

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Frida Kahlo

Zur Repräsentation weiblicher Künstlerschaft

Verfasserin

Lisa Riedl, Bakk. Phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt: Soziologie

Betreuer: Prof. Dr. Friedhelm Kröll

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
1. Kult .....	6
1.1 Anthropologie des Kultes .....	6
1.2 Kult in der Moderne .....	7
1.3 Der Künstler als Kultfigur .....	9
2. Das Charisma des Künstlers .....	11
2.1 Sozial- und Ideengeschichte des modernen Künstlers .....	11
3. Moderne.....	15
4. Kunst in der Moderne .....	20
4.1 Autonomie .....	20
4.2 Authentizität .....	25
4.3 Kunst als Gegenwelt – „Alterität“ .....	34
4.4 Künstlermythen .....	40
5. Frida Kahlo – oder zur Konstruktion einer Kultfigur.....	42
5.1 Rezeption.....	43
5.2 Methodischer Zugang .....	48
5.3 Analyse .....	50
5.4 Mythen[re]produktion .....	59
5.5 Selbst im Bild .....	61
6. Schlussbetrachtung .....	66
Bibliographie .....	69
Anhang .....	74
Themenanalyse .....	74
Bilderverzeichnis .....	112
Kurzbeschreibung.....	114
Abstract.....	114

# Einleitung

In einem Essay eines Kunstkatalogs schreibt die Kunsthistorikerin Oriana Baddeley: „[Sie ist] eine Ware mitsamt Fanclubs und Merchandising - als auch eine Ikone der Hoffnungen und Erwartungen einer quasi religiösen Anhängerschar“ (Baddeley 2005: 47).

Gemeint ist hier die Künstlerin Frida Kahlo oder treffender formuliert: *das Phänomen Frida Kahlo*. Der eine oder die andere mag sich fragen, warum Frida Kahlo in Zusammenhang mit dem Begriff des Phänomens gebracht wird und warum eine Künstlerin, genauer eine *Künstlerfigur*<sup>1</sup>, zum Gegenstand einer soziologischen Arbeit gemacht wird. Zur Klärung deshalb vorab ein paar Anmerkungen:

Frida Kahlo, eine im Jahre 1907 geborene mexikanische Künstlerin, war zu Lebzeiten einem kleinen Kreis an Kunstinteressierten bekannt – zählte also nicht zu den „Stars“ der Branche. Wenn damals von Frida Kahlo geschrieben oder berichtet wurde, war in erster Linie die Ehefrau des damals sehr erfolgreichen Malers Diego Rivera gemeint, ihre künstlerische Leistung stand weniger im Vordergrund. Mittlerweile ist Frida Kahlo nicht nur die bekannteste Künstlerin Mexikos, für deren Werke Beträge in Millionenhöhe bezahlt werden<sup>2</sup>, „Frida Kahlo“ ist zu einer Marke geworden, die im Besitz eines internationalen Unternehmens ist.

Aufmerksam wurde ich auf die Künstlerin, als mir beim Flanieren durch die Wiener Innenstadt mehrere Werbeplakate für die Frida Kahlo-Retrospektive, die für Herbst 2010 angekündigt wurde, auffielen. Einige der Plakate hatten ein Format von etwa zwei mal drei Metern – ein eher untypisches Werbeformat für eine Kunstaussstellung. Es war aber nicht nur die ungewöhnlich große Werbefläche, die meine Aufmerksamkeit auf das

---

<sup>1</sup> Ich verwende den Begriff der *Figur* um die Fiktionalität des (konstruierten) Charakters bzw. des Künstlerin-Bildes hervorzuheben

<sup>2</sup> Nach Angaben auf der Homepage [www.fridakahlofans.com](http://www.fridakahlofans.com) ist das Bild „Roots“ das am teuersten verkaufte Werk der Künstlerin. Bei einer Auktion bei Sotheby's in New York wurde das Gemälde 2006 um 5.616.000 US\$ ersteigert. Das Bild „Survivor“, das 1938 noch um 100 US\$ verkauft wurde, ist 2010 um fast zwei Millionen US\$ versteigert worden.

Bild lenkte, auch das darauf Abgebildete hatte mich ein wenig irritiert. Vermutlich lag es an dem androgynen Erscheinungsbild der darauf abgebildeten Frau: ihre Augenbrauen waren zusammengewachsen und über ihren Lippen war ein Bärtchen zu erkennen. Das Bild, das eine Frau in Halbfigur zeigt, hat für mich etwas Starres, Erdrückendes, Befremdendes zugleich etwas Lebendiges, Strenges, fast Autoritäres an sich. Wie ich später herausfand, handelt es sich um ein Selbstportrait der Künstlerin. Das Bild entstand 1940 und trägt den Titel „*Autorretrato con collar de espinas y colibrí*“ (Selbstbildnis mit Dornenhalsband).

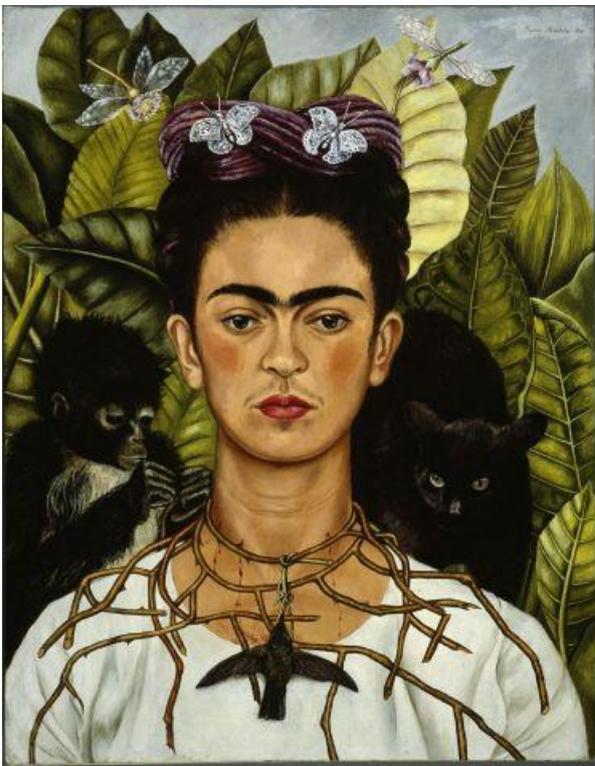


Bild I: 1940, Frida Kahlo

„Frida Kahlo“ schien mich regelrecht zu verfolgen. Nicht nur dass das Selbstbild Kahlos als Werbeplakat für eine Ausstellung an vielen Ecken und Plätzen Wiens zu sehen war, in den Schaufenstern einiger Büchereien, fand ich mehrere Publikationen zur Künstlerin, darunter Biographien, biographische Romane, Fotobände, sogar ein Kochbuch mit „privaten“ Rezepten der Künstlerin, ausgestellt.

Im Rahmen eines Seminars zur visuellen Soziologie habe ich das *Selbstbild mit Dornenhalsband* im Wintersemester 2010 zum Gegenstand einer Bildanalyse gemacht.

Zuvor hatte ich die Retrospektive-Ausstellung in Wien besucht, die, wie ich später erfuhr, äußerst erfolgreich war. Die Faszination, die „Frida Kahlo“ auszulösen schien, der posthume Kult um eine weibliche Künstlerin mexikanischer Herkunft, schien mir angesichts des eurozentristisch geprägten und traditionell männlich dominierten Kunstfeldes hinterfragenswert.

Die Präsenz der Künstlerin-Figur im öffentlichen Raum, der Erfolg der Frida Kahlo-Retrospektive<sup>3</sup> in Wien und Berlin, das Erscheinen zahlreicher Publikationen zur Künstlerin, die Hollywood-Filmbiographie *Frida*, eine Bestseller-Biographie – der „Hype“, der um Frida Kahlo in den letzten Jahren entstanden ist, stellte sich mir als ein interessantes Feld für eine soziologische Untersuchung dar. Schließlich habe ich mich dazu entschlossen, das *Phänomen Frida Kahlo* zum Gegenstand meiner Master-Arbeit zu machen und der Frage nachzugehen, wen oder was Frida Kahlo in ihrer Eigenschaft als Symbolfigur repräsentiert, wie und warum ein Kult um die Künstlerin entstehen konnte. Wenn ich Kahlo als *Kultfigur* bezeichne, soll damit verdeutlicht werden, dass ich mich nicht auf eine reale Person beziehe, sondern auf eine Figur, die in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext zur Projektionsfläche, zum Bezugsobjekt eines Kultes geworden ist.

Warum und inwiefern Frida Kahlo als Kultfigur zu bezeichnen ist, wird deutlich wenn man sich mit dem Begriff und der Bedeutung von *Kult* auseinandersetzt (Kapitel 1). Betrachtet man die Künstlerin-Figur in ihrer Eigenschaft als Symbol, lässt sich die Frage formulieren, welche Ideen oder Werte „Frida Kahlo“ repräsentiert (Kapitel 5) und in welchem gesellschaftlichen Kontext die Künstlerin zu einer charismatischen Figur erhoben wurde. Schließlich gehe ich davon aus, dass der Kult um Frida Kahlo auf ein Künstlerin-Bild bezogen ist, das – so wird in der Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte deutlich (Kapitel 5) – je nach ideologischem Standpunkt ausgedeutet bzw. konstruiert wurde. Zahlreiche Publikationen (Filme, Biographien,

---

<sup>3</sup> Die *Berliner Morgenpost* berichtet am 9. August 2010 von einem „Besucherrekord“ der Ausstellung im Martin-Gropius Bau in Berlin  
Ingrid Brugger, Direktorin des Bank Austria Kunstforums in Wien, spricht von einem „sensationellen Erfolg“ der Ausstellung in Wien (Bericht Kleine-Zeitung Österreich)

Romane) die zwischen 1990 und 2010<sup>4</sup> posthum zur Künstlerin erschienen sind, können als Hinweis dafür betrachtet werden, dass sich der Kult um Frida Kahlo vordergründig auf ein medial konstruiertes Image bezieht. Es handelt sich aber nicht nur um ein Produkt einer innovativen Imagekampagne cleveren Marketings, sondern um ein symbolisch bedeutsames Bild einer Statuspersönlichkeit: der *Künstlerfigur*, einer Figur, die von Mythen (Kapitel 4) behaftet ist, die ihr bis in die Gegenwart hinein eine Aura des Auserwählten verleihen.

Um das Phänomen Frida Kahlo, den Kult um eine Künstlerin in einen breiteren Kontext zu stellen, wird zunächst ein Blick auf die Bedeutung des Künstlers und seinen Stellenwert in der Moderne geworfen. Fragen, die in diesem Zusammenhang interessieren sind: Wofür steht *der Künstler*? Wen oder was repräsentiert er? (Kapitel 4) In welchem gesellschaftlichen Kontext konnte er zu einer charismatischen Persönlichkeit aufsteigen? (Kapitel 3, 4) oder anders formuliert: wie wurde aus dem einfachen Handwerker eine *creative Persönlichkeit*? (Kapitel 2) Wie wir sehen werden, ist die Idealisierung des Künstlers als „kreativ-schöpferisches“ Individuum eng an eine subjektzentrierte Ästhetik gebunden, die sich im Zuge eines Funktionswandels der Kunst in der Moderne herausbildet (Kapitel 4) Der Künstler selbst wird zum Garant ästhetischer Gültigkeit erhoben, nur er vermag *reine* oder *autonome* Kunst hervorzubringen. Die Gebote der *Authentizität* und *Autonomie* sind zwei Prämissen einer Ideologie, die zusammengenommen auf eine Differenz verweisen; in dieser Differenz wird die Funktion und Bedeutung der Kunst in der Moderne erkennbar, der Stellenwert und die Bedeutung, die der *Künstlerpersönlichkeit* zukommt, sichtbar.

Ein wesentliches Element der Charismatisierung oder der symbolischen Markierung der „Andersartigkeit“ oder „Auserwähltheit“ des Künstlers – mittlerweile auch der Künstlerin<sup>5</sup> – ist die Künstlerbiographie, ein Narrativ, in dem Mythen über den Künstler kultiviert, re-produziert und verbreitet werden und wurden. Ob und inwiefern Mythen über den Künstler in der Literatur (Biographie, biographischer Roman etc.) zur

---

<sup>4</sup> In einer Zusammenstellung „ausgewählter Literatur“ im Katalog der Retrospektive-Ausstellung, sind mehrheitlich Publikationen aufgelistet, die zwischen 1990 und 2010 erschienen sind (vgl. Prignitz-Poda 2010: 252).

<sup>5</sup> Aufgrund der in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren erschienen Publikationen ist die (historische) Künstlerinnenbiographie mittlerweile als *Genre* zu bezeichnen, erklärt die Literaturwissenschaftlerin Julia Lajta-Novak in einem Interview bei dem Radiosender Ö1.

Künstlerin bzw. im Künstlerin-Bild „Frida Kahlos“ eingelassen sind, wird anhand einer Analyse ausgewählter Literatur gezeigt (Kapitel 5) Zwar beziehen sich Sinnbilder oder Mythen über d e n Künstler ihrer Tradition nach auf ein männliches Künstlersubjekt, dennoch gehe ich davon aus, dass das Genre der *Künstlerinnen-Biographie* von Konzepten oder Ideen zur (männlichen) Kreativität oder Künstlerpersönlichkeit nicht unberührt bleibt oder gänzlich abweichen muss. Schließlich können sich Frauen in Folge emanzipativer Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts<sup>6</sup> im Feld der Kunst, wenn auch mit Schwierigkeiten und Vorurteilen konfrontiert, allmählich als Künstlersubjekt<sup>7</sup> oder als Künstlerpersönlichkeit positionieren. Ob oder inwieweit das Künstlerin-Bild Frida Kahlos von Mythen zur Künstlerschaft bzw. Kreativität abweicht bzw. ob und inwiefern Geschlecht eine relevante Kategorie darstellt, wird aus der Analyse hervorgehen.

---

<sup>6</sup> In Auseinandersetzung mit der Frage „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“ stellt Linda Nochlin heraus, dass es Frauen auf institutioneller bzw. öffentlicher Ebene (akademische Ausbildung) unmöglich gemacht wurde, auf der gleichen Basis wie Männer, jene künstlerische Fertigkeiten zu erlernen um als Künstlerin erfolgreich zu sein (vgl. Nochlin 1996: 56).

<sup>7</sup> Im Zuge rechtlicher Gleichstellungspolitiken, etwa dem Zugang zu Kunstakademien, konnten Frauen allmählich als Künstlerinnen Anerkennung finden und damit auch ein Selbstbewusstsein oder Selbstbild als *Künstlerin* entwickeln.

# 1. Kult

Der Begriff *Kult* fällt in der Alltagssprache recht häufig, wird aber nicht ganz eindeutig gebraucht; zumeist dient er zur Bezeichnung übertriebener Verehrung einer Person oder Sache (vgl. Fuchs-Heinritz 2011: 384). Nicht selten zu hören oder zu lesen, ist auch die Bezeichnung von Produkten, Gegenständen, populären Medien etc. als „kultig“ im Sinne von einzigartig oder besonders. Eigentlich der christlichen Sakralsprache<sup>8</sup> entnommen, hat sich die Bedeutung und der Verwendungskontext von *Kult* im Zuge sozialer und politischer Umwälzungen zu neuartigen Gesten der Verehrung oder Bewunderung um säkulare Kultfiguren oder Kultobjekte gewandelt. (vgl. Cancik/Mohr 2001: 505).

Etymologisch ist die Bedeutung von ‚Kult‘ in Zusammenhang mit dem Begriff der ‚Kultur‘<sup>9</sup> zu betrachten – ein Begriff, der im Alltag ganz selbstverständlich gebraucht und in verschiedenen Zusammenhängen (Esskultur, Wohnkultur, Streitkultur etc.) verwendet wird<sup>10</sup>. Heutzutage vielleicht weniger üblich, wird ‚Kultur‘ auch als Sache (Bildung, Wissen) bewertet, die man besitzt oder nicht. Wie auch immer, hier interessiert ‚Kult‘ oder ‚Kultur‘ als Tätigkeit oder Produkt, das der Mensch hervorbringt, die ihn zu dem macht, was er ist: ein Kult(ur)wesen.

## 1.1 Anthropologie des Kultes

Aus der Perspektive der modernen Anthropologie ist der Mensch ein Wesen, das gezwungen und in der Lage ist seine Welt sinnhaft zu deuten. Denn im Unterschied zum Tier, dessen Verhältnis und Verhalten zur Umwelt instinktiv geleitet ist, ist der Mensch

---

<sup>8</sup> In der römischen Religion bezeichnete *Cultus* ein System von Zeichenhandlungen, Materialien, Vorstellungen und Gefühlen, über das Religion definiert wurde (vgl. Cancik/Mohr 2001: 490f)

<sup>9</sup> Kult oder Kultur (*cultura*) leiten sich aus dem Wortstamm ‚cultus‘ ab, der neben Anbau, Bearbeitung, Pflege, Lebensweise, Bildung auch Verehrung bedeutet. ‚Kultur‘ wiederum, leitet sich aus dem lateinischen Verb ‚colere‘ ab, das Tätigkeiten wie reinigen, bebauen, verehren, Sorge tragen, Umgang pflegen bedeutet. Betrachtet man den Bedeutungsgehalt der Termini wird ersichtlich, dass sich der Begriff auf Resultate oder Handlungsweisen der Um- und Durchformung menschlicher, wie außermenschlicher Natur bezieht. (vgl. Kröll 2009: 148)

<sup>10</sup> auch im geistes- und sozialwissenschaftlich Diskurs ist *Kultur* ein nicht eindeutig gebrauchter Begriff

mangels eines instinktleitenden Programms gefordert und in der Lage zu handeln, seine Welt sinnhaft zu deuten (vgl. Kröll 2009: 110f). In den Worten Friedrich Tenbrucks „ein unspezialisiertes, weltoffenes und antriebsüberschüssiges „Mängelwesen“, das aus der Ordnung der Natur herausfällt“ (Tenbruck 1990: 46).

