenommen wurde. In diesem Jahr erhielt Diego nämlich den Auftrag, „Fresken im Bolivar-Amphitheater, der Aula der *Preparatoria*,“ anzufertigen (Herrera 2008: 38).

Auch in Taymors Biopic wird deutlich, dass Frida und Diegos erstes Zusammentreffen an der *Preparatoria* stattgefunden hat. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass der Maler ein Wandgemälde im Auditorium und nicht der Aula der *Preparatoria* gestalten sollte [00:02:32].

Diego Rivera war ein äußerst beeindruckender Künstler, dessen Auftreten bereits als „einmalig“ galt. Er war ein „großer, sehr massiger Mann mit hervortretenden Augen, großem Mund, [und] einem wohlklingenden ansteckenden Lachen“ (Jamis 2000: 69). Wegen seinem mächtigen Körperumfang verliehen ihm die Studenten „den Spitznamen *Panzón* [sic] (Fettwanst)“ (Souter 2007: 22).

Der Maler war bekannt für seinen Stetson, den er, wie seine „schwere[n] Bergarbeiterschuhe“, ständig trug (Herrera 2008: 39). Seine Kleidung war „immer [so] zerknittert, [...] als [hätte] [...] er sie nie“ gewechselt (Jamis 2000: 69) und wurde von „einem breiten Patronengürtel [mühsam] zusammen[gehalten]“ (Herrera 2008: 39).

Diese Beschreibung Diegos wurde im Film *Frida* gut umgesetzt. So ist auch der „Film-Diego“ groß und äußerst beleibt. Er trägt ein hellblaues, zerknittertes Hemd, eine blaue Latzhose, die voller Farbkleckser ist, und äußerst schwere Bergarbeiterschuhe [00:02:57 – 00:03:25].

Wie bereits erwähnt machten es sich die *cachuchas* zur Aufgabe, Diego Streiche jeglicher Art zu spielen, während der Maler an den Fresken in der Aula der *Preparatoria* arbeitete (Gottschalk 2009: 28). Laut Herrera war Frida diejenige von ihnen, die am meisten darauf erpicht war, Diego zum Besten zu halten. Obwohl es den Schülerinnen und Schülern nicht gestattet war, die Aula zu betreten, wenn der Künstler dort malte, schaffte sie es immer wieder, sich unbemerkt hineinzuschleichen. Manche Male entwendete Frida Diego heimlich sein Essen und einmal rieb sie sogar die Treppe, „die von der Bühne des Amphitheaters herunterführte“ mit Seife ein, um Diego zum Sturz zu bringen. Jedoch bemerkte dieser ganz und gar nichts von der gefährlich präparierten Stiege, da er immer nur langsamen und vorsichtigen Schrittes unterwegs war (Herrera 2008: 39).

Laut Herrera bekam Diego während der Arbeit an der *Preparatoria* auffällig oft Besuch. Vor allem bildschöne und junge Modelle gingen bei ihm ein und

aus, von denen eine davon Lupe Marín⁴ war, welche er im Jahre 1922 ehelichte. Eine andere seiner Besucherinnen war die Malerin Nahui Olín, mit der er ebenfalls eine Affäre hatte. Während Diego seinen weiblichen Besuch empfing, machte sich Frida gerne einen Spaß daraus, sich in der finsternen Türnische zu verstecken und Diego, wenn dieser gerade von Lupe besucht wurde, zuzurufen, dass seine andere Geliebte Nahui gerade auf dem Weg zu ihm sei oder umgekehrt (Herrera 2008: 39).

Diese Szene wird auch in Taymors Biopic dargestellt. So wird die junge und übermütige Frida dabei gezeigt, wie sie sich unbemerkt mit ihren Freunden ins Auditorium schleicht und sie sich in der letzten Sitzreihe verstecken, um den Künstler beim Malen zu beobachten [00:02:42 – 00:02:47]. Aus der Perspektive der jungen Gruppe kann nun auch der Zuseher bzw. die Zuseherin einen Blick auf den Maler Diego Rivera werfen. Dabei sieht man Diego auf einem hohen Gerüst vor einem großen, unfertigen Wandgemälde stehen, an welchem er gerade arbeitet. Auf dem Gerüst liegt eine nackte Frau, die ihm Modell steht [00:02:50]. Kurz darauf stürzt Diegos Frau Lupe Marín in den Saal, die ihn wutentbrannt beschimpft, den Maler mit dem von ihr mitgebrachten Mittagessen bewirft und daraufhin aufgebracht den Raum verlässt. Von dieser Szene werden sowohl das Filmpublikum als auch Frida und ihre Freunde Zeugen, doch Diego scheint der Eifersuchtsausbruch seiner Frau nicht sonderlich zu beeindrucken, da er kurz darauf damit beginnt, das nackte Modell zu küssen und zu streicheln [00:02:58 – 00:04:10]. Kurze Zeit später erlaubt sich die junge Frida einen Streich mit dem großen Künstler und ruft ihm zu: „Pass auf, Diego, Lupe kommt wieder!“ Fridas Freunde nehmen daraufhin erschrocken die Flucht vor dem deutlich erbosten Diego auf, der sogleich seine Pistole gezückt hat, während Frida furchtlos aus ihrem Versteck hervorkommt, Diego dazu rät, anständig zu bleiben und ihn darüber hinaus auch noch „Fettwanst“ nennt. So kommt Fridas unbändiges und

⁴ Lupe galt als eine sehr aufbrausende Frau. So verpasste sie Diego einmal einen Denkkzettel dafür, dass er andauernd Geld für „präkolumbianische Skulpturen“ ausgab anstatt ihr genügend Haushaltsgeld zu überlassen, indem sie „eine Suppe aus einigen seiner geliebten indianischen Tonfiguren“ zubereitete, die dieser daraufhin unwissentlich verspeiste. Das untreue Wesen Diegos fügte ihr jedoch viel mehr Leid zu als seine finanzielle Freigiebigkeit. Im Jahre 1927 ging ihre Ehe letztlich aufgrund von Diegos Liebschaft mit Tina Modotti zu Ende (Gottschalk 2009: 46).

unerschrockenes Wesen bereits am Anfang des Filmes gut zur Geltung [00:04:23 – 00:04:52].

Es heißt, Frida habe schon in ihrer Jugend von Diego Rivera geschwärmt und sich ein Kind von ihm gewünscht (Herrera 2008: 39-40), was im Film jedoch nicht behandelt wird. Trotzdem war sie in ihrer Zeit an der *Preparatoria* mit dem Anführer der *cachuchas* Alejandro Gómez Arias zusammen (Herrera 2008: 40-41), welcher auch in Taymors Biopic eine wichtige Rolle einnimmt. Nach Herrera gingen Frida und Alejandro nach der Schule oft spazieren, schenkten sich ihre Fotos und schrieben einander Briefe, wenn sie einmal nicht beisammen waren (Herrera 2008: 41).

Herrera betont, dass Guillermo und Matilde Kahlo Fridas Beziehung zu Alejandro ganz und gar nicht billigten, weshalb sich das junge Paar ausschließlich im Geheimen traf (Herrera 2008: 42). Dass Fridas Eltern gegen die Beziehung zwischen Frida und Alejandro waren, wird im Film nicht behandelt. Es wird jedoch auch im Biopic deutlich, dass das Liebespaar seine Verbindung geheim hielt und nur heimlich Zeit miteinander verbrachte. So zeigt eine Szene Frida und Alejandro beim Liebesspiel in Fridas Kleiderschrank. Dabei hält Frida Alejandro den Mund zu, damit sie von ihren Eltern ja nicht gehört werden. Nachdem die beiden fertig sind, steigt Frida halbnackt aus dem Schrank heraus und zieht sich ihre Kleidung an. Als Fridas Mutter und ihre Schwester an dem Fenster ihres Zimmers vorbeigehen, schrickt Frida sichtlich zusammen und weicht schnell vom Fenster zurück. Dies weist deutlich darauf hin, dass Frida die Beziehung zu Alejandro verheimlichen will [00:04:54 – 00:05:27]. Ein weiterer Beweis dafür ist die nächste Einstellung, die Fridas Mutter und ihre Schwester Cristina in der Küche zeigt. Kurze Zeit später gesellt sich auch Frida etwas zerzaust zu ihrer Familie und gibt ihrer Schwester Cristina, die als einzige in die Sache mit Alejandro eingeweiht zu sein scheint, unauffällig ein Zeichen. Daraufhin lockt Cristina, die von Fridas Heimlichtuerei sichtlich entnervt ist, ihre Mutter unter einem Vorwand von der Küchentür weg, sodass Alejandro sich unbemerkt an der Küche vorbei aus dem Haus schleichen kann [00:05:45 – 00:06:04].

Laut Herrera fing Frida im Laufe ihrer Beziehung mit Alejandro damit an, von einer Reise mit diesem in die Vereinigten Staaten zu träumen. Um das nötige Geld für die Reise aufzubringen, arbeitete Frida nach der Schule; sie musste jedoch auch arbeiten, um die knappe Familienkasse aufzubessern. So half Frida eine Weile bei ihrem Vater im Fotoatelier aus. Darüber hinaus war sie Kassenverwalterin in einer Apotheke und später Buchhalterin in einem Sägewerk. Anschließend bekam sie eine Stelle in der Bibliothek des Kultusministeriums, wo sie von einer Mitarbeiterin verführt wurde. Fridas homosexuelles Verhältnis blieb ihren Eltern jedoch nicht unentdeckt, woraufhin ein riesiger Skandal entstand. Weiters arbeitete Frida für sechs Monate in einer Fabrik und anschließend in einer Radierwerkstatt (Herrera 2008: 42-43). Fridas verschiedene Anstellungen während ihrer Jugendzeit werden in Taymors Film jedoch nicht behandelt.

Eine Fotoserie, die Guillermo Kahlo am 7. Februar 1926 angefertigt hat, zeigt die bereits 18-jährige Frida deutlich gereift „in einem Satinkleid aus früherer Zeit“. Andere Aufnahmen vom selben Tag stellen Frida jedoch aus einer komplett anderen Perspektive in einem „ungewöhnlich[en] Kostüm“ dar, das sie „von ihrer konventionell gekleideten Familie [...] abhebt: Sie trägt einen dreiteiligen Herrenanzug, komplett mit Krawatte und Tüchlein in der Brusttasche. Auch in ihrer Haltung posiert sie wie ein Herr, die eine Hand in der Hosentasche, die andere auf dem Griff eines Spazierstocks ruhend“ (Herrera 2008: 45).

Taymors Hollywoodfilm baut auch das Zustandekommen dieses Fotos ein. So sieht man anfangs die gesamte Familie Kahlo im Hof des Blauen Hauses sitzen. Guillermo Kahlo steht vor der sitzenden Familie hinter der Kamera und es wird klar, dass er ein Familienporträt aufnehmen möchte. Die einzige, die jedoch fehlt, ist Frida, nach der ihre Mutter schicken lässt [00:07:13 – 00:07:22]. Wenige Augenblicke später erscheint Frida auch. Sie trägt einen Herrenanzug, eine Krawatte und Herrenschuhe und ihr Haar ist streng nach hinten gelegt. Als Matilde Kahlo ihre Tochter so erblickt, schüttelt sie missbilligend den Kopf [00:07:24 – 00:07:32]. Guillermo Kahlo findet Fridas

Verkleidung jedoch amüsant und meint, dass er schon immer einen Sohn haben wollte. Daraufhin nimmt er das Familienfoto mit Frida als Mann verkleidet auf und die Szene verwandelt sich in die bekannte Fotografie [00:07:32 – 00:07:44].

Das gute Verhältnis zwischen Guillermo und Frida Kahlo kommt auch in Taymors Hollywoodproduktion zur Geltung. So zeigt eine Szene Frida mit ihrem Vater in dessen Fotokammer. Während Frida interessiert die Fotografien ihres Vaters betrachtet, reden die beiden über intime Themen [00:06:21 – 00:07:13]. Später hilft Frida ihrem Vater dabei, die Schürze abzunehmen und seinen Mantel anzuziehen, was das enge Band, das zwischen Vater und Tochter herrscht, deutlich werden lässt [00:06:32 – 00:07:11].

5 Ein Unfall und seine Nachwirkungen

Der folgenschwere Unfall, den Frida Kahlo am 17. September 1925 erlebte, sollte ihr gesamtes weiteres Leben beeinflussen. An diesem Tag beschlossen Frida und Alejandro, den Bus nach Coyoacán zu nehmen, welcher bereits völlig überfüllt war. Die beiden ergatterten jedoch noch Sitzplätze im hinteren Bereich des Fahrzeuges. Als der Bus bei einer Kreuzung den Versuch unternahm, abzubiegen, „konnte der Fahrer dem [...] herannahenden Trambahnzug nicht mehr ausweichen. Zwar fuhr die Elektrische nicht schnell, sie kam nur unaufhaltsam näher, als ob sie keine Bremsen hätte, als ob sie sich die Vollendung des Unheils nicht nehmen lassen wollte“ (Herrera 2008: 46).

Alejandro schilderte den folgenreichen Unfall folgendermaßen:

Ich weiß noch, wie in einem bestimmten Moment meine Knie gegen die der gegenüberstehenden Person stießen. Frida saß neben mir. Als der Bus seine höchste Biegsamkeit erreicht hatte, zersplitterte er in tausend Stücke, und noch immer kam die Trambahn nicht zum Stillstand, sondern begrub Leute und Trümmer unter sich.

Auch ich geriet unter die Bahn, Frida nicht; dafür brach eine Haltestange und durchbohrte Frida im Beckenbereich. Als ich wieder aufstehen konnte, kroch ich unter dem Wagen hervor. Ich hatte keine Verletzungen, nur einige Prellungen. Natürlich suchte ich als erstes nach Frida. Etwas Merkwürdiges war geschehen: sie war fast nackt; bei dem Zusammenstoß waren ihr die Kleider vom Leibe gerissen worden. Jemand im Bus, wahrscheinlich ein Anstreicher, hatte ein Paket mit Goldpulver bei sich gehabt, das aufgegangen war; und nun war das Gold über Fridas blutenden Körper gestäubt. Als die Leute sie so sahen, riefen sie: ‚*La bailarina, la bailarina*‘. Mit dem Gold auf dem roten Körper hielten sie sie für eine Tänzerin. (Alejandro Gómez zit. n. Herrera 2008: 47-48)

Auch in Taymors *Frida* wird der folgenreiche Unfall der Künstlerin dargestellt, der sich ziemlich genau an die Beschreibungen in Herreras Biographie hält. So werden Alejandro und Frida dabei gezeigt, wie sie rennend einem Bus hinterhereilen, der extra für die beiden noch einmal stehen bleibt, damit sie einsteigen können. Diese Szene wird mit schneller und hektischer Musik unterstrichen, die das bevorstehende Unheil bereits ansatzweise ankündigt [00:08:29 – 00:08:39]. Als das junge Paar einsteigt, ist der Bus bereits gut

gefüllt. Frida findet aber noch einen Platz in der Mitte des Busses. Als sie jedoch eine Frau mit einem Baby auf dem Arm erblickt, steht sie sofort auf und bietet der Frau ihren Sitzplatz an. So bleiben Alejandro und Frida in der Mitte des Busses stehen [00:08:40 – 00:08:50], wohingegen Herreras Biographie ausdrücklich darauf hinweist, dass die beiden noch Sitzplätze im hinteren Bereich des Busses bekommen haben. Während sich die beiden angeregt unterhalten, sieht sich Frida die anderen Fahrgäste genauer an. Dabei erblickt sie einen Jungen mit einem kleinen grellblauen Vogel in der Hand [00:08:57]. Des Weiteren wird sie auf einen Maler mit Goldstaub aufmerksam, der ihr erklärt, dass dieser für den Stuck der Oper gedacht ist. Nachdem der Mann Frida eine kleine Menge des Goldstaubs in die Hand geleert hat, nimmt das Unglück seinen Lauf [00:09:01 – 00:09:10]. Der Busfahrer versucht ungeduldig eine Straßenbahn zu überholen. Nach dem Überholmanöver versucht der Fahrer des Busses, links vor der Straßenbahn abzubiegen. Dabei prallen der Bus und die Straßenbahn jedoch zusammen und die Straßenbahn drückt den Bus gegen eine anliegende Hauswand [00:09:10 – 00:09:38].

Die darauffolgenden Ereignisse werden in Zeitlupe dargestellt [00:09:39 – 00:10:04]. So werden die gegenüberliegenden Sitzbänke des Busses durch den Zusammenstoß langsam gegeneinander gedrückt und das Glas der Busscheiben zerbricht. Der kleine Vogel entkommt aus dem Griff des Jungen und fliegt davon; Orangen rollen zu Boden und Menschen fallen auf den Boden des Busses [00:09:43 – 00:09:57]. Im nächsten Augenblick sieht man Frida in die Luft wirbeln und daraufhin zu Boden fallen, gefolgt von einer Eisenstange, die in ihre Richtung zu Boden fällt [00:09:58 – 00:10:04].

Die nächste Einstellung zeigt die verletzte Frida halbnackt auf dem Boden des Busses liegen. Sie ist blutüberströmt und der Goldstaub des Malers scheint sich während des Unfalls über die Schwerverletzte ergossen zu haben. Des Weiteren ist zu sehen, dass Frida während des Unfalls von der Eisenstange aufgespießt worden ist, die ihr Becken durchbohrt hat [00:10:06 – 00:10:16].

Laut Herrera wurde Frida nach dem Unfall mit einem Krankenwagen in das „Rotkreuzspital“ eingeliefert. Ihr Befinden war so kritisch, dass die Ärzte selbst nicht mehr an Fridas Überleben glaubten. Auch nachdem sie operiert worden war, war einen Monat lang noch immer unsicher, ob Frida überleben würde. Frida, die vorher als äußerst aktives Mädchen bekannt war, war von diesem Zeitpunkt an an ihr Bett gefesselt und war gezwungen, „in Gipschalen und Streckverbänden [zu] liegen“ (Herrera 2008: 48).

Wie Frida in das Krankenhaus transportiert worden ist, wird in Taymors Biopic nicht klar. Die Unfallszene löst sich plötzlich durch Schwarz-weiß Szenen mit roten Flecken, die Fridas Verletzungen darstellen sollen, auf [00:10:20]. Es werden verzerrte Töne, undeutliche Musik und Stimmen im Hintergrund hörbar. Im Bild sind plötzlich animierte Skelette aus Pappmache zu sehen, die wie Ärzte und Krankenschwestern gekleidet sind. Des Weiteren wird ein leeres Stahlbett gezeigt, aus dem Blutflecken herausspritzen [00:10:20 – 00:10:33]. Im Anschluss daran wird ein Skelett sichtbar, das eine Krankenhausmütze trägt und offensichtlich einen Arzt darstellen soll. Es betrachtet einen Totenkopf durch eine Lupe und schüttelt den Kopf. Das Arzt-Skelett wird von weiteren Skeletten abgelöst, die eine Bahre vorbeierollen, auf der eine gebrochene Wirbelsäule zu sehen ist [00:10:34 – 00:10:39]. Daraufhin ist ein weiteres Arzt-Skelett zu sehen, das sich kopfzerbrechend Notizen macht. Im Anschluss sind zwei weitere Skelette zu sehen, die zahlreiche Knochen röntgen. Währenddessen ist eine verzerrte Stimme zu hören, die ankündigt, dass Frida „einen Schlüsselbeinbruch und zwei Rippenbrüche sowie einen dreifachen Schambeinbruch erlitten“ hat. Außerdem hat sich „[d]ie Metallstange [...] schräg von hinten in ihre Hüfte gebohrt und ist durch die Vagina wieder ausgetreten“ [00:10:40 – 00:10:57].

Zu dieser Szene äußerte sich die Filmproduzentin Julie Taymor folgendermaßen:

After the trolley and bus accident I wanted to create a nightmare sequence that would reflect Frida's complex relationship with death. The Mexican Day of the Dead ritual and its imagery inspired the sequence. With papier-mâché figurines like those that Frida collected all her life, I envisioned a comic, grotesque and highly theatrical scene of the hospital, replete with skeletons of beds, nurses, doctors, medical

instruments and bones. I had greatly admired the 3-D-stop animation of the Brothers Quay so we commissioned them to create this sequence. We gave them research imagery, the bare outline of the concept and let them fly. After receiving the raw footage from the Quays, we cut it into an impressionistic sequence that at once disturbs and teases the audience with how the storytelling of the film will unfold. It is the first glance into the dark imagination of the artist, Frida, and how the real events of her life will dominate her art while helping her to survive. (Julie Taymor zit. n. Taymor 2002: 43)

Die animierte Szene löst sich auf und der Zuseher bzw. die Zuseherin wird wieder in die Realität zurückversetzt, in der Fridas zerkratztes Gesicht in grauen Farben zu sehen ist. Die Schwerverletzte, die in einem Bett liegt, öffnet die Augen, in denen sich ein Totenkopf widerspiegelt [00:10:58]. Die verzerrte Hintergrundstimme ändert sich in eine deutlich vernehmbare Männerstimme und zählt des Weiteren auf, dass Fridas „rechtes Bein [...] an elf Stellen gebrochen und der Fuß [...] zerquetscht [ist]“. Es stellt sich heraus, dass Fridas Arzt derjenige ist, der Cristina Fridas Verletzungen aufzählt [00:10:57 – 00:11:04]. Im nächsten Moment wird Fridas Gesicht schmerzverzerrt dargestellt. Sie scheint einen riesigen Schrei auszustoßen, der jedoch für die Zuseher nicht hörbar ist, sondern nur durch einen grellen und hohen Saxophonten auszumachen ist. Daraufhin verabreicht ihr eine Krankenschwester eine übermäßig große Spritze, um Fridas Schmerzen zu betäuben [00:11:05 – 00:11:08].

Herrera zufolge waren die Verletzungen, die sich Frida bei diesem schrecklichen Unfall zugezogen hatte, äußerst schwerwiegend:

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 zerquetscht; 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. ‚Auf diese Weise habe ich meine Unschuld verloren‘, bemerkte sie dazu. (Herrera 2008: 48)

Nach den zahlreichen Operationen, war Frida einige Zeit lang bewusstlos. Als sie wieder zu sich kam, hatte Frida das große Bedürfnis, ihre Familie wiederzusehen. Dieser Wunsch wurde ihr jedoch anfänglich verwehrt, da ihre

Eltern aufgrund des großen Schocks, den ihnen Fridas Unfall bereitet hatte, nicht im Stande waren, ihre Tochter im Krankenhaus zu besuchen. Die einzige, die Frida in dieser schweren Zeit zur Seite stand, war ihre Schwester Matilde. Sie kam jeden Tag zu Frida ins Krankenhaus und versuchte, die trüben Gedanken der Verletzten zu vertreiben und die jüngere Schwester aufzumuntern. Neben Matilde empfing Frida auch Besuch von den *cachuchas*. Am Abend jedoch, wenn Frida alleine im Krankenhaus war, durchlitt sie furchtbare Ängste und der Gedanke ließ sie nicht los, dass sie möglicherweise doch noch sterben musste (Herrera 2008: 49).

Die Darstellung von Fridas Zeit nach dem Unfall unterscheidet sich in Taymors Biopic in kleiner Weise von der in Herreras Biographie. So ist es im Film Cristina und nicht Matilde, die Frida während ihres Krankenhausaufenthalts ständig zur Seite steht [00:11:14 – 00:11:54]. Es wird auch nicht gezeigt, dass die *cachuchas* Frida jemals im Krankenhaus besucht hätten. Auch die Todesängste, die Frida in der Nacht heimsuchten, werden im Film gänzlich ignoriert. Die Tatsache, dass Fridas Eltern zu geschockt vom Unfall ihrer Tochter sind, um sie im Krankenhaus zu besuchen, wird jedoch auch im Biopic aufgegriffen. Des Weiteren wird ebenso im Film deutlich, dass Frida nach ihrem Unfall drei Wochen im Koma gelegen hat, bevor sie wieder das Bewusstsein erlangt hat [00:11:42 - 00:11:51].

Am 17. Oktober, genau einen Monat nach dem tragischen Unglück, war es Frida erlaubt, das Krankenhaus zu verlassen und heimzukehren. Zuhause angekommen, wurde Frida klar, dass es noch Monate dauern würde, bis sie endlich wieder das Haus verlassen könnte (Herrera 2008: 52).

Fridas Hilflosigkeit und trister Alltag kommen in Taymors Film gut zur Geltung. So wird die verletzte Frida unbewegt in einem Ganzkörpergipskorsett im Bett liegend dargestellt. In der Zwischenzeit wird es abwechselnd dunkel und hell. Dies soll die vielen Tage und Nächte darstellen, die Frida nun an ihr Bett gefesselt verbringen muss. Im Hintergrund sind leise und traurige Orgeltöne zu hören, die Fridas Leid

unterstreichen [00:12:22 – 00:12:44]. Ein Zoom auf ihr Gesicht zeigt, wie verzweifelt und hoffnungslos sie ist [00:12:45 – 00:12:52]. Währenddessen hört man Matilde und Guillermo Kahlo in der Küche über das immer weniger werdende Geld diskutieren. Dabei gibt sich Fridas Mutter als hoffnungslos und meint, dass Frida niemals mehr laufen werden kann [00:12:50 – 00:13:06].

Laut Herrera bekam Frida zuhause in Coyoacán immer weniger Besuch, da ihr Haus weiter außerhalb der Stadt gelegen war, wohingegen das Krankenhaus nahe der *Preparatoria* lag (Herrera 2008: 52). Auch Alejandro ließ sich nicht oft bei Frida zuhause blicken, was sie zunehmend trauriger stimmte (Herrera 2008: 53).

Im Film dauert die Beziehung zwischen Frida und Alejandro nach dem Unfall nicht mehr lange an [00:14:39 – 00:16:02], wohingegen Herreras Biographie andeutet, dass die beiden noch längere Zeit nach dem Unfall versucht haben, ihre Beziehung zu retten. In Taymors Biopic wird aus Frida und Alejandros Beziehung jedoch nur kurzer Prozess gemacht. So wird die eingegipste Frida in einer Szene zeichnend in ihrem Bett dargestellt. Währenddessen bekommt sie Besuch von Alejandro, der ihr einen Strauß roter Rosen überreicht. Er informiert sie darüber, dass er für zwei Monate nach Europa reisen wird und anschließend an der Sorbonne in Paris bleiben wird, um dort zu studieren. Frida ist von Alejandros Plänen so aufgewühlt, dass sie ihn daraufhin dazu auffordert, auf der Stelle ihr Haus zu verlassen. Als Alejandro das Zimmer verlassen hat, fängt Frida hemmungslos zu weinen an – die Beziehung zu Alejandro ist somit in Taymors Film endgültig beendet [00:13:23 – 00:16:02].

Damit sich Frida nicht mehr so einsam und verlassen fühlte, beschloss Guillermo Kahlo, seiner Tochter seinen Ölfarbenkasten zu überlassen. Währenddessen ließ Fridas „Mutter [...] eine spezielle Staffelei anfertigen und am Bett befestigen, so dass Frida im Liegen malen konnte. Außerdem sorgte die Mutter für eine Art Baldachin über dem Bett, auf dessen unterer Seite sich ein Spiegel befand. So konnte sich die Malerin selbst Modell sein“ (Genschow 2007: 22). Dementsprechend kam es dazu, dass Frida während ihrer

Genesung zuhause zu malen begann. Das erste Ölgemälde, das sie in diesem Zusammenhang anfertigte, war ein Selbstporträt, das für Alejandro gedacht war (Salber 2008: 32).

Auch in Taymors Biopic sind es Fridas Eltern, die der angehenden Künstlerin Pinsel, Farben, Leinwände und eine eigens angefertigte Staffelei, welche sie im Bett aufstellen und von dort aus zeichnen kann, schenken. Außerdem wird am Baldachin ihres Himmelbetts ein Spiegel angebracht, sodass Frida sich selbst betrachten und malen kann. In diesem Zusammenhang entsteht auch ihr erstes Selbstporträt, während dessen Anfertigung im Hintergrund ruhige Gitarrenklänge zu hören sind, die auf neue Hoffnung hindeuten [00:17:42 – 00:18:36]. Laut Herrera war dieses erste Selbstporträt Fridas zur Versöhnung für Alejandro gedacht (Herrera 2008: 56). im Film dient es jedoch dazu, um Diego Rivera von ihrem Talent zu überzeugen [00:22:22 – 00:23:14].

Während ihrer Rekonvaleszenz war Frida dazu gezwungen, ein Gipskorsett nach dem anderen zu tragen, die ihr große Schmerzen bereiteten.

Das neue [Gipskorsett] wurde [ihr] [...] im Hospital der französischen Ordensfrauen angelegt. Die Prozedur dauerte vier Stunden. [Dabei] [...] hängte [man] sie am Kopf auf, damit sich ihr Rücken gut streckte, so sehr, daß [sic] sie auf den Zehenspitzen stand – für Frida eine Qual. Der feuchte Gips wurde auf ihren nackten Körper aufgetragen, und ein dröhnendes Gebläse trocknete den Panzer. (Jamis 2000: 116)

Auch in Taymors Biopic *Frida* wird diese qualvolle Prozedur dargestellt. Dabei wird Frida auf einem Sessel sitzend dargestellt. Sie hält sich an den Stangen einer Apparatur fest, an der ihr Kopf aufgehängt ist. Währenddessen tragen zwei Männer den feuchten Gips auf Fridas Körper auf [00:16:04 – 00:16:09]. Dabei fährt die Kamera um die Gemarterte rundherum und endet in einem Zoom auf dem Gesicht der Malerin, auf welchem Tränen der Verzweiflung und der Schmerzen deutlich sichtbar werden [00:16:10 – 00:16:20]. Einige Szenen danach wird Frida erneut auf einem Sessel sitzend gezeigt, wobei ein Arzt ihr Gipskorsett aufschneidet. Währenddessen sind ruhige Gitarrenklänge zu hören. Fridas Gesicht ist dabei schmerzverzerrt und sie schließt ihre Augen [00:18:38 – 00:18:46]. Nachdem der Arzt ihr Gipskorsett abgenommen hat, ist es Frida nach vielen Monaten endlich möglich, einen tiefen Atemzug

zu holen. Sie scheint erleichtert zu sein und lässt sich von ihrer Schwester Cristina umarmen [00:18:47 – 00:19:00].

In der nächsten Einstellung ist Frida in ihrem Rollstuhl im Innenhof des Blauen Hauses zu sehen. Sie malt ein Porträt von ihrer Schwester Cristina [00:19:01 – 00:19:25]. Als ihre Eltern kommen, kündigt Frida aufgeregt an, dass sie eine Überraschung für die beiden habe [00:19:26 – 00:19:35]. Danach ertönen sanfte Töne eines Saiteninstruments. Ein Zoom wird auf Fridas Füße durchgeführt. Frida steht langsam selbstständig von ihrem Rollstuhl auf und geht ganz ohne Hilfe auf ihre Eltern zu [00:19:36 – 00:20:06]. Dort angekommen stößt Frida einen Jubelschrei aus und umarmt überglücklich ihre Eltern, während im Hintergrund lebhafte Musik, die Freude und Glückseligkeit ausdrückt, ertönt [00:20:07 – 00:20:12].

Herrera zufolge war es Frida drei Monate nach ihrem schrecklichen Unfall, am 18. Dezember 1925, wieder möglich, selbständig Mexiko-Stadt zu besuchen. Frida verzichtete auf eine Anmeldung für das neue Schuljahr an der *Preparatoria*, nachdem sie die Abschlussklausur im Herbst 1925 versäumt hatte. Wegen den hohen Arztkosten, die durch ihre Behandlungen entstanden, kam die Familie Kahlo immer mehr in Geldnot. So wird angenommen, dass Frida ihrem Vater im Fotostudio unter die Hände gegriffen hat und auch noch weitere Gelegenheitsjobs ausgeführt hat (Herrera 2008: 54).

Die Geldnot, die die Familie Kahlo laut Herrera durch ihre kostspieligen Behandlungen erlitt, wird in Taymors Film nicht angesprochen. Frida besucht jedoch auch im Biopic nach dem Unfall nicht mehr die *Preparatoria*. Darüber hinaus wird Frida auch nicht dabei gezeigt, mit Gelegenheitsjobs ihrer Familie unter die Arme zu greifen. So unterscheiden sich Biographie und Biopic ein weiteres Mal voneinander.

Nach Herrera entwickelte sich die Krise, in der sich Frida und Alejandro Beziehung befand, „zu einem ernsten Bruch“ (Herrera 2008: 54). In Folge entstand Fridas erstes Selbstbildnis, das als Geschenk für Alejandro gedacht

war und als „ihr erstes ernstzunehmendes Gemälde“ anzusehen ist. Bis heute ist unklar, wie viel dieses Bild zu Frida und Alejandro's weiterer Beziehung beigetragen hat, denn kurz nachdem Alejandro das Porträt erhalten hatte, erklärte er sich damit einverstanden, „sich mit Frida wieder auszusöhnen“ (Herrera 2008: 56).

In Taymors Biopic hingegen fertigt Frida ihr erstes Selbstporträt ohne wirklichen Grund an [00:17:42 – 00:18:36]. Darüber hinaus versöhnen sich Alejandro und Frida in Taymors Hollywoodproduktion nicht mehr. Ihre Beziehung ist endgültig beendet, als Frida Alejandro auffordert wegzugehen, nachdem dieser ihr mitgeteilt hat, er würde nach Europa ziehen, um dort zu studieren [00:13:23 – 00:16:02].

Ungefähr ein Jahr nachdem Frida aus dem Krankenhaus entlassen worden war, erlitt sie einen Rückfall. „Ein Spezialarzt erklärte, daß [sic] drei Wirbel unregelmäßig säßen. [Deshalb] [...] mußte [sic] [sie] mit verschiedenen Gipskorsetten für den Rücken und besonderen Stützkonstruktionen am rechten Fuß leben, wodurch sie wieder an das Haus gebunden war“ (Herrera 2008: 57). Frida kostete es viel „Selbstüberwindung,“ sich so wenig wie möglich zu bewegen. In dieser Zeit wandte sie sich „fast zufällig der Beschäftigung zu [...], die ihr weiteres Leben beherrschen sollte,“ nämlich dem Malen (Herrera 2008: 57-58).

Im Vergleich dazu wird der Rückfall, den Frida ein Jahr nach ihrem Krankenhausaufenthalt erleidet, in Taymors filmischer Inszenierung gänzlich ignoriert.

Laut Herrera reiste Alejandro in den Anfangsmonaten des Jahres 1927 für vier Monate nach Europa. Hierbei gibt es die Vermutung, dass Alejandro von seiner Familie nach Europa geschickt worden war, damit sein Kontakt zu Frida abflaute (Herrera 2008: 60). „Bei seiner Rückkehr im Herbst desselben Jahres setzten sie ihre Liebesbeziehung zwar fort, aber die Distanz zwischen ihnen hatte sich merklich vergrößert“ (Genschow 2007: 24).

In der Zwischenzeit schaffte es Frida durch ihre Bilder, „ihre Gefühlsleiden sichtbar“ zu machen (Herrera 2008: 61).