Da der Mensch nicht in der Lage ist, sein Überleben in der Natur durch ein reaktives Verhaltensschema zu sichern, ist er gezwungen Welt oder Wirklichkeit sinnhaft auszulegen. In dem er sich reflexiv auf seine Umwelt bezieht, sie symbolisch deutet, schafft er sich einen Raum, in dem er handeln kann. Welt oder Wirklichkeit symbolisch zu erschließen, meint einen Abstraktionsvorgang in dem unmittelbare Gegebenheiten oder Erfahrungen zu einem sinnvollen „Ganzen“ konstruiert werden. Dazu bedarf es an Ideen und Werten, die über Sinnsysteme (z.B. Religion) vermittelt werden. Als mehr oder weniger in sich geschlossene Deutungsträger erweitern sie Welt bzw. Wirklichkeit mit je eigenen Ideen und Wertvorstellungen. (vgl. Tenbruck 1990: 17) Ideen oder Werte –als notwendige Bezugsquellen sozialen Handelns – fallen nicht vom Himmel, sondern müssen durch menschliche Deutungsarbeit geschaffen, artikuliert und dargestellt werden (vgl. ebd.: 53).

In Anbetracht der Notwendigkeit, praktisches Dasein auf einen außermenschlichen Bereich hin zu deuten und zu beziehen, ist kultisches oder religiöses Handeln, als symbolischer Handlungsvollzug, als „Pflege“ einer transzendenten Wahrheit oder Ordnung zu betrachten. Auf welches System an Daseins- und Sinndeutung sich ein Individuum bezieht, steht nicht ein für alle Male fest, sondern geschieht in Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Umwelt. Was gut oder was schlecht, was falsch oder richtig ist, schön oder hässlich, sinnvoll oder sinnlos ist, ist in einer säkularen, wertpluralisierten Gesellschaft nicht mehr klar oder eindeutig zu beantworten.

## 1.2 Kult in der Moderne

Nachdem Religion oder die Kirche ihr Monopol auf Fragen nach dem Sein und Sinn verloren haben, sind es heutzutage weltliche Ideologien oder Werte die Funktionen des Religiösen übernehmen, eine Tatsache, die Thomas Luckmann unter anderem in seinem religionssoziologischen Klassiker „Die Unsichtbare Religion“ beschreibt.

„Die in der Kirche institutionalisierten religiösen Vorstellungen bleiben nicht mehr der selbstverständliche Kern der symbolischen Wirklichkeitsschicht. Die symbolische Wirklichkeitsschicht in der modernen Weltanschauung erhält neben den traditionell religiösen Vorstellungen eine wachsende Zahl neuer „religiöser“ Vorstellungen“ (Luckmann 1964: 9).

Die sinnstiftende Funktion von Religion hat sich in der Moderne auf säkulare Bereiche hin verschoben. So sind heutzutage populäre Medien wie Filme, Serien, Bücher oder „Stars“ – die modernen Götter der Medien- oder Unterhaltungsbranche – Bezugsobjekte modernen Kults. Ob man nun Propheten oder Stars anbetet ist nur ein kategorialer Unterschied, in beiden Fällen tritt ein Phänomen zu Tage, das mit Max Weber als spezifisches Wirkungs- oder Geltungsprinzip zu beschreiben ist: Charisma<sup>11</sup>.

Weber hat den theologisch geprägten Charisma-Begriff aus seinem Verwendungszusammenhang herausgelöst und ihn als Konzept zur Beschreibung eines spezifischen Geltungsphänomens in die Soziologie eingeführt.

Charisma, definiert nach Weber ist jene

„[...] außeralltäglich [...] geltende Qualität einer Persönlichkeit [...] um derentwillen sie als mit übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften oder Eigenschaften [begabt] oder als gottgesandt oder als vorbildlich [...] gewertet wird“ (Winckelmann [Hg.] 1976: 140).

Zentral ist hier der Gedanke, dass Charisma keine substantielle Eigenschaft einer Person ist, sondern erst im Kontext einer spezifisch sozialen Situation entsteht, in der bestimmte Eigenschaften einer Person, als „begnadet“ bzw. außeralltäglich wahrgenommen und gesellschaftlich anerkennungsfähig werden. „Charisma“ in diesem Sinne ist keine Eigenschaft oder „Gabe“, sondern eine, von Seiten der Anhängerschaft

---

<sup>11</sup> Ursprünglich altgriechischer Herkunft, bedeutet Charisma „Gnadengabe“ und bezeichnet in der Sakralsprache jüdisch-christlicher Traditionen Personen, die über „gottgesandte“ Fähigkeiten oder Begabungen verfügen. (vgl. Lenze 2002: 9)

konstruierte oder imaginierte Wirklichkeit, in der einer Person besondere, außergewöhnliche Fähigkeiten oder Qualitäten zugeschrieben werden.

Für welche Fähigkeiten oder Qualitäten steht nun die Künstlerfigur? Und inwieweit sind jene in dem Image „Frida Kahlo“ repräsentiert? Um Erklärungen auf diese Fragen zu finden, bedarf es vorab einer genaueren Betrachtung des sozial- und ideengeschichtlichen Kontexts, in dem sich ein modernes Persönlichkeitsideal entfalten konnte: die *creative Persönlichkeit*.

### 1.3 Der Künstler als Kultfigur

Der Aufstieg des handwerklich Tätigen zum *Künstler* im modernen Sinne ist eng mit der Emanzipation der Kunst von religiösen oder politischen Zwecken verbunden. In dem Maße wie sich Kunst ihrer Funktion der Repräsentation allgemein gültiger oder verbindlicher Wahrheiten entledigt, wird der Künstler, zur „kreativ-schöpferischen“ Persönlichkeit ästhetisiert, zu jener Instanz erhoben, die dem Kunstwerk „Aura“ verleiht. Der modernen ästhetischen Ideologie entsprechend, ist das Kunstwerk nicht Abbild einer übergeordneten Idee, sondern Ausdruck origineller, einzigartiger Kreativität und authentischer Persönlichkeit. Der Künstler gilt als *das* kreative Subjekt schlechthin, als solches repräsentiert er das „andere“ oder das „authentische“ Selbst. Die Idee des Authentischen, die programmatisch in die Kunst des 20. Jahrhunderts eingegangen ist, bezieht oder offenbart sich nicht nur am Kunstwerk, sondern an einer spezifischen Lebens- bzw. Existenzweise des Künstlers – die Grenze zwischen Kunst- und Lebenswerk verschwimmt.

Im Sinne von Wahrhaftigkeit oder Echtheit ist Authentizität ein Begriff der an die romantische Idee der Innerlichkeit anknüpft, der „[...] Rückkehr oder Ankunft an einen Ort des Ursprungs [...] an dem der Künstler, oder die Künstlerin „[...] über kreatives Potential und Originalität das eigentliche Selbst findet“ (Knaller/Müller 2005:45) In diesem Verwendungszusammenhang verweist Authentizität stets auf eine Differenz – auf jene feinen Unterschiede, die den Künstler oder die Künstlerin vom Normalsterblichen unterscheiden. Um Markierungen der Differenz oder Andersartigkeit, die in der Figur des Künstlers eingeschrieben sind, freizulegen, werden

im Folgenden Vorstellungen oder Mythen in den Blick genommen, die der Künstlerfigur bis in die Gegenwart hinein Charisma verleihen.

## 2. Das Charisma des Künstlers

Kennzeichnend für die Kunst der Moderne, ist ihre Bedeutung als „ästhetische Qualität“ (Wetzel 2000: 481), die wesentlich über die *Persönlichkeit* des Künstlers vermittelt ist. Die Idee des Künstler als „autonomes“, „kreatives“ oder „schöpferisches“ Individuum ist somit eng an Bedeutung und Stellenwert der Kunst gebunden. Welchen Stellenwert Kunst in der Moderne besetzt, darauf wird noch an späterer Stelle zurückzukommen sein. Zunächst wollen wir uns der Künstler-Figur widmen und jenen historischen Weg nachzeichnen, jenen geistesgeschichtlichen Kontext betrachten, in dem sie zur charismatischen Figur aufstieg.

### 2.1 Sozial- und Ideengeschichte des modernen Künstlers

Dass man heutzutage ganz selbstverständlich von „Künstlern“, weniger oft von „Künstlerinnen“ spricht und damit bestimmte Eigenschaften ihre Persönlichkeit betreffend assoziiert, ist eigentlich keine Selbstverständlichkeit. Kaum eine anderer Beruf, ist in dem Maße von stereotypen Vorstellungen behaftet, wie der der Kunstschaffenden. Während man bei dem Werk eines Tischlers wahrscheinlich nur ein Holzplatte auf vier Beinen, vielleicht eine bestimmte Materialverarbeitung wahrnimmt, werden viele beim Betrachten eines modernen Kunstwerks über Intention, Beweggrund oder gar biographische Hintergründe des Künstlers reflektieren. Damit wird deutlich wie geschult unsere Wahrnehmung ist, dass man ziemlich genau weiß, wie auf einen Alltagsgegenstand zu *blicken* ist, und wie man ein Kunstwerk *betrachtet*. Dass das moderne Kunstwerk als Produkt einer *kreativen* Tätigkeit, nicht etwa als Gebrauchsgegenstand Bedeutung erlangt, weist darauf hin, dass Kunst in der Moderne ihrer Ideologie nach funktionslos ist, der Akt oder der Prozess des Hervorbringens, des *Kreierens*, d.h. der Entstehung des Werks zentrale Bedeutung zukommt.

Die Bezeichnung „Künstler“ ist ein modernes Produkt, das erst mit der Idee „schöpferischer Autonomie“ als ideelles Motiv eines modernen ästhetischen Bewusstseins entsteht (Wetzel 2000: 480). Zuvor bezeichnete man „künstlerische“ Tätigkeiten wie die des Bildhauers, des Malers, des Architekten als „*artes mechanicae*“ (mechanische Künste), die mit anderen Tätigkeiten, wie der Weberei, Tischlerei oder

dem Ackerbau in erster Linie als handwerkliche Tätigkeiten betrachtet wurden (vgl. Krieger 2007: 13). Der Aufstieg des handwerklich Tätigen zum geistigen Schöpfer oder Künstler im modernen Sinne ist im Kontext einer zunehmenden „Intellektualisierung“ kreativer Tätigkeit zu betrachten, die vor allem in der italienischen Renaissance ihren Ausgang fand (ebd.:13). Wurde im Mittelalter die Schönheit des Werkes an der Materialität des Werkes bestimmt so verschiebt sich in der Neuzeit das ästhetische Interesse auf das Werk als *subjektiven* Ausdruck eines Urhebers (vgl. Wetzel 2000: 480).

Unter den idealistischen Gedanken des aufkommenden Humanismus, in der der Mensch und die Entfaltung seiner Fähigkeiten das zentrale Leitbild waren, entwickelte sich aus der handwerklich-funktional bestimmten, eine „künstlerische“, „geistig-schöpferische“ Tätigkeit<sup>12</sup> (vgl. Krieger 2007: 13). Die allgemeine Auffassung Malerei wäre eine Tätigkeit, die im Rahmen eines akademischen Ausbildungssystems erlernbar wäre, wurde bereits in der Frührenaissance von Ideen einer angeborenen Begabung, dem künstlerischen „Ingenium“ abgelöst (vgl. ebd.: 19). Unter göttlicher Eingebung oder Inspiration war der Künstler zum Medium einer höheren Macht stilisiert worden, die ihn auch vom Normalsterblichen unterscheiden sollte. Er war nicht mehr Ausführender, der die Werke großer Meister kopierte, sondern schöpft aus eigener Quelle, schafft „Originelles“ (ebd.: 19f).

Im 16. Jahrhundert wird die Vorstellung der Inspiration, der göttlichen Eingebung des Künstlers von einer Idee des Künstlers als gottähnlichen Schöpfer abgelöst. War die Bezeichnung „divus“ oder „divinius“ (göttlich), im Mittelalter ausschließlich auf christlich Heilige beschränkt, so wurde sie in der italienischen Renaissance auf Künstler und andere weltliche Persönlichkeiten übertragen (vgl. Krieger 2007: 27f). Der Künstler war nun nicht mehr durch göttliche Eingebung zu überragender künstlerischer Leistung fähig sondern, ähnlich wie Gott, schöpferisch tätig. Die Vorstellung vom Genius, ursprünglich als Schutzgeist eines Menschen verstanden, löst sich ausgehend von der

---

<sup>12</sup> Dem antiken Personenkult folgend, verfassen humanistische Gelehrte bereits im 14. Jahrhundert Biographien bedeutender Persönlichkeiten; das Genre der Künstlerbiographie hat Giorgio Vasari mit detailreichen Beschreibungen des Lebens und Werks italienischer Maler in dem mehrbändigen Werk „Le vite de piu eccellenti pittori scultori e architettori“ Mitte des 16. Jahrhundert kultiviert (vgl. ebd.: 16).

Aufklärung allmählich von seinem transzendenten Bezug und bildet ein wegbereitendes Moment für die Entstehung eines modernen Persönlichkeitsideals: das Genie. Auf der Suche nach den Ursprüngen, den Quellen aus denen der Mensch seine Fähigkeiten und kreative Begabung schöpft, schienen die ästhetischen Kategorien der Inspiration, Enthusiasmus als Erklärungsmodelle ausgedient zu haben. (vgl. ebd.: 37)

Originalität war zum ästhetischen Prinzip, zum Credo „autonomer“ Kunst und Künstlerschaft erhoben worden; diesem Prinzip entsprechend, kann das originelle, einzigartige Kunstwerk, nur Werk eines herausragenden Individuums, einer „kreativen Persönlichkeit“ sein.

Mitte des 18. Jahrhunderts, wurde das Ästhetische, im Unterschied zur rationalen Erkenntnis, als subjektives Geschmacksurteil, als eigenständige Erkenntnisform bestimmt. Von rationaler Erkenntnis und Wissenschaft abgelöst, d.h. von Regeln der Nachahmung und Erlernbarkeit abgelöst, dient fortan die *Subjektivität* des Künstlers bzw. Genies als Kriterium ästhetischer Wahrheit. (vgl. ebd.: 37 f) In der Epoche des *Sturm und Drang* erlangt der Kult um das Genie seinen Höhepunkt; für das traditionelle Bürgertum verkörpert das Genie eine radikal autonome Subjektivität: „Das Genie verdankt alles sich selbst, es braucht kein Studium, keine Regel, keine Nachahmung und kein Vorbild mehr. Quelle seines Schöpfungstums ist seine Subjektivität, und diese ist individuell und einzigartig [...]. Tradition und Konvention verlieren jeden Geltungsgrad, das Genie schafft aus sich heraus einen radikalen Neuanfang.“ (ebd.: 38).

War der Künstler bis in die Neuzeit hinein durch göttliche Kraft inspiriert, emanzipiert er sich im historischen Prozess der Aufklärung und Humanismus von transzendenten Mächten, schöpft auch sich selbst, aus „innerer“ Quelle. Vor dem Hintergrund der materiellen, leistungsorientierten Lebenswelt des Bürgertums erhebt sich das Charisma des weltentfremdeten Genies.

„Das wahre menschliche Selbst nimmt jenseits der Welt der Notwendigkeiten und des rein praktischen Nutzens, im Genie Gestalt an, um der Menschheit als Leitstern eines höheren Menschentums zu dienen“. (Neumann 1986: 83)

Ideen vom göttlichen Ursprung künstlerischer Begabung oder vom Künstler als gottgleichen Schöpfer verdeutlichen die Reproduktion religiöser Strukturen im Feld der Kunst. Der Künstler erscheint aufgrund von außeralltäglichen Fähigkeiten und

Eigenschaften als Träger von Charisma, das dem Normalsterblichen verwehrt bleibt.  
(vgl. Zitko 2001: 19)

Eine wesentliche Quelle der Verbreitung und Kultivierung der Idee charismatischer Künstlerpersönlichkeit sind Mythen, die in literarischen Überlieferungen, vor allem dem Genre der Künstlerbiographie festgeschrieben und (re)produziert werden. In der von Ernst Kris und Otto Kurz 1934 erschienenen Publikation „Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch“<sup>13</sup> kommen die Autoren zu dem Schluss, dass die Künstlerbiographik nicht das Leben eines Künstlers beschreibt, sondern wesentlich von Rollenbildern geprägt ist. Anhand einer Analyse historisch literarischer Texte konstruieren die Autoren eine Typologie von stereotypen Erzählmustern, die seit der Antike in Legenden oder Anekdoten in Künstlerviten immer wiederkehren. Kris und Kurz stellen fest, dass die biographischen Motive auf zwei zentrale Gedanken bezogen sind, um „[...] den Versuch, die Entstehung des Kunstwerks durch lebensnahen Vergleich zu erfassen, und um den, zwischen Kunstwerk und Künstler eine unmittelbare Verbindung herzustellen“ (Kris/Kurz 1995: 147 [1934]).

Damit scheint sich mit dem Übergang zur Moderne die Bedeutung vom Kunstwerk hin zur Person oder dem Künstler zu vollziehen. Wie wir sehen werden ist der Aufstieg des Künstlers eng mit Stellenwert und Bedeutung von Kunst in der Moderne gekoppelt. Welche Bedeutung „Kunst“ erhält und welche Funktion sie in der Moderne erfüllt, wird noch zu erörtern sein. Nachdem „Moderne“ keine eindeutig zu fassende Kategorie ist, bedarf es zuvor einer theoretischen Bestimmung.

---

<sup>13</sup> Kris und Kurz bezeichnen ihre Studie ausdrücklich als soziologische, insofern sie „[...] die Auseinandersetzung der Umwelt mit dem Rätsel der künstlerischen Persönlichkeit [...]“ (Kris/Kurz 1995 [1934]: 22) thematisiert.

### 3. Moderne

Einer der prominentesten Vertreter, der sich mit der Kategorie „Moderne“ aus kultur- und geisteswissenschaftlicher Sicht auseinandergesetzt hat, ist Max Weber. Mit ihm lässt sich Moderne als Prozess einer, für den Okzident spezifische Rationalisierung, einer bestimmten Zuwendung des Menschen *in* der Welt charakterisieren, die ihren Ursprüngen nach religiös motiviert ist<sup>14</sup>.

Im Zuge der Reformation wurde ein Rationalisierungsprozess vorangetrieben, der eine Entzauberung christlicher Religion einleitete. Zweckrationales Handeln war nicht nur legitimiert, sondern auch gefordert worden. Rastlose Betriebsamkeit und Berufsarbeit im Heilssinne hatte sich zu einem bürgerlichen Berufsethos verselbstständigt. Mit der Entledigung des religiösen Fundaments rationaler Lebens- und Handlungsweise trat an die Stelle des Glaubens, die charismatische Idee der Vernunft. (vgl. Gollubits 2002: 202)

Mit dem Aufkommen des Humanismus<sup>15</sup> als Bewegung einer geistigen Elite, trat neben dem religiösen Weltbild das Ideal einer vernunftmäßigen Zuwendung des Menschen zur Welt – ein säkulares Weltbild auf, das den Menschen und seine Fähigkeit im Diesseits zu wirken, idealisierte. Mit der Reformation und dem säkularen Humanismus waren entscheidende Voraussetzungen für einen Wandel von traditionsgeleiteten Verhaltensmustern hin zu einem neuartigen Handlungstypus gegeben, der mit David Riesman als „innengeleitet“ gefasst werden kann. Das durch die protestantische Ethik zu systematischer Lebensführung angehaltene, zu diesseitiger Bewährung verpflichtete Individuum, beförderte die Entwicklung einer neuen Bewusstseinsstruktur, in der das Individuum über Ziele und Bedingungen seines Handelns selbst zu bestimmen hatte und gewissermaßen zur Kontrollinstanz seiner Selbst wurde. (vgl. Abels 2010: 115f)

---

<sup>14</sup> Als entscheidende Momente, die den Weg zu einer diesseitsorientierten, prinzipiengeleiteten und rationalen Lebensweise ebneten, betrachtet Weber die Lehren des Protestantismus und Calvinismus, die das Individuum zu einer methodisch rationalen Lebensweise und Arbeitsethik antrieben.

<sup>15</sup> Mit dem Begriff Humanismus wurde eine Unterscheidung zwischen „theologia“, als Bezug des Menschen zu Gott und dem Jenseits und den „litterae humaniores“, den Wissenschaften, die sich mit dem Menschen und seiner Welt befassen, vorgenommen. (vgl. Abels 2010: 81).

Zum Ideal der Selbstbestimmung des Menschen in einer diesseitigen Welt, das durch humanistische Ideale der Renaissance bereits vorbereitet worden war, kam im Zuge der Aufklärung das Ideal einer von jeglicher Metaphysik befreiten, auf Vernunft und Erfahrung beruhenden Wissenschaft hinzu. An die Stelle religiöser Ethik traten Ideen einer subjektzentrierten Moralphilosophie ins Zentrum, wonach Menschen, frei und auf gemeinsamer Erfahrung beruhend, das gemeinschaftliche Leben gestalten sollten. Ein neuartiges, säkulares Weltbild war entstanden – eine Welt die mittels Vernunft, gestaltbar und beherrschbar schien – eine Welt in deren Zentrum nicht Gott, sondern der Mensch stehen sollte. Dieser hatte sich nunmehr seines Verstandes zu bedienen, nicht mehr seinem „Schicksal“ zu folgen, sondern eigens den Sinn seines Daseins zu bestimmen:

„Kraft seines Verstandes löste er sich aus dem Gehorsam gegenüber dem Glauben und der Routine der Tradition. Und indem er das tat, beanspruchte er auch die Autonomie, sich als Individuum zu denken. Eigentlich schon mit der Entzauberung der Religion, die in der Reformation begann, vollends aber mit der Aufklärung wurde der Schöpfer in die Welt geholt“ (Abels 2010: 141).

Der Mensch wandte sich von traditionellen Orientierungen sukzessive ab und orientierte sich im Übergang zur Moderne zunehmend einer Welt des Hier und Jetzt. Soziales Handeln wurde rationalisiert, orientierte sich an Prinzipien der Effizienz, des Fortschritts, der Erkenntnis. Die zunehmend zweckorientierte, spezialisierte und intellektuelle Zuwendung des Menschen zur Welt, beförderte eine Differenzierung gesellschaftlichen Handelns zu eigenständigen, teils konkurrierenden „Wertsphären“ oder Funktionssystemen. Mit der Rationalisierung gesellschaftlichen Handelns nach unterschiedlichen Wertmaßstäben, die sich in verschiedenen, weitgehend autonomen Teilsystem realisieren, ist jene Entwicklung beschrieben, die Weber für den „okzidentalen Rationalismus“ als typisch erachtet. (vgl. Schimank 2000: 59)

Mit den jeweils eigengesetzlichen Rationalismen der Wirtschaft, der Politik, der Wissenschaft, der Kunst oder des Rechts differenzierte sich soziales Handeln entlang unterschiedlicher Werte, Ideen und Weltauffassungen. Religion verlor damit ihr

Monopol auf alleinige Sinndeutung und trat in Konkurrenz zu anderen Werten, Sinn- und Seinsdeutungen. Zumal Weber den Menschen als Wesen betrachtete, das seine Welt fast zwanghaft zu sinnhafter Ordnung zu rationalisieren bestrebt ist, fand dieser Wesenszug in dem Versuch jene bereichsspezifischen Handlungsweisen bzw. Sinnsetzungen zu vereinseitigen und Absolut zu setzen seinen Ausdruck. (vgl. Schimank 2000: 62f)

Deutlich wurden die Konsequenzen der Verselbständigung zweckrationalen Handelns unter dem Wertmaßstab der Gewinnmaximierung vor allem im Bereich der Ökonomie. Dass eine Logik des Wirtschaftens nach rein formalen Prinzipien der Produktivitätssteigerung, möglichst geringer Entlohnung, mitunter auf Ausbeutung beruht, Ungleichheiten re-produziert, wird in einer funktional differenzierten Gesellschaft, als externer Effekt gewertet, der nicht Teil des Systems sondern etwa Gegenstand sozialwissenschaftlicher Forschung wurde und ist. In den Geisteswissenschaften wird in diesem Zusammenhang von der Zwiespältigkeit der Moderne, die als Folge gesellschaftlicher Differenzierung, die Ebene der Gesamtgesellschaft als auch das Individuum betreffend diskutiert. Häufig diskutierter Topos ist der Zwiespalt zwischen Selbstverwirklichung von Individualität einerseits und Entfremdung und Orientierungslosigkeit andererseits. (vgl. Schimank 2000: 12) So wird etwa die Frage nach der Vernünftigkeit einer formal organisierten Arbeitswelt gestellt, in der, dieser Logik entsprechend, von jeglichen individuellen Eigenschaften abstrahiert, nur nach quantitativen Kriterien gewirtschaftet wird, das Individuum einer ihm fremd gewordenen Welt gegenübersteht:

„Das arbeitende Subjekt wird so zerrissen, seine menschlichen Eigenschaften und Besonderheiten – seine Phantasie, Spontaneität, seine Bedürfnisse und Sorgen – werden, sofern sie nicht als nützliche Fähigkeiten, als Dinge, die der Mensch ‚besitzt‘, vermarktet werden können, zu bloßen Fehlerquellen des Betriebs. Der Mensch muss sich so als Maschine in ein mechanisches System einfügen, das er unabhängig von ihm vorfindet; seine Gesamtpersönlichkeit ist dabei einflusslose Zuschauerin“ (Brunner 2005: 19).

In einer spezialisierten, arbeitsteilig organisierten Form kapitalistischen Wirtschaftens, hat sich Arbeit, einst Tätigkeit einer Person zum Erhalt ihrer Existenz, zu einer auf Kosten-Nutzen-Kalkulationen rationalisierten Sache gewandelt. Mit der Ausbildung eines freien, auf Basis konkurrierender Teilnehmer funktionierendes Marktes war der soziale Status einer Person in der bürgerlichen Gesellschaft im Wesentlichen über die subjektive Leistung, einer auf Sparsamkeit und Fleiß angelegten Lebensführung, bestimmt. Die bereits in der protestantischen Ethik angelegte hohe Bewertung von Arbeit, hat sich in den Industriegesellschaften des Westens durchgesetzt und wurde in der Moderne zu einer wesentlichen Bezugsquelle der Identitätsstiftung und sozialer Anerkennung.

Die Lebenswelt des modernen Individuums scheint von neuartigen, teils ambivalenten Erfahrungen geprägt: Das religiöse Weltbild wurde als irrationales entlarvt und verlor damit an Verbindlichkeit; an die Stelle einer gottgewollten Ordnung, rückt der Mensch als Schöpfer seiner Welt ins Zentrum. Diese erscheint ihm nicht mehr als schicksalhaft gegebener, sondern durch rationalen Zugriff gestaltbarer und beherrschbarer Ort. Damit hat sich der Mensch zwar aus den religiösen Bindungen befreit, dieses Mehr an Freiheit bedeutete zugleich einen Verlust an Sicherheit und Orientierung, die ihm einst ein geschlossenes Weltbild vermittelte. An Stelle eines übergeordneten Sinnsystems, das vormals durch Religion – als integrative Kraft individuellen und sozialen Handelns – Antwort auf Fragen nach dem Sinn des Seins – zumindest Hoffnung auf ein besseres Leben im Jenseits bot, ist das Individuum einer säkularisierten, gottlosen Gesellschaft, mit einer neuartigen Situation konfrontiert, in der es keine eindeutige Antwort auf Fragen nach Richtigkeit oder Sinn seines Tuns gibt. Ein Nebeneinander von Werten und Ideen, ein Zuviel an möglichen Wegen und Rezepten zum persönlichen Glück – das „Schicksal“ des modernen Menschen ist ein anderes, ist kein gottgewolltes mehr; das Individuum allein ist für sein „Schicksal“ verantwortlich, muss „richtige“ Entscheidungen treffen, ist „Schmied seines eigenen Glückes“.

Zwar gelangte der Mensch mit dem Aufbruch zur Moderne zu einem Bewusstsein seiner Selbst, in dem er zunehmend auf sich allein gestellt war, ein Mehr an Freiheit oder Möglichkeiten waren damit aber nur scheinbar verbunden. Die Welt zerfiel im Zuge ihrer Entzauberung in ein Nebeneinander von Wirklichkeits- und Wertvorstellungen, so dass sich der Mensch in einem fragmentierten Gehäuse

wiederfand, das er selbst nicht eingerichtet oder gestaltet hat – das ihm, wie Peter Bürger erklärt, gewissermaßen fremd, ihm ohnmächtig gegenübersteht:

„Das Subjekt, das sich als ein freihandelndes denkt, erfährt sich als abhängig von Prozessen, die selbst nicht mehr von einem Bewußtsein gelenkt sind. Nachdem es sich in der Aufklärung von jenseitigen Schicksalsmächten befreit hatte, tritt ihm die von Menschen gemachte Geschichte erneut als etwas Schicksalhaftes entgegen, über das es keine Gewalt hat“ (Bürger 1992: 448).

Folgt man der Ansicht Bürgers, liegt das „zentrale Problem der Moderne“ im Bewusstsein des Menschen, seine Welt eingerichtet zu haben, die der Einzelne in einer Weise vorfindet, die seinen Bedürfnissen entgegensteht (vgl. ebd.: 13). Das Subjekt erfährt sich als Teil einer, von Menschen gestalteten Welt, zugleich tritt ihm diese als fremde Welt, in die er nicht produktiv eingreifen kann, gegenüber. Die Vorstellung eines freigestaltenden, selbstbestimmenden Individuums erweist sich in der Erfahrung des modernen Subjekts als Idee ohne reale Grundlage; aus dieser Erfahrung heraus verlangt das Individuum nach einer Sphäre, in der es – der utopischen Vorstellung entsprechend – frei von gesellschaftlichen Zwängen, Erfahrungen subjektiven Seins nicht nur zulässt sondern auch thematisiert. Als Sphäre „imaginärer Selbstverwirklichung“ fungiert in der Moderne unter anderem Kunst. (vgl. Bürger 1992: 448)

Die individuellen Bedürfnisse oder Ansprüche vermag die Kunst nur insofern zu erfüllen, als sie sich in Folge gesellschaftlicher Differenzierung, wie etwa Wissenschaft, Politik oder Wirtschaft zu einem autonomen Teilsystem, etabliert. Kunst ist damit nicht eine Sphäre außerhalb der Gesellschaft, sondern ein System, das sich in der Moderne als spezialisierter, nach je eigenen Regeln und Ideen operierender Bereich herausbildet – ein Bereich der, wie noch darzustellen sein wird, zentrale Funktionen für das Individuum in der Gesellschaft erfüllt.

## 4. Kunst in der Moderne

Die Herausbildung des modernen Kunstsystems lässt sich mit Cornelia Klinger als Ergebnis eines Ausdifferenzierungsprozesses beschreiben, für den drei Merkmale bzw. Prinzipien charakteristisch sind: zunächst das Autonomwerden der Kunst, d.h. ihre strukturelle Abgrenzung von anderen gesellschaftlichen Bereichen, Vorschriften und Kontrollen. Zweitens die Forderung nach Authentizität, sowohl die künstlerische Tätigkeit wie auch den Kunstgegenstand als solchen betreffend, und schließlich ihre Funktion der „Alterität“ (vgl. Klinger 2002: 150), im Sinne eines „Gegenbild[es] zur krisenhaften und entfremdeten gesellschaftlichen Wirklichkeit“ (vgl. Schwietring 2010: 225).

Die Elemente der *Autonomie* und *Authentizität* sind weniger charakteristische Merkmale der Kunst, sondern Prämissen einer Ideologie, die für die Bewertung und Definition von Kunst in der Moderne von zentraler Bedeutung sind. Mit den Geboten der Autonomie und Authentizität sind die Wertgrundlagen einer Weltsicht gelegt, die Kunst zu einer Sphäre erhöhen, in der die Grenzen oder Beschränkungen der Alltagswirklichkeit (sichtbar, erlebbar, fühlbar) überschritten oder zum Thema werden, die sich der alltäglichen Nutzen- und Funktionslogik verweigert (vgl. Klinger 2002: 150). Genau hierin liegt die Funktion der Kunst, nämlich das nicht Funktionale, Versachlichte oder Rationale, „das Andere“ zu repräsentieren oder zu thematisieren. Kunst ist also jener Ort, an dem das Bewusstsein des Subjekts regieren soll, das „frei“ auf sich und seine Welt Bezug nimmt, ein Ort der nichts und niemanden dient, „autonom“ und gerade deshalb heilig ist.

### 4.1 Autonomie

Mit dem Autonomwerden der Kunst ist jener Prozess umschrieben, in dem sich Kunst aus traditionellen Bindungen religiöser oder politischer Art befreit, sich von anderen gesellschaftlichen Systemen emanzipiert und sich zu einem eigenständigen Bereich mit spezifischen Normen und Werten etabliert. Als autonomes Feld grenzt sich Kunst damit von anderen Praxisfeldern, etwa einer nach Erkenntnis strebenden Wissenschaft oder

einer auf Gewinnmaximierung und Effizienz ausgerichtete Wirtschaft, ab. Unabhängigkeit der Kunst bezieht sich nicht nur auf eine Abgrenzung zu anderen gesellschaftlichen Feldern, sondern auch auf eine Differenzierung bzw. Hierarchisierung innerhalb des Systems, wie etwa an der Unterscheidung zwischen praktischen, den angewandten Künsten und „funktionslosen“, bildenden Künsten deutlich wird. (vgl. Klinger 2002: 153) Der Wert eines Kunstwerks bestimmt sich auf Grundlage einer Ästhetik der Zweck- und Funktionslosigkeit, wie Klinger erklärt:

„Der Aufstieg des Prinzips der Autonomie hat nicht bloß ein allmähliches Verschwinden aller früheren gesellschaftlichen Funktionen von Kunst zur Folge, sondern die traditionellen Funktionen des Unterhaltens, Belehrens und Repräsentierens werden nun regelrecht negiert. Im Verhältnis verschiedener Gebiete der Kunst untereinander bildet das Prinzip Autonomie ein Kriterium zur Aufstellung einer Rangfolge: je zweckfreier, autonomer, desto höher der Wert, während die weiterhin zweckgebundenen, sogenannten angewandten Künste, das Kunsthandwerk oder Kunstgewerbe am unteren Rand oder außerhalb der Skala stehen“ (Klinger 2002: 153).

Die Leitidee „autonomer“ Kunst, ihr Anspruch auf Unabhängigkeit von äußeren Faktoren, ist ein zentraler Grundsatz der ästhetischen Ideologie der Moderne, der sich genauer betrachtet, auf drei Maxime bezieht: Kunst ist autonom, da sie unabhängig von Publikum oder Geschmack des Publikums, ästhetischen Wert besitzt. Sie ist „rein“, insofern künstlerische Tätigkeit frei von „externen“ Faktoren, weder von wirtschaftlichen noch von politischen Interessen geleitet ist. Schließlich bestimmt sich ihr ästhetischer Wert, nur an der Materialität bzw. der Gegenstände selbst.

Im Sinne eines *l'art pour l'art* beansprucht Kunst Eigenständigkeit oder Unabhängigkeit von anderen gesellschaftlichen Feldern, versucht sie sich als eigenständiges System mit spezifischen Wissensordnungen und Wertmaßstäben von anderen Sphären der Gesellschaft loszulösen. Damit vollzieht sich die Autonomisierung der Kunst im Kontext einer Differenzierung bzw. Spezialisierung gesellschaftliches Handelns entlang eigenständiger Teilsysteme, die ihren jeweiligen Rationalitätskriterien entsprechend

Handlungsziele (Fortschritt, Gewinn, Macht etc.) und damit Wert- und Wirklichkeitsauffassung bestimmen.

Beispielhaft und für die Etablierung der Kunst als autonomer Teilbereich der Gesellschaft konstitutiv, ist Kants Unterscheidung zwischen praktischer, theoretischer und ästhetischer Vernunft. Die Idee einer eigenständigen, auf menschlichen Sinnen beruhenden ästhetischen Urteilskraft, die rein auf (inter)subjektiver Erkenntnis beruht, wurde erstmals durch Kant gegen Ende des 18. Jahrhundert formuliert. Kein auf allgemeinen Regeln beruhendes Gesetz, oder auf ein bestimmtes Interesse gerichteter Zweck, einzig und allein das Empfindungsvermögen des Subjekts, galt ihm als Kriterium zur Beurteilung ästhetischer Wahrheit. (vgl. Liessmann 1999: 19)

Betrachtet man den Grundsatz der Autonomie moderner Kunst genauer, ist sie an drei Maximen orientiert: Zunächst auf Ebene der Produktion, womit die Unabhängigkeit des Künstlers oder der Künstlerin gemeint ist. Das Kunstwerk selbst, das heißt die Zweckfreiheit des Werkes. Und schließlich das zweckfreie bzw. interesselose Wohlgefallen auf Seiten der RezipientInnen. (vgl. Klinger 2002: 151) Das Ideal oder die Forderung der Autonomie des Künstlers, entspricht dem eines modernen, sich selbstverwirklichenden Subjekts, das unabhängig von gesellschaftlichen Regeln und Erwartungen, rein aus sich selbst heraus tätig ist.