Malen wurde für Frida ein Kampf ums Dasein und ein Teil ihrer Selbstfindung: In der Kunst wie im Leben diente ihr die theatralische Selbstdarstellung als ein Mittel, die erreichbare Welt im Griff zu behalten. Man kann fast sagen, sie erfand sich immer wieder neu, wenn sie einen Rückfall erlitt und dann wieder gesund wurde. Sie entwarf eine Persönlichkeit, die sich mehr in ihrer Vorstellung bewegte und auslebte, als auf ihren Beinen. (Herrera 2008: 63)

Hierbei ist anzumerken, dass der Prozess des Malens in Taymors Biopic *Frida* äußerst selten dargestellt wird [00:17:42 – 00:18:36; 00:47:08 – 00:47:31; 00:56:54 – 00:57:06; 01:00:15 – 01:00:39; 01:42:00 – 01:42:10]. Das Endergebnis, also die fertigen Bilder selbst, werden im Film jedoch sehr oft in das Leben der Malerin eingeflochten [00:22:58; 00:23:38 – 00:23:44; 00:35:47 – 00:35:54; 00:38:49 – 00:38:58; 01:00:52 – 01:01:01; 01:07:38 – 01:07:45; 01:07:55 – 01:07:58; 01:08:49 – 01:08:56; 01:15:25 – 01:15:45; 01:16:19; 01:16:26 – 01:16:43; 01:23:05 – 01:23:46; 01:38:38 – 01:39:38; 01:41:39 – 01:41:59; 01:47:55 – 01:50:01; 01:51:41 – 01:53:25].

In Fridas Gemälden „sind ihre Kraft und ihre Schmerzen stets gegenwärtig“. So wurde „die Rolle der heroisch Leidenden [allmählich] ein unlösbarer Bestandteil von Fridas Persönlichkeit“ (Herrera 2008: 65). Ein gutes Beispiel hierfür wäre Fridas berühmtes Gemälde *Die gebrochene Säule*, das 1944 in einer Zeit entstand, zu der sie „wieder einmal bewegungsgehindert war und wie 1927 in einem [Stahlkorsett] [...] steckte“. Nach Herrera wird Fridas Schmerz „durch die Nägel sinnlich anschaulich, die in ihren nackten Körper geschlagen sind“. Ihr Körper ist in der Mitte durch einen Riss in zwei Teile aufgespalten, „und die beiden Teile werden von dem orthopädischen Korsett zusammengehalten, das als Symbol der Unfreiheit der zur Unbeweglichkeit Verurteilten verstanden werden muß [sic]“. Das Bild erlaubt einen Blick in das Innere Fridas Körpers, wo „eine gebrochene ionische Säule anstelle ihres kranken Rückgrats [zu sehen ist]; auf diese Weise ist die lebendige Substanz durch eine bröckelnde Ruine ersetzt“ (Herrera 2008: 65).

6 Die Taube und der Elefant

Am Ende des Jahres 1927 war Frida wieder soweit in der Lage, ein beinahe normales Leben zu führen. Kurze Zeit später „wurde Frida in einen Freundeskreis eingeführt, der sich um den kommunistischen Exilkubaner Julio Antonio Mella gebildet hatte“. In diesem Zusammenhang lernte sie auch die Fotografin Tina Modotti, die damalige Geliebte Mellas, kennen und schloss Freundschaft mit ihr (Herrera 2008: 67). Tina führte Frida „in das Boheme-Leben von Künstlern und linkspolitischen Literaten“ ein, welche „die beliebte Fotografin umgaben“. Alejandro konnte sich jedoch absolut nicht mit diesen Menschen identifizieren, weshalb es im Juni 1928 dann auch zur endgültigen Beendigung der Beziehung zwischen den beiden kam. Für Frida war die Trennung anfänglich sehr schwer. Kurze Zeit später wurde sie jedoch von Tina Modotti in die Kommunistische Partei eingeführt, wo sie auch Diego Rivera kennen lernte, „auf den sie nun ihre Liebe lenkte“ (Herrera 2008: 68). „Bei dieser erneuten Begegnung war [Diego] [...] 41 Jahre alt [...] [und] hatte drei Ehen hinter sich, aus denen insgesamt drei Töchter hervorgegangen waren“ (Genschow 2007: 26).

Frida begegnete Diego Rivera anscheinend zum ersten Mal „bei einer Gesellschaft im Haus von Tina Modotti“ (Genschow 2007: 26). Etwa 25 Jahre nach diesem ersten richtigen Kennenlernen äußerte sich Frida folgendermaßen dazu:

Die Begegnung fand zu einer Zeit statt, als alle Leute mit Pistolen bewaffnet herumliefen; wenn es ihnen Spaß machte, schossen sie einfach die Straßenlaternen der Avenida Madero aus und zogen sich dadurch natürlich Ärger zu. Nachts zerschossen sie sie der Reihe nach, oder sie ballerten aus Jux in der Gegend herum. So schoß [sic] auch Diego einmal auf das Grammophon bei einer von Tinas Parties [sic]. Damals fing ich an, mich für ihn zu interessieren, obwohl er mir zugleich Angst machte. (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 73-74)

Diese Erzählung Fridas scheint „eine von vielen Versionen“ zu sein, wie sich die beiden kennengelernt haben. So beschreibt Frida „die Begebenheit zu verschiedenen Zeiten ihres Lebens jeweils anders. Die ‚offizielle‘ Version lautet“ aus der Sicht Fridas wie folgt (Herrera 2008: 74):

Sobald sie mich wieder auf die Straße hinaus ließen, klemmte ich mir meine Bilder unter dem Arm und machte mich auf den Weg zu Diego Rivera, der damals gerade im Erziehungsministerium an Wandmalereien arbeitete. Ich kannte ihn noch nicht persönlich, aber ich bewunderte ihn über alle Maßen. Ich war so kühn, ihn von seinem Gerüst herunterzubitten und ihn über meine Bilder um seine Meinung zu fragen. Ohne große Umschweife rief ich: ‚Diego, komm doch mal runter!‘, und wie es seine bescheidene und liebenswürdige Art nun einmal ist, kam er auch. ‚Also, ich bin nicht zum Flirten hergekommen, habe ich gesagt, ‚auch wenn du als Charmeur bekannt bist. Ich will dir meine Bilder zeigen. Falls du sie interessant findest, sag’s mir; wenn nicht, sag’s mir auch, dann werde ich eben etwas anderes [sic] arbeiten, um meine Familie damit zu unterstützen.‘ Er schaute sich die Sachen eine Weile an und sagte dann: ‚Zunächst einmal das Selbstporträt, das gefällt mir, das ist originell. Die anderen drei Bilder scheinen mir von Sachen beeinflusst [sic], die du irgendwo gesehen haben mußt [sic]. Jetzt geh nach Hause und mal noch ein Bild. Am nächsten Sonntag komme ich und werde dir sagen, was ich davon halte.‘ Das tat er denn auch, und sein Urteil war, daß [sic] ich Talent hätte. (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 74)

Diese „offizielle Version“ von Diego und Fridas erster Begegnung wird auch in ähnlicher Weise in Taymors Hollywoodproduktion dargestellt. So wird die wieder selbstständig zu gehen fähige Frida dabei gezeigt, wie sie zögernd in einen Bus einsteigt, der sie in das Zentrum von Mexiko-Stadt bringt. Dabei trägt sie in der einen Hand drei Bilder unter die Achsel geklemmt und in der anderen Hand hält sie einen Stock, auf den sie sich stützt [00:20:13 – 00:20:38]. Im Zentrum angekommen betritt sie den Hof des mexikanischen Nationalpalastes, wo Diego Rivera gerade in blauer Latzhose und mit Stetson bekleidet eines seiner berühmten Fresken anfertigt. Im Hintergrund ist für das Publikum eine hoffnungsvolle Melodie vernehmbar. Als sie Diego im zweiten Stock des Nationalpalastes ausmachen kann, schreit sie dem Künstler zu, dass sie ihm etwas zeigen will. Diego weigert sich anfänglich, seine Arbeit wegen Frida zu unterbrechen. Als diese ihn jedoch „Fettwanst“ nennt und ihn keck dazu auffordert, zu ihr herunterzukommen, scheint Diego von Fridas kühner und selbstsicherer Art beeindruckt zu sein und steigt zu ihr in den Innenhof des Nationalpalastes herab. Dabei wird im Hintergrund eine lebensbejahende und frohe Melodie eingespielt [00:20:39 – 00:21:46]. Unten angekommen erklärt Frida Diego, dass sie nicht zum Spaß oder zum Flirten hergekommen sei. Sie macht ihm klar, dass sie Bilder gemalt hat, die sie einem wirklichen Maler zeigen möchte und bittet Diego um seine ehrliche

Meinung. Diego erkennt Frida sofort wieder aus der Zeit, an der er in der *Preparatoria* gearbeitet hatte. Sie meint, dass sie ihre Eltern mit ihrer Malerei finanziell unterstützen möchte. Daraufhin erwidert Diego, dass sie das beste ihrer Bilder dalassen solle. Wenn ihm das Bild gefällt, so verspricht er ihr, am folgenden Sonntag zu ihr nachhause zu kommen und ihre anderen Gemälde zu betrachten [00:21:55 – 00:22:46]. Daraufhin lässt ihm Frida ihr erstes Selbstporträt da. Als Diego am Ende seines Arbeitstages in den Innenhof kommt, passiert er Fridas Selbstporträt, das an einer Säule gelehnt ist. Rauchend betrachtet er das Gemälde ohne dabei seine Gefühle zu verraten [00:22:47 – 00:23:13].

Im nächsten Moment ist die rauchende Frida zu sehen, die in ein Buch vertieft ist [00:23:16 – 00:23:24]. Im Hintergrund öffnet sich plötzlich eine Türe und der massige Diego steht mit Stetson, brauner Jacke und blauer Hose im Türrahmen des Blauen Hauses. Frida, in dunkelblauer Hose und hellblauem Hemd gekleidet, scheint sichtlich überrascht von Diegos Besuch zu sein und heißt ihn mit der Anrede „Genosse Rivera“ herzlich willkommen [00:23:25 – 00:23:36]. Im Anschluss betrachtet Diego all ihre Gemälde, die der Reihe nach in ihrem Zimmer aufgestellt sind. Dabei bemerkt Diego an, dass Fridas Werke wirklich gut seien und meint, dass sie Talent habe. Darüber hinaus rät er ihr dazu, mit der Malerei fortzufahren [00:23:37 – 00:24:53].

Die filmische Darstellung dieses ersten Besuchs Diegos im Blauen Haus unterscheidet sich jedoch ein wenig von der Beschreibung Diegos selbst, der die Entwicklung der Beziehung zu Frida folgendermaßen wiedergibt:

Prompt am folgenden Sonntag war ich in Coyoacán und suchte nach der Nummer 126 in der Avenida Londres. Als ich an der Tür klopfte, hörte ich jemanden über mir die Internationale pfeifen. Beim Hinaufschauen entdeckte ich Frida in Overalls auf einem Baum, von dem sie gerade heruntergeklettert kam. Sie lachte fröhlich, nahm mich bei der Hand und führte mich ins Haus, wo ich übrigens niemandem begegnete, und dann in ihr Zimmer. Dort stellte sie mir alle ihre Bilder hin. Sie erfüllten mich mit einer wunderbaren Freude ebenso wie der Raum mit der temperamentvollen Gegenwart dieses Mädchens. [...] Ein paar Tage später nach diesem Besuch im Hause Kahlo küßte [sic] ich sie zum ersten Mal. Als ich meine Arbeit im Erziehungsministerium beendet hatte, begann ich ernstlich um sie zu werben. (Diego Rivera zit. n. Herrera 2008: 77)

Hierbei wird klar, dass sich die Darstellung von Diegos Besuch in Taymors Biopic von Riveras Schilderung in einigen kleinen Details unterscheidet. So sitzt die Frida, wie sie von Rivera beschrieben wird, in einem Baum, von wo aus sie das bekannteste Lied der sozialistischen Arbeiterbewegung pfeift, wohingegen die Frida in Taymors Film rauchend über ein Buch gebeugt sitzt [00:23:16 – 00:23:24]. Fridas sozialistische Einstellung kommt jedoch auch in Taymors Biopic deutlich zum Vorschein, indem sie Diego bei der Begrüßung mit „Genosse“ anspricht [00:23:30 – 00:23:36]. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Darstellungen Fridas ist die Kleidung der Künstlerin. Während die „Film-Frida“ eine dunkelblaue Hose und ein hellblaues Hemd, das in die Hose gesteckt ist, trägt [00:23:32], hat die Frida aus Diegos Erzählung einen Overall an.

Wie genau sich die beiden kennengelernt haben, wird nie ganz aufgeklärt werden können. Man kann jedoch mit Sicherheit sagen, dass sich „die Beziehung zwischen Frida und Diego [...] nach ihrer ersten Begegnung stürmisch entwickelt“ hat. So nahm sich Diego die Sonntage über frei, damit er Zeit mit Frida verbringen konnte und diese wurde „immer häufiger bei dem Maler auf dem Gerüst“ gesichtet, von wo aus sie ihn bei der Arbeit betrachtete (Herrera 2008: 78).

Auch in Taymors Film wird deutlich, dass sich Frida und Diegos Beziehung schnell entwickelte. Eine Szene zeigt die beiden auf einer Party in Tina Modottis Haus, auf der sie jedoch noch als nur Freunde erscheinen. Als sie dort ankommen, sind bereits beträchtlich viele Leute da, die ausgelassen Charleston tanzen und feiern [00:24:54 – 00:25:00]. Frida trägt ein rotes Kleid, welches sie unter einer grünen Stola mit roten aufgedruckten Blumen versteckt hält, ihr Haar ist zu einem Zopf geflochten [00:25:01 – 00:25:16]. Mitten im Geschehen ist die Gastgeberin Tina Modotti zu sehen, die Frida sogleich von Diego vorgestellt bekommt. Auf der Party freunden sich Tina und Frida schnell an und Tina stellt Frida allen möglichen berühmten Persönlichkeiten vor [00:25:24 – 00:26:04]. Auf dieser Party lernt Frida auch

Diegos Ex-Frau Lupe Marín kennen, mit der sie sich kurz unterhält und die sie vor Diego warnt [00:26:18 – 00:26:18].

Zur späteren Stunde gerät Diego mit dem Maler David Alfaro Siqueiros in eine hitzige Diskussion, in der Diego seinen Kopf verliert, wütend aufspringt, seine Pistole zückt und unkontrolliert auf das Grammophon schießt [00:27:20 – 00:28:40]. Diese Geschichte, die Frida einmal selbst erzählt hat, wird auch in Herreras Biographie (Herrera 2008: 73-74) zitiert⁵. Um den Streit zwischen den beiden zu schlichten, stellt Tina den zwei Männern eine Flasche Tequila auf den Tisch und fordert sie dazu auf, zu zeigen, wer am meisten davon trinken kann. Der Gewinner hat einen Tanz mit Tina frei [00:28:41 – 00:28:50]. Daraufhin trinkt jeder der beiden einen großen Schluck Tequila. Als Diego jedoch die Flasche niederstellt, greift Frida danach und trinkt einen beträchtlichen Schluck, der die beiden Männer eindeutig in den Schatten stellt. Die Männer blicken Frida ungläubig an, während Frida mit Tina an der Hand auf die Tanzfläche tritt [00:28:51 – 00:30:03].

Daraufhin folgen die anderen Gäste den beiden Frauen und versammeln sich im Türrahmen, während Frida einer Frau etwas ins Ohr flüstert. Anschließend beginnt ein Mann, auf einer Gitarre zu spielen und die Frau fängt damit an, einen Tango zu singen. Frida zieht Tina nahe an sich heran und die beiden beginnen zu tanzen [00:29:53 – 00:30:10]. Dabei nimmt Frida die Führungsposition ein. Der Tanz der beiden Frauen ist verführerisch und provozierend. Während der Tanz schneller wird und die Leute zum Takt zu klatschen beginnen, beobachtet Diego Frida begeistert. Am Höhepunkt des Tanzes baut Frida eine Fallfigur ein, bei der sie Tina nach hinten in ihre Arme neigen lässt und sie danach innig küsst, woraufhin die Zuseher laut applaudieren [00:30:11 – 00:31:38]. Die Tanzszene mit Tina Modotti scheint in Taymors Film jedoch frei erfunden zu sein, da sie in Herreras Biographie mit keiner Silbe erwähnt wird.

Laut Herrera war Frida, kurze Zeit nachdem sie Diego kennengelernt hatte, bereits „Mitglied des Bundes junger Kommunisten,“ die „an

⁵ Das Zitat hierzu ist auf S. 27 dieser Diplomarbeit zu finden.

Arbeiterversammlungen und heimlichen Sitzungen teil[nahm] und [...] auch Reden [hielt]“ (Herrera 2008: 79). Laut Alejandro trug Frida von da an nur noch „schwarze[...] und rote[...] Hemden mit einer Emailleanstecknadel, die Hammer und Sichel darstellte“ (Alejandro Gómez zit. n. Herrera 2008: 79).

So stellte Diego Frida im Jahre 1928 auch in seinem „Wandgemälde *Die Erhebung*“ als „militante Kommunistin“ dar. In diesem Bild wird Frida „in jugenhafter Pose, mit kurzgeschnittenem Haar, den drahtigen Körper in einem Arbeiterhemd mit dem roten Stern“ beim Austeilen von Waffen gezeigt (Herrera 2008: 79-80).

Dies wird auch in Taymors Biopic eingearbeitet. Dabei wird Frida in einer roten Bluse mit einem roten Stern auf der Brust und kurzem schwarzen Haar, die ein Gewehr in der einen und ein Bajonett in der anderen Hand hält, dabei gezeigt, wie sie Diego für eines seiner Wandgemälde Modell steht [00:31:39 – 00:31:50]. Anschließend sieht man die beiden arbeitend in einem Raum, in dem neue kommunistische Pamphlete gedruckt werden, und in dem reges Treiben herrscht [00:31:51 – 00:32:01]. Daraufhin sieht man die Diego und Frida in der ersten Reihe einer Demonstration, wobei Frida ihre geballten Fäuste in die Luft wirft und zusammen mit den übrigen Demonstrierenden Parolen ausruft [00:32:02 – 00:32:11]. Nach der Demonstration wird deutlich, dass Diego Parteivorsitzender ist, während Frida ein Mitglied der Partei ist. Er führt Frida vor die Tür eines Gebäudes, das sich als sein Atelier herausstellt [00:32:12 – 00:32:48]. Hier stellt Frida klar, dass Diego nicht glauben soll, dass sie mit ihm schlafen wird, nur weil er sich um sie angenommen hat. Daraufhin macht Diego ihr den Vorschlag, für immer nur Freunde zu sein, worauf die beiden mit der Hand einschlagen. In derselben Sekunde, zieht Frida Diego jedoch an sich und küsst ihn innig. Als sich die beiden voneinander lösen, geht plötzlich das Licht in der Straße an. Daraufhin führt Diego sie in sein Atelier und die beiden schlafen miteinander [00:32:49 – 00:34:51]. Die eben erwähnte Szene, in der die Straßenlaternen angehen, sobald Frida und Diego sich voneinander losreißen, scheint Taymor aus einer von Diegos Erzählungen aufgegriffen zu haben, die jedoch unter anderen Umständen, als im Biopic umgesetzt, abgelaufen ist.

Laut Herrera wurden Diegos Gefühle zu Frida immer stärker und er genoss Fridas offenes und lustiges Wesen. Besonders gerne rief er sich eine Szene ins Bewusstsein, die sich abspielte, während er mit Frida in Coyoacán spazieren ging. Das frisch verliebte Paar „fühlte[...] sich gestört, als plötzlich die Lichter der Straßenbeleuchtung angingen“ (Herrera 2008: 78).

Ich folgte einem Impuls und beugte mich zu ihr, um sie zu küssen, und sowie unsere Lippen sich berührten, erlosch die Laterne, bei der wir gerade standen, und sie ging prompt wieder an, sobald wir uns vom Kuß [sic] trennten. Wir küßten [sic] uns immer wieder unter den anderen Lampen mit derselben elektrisierenden Wirkung. (Diego Rivera zit. n. Herrera 2008: 78)

Auch in Taymors Hollywoodproduktion wird die Entwicklung von Frida und Diegos Beziehung als rasant dargestellt. So sieht man die beiden glücklich auf einem Obst- und Gemüsemarkt spazieren, während im Hintergrund ruhige Gitarrenklänge zu vernehmen sind. Sie albern herum und scheinen viel Spaß zusammen zu haben [00:34:52 – 00:35:35]. Im Anschluss daran sieht man Diego und Frida im Bett liegen, welches von Fridas Gemälden umsäumt ist. Diego betrachtet begeistert Fridas Bilder und meint, dass er nur die äußere Welt darstellt, wohingegen Frida von Innen aus malt. Daraufhin schlägt Diego vor, dass die beiden heiraten sollten. Nach anfänglichem Zögern und nach einer Warnung Diegos, dass er einer Frau nicht treu sein kann, willigt Frida letztendlich in die Heirat ein [00:35:36 – 00:37:34].

In Herreras Biographie wird auf den genauen Hergang des Heiratsantrages nicht eingegangen, sondern nur darüber informiert, dass Diego und Frida schlussendlich beschlossen, den Bund fürs Leben einzugehen. Fridas Mutter war jedoch äußerst abgeneigt von den Hochzeitsplänen ihrer Tochter (Herrera 2008: 83-84). Trotzdem erfolgte die Vermählung der beiden am 21. August 1929 (Herrera 2008: 84). Zu diesem freudigen Ereignis äußerte sich Frida folglich:

Mit siebzehn verliebte ich mich in Diego, und meine Eltern waren nicht entzückt davon, weil er als Kommunist bekannt war und weil er nach ihren Worten wie ein vollgefressener Breughel aussah. Es wäre, sagten sie, wie die Hochzeit zwischen einem Elefanten und einer Taube. Trotzdem habe ich alles im Hof in Coyoacán so vorbereitet, so

daß [sic] wir am 21. August 1929 die Ehe schließen konnten. Ich lieh mir Rock, Bluse und *rebozo*⁶ von unserem Dienstmädchen. Ich versteckte den geschienten Fuß, so gut es ging, und wir wurden Mann und Frau. (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 84)

In Taymors Biopic wird Frida anfänglich als wunderschöne Braut in einem weißen europäischen Rüschenkleid, einem weißen Schleier und einem Perlenkranz im zurückgesteckten Haar dargestellt. Die Braut wird von einem Dienstmädchen, das im Gegensatz zur Braut eine traditionelle mexikanische Tracht, nämlich ein grünes Kleid und eine rote Stola um die Schultern, trägt, zurechtgemacht. Diese Szene wird von ruhigen Gitarrenklängen untermalt [00:37:35 – 00:37:52].

Die nächste Szene zeigt die empörte Matilde Kahlo, die aufgeregt mit ihrem Mann diskutiert [00:37:54]. Wie in Herreras Biographie (Herrera 2008: 83-84) wird Fridas Mutter auch im Film mit einer ablehnenden Haltung gegenüber der Hochzeit ihrer Tochter dargestellt [00:37:54 – 00:38:00]. Die Gründe, die Matilde Kahlo im Film gegen die Vermählung von Frida aufbringt, sind die Tatsachen, dass Diego bereits geschieden ist, mehrere Kinder hat und außerdem Atheist und Kommunist ist. Daraufhin nimmt Fridas Vater Diego jedoch in Schutz und fordert seine Frau dazu auf, nicht zu vergessen, dass Diego so großzügig war, die Hypothek ihres Hauses zu bezahlen [00:38:01 – 00:38:20]. Diese freigiebige Geste Diegos wird auch in Herreras Werk angesprochen. In der Biographie bezahlt Diego jedoch erst wenige Zeit nach der Heirat die gesamte Hypothek, die auf dem Blauen Haus lag, welches „die Kahlos sonst nicht mehr hätten halten können, und er gestattete seinen Schwiegereltern, weiter darin zu wohnen“ (Herrera 2008: 83). In Taymors Film lenkt Matilde Kahlo schlussendlich widerwillig in die Hochzeit ihrer Tochter ein, meint jedoch, dass die Vermählung von Frida und Diego der Heirat einer Taube mit einem Elefanten gleiche [00:38:21 – 00:38:25].

Als die Braut in Taymors Biopic den Raum betritt, in dem der Bräutigam und die restlichen Verwandten auf sie warten, ertönen festliche Streichertöne. Der Blick richtet sich auf Frida, die nun jenes grüne Kleid mit jener roten Stola um

⁶ Eine Art Stola.

die Schultern trägt, das vorher das Dienstmädchen getragen hatte. Dazu trägt Frida goldene Ohrringe, eine grüne Kette und grüne Bänder in dem hochgesteckten Haar [00:38:35 – 00:38:40]. Ein Zoom wird auf Diegos lächelndes Gesicht durchgeführt, der in einem Zoom auf Fridas glückliches Gesicht übergeht. Der Austausch der liebevollen Blicke des Brautpaares wird von ruhigen und zufriedenen Gitarrenklängen unterstrichen [00:38:41 – 00:38:47].

Im Anschluss wird Fridas Hochzeitsporträt, welches sie im Jahre 1931 von ihrer Vermählung malte und sie und Diego in Hochzeitskleidung darstellt (Waberer 1992: 22) in Taymors Hollywoodfilm eingewebt [00:38:48]. Dabei wird zuerst Fridas zweidimensionales Gemälde eingeblendet, dessen Protagonisten Frida und Diego sich plötzlich in wirkliche Menschen verwandeln, die von zu ausgelassener Musik tanzenden Paaren umgeben sind. Der Zuseher bzw. die Zuseherin befindet sich plötzlich mitten im Geschehen von Frida und Diegos Hochzeitsfeier wieder, auf der unglaublich viele Menschen tanzen, essen und feiern [00:38:48 – 00:39:00].

Laut Herrera fand nach Diego und Fridas Eheschließung noch eine Feier mit der Familie und den engsten Freunden statt. Gutgläubig forderte Frida auch Lupe auf, zu kommen. Anfangs schien alles auch gut zu laufen, „[d]och mitten während des Festes ging [Lupe] [...] plötzlich auf Frida zu, hob ihr den Rock hoch und rief in die Gesellschaft: ‚Seht ihr diese beiden Stöcke? Mit so was muß [sic] Diego jetzt vorliebnehmen, wo er mal meine Beine gehabt hat!‘ Damit verließ sie im Gefühl ihres Triumphs die Runde“ (Herrera 2008: 86).

Diese Szene wird auch in Taymors Biopic eingebaut. Am Anfang der Feier ist Fridas Mutter zu sehen, die alleine in einer Ecke sitzt und sich nicht gut zu unterhalten scheint, während sich Fridas Vater, der ausgelassen mit Tina Modotti tanzt, ganz offensichtlich prächtig amüsiert [00:39:01 – 00:39:14]. In einer späteren Szene ist auch ein Streit zwischen Fridas Schwester Cristina und deren Mann zu beobachten und des Weiteren ist erkennbar, dass Diegos Ex-Ehefrau Lupe Marín, die auch zu der Feier eingeladen worden ist, bereits sichtlich zu viel Alkohol getrunken hat [00:39:15 – 00:39:40]. Zu späterer

Stunde scheinen bereits die meisten Gäste betrunken zu sein, die lallend ein Lied zum Besten geben und sich kreisförmig um Diego und Frida versammelt haben [00:40:49 – 00:41:40]. Plötzlich wird die Szene von einer völlig wütenden Lupe unterbrochen, die Diego als „verdammten Hurensohn“ beschimpft. Anschließend wiederholt Lupe einige Male außer sich, dass sie nicht verstehen könne, warum Diego „diese Beine [...] hergegeben [hat]“. Dabei klatscht sie sich mehrere Male auf die nackten Oberschenkel und meint, dass er jetzt mit „diesen dürren Stecken“ vorliebnehmen muss, währenddessen sie versucht Frida das Kleid hochzuziehen, um ihre Beine bloßzustellen. Während der Rangelei zwischen den beiden Frauen lacht Diego nur. Nachdem Lupe den Raum verlassen hat, läuft Frida verletzt und gekränkt von der Feier davon. Zuhause in Diegos Haus versöhnen sich die beiden jedoch schnell wieder [00:41:41 – 00:43:33].

7 Anfänge einer Ehe

Laut Herrera wohnten Frida und Diego zu Beginn ihrer Ehe in einem ansehnlichen Haus, welches noch unter der Diktatur Díaz' erbaut worden war (Herrera 2008: 89). Frida beschreibt ihr erstes eigenes Zuhause folgendermaßen:

Als Einrichtung hatten wir ein schmales Bett, einen langen schwarzen Tisch, Eßzimmermöbel [sic], die ein Geschenk von Frances Toor waren, und einen gelben Küchentisch, den mir meine Mutter mitgegeben hatte. Wir schoben ihn in eine Ecke und stellten unsere archäologischen Sammelstücke darauf. [...] Außerdem waren ständig mehrere Gäste in unserem Haus, Siqueiros mit seiner Frau, Blanca Luz Bloom und zwei weitere Kommunisten. So hausten wir alle zusammen, unter dem Tisch, in Ecken und in den Schlafzimmern. (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 89)

Dieses Zusammenleben „in der marxistischen Großfamilie“ währte jedoch nicht für lange Zeit, „denn Diego, [der] damals noch Generalsekretär der Kommunistischen Partei Mexicos [sic] [war], wurde von stalinistischen Scharfmachern angegriffen“ (Herrera 2008: 89) und schließlich am 3. Oktober 1929 endgültig „aus der Partei ausgeschlossen“. Dies hinderte Diego jedoch nicht daran, seiner kommunistischen Gesinnung weiterhin treu zu bleiben (Herrera 2008: 90). Aus Solidarität zu ihrem Mann stieg Frida sofort nach Diegos Ausschluss aus der Partei aus (Herrera 2008: 91).

In Taymors Film werden die Anfänge von Diego und Fridas Ehe etwas anders als in Herreras Biographie dargestellt. So wohnen die beiden zwar in Diegos Haus, doch es stellt sich heraus, dass außer ihnen nur noch Lupe Marín mit den Kindern das obere Stockwerk des Hauses bewohnt und keine anderen Bewohner das Haus mit den Riveras teilen [00:44:28 – 00:44:33]. Lupe wird in Herreras Biographie jedoch nie als Mitbewohnerin des frischvermählten Ehepaars erwähnt. Darüber hinaus stimmt im Film auch die Beschreibung der Einrichtung nicht mit der von Herrera überein. So steht dem Ehepaar Rivera im Biopic ein großes, breites Bett zur Verfügung [00:43:37], das im Gegensatz dazu von Herrera als „schmales Bett“ beschrieben wird und es ist weder ein „lange[r] schwarze[r] Tisch“ noch ein „gelbe[r] Küchentisch“ zu

sehen, auf dem Frida zufolge „archäologische Sammelstücke“ (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 89) platziert sein sollten [00:43:38 – 00:44:44].

Laut Herrera war Frida in den ersten Monaten ihrer Ehe nicht wirklich produktiv. Vielmehr kümmerte sie sich um Diegos Wohlergehen als um ihre Kunst. Um Diego zufrieden zu stellen, bekam sie Hilfe von Lupe, die ihr zeigte, was Diego besonders gern mochte. So kam Lupe eines Tages zu Frida nachhause „und schleifte [diese] [...] sofort auf den Markt, um Töpfe, Pannen und andere Utensilien zu besorgen“. Anschließend lehrte sie Frida, wie man Diegos Lieblingsgerichte zubereitete und zeigte ihr auch, „wie Diego sich den Korb mit dem Mittagessen wünschte: mit Blumen geschmückt und bedeckt mit einem Tüchlein, auf dem liebevolle Sätze gestickt waren“ (Herrera 2008: 91).

Dass Lupe Frida zeigte, wie man richtig kochte, wird auch in Taymors Biopic aufgegriffen. So sieht man Frida am Morgen nach ihrer Vermählung alleine im Bett aufwachen [00:43:35 – 00:43:45]. Als sie in die Küche tritt, isst Diego bereits ein deftig aussehendes Gericht. Auch für Frida steht eine beträchtliche Portion bereit, welche sie genussvoll probiert. Als Frida jedoch erfährt, dass das Gericht von Lupe und nicht von Diego zubereitet worden ist, die darüber hinaus auch noch im selben Haus, einen Stock über dem frischvermählten Ehepaar wohnt, ist Frida außer sich vor Wut. Sie springt auf, nimmt Diegos und ihr eigenes Teller und wirft die Speisen samt Teller in den Mülleimer [00:43:46 – 00:44:38]. Daraufhin eilt die erzürnte Frida in den oberen Stock und klopft wütend an Lupes Tür. Dieses Hinaufschreiten wird von tiefen und wilden Basstönen unterstrichen, die Fridas Wut besser zum Ausdruck bringen sollen. Als Lupe die Tür öffnet, fordert Frida diese dazu auf, sich aus „ihrer“ Küche fernzuhalten, woraufhin Lupe meint, dass ihre Ehe nur dann halten wird, wenn Frida das Kochen lernt [00:44:39 – 00:45:14].

Die nächste Szene stellt die beiden Frauen in der Küche dar. Lupe zeigt Frida, wie man Diegos Lieblingsgerichte richtig zubereitet. Währenddessen erzählt sie alle möglichen Geschichten über ihre Ehe mit Diego, unter anderem, dass Diego eines Tages drei Tage lang nicht heimgekommen ist,

weshalb Lupe so wütend war, dass sie zwei seiner geliebten Aztekenstatuen zerstampft und diese in seine Suppe gegeben hat, welche Diego genussvoll verschlang [00:45:15 – 00:45:58]. Diese Szene soll laut Gottschalk (2009: 46) wirklich passiert sein (vgl. auch S. 13, Fußnote 4 dieser Diplomarbeit). Zum Dank, dass Lupe ihr das Kochen beigebracht hat, fertigt Frida ein Porträt von Lupe an [00:47:07 – 00:47:30].

Nach Herrera wurde Frida bereits in ihrem ersten Ehejahr schwanger. Sie war übergücklich über diese Nachricht. Ihr Glück wurde jedoch nach nur drei Monaten überschattet, als sie eine Fehlgeburt erlitt. Dies war jedoch nicht ihr einziges Leid, denn anscheinend soll Diego Frida im Jahre 1930 mit seiner Assistentin Ione Robinson betrogen haben (Herrera 2008: 94). Diego war alles andere als ein treuer Ehemann. Dies löste bei Frida an manchen Tagen Verzweiflung aus, an anderen wiederum beobachtete sie „belustigt seine[...] amourösen Abenteuer[...]“ (Herrera 2008: 95). Doch dies schien nur eine Taktik zu sein, um ihren Kummer zu verbergen und zu überspielen, denn einmal meinte Frida: „Ich bin in meinem Leben von zwei großen Unfällen betroffen worden. Der eine geschah, als ich von einer Straßenbahn überfahren wurde, der andere ist Diego“ (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 94).

Dennoch ist anzunehmen, dass Frida ihren Mann liebte und ihm „eine gute Gefährtin“ sein wollte, was aber nicht bedeutete, dass sie sich in den Hintergrund drängen ließ. Diego gefielen „starke und unabhängige Frauen“ und er bewunderte an Frida, dass sie „ihren Mädchennamen behielt und versuchte, ihren eigenen Lebensunterhalt zu verdienen, um wirtschaftlich unabhängig von ihm zu sein“ (Herrera 2008: 95-96).

Nachdem Lupe ihr gezeigt hat, wie man Diegos Lieblingsgerichte richtig zubereitet, wird Frida in Taymors Biopic dabei gezeigt, wie sie dem Künstler sein Mittagessen vorbeibringt. Dabei sind im Hintergrund lebendige Gitarrenklänge zu hören [00:47:31 – 00:47:37]. Als Frida bei Diego in der Arbeit ankommt, wird dieser tief in seiner Arbeit versunken dargestellt. Er zeichnet gerade eine nackte Frau, die ihm Modell steht. Dabei gibt ihm Frida

Ratschläge, wie er seine Skizze noch verbessern könnte, welche Diego dankend annimmt [00:47:38 – 00:48:16].

Herrera zufolge war Frida in den Anfängen ihrer Ehe auf der Suche nach einer neuen Identität (Herrera 2008: 97). Um ihr neues Ich auszudrücken, begann sie mexikanische Tracht zu tragen, die sich zu ihrem Lieblingskleidungsstück entwickelte (Genschow 2007: 29-30). Hierbei bevorzugte Frida „die Kleidung der Frauen vom Isthmus von Tehuantepec [...], [...] [die als] besonders stattlich, hübsch, sinnlich, intelligent, tapfer und stark [galten]“ (Herrera 2008: 98). Darüber hinaus zählt Tehuantepec zu „einer der wenigen Weltgegenden, in denen sich das Matriarchat bewahrt hat“. Zudem gibt es in dieser Region kein Schlankheitsideal, sondern die dort lebenden Frauen wollen „nicht zuletzt mit ihrer voluminösen Kleidung klarstellen, daß [sic] sie stabil gebaut und gut ernährt sind und über eine entsprechend solide Arbeitskraft verfügen“ (Prignitz-Poda 2010: 31).

Zum Aussehen der Tracht aus Tehuantepec ist folgendes zu erwähnen:

Das Tehuantepec-Kostüm [...] besteht aus einer gestickten Bluse und einem langen Rock, meist aus rotem oder purpurfarbenem Samt mit weißen Baumwollrüschen am Saum. Zu den Accessoires gehören lange Ketten und Halsschmuck aus Goldmünzen, die die hart erarbeitete Mitgift eines Mädchens darstellen, und zu besonderen Anlässen tragen die Frauen einen kunstvollen Kopfschmuck mit gestärkten und gefältelten Spitzen, die ein wenig an eine Halskrause aus elisabethanischer Zeit erinnern. (Herrera 2008: 98)

Die mexikanische Tracht wurde zu Fridas unverwechselbarem Markenzeichen (Prignitz-Poda 2010: 31). Darüber hinaus trug Frida verschiedene Frisuren⁷, die zu ihrem außergewöhnlichen Kleidungsstil passten. So „flocht [sie] leuchtend farbige Bänder in ihr Haar und schmückte es mit Schleifen, Spangen, Kämmchen oder mit frischen Bougainvilleablüten“ (Herrera 2008: 99).

⁷ Prinzipiell wird das Haar „in zwei Zöpfe[...] mit eingeflochtenen farbenfrohen Bändern [getragen], die entweder auf dem Rücken herabhängen oder mit einer großen Schleife auf dem Kopf befestigt sind“ (Turok 2009: 57).

Zudem war Frida Schmuck äußerst wichtig. Im Laufe ihrer Ehe bekam Frida unendlich viele Schmuckstücke von Diego geschenkt. Sie trug sowohl billigen Glasschmuck als auch wertvollen oder schweren präkolumbischen Schmuck. Ein weiteres typisches Markenzeichen für Frida waren ihre mit reichlich Ringen geschmückten Finger, die sie ständig wechselte und „verschiedenste[r] Stile und Herkunft“ waren (Herrera 2008: 99). Diegos Freigiebigkeit wird auch in Taymors Film dargestellt. So schenkt Diego ihr eines Abends, als Frida sich zuhause im Spiegel betrachtet, eine rote antike Kette, die er ihr von hinten um den Hals hängt. Frida freut sich sichtlich über die Aufmerksamkeit ihres Mannes [00:48:17 – 00:48:35].

Herrera zufolge gibt es zwei Gründe, warum sich Frida gerne in exotischer, mexikanischer Tracht kleidete. Zum einen tat sie dies, um Diego zu gefallen, der die Kleidung der Frauen aus Tehuantepec sehr schätzte (Herrera 2008: 99). Zum anderen kleidete sich Frida in diesem Stil, um „die Narben und ihr Hinken [zu] verbergen“ (Herrera 2008: 101).

Die Frida, die in Taymors Biopic dargestellt wird, beginnt wie die Frida aus Herreras Biographie, am Anfang ihrer Ehe, mexikanische Trachten zu tragen. Hierbei fallen besonders ein langes blaues mit Spitzen am Saum verziertes Kleid auf, das Frida in der Szene trägt, in der sie Diego das Mittagessen bringt [00:47:32 – 00:47:43], sowie ein weiteres langes weißes Kleid, das am Saum mit Rüschen versehen ist, zu denen Frida goldene Ohrringe und die Haare zu einem Zopf geflochten trägt [00:48:40 – 00:50:07]. Die Gründe, warum Frida diese Kleider zu tragen beginnt, werden in Taymors Film jedoch nicht deutlich.

In Taymors Hollywoodfilm wird auch Diegos Untreue thematisiert. So wartet Frida eines Tages an Diegos Arbeitsplatz mit einem schön angerichteten Mittagessen auf den Maler [00:48:36 – 00:49:07]. Nach längerer Zeit betritt der sichtlich verspätete Künstler den Saal. Als Frida Diego umarmt, atmet sie den Geruch einer anderen Frau ein. Sie ist zutiefst verletzt und stößt Diego angewidert von sich weg. Dieser sieht seinen Seitensprung hingegen nur als lächerliche Lappalie an. Daraufhin verlässt Frida den Raum und ruft Diego

beim Hinausgehen noch zu, sich ausgiebig zu baden, da sie abends ausgehen würden [00:49:08 – 00:50:07]. Im Anschluss wird Frida in mexikanischer Tracht – sie trägt eine gelb-rot-schwarz karierte Bluse, einen schwarzen Rock, rote Ohrringe und die antike rote Kette, die Diego ihr geschenkt hat – singend in einer Bar gezeigt [00:50:08 – 00:50:55]. Diese Szene soll Fridas unerschütterliche Kraft darstellen. Am Ende des Lieds, das von Musikern begleitet wird, küsst sie Diego leidenschaftlich und leert daraufhin ein Glas Tequila [00:50:56 – 00:51:06]. Wenig später wird Diego von einem anderen Gast provoziert. Ohne nachzudenken verteidigt Frida ihren Mann, indem sie dem Aufwiegler Tequila ins Gesicht schüttet, woraufhin eine wilde Rauferei ausbricht, die von wilder Musik und Fridas Gesang begleitet wird [00:51:07 – 00:51:42].

8 Zu Besuch bei den „Gringos“

8.1 San Francisco

Laut Herrera nahm im Jahre 1924 die Bewunderung der mexikanischen Bevölkerung gegenüber der Wandmalerei unerwartet ab. So entwickelte sich der mexikanische Arbeitsmarkt für Diego als äußerst unsicher. Aus diesem Grund beschloss er mit Frida für einige Zeit in die Vereinigten Staaten zu gehen, in denen „sich der Ruf der mexikanischen Wandmalerei [...] [bereits] verbreitet [hatte], und besonders [Diego] [...] zu einer geradezu legendären Figur geworden [war]“ (Herrera 2008: 102).

So reisten Diego und Frida im November 1930 nach San Francisco. Zuvor hatte Diego bereits zwei wichtige Aufträge angenommen, die er in San Francisco ausführen sollte (Herrera 2008: 103).

Im Gegensatz dazu wird die Reise nach San Francisco in Taymors Hollywoodproduktion gänzlich weggelassen. So reisen die Riveras im Film gleich nach New York [00:53:01].

Herrera zufolge lernte Frida in San Francisco den Arzt Leo Eloesser kennen, dessen Spezialgebiet die Knochenchirurgie war und mit dem Frida eine intensive Freundschaft schloss, die ihr ganzes Leben lang andauern sollte (Herrera 2008: 107).

Während Diego in der vorübergehenden Wahlheimat seiner Arbeit nachging, begann Frida mit ihrem Porträt *Frida und Diego Rivera*, welches „eine Art Hochzeitsbild aus der Erinnerung“ darstellen sollte (Herrera 2008: 109). Auf dem Bild ist ein übergroßer Diego neben einer zierlichen Frida zu sehen. Die Aufteilung der Proportionen ist jedoch keineswegs übertrieben, da Diego „etwas über 1,80m groß [war] und [...] 1931 mehr als 130 Kilo [wog], während Frida mit ihren 44 Kilo kaum 1,60m groß war“ (Herrera 2008: 109-110).

Nachdem Diego seine Aufträge in San Francisco im Juni 1931 fertiggestellt hatte, kehrten die Riveras nach Mexiko zurück. Die beiden wohnten vorübergehend bei Fridas Eltern im Blauen Haus. Diego hatte in den Vereinigten Staaten jedoch so viel Geld verdient, dass es ihm möglich war, „das Doppelhaus im Stadtviertel San Angel in Auftrag zu geben“ (Herrera 2008: 110).

8.2 New York I

In Herreras Biographie kommt zum Ausdruck, dass Diego und Fridas Aufenthalt in Mexiko nicht von langer Dauer blieb, denn Diego erhielt nach kurzer Zeit eine „Einladung zu einer großen Retrospektive seines Werkes im *Museum of Modern Art* in New York“. Obwohl sich dieses Museum zur damaligen Zeit noch ganz im Anfangsstadium befand, war es doch schon so einflussreich, dass Diego diese Anerkennung unmöglich ablehnen konnte. So reiste Diego mit Frida auf der *Morro Castle* nach New York (Herrera 2008: 111).

Die Reise nach New York wird auch in Taymors Biopic *Frida* dargestellt. So erzählt Diego seiner Frau eines Abends, dass er zu einer Einzelausstellung seiner Gemälde im *Museum of Modern Art* in New York eingeladen worden ist, eine große Chance für seine weitere Karriere. Als Frida von diesen Neuigkeiten hört, wird ihr Gesicht von einem trüben Blick überschattet, da sie glaubt, dass ihr Mann ohne sie in die Vereinigten Staaten reisen will. Als Diego jedoch meint, dass sie unbedingt nach New York mitkommen solle, ist sie überglücklich [00:52:12 – 00:53:01].

Die nächste Szene zeigt ein Abbild eines großen Dampfschiffes auf einer Postkarte, während im Hintergrund das Signal eines Schiffes zu hören ist [00:53:02 – 00:53:04]. Anschließend wird dem Zuseher bzw. der Zuseherin eine lange Reihe von Photographien, realen historischen Geschehnissen, die filmisch aufgezeichnet wurden, und Parodien von alten Filmen vorgespielt, die von Fridas Begleitkommentar und Interviews von Diego untermalt werden. Diese Bilder werden hauptsächlich in schwarz-weiß gehalten. Im Interview

schwärmt Diego von New York. Frida hingegen sieht auch die Schattenseiten der Stadt und meint, dass „der ganze Komfort, von dem alle reden, [...] nur ein Märchen“ sei und dass es viele arme Menschen in den Vereinigten Staaten gibt [00:53:05 – 00:53:46].

Als nächstes ist Frida alleine und rauchend in ihrem Hotelzimmer zu sehen. Während die Künstlerin in schwarz-weiß abgebildet ist, sind die roten Blumen, die sie umgeben, farbig dargestellt. Im Begleitkommentar erzählt Frida, dass Diego die meiste Zeit an der Vorbereitung seiner Einzelausstellung arbeitet, weshalb sie sich alleine vergnügen muss [00:53:47 – 00:53:52]. So zeigt die darauffolgende Einstellung Frida in einem Kinosaal mit Popcorn in der Hand, wie sie sich vergnügt den Film *King Kong* ansieht. Dabei sind Ausschnitte aus dem Originalfilm zu sehen, in denen King Kong gerade das *Empire State Building* emporklettert [00:53:53 – 00:54:08]. Plötzlich ändert sich jedoch die Szene und King Kong hat sich in Diego verwandelt, der nun bis zur Spitze des *Empire State Building* hinaufklettert, wo Frida anstelle der Schauspielerin Fay Wray in einem rosafarbenen Kleid im Bett liegt und vom übergroßen, brüllenden Diego ergriffen wird [00:54:09 – 00:54:16]. Im Anschluss wird Diego dabei gezeigt, wie er erneut das Gebäude erklimmt. Dabei ist im Hintergrund eine Männerstimme zu hören, die ankündigt, dass sich über 50,000 Menschen vor dem neuen *Museum of Modern Art* versammelt haben, um die Werke Diego Riveras zu betrachten [00:54:17 – 00:54:21]. Unten ist eine Menschenmenge zu sehen, die dem Künstler begeistert zujubelt. Währenddessen wird Diego auf der Spitze des *Empire State Buildings* von kleinen Flugzeugen angegriffen, die der überdimensionale Künstler abwehrt und sich dabei siegreich gegen die Brust schlägt [00:54:22 – 00:54:34].

Die Szene ändert sich schlagartig und das Publikum befindet sich mitten in Diegos Ausstellungseröffnungsfeier. Dabei erhebt der Künstler sein Glas und lässt sich von der feineren New Yorker Gesellschaft feiern, die nur in schwarze oder weiße Kleidung tragen. Während Diego von Menschenmassen umgeben ist, hält sich Frida, die die einzige mit einem farbigen Kleid ist und aus der Masse deutlich heraussticht, weit im Abseits

auf. Sie fühlt sich sichtlich unwohl, wohingegen Diego sich prächtig amüsiert [00:54:35 – 00:55:03].

Anschließend wird Diegos Untreue dokumentiert. Hierbei sieht man den Maler vermehrt aus einer Drehtür herauskommen, die er immer wieder mit anderen Frauen verlässt [00:55:04 – 00:55:16].

Aus Herreras Biographie geht hervor, dass die Vorbereitungen für Diegos Ausstellung unter enormen Zeitdruck liefen, da nur noch ein Monat Zeit bis zum Eröffnungstermin war. Die Ausstellung belief sich letztendlich auf „143 Gemälde, Aquarelle, und Zeichnungen [...] [sowie] sieben transportable Freskotafeln, von denen drei völlig neue Kompositionen waren, die [...] [Diego] aufgrund seiner Eindrücke und Erfahrungen in Manhattan schuf“ (Herrera 2008: 111-112).

Obwohl Diego während den Vorbereitung seiner Ausstellung sehr beschäftigt war, besuchten die Riveras „zahlreiche[...] Parties [sic] und Empfänge[...]“, auf denen sie „Bekannschaft [mit den] [...] wichtigsten New Yorker Persönlichkeiten aus der Kunstwelt und Finanzaristokratie“ machten (Herrera 2008: 112). Dies griff auch Taymor wie bereits erwähnt in ihrem Biopic auf [00:54:35 – 00:55:03]. Laut Herrera schien sich Frida in dieser Welt jedoch nicht allzu wohl zu fühlen, wie aus einem ihrer Briefe hervorgeht:

Diese Oberschichtgesellschaft stößt mich ab, und ich habe eine ziemliche Wut auf all diese reichen Menschen hier, wo ich doch Tausende von Leuten im größten Elend gesehen habe, die nicht das Nötigste zum Essen und Schlafen haben. Das hat mich am meisten beeindruckt, und es ist so erschreckend zuzusehen, wie die Reichen hier Tag und Nacht ihre Parties [sic] feiern, während Abertausende vor Hunger sterben...

Obwohl ich die technische und industrielle Entwicklung in den Vereinigten Staaten durchaus bewundere, finde ich andererseits, daß [sic] den Amerikanern jegliche Empfindsamkeit und guter Geschmack abgehen.

Sie leben in einem riesigen schmutzigen und ungemütlichen Hühnerpferch. Die Häuser sehen wie Backöfen aus, und der ganze Komfort, von dem sie dauernd reden, ist bloß ein Märchen. (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 113)

Die Abneigung Fridas gegenüber der feinen amerikanischen Gesellschaft kommt ebenso in Taymors Hollywoodfilm gut zur Geltung. Hier wird Frida wie bereits erwähnt auf einer Party gezeigt, in der sie völlig abseits vom Trubel steht und im Begleitkommentar ihrer Aversion freie Luft macht [00:54:39 – 00:54:54].

Herrera zufolge fand die Eröffnung Diegos Ausstellung am 22. Dezember 1931 statt und „war ein bedeutendes gesellschaftliches Ereignis“ (Herrera 2008: 113), das insgesamt 60,000 Menschen besuchten. So war Diegos Kunstaussstellung ein voller Erfolg (Herrera 2008: 114). Dies wird auch in Taymors Biopic *Frida* angesprochen [00:54:17 – 00:54:34].

Obwohl Frida anfänglich gewisse Abneigungen gegen New York hegte, fühlte sie sich laut Herrera im Laufe der Zeit immer wohler. Sie lernte viele Menschen kennen, unternahm mit ihren neuen Freundinnen viele Ausflüge, und ging gerne ins Kino. Hierbei bevorzugte sie „Horrorfilme und die unverwüstlichen Lacherfolge von Komikern wie den Marx Brothers oder Dick und Doof“. So entwickelte sich Frida im Laufe ihres New York Aufenthaltes vom introvertierten, scheuen Mädchen zu einer extrovertierten und offenen jungen Frau (Herrera 2008: 114).

Die Tatsache, dass sich Frida in New York mehr und mehr akklimatisierte, wird auch in Taymors Film thematisiert. So wird Frida frühstückend mit einer jungen Frau, die sie Gracie nennt, in einem Diner gezeigt, mit der sie offensichtlich eine Affäre hatte [00:55:23 – 00:55:46]. Somit spricht das Biopic hiermit auch zugleich Fridas bisexuelles Wesen an. Im Laufe des Frühstücks wird klar, dass Gracie auch mit Diego eine Affäre hatte, worüber Frida alles andere als begeistert zu sein scheint. Die junge Frau versichert Frida jedoch, dass sie besser als ihr Mann gewesen sei. Daraufhin küsst Frida Gracie in der Öffentlichkeit, während die Kamera unter den Tisch fährt und enthüllt, wie Frida langsam ihre Hand unter Gracies Kleid schiebt [00:55:36 – 00:56:28]. Die Figur der Gracie ist klarerweise eine fiktionaler Charaktere, die für die vielen Affären steht, die Diego, aber auch Frida gehabt haben. Darüber hinaus zeigt diese Filmszene, dass Diego und Frida alles andere als eine

konventionelle Ehe geführt haben und ihre eigenen Spielregeln hatten [00:55:04 – 00:56:28].

Die nächste Einstellung zeigt Diego im Blitzlichtgewitter der Fotografen im Foyer des *Rockefeller Centers*, während er die Hand seines Auftraggebers Rockefeller schüttelt [00:56:31 – 00:56:40]. Hierbei ist anzumerken, dass sich Taymor ganz offensichtlich aufgrund der zeitlichen Limitation, die bei einem Film eben herrschen, dazu entschlossen hat, Diegos Auftrag, ein Wandgemälde im *Rockefeller Center* anzufertigen, in das Jahr 1931/ 1932, als Frida und Diego New York zum ersten Mal besuchten, vorzuziehen. In Wirklichkeit bekam Diego den Auftrag im *Rockefeller Center* jedoch erst im Jahre 1933 (Herrera 2008: 143-144), auf den in einem nachfolgenden Kapitel näher eingegangen wird.

8.3 Detroit

Herrera zufolge bekam Diego nach seiner erfolgreichen Ausstellung in New York ein Angebot vom „*Detroit Institute of Arts*, Wandbilder zum Thema der modernen Industrie“ anzufertigen, „die die Industrie der Autostadt glorifizieren sollten“. Diego, für den „Detroit das Herz der amerikanischen Industrie und das Zentrum des amerikanischen Proletariats“ war, nahm das Angebot begeistert an und reiste somit mit Frida nach Detroit, das sie am 21. April 1932 erreichten (Herrera 2008: 116). Wahrscheinlich aufgrund der zeitlichen Einschränkung, die mit einem Film einhergehen, verzichtet Taymor in ihrem Biopic *Frida* gänzlich auf Diego und Fridas Aufenthalt in Detroit. Obwohl sie die beiden nicht nach Detroit reisen lässt, greift sie einige der dortigen Geschehnisse, wie beispielsweise Fridas Fehlgeburt [00:59:10 – 01:01:19], auf.

In Herreras Biographie wird deutlich, dass Frida und Diego genauso wie in New York auch im industriellen Detroit „von den wohlhabenden Kulturträgern gefeiert und von den wichtigen Leuten eingeladen“ wurden. Jedoch herrschte hier ein gänzlich „anderes gesellschaftliches Klima“ als in New York. So kam es auch, dass Fridas mexikanische Tracht, die in New York von allen Seiten

bewundert, nun in Detroit verachtet wurde (Herrera 2008: 117-118). Deshalb fühlte sich Frida in der neuen Stadt auch recht unwohl, was sie in einem ihrer Briefe deutlich zum Ausdruck brachte:

Die Stadt wirkt auf mich wie ein armseliges Dorf [...]. Ich kann diesen Ort nicht ausstehen, aber ich bin froh, daß [sic] Diego so gut mit der Arbeit vorankommt. Er hat eine Menge an Material und neue Anregungen für seine Fresken gefunden, die er im Museumshof malt. Er ist ganz verzaubert von den Fabriken, Maschinen usw. – fast wie ein Kind mit einem neuen Spielzeug. Alles, was mit der industriellen Fertigung in Detroit zu tun hat, ist wirklich interessant; alles andere aber ist, wie überall in den Staaten, häßlich [sic] und dumm. (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 118)

Während ihres Aufenthalts in Detroit stellte Frida im Mai 1932 fest, dass sie im zweiten Monat schwanger war. Trotz ihres labilen Gesundheitszustands zu dieser Zeit, riet ihr ihr Arzt Dr. Pratt, das Kind zu behalten (Genschow 2007: 36). Obwohl sich Frida den Risiken einer erneuten Schwangerschaft bewusst war, entschloss sie sich schließlich wirklich dazu, das Baby zu bekommen. Dennoch quälten sie ständig Zweifel, was die Schwangerschaft und ihre dementsprechende Zukunft betraf, wie in dem folgenden Brief ersichtlich wird:

Nun glaube ich aber auch nicht, daß [sic] Diego sehr an einem Kind interessiert ist, denn er lebt ganz und gar für seine Arbeit, und damit hat er wohl auch recht. Kinder kämen für ihn erst an vierter Stelle. Und ich weiß auch nicht, ob es für mich selbst gut wäre, ein Kind zu bekommen, denn Diego ist stets auf Reisen, und um nichts in der Welt würde ich ihn alleine reisen lassen, während ich zu Hause in Mexico [sic] säße. Das könnte nur allen möglichen Ärger bringen, nicht wahr?! (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 123-124)

Obwohl Dr. Pratt Frida äußerste Bettruhe verordnet hatte, hielt sie sich nicht im Geringsten an die Anordnungen ihres Arztes. Dies könnte einer der Gründe dafür sein, warum Frida Ende Juni bereits „mehrfach [über] kleine Blutungen, Schmerzen in der Gebärmutter und Schwindelanfälle“ klagte (Herrera 2008: 125). Diese ersten Anzeichen endeten letztendlich mit einer Fehlgeburt, die Frida am 4. Juli erlitt (Genschow 2007: 37).

Lucienne Bloch, eine Freundin Fridas, beschrieb das schreckliche Ereignis in einem Tagebucheintrag folgendermaßen:

Sonntag abend [sic] war Frida ganz blau im Gesicht und hatte starke Blutungen. Sie legte sich hin, und der Arzt kam und sagte wie gewöhnlich, daß [sic] es nicht weiter schlimm wäre und daß [sic] sie nur Bettruhe einhalten müsse. Nachts wurde ich durch verzweifelte Schreie geweckt, dachte aber, Diego würde mich schon holen, wenn er mich brauchte [...]. Um fünf Uhr stürzte Diego plötzlich [in mein Zimmer] herein. Er war ganz bleich und zerzaust und bat mich, schnellstens den Arzt zu rufen. Der kam um sechs Uhr mit einem Krankenwagen und holte sie ab, als sie bereits in den Wehen lag. An ihrem Platz im Bett war eine große Blutlache, und auch während des Transportes verlor sie noch Blut. Sie sah so winzig aus, wie eine Zwölfjährige, und ihre Zöpfe waren ganz naß [sic] von Tränen. (Lucienne Bloch zit. n. Herrera 2008: 125-126)

Fridas tragische Fehlgeburt wird auch in Taymors Film dargestellt. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass die Produzentin die Szene in New York und nicht in Detroit stattfinden ließ. Anfänglich wird im Biopic dargestellt, wie Frida Diego freudig mitteilt, dass sie schwanger ist, woraufhin Diego zuerst nicht allzu glücklich reagiert, da er sich große Sorgen um den Gesundheitszustand seiner Frau macht. Darüber hinaus glaubt er, als Vater nicht geeignet zu sein und dass der diesige Zeitpunkt kein guter für eine Schwangerschaft sei. Frida ist deutlich getroffen von Diegos vernichtender Antwort. Sie macht ihm klar, dass sie sich dieses Kind sehnlichst wünscht. Daraufhin willigt Diego ein, das Kind zu bekommen. Die beiden küssen sich und scheinen sehr glücklich zu sein. Die fröhliche Stimmung wird von ruhigen Gitarrenklängen unterstrichen [00:57:15 – 00:58:54].

Die darauffolgende Szene enthüllt jedoch, dass dieses Glück nicht von langer Dauer sein sollte. Eines Nachts wird Diego bei seiner Heimkehr von der Arbeit gezeigt. Er schleicht sich leise in seiner Arbeiterkluft in das dunkle Schlafzimmer. Dabei hört er plötzlich, wie Frida ein lautes Stöhnen ausstößt. Daraufhin schaltet Diego sofort das Licht ein, das eine hilflose Frida sichtbar werden lässt, die in einer enormen Blutlache, die zwischen ihren Beinen hervorzukommen scheint, im Bett liegt [00:58:55 – 00:59:19].

Daraufhin wird sie sofort ins Krankenhaus gebracht, wo sie auf einer Bahre liegend und von Ärzten umgeben in den Operationssaal gefahren wird. Diese Einstellung wird durch ein grelles Licht aufgelöst [00:59:20 – 00:59:30].

Anschließend ist der sichtlich mitgenommene Diego zu sehen, der sich mit einem Arzt vor Fridas Zimmer unterhält. Der Arzt meint, dass Frida viel Blut verloren habe und sie nun vor allem Ruhe benötige. In diesem Moment kommt Frida völlig verstört aus ihrem Zimmer. Sie verlangt, ihren Sohn zu sehen. Als Diego versucht, ruhig auf Frida einzureden, fängt Frida zu schreien und zu weinen an. Daraufhin führt Diego Frida in ihr Zimmer [00:59:32 – 01:00:14]. Die Einstellung, in der Frida danach verlangt, ihr fehlgeborenes Kind sehen zu dürfen, basiert auf Herreras Biographie, in der Frida denselben Wunsch äußert (Herrera 2008: 126).

Laut Herrera musste Frida, nachdem sie ins Krankenhaus gebracht worden war, dort dreizehn Tage verbringen (Herrera 2008: 126). Dies war eine besonders schwere Zeit für Frida, welche „von körperlichen Schmerzen und großer Verzweiflung gezeichnet war“ (Genschow 2007: 37). Fridas Blutungen waren nicht zu stoppen und die Patientin weinte durchgehend. Sie befand sich in einem solch schlechten gesundheitlichen Zustand, dass Diego, der sich in dieser Zeit vollkommen hilflos fühlte, mit dem Schlimmsten rechnete (Herrera 2008: 126).

Obwohl oder gerade weil Frida so verzweifelt war, begann sie fünf Tage nach dem Verlust ihres ungeborenen Kindes schon wieder mit dem Malen. Um ihre Trauer zu bewältigen, verspürte sie den großen Wunsch, ihr Kind so darzustellen, „wie es im Augenblick der Fehlgeburt gewesen war“. Deshalb bat sie bereits am zweiten Tag ihres Krankenhausaufenthalts einen Arzt darum, ihr ein Buch mit Darstellungen von Fehlgeburten zu übermitteln. Dieser verweigerte Frida jedoch ihren Wunsch mit der Begründung, die Illustrationen würden die Patientin unnötig aufwühlen (Herrera 2008: 126). Deshalb beschloss Diego letztendlich, selbst ein medizinisches Handbuch zu besorgen, welches er Frida überreichte, die kurz darauf eine Skizze eines männlichen Embryos zeichnete (Herrera 2008: 127).

Im Film wird dies ein bisschen abgeändert, denn hier ist es Fridas fehlgeborener Sohn selbst, der ihr in einem Gefäß konserviert in Formaldehyd als Skizze dient [01:00:15 – 01:00:21]. So wird Frida in Taymors

Biopic dabei gezeigt, wie sie ihr berühmtes Bild *Henry-Ford-Hospital* oder *Das fliegende Bett* anfertigt. Dabei sind im Hintergrund ruhige und traurige Klaviertöne zu hören [01:00:21 – 01:00:39]. Am Abend besucht Diego die bereits schlafende Frida. Währenddessen bemerkt er ihr Bild, das ihn bei näherer Betrachtung zu Tränen rührt [01:00:40 – 01:01:20].

Laut Herrera konnte Frida das Krankenhaus am 27. Juli wieder verlassen. Um mit dem dramatischen Erlebnis fertig zu werden, malte sie, wie auch im Biopic gezeigt, das Gemälde *Henry-Ford-Hospital* oder *Das fliegende Bett*, welches „das erste aus einer Serie von blutrünstigen und erschreckenden Selbstbildnissen, die Frida Kahlo zu einer der eigenwilligsten Malerinnen ihrer Zeit machen sollten,“ ist (Herrera 2008: 127).

Frida sollte nie eigene Kinder bekommen. Deshalb kümmerte sie sich nach ihrer Heimkehr Ende 1933 besonders liebevoll um ihre Nichte Isolda und ihren Neffen Antonio. Zudem projizierte sie all ihre Liebe auf ihre unzähligen Haustiere, zu denen „Hunde, Affen, Katzen, Papageien, Tauben [...] [und] sogar ein[...] Adler und ein Reh“ zählten (Herrera 2008 130). Weitere „[s]tumme Zeugen ihres vergeblichen Verlangens [nach einem Kind] finden sich im blauen [sic] Haus in Coyoacán. Da ist zum Beispiel ihre Sammlung von medizinischen Werken über Kindergeburt, aber auch ein in Formaldehyd konservierter menschlicher Embryo, den [...] [sie 1941 als Geschenk erhielt]“. Am meisten spiegelt sich ihr Wunsch jedoch „in ihrer großen Sammlung von Puppen und Puppenstubenzubehör“ (Herrera 2008: 129).

Nach ihrer Fehlgeburt durchlebte Frida eine sehr produktive Schaffensphase. So entstanden vier der fünf Bilder, die sie in Detroit anfertigte, beinahe „in einem Zug“ (Herrera 2008: 132). In dieser kreativen Phase ihres Lebens brachte Diego Frida auf die Idee, „auf Metallplatten zu malen,“ sodass ihre Bildnisse den mexikanischen *retablos*⁸ oder sogenannte „Votivbilder“

⁸ Dies „waren entweder bildliche Bitten,“ die ein gewisses Entgegenkommen Gottes, wie beispielsweise die Genesung von einer Krankheit, einforderten oder sie waren aus Dankbarkeit für ein solch göttliches Entgegenkommen angefertigt und von dem bzw. der Erhörten in der Kirche befestigt worden. *Retablos* galten immer einer gewissen Heiligenfigur oder der Jungfrau Maria, die oftmals im oberen Teil eines Bildes zu sehen war. Für ihre Anfertigung verwendete man anfänglich Holz oder Leinwand, seit dem 19. Jahrhundert

ähnelten (Herrera 2008: 133). Das erste Bild, das Frida auf Metall malte und das im Stil der *retablos* aufgebaut war, ist das Gemälde *Henry-Ford-Hospital* (Herrera 2008: 133).

Kurze Zeit später wurde Frida von einem erneuten Schicksalsschlag heimgesucht. Zwei Monate nach ihrer Fehlgeburt erhielt sie ein Telegramm, das ihr mitteilte, dass ihre Mutter, die seit längerer Zeit an Brustkrebs litt, bald sterben würde. Nachdem Frida diese Nachricht erfahren hatte, reiste sie umgehend mit ihrer Freundin Lucienne Bloch nach Mexiko (Herrera 2008: 135). Als Frida ihre Mutter besuchte, war der Gesundheitszustand dieser bereits äußerst bedenklich (Herrera 2008: 136). Am 15. September 1932, eine Woche nach Fridas Ankunft in Mexiko, verstarb Matilde Kahlo (Herrera 2008: 137).

Die Verständigung über den schlechten gesundheitlichen Zustand von Fridas Mutter wird auch in Taymors Biopic eingebaut. So wird Frida dabei gezeigt, wie sie die morgendliche Post durchgeht, während Diego sich über sein zu gesundes Frühstück, das hauptsächlich aus Früchten besteht, beschwert. Nachdem Frida einen Brief gelesen hat, schlägt sie plötzlich entsetzt eine Hand vor ihren Mund. Dies wird von unruhigen Streicherklängen unterstrichen [01:01:37 – 01:02:12].

Die darauffolgende Szene stellt Frida beim Eintritt in das Krankenzimmer ihrer Mutter dar [01:02:13 – 01:02:20]. Frida reist jedoch nicht wie in Herreras Biographie angegeben mit einer Freundin an, sondern macht sich alleine auf die Reise in ihre Heimat. Neben dem Krankenbett von Fridas Mutter sitzen zwei Frauen, die andächtig beten. Matilde Kahlo hält einen Rosenkranz in den Händen. Sie ist von der Krankheit sichtlich gezeichnet. Frida, die ein dunkelgrünes Tehuana-Kleid trägt, gesellt sich zu ihrer kranken Mutter ins Bett und umarmt diese [01:02:21 – 01:02:35]. Kurz darauf tritt auch Fridas Schwester Cristina in das Zimmer, die mit einem blauen Auge dargestellt wird, welches ihr ihr Ehemann, von dem sie sich getrennt hat, zugefügt hat.

wurden die *retablos* jedoch immer häufiger auf Metall gemalt, da es als haltbarer und billiger galt (Seemann 2003: 128-129).

Frida spendet ihrer jüngeren Schwester Trost und spricht ihr Mut zu [01:02:36 – 01:03:01].

Daraufhin sucht Frida ihren Vater auf, der sich im Innenhof des Blauen Hauses aufhält und sich um die Blumen seiner Frau kümmert. Guillermo Kahlo ist sichtlich gealtert. Er schüttet Frida sein gesamtes Herz aus und vertraut seiner Tochter an, dass, obwohl er sich oft mit Matilde gestritten hat, er seine Frau doch über alles liebt. Am Ende der Szene umarmt Frida tröstend ihren Vater. Dabei setzen ruhige Geigentöne ein [01:03:02 – 01:03:53].