Sie meint die „[...] Unabhängigkeit des Künstlers und der künstlerischen Produktion von äußeren Einflüssen, sei es von den individuellen Wünschen bzw. ideologischen oder politischen Anforderungen konkreter Auftraggeber oder allgemein von den Normen und Konventionen der Gesellschaft ebenso wie von den überlieferten Regeln der Kunst [...]“ (Klinger 2002: 151).

Als Prototyp oder „Musterbild“ (Schwietring 2010: 225) einer individualisierten, freischaffenden Persönlichkeit, die programmatisch in den Begriff der „künstlerischen Individualität“ (Ruppert 1998: 253) einging, galt der Gesellschaft der moderne Künstler. Die Vorstellung des Künstlers als unabhängig, kreativ schaffendes Individuum, ist eng an Funktion und Bedeutung von „Kunst“ gekoppelt und daher in seinen sozialgeschichtlichen Voraussetzungen zu betrachten. Bestand die Funktion von

„Kunst-“ bzw. „Kultobjekten“ vor der Moderne im Wesentlichen in der Repräsentation religiöser Symbolik, feudaler Herrschaft bzw. politischer Macht wandelt sich dieser im Zuge bürgerlichen Revolutionen, Säkularisierung und Reformation hinzu einem Begriff der „reinen“ Kunst. (Schwietring 2010: 227)

In einer Studie zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, 1960 unter dem Titel „Zeit-Bilder“ erschienen, beschreibt Arnold Gehlen den Übergang mittelalterlicher zu moderner Malerei als einen Wandel von traditionellen, „ideellen“ (Gehlen 1965: 15) Bilddarstellungen hinzu einer Ästhetik, in der das Bildthema als Ausdruck eines Subjekts gedacht wird. Gegenstand seiner Untersuchung ist nicht das sinnlich erfassbare Bild, nicht das Sujet selbst, sondern das Bild als historisches Dokument, das in einem bestimmten Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit steht, die sich Gehlen zu Folge in ihrer jeweiligen „Leitidee der Bildrationalität“ (ebd.: 14) manifestiert. Demzufolge würde jedes Bild, seine materielle Beschaffenheit sowie sein Bezug zur Umwelt, von spezifischen Ideen geprägt, die historisch-gesellschaftlich bestimmt und damit variabel sind.

Als ideelle Bilddarstellungen fasst Gehlen die Kunst einer klerikalen und feudalen Gesellschaft, als Kunst der „großen Repräsentationen der Kirchen und Herrschaften“ (ebd.: 15) in der die Thematik bildlicher Inhalte nicht verselbstständigt ist. Den Betrachtenden erschließt sich das Bild nur im Kontext einer bestimmten symbolischen Ordnung, etwa einem religiösen Sinnzusammenhang. Die Kunst der großen Repräsentationen „[...] war ihrer Absicht nach dirigierend, sie regierte noch das Bewußtsein der Menschen, indem sie es komplettierte, ihren Ideen die Anschauung gab“. (ebd.: 15)

Für die bürgerliche Gesellschaft des vorindustriellen Zeitalters charakteristisch, fasst Gehlen die realistische Kunst als „Bildform der unmittelbaren Darstellung“ (ebd.: 27), die sich sekundärer Motive, das heißt Vorgewusstem und Konnotiertem (religiöse, mythologische Malerei) entledigt – das Wiedererkennen eines „primären Motivs“, den Gegenstand als solchen, zum Thema hat (vgl. ebd.: 15).

Sobald sich Kunst von repräsentativen Funktionen entledigt, wurde das Kunstwerk inhaltlich „autonom“, im Sinne einer „Emanzipation des Thematischen“ (vgl. Kapner 1991: 116).

„Das Schöne ist [...] nicht länger der Glanz eines Wahren und Guten, das von Feudalität oder Kirche definiert worden war. Sondern es wird sein eigener Zweck und hat nicht mehr bloß den, vorgegebene Inhalte zu glorifizieren“ (Kapner 1991: 116).

Als traditioneller Auftraggeber hatte die Kirche strikt vorgegeben, wie ein Bild, etwa eine Landschaft zu malen sei; der Betrachtende erschloss den Sinn des Bildes über ihm bereits bekannte Symbole bzw. religiöse Motive. Der Wandel von ideeller zu realistischer Darstellung, stellt einen Paradigmenwechsel in der Malerei dar, für den Gehlen vor allem die Rolle des aufstrebenden Bürgertums, einer neuen, durch die Reformation bedingte „Neutralisierung der Außenwelt im Heilssinne“– einer Zuwendung des Menschen zur Realität, zu einer diesseitigen Welt verwirklicht sieht. (vgl. Gehlen 1965: 30)

Neben der ideellen und realistischen Rationalität des Bildes fasst Gehlen die „abstrakte Malerei“ als weiteren Rationalitätstypus, der von der Darstellung primärer Motive absieht und nunmehr einer „irrationalen“ Darstellungslogik folgt. Entgegen der Idee einer ideellen Wirklichkeit, und nicht Medium zur Darstellung absoluter Wahrheiten oder naturgetreuer, „objektiver“ Wirklichkeit betrachtet Gehlen abstrakte Malerei als Ausdruck subjektiver Ideenwelten. Vom Impressionismus eingeleitet, war das Wiedererkennen, das gewohnte Sehen des Betrachtenden verunsichert worden; im Kubismus entzog sich der Gegenstand des Bildes zum Teil gänzlich einem wiedererkennenden Sehen. Damit erschließt sich der Sinn eines Bildes nicht mehr aus einem Wiedererkennen eines Objekts, seinem „Sosein“ (ebd.: 53), der Sinn ist nun am Bild als Seiendes zu erschließen, das heißt aus einem künstlerischen Entstehen heraus zu verstehen bzw. zu reflektieren. Die RezipientInnen werden nicht auf ein übergeordnetes Glaubens- oder Wertesystem verwiesen, sondern dazu angehalten, sich in reflexiver Weise auf das Bild zu beziehen, nicht mehr nach dem ‚was‘, dem Inhalt, sondern nach dem ‚wie‘, der Form zu fragen (vgl. Kapner 1991: 47). Damit verändert sich die Betrachtungsweise auf das Kunstwerk. Die Beschaffenheit des Materials, die

künstlerische Handschrift eines Werks ist vom Betrachtenden selbstständig zu deuten bzw. zu reflektieren.

Gehlen betrachtet die Entwicklung von der ideellen zur abstrakten Malerei als „Reduktionsprozeß des Bildgehaltes“, als Entwicklung, die einerseits mit „Verarmung und Abbau“, andererseits mit einem „Zuwachs von Eindrücken, einen Gewinn an Bewegungsfreiheit“ (Gehlen 1965: 16) einhergeht:

„Die Auseinandersetzung des Menschen mit der Wirklichkeit, die Kultur heißt, nimmt an Totalität und innerer Fülle ab, an Breite jedoch und in der Selbständigkeit der Auseinandersetzungswege, ihrer Unabhängigkeit voneinander, nimmt sie zu, eben deshalb steigt der kulturelle Stellenwert der Persönlichkeit steigt ihre Selbstbetonung“ (ebd.: 16).

Bilder waren nun nicht mehr Medium zur Verbreitung bzw. Darstellung einer absoluten Wahrheit, einer gottgewollten Ordnung, die das Bewusstsein der Menschen beherrschte. Das Bewusstsein des Menschen sollte selbst gestalten, reflektieren, eine neue Ordnung, eine neue Weltansicht schaffen.

## 4.2 Authentizität

Als „Prämisse und Basis der ästhetischen Ideologie“ (Klinger 2002: 153) hebt das Autonomiegebot auf die Eigenständigkeit des Kunstwerks, womit in erster Linie die Unabhängigkeit von externen Faktoren zu verstehen ist. Aus interner Perspektive betrachtet, wird Autonomie, die „Echtheit“ und „Reinheit“ des Werks, in der Moderne über das Gebot künstlerischer Authentizität, d.h. über das Subjekt selbst gewährleistet bzw. gefordert. (vgl. Klinger 2002: 153)

Das Axiom authentischer Schaffensweise war oder ist, wie die Bedeutung und Funktion von „Kunst“ selbst, Produkt eines Subjektivierungsprozesses, in dem die Vorstellung freier Individualität vor allem im Bereich moderner Ästhetik kultiviert wurde (vgl. ebd.: 153). War die Schönheit eines Kunstobjekts, im Mittelalter und Antike an der Materialität des Werkes festgemacht, so verschiebt sich die Betrachtungsweise in der Moderne hin zu einem subjektzentrierten Kunstverständnis, in der das Kunstwerk als „Produkt“ eines individuellen Schöpfers, einer kreativen Persönlichkeit vorgestellt wird.

Von traditionellen Auftraggebern und inhaltlichen Vorgaben befreit, wandelt sich die künstlerische Tätigkeit, die im Wesentlichen durch Tradition der Nachahmung bestimmt war, hin zu einer subjektzentrierenden Ästhetik „originell-kreativer Bildungs- oder Einbildungskraft“ (Wetzel 2000: 494), die sich leitbildhaft in den Diskurs über den modernen Künstler einebene. Die Verschiebung der Bedeutung des vormodernen zu einem modernen Kunstbegriff der „freien“ oder „reinen“ Kunst ist mit Wetzel als Bedeutungswandel von einer „Funktionsbestimmung zur Personalisierung“ (ebd.: 480) von Kunst zu betrachten. Vereinfacht bedeutet dies, dass der Autonomieanspruch der Kunst, im Sinne der Eigenständigkeit und Zwecklosigkeit des Werks, vor allem über das Authentizitätsgebot, als Bedingung und Kriterium für die Qualität bzw. Definition von Kunst, entscheidend ist.

Mit Klinger betrachtet, ist der „Aufstieg des Prinzips der Subjektivität“ im Bereich der Ästhetik, Produkt oder Folge funktionaler Differenzierung in der modernen Gesellschaft. Steht auf der einen Seite der Gesellschaft die Objektseite, jene Systeme, die nach sachlicher Logik, etwa einer theoretischen in den Wissenschaften, einer praktischen in der Ökonomie funktionieren, steht dem gegenüber das Prinzip der Subjektivität. (vgl. Klinger 2002: 153) Jenseits versachlichter Beziehungen sucht das Individuum in privaten Räumen, der Liebe, der Religion oder Kunst das „Authentische“, „Schöne“ und „Wahre“.

„Während die funktionale Differenzierung auf Pluralisierung, Fragmentierung und Erweiterung hinausläuft, soll das Subjekt komplementär dazu [...] als Instanz der Zentrierung und Einheitsstiftung fungieren. [...] Die dezentrierten Sphären der Objektseite folgen dem Prinzip Funktion, dagegen sucht das Subjekt Sinn; während dem Prinzip Funktion Effizienz als Leitbild zugrunde liegt, folgt die Sinnsuche des Subjekts [...] dem Leitbild des authentischen Erlebens auf der Suche nach Identität“ (ebd.: 154).

Auf der Suche nach dem Echten, dem authentischen Erleben scheint das moderne Individuum im Bereich der Kunst einen Ort zu finden, an dem keine bzw. andere Regeln gelten sollen, an dem es frei phantasieren, seinen Empfindungen nachgehen kann, einen Raum, in dem, das „andere Selbst“ thematisiert wird. Jenseits funktionaler Prinzipien und profaner Banalitäten, wird das „andere“, nach Sinnerfüllung strebende

Selbst, im „echtem Ausdruck“, der „wahren Liebe“ oder „Erfüllung“ gesucht. Das nach Einheit oder Geborgenheit suchende Individuum erinnert an die romantische Sehnsucht oder Vorstellung eines „ursprünglichen“ oder „eigentlichen“ Menschseins, das im Streben nach Ordnung und Vernunft, verloren gegangen wäre — ein Bild von Mensch, wie es etwa Jean Jacques Rousseau in seinen zivilisationskritischen Schriften entworfen hat. Mit der Idee einer „natürlichen“, „spontanen“ und „wahrhaftigen“ Eigenart des Menschen, bedroht durch eine wesensentfremdende Kultur, legt Rousseau den Grundstein für die Konzeption eines modernen Authentizitätsbegriffs, die das Bild eines, von der Gesellschaft unabhängigen, freien Individuums entwirft – eine Vorstellung individuellen Seins, das nicht durch Gesellschaft deformiert oder verformt ist. (vgl. Mecke 2006: 84)

Rousseau betrachtete eine, ausschließlich an rationalen Prinzipien geleitete Vernunft nicht als Mittel zur Verbesserung menschlicher Existenz oder gesellschaftlichen Zusammenlebens, sondern als Quelle sittlichen Verfalls, in der sich der Mensch von seiner ursprünglich, natürlichen Wesensart entfernen würde (vgl. ebd.: 83f). An den aufklärerischen Idealen, die von der Vorstellung eines radikal zweifelnden, nur durch Vernunft zu Erkenntnis und Wahrheit gelangenden Subjekts geleitet war, äußerte Rousseau Unbehagen. Vernunft würde den Menschen in die Irre leiten, nur über seine Empfindsamkeit, würde ihm der richtige, der gute Weg gewiesen (Russell 2005: 324 f).

In ähnlicher Weise formulieren Max Horkheimer und Theodor W. Adorno etwa zwei Jahrhunderte später Kritik am Mythos Aufklärung, in der der Mensch zum Zwecke der Beherrschung der Natur seine eigene beherrscht, sein Inneres kontrolliert und damit zum Knecht einer ihm fremden, äußeren wie inneren, Natur würde. Mit Verweis auf die Autoren formuliert Cornelia Klinger zugespitzt:

„Der Wunsch nach Kontrolle über die Natur wird [...] mit dem Verzicht des Subjekts auf alles nur Subjektive, mit dem Opfer der Subjektivität [bezahlt]“ (Horkheimer/Adorno 1971: 5, zit. nach Klinger 1999: 88).

Die romantischen Ideale einer ursprünglichen, freien, von der Gesellschaft unberührten bzw. unverfälschten Seinsweise, in der das Subjekt seinem Inneren, seinem Empfinden folgt, kann als Krise bzw. als Reaktion auf das aufklärerische Weltbild, einer nach rationalen Prinzipien orientierten Vernunft, gedeutet werden (vgl. Klinger 1999: 89f), die als solche das Aufkommen einer charismatisch anmutenden Idee des Irrationalen,

der Unordnung und Einzigartigkeit einleitet. Den Missmut und Zweifel, den die Romantiker an der bestehenden Ordnung äußern, rührt aus der Befürchtung von jener eingenommen, verschlungen zu werden – nicht Schöpfer, sondern Rädchen eines Werkes zu sein.

„Indem die Romantik die Frage nach der Subjektivität bzw. Individualität des Subjekts und die emotionalen und damit leib- und naturgebundenen Seiten des Ich vom Selbstzwang befreien und entfalten will, rührt sie genau an die problematischen Aspekte der Aufklärung – [...] die Unterwerfung der Subjektivität, die Naturbeherrschung am Menschen zur Voraussetzung hat“ (ebd.: 90).

Die Romantik stellt in diesem Zusammenhang eine geistige Gegenbewegung dar, sie ist Reaktion auf eine bestehende Ordnung, die vom Vernunftglauben beherrscht ist. Einen Glauben, der die äußere Welt nach rationalen Prinzipien der Ordnung, Gesetzmäßigkeit strukturiert und damit von der inneren Welt – allem Subjektivem, Besonderem und Individuellem absieht. Eine Spannung, die aus dem Unbehagen an den starren, normierenden Prinzipien der objektiven und der subjektiven Welt eines aufgeklärten, selbstbestimmten Individuums rührt, das sich seiner Selbst bewusster wurde. Aus dieser Spannung zwischen übergeordneter Allgemeinheit, die alles Besondere, Subjektive überflüssig zu machen oder gar einzuvernehmen droht, aus der Disharmonie der arbeits- und leistungsbezogenen Lebenswelt und dem Ideal eines autonomen, seinen „inneren“ Regeln folgenden Individuums, entspringt der Geniekult der Romantik.

Dass die Bewunderung für das Genie, nicht aus seiner sonderbaren, einzigartigen Persönlichkeit rührt, sondern vielmehr aus den „Gemütsbedürfnissen“ der Masse, des Publikums entspringt, hat Edgar Zilsel 1918 in seiner Schrift „Die Geniereligion“ dargelegt; die Faszination des Publikums würde sich nicht auf das „geniale“ Werk, sondern auf seine Persönlichkeit, seine „Tiefe“ oder Innerlichkeit beziehen. Damit wäre die Verehrung nicht auf einen Sachwert einer Welt des Hier und Jetzt, sondern auf eine Metaphysik eines „ewig unerreichbaren Ideals“ (Zilsel 1918: 172) bezogen. Das Genieideal, kritisiert Zilsel, beruht auf einer Hierarchie, die eine Differenz zwischen vermeintlich „genialen“ Persönlichkeiten und einer indifferenten Masse von Normalsterblichen herstellt – eine Differenz, die zutiefst menschenverachtend sei (vgl. ebd. 174). Die Sakralisierung des Genies mit Attributen des Schöpferischen, Heiligen

oder Einzigartigen wären Ausdruck eines „ästhetischen Bedürfnisses“ das aus dem religiösen Bedürfnis oder dem „Trieb nach Erhöhung der eigenen Geltung“ (Zilsel 1918: 122) rührt. Den Wunsch oder das Bedürfnis nach Erhöhung der eigenen Person ist nach Zilsel Ausdruck eines Aufbegehrens „gegen die Auflösung des Ichs und des Individuellen in zusammenhanglose Elemente“ in einem Zeitalter der „Suggestionbedürftigkeit“ (ebd.: 32). Wie Zilsel betrachtet auch Axel Gehring in seiner Analyse der gesellschaftlichen Grundlagen der Genieverehrung, den Kult um das Genie als Phänomen einer modernen Gesellschaft, in der überkommene Autoritätsstrukturen aufgelöst, das Weltbild allmählich entzaubert wurde, so dass Interessengruppen ihre Privilegien zu verteidigen hätten (vgl. Gehring 1968: 60). Aus dieser Perspektive betrachtet, entzündet sich die Begeisterung im Kult um die Persönlichkeit nicht am „Genie“ sondern in der (verehrenden) Person – dem Selbst, das seiner Welt, seinen Ideen und Werten Glanz verleihen möchte.