Die nächste Einstellung zeigt ein Begräbnis auf einem Friedhof voller weißer Gräber und Kreuze. An einem offenen Grab haben sich ein Priester und einige in schwarz gekleidete Trauergäste versammelt, die gemeinsam beten [01:03:54 – 01:04:01]. Ein Zoom auf die trauernden Menschen macht Cristina, den weinenden Guillermo und Frida deutlich erkennbar. Dabei wird für den Zuseher bzw. die Zuseherin klar, dass Matilde Kahlo gestorben sein muss und es deren Begräbnis ist, auf dem sich die Trauernden befinden [01:04:02 – 01:04:16].

Laut Herrera beschrieb Lucienne Bloch in einem Tagebucheintrag den traurigen Verlust der Familie Kahlo wie folgt:

Friedas [sic] Schwestern kamen alle in schwarzen Schals und mit rotgeweinten Augen. Frieda [sic] mußte [sic] immerfort schluchzen. Es war schrecklich traurig für sie. Ihrem Vater sagten sie es erst am nächsten Morgen, und er war fast von Sinnen darüber. Manchmal vergaß er alles wieder und fragte, warum seine Frau nicht da sei. (Lucienne Bloch zit. n. Herrera 2008: 137)

Nach den Angaben in Herreras Biographie blieben Frida und Lucienne noch fünf weitere Wochen bei Fridas Familie in Mexiko, in denen sie sich rührend um ihren Vater kümmerte und viel Zeit mit ihren Schwestern verbrachte. Mitte Oktober traten die beiden Frauen wieder ihre Reise nach Detroit an, das sie am 21. Oktober 1932 erreichten. Dort angekommen wurden sie bereits von Diego erwartet, der durch eine Diät so viel Gewicht verloren hatte, dass seine Kleidung nur noch lose an seinem Körper hing (Herrera 2008: 138).

Von da an brach auf Frida eine schwere Zeit herein, denn sie musste nicht nur ihre Fehlgeburt, sondern auch den Tod ihrer Mutter bewältigen. Dazu kam die Tatsache, dass sich Diego weigerte, weitere Kinder mit Frida zu zeugen. Zudem war Diego in dieser Zeit äußerst leicht reizbar, was man auf seinen drastischen Gewichtsverlust zurückführen konnte. Deshalb war Frida sehr unglücklich und klagte ihr Leid oftmals ihrer Freundin Lucienne (Herrera 2008: 141).

Währenddessen setzte der Künstler seine Wandmalereien in Detroit fort. Diego war gezwungen, diese so schnell als nur möglich fertigzustellen, da er bereits einen neuen Auftrag angenommen hatte. Dieser umfasste ein Fresko, das Diego „im *Rockefeller Center* in New York [...] zum Thema ‚Industrie und Maschinenwelt‘“ anfertigen sollte (Herrera 2008: 141).

Noch bevor Diego seine Wandbilder im *Detroit Institute of Arts* überhaupt fertiggestellt hatte, gab es laut Herrera jedoch bereits Proteste gegen die Fresken des Künstlers. Als die Wandmalereien dem Publikum am 13. März 1933 präsentiert worden waren, machte sich Empörung in vielen Teilen der Bevölkerung breit. Die Menschen spalteten sich in zwei Lager; so warnten die einen davor, die Fresken zu zerstören, während sich die anderen für eine Bewahrung der Wandbilder aussprachen. Diese Kontroverse entwickelte sich in den Medien zu einer viel diskutierten Angelegenheit, die dazu führte, dass unzählige Besucher nach Detroit anreisten, um sich ein eigenes Bild von den Fresken zu machen (Herrera 2008: 143).

8.4 New York II

In Herreras Biographie wird deutlich, dass sich die Riveras kurz nach der Präsentation der Wandbilder in Detroit auf den Weg nach New York machten (Herrera 2008: 143). Auch in New York hielt sich Frida viel in der Wohnung auf. Ihre kreative Schaffensphase war in dieser Zeit an einem Nullpunkt angelangt, da sie während ihres zweiten Besuchs in New York, der acht Monate anhielt, kein einziges Bild fertigstellte. Frida las jedoch viele Bücher,

kümmerte sich um ihr Apartment, traf sich mit Freunden und ging einkaufen oder ins Kino (Herrera 2008: 144). Hierbei bevorzugte sie vor allem Tarzan- oder King-Kong-Filme, die sie als „erheiternd und surreal“ erachtete (Herrera 2008: 145).

Währenddessen machte sich Diego im Rockefeller Center an die Arbeit. Hierbei ist anzumerken, dass

[d]er junge Nelson Rockefeller [...] wohl nicht so recht [ahnte], worauf er sich mit Rivera einließ. In seiner Funktion als Vizepräsident des *Rockefeller Center*[s] hatte er den Vertrag mit dem Meister unterzeichnet, ohne zu bedenken, daß [sic] Kapitalisten vielleicht nicht unbedingt einen ausgemachten Kommunisten auswählen sollten, wenn es darum ging, eines der bedeutendsten Zentren der kapitalistischen Welt auszuschnücken. (Herrera 2008: 146)

Herrera zufolge eskalierte die Situation im *Rockefeller Center* zwei Monate nach ihrer Ankunft in New York, als „Rockefellers Verwaltungsmanager [...] mit zwölf uniformierten Sicherheitsbeamten im *RCA Building* [erschien] und erklärte, [dass] die Arbeit [...] unverzüglich eingestellt werden [müsse]“ (Herrera 2008: 146). Während der Künstler und all seine Helfer aus dem Gebäude gejagt wurden, wurde das Wandbild großflächig abgedeckt (Le Clézio 1995: 135). Obwohl Diego sein Kunstwerk nie beendete, erhielt er die gesamte „Summe, die dem Künstler laut Vertrag bei Fertigstellung des Gemäldes zugestanden hätte, sowie einen Brief, durch den er fristlos aus dem Vertrag entlassen wurde“ (Herrera 2008: 146). Das Kunstwerk wurde sechs Monate nach der Stürmung des Gebäudes auf Anordnung Rockefellers heimlich zerstört (Le Clézio 1995: 136).

Der Skandal um Diegos Wandgemälde im *Rockefeller Center* wird auch in Taymors Hollywoodproduktion thematisiert. So wird die Szene mit einem Zeitungsartikel, dessen Titel „Rivera malt kommunistische Szene und John D. Jr. zahlt“ lautet, eingeleitet [01:04:17 – 01:04:20]. Im nächsten Moment wird die Zeitung, die Rockefeller selbst in der Hand gehalten hat, weggelegt und Diego persönlich steht vor seinem Auftraggeber. Die beiden führen eine hitzige Diskussion, die mit Rockefellers Bitte endet, Lenins Bildnis, das Diego in seinem Fresko verewigt hat, mit dem Gesicht eines namenlosen Arbeiters

auszutauschen. Diego beharrt jedoch darauf, dass dies gegen seine Prinzipien verstoßen würde [01:04:21 – 01:05:27].

Die nächste Szene zeigt Diego nachdenklich vor seinem Bildnis Lenins. Im Hintergrund sind protestierende Stimmen zu hören, die sich vor dem *Rockefeller Center* versammelt haben [01:05:28 – 01:05:33]. Kurz darauf besucht Frida Diego. Am Abend essen die beiden auf dem Gerüst vor Diegos Wandgemälde. Währenddessen fragt Diego seine Frau nach ihrer ehrlichen Meinung. Diese rät ihm dazu, sich selbst treu zu bleiben [01:05:34 – 01:06:20].

Am darauffolgenden Morgen werden Diego und seine Helfer, wie in Herreras Biographie beschrieben (Herrera 2008: 146), von Rockefellers Mitarbeitern überrascht. Dabei wird Diego aufgefordert, seine Entscheidung, Lenins Gesicht nicht umzuändern, noch einmal zu überdenken. Der Maler weigert sich jedoch, woraufhin Diego die volle Summe seines Honorars, das ihm erst nach Vollendung des Freskos zur Verfügung gestanden hätte, erhält und somit entlassen wird [01:06:24 – 01:07:16].

Im Anschluss daran erscheinen in Rockefellers Auftrag Bauarbeiter, die die gesamte Wand mit einer weißen Plane abdecken. Dabei ist im Hintergrund unruhige und unharmonische Musik zu vernehmen [01:07:19 – 01:07:24]. Im nächsten Moment hört man die Geräusche von Presslufthämmern. Die Kamera schenkt auf den Boden des *Rockefeller Centers*, auf den die zerstörten Wandstücke von Diegos Fresko herunterbröckeln [01:07:25 – 01:07:35]. Dieses Detail unterscheidet sich jedoch von der Realität, denn Diegos Kunstwerk wurde erst sechs Monate nach seiner Kündigung auf Anordnung Rockefellers heimlich zerstört (Le Clézio 1995: 136).

Die Zeit nach Diegos Entlassung kennzeichnet bereits den Anfang von Frida und Diegos Trennung (Le Clézio 1995: 137). Während ihres Aufenthalts in New York verschlechterte sich Fridas physischer sowie psychischer Zustand laut Herrera rapide. Sie litt unter Lähmungserscheinungen in ihrem rechten Bein und verspürte große Einsamkeit (Herrera 2008: 149). Laut Lupe Marín,

die Frida während ihrer Rückreise von Europa nach Mexiko kurz besuchte, verließ Frida nie das Haus, sondern verbrachte den gesamten Tag in der Badewanne (Lupe Marín zit. n. Herrera 2008: 149). Frida sehnte sich danach, in ihre Heimat zurückzukehren und die Vereinigten Staaten, in denen sie sich noch immer fremd fühlte, zu verlassen. Diego hingegen fühlte sich sehr wohl in der neuen Heimat und war davon überzeugt, New York nicht zu verlassen, bevor er nicht die neuen Wandbilder in der *New Workers' School* fertiggestellt hatte (Herrera 2008: 150).

Fridas verschlechterter Gesundheitszustand kommt auch in Taymors Biopic deutlich zur Geltung. So wird sie desinteressiert in der Badewanne liegend dargestellt [01:07:45 – 01:07:53]. Die Eingangsszene, die, wie die ganze Einstellung, in schwarz-weiß gezeigt wird, stellt einen in einer Badewanne liegenden Fuß, der sich später als Fridas Fuß herausstellt, dar, neben dem die Spitze des *Empire State Buildings* zu sehen ist, von der King Kong herunterwirbelt und mit einem Platsch ins Wasser fällt [01:07:36 – 01:07:44]. Im nächsten Augenblick ist die in Gedanken vertiefte Frida in der Badewanne zu sehen, die aus ihren Gedanken plötzlich hochreißt. Anschließend ist eine Tür, die ins Schloss fällt, zu hören [01:07:45 – 01:07:53]. Die Kamera wirft daraufhin einen weiteren Blick in die Badewanne, in dessen Wasser sich noch immer das *Empire State Building* spiegelt, das jedoch langsam verblasst. Parallel dazu sind nun beide Beine Fridas zu sehen, wobei ein Blutstrom von ihrer rechten großen Zehe ins Wasser fließt [01:07:54 – 01:07:57]. Diese Darstellung erinnert stark an Fridas Gemälde *Was mir das Wasser gab* und ist ein weiteres Beispiel dafür, wie gut Taymor es in ihrem Biopic geschafft hat, Fridas Werke direkt in ihre Lebensgeschichte einzubauen.

Herrera zufolge wurde die mögliche Rückkehr nach Mexiko immer mehr zum Streitthema zwischen dem Paar und die Auseinandersetzungen der beiden wurden immer heftiger. So geschah es einmal, dass Diego während einer ihrer Streits wutentbrannt eines seiner Bilder fasste, welches Kakteen in einer Wüstenlandschaft zeigte, und schrie, dass er dorthin nicht zurückkehren wolle, woraufhin ihm Frida entgegnete, dass sie sehr wohl dorthin zurück

wolle. Dies reizte Diego so sehr, dass er nach einem Messer griff und das Gemälde unbeherrscht in kleine Teile zerschnitt (Herrera 2008: 150-151).

Dieser Wutausbruch Diegos kommt auch in Taymors Film vor. So werden Frida und Diego bei einer ihrer vielen Diskussionen in der Küche gezeigt. Hier bittet Frida Diego darum, nach Mexiko zurückzukehren, woraufhin Diego erwidert, dass er in New York bleiben möchte. Er ist äußerst wütend auf Rockefeller und fest davon entschlossen, das Wandgemälde, das Rockefeller zerstört hat, trotzdem noch zu realisieren. Daraufhin meint Frida, dass sie nicht mehr genügend Geld haben, woraufhin Diego in einem Wutanfall eines seiner Bilder ergreift, auf dem eine Kakteenlandschaft abgebildet ist. Er führt es Frida vor Augen und sticht wild auf das Gemälde vor seiner geschockten Frau ein, während er sie bei jedem seiner Stiche fragt, ob sie dorthin etwa wieder zurückkehren will. Danach stürmt er aus der Küche, woraufhin ihm Frida nachschreit, dass sie genau dorthin wieder zurückkehren möchte [01:07:58 – 01:08:42].

Nach dieser Szene blickt Frida aus dem Küchenfenster. Dieser Vorgang wird von ruhigen Streicherklängen unterstrichen. Es schneit draußen und Frida nimmt ein rot-grünes Tehuana-Kleid mit weißen Spitzen am Saum wahr, das einsam und verlassen auf einer Wäscheleine hängt. Im Hintergrund sind Hochhäuser aus rotem Backstein zu sehen [01:08:43 – 01:08:55]. Die Szenerie erinnert an Fridas Werk *Da hängt mein Kleid*. Laut Herrera wird Fridas Verlangen nach Mexiko als auch ihre Abneigung gegenüber den Vereinigten Staaten klar in diesem Bild sichtbar (Herrera 2008: 150). So gelingt es Taymor ein weiteres Mal ein Gemälde Fridas passend in ihr Leben einzuweben.

Im Dezember stellte Diego schließlich Herrera zufolge die Wandbilder in der *New Workers' School* fertig, woraufhin eine riesige Abschiedsfeier stattfand. Erst als Diego das gesamte Geld, das er von Rockefeller erhalten hatte, ausgegeben hatte und die Riveras somit gänzlich mittellos waren, fühlte er sich dazu bereit, nach Mexiko zurückzukehren (Herrera 2008: 151). So reiste

das Paar am 20. Dezember 1933 an Bord des Schiffes *Oriente* nach Mexiko zurück (Souter 2012: 116).

9 Zurück in Mexiko

Laut Herrera bezogen die Riveras nach ihrer Rückkehr in Mexiko ihr neues Doppelhaus in San Angel. „Der Neubau bestand aus zwei glatten kubischen Formen im internationalen Stil der frühen Moderne. Einheimisch mexikanisch wirkte freilich die Farbgebung – Rosa für Diegos Haus und Blau für Fridas Gebäudeteil – sowie der Kaktuszaun, der das Anwesen umgab“ (Herrera 2008: 152). Obwohl die beiden Häuser voneinander abgetrennt waren, waren sie „durch einen Laufsteg über dem zweiten Stock miteinander verbunden“ (Souter 2007: 103).

Diegos rosafarbenes Haus, in dem sich auch sein Atelier befand, war größer als das Fridas. Zudem verfügte Diegos Gebäudeteil über eine geräumig Küche, die gleichzeitig auch als Esszimmer des Paares galt. Im Gegensatz dazu war Fridas blaues Haus viel kompakter (Herrera 2008: 152).

Frida und Diegos Haus in San Angel kommt auch in Taymors Biopic vor. Dem Filmteam war es sogar erlaubt gewesen, in dem damaligen Wohnhaus der Riveras, das heute in ein Museum umfunktioniert worden ist, zu filmen (Salma Hayek zit. n. Taymor 2002: 110). So sehen wir in einer Einstellung Frida mit einem Affen auf der Schulter auf dem Flachdach ihres blauen Gebäudeteils dabei, wie sie gerade die Wäsche aufhängt. Alles ist hier viel bunter und der Himmel erstrahlt in einem kräftigen Blau. Im Hintergrund sind ruhige Gitarrenklänge auszumachen [01:08:56 – 01:09:09]. Im Anschluss ist zu sehen, wie sie von einem schwarzen *Xoloitzcuintle*⁹ namens Señor Xólotl begleitet die Brücke überquert, die ihr Haus mit dem von Diego verbindet. Dabei bringt sie Diego, der tatenlos in seinem großen Atelier sitzt, welches mit von Diego selbst geschaffenen Kunstgegenständen aller Art dekoriert ist, sein Mittagessen [01:09:11 – 01:09:30]. In der Zwischenzeit spaziert der Hund zu einem Diegos Bilder, hebt sein Bein und pinkelt darauf. Diego ist davon so erzürnt, dass er Señor Xólotl durch das ganze Atelier mit einem Messer hinterherläuft. Dazwischen fordert Frida ihn auf, aufzuhören, doch der Maler jagt dem ängstlichen Hund so lange hinterher, bis er ihn letztendlich zu

⁹ Ein mexikanischer Nackthund.

fassen bekommt. Daraufhin nimmt Diego ihn auf den Schoß und meint, dass Señor Xólotl der beste aller Kunstkritiker sei. Als er den Hund wieder laufen lässt, ist deutlich zu merken, dass sich Diego in Mexiko nicht wohlfühlt [01:09:31 – 01:10:25].

Die nächste Einstellung zeigt Frida mit ihrer Schwester Cristina und deren beiden Kindern Isolda und Antonio beim Vorbeigehen an den beiden Häusern in San Angel. Dabei wird der Blick auf den gesamten Gebäudekomplex frei, welcher durch einen hohen Kakteenzaun von der Außenwelt abgeschottet ist. Hierbei sind deutlich das größere weiße Haus, das an der Seite rosafarben und das Wohnhaus Diegos ist, und das kleinere blaue Haus, das Frida gehört und durch eine Brücke mit Diegos Gebäudeteil verbunden ist, zu sehen [01:10:27 – 01:10:44].

Die Schauspielerin Salma Hayek, die im Biopic die Rolle der Frida spielt, äußert sich zu der Tatsache, dass der Dreh in dem originalen Gebäudekomplex in San Angel stattfinden durfte, folgendermaßen:

For seventeen years, I had been going to the Diego Rivera Museum. This museum was his studio at the end of his life and the place where Diego and Frida lived together. One house was Frida's and the other was Diego's; the two houses were connected by a bridge, but the bridge is now closed because it's very fragile. Many other parts of the museum are also closed to the public.

For so many years, I would visit this place and try to imagine what was behind the closed doors. When we were shooting in San Angel, however, there were no closed doors or barriers.

I got chills when we first entered the house and I was dressed like Frida. There was Diego and their little dog. The dog we used was a descendant of one of Frida's dogs. It was such an amazing experience to be in that space and recreate history. (Salma Hayek zit. n. Taymor 2002: 110)

Obwohl Frida nun endlich zurück in ihrer Heimat war, fühlte sie sich Herrera zufolge jedoch sehr unglücklich. Dies wirkte sich auch auf ihre Kunst aus. So produzierte sie im Jahre 1934 kein einziges Gemälde und im Folgejahr nur zwei Bilder, bei denen es sich um *Nur ein paar kleine Dolchstiche* und ein weiteres Selbstporträt handelte (Herrera 2008: 153).

Auch nach ihrer Ankunft in Mexiko herrschte keine Harmonie zwischen Diego und Frida. Diego fühlte sich in Mexiko nicht wohl und gab Frida die Schuld an seinem Missbehagen. Zudem war Diegos gesundheitlicher Zustand kritisch. Obwohl er in Mexiko wieder reichlich aß, blieb seine Statur zusammengesunken. Außerdem „hatte [er] Drüsenstörungen, litt an Hypochondrie und war äußerst reizbar“ (Herrera 2008: 153).

Auch Fridas gesundheitliche Verfassung war deutlich angeschlagen.

1934 war sie mindestens dreimal in stationärer Behandlung, einmal wegen einer Blinddarmoperation, einmal wegen eines Schwangerschaftsabbruchs im dritten Monat und ein weiteres Mal, weil die Beschwerden an ihrem rechten Fuß noch viel schlimmer als in New York geworden waren. [...] Der Fuß wurde operiert, wobei Frida zunächst die fünf Zehen amputiert wurden. Die Heilung ging sehr langsam vorwärts. (Herrera 2008: 154)

Fridas Situation erschwerte sich zusätzlich dadurch, dass die Riveras nur noch wenig Geld zur Verfügung hatten. Um sich ihren Kummer von der Seele zu reden, suchte Frida ihre jüngere Schwester Cristina auf, die ihr Trost spendete und seit der Trennung von ihrem Mann mit ihren beiden Kindern und Guillermo Kahlo im Blauen Haus lebte (Herrera 2008: 154).

Fridas Bekümmertheit kommt auch in Taymors Film zum Ausdruck. So erzählt sie ihrer Schwester Cristina, dass ihr Diegos Verhalten große Sorgen bereitet, da dieser nicht mehr arbeitet, krank und völlig niedergeschlagen ist und ihr die ganze Schuld für seinen schlechten Zustand gibt [01:10:45 – 01:10:56]. Fridas verschlechterter Gesundheitszustand wird im Biopic jedoch nicht behandelt. Cristina hört ihrer Schwester aufmerksam zu und scheint eine große Stütze für Frida zu sein. Daraufhin klagt Cristina Frida auch ihr Leid und meint, dass sie verzweifelt sei und darüber nachdenke, zu ihrem Mann zurückzukehren, wovon Frida sie jedoch vehement abhält. Im Laufe des Gesprächs kommt Frida auf die Idee, dass Cristina ihr dabei helfen soll, Diegos Atelier aufzuräumen, um von ihren tristen Gedanken abgelenkt zu werden [01:10:57 – 01:11:17].

Gerade weil Cristina diejenige ihrer Schwestern war, mit der Frida die innigste Beziehung hatte, traf es sie wie einen Schlag ins Gesicht, als sie von deren Affäre mit Diego erfuhr. Frida war nach dieser Nachricht so verzweifelt, dass sie sich sowohl ihrer langen Haare als auch ihrer mexikanischen Trachten entledigte (Herrera 2008: 153). Kurzentschlossen ließ sie im Jahre 1935 ihr blaues Haus in San Angel hinter sich und „zog in eine kleine moderne Wohnung im Zentrum von Mexico [sic] City“ (Herrera 2008: 156).

Diegos Liaison mit Fridas Schwester Cristina wird auch im Biopic *Frida* übernommen. Hierbei ist jedoch anzumerken, dass die Affäre im Film so dargestellt wird, als ob sie nur von kurzer Dauer gewesen wäre [01:12:10 – 01:12:47]. In Wirklichkeit dauerte Diegos Liebschaft mit Cristina jedoch rund eineinhalb Jahre an (Herrera 2008: 156).

In Taymors Film wird die sorglose Frida mit den beiden Kindern Cristinas auf einem Jahrmarkt gezeigt. Die drei scheinen großen Spaß zu haben und kehren mit übergroßen Figuren aus Pappmache übermütig nachhause [01:11:35 – 01:12:07]. Als sie jedoch in Diegos Atelier eintreten, sehen sie Diego und Cristina im Dunkeln auf dem Boden liegend beim Geschlechtsverkehr. Frida ist zutiefst schockiert und verletzt. Sie schickt die Kinder in ihre Zimmer, bewirft Diego daraufhin mit allen möglichen Gegenständen und beschimpft ihn über alle Maßen. Anschließend fällt sie auf ihre Knie und weint unaufhörlich [01:12:10 – 01:12:47].

Die nächste Einstellung zeigt Frida im Dunkeln in einem Sessel in ihrem Haus sitzen. Sie starrt in die Ferne, weint und ist sichtlich am Boden zerstört [01:12:48 – 01:12:55]. Daraufhin kommt Diego über die Brücke, die die beiden Häuser miteinander verbindet, an ihr Fenster und entschuldigt sich bei ihr. Frida lässt ihn jedoch nicht eintreten [01:12:56 – 01:13:23]. Im nächsten Augenblick tritt sie zu Diego ans Fenster heran, schaut ihm mit eisigen Blick ins Gesicht und meint, dass sie im Leben zwei große Unfälle erlitten habe, nämlich den auf der Straße und Diego, wovon er der schlimmere sei. Diego ist bestürzt von Fridas Vorwurf und lässt sich verzweifelt vor Fridas Fenster

nieder. Im Hintergrund beginnen die Klänge ruhiger Musik, die sich auch in der nächsten Szene durchziehen [01:13:24 – 01:13:50].

Im Anschluss daran sieht man, wie ein Umzug in eine andere Wohnung vollzogen wird. Dabei wird ein Bett von mehreren unbekanntem Männern in den ersten Stock eines neuen Hauses hochgehievt [01:13:51 – 01:13:56]. Danach tragen die Männer andere Möbel in einen Raum, in dem Frida mit einem Affen auf der Schulter wartet. Hierbei wird klar, dass Frida aus dem Haus in San Angel ausgezogen ist und eine neue Wohnung bezieht. Dabei macht sie einen äußerst unglücklichen Eindruck [01:13:57 – 01:14:04].

Laut Herrera entwickelte sich seit Fridas Auszug eine äußerst merkwürdige Umgangsform zwischen dem Ehepaar Rivera. Obwohl sie getrennt voneinander lebten,

besuchten [sie] sich [...] dennoch ständig. Diego hatte einige seiner Kleider in ihrer Wohnung, und da er in fairer Weise [sic] für beide Schwestern sorgen wollte, kaufte er für Frida eine Möbelgarnitur mit blauem Leder und Chromstahl, wie es in den dreißiger Jahren modern war – ganz ähnlich der roten Garnitur, mit der er für Cristina eine Wohnung [...] ausgestattet hatte. (Herrera 2008: 157)

Diese seltsame Lebensart wird in Taymors Film jedoch nicht dargestellt. So wird Frida in ihrer neuen Wohnung nur alleine oder mit Freunden gezeigt [01:13:57 – 01:16:48]. Der Film schafft den Eindruck, als ob der Kontakt zwischen den Riveras nach Fridas Auszug gänzlich abgebrochen sei.

Um ihrer Verzweiflung über Diegos Loyalitätsbruch Ausdruck zu verleihen, schnitt sich Frida ihr langes Haar ab (Genschow 2007: 80). Diese Handlung wird ebenfalls in Taymors Biopic dargestellt, die dieses Unternehmen eindrucksvoll mit Fridas Gemälde *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* verbindet [01:14:05 – 01:15:41], welches in Wirklichkeit jedoch viel später, nämlich im Jahre 1940 nach ihrer Scheidung, entstanden ist (Herrera 2008: 255).

So wird Frida in einem zu großen schwarzen Herrenanzug mit offenem langen Haar und einer Flasche Tequila in der Hand vor einem Spiegel

dargestellt [01:14:05 – 01:14:07]. Sie nimmt auf einem Sessel, der vor dem Spiegel steht, Platz und nimmt einen kräftigen Schluck [01:14:08 – 01:14:21]. Anschließend greift sie zu einer Schere und schneidet sich ihr langes Haar ab. Im Hintergrund ertönt ein Lied, das von einer wütend klingenden Frauenstimme gesungen wird [01:14:22 – 01:14:34]. Während sich Frida von ihren Haaren trennt, werden immer wieder andere Szenen eingeblendet. So sind in einem dunklen Raum mehrere Menschen zu sehen, die betrunken wirken [01:14:35 – 01:15:15]. Eine weitere Szene zeigt Frida mit kurzen Haaren, wie sie von einem fremden Mann geküsst wird [01:14:40 – 01:14:44]. Anschließend tritt sie auf ihren Balkon hinaus, von dem aus sie Cristina mit ihren Kindern im Auto sitzen sehen kann, die vor ihrem Haus geparkt haben und verzweifelt zu ihr hochblicken. Frida schüttelt jedoch traurig den Kopf und tritt wieder in ihre Wohnung zurück. Sie schließt die Balkontüre und fordert ihre Gäste auf, die Wohnung sofort zu verlassen [01:14:46 – 01:15:15]. Daraufhin wird die Frida wieder eingeblendet, die sich ihre Haare abschneidet. Dabei wird ein Zoom auf die bereits am Boden liegenden Haare durchgeführt [01:15:03 – 01:15:11]. Im Anschluss daran wird Fridas im Spiegel reflektiertes Gesicht gezeigt. Sie entledigt sich ihrer letzten langen Haarsträhne [01:15:16 – 01:15:21]. Nachdem ihr ganzes Haar kurz ist, entfernt sich die Kamera von Frida und neben ihr wird in einem anderen Zimmer eine weitere Frida sichtbar, die in einem schwarzen Anzug, kurzem Haar und einer Schere in der Hand von abgeschnittenen langen Haarsträhnen umgeben auf einem Sessel sitzt und ganzheitlich von einem Türrahmen eingerahmt wird. Diese Darstellung gleicht Fridas Gemälde *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar*. Plötzlich bewegt sich die Frida im Gemälde. Sie lässt verzweifelt den Kopf hängen und wird somit zu einer dreidimensionalen Darstellung Fridas Werk [01:15:21 – 01:15:41].

Zu der dreidimensionalen Umsetzung von Fridas *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* merkt Felipe Fernández del Paso, der Gestalter des Szenenbilds im Biopic *Frida*, folgendes an:

We've tried to get into Frida's mind, and extract some of the things she would have thought of or seen and later painted. So sometimes in the middle of a scene, the camera movements change, and we will go

inside Frida's mind. We will see suggestions of why she painted certain things, how her pain and her surroundings affected her painting.

We have created something like 3-D paintings or paintings that come to life. For example, in one scene, Frida goes completely mad because Diego has betrayed her. She moves into a lousy apartment, and is drunk all the time. She realizes her life is a mess, so she cuts her hair off as a sign of despair and wanting to change. As she's cutting her hair, she sees herself in one of her most famous paintings, *Self-Portrait with Cropped Hair*. [...]

So we recreated the painting in 3-D with Salma cutting off her hair and then appearing live in this painting. We built and designed a forced perspective set with a slanted floor. Then we designed the chair she's sitting on (also with a forced perspective), and we hand-painted and airbrushed her clothing. The scene was then shot with a motion control device, and the effect is completely magical. (Felipe Fernández del Paso zit. n. Taymor 2002: 113)

Im Anschluss an diese Szene wird Lupe Marín zu Gast in Fridas neuer Wohnung gezeigt. Sie bringt Frida etwas zu essen, während sich Frida über die Situation, in der sie sich befindet, beklagt. So hat sie Probleme mit ihrem Bein und darüber hinaus Geldsorgen. Sie ist jedoch viel zu stolz als Diego um Geld zu bitten. Daraufhin meint Frida, dass sie versuchen würde, mit ihrer Malerei Geld zu verdienen, worauf Lupe jedoch erwidert, dass ihr die Bilder zwar gefallen würden, sie diese jedoch viel zu extrem findet [01:15:42 – 01:16:25].

Nach Herrera schaffte es Frida gegen Ende des Jahres 1935, die Affäre zwischen Diego und Cristina von einem distanzierten Blickwinkel zu betrachten (Herrera 2008: 159).

Diegos Liebschaft mit Cristina verwandelte Frida „von der hingebungsvollen Braut zur seelisch gereiften, lebensklugen und selbstbestimmten Frau“. Sie entwickelte sich mehr und mehr zu einer selbstständigen Persönlichkeit und schaffte es allmählich, aus dem Schatten ihres berühmten Mannes hervorzutreten (Herrera 2008: 161).

Nachdem Frida im Jahre 1935 ihr seelisches Gleichgewicht wiederhergestellt hatte, verzieh sie ihrer Schwester Cristina die Affäre mit ihrem Mann und traf sich daraufhin auch wieder vermehrt mit ihr. Diego hingegen konnte sie den

Betrug nie völlig vergeben. Trotzdem zog sie wieder nach San Angel zurück (Herrera 2008: 163).

In Taymors Film wird Fridas Schwester Cristina nach der aufgedeckten Affäre mit Diego erst wieder gezeigt, als sie Frida aus dem Gefängnis holt, nachdem diese an der Mittäterschaft an dem misslungenen Attentat auf Trotzki verdächtigt worden war. In dieser Szene verzeiht Frida ihrer Schwester den Betrug [01:40:00 – 01:40:57]. Dies unterscheidet sich jedoch von Herreras Biographie, die in ihrem Werk darauf hinweist, dass Frida ihrer Schwester bereits 1935 verziehen hatte (Herrera 2008: 163). Des Weiteren wird in Taymors Biopic auch nicht dargestellt, dass Frida einige Zeit nach ihrem Auszug wieder nach San Angel zurückkehrt, was sie jedoch laut Herrera im Jahre 1935 vollzieht (Herrera 2008: 163).

10 Die Trotzki's zu Gast im Blauen Haus

Nachdem Frida, Herrera zufolge, wieder in ihr blaues Haus in San Angel zurückgezogen war, schlug ihre Beziehung zu Diego eine neue Richtung ein:

Sie [...] pflegte ihn, wenn er krank war, stritt sich mit ihm herum, bestrafte ihn und war wieder gut. Diego ertrug sie, wie sie war, zeigte sich stolz auf ihre Leistungen, respektierte ihre Meinungen, liebte sie – und ging dennoch weiter seine eigenen Wege. Doch nun fühlte auch sie sich nicht mehr gebunden. Nicht selten benötigte Frida das Auto für ein Rendezvous mit einem oder einer Geliebten. (Herrera 2008: 166)

Von nun an führten die beiden eine offene Ehe (Salber 2008: 77). So ging auch Frida ganz offen Beziehungen zu anderen Männern und Frauen ein, wobei sie jedoch „bis spät in ihrem Leben, als ihre körperliche Gebrechlichkeit Geschlechtsverkehr mit Männern schwierig machte, [...] Männer Frauen vor[zog]“ (Herrera 2008: 168). Während Frida ihre Liebschaften mit Frauen ganz offen preisgab, verheimlichte sie Diego jedoch ihre Affären mit Männern (Salber 2008: 77), weil dieser „die heterosexuellen Abenteuer seiner eigenen Frau [...] nicht tolerieren [mochte]“ (Herrera 2008: 168).

Diese offene Ehe, die die Riveras laut Herrera von da an führten, wird in Taymors Biopic jedoch nicht eingebaut. So führt Frida zwar eine Liaison mit Trotzki [01:28:43 – 01:30:00], Diego wird in dieser Zeit jedoch nie mit anderen Frauen und Frida auch nicht mit weiteren Affären gezeigt.

Zu dieser Zeit bewunderte Diego Leon Trotzki, zu dem er eine gewisse Verbundenheit verspürte (Herrera 2008: 169-170). Als Diego, der sich im Jahre 1936 der trotzkistischen Partei anschloss, erfuhr, dass Trotzki's Leben gefährdet war und dieser dringend auf der Suche nach Asyl war, suchte Diego persönlich den damaligen Präsident Cárdenas auf, mit dem er in Verhandlung über Trotzki's weitere Zukunft trat. Dieser gewährte Trotzki und seiner Frau unter der Voraussetzung Asyl, „sich nicht in die mexikanische Außenpolitik ein[zuzumischen“. So reisten die Trotzki's an Bord des Schiffes *Ruth* nach Mexiko, welches sie am 9. Jänner 1937 erreichten (Herrera 2008: 171).