In der Romantik steht das Genie für jenen Übermenschen, der sich über objektive Wahrheiten, wissenschaftlich empirische Gesetzmäßigkeiten hinwegsetzt, sich über traditionelle Autoritäten institutioneller und stilistischer Art hinwegsetzt, sie negiert und durch „innere Potentialitäten“ (vgl. Wetzel 2000: 494) ersetzt. Keinen Regeln, Gesetzen oder Konventionen folgend, ist es selbst Instanz, die „schöne Kunst“ hervorzubringen vermag. Exemplarisch kann hier Immanuel Kants Definition von Genie in seiner *Kritik der Urteilskraft*, erstmals 1790 erschienen, gelesen werden:

„*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: *Genie* ist die angeborene Gemütslage (*ingenium*), *durch welche* die Natur der Kunst die Regel gibt. [...] Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d.i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich (Weischedel [Hg.] 1974: 241).

Und weiter definiert Kant das Genie als *Talent*, als „[...] dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt [...] nicht Geschicklichkeitsanlage ist [...] was nach irgend einer Regel gelernt werden kann; [daher] *Originalität* seine erste Eigenschaft sein müsse“ (ebd.: 242).

Quelle seines originalen Schaffens ist nicht erlernte Regel oder konventionelles Nachahmen, vielmehr schöpft es aus unmittelbarer Eingebung, die nicht durch Wissenschaft erklär- oder beschreibbar ist, das Genie selbst hat keine Gewissheit „[...] wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden [...]“ (ebd.: 243).

„Schöne Kunst“ kann nach Kant nur das Produkt einer genialen, außergewöhnlichen Persönlichkeit sein, die in der „Natur“ des Genies liegt, ihm von Geburt an mitgegeben ist (vgl. ebd.: 241). Der romantischen Vorstellung entsprechend, meint „Natur“ eine Quelle der Innerlichkeit, des Gefühls, die im bzw. durch das Genie wirkt. Die emanzipative Kraft der „Natur“ wird im 18. Jahrhundert etwa im Begriff der „Künstlerwildheit“ zum Sinnbild freien, „ursprünglichen“ Menschseins, das jenseits gesellschaftlicher Ordnungsmächte „wahrhaftig“ gelebt wird.

„Wildheit als Abstreifen alter Fesseln, als Protest gegen die Versklavung des eigentlichen Menschen durch die Zwänge einer den Menschen rein instrumentell gebrauchenden Staatsgewalt, meint als Symbol die befreiende Kraft des sich zu seinem eigenen Selbst bekennenden Menschen“ (Neumann 1986: 53).

„Wahre Kunst“ ist nicht Nachahmung oder Abbildung einer äußeren Realität, sondern *Ausdruck* einer „unberührten“ inneren Natur, einer Persönlichkeit, der Phantasie des Künstlers. Mit dieser Gabe beschenkt, schöpft das Genie aus „innerer Quelle“, bringt Neues, nie Dagewesenes an Licht.

Dieser „irrational“ geleiteten Genialität, wird in der Welt der Ordnung und des Verstandes, ambivalent begegnet. Das sich über alle Traditionen und Regeln hinwegsetzende Genie wird zu einer außeralltäglichen Gabe sakralisiert, und/oder als Zeugnis eines abnormen, irrsinnigen Menschengestes mystifiziert. Alles Irrationale, Phantastische, Einzigartige erscheint im Glauben an eine objektive, gesetzesmäßige Ordnung der Natur, als Bedrohung, die es zu verbannen gilt. (vgl. Neumann 1986: 35) Die Verbindung zwischen Genialität und Irrsinn – ein unheimliches Bündnis – ein Mythos, der bis in die Gegenwart hinein fasziniert.

Ausgehend von der Romantik wurde die Idee der „Innerlichkeit“ des Künstlers, im Sinne einer „anderen Subjektivität“, (Vietta 2001: 43) zum Kriterium und Maßstab ästhetischer Qualität, die in Gestalt des „authentischen Künstlers“ bzw. in Form „authentischer Kunst“ seit dem 20. Jahrhundert seine Fortsetzung findet. Etwas

zugespitzt könnte man formulieren, dass die Einzigartigkeit und Originalität des Kunstwerks – jene „Aura“ die das Kunstwerk umgibt – mit der Moderne über das Angebot/Gebot einer „authentisch“ schaffenden Persönlichkeit verliehen wird.

Die im Begriff der Authentizität vermittelte Bedeutung künstlerischer Existenz und originaler Schaffensweise als normative Bezugsquelle ästhetischer Wahrheit, ist als Kennzeichen einer, wie Silvio Vietta konstatiert, neuartigen Bedeutung des Subjektiven in der ästhetischen Moderne zu betrachten. Als „zentrales Konstruktionsprinzip“ der modernen Kunst betrachtet Vietta Subjektivität, die in einer „Transzendentalisierung der Ästhetik“, in einer neuartigen Weise als „Selbstrepräsentanz der Subjektivität“, in der das Subjekt über das Medium der Kunst, Sein und Wirklichkeit zu überschreiten sucht, bemerkbar oder sichtbar wird. (vgl. Vietta 2001: 37)

Die Wendung hin zum Subjekt stellt eine „revolutionäre Verschiebung“ des Bezugssystems der modernen Kunst dar. An den Gegenständen der Kunst wird nun eine neuartige Form der Erfahrung sichtbar, die nicht auf die reale Welt, einer „Welt an sich“ bezogen ist, sondern Ausdruck, einer imaginierten Welt eines Subjekts ist. Damit wird Welt zu einer „Konstruktion des *Bewußtseins* der Subjektivität“, die in der modernen Kunst, etwa in der Malerei in reflexiver Form – der „Eingestaltung des wahrnehmenden ich“ zum Vorschein kommt. (vgl. ebd.: 43f)

Die Ästhetik moderner (bildender) Kunst ist nicht auf ein „Außen“, auf eine reale Welt bezogen, sie macht den Akt des Konstruierens, die Prozesshaftigkeit des Bildschaffens, das Eigendynamische im Entstehen selbst zum Gegenstand (der Betrachtung):

„Das Sehen der Sehformen und die Darstellung der malerischen Konstitutionsbedingungen von Bildsehen verdrängt so das naiv gesehene Wahrnehmungsobjekt und wir zum eigentlichen Bildgegenstand des Bildes. Das im Kern definiert den Prozeß der Modernisierung der Ästhetik im Bereich der bildenden Künste“ (Vietta 2001: 44).

Wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgeht, kann für die Ästhetik der Moderne ein Paradigmenwechsel von einer Funktionsbestimmung der Kunst als Repräsentation „ideeller“ Symbolwelten, „objektiver“ Wahrheiten bzw. Wirklichkeiten hinzu einem Ort subjektiver Vorstellungswelt ausgemacht werden. Mit dem Bedeutungsverlust der

Kunst als Medium der Repräsentation einheitsstiftender Wahrheiten, erlangt Kunst in der Moderne als Raum expressiver (Selbst-)Darstellung an Bedeutung:

„Entlassen aus sozialen Funktionen aller Art, aus der Verpflichtung, eine als absolut geltende Wahrheit zur Darstellung zu bringen, zu einem allgemeinverbindlichen Guten hinzuführen und substantielle Verhältnisse zu repräsentieren, wird Kunst mit dem ursprünglichen Guten und wahrhaften Ausdruck des Subjekts, des Ich und seiner Innerlichkeit identifiziert“ (Klinger 2002: 154).

In dem Maße wie Kunst mit Innerlichkeit, Originalität, der Authentizität des Künstlers identifiziert wird, alles Banale, Konventionelle, Rationale übersteigt, erscheint die Alltagsrealität des leistungsorientierten Bürgertums geradezu banal. Aus dieser Diskrepanz: der Alltäglichkeit der bürgerlichen Lebensweise und der – jenseits des Alltags, sich selbst schaffenden, außerhalb gesellschaftlicher Normen lebenden – Persönlichkeit, rührt das Charisma des Künstlers. Der moderne Künstler wird damit zur Projektionsfläche, zum Sinträger einer symbolischen Ordnung, in der das Bild „reinen“ bzw. „autonomen“ Selbstseins repräsentiert ist. Die Spannung zwischen objektiver und „innerer“ Welt ist aufgehoben. Aus dieser Sehnsucht oder dem Wunschbild nach „authentischem“ Sein, jenseits gesellschaftlicher Zwänge, erklärt sich die zentrale Stellung des Künstlers in der Moderne.

„Je weniger sich die Utopie befreiter Humanität, des bürgerlichen Aufbruchs des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Wirklichkeit wurde [...] umso mehr wurden die ins ‚allgemein Menschliche‘ transferierten Ideale der ‚höheren‘ Sphäre der Kunst zugewiesen: Diesem kulturellen und ästhetischen Sonderbereich des ‚Wahren, Schönen und Guten‘ sollte der Künstler Ausdruck und Sprache verleihen (Ruppert 1998: 278).

Die durch Mythen transportierten Sinnbilder außergewöhnlicher Kreativität und Existenzweise, scheinen bis heute Vorstellungen über das Wesen „der Künstler“ zu prägen – Bilder, die „geniale“ oder „wahre“ Kunst als Produkt bzw. Ausdruck einer nicht zu trennenden Einheit zwischen schöpferischer Kraft und unkonventioneller Lebensweise zeitigen. Eine Verbundenheit, die einst in der Gestalt des Genies, Kreativität – zwischen übermenschlicher, außergewöhnlicher Begabung einerseits, und, antibürgerlichen, nonkonformistischen Rollenverhalten andererseits – versinnbildlicht. Ob in der Rolle als Wegweiser, als Missionar einer utopischen Weltsicht, einer befreiten

„Menschennatur“ oder als „profanisierter Märtyrer“ (Neumann 1986: 255), als verkannter, leidender Künstler, stets wird in jenen Typen, ein Zwiespalt zwischen gesellschaftlicher Wirklichkeit und utopischer Wahrheit – das spannungsreiche Verhältnis zwischen Gesellschaft auf der einen, und Individuum auf der anderen Seite, repräsentiert bzw. thematisiert .

Bilder „wahrhaftiger“ oder „authentischer“ Kreativität, die sich in Werk und Sein des Künstlers veräußern, prägen nach wie vor die Vorstellungen vom „Künstler“– ein Begriff der mit der Moderne zu einer zentralen Kategorie ästhetischer Gültigkeit geworden ist. Das Prinzip der „Authentizität“ ist Produkt eines subjektzentrierten Kunstverständnisses, das, wie das Prinzip der „Autonomie“, als Differenzkategorie zur Beurteilung von Kunst und Nichtkunst fungiert (vgl. Knaller/Müller 2006: 13).

„Ebenso wie aus dem Prinzip Autonomie wird auch aus dem der Authentizität/Expressivität ein Leitfaden zur Bewertung und Hierarchisierung von Kunst abgeleitet. „Daß der Künstler sich selbst, seine wahren Intuitionen, Visionen, Ideen und Empfindungen zum Ausdruck bringen soll, [...] wird zum Qualitätskriterium autonomer, reiner Kunst“ (Klinger 2002: 156).

Bisher wurden zwei charakteristische Merkmale für die Ästhetik der Moderne herausgearbeitet: Zum einen das Ideal prinzipieller Autonomie, wonach Kunst keinen anderen Zwecken, nichts und niemanden dienend, von „äußeren“ Faktoren unabhängig ist, zum Anderen das Gebot der Authentizität, das auf die Ausschaltung möglicher interner „Störfaktoren“ abhebt – über die kreative „Integrität“ des Künstlers selbst gewährleistet werden soll.

Der ästhetischen Ideologie entsprechend ist Kunst unabhängig von Interessen, sei es ökonomischer oder politischer Art, sie gefällt interesselos, „rein“ durch ihr So-Sein. Ihr ästhetischer Wert bemisst sich an der Materialität, am Kunstobjekt selbst. In ihrem So-Sein ist sie vollkommen, ihre Aura strahlt für sich, sie steht in keinem Bezug zu einem Außen. Sie ist „echt“ insofern, sie Werk oder Ausdruck eines authentischen Künstlers ist, der entgegen allen gesellschaftlichen Konventionen, sich der Alltagswelt entzieht, Wirklichkeit transzendiert, aus „innerem“ Potential schöpft und so „wahre“, einzigartige Kunst hervorbringt.

Dem Ideal der Unmittelbarkeit – ob in Form „reiner“ Kunst oder in Gestalt „authentischer“ Künstlerschaft – kommt in der Ästhetik der Moderne, insofern sie zentrale Kategorien zur Bestimmung bzw. Beurteilung von Kunst und Nichtkunst darstellen, zentrale Bedeutung zu. Die ästhetischen Kategorien der Autonomie und Authentizität werden nicht selten in einer Weise übersteigert, so dass das Kunstwerk als von jeglicher künstlerischer Intention befreit, sein ästhetischer Gehalt lediglich am Material vorgestellt wird, die Betrachtungsweise auf das Erkennen bzw. Erschließen der „inneren Logik“ der Form orientiert bleibt. Oder aber, das Kunstobjekt tritt als solches (völlig) in den Hintergrund, der ästhetische Wert wird mehr oder minder über die Persönlichkeit, der „authentischen“ Eigenart des Künstlersubjekts erschlossen. (vgl. Klinger 2002: 156)

In beiden Fällen wird „Kunst“ mittels ästhetischer Kategorien zu einer Sphäre der Außergewöhnlichkeit, Einzigartigkeit und Andersartigkeit stilisiert – und damit eine Differenz zu Alltäglichem oder Gewöhnlichen hergestellt. Betrachtet man Autonomie und Authentizität zusammengenommen, handelt es sich um zwei, für die moderne Kunst konstitutive Modi, die ihrer Programmatik nach, auf Eigenbestimmtheit – Eigengesetzlichkeit des Werkes auf der einen, und der „Integrität“ bzw. „Authentizität“ des Künstlersubjekts auf der anderen Seite – abzielen (vgl. Klinger 2002: 157) In dieser Selbstreferenz verweisen beide Kategorien zugleich auf ein Äußeres, oder „Anderes“ – hier wird schließlich, die zentrale Funktion ästhetischer Ideologie, als Gegenwelt, als Opposition zu gesellschaftlicher Wirklichkeit erkennbar.

### 4.3 Kunst als Gegenwelt – „Alterität“

Im Begriff der „Alterität“ kommt jene Funktion zum Ausdruck in dem die ästhetische Ideologie der Moderne ihren Höhepunkt erreicht. Denn hier liegt ihre Funktion,

„[...] die eigentliche und wichtigste Aufgabe des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Alterität kann als von der visionären Genialität des Künstlersubjekts ausgehend, aber auch als aus der absoluten Eigengesetzlichkeit des Werkes resultierend aufgefaßt werden“ (Klinger 2002: 157).

Die Vorstellung von Kunst als Gegenpol zu gesellschaftlicher Wirklichkeit, im Sinne einer Sphäre, die nicht von nutzenkalkulierender Sachlogik beherrscht, nicht auf Unterhaltung reduziertes Massenprodukt ist, gerade in ihrer „Zwecklosigkeit“ bestimmt ist, gleicht einem Verständnis von Kunst, wie es etwa Adorno vertrat:

„Kunst hat inmitten herrschender Utilität wirklich etwas von Utopie als das Andere, vom Getriebe des Produktions- und Reproduktionsprozesses der Gesellschaft Ausgenommenes, dem Realitätsprinzip nicht ‚Unterworfenen‘“ (Adorno 1996a: 461 zit. nach Müller-Jentsch 2011: 182).

Frei von gesellschaftlichen Zwängen, frei vom subjektiven Drang nach Unterhaltung, Amüsement oder Genuss, erhebt sich Kunst über banale Alltagsrealität, als „andere Wirklichkeit“. Über das tägliche Einerlei hinwegtröstend, ist sie

„[...] das Andere des Lebens, die Erlösung von ihm durch seinen Gegensatz, in dem die reinen Formen der Dinge, gleichgültig gegen ihr subjektives Genossen- oder Nichtgenossen-werden, jede Berührung durch unsere Wirklichkeit ablehnen“ (Simmel 1957 [1907]: 130)– schreibt Georg Simmel 1907 in einem Essay zur Kunst.

Kunst oder Ästhetik in der Moderne erscheinen als unnahbares, „heiliges“ Reservoir, als Welt, in der Realität, das Einerlei des Alltags transzendiert oder zumindest für ein Moment aufgehoben zu sein scheint. Ein Ort, an dem das Individuum keinen Zwängen und Kontrollen unterliegt, frei phantasieren, seinen Wahrnehmungen und Eindrücken folgen kann. Im Medium der Kunst, wird Wirklichkeit mittels expressiver und experimenteller Darstellung vielgestaltig, nicht einem Prinzip folgend, bedeutet, wird Welt im Bewusstsein des Individuums als subjektive, keinen Regeln und Notwendigkeiten folgende, erfahren und thematisiert. Jenseits der Alltagswirklichkeit scheint Kunst ein Raum zu sein, der sich rationalem Zugriff verweigert, sich formaler Logik entzieht. Ein Ort, an dem das Subjekt eine Welt imaginiert, die seinen Regeln gehorcht, an dem es, jenseits von Konventionen und Notwendigkeiten des Alltags, „ganz“ sein darf.

Das moderne Individuum scheint nach Einheit, nach Erfüllung zu sehnen, nach einem Ort an dem das „Wahre“, das „Einzigartige“, das „Schöne“ oder „Echte“ erlebt bzw. gesucht wird, an dem es für eine Weile vor den Rationalitäten des Alltags flüchten kann,

nicht „funktionieren“ muss, sondern „selbst“ oder „ganz“ sein darf – das Räderwerk des Alltags für einen Moment lang still steht. Die Sehnsucht oder das Bedürfnis nach einem Raum, in dem es sich als „Ganzes“, als „Selbst“ erfährt bzw. thematisiert, kann als Krise oder Reaktion des Individuums in einer entzauberten Welt gedeutet werden. In dieser Welt, in der nichts dem Zufall überlassen wird, in der mittels rationaler Prinzipien, Gesetze, Formen und Regeln alles erklär- und verstehbar scheint – jeglicher Zauber des Irrationalen, nicht Fassbaren, Sonderbaren, Einzigartigen verpufft ist, sucht das Individuum nach Sinn oder Erlösung.