Auch im Biopic *Frida* wird dargelegt, wie Diego Frida darum bittet, Trotzki und seiner Frau zu erlauben, im Blauen Haus zu leben. Dabei sucht Diego Frida nachts am *día de los muertos* am Grab ihrer verstorbenen Mutter auf. In dieser Szene wird er gezeigt, wie er an den Gräbern anderer Leute vorbeigeht, die von Angehörigen umringt sind, die singen, Gitarre spielen und am Grab der Verstorbenen beten [01:18:02 – 01:18:24]. Letztendlich erreicht er Frida, die am Grab ihrer Mutter kniet, welches mit Kerzen und Totenschädeln aus Zuckerguss geschmückt ist. Dort angekommen schildert er Frida die kritische Lage, in der Trotzki und seine Frau sich befinden. Diego fragt Frida schlussendlich, ob die Trotzkis, die in Mexiko politisches Asyl gewährt bekommen haben, nicht bei Fridas Vater im Blauen Haus unterkommen könnten. Daraufhin gibt Frida Diego ihr Einverständnis dazu, dass die Trotzkis im Blauen Haus leben dürfen [01:18:25 – 01:19:52].

Herrera zufolge sollten Natalia und Leon Trotzki die nächsten beiden Jahre im Blauen Haus in Coyoacán verbringen, in dem nur noch Guillermo Kahlo wohnte. Als die Trotzkis im Blauen Haus ankamen, wurde das Haus schon von der Polizei bewacht (Herrera 2008: 172). Zuvor wurden bereits die Fenster des Blauen Hauses, die zur Straße zeigten, „[a]us Sicherheitsgründen [...] mit Lehmziegeln verbarrikadiert“. Darüber hinaus erklärten sich Trotzki-Anhänger dazu bereit, das Haus auch in der Nacht zu bewachen. Als nach kurzer Zeit befürchtet wurde, dass

[...] ein Angriff vom Nachbarhaus her erfolgen könnte, hielt sich Diego nicht erst lange mit möglichen Verstärkungen der Mauer zum Nachbargrundstück hin auf. In seiner typisch großzügigen und grandiosen Weise kaufte er einfach das angrenzende Grundstück auf, ließ den Nachbarn ausquartieren und die beiden umgrenzten Stücke durch Arbeiter zu einem gemeinsamen Anwesen zusammenfügen. Diese Veränderung war übrigens die Voraussetzung dafür, daß [sic] 1940 der Garten des blauen [sic] Hauses erweitert und ein Flügel mit einem neuen Studio für Frida angebaut werden konnte. (Herrera 2008: 175)

Die fremden Leute, die ständig im Blauen Haus aus- und eingingen, irritierten Guillermo Kahlo. Nachdem Frida ihm erklärt hatte, wer denn Trotzki und die anderen Leute, die sich im Blauen Haus aufhielten, waren, äußerte er den Wunsch, Trotzki einmal zur Brust nehmen zu wollen und ihm zu raten, sich

von der Politik abzuwenden, welche er als „üble Sache“ bezeichnete (Guillermo Kahlo zit. n. Herrera 2008: 175).

Auch in Taymors Biopic wird die Abänderung des Blauen Hauses vor der Ankunft der Trotzki dargestellt. Dieser Vorgang wird mit schnellen und hektischen Streicherklängen untermalt. So werden die Fenster zugemauert, Waffen in das Blaue Haus transportiert und Möbel verschoben [01:19:53 – 01:19:59]. Währenddessen wird Guillermo Kahlo mit seiner Tochter Frida in dem ganzen Trubel gezeigt, der die ganzen Sicherheitsvorkehrungen nicht nachvollziehen kann. Frida versucht ihrem Vater zu erklären, dass Trotzki ein bedeutender Politiker sei, woraufhin Guillermo, wie in Herreras Biographie beschrieben, meint, Trotzki raten zu wollen, „sich von der Politik fernzuhalten,“ da „die Politik einen verd[erbe]“ [01:20:00 – 01:20:16].

Daraufhin kommen die Trotzki nachts in einer Autokolonne mit vielen bewaffneten Sicherheitsmännern im Blauen Haus an. Die Szene wird von aufgeregten Streicherklängen unterlegt [01:20:17 – 01:20:40]. Leon und Natalia Trotzki, die im Film Natascha genannt wird, werden von Diego und Frida herzlich empfangen und aufgenommen [01:20:41 – 01:21:10]. Später gibt es ein prachtvoll angerichtetes Abendessen. Dabei trägt Frida eine auffällige rote mexikanische Tracht, dazu passende rote Bänder und eine weiße Blume im Haar, eine goldene Kette sowie goldfarbene Ohringe [01:21:11 – 01:22:45].

In Taymors Film kommt gut zu Ausdruck, wie dankbar Diego Frida dafür ist, dass die Trotzki im Blauen Haus wohnen dürfen. Nach dem Abendessen begleitet er sie zu ihrem Zimmer, vor dessen Tür er seine Frau küssen will. Frida weicht jedoch vor ihm zurück, wünscht ihm eine gute Nacht und schließt die Tür hinter sich [01:22:46 – 01:22:04]. Dies zeigt, dass sie ihrem Mann die Affäre mit ihrer Schwester noch immer nicht verzeihen hat.

Laut Herrera entwickelte sich zwischen Frida und Trotzki während seinem Aufenthalt in Mexiko eine Liaison. So fing Trotzki damit an, heimlich Briefe an Frida zu verfassen, die er ihr in Bücher übermittelte, welcher er ihr als

Lesestoff riet. Eine solche Überreichung eines Buches geschah oft in Anwesenheit Trotzki's Frau, die allmählich Verdacht schöpfte. Diego hingegen schien nichts von der Liebschaft zwischen Frida und Trotzki erfahren zu haben, während Natalia Ende Juni 1937 am Boden zerstört war (Herrera 2008: 179). Die Affäre zwischen Trotzki und Frida war jedoch nicht von langer Dauer und endete vermutlich im Juli desselben Jahres. Wer das Verhältnis beendete, ist dabei aber unklar (Jamis 2000: 204).

Frida's und Trotzki's Affäre wird auch in Taymors Film thematisiert. So sieht man ein Auto bei einem unbekanntem Haus vorfahren, aus dem Trotzki steigt. Er deutet seinen Leibwächtern an, draußen vor dem Haus zu warten, während er das Haus betritt und vor einer Tür wartet, die plötzlich von Frida geöffnet wird. Frida trägt in dieser Szene ein weiß-schwarzes Oberteil aus Spitze und trägt darüber hinaus ihr lockiges Haar offen. Nachdem Trotzki die Tür hinter sich geschlossen hat, fangen die beiden damit an, sich zu küssen. Die darauffolgende Szene zeigt Trotzki und Frida beim Liebesakt im Bett [01:28:24 – 01:29:28].

Taymors Biopic *Frida* stellt die weitere Entwicklung dieser Liaison dar. So bringt Frida Trotzki in einer Einstellung das Mittagessen in sein Büro im Blauen Haus, während er seine Notizen zu seiner *Geschichte der russischen Revolution* in sein Diktiergerät spricht [01:29:29 – 01:29:41]. Nachdem Frida das Tablett auf seinen Schreibtisch abgestellt hat, will sie das Büro wieder verlassen, doch Trotzki legt sein Aufnahmegerät zur Seite, zieht die Künstlerin überraschend an sich und küsst sie innig. Frida befreit sich jedoch schnell aus seinem Griff und tritt die Flucht an, da sie befürchtet, von jemandem gesehen zu werden [01:29:42 – 01:30:03].

Die nächste Szene, die die heimliche Zustellung von Trotzki's Briefen an Frida zeigt, wird auch in Herreras Biographie beschrieben. Dabei wird gezeigt wie Trotzki's Frau für Diego Modell steht. Währenddessen schreibt Trotzki einen Brief, den er in ein Buch steckt, welches er dann vor den Augen seiner Frau Frida reicht es dieser wärmstens empfiehlt [01:30:19 – 01:30:38]. Das Gesicht von Trotzki's Frau wird im nächsten Moment in einem Zoom

dargestellt. Sie macht einen traurigen und unglücklichen Eindruck und scheint über die Liaison von Frida und ihrem Mann verzweifelt zu sein [01:30:39 – 01:30:42].

Nachdem Frida vom Einkaufen zurückgekommen ist, regnet es draußen in Strömen. Dies kann bereits als erster Hinweis darauf angesehen werden, dass etwas Schlimmes passieren wird. Als Frida die Küche des Blauen Hauses betritt, hört sie die Trotzki fürchterlich streiten, woraufhin Trotzki das Haus verlässt [01:30:43 – 01:31:12].

Anschließend werden die Trotzki mit ihrer Gefolgschaft dabei gezeigt, wie sie aus dem Blauen Haus ausziehen. Somit endet auch die Affäre zwischen Frida und Trotzki, der sie zum Abschied noch dreimal auf die Wange küsst [01:31:13 – 01:31:59]. Dies unterscheidet sich jedoch beträchtlich von Herreras Biographie, da die Trotzki laut Herrera erst nach einem Streit mit Diego und nicht wegen Trotzki's Affäre mit Frida ausgezogen sind (Herrera: 219). So wohnten die Trotzki auch nach Frida's und Trotzki's beendeter Liaison noch im Blauen Haus (Herrera 2008: 181-182).

Herrera zufolge kehrte nach der Beendigung der Affäre mit Trotzki „auch bei den Riveras der Alltag in seine frühere Routine zurück“. Frida wie auch Diego arbeiteten beide emsig an ihren Werken. Zu dieser Zeit geschah es auch, dass die Arbeit für Frida wichtiger als jemals zuvor wurde. Sie „malte erheblich disziplinierter, und ihre technischen Fähigkeiten verbesserten sich zusehends. 1937 und 1938 entstanden mehr Bilder unter ihrer Hand, als sie in all den acht Jahren ihrer Ehe zuvor gemalt hatte“ (Herrera 2008: 184).

Zu dieser Zeit konnte Frida auch ihre ersten Erfolge verbuchen. Im Jahre 1938 erhielt sie einen Brief von Julien Levy, der eine Kunstgalerie in New York besaß und in seinem Schreiben Interesse an Frida's Werken ausdrückte. Nachdem Frida ihm einige Werkfotos geschickt hatte, drückte er eine unglaubliche Begeisterung über die Bilder der Malerin aus und teilte ihr mit, dass er noch im Oktober desselben Jahres eine Ausstellung mit dreißig ihrer Gemälde veranstalten wollte (Herrera 2008: 189-190).

Im Frühjahr 1938 betrachtete der Surrealist André Breton erstmalig Fridas Gemälde. Obwohl Frida äußerst gespannt auf Breton war, entstand keine Freundschaft zwischen den beiden. Tatsächlich konnte sie Breton nicht ausstehen und „fühlte [...] sich von seiner Eitelkeit und Arroganz abgestoßen“ (Herrera 2008: 193). Breton hingegen war von Frida und vor allem von ihren Gemälden begeistert und wollte deshalb eine Ausstellung für die Künstlerin in Paris auf die Beine stellen (Herrera 2008: 194).

Diese Begeisterung Bretons wird auch in Taymors Biopic dargestellt. Hierbei wird in einer Szene eine Großaufnahme von Fridas Gemälde *Der Freitag der Dorothy Hale* gezeigt. Anschließend wird André Breton sichtbar, der Fridas Werke kritisch betrachtet. Dabei werden einige Fridas Bilder, wie beispielsweise *Meine Geburt*, *Erinnerung an eine offene Wunde*, *Mädchen mit Totenmaske* oder *Vier Bewohner Mexikos* eingeblendet [01:23:05 – 01:23:22]. In der nächsten Szene ist auch Trotzki zu sehen, der neugierig *Was mir das Wasser gab* betrachtet. Dieser Vorgang wird von mysteriösen Klängen unterlegt [01:23:23 – 01:23:37]. Nach genauerer Betrachtung von Fridas Werken lobt Breton diese über alle Maße. Die Malerin will davon jedoch nichts hören und glaubt Breton kein Wort [01:23:48 – 01:24:13].

Wie in Herreras Biographie klar wird, blieb André Breton mit seiner Frau Jacqueline für einige Zeit in Mexiko, in der sie bei Frida und Diego in San Angel wohnen durften. Die Bretons unternahmen einige Ausflüge mit den Riveras und Trotzki. So reisten sie im Juli 1938 „nach Pátzcuaro, einem hübschen Städtchen mit Kopfsteinpflaster, weiten Plätzen, niedrigen, weißgetünchten Häusern, holzgeschnitzten Säulen und Ziegeldächern“ (Herrera 2008: 193-194).

In Taymors Biopic wird auch ein gemeinsamer Ausflug der Riveras, Trotzki und Bretons dargestellt, die die Pyramiden in Teotihuacán besuchen. Dieser Ausflug wird von festlicher und fröhlicher mexikanischer Volksmusik unterstrichen. Auf dem Weg dorthin fährt die Gesellschaft auf einem von Agaven gesäumten Sandweg [01:24:52 – 01:25:04]. Anschließend spazieren

die Ausflügler über die Anlage in Teotihuacán, während Breton Frida dazu zu überreden versucht, bei der Mexiko-Ausstellung in Paris mitzuwirken. Diese zeigt sich jedoch äußerst skeptisch und meint, dass sie ihre Bilder lieber auf einer Ausstellung in ihrem Heimatland zeigen möchte [01:25:14 – 01:25:29]. Anschließend besteigt Frida gemeinsam mit Trotzki die sogenannte Mondpyramide, deren Aufstieg ein anstrengender und steiler ist. Diese Wanderung wird von derselben temperamentvollen Musik untermalt, die auch schon zu Beginn des Biopics gespielt wurde. Oben angekommen genießen die beiden die Aussicht und reden über intime Angelegenheiten wie die Ermordung aller Kinder Trotzkis und Fridas physisches Leid [01:25:31 – 01:28:18].

Julie Taymor, die Produzentin des Biopics *Frida* äußert sich zu Teotihuacán als einen der Drehorte des Films wie folgt:

After much negotiating over permissions and strict limitations on the shoot for the pyramids, we finally had one day in which to cover an enormous amount of material. It's an overwhelming place, and the challenge was to try and capture its majesty while telling the story. We used the Pyramid of the Moon for our main scene between Trotsky and Frida. It was a harrowing and exhausting experience under the hot sun to climb and find camera locations on those outrageously steep steps. We were also asked not to use tripods, so the camera department had an extra challenge. It is always moving to shoot in the actual location where the historical event took place. And the notion of 'sacrifice,' which dominates this part of the tale had extra significance by the setting of the Aztec temples. (Julie Taymor zit. n. Taymor 2002: 127)

11 Frida Kahlos erste Schritte als selbstständige Künstlerin

Anfang Oktober 1938 reiste Frida euphorisch zu ihrer ersten Ausstellung nach New York (Herrera 2008: 195). Diego war offensichtlich stolz auf seine Frau und informierte auch seinen Freund Sam Lewisohn in einem Brief über Fridas New Yorker Ausstellung: „Ich empfehle sie Ihnen nicht als Ehemann, sondern als begeisterter Bewunderer ihrer Arbeit, die beißend und zart ist, hart wie stahl und so fein wie ein Schmetterlingsflügel, liebenswürdig wie ein schönes Lächeln und tief grausam wie die Bitternis des Lebens“ (Diego Rivera zit. n. Herrera 2008: 196).

Fridas Ausstellung in Levys Kunstgalerie erwies sich als voller Erfolg. Die Besucherzahlen waren enorm, weil zu damaligen Zeiten nicht viele Galerien existierten. Die „Eröffnung [wurde] ein großes gesellschaftliches Ereignis,“ unter dessen zahlreichen Besuchern sich „viele Prominente der Kunstwelt“ befanden (Herrera 2008: 197).

In Summe verkaufte Frida die Hälfte ihrer Gemälde, was bemerkenswert war, wenn man berücksichtigt, dass dies die Zeit der „Großen Depression“ war (Herrera 2008: 199).

Während ihres Aufenthalts in New York verbrachte Frida die meiste Zeit in Straßencafés, von wo aus sie am liebsten vorbeigehende Passanten betrachtete (Herrera 2008: 200). Ein Grund dafür war, dass die Künstlerin zu dieser Zeit noch immer mit Schmerzen im rechten Fuß geplagt war, weshalb sie keine großen Strecken zu Fuß zurücklegen wollte bzw. konnte. Sie genoss ihren Aufenthalt in New York jedoch in vollen Zügen und ging hemmungslos Affären, unter anderem mit dem Fotografen Nickolas Muray, weitab von ihrem Ehemann, ein (Herrera 2008: 201-202).

Im Jänner 1939 begab sich Frida von New York aus auf die Reise nach Paris, wo sie vorübergehend bei André und Jacqueline Breton wohnen konnte (Herrera 2008: 208). In Paris angekommen musste die Künstlerin jedoch feststellen, dass Breton noch nicht viel für die Ausstellung vorbereitet hatte.

Dazu kam, dass sich Frida während ihres Aufenthalts in Paris „eine Nierenentzündung mit Kolibakterien zugezogen [hatte]“ (Herrera 2008: 213).

Die Pariser Modewelt war beeindruckt von Fridas Auftreten und so sollte es auch nicht verwundern, dass die bekannte Modeschöpferin Elsa Schiaparelli, inspiriert von Fridas mexikanischer Tracht, eine „Robe Madame Rivera“ entwarf. Darüber hinaus erschienen „Fridas ringgeschmückte Hände auf dem Titelblatt einer Ausgabe von *Vogue*“ (Herrera 2008: 214).

Trotzdem war Frida Paris ganz und gar abgeneigt, auch als sie aus der Wohnung der Bretons ausgezogen und sie wieder ganz gesund war. Am meisten verachtete sie das „leere[...] und angeberische[...] Gehabe der Leute aus der Bohemewelt“ (Herrera 2008: 214).

Während ihres Aufenthalts in Paris erfuhr Frida, dass es während ihrer Abwesenheit zwischen Diego und Trotzki zu einem Bruch gekommen war, weshalb Diego Anfang des Jahres 1939 aus der trotzkistischen Partei austrat. In dieser Auseinandersetzung stellte sich Frida auf die Seite Diegos (Herrera 2008: 217). Im April 1939 verließ Trotzki mit seiner Frau Natalia und seiner Anhängerschaft das Blaue Haus und zog in eine neue Behausung, nicht weit vom Blauen Haus entfernt (Herrera 2008: 219).

Am 10. März 1939 kam es schließlich zur Eröffnung Fridas Pariser Ausstellung, die unter dem Titel „*Mexique*“ angeführt wurde. Die Ausstellung entpuppte sich jedoch als ganz anders, als es sich Frida vorgestellt hatte, denn die Vernissage umfasste nicht nur Fridas Bilder, sondern alle möglichen Objekte, die als mexikanische Volkskunst galten (Salber 2008: 91). Wie bereits von Frida erahnt, stellte sich die Ausstellung als kein finanzieller Erfolg heraus (Herrera 2008: 220). Jedoch erstand der Louvre eines von Fridas Gemälden. Dabei handelte es sich um das Selbstporträt *Der Rahmen* (Salber 2008: 91).

Frida stellte ihre Eindrücke, die sie während ihrer Ausstellung gewonnen hatte, in einem Brief an Ella und Bertram Wolfe folgendermaßen dar:

Die Eröffnung war am 10. dieses Monats bei Pierre Colle, welches nach allem, was ich höre, eine der besten Galerien von Paris ist. Am Eröffnungsabend kamen unheimlich viele Leute, und die *chica* konnte viele Gratulationen entgegennehmen. Juan Miró hat mich kräftig umarmt, Kandinsky hat mich sehr gelobt, und ich bekam Glückwünsche von Picasso, Tanguy, Paalen und von anderen großen Tieren des Surrealismus. Alles in allem war es ein Erfolg... (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 221-222)

Fridas Ausstellung und erste Erfolge in New York werden in Taymors Biopic gänzlich ignoriert. Ihr Aufenthalt in Paris findet jedoch auch im Film Erwähnung. So wird die Szene von einem schwarz-weiß Bild des Eiffelturms eingeleitet die sich im nächsten Moment als Postkarte in einem Postkartenständer herausstellt, den Frida dreht [01:33:30 – 01:33:45]. Anschließend sieht man die Künstlerin, die in traditioneller mexikanischer Tracht mit einer roten Blume im Haar gekleidet ist, in einem Café einen Brief schreibend sitzen. Im Begleitkommentar hört man plötzlich Fridas Stimme. Sie liest die Postkarte laut vor, die an Diego gerichtet ist. Im Hintergrund dazu werden Töne eines Jazzliedes vernehmbar, das von einer Frauenstimme gesungen wird [01:33:46 – 01:35:42].

Diese wird in der nächsten Szene sichtbar. Sie trägt ein goldenes Kleid und steht vor einem Mikrofon. Ganz offensichtlich handelt es sich dabei um eine Sängerin in einem Nachtlokal [01:33:58 – 01:34:24]. Die nächste Szene zeigt die Sängerin mit Frida in einem Aufzug. Als die junge Frau aussteigen will, hält Frida sie jedoch zurück und später sieht man die beiden beim Liebesakt in einem Hotelzimmer [01:34:26 – 01:34:51].

Zu den Farben der Szenen, die in Paris spielen, ist unbedingt anzumerken, dass sie in warmen Gold- und Sepiatönen gehalten sind. Nur Fridas Kleider werden in anderen Farben, wie beispielsweise rosa oder rot, dargestellt [01:33:30 – 01:35:46].

Darüber hinaus wird auch in Taymors Biopic darauf hingewiesen, dass Fridas Ausstellung in Paris kein großer Erfolg war. Im Film ist auch zu erkennen, dass, wie in Herreras Biographie dargestellt, diese Ausstellung nicht nur

Bilder von Frida, sondern auch von anderen Künstlern zeigte [01:34:52 – 01:34:59].

Auf ihre Nierenentzündung, die sie laut Herrera während ihres Aufenthalts in Paris hatte sowie auf die Schwierigkeiten, die während der Vorbereitung der Ausstellung aufkamen, wird in Taymors Biopic überhaupt nicht eingegangen. Auch der Bruch zwischen Diego und Trotzki, der sich während ihrer Abwesenheit in Mexiko vollzog, wird im Film nicht thematisiert. Stattdessen wird das Titelblatt der Vogue, auf das Frida mit ringgeschmückten Fingern in Paris abgebildet wurde, auch in Taymors Hollywoodproduktion eingebaut. So wird Diego dabei gezeigt, wie er wehmütig das Vogue-Cover seiner Frau anblickt, während ihn eine blonde junge Frau, die nur mit einem Bademantel bekleidet ist, von hinten streichelt [01:35:20 – 01:35:34].

Laut Herrera verließ Frida am 24. März 1939 Paris und kehrte nach New York zu Nickolas Muray zurück (Herrera 2008: 222). Dort blieb sie jedoch nur für kurze Zeit und kehrte im April übereilt in ihre Heimat zurück. Grund dafür war die Trennung von Nickolas Muray, der sich in ihrer Abwesenheit verlobt hatte (Herrera 2008: 239). Die Beendigung dieser Beziehung traf Frida sehr hart, da sie einiges für Muray empfand (Herrera 2008: 242).

Fridas Rückkehr nach New York nach ihrer Ausstellung in Paris wird in Taymors Film gänzlich weggelassen. Auch die Affäre mit Nicolas Muray, der Frida viel bedeutete, wird nicht erwähnt. Stattdessen wird im Biopic das misslungene Attentat auf Trotzki als Grund dafür verwendet, warum Frida von Paris nach Mexiko zurückkehrt [01:35:47 – 01:36:15].

Ein weiterer Schlag, den Frida, Herrera zufolge, zu dieser Zeit zu ertragen hatte, war ihre Trennung von Diego. Im Sommer des Jahres 1939 ließ sie ihr Haus in San Angel hinter sich und zog erneut in das Blaue Haus. Am 19. September reichten die beiden die Scheidung ein, die nach einigen Wochen vollzogen war (Herrera 2008: 242).

Als Auslöser für die Scheidung gab Frida „persönliche und intime Gründe“ an. In dieser Phase ihres Lebens nahmen auch die Schmerzen in ihrem Rückgrat wieder zu. Deshalb wurde sie „in einen orthopädischen Apparat eingespannt“ und „[m]it einem Zwanzig-Kilo-Gewicht [...] gestreckt“. Währenddessen erhöhte sich ihr Alkoholkonsum Ende des Jahres 1939 bis auf eine Flasche Brandy pro Tag (Salber 2008: 96) und sie vermied Treffen mit Freunden und Bekannten, „die zuvor mit beiden Riveras Umgang gepflogen hatten“ (Herrera 2008: 248).

Obwohl die Riveras offiziell voneinander geschieden waren, war der Kontakt zwischen den beiden dennoch aufrecht. „Sie besuchten sich oft, und ihre Lebenswege blieben weiterhin eng miteinander verknüpft. Frida kümmerte sich um Diegos Korrespondenzen, sorgte sich noch immer um sein Wohlergehen und half auch bei seinen geschäftlichen Transaktionen“ (Herrera 2008: 244).

Kurz nach ihrer Scheidung beendete Frida ihr wahrscheinlich berühmtestes Gemälde *Die beiden Fridas* (Herrera 2008: 250). Es ist auffällig, dass sich Frida auf allen Bildern, die sie im Jahr ihrer Scheidung anfertigte, „mit merkwürdigen Begleitern dar[stellte]. Besonders auffällig sind dabei die Affen, die die Künstlerin umarmen, wie es vertraute Freunde tun würden. [...] Auch wenn die Affen sie trösten und ihr Gesellschaft leisten, unterstreichen sie doch nur das beängstigende Alleinsein der Malerin“ (Herrera 2008: 251-252).

Im Jahre 1940 fertigte sie noch ein anderes Selbstporträt namens *Selbstbildnis mit abgeschnittenem Haar* an, welches ihren unglaublichen Schmerz über die Scheidung von Diego darstellt. Nach ihrer Scheidung wiederholte Frida die Tat, die sie bereits 1934 als Reaktion auf Diegos Liaison mit Cristina getan hatte: Sie schnitt sich ihr Haar ein weiteres Mal ab (Herrera 2008: 255).

Nach ihrer Scheidung versuchte Frida ihren Lebensunterhalt durch den Verkauf ihrer Bilder zu bestreiten und sie nahm große Mühen auf sich, um ihre Gemälde zu verkaufen (Herrera 2008: 256).

Obwohl Frida aufgrund „ihre[r] geistige[n] Ungebundenheit nicht in die [surrealistische] Bewegung eingegliedert [war],“ nahm sie im Jänner 1940 mit ihren beiden Gemälden *Die beiden Fridas* und *Verwundeter Tisch* an der Internationalen Surrealistenausstellung in Mexiko-Stadt teil, welche als „große[s] Kulturereignis der Saison“ galt (Herrera 2008: 225-226).

Paradoxerweise kann Fridas privates Tagebuch, welches sie von 1944 bis zu ihrem Ableben 1954 geführt hatte, als gänzlich surrealistisch angesehen werden. Dieses Tagebuch besteht aus „einen bewegend zu lesenden Monolog aus Worten und Bildern“ (Herrera 2008: 235). Es beinhaltet Liebeserklärungen an Diego, Seiten über ihr eigenes Leben, Stellungnahmen zu ihrer politischen Gesinnung sowie Absätze „über ihre Ängste, über Einsamkeit, Schmerz und Todesgedanken“ (Herrera 2008: 236).

12 Ein Neuanfang

Am 24. Mai 1940 wurden Leon und Natalia Trotzki Opfer eines Attentats. Einige Anhänger Stalins feuerten in dieser Nacht mit ihren Maschinengewehren in das Schlafzimmer der Trotzki, die sich jedoch noch rechtzeitig vor dem Kugelhagel retten konnten (Herrera 2008: 265).

Dieses Attentat wird auch in Taymors Biopic aufgegriffen. So werden in einer Szene Schüsse laut, die eine Wand durchbohren. Im nächsten Moment wird ein Bett gezeigt, aus dem ein Paar zu Boden rollt. Erst als die beiden ihre Köpfe aufrichten, wird klar, dass es sich bei den Opfern um die Trotzki handelt, die wie durch ein Wunder überlebt haben [01:35:47 – 01:36:08].

Laut Herrera fiel der Verdacht aufgrund des zuvor entstandenen Bruchs zwischen Diego und Trotzki sofort auf Diego, „der Mitwisserschaft und des Komplotts gegen seinen ehemaligen Freund“ schuldig zu sein. So geschah es auch, dass wenige Zeit nach dem missglückten Attentat die Filmschauspielerin Paulette Goddard von ihrem Hotelzimmer aus bemerkte, wie Polizisten Diegos Atelier absperren, worüber sie Diego sogleich informierte. Deshalb gelang es Diego auch, vor der Polizei zu flüchten, indem er sich auf den Boden von Irene Bohus' Auto legte, welche ihn zu diesem Zeitpunkt gerade besucht hatte, und von dieser er mit einer großen Zahl an Bildern verdeckt wurde. Daraufhin flüchtete Diego nach San Francisco (Herrera 2008: 265-266).

In Taymors Film reist Frida nach dem missglückten Anschlag auf Trotzki sofort von Paris nach Mexiko. So wird Frida mit Taschen bepackt gezeigt, wie sie aus einem Auto vor dem Haus in San Angel aussteigt [01:36:09 – 01:36:14].

Die nächste Szene zeigt Frida und Diego beim Abendmahl. Dabei erzählt Diego seiner Frau, dass manche Leute glauben, dass er für das misslungene Attentat auf Trotzki verantwortlich sei, weil er sich öfters mit ihm gestritten habe. Deshalb teilt er Frida mit, dass er nach Kalifornien fliehen werde

[01:36:15 – 01:36:33]. Die Fluchtszene nach Kalifornien, die in Herreras Biographie vorkommt und eben beschrieben wurde, wird in Taymors Film jedoch nicht inkludiert. Am Ende ihres Treffens fügt Diego noch hinzu, dass er die Scheidung von Frida wolle, worauf Frida geschockt reagiert. Letztendlich willigt sie in die Scheidung ein, ist jedoch deutlich von Diegos Entschluss getroffen [01:36:34 – 01:37:13]. Im Gegensatz dazu lassen sich Diego und Frida, wie im vorangegangenen Kapitel erwähnt, bereits vor dem misslungenen Attentat auf Trotzki scheiden (Herrera 2008: 242).

Nachdem Diego Frida in Taymors Biopic um die Scheidung gebeten hat, verbringt Frida den Abend rauchend und trinkend in einer Bar, in der sie direkt am Tresen sitzt [01:37:14 – 01:37:20]. Als sich Frida im Spiegel betrachtet, der gegenüber ihr hängt, wird plötzlich ein mexikanisches Volkslied vernehmbar. Anschließend sieht sie im Dunkeln hinter sich eine Figur mit einer Maske über das Gesicht stehen, die den Tod darstellen soll [01:37:21 – 01:37:34]. Als sie sich umdreht, sieht sie eine eingehüllte Person alleine an einem Tisch sitzen [01:37:35 – 01:37:39]. Daraufhin gesellt sich Frida zu der Gestalt an den Tisch, die sich als alte Frau herausstellt, welche ihre Kapuze abnimmt und das mexikanische Volkslied, das schon vorher gehört werden konnte, singt. Während des Lieds ist die Bar in dunkles Licht getaucht. Dabei wird Frida einige Male von einem Lichtstrahl erhellt, der jedoch kurz darauf wieder in Dunkelheit übergeht [01:37:40 – 01:38:24].

Daraufhin wird Frida in einer dunklen Gasse auf dem Nachhauseweg gezeigt [01:38:25 – 01:38:30]. Die nächste Szene zeigt Männerfüße, die eine Treppe hinaufsteigen. Anschließend öffnet eine Männerhand eine Tür, die den Blick auf Trotzki schreibend in seinem Büro freimacht [01:38:31 – 01:38:35]. Zur selben Zeit öffnet auch Frida eine Tür, in der eine in Weiß gekleidete Frida sichtbar wird, dessen Rock voller Blutflecken ist und die mit hängendem Kopf auf einer Bank sitzt und zu der Frida, die gerade die Tür geöffnet hat, aufblickt. Anschließend wird ein kleines eingerahmtes Bild von Diego in einer Handfläche liegend dargestellt, dessen Glas von der bloßen Hand zerdrückt wird und zu bluten beginnt. Daraufhin tropfen Blutflecken auf das weiße Kleid [01:38:36 – 01:38:50]. Im Anschluss verwandelt sich das Kleid in ein Blatt

Papier, auf das geschrieben wird. Dann wird Trotzki von hinten wieder in seinem Büro aus der Perspektive der Tür sichtbar [01:38:51 – 01:38:57]. Ein Mann tritt hinter ihn ein, während die beiden Fridas nun nebeneinander auf der Bank sitzend eingeblendet werden [01:38:58 – 01:39:04]. Darauf sieht man nun wieder die alte singende Frau, gegenüber der noch immer Frida sitzt, der nun Tränen über das Gesicht laufen [01:39:05 – 01:39:09]. Anschließend wird Trotzki erneut an seinem Schreibtisch sitzend gezeigt. Hinter ihn tritt ein Mann, dessen Gesicht im Dunkeln verborgen ist und der Trotzki etwas zu essen bringt. Als das Lied der alten Frau den Höhepunkt erreicht, holt der Mann jedoch ganz plötzlich hinter Trotzki stehend mit einem Eispickel in der Hand weit aus und schlägt damit auf Trotzkis Hinterkopf ein. Währenddessen wird ein Zoom auf das Gesicht des Täters vorgenommen, das sich jedoch in eine Totenmaske verwandelt [01:39:10 – 01:39:20]. Nach dem Mord an Trotzki hört die Frau schlagartig zu singen auf und setzt einen schockierten Gesichtsausdruck auf. Im Anschluss ist ein blutverschmierter Brief, der vermutlich von Trotzki stammt, auf seinem Schreibtisch zu sehen [01:39:21 – 01:39:24].

Die Szene geht in Fridas übergroßes Gemälde *Die beiden Fridas* über, vor dem Frida andächtig im Rollstuhl sitzt und dasselbe Kleid wie die Frida auf ihrem Bild trägt [01:39:25 – 01:39:37].

Die Produzentin von *Frida*, Julie Taymor, kommentiert Fridas im Film dargestellte Begegnung mit dem Tod folgendermaßen:

The scene right after Diego asks Frida for a divorce is set in a bar. Alone and drowning her sorrows in drink, Frida hits rock bottom. Though death has stalked her more than once, Frida now is ready to face her. La Pelona (death) appears to her in the mirror above the bar and Frida is drawn to join her at her table. As they drink mescal, Death sings to her 'La Llarona [sic],' 'the weeping woman,' a classical Mexican song sung by the great singer Chavela Vargas.

In a surreal sequence, we intercut La Pelona singing, the assassination of Trotsky, and Frida creating *The Two Fridas*, a large and complex painting. Though Trotsky meets death in this sequence, it is not Frida's time to die. Instead, she allows the darkest moment to supply her with images for one of the most sublime paintings of her life. A fascinating truth about Frida's story is how she embraced her deepest sorrows and transformed her pain into art, art that is at once

horrifying and beautiful, illuminating her life. (Julie Taymor zit. n. Taymor 2002: 140)

Laut Herrera erkrankte Frida „[n]ach dem Attentat auf Trotzki und Riveras Abreise in die Vereinigten Staaten“ schwer. Als Trotzki drei Monate nach dem missglückten Attentat wirklich ermordet wurde, war Frida förmlich aufgelöst. Darüber hinaus wurde die Künstlerin aufgrund „ihrer persönlichen Beziehung zu dem Attentäter,“ der sich zuvor das Vertrauen der unwissenden Frida erschlichen hatte, „der Mittäterschaft verdächtig“. Deshalb wurde sie zusammen mit ihrer Schwester Cristina festgenommen und zwölf ganze Stunden polizeilich vernommen (Herrera 2008: 266).

Diesen Vorfall schilderte Frida später folgendermaßen:

Sie haben in Diegos Haus alles durchwühlt [...]. Eine herrliche Uhr, die ich ihm geschenkt hatte, haben sie gestohlen, desgleichen Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde, Malfarben, Anzüge – sie haben das Haus von unten bis oben ausgeplündert. Siebenunddreißig Polizisten waren da, die überall ihre Nase hineinsteckten. Ich hatte schon geahnt, daß [sic] sie kommen würden, und deshalb rasch die Papiere, so gut ich konnte, geordnet. Alle politischen Schriften hatte ich in den Keller unter der großen Küche geworfen. Dann ging der Sturm los, und meine Schwester und ich wurden ins Gefängnis gesteckt. Meine Nichte und mein Neffe waren zwei Tage allein und hatten nichts zu essen. So flehten wir einen Polizisten an, er möchte doch hingehen und ihnen was zu essen geben. Endlich ließen sie uns wieder laufen, nachdem sie hatten einsehen müssen, daß [sic] wir mit dem Attentat auf Trotzki nichts zu schaffen hatten. (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 266)

Fridas Verhaftung wird auch in Taymors Biopic dargestellt. Im Film wird Frida jedoch alleine [01:39:38 – 01:40:39] und nicht, wie Herrera in ihrer Biographie berichtet, zusammen mit ihrer Schwester Cristina inhaftiert (Herrera 2008: 266). So wird Frida zerzaust in einem dunklen Raum gezeigt, wie sie von einem unbekanntem Polizisten verhört wird [01:39:38 – 01:39:59].

Die darauffolgende Szene zeigt die Tür von Fridas Zelle, die von einem Wachmann geöffnet wird und in der Cristina plötzlich steht, die Frida im Film seit ihrer Affäre mit Diego nicht mehr gesehen hat. Als Cristina eintritt, sitzt Frida regungslos auf ihrer Pritsche. Ihre Zelle ist sehr dunkel, da das einzige

Licht, das den kargen Raum ein wenig erhellt, nur durch das Fenster kommt. Frida ist glücklich, ihre Schwester zu sehen, welche sich weinend bei Frida entschuldigt und in ihre Arme fällt, woraufhin Frida ihr verzeiht und sie sich wieder versöhnen [01:40:00 – 01:40:39].

Anschließend gehen die beiden Frauen den dunklen Gefängniskorridor Richtung Ausgang entlang, während Cristina Frida erzählt, dass sie dank Diegos Hilfe aus dem Gefängnis entlassen worden ist, der, als er von Fridas Inhaftierung erfahren hat, sofort den Präsidenten angerufen hat [01:40:40 – 01:40:56].

Als Diego laut Herrera von der Inhaftierung Fridas und deren schlechten gesundheitlichen Zustand in Kenntnis gesetzt wurde, fühlte er sich gänzlich hilflos und bat Dr. Eloesser um einen Ratschlag. Dieser empfahl Diego, dass Frida nach San Francisco reisen sollte (Herrera 2008: 267). So flog Frida im September 1940 zu Diego nach San Francisco. Dort wurde die Malerin von Dr. Eloesser behandelt, woraufhin sie eine baldige Besserung verspürte (Herrera 2008: 268). Im Gegensatz dazu wird die Reise nach San Francisco in Taymors Biopic gänzlich weggelassen.

Während ihres Aufenthalts in San Francisco geschah es auch, dass Diego ihr mehrmals einen Heiratsantrag machte. Schließlich nahm Frida Diegos Antrag an und stimmte somit einer erneuten Eheschließung zu (Herrera 2008: 270). Dabei stellte Frida jedoch mehrere Bedingungen (Herrera 2008: 271). So bestand sie zum einen darauf, „in Zukunft wenigstens zur Hälfte die Ausgaben für den Lebensunterhalt selbst [zu] bestreiten“ und zum anderen, keinen sexuellen Kontakt mehr mit ihrem Mann zu haben (Salber 2008: 106). Diego kannte Fridas Bedingungen an und so vermählten sich die beiden „[a]m 8. Dezember 1940, an Diegos vierundfünfzigstem Geburtstag“ ein zweites Mal. „Die Zeremonie dauerte nicht lange. [...] Frida trug ein spanisches Kostüm mit einem langen grün-weißen Rock und einem braunen Schal. Ihr Gesicht sah hübsch aus, zeigte aber die Spuren monatelanger Leiden“ (Herrera 2008: 272).

Die Wiedervermählung von Diego und Frida bzw. Diegos zweiter Heiratsantrag wird in Taymors Film etwas anders als in Herreras Biographie dargestellt. So sieht der Zuseher bzw. die Zuseherin Frida im Hof des Blauen Hauses im Rollstuhl sitzen. Sie raucht und ist darin vertieft, einen Tagebucheintrag zu verfassen [01:42:09 – 01:42:22]. Plötzlich öffnet sich im Hintergrund eine Tür, in der Diego, der sichtlich abgenommen hat, verharrt. Er geht auf Frida zu, deren rechter Fuß aufgrund der vorher durchgeführten Zehenamputation dick einbandagiert ist [01:42:23 – 01:42:39]. Nachdem Diego sie nach ihrem Wohlbefinden gefragt hat, bittet er sie darum, ihn noch einmal zu heiraten. Daraufhin zählt Frida ihm alle Gründe auf, warum er sie nicht heiraten sollte. So meint sie beispielsweise, dass ihr der halbe Fuß amputiert worden ist, ihre Wirbelsäule verletzt ist, sie unter einer starken Nierenentzündung leidet, eine Kettenraucherin ist, häufig flucht, viel Alkohol trinkt, nicht fähig ist, Kinder zu bekommen und darüber hinaus bankrott ist. Diego aber meint daraufhin, dass sich ihre Aufzählungen wie ein „Empfehlungsschreiben“ anhört. Frida ist sichtlich angeschlagen. Sie dreht sich zur Seite und fängt zu weinen an. Daraufhin ergreift Diego ihr Gesicht und gesteht ihr, dass er Frida sehr vermisst, woraufhin diese zu lächeln beginnt [01:42:54 – 01:44:18].

Laut Herrera zog Diego kurz nach der Trauung zu Frida ins Blaue Haus in Coyoacán. Sein Haus in San Angel benutzte er aber weiterhin als Atelier (Herrera 2008: 272). Es stellte sich jedoch heraus, dass das Glück der beiden zeitlich begrenzt war, denn bereits am 14. April 1941 starb Fridas Vater Guillermo Kahlo (Genschow 2007: 53), ein Schicksalsschlag für die Künstlerin, der sie „erneut tief verunsichert[e] und unmittelbare Auswirkungen sowohl auf ihren Gemütszustand, auf ihre Einschätzung ihrer Beziehung zu Diego als auch auf ihren Gesundheitszustand [...] hat[te]“ (Seemann 2003: 229). Im Gegensatz dazu wird der Tod von Guillermo Kahlo in Taymors Film völlig weggelassen.

Frida erholte sich nur langsam vom Tode ihres Vaters und beschloss einige Zeit später, das Blaue Haus zu renovieren. Als Erstes strich das Paar die

Mauern ihres neuen Zuhauses in indigoblauer Farbe, welches später maßgeblich für seinen Namen wurde (Le Clézio 1995: 173). Die

Türen und Fenster [des Hauses] [...] [wurden] rot umrandet, [während] die Fenstergitter grün gestrichen [wurden]. Die Räume dekorier[t]en sie mit schlichten Möbeln, [...] [Diegos] präkolumbianische Skulpturen, bunt bemalten Tontöpfen und Schüsseln, farbigen Gläsern, Votivbildern, Puppen und allen erdenklichen Sammelstücken. (Gottschalk 2009: 157)

Darüber hinaus gestaltete Frida die Küche, die einen wesentlichen Raum im Haus darstellte, neu, indem sie „mit gelben, blauen und weißen Fliesen gekachelt“ und mit gelben Tischen und Stühlen eingerichtet wurde (Seemann 2003: 226). Zudem platzierte sie „große irdene Töpfe und Krüge auf dem gekachelten Wandvorsprung“ und man konnte „viele winzige Tonkrüglein [bewundern], die an der Wand so angeordnet waren, daß [sic] sie die Initialen von Frida und Diego bildeten“ (Herrera 2008: 275).

Auch das Speisezimmer [...] [wurde] so eingerichtet, daß [sic] die Vorliebe der Riveras für die mexikanisch ländliche Tradition sichtbar wurde. An den Wänden hingen naive Stilleben, Masken und andere volkstümliche Gegenstände. Die Kiefernholzdielen waren in demselben Gelb gestrichen, wie man es auch in den einheimischen Bauernhäusern sehen konnte, und darauf lagen Matten aus geflochtenem Stroh. (Herrera 2008: 275)

In meinem Interview mit Ximena Gómez, der Kunst- und Projektentwicklerin des Frida-Kahlo-Museums, meinte diese, dass die Idee der „*Mexicanidad*“ im Blauen Haus auch heute noch äußerst gut zur Geltung kommt. So wird die „*Mexicanidad*“ laut Gómez beispielsweise schon an der grellblauen Farbe der Hauswände oder den gelben Möbeln im Inneren des Hauses sichtbar. Darüber hinaus weist sie auf Diegos zahlreiche präkolumbische Statuen im Haus, den typisch mexikanischen Garten, die typisch mexikanischen Pflanzen, die Wandgemälde Diegos sowie auf Fridas traditionelle mexikanische Tracht hin (Gómez 2013: 132 dieser Diplomarbeit).

Diegos „Einfluss auf die Gestaltung“ des Blauen Hauses war vor allem im „architektonischen Bereich“ sichtbar.

Zunächst [...] [ließ] er einen neuen Flügel [...] anbauen. Hierbei benutzt[e] er seinen Überzeugungen gemäß in erster Linie regionale

Elemente. So [...] [ließ] er die Mauern mit dem regionalen dunkelgrauen Lavastein aus dem Pedregal errichten, der manchmal einen unheimlichen, manchmal auch einen warmen Ausdruck annehmen [...] [konnte]. Er legt[e] auch einen kleinen Dachgarten an, auf dem er riesige Muscheln und einen grünen Spiegel einmauert[e]. Den Innenhof teilt[e] er mit einer Lehmmauer, um so den alten Teil des Hauses vom neuen zu trennen. Inmitten des kleineren Gartenteils, der zu dem Steinhaus gehört[e], [...] [gab] es einen Brunnen, Käfige mit Vögeln [...] [waren] in die Bäume gehängt, während im größeren Gartenteil durch die bereits zuvor errichtete Stufenpyramide und die Einrichtung eines Raumes, in dem [...] [Diego] seine präkolumbischen Skulpturen aufstellte, sowie durch einen Teich ein fantastisches Märchenambiente geschaffen [...] [wurde]. (Seemann 2003: 226)

Dieses Märchenambiente wurde durch zahlreiche Tiere, die im Garten des Blauen Hauses ein Zuhause fanden, verstärkt. Dort lebten: „neben Affen und Papageien ein Truthahnpärchen, ein zahmer Fischadler, ein Reh und eine Reihe aztekischer Nackthunde. Sie [...] [wurden] liebevoll [...] [behandelt] und Fridas Lieblingspapagei Bonito [...] [durfte] seine Nüsse [sogar] vom Esstisch aufpicken“ (Gottschalk 2009: 158).

Nachdem ich Ximena Gómez gefragt habe, inwiefern sich das Blaue Haus seit Fridas Tod verändert hat, antwortete mir diese, dass es seitdem kaum Abänderungen gegeben hatte. Jedoch wurden im Laufe der Jahre Experten dazu beauftragt, sich auf die Suche nach der originalen blauen Farbe des Hauses zu machen, die später auf einer Anzeige ermittelt werden konnte und im Anschluss mit natürlichen Farben in derselben originalen Farbe neu bemalt werden konnten. Des Weiteren wurde die Architektur des Blauen Hauses im Original bewahrt. Der Garten und die Bilder Fridas wurden jedoch im Laufe der Zeit restauriert. Hierbei merkt Gómez an, dass vor jeder Restaurierung bestimmte Fachmänner aufgesucht werden müssen, die jede Restaurierung genehmigen müssen. Darüber hinaus wurde vor vier Jahren ein Gebäudekomplex, der direkt neben dem Museum steht, angemietet, um eine neue Ausstellungsfläche für Fridas Kleider und Gebrauchsgegenstände sowie Platz für Büros zu schaffen. Es darf jedoch nichts aus dem Blauen Haus genommen werden, da in Diegos Testament steht, dass alle Gegenstände für immer im Blauen Haus bleiben müssen (Gómez 2013: 133 dieser Diplomarbeit).

Zu den Haustieren der Riveras gibt es auch einige lustige Geschichten. Eine davon handelt von dem aztekischen Nackthund Herrn Xólotl, der seine Notdurft auf eines von Diegos Aquarellen verrichtete, das dieser gerade fertig gemalt hatte. Daraufhin schnappte sich der Künstler wutentbrannt sein Gewehr und folgte dem Hund durch das ganze Haus, bis er diesen schlussendlich gefangen hatte. In diesen banger Sekunden blickte das Tier den Maler angsterfüllt an, woraufhin Diego lachend meinte, dass Herr Xólotl der beste Kunstkritiker der Welt wäre (Diego Rivera zit. n. Marnham 2001: 414, verwiesen in Gottschalk 2009: 158). Diese lustige Szene, auf die in dieser Diplomarbeit bereits näher eingegangen wurde, wird auch in Taymors Biopic aufgegriffen [01:09:31 – 01:10:25].

Die Renovierung des Blauen Hauses nach Diego und Fridas Wiedervermählung wird auch im Biopic *Frida* eingebaut. So wird das Blaue Haus anfänglich in seinem alten, trostlosen Zustand eingeblendet. Die Wände des Hauses tragen noch ein blasses Rosa und der Garten sieht verlassen, schmutzig und heruntergekommen aus [01:44:19 – 01:44:23]. Einige Augenblicke später erscheint jedoch das prächtige Abbild des neuen Blauen Hauses, dessen Wände nun in einem grellen Blau erstrahlen. Der Garten sieht nun gepflegt aus und besteht aus vielen Grünpflanzen, wobei Kakteen hier deutlich dominieren. Darüber hinaus spazieren zwei Nackthunde und ein Pfau im Hof umher, während ein Papagei auf einem Kaktus Platz genommen hat. Diese Szene wird von glücklichen und ruhigen Gitarrenklängen untermalt [01:44:24 – 01:44:27].

Nach Herrera verlief Frida und Diegos Ehe im zweiten Anlauf relativ glücklich. Ihre Beziehung war nun „nicht mehr ausschließlich von Diegos Bedürfnissen bestimmt,“ sondern auch Frida kam jetzt zu Wort (Herrera 2008: 272-274). Beide entwickelten eine gewisse Unabhängigkeit voneinander und so wunderte es nicht, wenn Diego für eine längere Zeit nicht nachhause kam. Sowohl Diego als auch Frida „unterhielten außereheliche Liebesbeziehungen. Diego in aller Öffentlichkeit, während Frida ihre Männergeschichten geheimhielt [sic], um nicht die unberechenbare und unbeherrschte Eifersucht

ihres Mannes zu reizen“ (Herrera 2008: 319). Aufgrund ihrer finanziellen und sexuellen Unabhängigkeit hatte Frida neues Selbstvertrauen erlangt und „entwickelte [...] [so] ein eher mütterliches Verhältnis zu Diego“ (Herrera 2008: 272-274).

Die idyllische Beziehung, die Diego und Frida nun führen, kommt auch in Taymors Film stark zum Ausdruck. Dies wird am besten durch Frida und Diegos traditioneller Bootsfahrt in Xochimilco dargestellt. Hierbei liegen Frida und Diego eng aneinandergeschmiegt in einem Boot mit einer blumengeschmückten Überdachung und genießen das gemeinsame Zusammensein. An ihnen fährt ein weiteres Boot vorbei, das mit Musikanten besetzt ist, die das Lied *Viva la vida* singen. Danach werden die lachende Frida und der glückliche Diego sich küssend und gegenseitig streichelnd dargestellt [01:44:28 – 01:44:56]. Im Anschluss daran befindet sich das Paar am Esstisch in der renovierten Küche des Blauen Hauses. Hierbei wird ein Papagei auf einem Sessel neben Frida sitzend gezeigt, den Frida gut gelaunt füttert. Darüber hinaus befindet sich ein Affe auf dem Esstisch. Diego füttert Frida sogar, während diese gebannt auf ihre Haustiere blickt. So scheint sich das Paar gut zu verstehen [01:44:57 – 01:45:03].

Herrera zufolge nahm Fridas Bekanntheitsgrad im Laufe der 1940er Jahre stetig zu. Durch die Ausstellungen im Ausland und die Internationale Surrealistenausstellung in Mexiko-Stadt, an denen sie teilgenommen hatte, war ihr große Begeisterung zuteil geworden und so gingen auch immer mehr Aufträge bei der Künstlerin ein (Herrera 2008: 285). Trotzdem stellte es sich für Frida nicht immer als leicht heraus, ihren Lebensunterhalt als Malerin zu verdienen (Herrera 2008: 290). Darüber hinaus wurden ihr „ein Preis und ein Stipendium zugesprochen“ und sie beteiligte sich auch an zahlreichen „Konferenzen und [nahm] an der Organisation kultureller Veranstaltungen sowie an künstlerischen Projekten [teil]“ (Herrera 2008: 285).

Durch ihr zunehmendes Ansehen wurde sie im Jahre 1942 „als eines der Gründungsmitglieder des Seminario de Cultura Mexicana gewählt“. Dabei handelte es sich um eine Institution, die sich um die „Pflege und Verbreitung

der mexikanischen Kulturtradition“ kümmerte und vom Kultusministerium gefördert wurde (Herrera 2008: 287).

Im Jahre 1943 wurde Frida dazu auserkoren, an der *Esmeralda*, der „Maler- und Bildhauerschule des Erziehungsministeriums,“ zu unterrichten. Trotz der Tatsache, dass Frida „ihren Lehrverpflichtungen nach den ersten drei Jahren [aufgrund ihres schlechten Gesundheitszustands] nur noch unregelmäßig nachkommen konnte, hat man sie dennoch über zehn Jahre lang in der *Esmeralda* als Lehrerin geführt“ (Herrera 2008: 294).

Frida gestaltete ihre Unterrichtseinheiten völlig impulsiv und drängte niemandem ihre Vorstellungen auf. Sie tolerierte „alle Temperamente und Talente [...], und [...] lehrte die Studenten, ihre Arbeiten selbstkritisch zu prüfen“ (Herrera 2008: 297). Nach weniger Zeit stellte sich jedoch heraus, dass Frida nicht mehr in der Lage war, die lange Strecke zur *Esmeralda* zurückzulegen. Sie wollte sich aber auf keinen Fall vom Lehrberuf abwenden, weshalb sie ihre Studenten dazu einlud, die Lehrveranstaltung in ihrem Haus fortzuführen. Zu Beginn nahmen auch viele ihrer Schützlinge den langen Weg nach Coyoacán auf sich. Mit der Zeit jedoch brachen die meisten Fridas Unterricht ab, weil ihnen der Weg nach Coyoacán zu weit war. Vier Studenten blieben Frida jedoch treu. Dabei handelte es sich um „Arturo García Bustos, Guillermo Monroy, Arturo Estrada und Fanny Rabel“. Diese vier Studenten Fridas wurden *Los Fridos* genannt (Herrera 2008: 301), die für Frida wie zur Familie zählten (Herrera 2008: 302). Sie unterstützte ihre vier Schützlinge, wo es nur ging und „half ihnen, Arbeitsplätze als Künstlergehilfen zu finden und Ausstellungen ihrer Werke zu veranstalten“ (Herrera 2008: 306).

Fridas steigender Bekanntheitsgrad wird in Taymors Biopic nicht angesprochen. Auch die Lehrverpflichtung Fridas an der *Esmeralda* und somit auch ihre vier treuen Studenten werden im Film völlig ignoriert.

13 Stationen einer Krankheit

Im Jahre 1944 war Frida dazu gezwungen, ihre Lehrtätigkeit zu reduzieren, da sie starke Schmerzen, insbesondere im Rückgrat und im Fuß, hatte. Daraufhin erhielt Frida von dem Knochenspezialist Dr. Zimbrón die ärztliche Anweisung, Ruhe einzuhalten und ein Stahlkorsett, wie in ihrem Gemälde *Die gebrochene Säule*, zu tragen. Dieses Korsett linderte Fridas Schmerzen zwar ein wenig, doch aufgrund von Appetitlosigkeit, andauerndem Fieber und Ohnmachtsanfällen musste sie dennoch das Bett hüten (Herrera 2008: 309).

Die Leiden, die Frida durch ihr Stahlkorsett ertragen musste, werden ebenso in Taymors Biopic thematisiert. So zeigt die Eingangsszene Fridas Rücken, der von einem engen Stahlkorsett umgeben ist, das von einem Arzt fester geschnürt wird. Bei jeder Schnürung zuckt Frida sichtlich vor Schmerz zusammen. Während dieser Tortur hat sie schützend ihre Hände vor ihre Brust gelegt [01:40:57 – 01:41:08]. Als der Arzt fertig ist, legt Cristina Frida ein blaues Tuch um die Schultern, um damit ihren Oberkörper zu bedecken [01:41:09 – 01:41:17]. Dabei blickt der Arzt auf Fridas Füße und entdeckt, dass Fridas Zehen von Wundbrand befallen sind, welche daher sofort amputiert werden müssen. Daraufhin blickt Frida starr und entsetzt zu Boden [01:41:18 – 01:41:37].

Die nächste Szene wird von hohen und unharmonischen Tönen eingeleitet. Die Farbtöne dieser Einstellung sind äußerst hell gehalten und der Blick des Zusehers bzw. der Zuseherin fällt auf nackte Füße, die sich schnell auf Kiesboden vorwärtsbewegen. Die Beine dieser Person werden von weißen Leinentüchern umhüllt [01:41:38 – 01:41:40].

Daraufhin wird die Figur aus der Ferne dargestellt, die auf einer hohen Felsplatte vor sich hinläuft und sich als Frida entpuppt. Im Anschluss sieht man Frida in der Ferne von höheren Felsplatten umgeben stehen. Dabei bewegt sich die Kamera rasant auf die Künstlerin zu, sodass zu erkennen ist, dass Frida nur noch einen weiten weißen langen Rock trägt, wohingegen ihr

Oberkörper nur von ihrem Stahlkorsett bedeckt ist. Darüber hinaus wird ihre Wirbelsäule offen dargelegt [01:41:41 – 01:41:48].

Bei diesem Abbild soll es sich um die dreidimensionale Darstellung ihres Gemäldes *Die gebrochene Säule* handeln, das sich plötzlich in das wirkliche zweidimensionale Bild verwandelt. Dabei wird ein Zoom auf Fridas gemalte Wirbelsäule durchgeführt, die plötzlich zu bröckeln beginnt und in mehrere Teile zerbricht [01:41:49 – 01:41:53]. Anschließend wird auf das Gesicht der Frida im Bild gezoomt, aus deren Augen plötzlich Tränen herabperlen [01:41:54 – 01:41:59]. Neben den Tränen taucht plötzlich ein Pinsel auf und ein Zoom-out macht deutlich, dass die echte Frida nun vor dem Bild *Die gebrochene Säule* sitzt, welches sie gerade malt. Hierbei ist anzumerken, dass die Künstlerin dabei selbst ein Stahlkorsett trägt und in einem Rollstuhl sitzt. Sie hat eine Zigarette im Mund und neben ihr steht ein Spiegel, der direkt auf sie gerichtet ist [01:42:00 – 01:42:08].

Herrera zufolge verordnete Dr. Zimbrón Frida im Jahre 1945 ein Gipskorsett. Dies verursachte der Patientin jedoch solch unbeschreibliche Schmerzen in ihrem Rückgrat und im Bein, dass „die Stütze bereits nach zwei Tagen wieder entfernt werden [musste]“ (Herrera 2008: 309).

Von 1944 an musste die Künstlerin insgesamt achtundzwanzig „Stützhüllen [...] tragen [...], darunter eine aus Stahl, drei aus Leder, [und] alle anderen aus Gips“ (Herrera 2008: 309). Diese waren alle „Spezialanfertigungen [...] [die] die Künstlerin teilweise so ein[engten], dass ihre Atmung nicht mehr frei ablaufen [konnte]“. Darum litt Frida immer mehr unter Depressionen und Schlaflosigkeit, welche sie dazu „veranlassen [...] [ließen], sich immer stärker mit Alkohol und nachts mit Schlaftabletten ruhig zu stellen“ (Seemann 2003: 257).

Zudem musste Frida schmerzhafteste medizinische Verfahren, die zur Streckung ihrer Wirbelsäule beitragen sollten, über sich ergehen lassen. So musste die Künstlerin einmal drei volle Monate „in einer nahezu senkrechten Stellung mit Sandsäcken an den Füßen“ ausharren. Ein anderes Mal musste

sie nach einer Operation für längere Zeit an Stahlringen hängen, sodass „ihre Füße nur knapp den Boden berühren konnten“ (Herrera 2008: 310).

Frida musste zudem ein schreckliches Erlebnis mit einem ihrer Gipskorsette machen, das ihr von einem noch unerfahrenen Arzt angelegt wurde. Die Pianistin Ella Paresce erzählte die weiteren Geschehnisse wie folgt:

Für mich war das aufregend, und es war ein ulkiges Ding, über das wir viel lachen mußten [sic]. Während der Nacht wurde es, wie vorgesehen, hart. Ich war zufällig im Nachbarzimmer, und gegen vier oder fünf Uhr morgens drang ein Jammern und Schreien zu mir herüber. Ich sprang aus dem Bett und lief zu Frida hinüber. Sie litt an Atemnot und sagte immer wieder: ‚Ich kriege keine Luft, ich kriege keine Luft!‘ Nachdem der Gips durchgehärtet war, drückte das Korsett auf ihre Lunge. Es saß so stramm, daß [sic] es ihr die Haut in Falten preßte [sic]. Zuerst versuchte ich, einen Arzt herbeizurufen, aber um diese Zeit war niemand aufzutreiben. Da nahm ich ein Rasiermesser, kniete mich über Frida aufs Bett und schnitt ganz vorsichtig das Korsett über der Brust auf. Es gelang mir, einen Einschnitt von etwa fünf Zentimeter zu machen, damit sie wenigstens wieder Atem schöpfen konnte. Danach warteten wir, bis endlich ein Arzt eintraf und alles andere besorgte. (Ella Paresce zit. n. Herrera 2008: 310)

Wenn sich die Malerin in Gesellschaft befand, überspielte sie ihr Leiden und ihre Sorgen gänzlich. Doch „sobald sie allein war, drehte sich natürlich alles um ihren körperlichen Zustand“ (Herrera 2008: 310) und sie tränkte ihren Kummer und ihre Schmerzen zunehmend in Alkohol (Salber 2008: 120).

Im Juni 1946 reiste Frida nach New York, um sich einer Operation an der Wirbelsäule zu unterziehen. Dabei wurde die Malerin von ihrer Schwester Cristina begleitet, die Frida bei jeder Operation beistand, bei der die Patientin eine Anästhesie bekam. Diese Operation wurde von dem Knochenspezialisten Dr. Wilson in einem Spezialkrankenhaus ausgeführt. Dabei wurden vier von Fridas Rückenwirbel „fest miteinander verbunden, teils durch eine Knochenverpflanzung, teils mit Hilfe eines 15 cm langen Metallstücks“ (Herrera 2008: 313).

Fridas darauffolgende Genesung, die zwei Monate lang dauerte, verlief anfänglich komplikationslos. In dieser Zeit bekam die Patientin viel Besuch von Freunden und Bekannten (Herrera 2008: 313-314).

Im Oktober 1946 befand sich Frida bereits wieder in ihrer Heimat und verspürte großen Tatendrang (Herrera 2008: 314). Nach kurzer Zeit stellte sich jedoch heraus, dass die Operation nicht den gewünschten Erfolg mit sich brachte. So „brachte ihr die Knochenverbindung im Rückgrat keine Erleichterung“. Nach ihrer Rückkehr nach Mexiko, war Frida gezwungen, Bettruhe einzuhalten. Anschließend musste sie acht Monate lang ein Stahlkorsett tragen. Dr. Wilson hatte der Künstlerin viele Ruhepausen verordnet, die diese jedoch vollkommen ignorierte. So verschlechterte sich Fridas gesundheitlicher Zustand zunehmend und ihre Schmerzen im Rückgrat wurden schlimmer (Herrera 2008: 315-316).

Im Nachhinein betrachtet war Fridas Operation in New York ein klarer Misserfolg (Herrera 2008: 316). So musste sich die Malerin „denn auch erneut in Behandlung begeben, damit das Metallstück entfernt und durch eine Knochenverpflanzung ersetzt werden konnte“ (Herrera 2008: 316). Fridas Schwester Cristina meinte über Fridas Operation in New York, dass diese so qualvoll gewesen wäre, weswegen Frida extrem hohe Dosen an Morphin verabreicht wurden, was bei der Patientin Halluzination ausgelöst hätte. Des Weiteren sollte die Operation Auslöser für Fridas Drogensucht gewesen sein (Herrera 2008: 316).

Anfang des Jahres 1950 wurde Frida erneut schwerkrank. „An ihrem rechten Fuß war ein Wundbrand entstanden, und es wurde ihr nahegelegt, den Fuß bis zur Ferse amputieren zu lassen. Auch die Wirbelsäule machte ihr stark zu schaffen, und so verbrachte sie fast das ganze Jahr im Krankenhaus“ (Genschow 2007: 59). Während diesem Aufenthalt im Krankenhaus wurde Diego ein kleiner Raum neben dem Zimmer der Patientin bereitgestellt, in dem er oft über Nacht blieb (Salber 2008: 131-132).

Frida galt als ungewöhnliche Patientin, die aufgrund ihrer andauernden Fröhlichkeit von dem Pflegepersonal im Krankenhaus sehr gemocht wurde. Auch bei den Ärzten war Frida äußerst beliebt, da sie sich niemals wirklich beschwerte. „Frida ließ sich immer von ihrem Gefühl für das Lächerliche

leiten. Sobald sich eine Gelegenheit zum Theaterspielen bot [...], benutzte sie den halbkreisförmigen Apparat, der dazu diente, ihr rechtes Bein hochzuhalten, um mit ihrem Fuß Kasperlespiele zu veranstalten“ (Herrera 2008: 343).

Obwohl Fridas Krankenhausaufenthalts in Taymors Film nicht direkt angesprochen wird, sieht man die Künstlerin in einer Szene mit einem bemalten Gipskorsett in einem Krankenhausbett liegen. Dort ist sie von ihrer Schwester Cristina und vielen Kindern umgeben, denen sie, wie von Herrera beschrieben, gutgelaunt mit Skeletten aus Pappmache ein Theaterstück vorspielt [01:45:03 – 01:45:12]. Am Abend, als Frida jedoch allein ist, sieht sie einsam und verzweifelt aus und es wird deutlich, dass sie ihre Schmerzen vor ihren Besuchern überspielt [01:45:13 – 01:45:16].

Laut Herrera war nicht nur Frida, sondern auch ihr Krankenzimmer alles andere als gewöhnlich. So war es

mit Zuckerschädeln geschmückt, ein grellbunter Kerzenleuchter in der Form eines Lebensbaums stand darin, und weiße Tauben mit Papierflügeln hingen herum [...] dazu eine sowjetische Fahne. Bücher stapelten sich auf ihrem Nachtschränkchen neben Farbtöpfchen und einem Gefäß mit Pinseln. An der Wand hingen große Papierbögen, und [...] [Frida] versuchte immer, ihre prominenten Besucher für irgendwelche Unterschriftenaktionen zu gewinnen [...]. (Herrera 2008: 343-344)

Im Gegensatz dazu macht Fridas Krankenzimmer im Film jedoch einen ziemlich schlichten Eindruck [01:45:03 – 01:45:15].

Sobald sich Frida wieder imstande fühlte, zu malen und dies von den Ärzten erlaubt wurde, begann sie die Arbeit an ihren Gemälden (Herrera 2008: 344). Dabei verlangte sie nach einer Staffelei, mit der es ihr auch im Liegen möglich war, zu malen (Salber 2008: 132). „Anfang November, nach mittlerweile sechs Operationen,“ war Frida in der Lage, „vier oder fünf Stunden täglich [zu] arbeiten“ (Herrera 2008: 344). Darüber hinaus begann sie auch damit, ihre Gipskorsette anzumalen und mit Federn und Steinchen zu dekorieren (Salber 2008: 132).

Ein Jahr nach ihrer Einlieferung ins Krankenhaus konnte Frida dieses wieder im Rollstuhl verlassen, den sie von da an bis zu ihrem Lebensende benötigte, denn nach ihrem Krankenhausaufenthalt war Frida nicht mehr dazu fähig, ihren Alltag alleine zu meistern. Deshalb wurde sie

nun rund um die Uhr [...] vom Hauspersonal und von einer Krankenschwester [betreut]. Sie konnte nicht mehr allein sein, auch nachts nicht, so dass immer jemand an ihrer Seite wachen und sogar zusammen mit ihr im Bett schlafen musste. Und sie stand dauerhaft unter dem Einfluss von Schmerzmitteln, was sich auch in den Bildern ihrer letzten Jahre niederschlug. (Genschow 2007: 59-60)

Nach ihrer Entlassung aus dem Krankenhaus wurde Fridas Gesundheitszustand zusehends schlechter. Die Ärzte versuchten alles, um Frida zu heilen, doch keine der Behandlungen brachte eine dauerhafte Besserung. So hielt sich Frida meist zuhause im Blauen Haus auf, in dem „sie der Monotonie und den Schmerzen ausgeliefert war“. Sie war an den Rollstuhl gefesselt und musste regelmäßig Betäubungsmittelinjektionen über sich ergehen lassen (Herrera 2008: 347-348). Darüber hinaus ertrug sie es nicht mehr, alleine zu sein, denn immer dann erlitt sie schreckliche Panikattacken und benötigte eine höhere Dosis an Schmerz- und Beruhigungsmittel. In dieser schweren Zeit stand besonders Cristina ihrer Schwester Frida immer zur Seite, die sich hingebungsvoll um Frida kümmerte und sich mit den Pflegerinnen abwechselte, sodass Frida stets Gesellschaft hatte (Gottschalk 2009: 193).

Fridas zunehmend verschlechterter Gesundheitszustand und die Streits zwischen Diego und Frida, die immer mehr werden, werden gut in Taymors Biopic umgesetzt. So werden die Farben im Film plötzlich dunkler und Frida wird schreiend und schimpfend in ihrem Rollstuhl am Tisch sitzend dabei gezeigt, wie sie ein Teller voller Essen zu Boden wirft, während Diego eine schützende Position einnimmt und daraufhin aufsteht und den Tisch verlässt [01:45:24 – 01:45:31].