Entzauberung der Welt meint das Resultat bzw. Begleitphänomen eines, auf rationalen Prinzipien basierenden, Welt- und Wirklichkeitsverständnisses, das für die Moderne charakteristisch ist – und mit dem das Individuum in Folge, als Reaktion auf diesen Prozess, mehr oder weniger bewusst, konfrontiert ist. Sie ist das Resultat einer spezifischen Zuwendung des Menschen in (s)einer Welt; einer Welt zu der Mensch mittels rationaler Mittel Zugang fand und findet, Wirklichkeit konstruiert und Welt so schließlich zu begreifen und beherrschen sucht. Dieser spezifisch rationale Zugang zur Welt hatte eine Trennung zwischen subjektiver Lebenswelt und auf funktionalen Prinzipien basierenden „objektiven“ Wirklichkeit zur Voraussetzung.

Die Trennung von Subjekt und Objekt ist somit das Resultat eines Modernisierungsprozesses, in welchem der Zugang des Menschen zur Welt über subjektabstrahierende Mittel bewältigt wird. Man denke etwa an Methoden der Wissenschaften um „subjektive Störfaktoren“ auszuschalten um „objektive Wirklichkeit“ kontrolliert zu erfassen.

Die Entzauberung der Welt ist das Resultat einer Abstraktion bzw. Reduktion von Wirklichkeit, eines Verständnisses von Welt, die durch unterschiedliche Instrumente oder Formeln zugänglich schien. Welt oder Wirklichkeit wurde so zu einem Objekt das beherrschbar schien. Der Mensch fand oder findet, sich so in einem Raum unzähliger Ordnungen wieder, die einerseits Stabilität, Handlungsorientierung und Relevanzbezug schaffen, zugleich aber auch Grenzen und Regeln setzen, die im Alltag als übermächtige Zwänge oder Schranken erscheinen können.

Die Entkoppelung zwischen „objektiver“ Wirklichkeit und der Lebenswelt des Subjekts stellt ein zentrales Moment in der Erfahrungswelt des Individuums der Moderne dar. Während Vernunft in Rationalitäten zerfällt, das Subjekt „Welt“ als fragmentiert

wahrnimmt und erlebt, ein Nebeneinander von Wirklichkeitsauffassungen und Wertvorstellungen existiert, sucht das Individuum in einer entzauberten Welt nach einheitsstiftenden Prinzipien, nach Sinn. Aus dem Verlangen, dem Bedürfnis, nach Sinn begibt es sich in Räume, die „Ganzheitlichkeit“ versprechen, in denen es zumindest zeitweise aus den Zwängen und Beschränkungen des Alltags austreten, „Selbst“ sein kann. Räume, in die es flüchten kann, die „anders“ sind, in welchen Erfahrungen des „In-der-Welt-Seins“ reflektiert und thematisiert werden, Räume die den „Regeln“ des Subjekts folgen.

In dem Maße, wie die Gebote und Verbote den Alltag des modernen Individuums strukturierten, den Menschen zu immer mehr Leistung und Funktionieren antrieben, verlangte es nach einem Raum, der sich von den systemischen Zwängen der Gesellschaft heraushebt. Ein Ort an dem es, wenn schon nicht mit der Welt, so zumindest für eine Weile mit sich Eins sein kann, ein Ort innerweltlicher Erlösung. Einer dieser Räume ist die Sphäre der Kunst, die sich mit dem Übergang zur Moderne zu einer Institution etabliert hat, in der die Rationalitäten, Zwänge und Grenzen des alltäglichen Daseins überschritten, ausgeblendet oder reflektiert werden. Kunst in der Moderne etabliert sich somit nicht bloß zu einem Teilsystem funktionalen Handelns, sondern wird zu einer Sphäre, in der Bedeutung und Folgen des Modernisierungsprozesses (mehr oder weniger) bewusst reflektiert, in Frage gestellt oder thematisiert werden. Kunst stellt nicht ein Funktionssystem neben vielen anderen, sondern eine, „aus dem Geist der Moderne geborene Gegeninstitution“ dar. (vgl. Bürger 1992: 17)

Als Gegenwelt zur gesellschaftlichen Wirklichkeit bildet Kunst ein Reservoir, das auf den ersten Blick keinen funktionalen Beitrag für die Gesellschaft oder das Individuum zu haben scheint. Genauer betrachtet, hat Kunst mit dem Aufkommen der Moderne, als Prozess einer voranschreitenden Entkoppelung von Subjektivität aus dem objektiv-funktionalen Gesellschaftszusammenhang, gerade die Funktion das „Nicht-Funktionale“ darzustellen, zu repräsentieren bzw. zu thematisieren. (vgl. Klinger 2002: 158) Mit der Institutionalisierung autonomer Kunst, hat sich das Subjekt eine Welt geschaffen, einen Raum konstruiert oder erobert, an dem es das „andere“ Selbst thematisiert, ein Selbst, das „rein“ als wahrnehmendes, empfindendes, phantasierendes und nicht als lediglich „funktionierendes“ erfahrbar wird.

„Kunst“ gewinnt in der Moderne für das Individuum insofern an Bedeutung, als sie zu einer außeralltäglichen, einer der Zwänge und Notwendigkeiten widersetzenden, Sphäre imaginiert bzw. stilisiert wird. In ihr darf das nach Erfüllung oder Erlösung suchende Individuum, zumindest für kurze Zeit, aus dem Alltag fliehen, seinen Ideen, Phantasien und Stimmungen folgen, „ganz“ sein, oder wie Peter Bürger formuliert, sich der entfremdeten Wirklichkeit entziehen.

„Autonome Kunst entsteht als Antwort auf die Entfremdungserfahrungen, die der Mensch in einer Welt macht, die sein Produkt ist und ihm doch überall als eine ihm fremde entgegentritt. Durch Ausgrenzung eines eigenen Handlungsbereichs aus der gesellschaftlichen Praxis gelingt es, der Sehnsucht nach einem total den Strukturen der Subjektivität nachgebildeten Objekt einen prekären Raum der Erfüllung zu schaffen“ (Bürger 1992: 17).

Das Verlangen oder das Bedürfnis nach einer Sphäre, in der das Individuum jenseits des Alltagsgetriebes, der Funktionalitäten, Routine und Ordnung, das „Eigentliche“, das „Schöne“, das „Einzigartige“ zu er-leben sucht, ist Ausdruck eines Wunsches oder Bedürfnisses nach Sinnerfüllung in einer entzauberten, sinnentleerten Welt. Der Mensch hat mit rationalen Mittel einen Weg gesucht Wirklichkeit nach Gesetzen und Prinzipien zu begreifen, letztendlich aber keine Antworten auf Fragen nach dem letzten Sinn, dem „richtigen“ oder „guten“ Leben, gefunden. Nun sucht er, jenseits der Routine des Alltags, in privaten Räumen, nach Einheit oder Sinn. In einer gottlosen, entzauberten Welt, in der es keine eindeutigen bzw. zu viele Antworten auf Fragen nach dem „richtigen“ Leben gibt, ist das Individuum dazu angehalten auf innerweltlichem Wege nach Erfüllung, nach Er-leben zu suchen.

In diesem Zusammenhang lässt sich die Überhöhung, die Ästhetisierung des Nichtfunktionalen, mittels quasi-transzendentaler Bezugsgrößen der Autonomie und Authentizität als zwei bedeutende Momente der Sakralisierung von Kunst in der Moderne begreifen. Die Ästhetisierung von Kunst zu einer Sphäre der Zweck- und Funktionslosigkeit, des authentischen Ausdrucks, oder der Einzigartigkeit stellt einen symbolischen Akt dar, die dem „Kunstwerk“ als solchem Bedeutung verleiht und damit erst zu einem signifikanten Bezugsobjekt macht. Kunst ist damit nicht eine Sphäre außerhalb, oder gar eine Gegenwelt zur Gesellschaft, sie wird als solche erst über Bedeutungen als eine „andere“ Welt vorgestellt oder konstruiert. Ein Pissoir einer

öffentlichen Toilette ist eben nur ein Pissoir. Ein Pissoir, in einer Kunstausstellung – aus dem üblichen Sinnkontext herausgelöst, entfunktionalisiert oder ästhetisiert – wird als „Kunst“ etikettiert.

In diesem Zusammenhang erweist sich der Versuch einer Entfunktionalisierung der Kunst für die Gesellschaft, im Sinne eines l’art pour l’art – die Überhöhung des Autonomie- und Authentizitätsgebots – als charakteristisches Moment der Ästhetisierung von Kunst in der Moderne. Die Ideale des zweckentbundenen, „interesselosen Betrachtens“ oder des „authentischen“ Ausdrucks zeugen von einer „Ästhetik der Funktionslosigkeit“, die Kunst zu einer außeralltäglichen Sphäre erhöht – ihr jenen mythischen Zauber verleiht, jene „Aura“ ist, die das moderne Kunstwerk umgibt.

Der ästhetischen Ideologie der Moderne folgend, kann Kunst nur das Werk einer herausragenden, „authentischen Persönlichkeit“ sein. Als Garant ästhetischer Wahrheit bürgt der Künstler oder die Künstlerin nicht nur für die Originalität eines Werkes, sondern auch für sein oder ihr „authentisch Sein“, einer bestimmten Existenz- bzw. Lebensweise und einer exklusiven Persönlichkeit.

Die romantische Idee der „Innerlichkeit“, als Quelle oder Ursprung kreativen, schöpferischen Potentials, findet seit dem 20. Jahrhundert im Begriff der „Authentizität“ seine Fortsetzung. „Authentizität“ im Sinne eines wahrhaftigen, echten oder ursprünglichen Seins verweist stets auf eine symbolische Differenz – auf jene feinen Unterschiede, die KünstlerInnen von der breiten Masse abheben. Als Kategorie der Differenz verweist Authentizität auf die „Andersartigkeit“ des Künstlers oder der Künstlerin – Andersartigkeit wie sie in Mythen oder Sinnbildern über den „verkannten“ oder leidenden Künstler, den Künstler als „Außenseiter“ eingeschrieben sind.

## 4.4 Künstlermythen

*Innerlichkeit, Außenseiterdasein* und *Leiden* des Künstlers oder der Künstlerin sind Mythen, die bis in die Gegenwart hinein das Bild vom Künstlerdasein prägen (vgl. Krieger 2007: 44f). Welche Bilder oder Ideen zur Kreativität bzw. Künstlerschaft in jenen Mythen eingeschrieben sind, zeigt die Kunsthistorikerin Verena Krieger anhand einer idealtypischen Darstellung stereotyper Charakteristika bzw. Persönlichkeitsmuster, die im Folgenden erläutert werden.

### Innerlichkeit

Einen zentralen Topos der Vorstellungen über die Tätigkeit des Genies oder modernen Künstlers bildet die Voraussetzungslosigkeit seines Schaffens. Das Genie oder der moderne Künstler folgt keinen Regeln, er braucht keine Ausbildung, er selbst wird zur Instanz erhoben, die Neues, Originelles hervorbringt, schöpft oder kreiert. Der Künstler oder das Genie „[...] ist sich selbst Gesetz, es schöpft aus sich selbst und handelt allein aus innerer Notwendigkeit“ (Krieger 2007: 45). Eine Orientierung auf das Subjekt, auf das „Innere“ als Quelle künstlerischen Schaffens stellt einen zentralen Wendepunkt im Selbstverständnis des Künstlers weit bis ins 20. Jahrhundert dar (vgl. ebd. 45).

### Außenseitertum

Zum sozialen Außenseiter wurde der Künstler bereits als er sich aus den Fängen des Zunftwesens zu befreien versuchte. Im 19. Jahrhundert wird eine antibürgerliche Einstellung des Künstlers zu einer Attitüde, zu einem Gestus der Distinktion, um sich von der Bourgeoisie abzugrenzen. Eigenschaften wie Regelmäßigkeit, Pflichtbewusstsein und Disziplin, die im Zeitalter der Industrialisierung zentral sind, sind dem Künstler fremd. Für ihn stellt sich die Welt anders dar. Entgegen den Prinzipien der Ordnung und Vernunft zeichnet sich der Künstler gerade durch Irrationalität, Sprunghaftigkeit und Unberechenbarkeit aus, sein Naturell entspricht dem eines „Wilden“. Seine Tätigkeit gleicht nicht einem bürgerlichen Beruf, sondern einer „Berufung“. Die nüchterne, einfältige Welt des geschäftstüchtigen Bürgers steht entgegen der tiefen oder beseelten Welt des Künstlers, der aus „innerem“ Drang Neues, nie Dagewesenes hervorbringt. (vgl. Krieger 2007: 47)

Vor diesem Hintergrund sollte der Künstler Vorbild der Gesellschaft sein, und in prophetischer Mission der Gesellschaft den Weg weisen. In der Realität stößt er jedoch auf Gegenteiliges. Dem bürgerlichen „Philister“ ist es nicht möglich die Welt des Künstlers oder Genies zu verstehen, so wird er verhöhnt. Das Bild des „verkannten Künstlers“ entsteht. Aus der Unmöglichkeit sich der Geschmacklosigkeit der breiten Masse anzupassen, muss sich das Genie auf Verständnis und Verehrung seiner selbst auf die Nachwelt vertrösten. Einzig unter Gleichgesinnten fühlt er sich verstanden und flüchtet sich deshalb in künstlerische Gegenwelten. Bestes Beispiel hierfür ist das antibürgerlich-künstlerische Milieu der Bohème, die bis heute im Sprachgebrauch eine gewisse Auserwähltheit markiert. (vgl. ebd.: 47f)

## Leiden

Das Bild des Künstlers ist von einer gewissen Zerrissenheit geprägt. Einerseits demonstriert er seine Unabhängigkeit von Werten und Normen der bürgerlichen Gesellschaft, andererseits macht ihm seine Außenseiterrolle zu schaffen – er leidet. So ist er gleichsam ein Außenseiter, ein bürgerlicher „Aussteiger“ dessen Leben von Armut, Einsamkeit und fehlender Anerkennung geprägt ist. Zwar leidet der Künstler unter diesen tragischen Umständen, gleichzeitig ist sein Leiden unverzichtbares Element seiner Kreativität. Das Bild des leidenden, von Melancholie erfüllten Außenseiters entsteht – ein markantes Merkmal, das bis heute das Bild vom Künstler prägt. (vgl. ebd.: 49f)

Betrachtet man das „Charisma“ des Künstlers als in und durch Mythen kultiviertes Charisma, das in Narrativen transportiert und verbreitet wird und wurde, lässt sich die Frage formulieren ob und inwieweit Mythen über den Künstler in der Figur „Frida Kahlo“ eingelassen sind. Oder genauer: Inwiefern sind Mythen zu Persönlichkeit oder Eigenschaften des Künstlers (Innerlichkeit, Außenseiterdasein, Leiden) im Künstlerin-Bild Frida Kahlos repräsentiert? Eine Frage die uns im nächsten Kapitel beschäftigen wird.

## 5. Frida Kahlo – oder zur Konstruktion einer Kultfigur

Betrachtet man das Charisma des Künstlers oder der Künstlerin als *Effekt* „der in und durch Kommunikation“ (vgl. Lenze 2002: 3) entsteht – als Botschaft oder Sinnangebot, das der medialen Aufbereitung und Verbreitung bedarf, lässt sich die Entstehung eines posthumen Kults um Frida Kahlo nur erklären, sofern man berücksichtigt, dass sich dieser auf ein konstruiertes, medial vermitteltes Künstlerin-Bild bezieht.

Ein grundlegendes Element der Charismatisierung des modernen Künstlers – mittlerweile auch der Künstlerin – stellt in diesem Zusammenhang die KünstlerIn-Biographie dar. Als ein über Jahrhunderte kultiviertes „Narrativ der Auserwähltheit“ (Laferl/Tippner 2011: 8) sind Künstlerviten das Medium, in dem Mythen zur Künstlerschaft (re)produziert und verbreitet werden. Da Künstlerviten bis in die Gegenwart hinein die „dominierende kulturelle und [...] kunsthistorische Quelle für die Konstruktion des Künstlerbildes“ (Soussloff 2011: 29) sind – Vorstellungen, Ideen zur Künstlerschaft bedeutend prägen – stellt die Biographie Frida Kahlos ein wichtiges Analysematerial zur Rekonstruktion des Künstlerin-Bildes dar.

Dass die Lebensbeschreibungen in Künstlerviten weniger auf realen Tatsachen, sondern auf „biographischen Formeln“ aufbauen, haben Ernst Kris und Otto Kurz 1934 in ihrer Studie zur Künstlerbiographik anhand von historischen herausgearbeitet. Charakteristisch für das Genre sei nicht die Beschreibung einer „individuellen“ Lebensgeschichte, sondern ihre „Formelhaftigkeit“, die sich in einer spezifischen Erzählweise zeigt (vgl. Kris/Kurz 1995: 158). Den Autoren zu Folge gründet jede Biographie auf zwei Motive:

„Auf den Versuch, die Entstehung des Kunstwerks durch lebensnahen Vergleich zu erfassen, und um den, zwischen Kunstwerk und Künstler eine unmittelbare Verbindung herzustellen“ (Kris/Kurz 1995: 147).

Damit wird deutlich, dass das Genre der Künstlerbiographie eng an Vorstellungen oder Konzepte von Künstlerschaft und Kunst gebunden ist. Dass die Künstlerbiographie, insbesondere seit dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein, nicht an Popularität verloren hat, zeigt, dass Künstlerschaft nach wie vor nicht nur über ästhetische

Produktion sondern maßgeblich über ihre Biographie bzw. „Persönlichkeit“ definiert wird. Die Grenze zwischen Lebenskunst und Kunstwerk lässt sich dabei oft nicht klar ziehen, in der Regel wird die Entstehung, die Beschaffenheit des Werks über Lebensbeschreibungen erklärt (vgl. Laferl/Tippner 2011: 8).