Daraufhin wird ein grelles weißes Bild eingeblendet, das sich in die im Bett liegende und hilflos nach Cristina schreiende Frida verwandelt. Sie trägt ein

weißes Gipskorsett und scheint höllische Schmerzen zu haben [01:45:32 – 01:45:35]. Im nächsten Moment kommt Cristina in Fridas Zimmer gerannt und injiziert ihr geübt eine Morphinspritze [01:45:36 – 01:45:52]. Kurz darauf scheint die Spritze zu wirken, denn Fridas Gesicht entspannt sich sichtlich und sie schließt die Augen und gibt keinen Laut mehr von sich, sondern verhält sich ganz ruhig [01:45:53 – 01:46:02].

Laut Herrera entschloss sich Frida aufgrund ihrer beträchtlich eingeschränkten Mobilität von nun an dazu, vor allem Stilleben anzufertigen, die meist Früchte aus ihrem Garten oder vom Markt darstellten (Herrera 2008: 355). Die Stilleben, die Frida bis zum Jahre 1951 malte, „waren sauber und gewissenhaft“. Dies änderte sich jedoch ab dem Jahre 1952, in dem Frida eine grundlegende Stilwandlung durchlebte. So sind ihre Stilleben, laut Herrera, „jetzt nicht mehr bloß belebt, sondern wild bewegt“. Fridas Pinselstriche wurden immer flüchtiger und ihre Präzision ging völlig verloren (Herrera 2008: 357). Der Auslöser für diesen Wandel war Fridas vermehrter Konsum von Alkohol, Drogen und Schmerzmittel (Herrera 2008: 358).

14 Der große Abschied

Im Frühjahr des Jahres 1953 wurde Frida „[d]ie größte Ehrung für ihr künstlerisches Schaffen [...] zuteil, als ihre erste Einzelausstellung [in Mexiko] in der Galerie von Lola Álvarez Bravo eröffnet wurde“ (Genschow 2007: 60-61). Die Vorstellung ihrer Gemälde „in der *Galería Arte Contemporáneo* sollte Frida[s] [...] erste Einzelausstellung in ihrem Heimatland werden,“ ein großer Erfolg für die Malerin (Herrera 2008: 365).

Kurz vor dem Abend der Eröffnung jedoch verschlechterte sich Fridas Gesundheitszustand so rapide, dass es bis zuletzt nicht sicher war, ob sie überhaupt an der Eröffnung ihrer eigenen Vernissage teilnehmen konnte. Ihr Kommen schien von so großer Wichtigkeit zu sein, dass „die Telefone der Galerie vor lauter Anfragen nicht zur Ruhe kamen“ (Herrera 2008: 365).

Sogar am Tag der Ausstellung blieb es unsicher, ob der Zustand der Künstlerin es ihr erlaubte, an der Eröffnung teilzunehmen. Während die Angestellten noch die letzten Vorbereitungen für das große Ereignis trafen, scharten sich bereits sehr früh große Menschenmengen vor der Galerie, die wie Lola Álvarez Bravo berichtete, ganz ungeduldig waren, die Ausstellung zu betreten: „Es kam zu einem regelrechten Verkehrschaos, die Leute rüttelten an der Tür und verlangte Einlaß [sic]. Ich wollte sie so lange draußen lassen, bis die Künstlerin kam, weil ich mir vorstellte, sie würde es schwer haben, bei einem solchen Gedränge in die Galerie zu kommen“ (Lola Álvarez Bravo zit. n. Herrera 2008: 366). Doch letztendlich musste die Galeristin nachgeben und die Galerie öffnen, da „die vielen Menschen [...] sonst [die Türen] eingedrückt hätten“ (Herrera 2008: 366).

Wenige Zeit nachdem sich die Besucher in der Galerie eingefunden hatten, ertönte draußen „die Sirene eines Ambulanzwagens,“ welcher „von einer Motorradeskorte begleitet“ vor der *Galería Arte Contemporáneo* haltmachte. Aus dem Krankenwagen wurde Frida auf einer Bahre herausgetragen und in den Ausstellungsraum gebracht (Herrera 2008: 366).

Die Künstlerin trug mexikanische Tracht und einheimischen Schmuck. In ihrem Gesicht, das stark von ihrer Krankheit geprägt war, „dominier[t]en ihre weit geöffneten Augen,“ was darauf schließen lässt, dass sie an diesem Abend „eine große Dosis Betäubungsmittel“ eingenommen hatte (Herrera 2008: 366).

Die Sanitäter legten Frida in ihr Himmelbett, das sie bereits zuvor in die Galerie hatte transportieren lassen und nun im Zentrum des Ausstellungsraums stand. Auf dem Baldachin des Bettes war eine Judasfigur¹⁰ sichtbar und am Betthimmel waren drei kleinere Judasplastiken angebracht, die munter vor sich hinschaukelten. Zudem war das Kopfteil des Himmelbetts mit Fotografien von Fridas politischen Vorbildern, Familienmitgliedern und Freunden versehen, während am Fußteil eines ihrer Werke befestigt war. Fridas Bett war auch noch nach dem Eröffnungsabend so in der Galerie anzutreffen und wurde als Ausstellungsstück aufgenommen (Herrera 2008: 366-367).

Die Unsicherheit über Fridas Kommen wird auch in Taymors Film gezeigt. So wird ein heftiger Streit zwischen Diego und Frida dargestellt, die sich darüber zanken, ob Frida nun gesundheitlich dazu fähig sei, ihre Einzelausstellung zu besuchen [01:47:01 – 01:47:10]. Während des Streits kommt Fridas Arzt hinzu und ordnet Frida an, ihr Bett aufgrund ihres schlechten gesundheitlichen Zustands nicht zu verlassen [01:47:11 – 01:47:36]. Daraufhin verspricht Diego seiner Frau, ihr nach der Ausstellung zuhause alle Klatschgeschichten zu erzählen und lässt die enttäuschte Frida in ihrem Bett zurück [01:47:37 – 01:47:53].

Im Anschluss fährt die Kamera über eine große Menschenmenge, die alle Fridas Ausstellung besuchen. Dabei hört man Diego die Geschichte, wie sich das Paar kennengelernt hat, erzählen. Im Anschluss daran preist er Fridas Werke über alle Maßen. Dabei ist er so gerührt, dass ihm sichtlich die Tränen

¹⁰ Diese Figuren spielen im „mexikanischen Osterbrauch eine besondere Rolle“: Am Karsamstag, dem Samstag vor Ostern, „wird stellvertretend für alles Böse der Verräter Judas in Form solcher mit Dynamitstangen bestückten Pappfiguren in den Straßen aufgehängt und in die Luft gesprengt; so wie sich Judas der Legende nach auch erhängt haben soll“ (Prignitz-Poda 2010: 146).

in den Augen stehen [01:47:54 – 01:48:52]. Diegos emotionale Rede wird jedoch abrupt von einem „Halt den Schnabel, Fettwanst“ unterbrochen und im nächsten Moment wird die scherzende Frida in ihrem Bett liegend von vier Männern hereingetragen. Während ihres Eintritts fangen die Gäste plötzlich zu klatschen an und Frida ist ganz offensichtlich glücklich. Sie trägt eine traditionelle mexikanische Tracht und in ihrem Haar sind rote Bänder eingeflochten. Des Weiteren trägt sie eine lange Goldkette um den Hals, goldene Ohrringe und einige Ringe an den Händen [01:48:53 – 01:49:05].

Nachdem ihr Bett im Zentrum der Galerie abgestellt worden ist, verlangt Frida sofort nach Musik, woraufhin sogleich ein Mariachi-Ensemble, das sich auf der Treppe aufgereiht hat, *La Llorona* zu spielen beginnt [01:49:06 – 01:49:29]. Im nächsten Moment wird eine singende Frau gezeigt, die neben Frida am Bett steht und sich während sie singt mit Frida und dem Bett rund um den Saal dreht [01:49:31 – 01:49:42]. Daraufhin wird ein Zoom auf Fridas Gesicht durchgeführt, das einen Blick auf ihre mit Tränen gefüllten Augen freigibt. Parallel dazu werden Figuren aus Fridas bekanntesten Werken im Vordergrund gezeigt. So sind unter anderem Ausschnitte aus *Das kleine Wild*, *Mädchen mit Totenmaske*, *Da hängt mein Kleid*, *Wurzeln*, *Was mir das Wasser gab*, *Viva la vida* und *Frida und Diego Rivera* zu sehen [01:49:43 – 01:50:00].

Während Frida bei ihrer Ausstellung in ihrem Bett lag, war deutlich zu erkennen, dass sie unter starken Schmerzen litt. „Ihre Züge waren angespannt, [und] man spürte, daß [sic] die geringste Bewegung sie große Anstrengung kostete. Ihre Augen blickten die Menschen nicht an, vielmehr hängten sie sich mit aller Kraft, ihrer ganzen Intensität an sie, waren das einzige Bewegliche an diesem geschundenen Körper“. Die Besucher der Ausstellung traten einzeln zu Frida ans Bett heran, um der Malerin Glückwünsche auszusprechen, sie zu ermutigen, oder ihr einen Kuss zu geben. Währenddessen wurde Frida einige Male in ein Hinterzimmer getragen, da sie Injektionen benötigte, um ihre Beschwerden zu erleichtern (Jamis 2000: 305). Dies wird in Taymors Hollywoodverfilmung jedoch nicht gezeigt.

Die Eröffnung von Fridas Ausstellung war laut Herrera „ein gesellschaftliches Ereignis bei dem es zu einer ganz ausgelassenen Stimmung kam, und alle spürten, daß [sic] es ein großer Moment war, den sie da miterlebten“ (Herrera 2008: 367).

Fridas Ausstellung stellte sich als eindeutiger Erfolg heraus, den jedoch weder die Künstlerin, noch die Galeristin erwartet hätte:

Wir wurden von Paris, London und von verschiedenen Städten der USA aus angerufen und nach Einzelheiten über die Ausstellung gefragt ... und dabei setzte es uns schon in Erstaunen, daß [sic] überhaupt irgend jemand [sic] außerhalb von Mexico [sic] von dieser Veranstaltung Notiz genommen haben sollte. (Lola Álvarez Bravo zit. n. Herrera 2008: 369)

Die Ausstellung war so gut besucht, dass der Entschluss gefasst wurde, Fridas Vernissage noch um einen Monat zu verlängern. Darüber hinaus wurde die Veranstaltung auch in der Presse sehr gelobt, wobei vor allem Fridas tapferes Durchhaltevermögen am Eröffnungsabend und die Bewunderung, die ihre Gemälde hervorriefen, hervorgehoben wurden (Herrera 2008: 369).

15 Das Ende naht

Einige Monate nach Fridas erfolgreicher Ausstellung hatten sich ihre Schmerzen im rechten Bein so derartig verschlimmert, dass die Patientin nun täglich eine gefährlich hohe Dosis an Drogen benötigte, um überhaupt den Tag zu überstehen. Deshalb entschieden sich ihre Ärzte nach sechsmonatiger Unentschlossenheit über den Verlauf von Fridas weiteren Behandlungen für eine Amputation des rechten Beins (Herrera 2008: 371). Als Frida von der Entscheidung ihrer Ärzte erfuhr, war sie anfänglich völlig aufgelöst (Genschow 2007: 61). Doch nach einiger Zeit versuchte sie „[m]it gewohnter Tapferkeit [...], die Sache durchzustehen“ (Herrera 2008: 373).

Wie bereits zuvor versuchte Frida auch jetzt, die Starke zu spielen und ihre Ängste, Verzweiflung und Sorgen den anderen gegenüber zu verheimlichen. Dies tat sie auch an dem Abend vor ihrer Operation im August 1953, an dem sie noch Besuch von zahlreichen Freunden, unter ihnen auch der Kunsthistoriker Antonio Rodríguez, empfing. Als Frida bemerkte, wie bedrückt ihre Gäste waren, versuchte sie sogleich, diese durch lustige Geschichten aufzuheitern (Herrera 2008: 375). Antonio Rodríguez beschrieb diesen Abend so:

Wir waren den Tränen nahe, als wir diese schöne, lebensfrohe Frau vor uns liegen sahen und daran dachten, daß [sic] ihr das Bein amputiert werden mußte [sic]. Sie aber nahm unsere Niedergeschlagenheit wahr und sprach uns Mut zu: ‚Was ist denn bloß los mit euch? Wenn man eure Gesichter sieht, könnte man meinen, es handle sich um eine Tragödie. Ja was denn für eine Tragödie? Sie schneiden mit halt die Pfote ab. Was soll’s?‘ (Antonio Rodríguez zit. n. Herrera 2008: 375)

Ihre tiefsten Ängste vertraute Frida nur ihrem Tagebuch an, in das sie während dieser Zeit viele Zeichnungen über ihre bevorstehende Amputation tätigte, um den gefürchteten Eingriff zu verarbeiten. Eine dieser Zeichnungen stellt ihre Füße auf einem Sockel dar, wobei der rechte Fuß am Unterschenkel abgetrennt ist (Herrera 2008: 374). Dazu schrieb sie: „Wozu brauche ich Füße, wenn ich fliegen kann?“ (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 374).

Diese Szene wird auch in Taymors Film übernommen. So wird Frida von oben unbewegt in einem Bademantel gewickelt und in ihrem Bett liegend dargestellt. Dabei fällt auf, dass ihr rechtes unteres Bein gänzlich fehlt und auf ihrer Brust ein bräunliches Buch, Fridas Tagebuch, ruht [01:46:03 – 01:46:09]. Im nächsten Augenblick ergreift der sichtlich gealterte Diego ihr Tagebuch und blättert darin. Dabei stößt er auf einen Eintrag, in dem Frida zwei Füße auf einem Sockel gezeichnet hat, dessen Hintergrund gänzlich rot ist. Darunter steht die Eintragung: „Füße, wozu brauche ich euch, wenn ich doch Flügel habe, um zu fliegen?“ [01:46:10 – 01:46:15].

Daraufhin bittet Frida Diego darum, ihren Körper nach ihrem Ableben zu verbrennen. Sie betont, dass sie auf keinen Fall begraben werden möchte, da sie in ihrem Leben genug gelegen hat. Während dieses Gesprächs herrschen dunkle Farben und Fridas Gesicht ist beinahe völlig in Schatten eingetaucht. Sie meint zu Diego, dass alles was Frida in ihr war schon längst tot ist und fragt den Maler daraufhin, warum er noch bei ihr sei, woraufhin Diego Frida als „dummes Ding“ bezeichnet und sie liebevoll ansieht [01:46:16 – 01:46:54].

Herrera zufolge konnte Frida ihre Verzweiflung nach der Amputation jedoch nicht mehr überspielen. Sie verfiel in schwere Depressionen und hatte jegliche Lebenslust verloren. Die Amputation ihres Beins war für Frida „eine schreckliche Verletzung für [...] [ihr] ästhetisches Empfinden [...]. Ihr Selbstwertgefühl war zutiefst mit ihrer Eitelkeit verbunden gewesen, und ihre Eitelkeit war hart getroffen“. Deshalb war Frida so niedergeschlagen, dass sie keinen Besuch mehr gestattete und nicht einmal Diego in Empfang nahm (Herrera 2008: 376).

Nach ihrer Entlassung aus dem Krankenhaus weigerte sich Frida anfänglich, eine Prothese anzulegen, da sie diese als „abscheulich und quälend“ empfand und nicht imstande war, sich mit dieser fortzubewegen (Herrera 2008: 378). Nach drei Monaten jedoch konnte sie mit der Prothese kürzere Strecken zurücklegen und ihr Lebensmut kehrte allmählich zurück. Sie fing wieder zu malen an und „ließ [...] sich luxuriöse Stiefel aus rotem Leder

anfertigen, die mit chinesischen Goldverzierungen und kleinen Schellen geschmückt waren“. Trotzdem überwand die Malerin ihren Schock über den Verlust ihres Beins nie gänzlich (Herrera 2008: 379).

In dieser letzten Phase ihres Lebens verlor Frida „zunehmend die Kontrolle über sich, sowohl körperlich wie geistig“ (Herrera 2008: 381). Ihre Drogensucht nahm „in erschreckendem Ausmaß zu“ (Alcántara/ Egnolff 2007: 116) und „[s]olange die Künstlerin nicht unter Drogen stand oder schlief, war sie gewöhnlich bis zur Hysterie reizbar und nervös. Ihr Verhalten war gänzlich unberechenbar. [...] Sie schlug auf Leute ein, [und] brüllte Beschimpfungen, die sich selbst gegen [...] [ihren Mann] richteten“ (Herrera 2008: 381). In dieser schweren Zeit erreichte Diego oft seine Grenzen und hielt sich für einige Tage vom Blauen Haus und von Frida fern, wenn er ihr Leid nicht mehr ertragen konnte. So wandten sich allmählich alle aus Fridas Umfeld bis auf ihre Schwester Cristina von ihr ab (Herrera 2008: 382).

Mariana Morillo Safa, eine Freundin Fridas, beschrieb die letzte Lebenszeit Fridas folgendermaßen:

Während ihrer letzten Tage lag sie da und war unfähig, sich ohne Hilfe aufzurichten. Sie nahm nur noch durch die Augen Anteil an der Welt. Mir war es unmöglich, sie in diesem Zustand wieder zu besuchen. Auch ihr Charakter war völlig verwandelt. Mit jedermann fing sie Streit an. [...] Sie war sehr geräuschempfindlich und mochte nicht so viele Leute um sich haben. Auch Kinder konnte sie nicht mehr ertragen. Sie fuchtelte mit Armen und Händen, und sie warf mit Gegenständen nach Leuten. ‚Laßt [sic] mich in Frieden! Ruhe!‘ schrie sie und schlug nach Anwesenden mit ihrem Stock. Oder sie brüllte jemanden an: ‚Bring mir dies und jenes her! Hast du keine Ohren? Ich rede mit dir!‘ Ihr Stock lag stets griffbereit neben ihrem Bett, und wenn man sich nicht beeilte, gebrauchte sie ihn auch. Sie war einfach sehr ungeduldig, weil sie selbst nichts mehr tun konnte. Ihr blieb nur noch, ihre Haare zu kämmen und sich Lippenstift aufzulegen. Gegen Ende ihres Lebens trug sie viel Make-up; dabei gerieten ihr die Farben auf groteske Weise aus der Kontrolle. Sie wurde zu einer schrecklichen Imitation der alten Frida Kahlo, die sie einmal gewesen war. (Mariana Morillo Safa zit. n. Herrera 2008: 386-387)

Fridas unkontrollierte Ausbrüche standen in direkter Verbindung zu ihrer Drogensucht. Es war ihr offiziell erlaubt, „Betäubungsmittel in einer Apotheke [zu] erwerben, aber ihr Bedürfnis war viel größer, als daß [sic] es auf diesem

Wege allein hätte befriedigt werden können, und oft genug mußte [sic] Diego einspringen,“ der es immer schaffte, seiner Frau Drogen zu besorgen. Eine Zeit lang unternahm Diego den Versuch, Frida anstatt der Drogen Alkohol einzuflößen, was jedoch nur dazu führte, dass „sie bis zu zwei Liter[...] Cognac täglich zu sich nahm, ohne indes auf die Drogen zu verzichten“ (Herrera 2008: 383).

Fridas immense Drogensucht und Alkoholkonsum sowie ihre unvorhersehbaren Ausbrüche werden im Gegensatz dazu in Taymors Biopic überhaupt nicht thematisiert.

Gegen Ende Juni 1954 schien es Frida gesundheitlich wieder besser zu gehen. Sie schöpfte neuen Lebensmut und schmiedete Pläne für die Zukunft (Herrera 2008: 388). Besonders freute sie sich auf ihre Silberhochzeit, die am 21. August stattgefunden hätte und zu welcher sie bereits ein Geschenk für Diego, nämlich einen antiken Ring aus Gold, besorgt hatte (Herrera 2008: 389).

Auch in Taymors Film wird Fridas Vorfreude auf ihre bevorstehende Silberhochzeit mit Diego dargestellt. Dabei wird Frida in ihrem Bett liegend gezeigt, wie sie einen Eintrag in ihr Tagebuch tätigt. Sie sieht schwer von ihrer Krankheit gezeichnet aus und ihr Gesicht ist aschfahl. Darüber hinaus lassen sich auf ihrem Arm violette Einstichspuren der vielen Spritzen ausmachen [01:50:07 – 01:50:21]. Als Diego ihr Zimmer betritt, legt Frida mühsam ihr Tagebuch weg und bittet den Maler darum, zu ihr zu kommen, woraufhin er sich zu seiner Frau ins Bett legt. Im Anschluss daran überreicht sie ihm anlässlich ihrer bevorstehenden Silberhochzeit eine kleine Schmuckschachtel, in der sich ein goldener Herrenring befindet. Diego freut sich über das Geschenk sehr, meint jedoch, dass ihr Jubiläum erst in zwei Wochen stattfindet. Daraufhin umarmt er Frida und die beiden bleiben reglos im Bett liegen [01:50:22 – 01:51:31].

Herrera zufolge beschloss Frida am 2. Juli 1954, bei einer Demonstration „gegen CIA-Machenschaften in Guatemala“ teilzunehmen und somit die

Verordnung ihrer Ärzte, das Bett zu hüten, zu missachten. Dies sollte der letzte öffentliche Auftritt der Malerin sein, welcher als „wahrhaft heroisch[...]“ bezeichnet wurde. Ihr Rollstuhl wurde langsam von Diego „über die holprigen Straßen [geschoben], und die Prominenten der mexikanischen Kunstwelt marschierten in ihrem Gefolge“ (Herrera 2008: 389).

Fotografien, die während dieser Demonstration entstanden sind, zeigen Frida als „Sammelpunkt allen revolutionären Eifers [...] mit der symbolischen Friedenstaube auf der roten Fahne in der Linken, den rechten Arm erhoben und die Hand zur Kämpferfaust geballt“ (Herrera 2008: 389).

Diese Demonstration wird in Taymors Film jedoch nicht dargestellt.

Nach der Demonstration verschlechterte sich Fridas gesundheitlicher Zustand enorm. Ihr war bewusst, dass ihre Zeit bald abgelaufen war, sie fürchtete den Tod jedoch ganz und gar nicht. Worüber sie jedoch besorgt war, war die Möglichkeit, dass „man sie in Rückenlage begraben könnte. Viel zu oft hatte sie in allzu vielen Krankenhäusern in dieser Lage gelitten, als daß [sic] sie auch noch die ewige Ruhe in dieser Haltung hätte antreten wollen“. Deshalb verlangte sie nach einer Kremation (Herrera 2008: 390).

Frida Kahlo verstarb am 13. Juli 1954 „im Alter von 47 Jahren“ (Souter 2007: 251). Die Todesursache, die „in den amtlichen Unterlagen“ angegeben wurde war eine Lungenembolie (Seemann 2003: 329), es gab jedoch auch Menschen, die glaubten, Frida hätte sich selbst das Leben genommen (Gottschalk 2009: 201).

Die letzten Worte, die Frida in ihr Tagebuch schrieb, lauteten: „Ich will hoffen, daß [sic] ich den Abgang frohgestimmt erleben werde, und hoffentlich komme ich nie mehr zurück, Frida“ (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2008: 391).

Diese Worte werden auch am Ende von Taymors Biopic in weißer Schreibschrift eingeblendet. Als Hintergrund dient ein blauer mit Wolken

verhangener Himmel. Dabei wird die Nachricht von sanften Streicherklängen untermalt [01:51:32 – 01:51:39].

Anschließend verschwindet die Botschaft und stattdessen wird von unten eine Judasfigur aus Pappmache, die auf dem Dach eines Himmelbetts mit Blumen in den Händen liegt¹¹ und in den Himmel hochschwebt, sichtbar. Je höher die Garnitur schwebt, umso mehr wird von dem Bett erkennbar. So kann man nach einem Augenblick das ganze Bett sehen, in welchem man die leblos liegende Frida erkennt, die von Ranken umgeben ist [01:51:40 – 01:51:51].

Dieses filmische Abbild ist eine dreidimensionale Darstellung von Fridas Gemälde *Der Traum* oder *Das Bett*. Als sich das Bett schließlich hoch genug oben befindet, bleibt es plötzlich in der Luft stehen und der Pappmache-Judas geht in einem Feuerwerk in Flammen auf [01:51:52 – 01:51:54]. Daraufhin greift das Feuer auf das gesamte Bett über und so steht auch Frida nach kurzer Zeit gänzlich in Flammen [01:51:55 – 01:52:09]. Im Anschluss daran wird ein Zoom auf Fridas Gesicht durchgeführt, die friedlich und mit geschlossenen Augen in Flammen stehend im Bett liegt und deren Lippen von einem leichten Lächeln umspielt werden [01:52:10 – 01:52:23]. Am Ende der Szene stehen auch die Flammen plötzlich still, nachdem sich das Szenario in ein zweidimensionales Bild verwandelt hat [01:52:24 – 01:53:25].

Julie Taymor, die Produzentin des Biopics *Frida*, kommentiert die Schlusszene des Films wie folgt:

The description of Frida's cremation haunted me as I began work on the film. It hadn't made its way into any version of the screenplay I had read and, no doubt, would have met with much resistance from the producers if it played out in a realistic manner; too gruesome for film reality. Yet I felt that her end needed the fire of her spirit and with that in mind I fastened upon her painting of *The Dream*. The image of the floating bed begins and ends the film. The reclining Judas skeleton hovering on the canopy of her bed, with its yet to be used fireworks, begged to be ignited. She would absolutely have a celebratory and joyful exit. And with that last little smile, at the end of a hand-painted

¹¹ Diese Judasfigur befand sich auch in Wirklichkeit auf Fridas Betthimmel. „Für Frida war das Skelett eine amüsante Erinnerung an die Sterblichkeit [...] [, während] [...] Diego [...] es spöttisch als ihren Liebhaber [bezeichnete]“ (Herrera 2007: 84).

animation sequence, we the filmmakers took liberty in creating a final image of Frida painted in the flames of her dream. (Julie Taymor zit. n. Taymor 2002: 156)

16 Ein Leben über den Tod hinaus

Laut Herrera verbreitete sich „[d]ie Nachricht von Fridas Tod“ sehr schnell. Schon bald am Morgen kamen einige von Fridas Freundinnen, die der Toten „einen schwarzen Tehuanarock und [...] einen weißen *huipil*¹² [...] aus Yatalag“ anzogen, zum Blauen Haus. Zudem flochten sie ihr Blüten und Bänder ins Haar und legten ihr Ohrringe und wertvolle Ketten um. Zuletzt legten sie die Freundin auf ihr Himmelbett, „kreuzten [...] ihr die Hände über die Brust und steckten ihr an jeden Finger einen Ring“. Nachdem die Freundinnen Frida fertig gemacht hatten, zog „[e]in ununterbrochener Strom von Menschen, die kaum ihre Tränen zurückhalten konnten, [...] an ihrem Bett vorbei“ (Herrera 2008: 393).

Am Abend wurde Frida der Schmuck bis auf die Ringe und einer Kette abgenommen. Anschließend bettete man ihren Leichnam in einen grauen Sarg, der in den *Palacio de Bellas Artes* gebracht wurde. „Dort, in der weiträumigen Vorhalle des wichtigsten mexikanischen Kulturinstituts, wurde sie öffentlich aufgebahrt“ (Herrera 2008: 394).

Der rote Blumenschmuck, mit dem die Halle zu Ehren Fridas geschmückt worden war, war atemberaubend. Der Sarg wurde auf ein schwarzes Tuch platziert, welches ausgebreitet auf dem Boden lag (Herrera 2008: 394). Kurze Zeit später bedeckte Arturo García Bustos, einer der vier *Fridos*, Fridas Sarg mit „der leuchtend roten Fahne [...], in deren Mitte ein weißer Stern mit Hammer und Sichel prangte“ (Herrera 2008: 395).

Bis zur Mittagsstunde des 14. Juli 1954 waren mehr als sechshundert Menschen zu Fridas Aufbahrung gekommen, um der Toten die letzte Ehre zu erweisen (Herrera 2008: 396).

Anschließend transportierte man Fridas Sarg in einem Leichenwagen zu dem „Krematorium am *Panteón Civil de Dolores*“ (Herrera 2008: 396). Dem

¹² Eine weite Bluse.

Trauerzug schlossen sich etwa fünfhundert Menschen an (Genschow 2007: 63).

Dort angekommen wurde Fridas „Leichnam von [...] [Diego] und anderen Familienangehörigen aus dem Sarg genommen und auf den eisernen Karren gelegt, der im gegebenen Moment automatisch auf Schienen in den Krematoriumsofen rollen sollte.“ Daraufhin verabschiedeten sich Diego sowie Verwandte und Freunde endgültig von der Toten und „Fridas Leichnam setzte sich zum Feuer hin in Bewegung“ (Herrera 2008: 397).

Guillermo Monroy, einer der *Fridos*, erinnerte sich an die entsetzliche Hitze, die während Fridas Feuerbestattung herrschte: „Wir alle traten zurück, als die Tür sich öffnete und die infernalische Hitze uns entgegenschlug, nur Diego blieb unerschütterlich stehen“ (Guillermo Monroy zit. n. Herrera 2008: 397). In diesem Moment ereignete sich ein kurioser Zwischenfall, den die Journalistin Adelina Zendejas, die ebenfalls bei der Bestattung zugegen war, folgendermaßen beschrieb:

Plötzlich hing jeder, der sie erreichen konnte, an Fridas Händen. Während das eiserne Gefährt mit der Leiche langsam auf die Öffnung der Verbrennungsanlage zurollte, zerrten sie an Fridas Fingern, um die Ringe abzuziehen; jeder wollte noch etwas erhaschen, das ihr im Leben gehört hatte. (Adelina Zendejas zit. n. Herrera 2008: 397-398)

Nach der Kremation „sammelte [...] [Diego] die Asche [seiner Frau] liebevoll in ein rotes Tuch und bettete sie in einen Kasten aus Zedernholz“. Dabei wünschte er sich, dass nach seinem Ableben die Asche Fridas mit seiner eigenen vermischt werden sollte (Herrera 2008: 398).

Am 24. November 1957, drei Jahre nach Fridas Tod, starb Diego an den Folgen eines Herzinfarkts. Sein Wunsch, nach seinem Tod mit Frida vereint zu werden, wurde jedoch nie erfüllt. Stattdessen wurde der Künstler „feierlich in der *Rotonda de los Hombres Ilustres* [...] auf dem städtischen Friedhof *Dolores* bestattet“ (Alcántara/ Egnolff 2007: 121).

Diegos letztes Vorhaben, das Blaue Haus in ein Museum umzuwandeln, wurde jedoch in die Tat umgesetzt (Seemann 2003: 330). Nachdem er das Blaue Haus im Jahre 1955 „mit seinem gesamten Inhalt dem mexikanischen Volk [geschenkt hatte], um die Erinnerung an seine Frau wachzuhalten,“ ist dieses bis heute für Besucher zugänglich (Herrera 2008: 399).

Bei der Eröffnung des Frida-Kahlo-Museums im Juli 1958 „lag Fridas Asche in einem Sack auf dem Bett. Nach dem Kopfende zu hatte man Fridas Totenmaske angebracht, eingehüllt in einem ihrer *rebozos*“ (Herrera 2008: 399). Zu späterer Zeit füllte man „Fridas Asche in eine präkolumbische Urne [...], die die Form einer fülligen Frau ohne Kopf hat[te], und ein Bronzeabguß [sic] der Totenmaske erhielt seinen Platz auf einer kleinen Konsole über der Urne“ (Herrera 2008: 399).

Das Frida-Kahlo-Museum gibt einen lebendigen Eindruck von Fridas „Persönlichkeit und von dem Lebensraum, in dem sie“ ihre Werke geschaffen hat (Herrera 2008: 399).

In ihrem Wohnzimmer hängen die Bilder und Zeichnungen, wie sie in keiner anderen Umgebung besser gezeigt werden könnten. In Fridas Atelier im Obergeschoß ist ihr Rollstuhl vor die Staffelei gestellt worden. Eines ihrer Gipskorsette, mit Pflanzen und Reißbrettstiften geschmückt, thront auf dem Bett unter dem Spiegel am Betthimmel. Noch immer sitzen die chinesischen Puppen auf den Wandborden. Neben Fridas Schlafstätte steht ein nunmehr leeres Puppenbett. Vom Baldachin eines weiteren Bettes hängt ein Skelett herab, und ihre Krücken lehnen gegen das Fußteil der Liege. (Herrera 2008: 399)

Doch das Museum im Blauen Haus ist nicht nur dafür bestimmt, dem Besucher Fridas Wesen und Leben näher zu bringen, sondern auch „die enge Verbindung zwischen ihrem Leben und ihrer Kunst aufzuzeigen“ (Herrera 2008: 399).

Nach Fridas Ableben 1954 blieb es lange still um die Künstlerin, und „erst zu Beginn der siebziger Jahre wurde sie im Zuge der Frauenbewegung wiederentdeckt“. Von da an nahm Fridas Beliebtheit stetig zu, die sich im Laufe der Zeit zu „ein[em] regelrechte[n] Kult entwickelt [hat], [...] [welcher]

sogar ein eigenes Wort geprägt hat – die ‚*Fridomanía*‘ (Genschow 2007: 120).

Frida Kahlos Entwicklung zur Ikone begründet Ximena Gómez, die Kunst- und Projektentwicklerin des Frida-Kahlo-Museums, in meinem Interview damit, dass Frida bereits Zeit ihres Lebens eine freidenkende und unabhängige Frau war, die sich so kleidete, wie sie es wollte und das tat, was sie wollte. Darüber hinaus war Frida eine Frau, die für sich selbst sprach und gegen Ungerechtigkeit kämpfte, weswegen Frida laut Gómez heute als Symbol starker Frauen steht und somit letztendlich Kultstatus erreicht hat (Gómez 2013: 133 dieser Diplomarbeit).

Ferner wurde Fridas „Werk [...] 1984 zum mexikanischen Nationalbesitz erklärt, was bedeutet, dass keines ihrer Bilder aus Mexiko verkauft werden darf und der Verkauf innerhalb des Landes der Kulturbehörde INBA gemeldet werden muss“. Zu diesem Zeitpunkt waren jedoch schon viele ihrer Gemälde im Ausland, welche im internationalen Kunsthandel heutzutage für immer höhere Summen den Besitzer wechseln (Genschow 2007: 140).

Der heutige Bekanntheitsgrad Frida Kahlos ist unglaublich und so hat sich im Laufe meines Interviews mit Ximena Gómez auch herausgestellt, dass heute mehr als eine Million Besucher pro Jahr das Blaue Haus in Coyoacán aufsuchen (Gómez 2013: 133 dieser Diplomarbeit).

17 Resümee

17.1 Schlussbemerkung

Die vorliegende Diplomarbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, Herreras Biographie *Frida Kahlo: Ein leidenschaftliches Leben* mit Julie Taymors darauf basierendem Biopic *Frida* zu vergleichen und somit einen transmedialen Frida-Kahlo-Biographienvergleich durchzuführen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich Taymors filmische Darstellung von Frida Kahlos Leben sehr stark an Herreras Biographie gehalten hat. So werden Herreras Beschreibungen von Orten, Ereignissen aber auch die Schilderung Fridas Persönlichkeit sehr gut in Taymors Biopic umgesetzt.

Hierbei ist jedoch auch anzumerken, dass viele Szenen aus Fridas Leben gänzlich ignoriert worden sind, was jedoch nicht verwunderlich sein soll, wenn man bedenkt, dass ein Biopic nur eine gewisse limitierte Zeit hat, um das gesamte Leben eines Künstler abzudecken und somit unmöglich alle Ereignisse eines ganzen Lebens einer Person zeigen kann.