Bevor wir uns mit der Fragen auseinandersetzen, welches Künstlerin-Bild in der Literatur zu Frida Kahlo gezeichnet wird und ob oder inwiefern Mythen zur Künstlerschaft im entworfenen Künstlerin-Typus eingelassen sind, wird zunächst ein Blick auf die Rezeptionsgesichte der Künstlerin gerichtet und der Frage nachgegangen, wie und auf welche Weise Kahlo Eingang in die westliche Kunstszene fand, welche Bedeutungen ihrem Werk zugeschrieben wurden.

## 5.1 Rezeption

Frida Kahlo war Zeit ihres Lebens zunächst weniger als Künstlerin, sondern als Frau des Künstlers und politischen Aktivisten Diego Rivera bekannt. Während Rivera ein national anerkannter Künstler war, stellt sich der künstlerische Erfolg Kahlos nur sehr langsam ein. Als das Paar Ende 1930 in die USA emigriert, erregt Kahlo zunächst aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes an der Seite ihres Mannes Aufmerksamkeit. Kahlos Garderobe fällt auf– sie trägt präkolumbianischen Schmuck, Trachten der Indiofrauen, traditionelle bunt bestickte Blusen und bodenlange Röcke, ihr Haar ist mit farbigen Bändern hochgesteckt. (vgl. Feldhaus 2009: 87) Der „exotische Look“ der Madame Rivera scheint zumindest in der Modewelt gut anzukommen. 1938 erscheint Kahlo – als Wesen zwischen weiblichem Buddha und „exotischer“ Fee in Szene gesetzt – am Titelbild einer Ausgabe des französischen Modemagazins Vogue. Im gleichen Jahr wird Julien Levy, ein dem Surrealismus nahestehender Galerist, auf einer Gruppenaufstellung in Mexiko City auf die Arbeiten Kahlos aufmerksam und lädt die Künstlerin zu einer Einzelausstellung nach New York ein. Der Kommentar der New Yorker Presse fiel recht positiv aus; auch wenn die Liaison mit Rivera im Vordergrund des Interesses stand, war die Ausstellung in der Avantgardeszene New Yorks ein Erfolg. Kahlo erhielt schließlich mehrere Auftragsarbeiten (vgl. ebd.: 88f).

Nachdem die Künstlerin mit André Breton – der vom französischen Ministerium beauftragt, nach Mexiko gekommen war – Bekanntschaft machte, stellt Kahlo 1939 auf einer weiteren Gruppenausstellung unter dem Titel „Mexique“, in der Gemälde und

Fotografien nationaler KünstlerInnen sowie „Volkobjekte“ präsentiert wurden, aus. Aufgrund des drohenden Krieges war die Ausstellung weniger erfolgreich (vgl. Feldhaus (vgl. ebd.: 90).

Die Bekanntschaft mit Vertretern des Surrealismus spielte für den künstlerischen Erfolg Kahlos eine bedeutende Rolle, allen Voran André Breton, der ihr Werk als „reinsten Ausdruck von Surrealität“ (Breton 1967 [1945]: 150, zit. nach Feldhaus 2009: 89) pries, rühmte sich als Entdecker der Künstlerin. Die Begeisterung für Kahlo seitens der Surrealisten mag zum Einen an der stilistischen Verwandtschaft gelegen haben, man(n) war aber weniger von Kahlo als Künstlerin, sondern als „Frau“ bzw. einem bestimmten Weiblichkeitsbild fasziniert. Dem surrealistischen Bild entsprechend, wurde „Weiblichkeit“ mit Irrationalität und mysteriöser Naturhaftigkeit assoziiert – eine Vorstellung, die faszinierte und zugleich Ängste hervorrief.

Die Mystifizierung „weiblicher Natur“ kommt etwa in Bildkompositionen eines René Magritte oder Felix Labisse sichtbar zum Ausdruck. Frau wird häufig als hybrides, beinahe außerirdisches Wesen dargestellt, deren Gliedmaßen durch animalische oder botanische Prothesen ersetzt sind (vgl. Lampe 2001: 34). Die Faszination die von „Frau“ ausgeht, ist zwiespältig, sie oszilliert zwischen Anbetung und Angst. So schreibt André Breton in einem Kommentar zur Malerei Frida Kahlo etwa:

„Heute füge ich hinzu, dass keine Malerei mir so ausschließlich weiblich erscheint – in dem Sinne, dass sie, um durch und durch verführerisch zu sein, nur allzu gern bereit ist, sich bald im Gewand der vollendeten Reinheit und bald in der Rolle höchster Verderbtheit zu präsentieren. Die Kunst der Frida Kahlo ist eine Schleife um eine Bombe“ (Breton 1967 [1945]: 150).

Die Stilisierung der Frau zur femme fatale – zu einem Wesen in dem die Kräfte des Unbewussten, „Natürlichen“, „Irrationalen“ unmittelbarer in Erscheinung treten würden – entspricht einer Denkfigur, die wesentlich durch Sigmund Freuds Schriften inspiriert war. Das zwiespältige Rollenbild der Frau rührt nach Einschätzung Angelika Lampes

aus einer freudianisch gefärbten Kastrationsangst, die nach der Denkfigur Freuds in „unheimlichen“<sup>16</sup> Erfahrungen, als verdrängte Vorstellung aus dem Unterbewusstsein wachgerufen würde (vgl. Lampe 2001: 28).

Die Kritik, dass die Surrealisten den weiblichen Körper als Fetischobjekt bzw. als Austragungsort einer nicht überwundenen Kastrationsangst benutzen, ihn entstellen und manipulieren, greift nach der Auffassung der Autorin, in Anbetracht der Uneindeutigkeit der Frauenentwürfe zu kurz. Vielmehr würde von jenen „poetischen Traumwesen“ etwas „Bezauberndes“ eine gewisse „göttliche Erhabenheit“ und „überlegene Gelassenheit“ ausgehen, die sich „majestätisch“ in ihrer „Andersartigkeit“, in einer „natürlichen Selbstverständlichkeit“, präsentieren würde. Ferner wären jene Frauenbilder auch Ausdruck einer großen Bewunderung oder gar Sehnsucht nach „weiblichen Qualitäten“ (Lampe 2001: 35). Diese Einschätzung scheint etwas kurzsichtig, da mit der Faszination für die „Andersartigkeit“ der Frau auch eine Idee von weiblicher Künstlerschaft oder Kreativität verbunden war, die Künstlerinnen vorrangig in der Rolle der Muse sah. Die Autorin selbst verweist auf Bretons Betrachtungen über den *Surrealismus und die Malerei*, in denen von siebzig Einträgen nur sechs an Künstlerinnen gewidmet sind – eine unter ihnen war Kahlo (vgl. Lampe 2001: 39).

Die marginalisierte Stellung von Frauen innerhalb der surrealistischen Kreise, veranlasste viele Künstlerinnen – von der antiakademischen und antibürgerlichen Einstellung zunächst angezogen – sich vom Surrealismus zu distanzieren. Die Bewunderung für die „Andersartigkeit“ der Frau bedeute zugleich ihnen intellektuelle Fähigkeiten abzuspochen. Damit konnte sich der Künstler von „Frau“ abgrenzen und sich als männliche Statuspersönlichkeit in der symbolischen Geschlechterordnung innerhalb Kunst weiter legitimieren.

Die Kunsthistorikerin Whitney Chadwick weist darauf hin, dass die Sehnsucht nach „weiblichen Qualitäten“ wohl eher als eine am Körper der Frau projizierte männliche

---

<sup>16</sup> „Als Hauptquelle eines unheimlichen Gefühls führte Freud gerade eine „intellektuelle Unsicherheit“ an, ein Oszillieren zwischen den widersprüchlichen Eindrücken ohne befriedigende Auflösung, wie es [...] in den männlichen Frauenbildern im Surrealismus [...] zum Ausdruck kommt“ (Lampe 2001:28).

Phantasie, eine Suche nach dem „mythisch Anderen“, und nicht als Interesse an der „realen“ Frau zu verstehen ist (vgl. Chadwick 2002: 310). In einer Analyse zur Rezeption Frida Kahlos arbeitet Reinhild Feldhaus heraus, dass die Faszination für die Künstlerin seitens der Surrealisten mit avantgardistischen Idealen, einer Faszination für das „Andere“, „Fremdartige“ und „Exotische“ einherging (vgl. Feldhaus 2009: 99f). Die Einschätzung der beiden Autorinnen scheinen durchaus plausibel, schließlich ist die Tatsache, dass Kahlo, als weibliche Künstlerin mexikanischer Herkunft, Mitte des 20. Jahrhunderts Eingang in die europäische Kunstgeschichtsschreibung fand und findet, angesichts der marginalen Stellung von Frauen im Bereich der Kunst, keine Selbstverständlichkeit sondern eher verwunderlich.

Nachdem Kahlo bis in die 1940er Jahre in Europa und den USA als „exotischer“ Import der Surrealisten gefeiert wurde, blieb ein Erfolg in Mexiko bis dahin aus. Erst Mitte der 1940er Jahre gewann im Zuge staatlicher Reformbewegungen avantgardistische Kunst an Bedeutung. Der Kunstunterricht orientierte sich zum Erhalt und Förderung mexikanischer Kulturtradition neu. Eine Reformbewegung von der auch Kahlo profitieren sollte. 1943 besetzt sie einen Lehrstuhl an der Kunstakademie. Ein paar Jahre später erhält sie vom Kulturministerium den Nationalpreis für Malerei. Erst im Jahre 1953, einem Jahr vor ihrem Tod, organisiert eine befreundete Künstlerin die erste Einzelausstellung in Mexiko. Vier Jahre nach ihrem Tod eröffnet das Museum Frida Kahlo, das Rivera vor seinem Tode dem Staat Mexiko übergab. Während Kahlo in den USA und in Europa nach ihrem Tod lange Zeit in Vergessenheit zu geraten schien, blieb sie im kollektiven Gedächtnis ihres Heimatlandes stets präsent. Regelmäßig werden Kahlos Werke in Ausstellungen exponiert; der Staat Mexiko verpflichtete sich ihr Werk nicht außer Landes zu verkaufen und zum Verkauf stehende Werke zu erwerben (vgl. Feldhaus 2009: 95).

Mitte der 1970er Jahre wird Kahlos Werk im Zuge der zweiten Frauenbewegung als Prototyp „weiblicher Authentizität“ (Feldhaus 2007: 98), die in einer „existentiell geprägte[n] weibliche[n] Ikonographie“ (Kat. Epoche der Moderne 1997: 609, zit. nach Feldhaus 2009: 98) sichtbar würde, „wiederentdeckt“. 1976, mehr als zwanzig Jahre nach Kahlos Tod, werden einige ihrer Werke in der Ausstellung „Women Artists. 1550-1950“ in Los Angeles ausgestellt. Im Jahre 1977 wird Kahlos Werk im Rahmen der Ausstellung „Künstlerinnen International 1877-1977“ in Berlin als „eine Kampfansage

an das Schicksal“ (Kat. Künstlerinnen International 1977: 169, zit. nach Feldhaus 2009: 95) präsentiert.

1973 schreibt Gloria F. Orenstein, mittlerweile emeritierte Professorin für Gender Studies, in einem feministischen Journal über die „großangelegte Verschwörung des Schweigens“ in Kunst und Literatur, in der „Krisen von Pubertät, Menstruation, Schwangerschaft, Abtreibung, Menopause und „[...] damit verbundene psychische und physische Komplikationen [...]“ lange Zeit nicht thematisiert wurden, im Zeitalter der Frauenbewegung Künstlerinnen nun nicht mehr „[...] schweigend die Tyrannei ihrer biologischen Natur ertragen [...]“ müssten (Orenstein 1980: 177).

Orenstein sieht in Frida Kahlo eine Künstlerin die das „Drama“ weiblicher Existenz, jene spezifisch „biologischen Erfahrungen“ von Frauen in ihrer Kunst zum Ausdruck brachte: „Sie hat sich mit ihrem Werk auf die Seite der Frauen geschlagen und war die erste Künstlerin, die das Drama ihrer biologischen Existenz ästhetisch umsetzte“ (vgl. Orenstein 1980: 184).

Sowohl in der feministischen Rezeption als auch im Kontext des Surrealismus war der thematische Zugang zum Werk Kahlos von Geschlechterideologien bzw. Weiblichkeitsentwürfen geprägt – das Interesse oder die Faszination für die Künstlerin vordergründig auf ihre Person als Frau, genauer einer *Idee* von „Frau“ bezogen. Ob als – wie auch immer anders gepoltes Wesen – ein Objekt männlicher Phantasie im Gewand des Surrealismus, oder in der Idee „authentischer Weiblichkeit“, die am Körper der Frau vorgestellt wird – in beiden Fällen wurde Weiblichkeit oder „Frau-Sein“ mit Bedeutungen von „Andersartigkeit“ versehen und auf eine spezifische Differenz verwiesen.

In darauffolgenden Jahren wächst das Interesse an der Künstlerin. Anfang der 1980er veröffentlicht Hayden Herrera eine Biographie der Künstlerin, die im Laufe der Jahre zum Bestseller wurde. 2002 erscheint das Hollywood-Drama „Frida“, das in sechs Kategorien für den Oscar nominiert war und damit den Bekanntheitsgrad der Künstlerin über ein kunstinteressiertes Publikum hinaus steigerte.

Zahlreiche Publikationen<sup>17</sup>, Internet-Fanseiten, ein ganzes Meer an Merchandising-Produkten zeugen von einem regelrechten Kult der um die Künstlerin entstanden ist. Mittlerweile ist „Frida Kahlo“ nicht nur eine historische Figur oder Künstlerin, sondern zu einem massentauglichen Symbol, einem verkaufskräftigen Image geworden, hinter dem ein erfolgreiches Marketing steckt. Wie von der Homepage der Frida-Kahlo-Corporation zu entnehmen ist, besitzt das Unternehmen weltweit alle Rechte der ‚Marke‘<sup>18</sup> Frida Kahlo. Weiters findet man auf selbiger eine Angebotspalette, die vom Frida-Kahlo-Turnschuh über Frida-Kahlo-Gesichtscreme bis hin zum Frida-Kahlo-Tequila reicht.

„Frida Kahlo“, so lässt sich vorerst formulieren, ist nicht mehr nur eine Künstlerin, sondern auch ein durch Massenmedien aufbereitetes und verbreitetes Image. Welche Message wird aber mit dem Image oder der Marke „Frida Kahlo“ transportiert? Oder anders formuliert: Welche Mythen sind in der Künstlerin-Figur eingelassen? Sind es die allseits bekannten über den Künstler als Leidenden, als Außenseiter? Um Erklärungen auf diese Frage zu finden, werden wir einen genaueren Blick auf biographische Literatur zu Frida Kahlo werfen und der Frage nach gehen, wen oder was Frida repräsentiert, welches Künstlerin-Bild oder Image konstruiert wird.

## 5.2 Methodischer Zugang

Ziel der folgenden Analyse ist, anhand biographischer Publikationen zur Künstlerin in Hinblick auf Eigenschaften und Merkmale – das heißt Charakteristika des Künstlerin-Bildes – zu untersuchen und anhand dieser einen Charaktertypus zu re-konstruieren, der in der Figur „Frida Kahlo“ repräsentiert ist. Dabei soll überprüft werden, ob oder inwiefern Mythen zur Künstlerschaft (Außenseitertum, Innerlichkeit und Leiden) im Künstlerin-Bild eingelassen sind.

---

<sup>17</sup> Eine Publikationsliste ausgewählter Literatur findet sich im Katalog der Frida Kahlo Retrospektive 2010: 252.

<sup>18</sup> *The Frida Kahlo Corporation* “owns the rights to the Frida Kahlo brand worldwide“ (siehe Homepage der Corporation: [www.fridakahlocorporation.com](http://www.fridakahlocorporation.com))

Unter der Annahme, dass das entworfene Künstlerin-Bild in Zusammenhang mit Ereignissen (eines Lebensabschnitts) steht oder stehen kann, wird das Untersuchungsmaterial auch in Hinblick auf Thematisierungen bzw. Beschreibungen „relevanter“ Ereignisse analysiert. Kurzum interessiert die Frage: *Wer ist Frida Kahlo?*

Gegenstand der Untersuchung ist die deutschsprachige Biographie *Frida Kahlo – Ein leidenschaftliches Leben*<sup>19</sup> aus dem Jahr 2002 – 1983 erstmals unter dem Titel *Frida - A Biography of Frida Kahlo* von Hayden Herrera in englischer Sprache erschienen, der biographische Roman *Frida*<sup>20</sup> von Slavenka Drakulić sowie Salomon Grimbergs<sup>21</sup> „Enthüllungsstudie“ *Frida Kahlo – Bekenntnisse* aus dem Jahr 2009.

Aufgrund des umfangreichen Untersuchungsmaterials, wurde für die Analyse der Texte ein Verfahren gewählt, das den Inhalt in Hinblick auf die Frage „Wer ist Frida Kahlo?“ auf relevante Themen reduziert. In Anschluss an das Verfahren der Themenanalyse (vgl. Merten 1995: 146f), eine Methode die zur Analyse von Medientexten häufig angewandt wird, wird die Biographie mittels Kategorien beschrieben, die nahe am Text gewonnen, den Inhalt relevanter Themen (Personenbeschreibung, Ereignisse) wiedergeben<sup>22</sup>. Nachdem die Ergebnisse, in Hinblick auf die Fragestellung dargestellt werden, werden die zwei übrigen Textsorten mit Ersterer auf inhaltliche Ähnlichkeiten und Unterschiede überprüft. Welche Rückschlüsse sich aus den Ergebnissen der Analyse ziehen lassen, wird anschließend diskutiert.

---

<sup>19</sup> 2012 erschien bereits die fünfte Neuauflage

<sup>20</sup> als dritte Auflage erschienen

<sup>21</sup> Grimberg publizierte bereits mehrere Bücher zur Künstlerin; auf der Innenseite des Buchumschlags der Studie wird er als „Kahlo-Kenner“ bezeichnet

<sup>22</sup> die Themen-Analyse ist im Anhang (S. 74 ) zu finden.

### 5.3 Analyse

Auf dem Buchrücken der dritten deutschsprachigen Auflage *Frida Kahlo – Ein leidenschaftliches Leben* von Hayden Herrera, dem „Standardwerk über Frida Kahlo“<sup>23</sup> wird an die potentielle Leserschaft verkündet: „Auch 50 Jahre nach ihrem Tod fasziniert die mexikanische Malerin Frida Kahlo durch ihre Kunst, ihr Leben und ihr Schicksal“, die Ausführungen im Vorwort fallen nicht weniger pathetisch aus – so erhebt Erika Billeter Frida Kahlo, zu einem „[...] Signum eines einmaligen Künstlerinnenschicksals [...]“ (Billeter 2002: 8).