Dennoch ist mir persönlich besonders aufgefallen, dass Fridas Kindheit sowie ihre Erkrankung an Kinderlähmung, mit der ihr Leiden bereits früh begann, gar nicht im Film vorkamen. Auch auf die Abstammung Fridas Eltern wird nicht eingegangen. Des Weiteren werden in Taymors Hollywoodverfilmung auch keine Details zu Fridas Schule, die sogenannte *Preparatoria*, erwähnt, deren Besuch Frida stark beeinflusst hatte. Darüber hinaus wird auch nicht auf die *cachuchas*, denen sich Frida in ihrer Zeit an der *Preparatoria* angeschlossen hatte, eingegangen und auch Fridas Lehrverpflichtung an der *Esmeralda* wird bleibt unerwähnt.

Außerdem ist anzumerken, dass einige Details, die in Herreras Biographie erwähnt werden, in kleiner Weise in Taymors Biopic abgeändert wurden. So wird Frida im Film zu ihrer ersten Einzelausstellung in ihrer Heimat in einem

Bett transportiert. Im Gegensatz dazu wird in Herreras Biographie jedoch darauf hingewiesen, dass Fridas Bett bereits vorher in die Galerie transportiert worden und Frida deshalb auf einer Bahre zu ihrer Ausstellung transportiert worden ist. Des Weiteren wird in Taymors Hollywoodinszenierung zwar auf Fridas Beziehung mit Alejandro eingegangen, nur wird diese Beziehung viel schneller als in Herreras Biographie dargestellt beendet. Außerdem wird im Film auch nicht klar, dass Fridas Eltern eigentlich gegen die Beziehung ihrer Tochter zu Alejandro waren. Darüber hinaus ist es im Film Cristina, die sich nach Fridas Unfall rührend um die Schwester kümmert und nicht Matilde, die laut Herrera die eigentliche Schwester war, die nach dem Unfall Tag und Nacht an Fridas Seite stand. Auch Frida und Diegos mehrfache Reisen in die Vereinigten Staaten werden in Taymors Biopic zu einer einzigen Reise nach New York kompensiert. Diese kleinen Detailabänderungen scheinen meiner Meinung nach jedoch nicht weiter störend und ändern auch nichts in der wesentlichen Schilderung von Fridas Leben, ihren Werken und der Darstellung ihrer Persönlichkeit.

Abschließend sei erwähnt, dass es sich bei der Musik, die in Taymors Biopic verwendet wurde, ausschließlich um mexikanische Musik handelt, wobei viele traditionelle Volkslieder eingebaut wurden. Dies sollte meiner Ansicht nach dazu beitragen, die sogenannte „*Mexicanidad*“, welche Fridas Leben und Werke so sehr beeinflusst hatte, zusätzlich zu unterstreichen. Zudem weisen die hauptsächlich kräftigen Farben, die in *Frida* verwendet wurden, zusätzlich auf die „*Mexicanidad*“ hin, da die mexikanische Kultur besonders für ihre bunten und prächtigen Farben bekannt ist.

17.2 Resumen en lengua española

La presente tesis se ocupa de la vida de la pintora Frida Kahlo. Así como fue observada en la biografía fundamental de Hayden Herrera titulada *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. Seguidamente, se contrastan la obra de Herrera con la película famosa de Julie Taymor que se llama *Frida* y se basa en la biografía de Herrera.

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nació el 6 de julio de 1907 en la Casa Azul en Coyoacán. Sus padres fueron Guillermo Kahlo y Matilde Calderón (Herrera 2008: 21).

Guillermo Kahlo, quien originalmente se llamaba Wilhelm Kahlo, era un inmigrante de Alemania. Sus padres Jakob Heinrich Kahlo y Henriette Kaufmann Kahlo fueron naturales de Arad que en la actualidad forma parte de Rumanía. Sin embargo el matrimonio decidió mudarse a Baden-Baden, dónde nació Wilhelm en el año 1872 (Herrera 2008: 15).

El padre de Wilhelm, un joyero, ganó bastante dinero para brindar una educación a su hijo. Por eso Wilhelm empezó estudios universitarios en Núremberg. Pero su carrera universitaria terminó repentinamente cuando sufrió heridas en el cerebro después de una caída, y desde entonces sufrió de ataques epilépticos. Poco tiempo después de su accidente Wilhelm tuvo que sufrir la muerte de su madre en el año 1890 (Herrera 2008: 15).

Algunos meses después de la muerte de Henriette Kaufmann Kahlo, Jakob Heinrich Kahlo se casó con otra mujer con quien Wilhelm no tuvo buenas relaciones. Por eso decidió abandonar Alemania en el año 1891 y emigró a México, un viaje que completamente fue financiado por su padre. En México Wilhelm cambió su nombre a Guillermo y nunca regresó a su patria (Herrera 2008: 15).

Guillermo Kahlo, que tenía 19 años al momento de su emigración, llegó a México casi sin recursos. Gracias al contacto con otros inmigrantes de

Alemania recibió un puesto como cajero en una tienda de cristal. Después Guillermo trabajó en una joyería (Herrera 2008: 15-16).

En 1894 se casó con una mujer mexicana con quien tuvo dos hijas. Pero su esposa murió durante el parto de su segunda hija en el año 1898. Poco tiempo después de la muerte de su esposa, Guillermo se enamoró nuevamente de Matilde Calderón que era su colaboradora en la joyería y con quien finalmente se casó (Herrera 2008: 16).

Matilde Calderón y González nació en 1876 en Oaxaca y era la mayor de un total de 12 niños. Sus padres fueron Isabel González, una mujer muy religiosa de procedencia española, y Antonio Calderón, un fotógrafo de procedencia indígena (Herrera 2008: 16).

La Casa Azul, dónde la familia Kahlo se instaló y Frida nació, fue edificada en el año 1904 en Coyoacán (Herrera 2008: 14-15). En estos tiempos Guillermo ya era considerado como fotógrafo prometedor. De 1904 a 1908 fue fotógrafo oficial del gobierno de Porfirio Díaz (Alcántara/ Egnolff 2007: 14) que lo había encargado de fotografiar todo lo que era considerado como acervo nacional en lo relacionado a la arquitectura (Herrera 2008: 15). Los encargos del gobierno le aseguraron un sueldo fijo y su trabajo le proporcionó relativa prosperidad (Genschow 2007: 12).

Sin embargo todo cambió con el comienzo de la Revolución mexicana en 1910. La Revolución resultó ser como un siniestro para los padres de Frida. Después de la quiebra del gobierno imperó una guerra civil que persistió por diez años. Durante la Revolución mexicana la familia Kahlo sufrió miseria y pobreza. Por lo anterior, precisó hipotecar la Casa Azul, vender los muebles franceses del salón y acoger a subinquilinos (Herrera 2008: 21).

Desde niña Frida ya ocupó un rol particular en su familia. Fue considerada como una chica extraordinariamente traviesa e incontrolable que se destacaba por arrebatos temperamentales (Gottschalk 2009: 15). Cuando Frida tuvo seis años el médico le diagnosticó polio después de lo cual tuvo

que pasar seis meses en su habitación (Herrera 2008: 24). Después de su enfermedad el médico le aconsejó hacer ciertos ejercicios para fortalecer su pie afectado. Sin embargo su pie derecho siempre se mantuvo más delgado que el otro. Por eso Frida frecuentemente sufría de la burla de los otros niños (Herrera 2008: 26).

Frida siempre fue la hija favorita de su padre que la consideraba como la más inteligente de sus hijas (Herrera 2008: 27). Por eso Guillermo Kahlo quiso darle la posibilidad de frecuentar La Escuela Nacional de Preparatoria, una escuela secundaria que preparaba a los estudiantes para los estudios universitarios y fue conocida por los mexicanos como Preparatoria. En aquellos tiempos la Preparatoria era considerada como uno de los mejores centros de enseñanza de cual salieron muchos de los futuros altos cargos de la nación (Herrera 2008: 31).

Frida se contó entre las primeras alumnas que fueron admitidas en la Preparatoria. Así la cantidad de las estudiantes de la Preparatoria llegó a 35 en comparación con un número total de 2,0000 alumnos (Herrera 2008: 32).

Durante sus años escolares Frida se adhirió al grupo de las cachuchas que se denominaron así debido a los gorros que usaban. Este grupo fue conocido principalmente por su inteligencia y maleficencia y estuvo formado por siete chicos y dos chicas. Las cachuchas se caracterizaron por su falta de respecto contra la autoridad. Además quisieron tramar confusión en su escuela y dar bregas (Herrera 2008: 34).

La primera vez que Frida Kahlo y Diego Rivera se encontraron fue después del ingreso de Frida en la Preparatoria. En el mismo año Diego recibió un encargo para fabricar uno de sus famosos murales en el paraninfo de la Preparatoria (Herrera 2008: 38).

Las cachuchas se encargaron de hacer faenas de todas maneras a Diego mientras el pintor trabajó en el paraninfo de la Preparatoria. Frida fue una de las cachuchas que estuvo más ansiosa por tomarle el pelo a Diego. Aunque

estaba prohibido entrar en el paraninfo mientras el artista pintaba ahí, Frida siempre se las ingenió para colarse desapercibidamente (Herrera 2008: 39).

El accidente grave que Frida tuvo el 17 de setiembre de 1925 cambió toda su vida. Después del accidente Frida fue ingresada en el hospital. Su estado era tan crítico que los médicos no creyeron en la supervivencia de Frida. La artista que antes fue considerada como una chica activa tuvo que guardar cama en lo sucesivo (Herrera 2008: 48).

Las heridas producidas a Frida por este accidente terrible fueron graves. Su columna vertebral fue afectada en tres partes, la clavícula y dos costillas fueron fracturadas, en su pie derecho se produjeron once fracturas y su pie izquierdo fue dislocado y aplastado. Aparte de esto el hipogastrio fue atravesado por un asidero acerado. El hierro penetró en la cadera izquierda y salió de la vagina (Herrera 2008: 48).

El 17 de octubre de 1925, un mes después del accidente, Frida pudo volver a casa, dónde tuvo que guardar cama por más tiempo (Herrera 2008: 52). Para que no se sintiera tan sola, Guillermo decidió donar su caja de colores a su hija. Entretanto Matilde encargó la producción de un caballete especial que fijó en la cama de manera que Frida pudiera pintar cuando estuvo en la cama. Además Matilde se ocupó de que fuera colocado un espejo al dosel de la cama de Frida para que pudiera hacer de modelo para sí misma (Genschow 2007: 22). Así Frida empezó a pintar y fabricó su primero autorretrato (Salber 2008: 32).

Después del accidente Frida tuvo que aprender a caminar de nuevo lo cual fue un proceso arduo. Cuando Frida fue capaz de caminar, decidió mostrar sus cuadros a Diego Rivera que la animó para que continuara con la pintura (Herrera 2008: 74).

A partir de entonces Frida y Diego se encontraron regularmente y finalmente se casaron el 21 de agosto de 1929 (Herrera 2008: 83-84). El año siguiente el matrimonio viajó a San Francisco, dónde Diego recibió dos encargos

importantes (Herrera 2008: 103). Después de terminar su trabajo en San Francisco en junio de 1931, Frida y Diego volvieron a su patria mexicana, dónde los dos temporalmente vivieron en casa de los padres de Frida. Sin embargo Diego había tenido tan buen sueldo que pudo encargar una casa en el barrio de San Ángel (Herrera 2008: 110).

Pero su estancia en México fue de poca duración porque después de poco tiempo Diego recibió una invitación a una gran retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno en Nueva York. Esta exposición era un gran reconocimiento para el artista lo que le era imposible rechazar. Así Frida y Diego viajaron a Nueva York (Herrera 2008: 44). La inauguración de la exposición se realizó el 22 de diciembre de 1931 y fue un acontecimiento importante. La exposición fue asistida por 60,000 personas en total, y por eso se consideró un éxito rotundo (Herrera 2008: 114).

En abril de 1932 Frida y Diego se trasladaron a Detroit, dónde Diego tuvo que elaborar otro mural (Herrera 2008: 116). Durante su estancia en Detroit Frida notó que estaba embarazada. A pesar de su débil estado de salud decidió tener su hijo (Genschow 2007: 36). Pero poco después su felicidad estuvo empañada por su aborto. Después fue ingresada en el Henry Ford Hospital, donde tuvo que pasar por trece días. Cinco días después de su aborto Frida empezó pintar para procesar su pérdida (Herrera 2008: 125-126). Poco tiempo después, Frida fue afectada por otra vicisitud. Algunos meses después de su aborto su madre Matilde Kahlo murió de cáncer de mama (Herrera 2008: 137).

Después de su estancia en Detroit el matrimonio Rivera se mudó a Nueva York. Durante este tiempo Frida no terminó ningún cuadro (Herrera 2008: 144) y su estado físico y psíquico se deterioró rápidamente. Frida se sintió sola en Nueva York y añoró su patria, México. Por eso Frida y Diego volvieron a México ocho meses después de su llegada a Nueva York (Herrera 2008: 149-151).

En México los dos se instalaron en su casa nueva en San Ángel. El edificio nuevo consistió en dos casas conectadas por un puente. La casa rosada de Diego, en la cual también estuvo su estudio, fue más grande que la casa azul de Frida (Herrera 2008: 152).

En el año 1934 Diego inició una aventura amorosa con Cristina Kahlo, la hermana menor de Frida. El descubrimiento de este lío amoroso afectó enormemente a Frida porque Cristina era la hermana con quien se llevaba mejor (Herrera 2008: 153). Por eso Frida decidió dejar a su marido y se trasladó a un apartamento propio. Después de recobrar su equilibrio anímico en 1935, perdonó a los dos por la aventura amorosa y regresó con su marido (Herrera 2008: 163).

En 1937 México otorgó asilo político a Natalia y León Trotsky. Durante su estancia en México, el matrimonio Trotsky vivió en la Casa Azul la cual fue vigilada por muchos agentes de seguridad (Herrera 2008: 171-172). En este tiempo Frida secretamente empezó a tener relaciones amorosas con Trotsky las cuales duraron solo un corto tiempo (Jamis 2000: 204).

En el año siguiente Frida tuvo éxito con su pintura. Sus obras se volvían más y más conocidas y por eso tuvo su primera exposición singular en la galería de arte de Julien Levy en Nueva York. La exposición fue un gran éxito. El número de visitantes fue enorme porque antes no existían muchas galerías de arte. En total Frida vendió la mitad de sus cuadros lo cual era destacable si se toma en cuenta que fue el tiempo de la Gran Depresión (Herrera 2008: 197-199).

En 1939 Frida viajó de Nueva York a París, dónde tuvo otra exposición organizada por André Breton (Herrera 2008: 208). Durante su estancia en París Frida se enteró que Diego y Trotsky habían reñido en su ausencia, por lo que Diego se salió del partido trotskista al comienzo del año 1939. En abril del mismo año Trotsky y su esposa salieron de la Casa Azul con sus militantes y se mudaron a una morada nueva, cerca de la Casa Azul (Herrera 2008: 217-219).

El 10 de marzo de 1939 se inauguró la exposición parisina titulada “*Mexique*”. Sin embargo la exposición se promocionó como una exhibición de varios artistas y mostró diferentes objetos que fueron considerados como arte popular mexicano (Salber 2008: 91). Además la exposición no resultó ser un éxito financiero (Herrera 2008: 220). No obstante el Museo del Louvre adquirió una pintura de Frida que fue un gran triunfo para la pintora (Salber 2008: 91).

En el verano del mismo año Diego solicitó el divorcio. Por eso Frida dejó atrás su casa en San Ángel y se mudó a la Casa Azul. El 19 de setiembre de 1939 los dos presentaron la demanda de divorcio que fue realizada después de algunas semanas (Herrera 2008: 242). En esta fase se crearon los dos cuadros más importantes de la pintora famosa que son *Los dos Fridas* y *Autorretrato con pelo cortado* (Herrera 2008: 250-255).

El 24 de mayo de 1940 León y Natalia Trotsky fueron víctimas de un atentado. En esta noche algunos estalinistas ametrallaron el dormitorio del matrimonio Trotsky que pudo ponerse en cobro con antelación. En consecuencia, Diego fue considerado sospechoso de la complicidad respecto al atentado contra León y Natalia Trotsky. Por eso Diego decidió huir a San Francisco (Herrera 2008: 265-266).

Tres meses después del atentado fallido León Trotsky realmente fue asesinado. Cuando Frida se enteró del asesinato de Trotsky se puso casi fuera de sí. Aparte de esto la artista fue considerada sospechosa de complicidad del asesinato. Por eso Frida y su hermana Cristina fueron arrestadas e interrogadas por 12 horas (Herrera 2008: 266).

Cuando Diego se enteró de la detención de Frida y Cristina, pidió la liberación de las dos mujeres al presidente Cárdenas. Después de ser liberadas, Diego invitó Frida a visitarlo en San Francisco, dónde propuso matrimonio a su ex mujer en varias ocasiones. Finalmente Frida accedió a la propuesta de matrimonio pero puso varias condiciones (Herrera 2008: 270-

271). Así insistió por una parte en ganar por lo menos la mitad de los gastos para el sustento en el futuro y por la otra en ya no tener contacto sexual con su marido (Salber 2008: 106). Diego aceptó las condiciones de Frida y se casaron de nuevo el 8 de diciembre de 1940 (Herrera 2008: 272).

Después de sus segundas nupcias Diego se fue a vivir con Frida en la Casa Azul en Coyoacán (Herrera 2008: 272). Su segundo matrimonio se desarrolló relativamente feliz. Sin embargo su felicidad fue empañada por la muerte de Guillermo Kahlo (Genschow 2007: 53). Frida se recuperó sólo paulatinamente de la desgracia y alguno tiempo después del deceso de su padre decidió renovar la Casa Azul (Le Clézio 1995: 173).

En el año 1943 Frida fue elegida para dar clases en la Esmeralda, la escuela de pintura y escultura del Ministerio de Educación. Frida elaboró sus clases completamente impulsivamente y no impuso sus concepciones a nadie. Pero poco tiempo después resultó que Frida ya no fue capaz de recorrer el trayecto a la Esmeralda. La artista quiso continuar la profesión docente, por lo que invitó a sus estudiantes a seguir el seminario en su casa. Al comienzo muchos estudiantes emprendían el largo recorrido del trayecto a Coyoacán. Con el tiempo, sin embargo, la mayoría de los estudiantes abandonaron la clase de Frida porque la distancia a Coyoacán era demasiado larga. Pero cuatro estudiantes fueron fieles a Frida a los que se les llamaron “los Fridos” (Herrera 2008: 294-302).

Al principio del año 1950 Frida de nuevo se puso gravemente enferma. Su pie derecho fue afectado por gangrena, por lo que los doctores sugirieron una amputación del pie hasta el talón. Aparte de esto sufría fuertes dolores en su espina dorsal por lo que pasó casi todo un año en el hospital (Genschow 2007: 59).

Un año después de su hospitalización Frida pudo dejar el hospital en una silla de ruedas que necesitó hasta el fin de sus días. Después de su estancia en el hospital Frida ya no fue capaz de llevar sola las riendas de su vida. Por

eso fue asistida las 24 horas al día por el servicio y por una enfermera (Genschow 2007: 59-60).

Después de que se le dio de alta del hospital, el estado de salud de Frida fluctuó ostensiblemente. Los médicos no omitieron esfuerzos para curar a la paciente pero ninguno de los tratamientos conllevó a una mejoría permanente. Por eso Frida generalmente permaneció en la Casa Azul. Tuvo necesidad de emplear la silla de ruedas y regularmente tuvo que afechugar con inyecciones narcóticas (Herrera 2008: 347-348).

En el año 1953 Lola Álvarez Bravo decidió honrar Frida por sus obras extraordinarias. Así instrumentó una exposición en la Galería Arte Contemporáneo que exhibió los cuadros de la gran artista (Genschow 2007: 60-61). Esta exhibición fue la primera exposición sola de Frida en su patria, México (Herrera 2008: 365).

En vísperas de la inauguración de su exposición el estado de salud de Frida se agravó tan rápidamente que no era seguro si la pintora podía asistir a su exposición propia. Sin embargo Frida acudió a su exposición y entró la galería en angarillas que fueron llevadas por enfermeros (Herrera 2008: 366).

La exposición resultó un éxito total. Fue tan concurrida que Lola Álvarez Bravo tomó la decisión de prolongarla un mes más. Además el evento fue elogiado por la prensa, la cual especialmente realzó el aguante valeroso de Frida y la admiración que sus cuadros habían causado (Herrera 2008: 367-369).

Algunos meses después de la exposición exitosa sus dolores en el pie derecho se habían agravado tanto que la paciente en lo sucesivo necesitó una alta dosis diaria de calmantes para soportar el día. Por eso los médicos decidieron amputar su pie derecho, un choque enorme para Frida (Herrera 2008: 371).

En la última etapa de su vida Frida progresivamente perdió el control sobre sí misma y su drogadicción, que aumentó visiblemente, implicó dimensiones terribles. Así Frida, cuando no había recibido sus drogas, tenía un estado de ánimo de extrema irritabilidad y nerviosismo (Herrera 2008: 381).

Frida Kahlo murió el 13 de julio de 1954 a la edad de 47 años (Souter 2007: 251). La causa de la muerte que estuvo indicada en los documentos oficiales fue una embolia pulmonar (Seemann 2003: 329). Sin embargo algunas personas creyeron que Frida se había suicidado (Gottschalk 2009: 201).

Las últimas palabras que Frida escribió en su diario, fueron: “Espero alegre la salida... y espero no volver jamás...” (Frida Kahlo zit. n. Herrera 2006: 541).

En suma se puede decir que la representación cinematográfica sobre la vida de Frida Kahlo se adhirió considerablemente a la biografía de Herrera. Así las descripciones de lugares, acontecimientos, personas pero también la descripción de la personalidad de Frida Kahlo fueron transformados espléndidamente en la película de Taymor.

Sin embargo tuvo que añadir que muchas escenas de la vida de Frida fueron ignoradas. Este no es asombroso si se considera que una película sólo tiene cierto tiempo limitado para tratar una vida de un artista por completo. Por eso es imposible proyectar una vida completa de una persona.

Todavía el hecho llamó mi atención que la infancia de Frida no figuró en la película. Además la película *Frida* no se ocupó del origen de los padres de Frida. Aparte de esto no fueron mencionadas detalles sobre la Preparatoria, la escuela de la artista. Por lo demás la película no se ocupó de las cachuchas y también su profesión docente en la Esmeralda no fue mencionada.

Además tuvo que decir que algunas detalles que Herrera mencionó en su biografía fueron cambiadas mínimamente en el biopic de Taymor. Así la película se ocupó de la relación amorosa entre Frida y Alejandro. Pero esta

relación fue terminada más rápido en la película que en la biografía de Herrera. Aparte de esto la película no explicó que los padres de Frida estuvieron contra la relación entre Alejandro y su hija. Por lo demás en la película fue Cristina que cuidó de Frida después de su accidente y no Matilde que según Herrera fue la hermana verdadera que siempre apoyó a la paciente. Pero estas modificaciones pequeñas no molestan y no cambian nada en la descripción fundamental de la vida de Frida Kahlo.

18 Bibliographie und Filmographie

Primärwerke

Frida (2002): Produzentin: Julie Taymor. Drehbuch: Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava und Anna Thomas, basierend auf Hayden Herreras Biographie *Frida Kahlo. Ein leidenschaftliches Leben*. Besetzung: Salma Hayek (Frida Kahlo), Alfred Molina (Diego Rivera), Antonio Banderas (David Alfaro Siqueiros), Valeria Golino (Lupe Marín). Musik: Elliot Goldenthal. Miramax Home Entertainment.

Herrera, Hayden (2008): *Frida Kahlo. Ein leidenschaftliches Leben*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Sekundärwerke

Alcántara, Isabel und Sandra Egnolff (2007): *Frida Kahlo und Diego Rivera*. München [u.a.]: Prestel Verlag.

Baddeley, Oriana (2005): "Reflecting on Kahlo: Mirrors, Masquerade and the Politics of Identification." In: Dexter, Emma und Tanya Barson (Hg.): *Frida Kahlo*. London: Tate Publishing, S. 47-53.

Barson, Tanya (2005): "'All Art is at Once Surface and Symbol': A Frida Kahlo Glossary." In: Dexter, Emma und Tanya Barson (Hg.): *Frida Kahlo*. London: Tate Publishing, S. 55-79.

Brugger, Ingrid (2010): "Eine kleine Welt, die so groß geworden ist..." In: Martin-Gropius-Bau und Bank Austria Kunstforum (Hg.): *Frida Kahlo. Retroperspektive*. München [u.a.]: Prestel Verlag, S. 12-17.

Burrus, Christina (2008): *Frida Kahlo. Painting Her Own Reality*. New York: Abrams.

- Dexter, Emma und Tanya Barson (Hg.) (2005): *Frida Kahlo*. London: Tate Publishing.
- Feghelm, Dagmar (2010): *Frida Kahlo. Die Lebensgeschichte*. München [u.a.]: Prestel Verlag.
- Franger, Gaby und Rainer Huhle (Hg.) (2005): *Fridas Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo. Von Pforzheim bis Mexiko*. München: Schirmer/ Mosel.
- Genschow, Karen (2007): *Frida Kahlo. Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Gómez, Ximena (2013): "Unveröffentlichtes persönliches Interview." Kunst- und Projektentwicklerin im Frida-Kahlo-Museum, Mexiko-Stadt 21.02.2013.
- Gottschalk, Maren (2009): *Die Farben meiner Seele. Die Lebensgeschichte der Frida Kahlo*. Weinheim [u.a.]: Beltz & Gelberg.
- Grimberg, Salomon (Hg.) (2008): *Frida Kahlo. Bekenntnisse*. München [u.a.]: Prestel Verlag.
- Grimberg, Salomon (2008): "Der Blick in den Spiegel." In: Grimberg, Salomon (Hg.): *Frida Kahlo. Bekenntnisse*. München [u.a.]: Prestel Verlag, S. 19-31.
- Herrera, Hayden (2007): *Frida Kahlo. Die Gemälde*. München: Schirmer/ Mosel.
- Herrera, Hayden (2006): *Frida Kahlo. Una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta.

- Jamis, Rauda (2000): *Frida Kahlo. Ein Leben für die Kunst*. 7. Auflage. München: btb Verlag.
- Kroll, Renate (2007). *Blicke, die ich sage: Frida Kahlo – das Mal- und Tagebuch*. Berlin: Reimer.
- Le Clézio, Jean-Marie (1995): *Diego und Frida*. München [u.a.]: Carl Hanser Verlag.
- Marnham, Patrick und Diego Rivera (2001). *Träumer mit offenen Augen*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag.
- Martin-Gropius-Bau und Bank Austria Kunstforum (Hg.) (2010): *Frida Kahlo. Retrospektive*. München [u.a.]: Prestel Verlag.
- Phillips Olmedo, Carlos, Denise Rosenzweig [u.a.] (2009): *Fridas Kleider. Aus dem Museo Frida Kahlo, Mexico City*. München: Schirmer/ Mosel.
- Prignitz-Poda, Helga (2010): *Frida Kahlo. Die Malerin und ihr Werk*. München: Schirmer/ Mosel.
- Prignitz-Poda, Helga (2005): "Die Legenden um Fridas Abstammung." In: Franger, Gaby und Rainer Huhle (Hg.): *Fridas Vater. Der Fotograf Guillermo Kahlo. Von Pforzheim bis Mexiko*. München: Schirmer/ Mosel, S. 45-47.
- Rivera, Diego (1991): *My Art, My Life. An Autobiography*. New York: Dover Publication, Inc.
- Salber, Linde (2008): *Frida Kahlo*. 6. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schaefer, Claudia (2009): *Frida Kahlo. A Biography*. Westport [u.a.]: Greenwood Press.

Seemann, Annette (2003): *Frida Kahlo. »Ich habe mich in eine Heilige verwandelt«*. 2. Auflage. München: List Verlag.

Souter, Gerry (2012): *Frida Kahlo*. New York: Parkstone Press International.

Souter, Gerry (2007): *Frida Kahlo. Hinter dem Spiegel*. New York: Parkstone Press International.

Steininger, Florian (2010): "Die zerbrochene Säule, 1944." In: Martin-Gropius-Bau und Bank Austria Kunstforum (Hg.): *Frida Kahlo. Retroperspektive*. München [u.a.]: Prestel Verlag, S. 146-147.

Taymor, Julie [u.a.] (2002): *Frida. Bringing Frida Kahlo's Life and Art to Film*. New York: Newmarket Press.

Tibol, Raquel (2005): *Frida Kahlo – Ein offenes Leben*. München: SchirmerGraf Verlag.

Turok, Marta (2009): "Fridas Garderobe: Ethnische Trachten und Ethno-Mix." In: Phillips Olmedo, Carlos, Denise Rosenzweig [u.a.]: *Fridas Kleider. Aus dem Museo Frida Kahlo, Mexico City*. München: Schirmer/ Mosel, S. 51-173.

Waberer, Keto von (1992): *Frida Kahlo. Meisterwerke*. München: Schirmer/ Mosel.

Protokoll – Unveröffentlichtes persönliches Interview

Interview wurde geführt mit:

Lic. Ximena Gómez

Kunst- und Projektentwicklerin im Frida-Kahlo-Museum

Londres 247, Coyoacán, 04100 Ciudad de México

21. Februar 2013

Stefanie Dirnberger: Many books claim that Frida Kahlo was born in 1910, the year of the Mexican Revolution, which she herself also stated. But later it was found out that her actual year of birth was 1907.

Why do you think did she choose the year of the Mexican Revolution as her year of birth?

Ximena Gómez: I think that Frida chose 1910 for her year of birth because she was a revolutionary woman and in favor of the Mexican Revolution with which she wanted to be identified.

Stefanie Dirnberger: Both Frida and Diego embraced the idea of “la Mexicanidad”. Where and how can we see this „Mexicanidad“ today in the „Casa Azul“?

Ximena Gómez: Frida's father Guillermo Kahlo gave the Blue House a European style. Decades later Diego changed the architecture of the house as well as the color of the walls, which were then painted blue, and gave it its “Mexicanidad”. He bought yellow furniture from all around the country. Then there is the Blue House's Mexican garden with its typical Mexican plants. The idea of “la Mexicanidad” can be also seen in Diego's murals, his numerous pre-Hispanic sculptures and in Frida's traditional clothing.

Stefanie Dirnberger: *Has the “Casa Azul” been renovated since Frida’s death and how much has it changed since she lived there?*

Ximena Gómez: The Blue House has not changed much since Frida’s death. Over the years, however, experts have been assigned to search for the house’s original blue colors. Finally these colors could be identified and the walls of the Blue House were then repainted with natural colors in the house’s original shade. The Blue House’s architecture was preserved in its original way but the garden and Frida’s pictures were restored in the course of time. Before each restoration we have to ask experts for permission. Moreover, we have rented this part [group of buildings] for four years now in order to create space for our temporary exhibition and for our offices. But everything must be kept in the Blue House, as it was Diego’s last will.

Stefanie Dirnberger: *Today Frida Kahlo is Mexico’s most important painter. Why do you think does she have such cult status today?*

Ximena Gómez: I think that Frida is a symbol of strong women. She was a woman who spoke for herself and expressed what she wanted. She dressed the way that she wanted to dress. So she was not only a painter but also a freethinker who fought against injustice.

Stefanie Dirnberger: *How many visitors come to the “Casa Azul” each year?*

Ximena Gómez: Let me think about that. [In the meantime she uses her calculator.] I think that around 1 million people visit the Blue House each year.

Stefanie Dirnberger:

In 2002 Julie Taymor produced a Frida Kahlo film starring Salma Hayek. Even though it was not filmed in the “Casa Azul,” do you think that the “Casa Azul” shown in the film is authentic?

Ximena Gómez:

More or less I do think that the Blue House in the film looks authentic. I know that the film crew found a house in Veracruz that is similar to the real Blue House. The house in the film is not exactly the same but the film is, except for some mistakes, well documented and I think that it is a good movie.

Schreiben der Österreichischen Botschaft in Mexiko

Embajada de Austria

México

México D.F., a 20 de febrero de 2013

Lic. Hilda Trujillo

Directora de los Museos

Diego Rivera-Anahuacalli y Frida Kahlo

Presente.-

Estimada Lic. Trujillo,

Por medio de la presente me permito expresar en nombre de la Embajada de Austria en México mi más sincero agradecimiento por el amable recibimiento de los dos estudiantes Stefanie y Michael DIRNBERGER el día jueves 21 de febrero a las 10:00 horas en el Museo Frida Kahlo, así como por proporcionarle una visita guiada personal por las instalaciones del Museo. La Srta. Stefanie DIRNBERGER estudia el idioma español en la universidad de Viena y hace su tesis sobre Frida Kahlo y por lo cual agradecería mucho una entrevista con un experto sobre este tema.

Además de agradecerle, aprovecho la oportunidad para asegurarle mi más alta estima y consideración.

Atentamente,



Mtro. Christoph REITINGER
- Vicecónsul -



Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Leben der berühmten Malerin Frida Kahlo. Dabei wird ein genauer Blick auf Hayden Herreras grundlegende Biographie *Frida Kahlo: Ein leidenschaftliches Leben* geworfen. In einem weiteren Schritt erfolgt eine Gegenüberstellung von Herreras Werk mit Julie Taymors bekanntem Biopic *Frida*, welches auf Herreras Frida-Kahlo-Biographie basiert.

So nimmt es sich diese Diplomarbeit zur Aufgabe, einen transmedialen Frida-Kahlo-Biographienvergleich durchzuführen. Dabei wird die Darstellung des Lebens der Frida Kahlo in einem chronologischen Ablauf zwischen Herreras und Taymors Werk miteinander verglichen. In diesem Zusammenhang wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich die beiden biographischen Werke ähneln bzw. voneinander unterscheiden und wie weit sich Taymors Biopic an Herreras Biographie, auf welcher es basiert, hält.

Darüber hinaus soll darauf geachtet werden, wie Frida Kahlo in den beiden biographischen Darstellungen, welche das Leben der Malerin auf verschiedene Arten darstellen, skizziert wird. So soll bei der Analyse von Taymors Biopic ein besonderer Blick auf die Verwendung von Farbe, Musik, Kameratechniken und der Mise-en-scène sowie auf die Verwebung von Fridas Leben mit ihren Werken geworfen werden.

Curriculum Vitae

Angaben zur Person

Name Stefanie Maria Dirnberger
Geburtsdatum 17. März 1987
Geburtsort Salzburg

Ausbildung

Datum seit 10/2011
Hauptfach Lehramtsstudium Englisch und Deutsch
Ausbildungseinrichtung Universität Wien

Datum 08/2009 – 12/2009
Hauptfach Diplomstudium Anglistik und Amerikanistik
Ausbildungseinrichtung Macquarie University, Sydney, Australien

Datum seit 10/2006
Hauptfach Diplomstudium Romanistik Spanisch
Ausbildungseinrichtung Universität Wien

Datum 10/2005 – 01/2013
Hauptfach Diplomstudium Anglistik und Amerikanistik
Ausbildungseinrichtung Universität Wien

Datum 1997 – 2005
Ausbildungseinrichtung Bundesgymnasium Schärding,
Matura am 20.06.2005

Datum 1993 – 1997
Ausbildungseinrichtung Volksschule Taufkirchen an der Pram