Das „einmalige“ Schicksal der Frida Kahlo wird auf ein Ereignis im Leben der jungen Künstlerin zurückgeführt, das mit genauen Zeit und Ortsangaben als „[...] tiefe[r] Bruch in Fridas Lebensweg [...]“ (Herrera 2002: 55) beschrieben wird – das weitere Leben der Künstlerin prägen sollte:

„Am 17. September 1925 erlitt die damals achtzehnjährige Frida in Mexico City einen Verkehrsunfall: Der Omnibus, mit dem sie von der Schule nach Hause fuhr, wurde von einer Trambahn gerammt. Bei dem Zusammenstoß wurde das Mädchen von einer Metallstange buchstäblich aufgespießt. Die Folgen ihrer schweren Verletzungen blieben für ihre weiteres Leben bestimmend, die restlichen neunundzwanzig Jahre ihres Daseins waren von Krankheit und Schmerzen gezeichnet“ (ebd.: 18).

Neben den körperlichen Behinderungen und Schmerzen unter denen die Künstlerin als Folge jenes Unfalls zu leiden hatte, hätte Kahlo aufgrund ihrer physischen Verfasstheit keine Kinder gebären können – ein Umstand, unter dem Kahlo besonders gelitten haben soll. Der nicht gebärfähige, unfruchtbare<sup>24</sup>, verletzte Körper der Künstlerin ist ein Leidensmotiv, das in der Biographie immer wieder Thema ist.

---

<sup>23</sup> am Buchdeckel zu lesen

<sup>24</sup> Das Leiden der Künstlerin aufgrund von Schwangerschaftsabbruch, Fehlgeburten, Unfruchtbarkeit wird v.a. in den Kapiteln 8,10, 14, 16 und 18 thematisiert.

Dramatisierende Schilderungen über Schmerzen, Leiden und Krankheiten der Künstlerin<sup>25</sup> beziehen sich nicht nur auf jenes Ereignis sondern auch auf die „schmerzliche“ (ebd.: 18) Beziehung<sup>26</sup> – die „exotische Verbindung“ (ebd.: 111) zwischen Kahlo und ihrem Lebensgefährten Diego Rivera. Nach Angaben Herreras hätte Kahlo das Verhältnis mit Rivera, als weiteren, großen „Unfall“ beschrieben (vgl. ebd.: 111). Rivera, der als ausgesprochener Frauenheld beschrieben wird, habe die Künstlerin aufgrund seiner zahlreichen Liebschaften in tiefste Verzweiflung, sogar zu Suizidversuchen getrieben (vgl. ebd.: 411).

Von dem Verhältnis zwischen dem bekannten mexikanischen Freskenmaler und Kahlo zeichnet die Autorin ein recht vages Bild. Mal wird Kahlo als häusliche Ehefrau beschrieben, die ihren Gatten, den „großen Maestro“ (ebd.: 113) bewundert, emotional abhängig, „zutiefst unglücklich“ ist (ebd.: 310) – nicht ohne ihren „Maestro“ leben kann (vgl. ebd.: 415). Dann wird das Bild einer (finanziell) unabhängigen Frau entworfen, die Forderungen (vgl.: 312) an ihren Mann stellt, sexuell unabhängig ist (vgl. ebd.: 313) und in außerehelichen Liebschaften nach (sexueller) Erfüllung sucht.

Vage oder von Mehrdeutigkeit geprägt sind auch die Eigenschaften oder Charakterzüge, die der Künstlerin angehaftet werden. Sie reichen von der „unbezwingbaren Frohnatur“ (Billeter 2002: 1) bis hin zur melancholisch, sogar depressiven Kahlo. Die Vielgestaltigkeit, zum Teil auch Widersprüchlichkeit in den beschriebenen Charakterzügen, liegt die Annahme zugrunde, die Künstlerin hätte sich nach außen hin hinter einer „Fassade von alegria“ versteckt um ihr Inneres, ihren Schmerz zu verbergen (vgl. Herrera 2002: 319).

„In der Öffentlichkeit zeigte sich Frida fröhlich und stark. Sie wollte sich mit Leuten umgeben und kehrte daher die vorteilhaften Stärken ihres Charakters heraus: Lebhaftigkeit, Witz und Großzügigkeit“; an ihrem Innersten, dem „Planeten der Schmerzen“ hätte die Künstlerin nur wenige teilhaben lassen (vgl. ebd.:77).

---

<sup>25</sup> Ausführungen zu Schmerzen, Leiden oder Krankheiten im Leben der Künstlerin sind in zwölf (2, 4, 5, 8, 10, 12, 17, 18, 20, 21, 22, 24) von fünfundzwanzig Kapiteln vorrangiges Thema

<sup>26</sup> vor allem im achten, zwölften und einundzwanzigsten Kapitel vordergründiges Thema

Die Autorin konstruiert das Bild einer zwiespältigen Figur: einer Frida Kahlo, die ihre Rolle in der Öffentlichkeit perfekt beherrscht, sich zu inszenieren versteht und das der „echten“ oder „authentischen“ Frida Kahlo, deren „innere“ Gefühlswelt im Dunkeln blieb; spätestens beim Lesen der Biographie – so möchte Herrera vermitteln – kämen jene dunklen Seiten des Künstlerin-Lebens ans Tageslicht.

Die zwiespältig entworfene Figur, die, die eine „Rolle“ spielt und der authentischen, „maskenlosen“ Frida Kahlo – ist ein Erzählmuster<sup>27</sup> das konsequent beibehalten wird; die Kontrastierung zwischen „betrübter“ Innenwelt und „heiterer“ Fassade, wird etwa an folgenden Charakterbeschreibungen deutlich:

willensstark	entmutigt
stark, energisch	zerbrechlich
lebensfroh	unglücklich
heiter	traurig
fröhlich	melancholisch
lebhaft	depressiv
	gequält
	einsam
	verzweifelt

Auffallend sind weiters Charakter- oder Wesenszuschreibungen, die die „Besonderheit“ oder „Andersartigkeit“ der Künstlerin hervorheben oder markieren. Etwa:

- unkonventionell<sup>28</sup>
- maskulin<sup>29</sup>
- unbürgerlich<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> v.a. auf den Seiten: 16,18,77-78,119, 283, 319, 353, 399, 423, 430

<sup>28</sup> ebd.: 92

<sup>29</sup> ebd.: 231 und 375

- exotisch<sup>31</sup>
- jugenhaft<sup>32</sup>
- unangepasst<sup>33</sup>

Betrachtet man die Komposition an Zuschreibungen, entsteht das Bild einer Frida Kahlo, einer Künstlerin die „anders“ ist – symbolisch einen Antitypus repräsentiert. Dieses Bild wird durch die Vielfalt an gesellschaftlichen Außenseiterinnen-Positionen etwa der Behinderten, der Lesbierin<sup>34</sup>, der Exotischen oder Fremden verstärkt.

Betrachtet man die Auseinandersetzung der Autorin mit Kahlos Werk, fällt auf, dass neben sehr knapp gehaltenen Ausführungen zur stilistischen Qualität<sup>35</sup>, ihre Malerei vordergründig und auch explizit als „Autobiographie“ (ebd.: 19) gedeutet wird; die Bilder der Künstlerin seien „aufs innigste mit den Ereignissen ihres Lebens verbunden“ (ebd.: 96); Leben und Werk der Künstlerin werden als untrennbare Einheit erzählt, deutlich wird dies vor allem an den Bildinterpretationen<sup>36</sup>, die die Autorin vornimmt. Darüber hinaus stellt Herrera eine Verbindung zwischen Werk und dem Körper der Künstlerin her. Der verletzte Körper, das „Körperinnere“ (ebd.: 74) der Künstlerin würde sich unmittelbar im Werk veräußern; so werden auch Kahlos Bilder in Zusammenhang mit Unfruchtbarkeit der Künstlerin gestellt. Herrera beteuert:

„Malen war das beste Heilmittel gegen Fridas allgegenwärtiges Bewußtsein ihrer Unfruchtbarkeit – eine Unfruchtbarkeit, wie man sie auch auf den vegetationslosen Hintergründen in vielen ihrer Selbstbildnisse dargestellt findet“ (ebd.:151).

Das Leiden, das sich im Werk der Künstlerin veräußere, wird im Wesentlichen auf ihre Physis zurückgeführt; Herrera konstruiert das Bild einer Frida Kahlo, deren Körper

<sup>30</sup> ebd.: 366

<sup>31</sup> Billeter beschreibt Kahlo als „exotische Schönheit“ (ebd.: 12), Herrera spricht von Kahlo als einem „geheimnisvoll exotische[n] Wesen“ (ebd.: 217).

<sup>32</sup> vgl. ebd.: 35, 42

<sup>33</sup> ebd.: 35

<sup>34</sup> Herrera spricht von einer „lesbischen Ader“ der Künstlerin (vgl. ebd.: 192)

<sup>35</sup> insbesondere der Einfluss surrealistischer Ideen im Werk Kahlos (vgl. ebd.: 258f)

<sup>36</sup> Den Interpretationen Herreras folgend, hätte Kahlo auf den dargestellten Bildern ihr Leiden unter „Kinderlosigkeit“ (ebd.: 105), „Scheidung“ von Rivera (ebd.: 325), „Untreue“ (ebd.: 281) ihres Mannes verarbeitet.

„gebrechlich“<sup>37</sup>, „gefoltert“<sup>38</sup> oder „verwundet“<sup>39</sup> ist. Dieser verletzte Körper bildet den Ausgangspunkt der Erzählungen, in der das Leiden der Künstlerin zu einer „weiblichen“ Schicksalsgeschichte dramatisiert wird. Dieser Eindruck wird vor allem, durch die stellenweise sehr detailreichen Ausführungen der Autorin über Abtreibungen, Schwangerschaft und Fehlgeburten<sup>40</sup> der Künstlerin gewonnen.

Auch in dem 2007 von Slavenka Drakulić erschienen Roman *Frida*, in der der Protagonistin durch die Erzählform des inneren Monologs eine besonders authentische Stimme verliehen wird, sind Schmerzen und Leiden der Künstlerin zentrales Thema. Wie in der Biographie von Herrera wird auch hier auf den ersten Seiten der Unfall – jenes „Schicksal“ (Drakulić 2007: 17), das das Leben der Künstlerin für immer prägen sollte, zum Thema gemacht. Nachdem der Unfallvorhergang genau beschrieben wird, lässt die Autorin einen Freund, der Kahlo an jenem Schicksalstag begleitet haben soll, berichten:

„ [...] ihr rechts, hinkendes Bein [war] an elf stellen gebrochen und ihr Fuß ausgerenkt und zertrümmert [...]. Ihre Wirbelsäule war im Kreuzbereich an drei Stellen gebrochen, das Schlüsselbein auch, ebenso die dritte und vierte Rippe. Ihre linke Schulter war ausgekugelt. Die Ärzte würden all das irgendwie flicken können – außer der Wirbelsäule und dem gesprungen Schambein. Dann beschrieb er, was er mit eigenen Augen gesehen hatte: wie der Haltegriff des Busses – eine lange Metallstange – ihr den Bauch in Höhe ihrer linken Hüfte durchbohrt hatte und durch die Vagina wieder ausgetreten war“ (ebd.: 20).

Ähnliche Beschreibungen des Unfalls finden sich auch in der Biographie (vgl. Herrera 2002: 58). Durch die ausführlichen Schilderungen des Unfalls und den körperlichen Gebrechen der Künstlerin, der Thematisierung von Gewalt, Schmerz und Sexualität, drängt sich der Eindruck der Sexualisierung bzw. Pornographisierung der Künstlerin auf, insbesondere durch die Metapher der „Metallstange“, die sich durch Kahlos Unterleib gebohrt haben soll (vgl. Feldhaus 2009: 78); an anderer Stelle spricht Drakulić explizit von einer „Vergewaltigung“ (Drakulić 2007: 144). „Sie war bei

---

<sup>37</sup>ebd.: 274, 277, 375

<sup>38</sup>ebd.: 352

<sup>39</sup>ebd.: 11

<sup>40</sup> v.a. im 10. Kapitel (ebd.: 136f)

lebendigem Leib gepfählt worden“ schreibt Drakulić und lässt einen Augenzeugen berichten: „Du hast nackt auf dem grünen Tuch gelegen blutüberströmt und mit Gold bestreut“ [...] – „so schön“ (ebd.: 20f). Das „schrecklich schöne“ Ereignis wird als Schicksal gedeutet, auf das die Künstlerin bereits durch ihre Erkrankung an Kinderlähmung „vorbereitet“ worden war. In ähnlicher Weise schreibt auch Herrera von Kahlos „Schicksal“:

„Fast jeder, der in Mexiko von Fridas Unfall spricht, glaubt, es sei eine schicksalshafte Fügung gewesen: Sie sei nicht gestorben, weil es ihr eben bestimmt war, diesen Leidensweg durchzustehen“ (Herrera 2002: 73).

Herreras (metaphorische) Beschreibung erinnert an die Passion Christi. Ist das „Schicksal“ der Frida Kahlo, das einer weltlichen Märtyrerin?

Ähnlich den Ausführungen Herreras, deutet Drakulić das Werk der Künstlerin als Veräußerung ihres Schicksals, ihres verletzten Körpers, denn „hätte es den Unfall nicht gegeben, dann hätte es ihre Malerei nicht gegeben“ (Drakulić 2007: 135). Auch die schmerzhafteste Erfahrung einer Fehlgeburt hätte Kahlo für ein „Meisterwerk“ (ebd.: 54), das sie in Folge jenes Ereignisses schuf, teuer zu bezahlen gehabt; „nie zuvor habe eine Frau so etwas gemalt“ (ebd.: 54) – lässt die Autorin die Stimme des „Maestro“ verlauten. Musste Kahlo auf ihre Weiblichkeit verzichten um „große“ Kunst hervorzubringen? Die Autorin jedenfalls deutet den Schmerz der Künstlerin als Quelle oder Ursprung ihres künstlerischen Schaffens:

„Malen mußte sie, weil der Schmerz, den sie fühlte – als hätte er sich wie Sedimente über ihrem alten, physischen Schmerz abgelagert – zu groß war, um nur in ihrem Inneren eingeschlossen zu bleiben“ (ebd.: 83); der pathetisch, dramatisierende Ton, den Drakulić seitenlang anschlägt wird gegen Ende des Romans nahezu absurd, so lässt sie die innere Stimme der Frida Kahlo verlauten: „Mein ganzes Leben wurde vom Körper beherrscht“ (ebd.: 136).

Neben den dramatisierenden Ausführungen zu Kahlos Körper, thematisiert die Autorin – übereinstimmend mit Herreras Erzählungen – die Beziehung zu Rivera als weiteren Leidensweg der Künstlerin. Drakulić schreibt von einem spezifisch „weiblichen“ (ebd.:

42) Leiden der betrogenen Frau, das Kahlo hinzunehmen hatte, da sie dem „Maestro“ – so wird Rivera die ganze Erzählung hindurch betitelt – nicht den (vollkommenen) Körper geben konnte, nachdem er sich sehnte (vgl. ebd.: 100). Damit wird das Bild einer abhängigen und schwachen Frau entworfen, deren Liebe zur krankhaften „Obsession“ (ebd.: 81) geworden ist – einer Frau, die jemanden brauchte um nicht „unterzugehen“ (ebd.: 105). Der entworfene Charaktertypus gleicht dem der Biographie; Frida Kahlo wird äußerst zwiespältig porträtiert. Mal ist Frida Kahlo in der Rolle der willensstarken, tapferen Heldin, dann wieder in der, der schwachen, depressiven und abhängigen Frau.

An anderer Stelle erklärt Drakulić, Kahlo hätte mit ihrer „Exotik“ (ebd.: 106), ihren Gewändern, ihrem Schmuck „[d]as ganze Leben diese Maske der Freude getragen“ (ebd.: 146), damit bedient sich die Autorin der Metapher Herreras. Obwohl Drakulić zumeist das Bild einer emotional abhängigen Frau zeichnet, finden sich an manchen Stellen der Erzählung Schilderungen, die Kahlo in ihrer Fähigkeit physisches und psychisches Leid zu ertragen, heroisieren. Die zahlreichen Operationen würden den Beweis dafür liefern, dass sie gekämpft und niemals aufgegeben hätte (vgl. ebd.: 104). Auch wenn sie einsam war und gelitten hatte, blieb der Künstlerin nichts anderes übrig, als die Rolle der Heldin zu spielen. Die Heldenhaftigkeit der Künstlerin würde darin bestehen, nicht an innerem Leid, das sie von den „Gesunden und Normalen“ (ebd.: 144) trennen würde, zu zerbrechen, sondern es stillschweigend hinter einer Fassade der Freude zu verbergen:

„Eine Heldin erträgt ihr Leiden schweigend, beklagt sich nicht und stellt keine Forderungen. Alles macht sie allein. Und sie stirbt auch allein, das versteht sich von selbst“ (ebd.: 142f) – so die Autorin.

Durch die Erzählweise des inneren Monologs, derer sich Drakulić bedient – etwa wenn „Frida“ ihm Selbstgespräch ihren „schmerzenden“<sup>41</sup>, „unerwünschten“<sup>42</sup>,

---

<sup>41</sup> ebd: 98

<sup>42</sup> ebd: 98

„verkrüppelten“<sup>43</sup>, „zerfallenen“<sup>44</sup>, „minderwertigen“<sup>45</sup>, nicht gebärfähigen usw. Körper<sup>46</sup> thematisiert – wird der Eindruck vermittelt, man könne unmittelbar an der Gedanken- oder Gefühlswelt der Künstlerin teilnehmen – ein stilistisches Mittel um Echtheit oder Authentizität des Erzählten zu vermitteln.

„Authentisch“<sup>47</sup> seien auch die „gesammelten Dokumente“, die Salomon Grimberg in *Frida Kahlo – Bekenntnisse* 2008 in einer „Studie“<sup>48</sup> veröffentlicht. Neben detailreichen Ausführungen zu Kahlos „zahlreichen körperlichen Gebrechen“ (Grimberg 2009: 16) wird der potentiellen Leserschaft Einblick in das „Innenleben“, ein „intimer Blick auf die rätselhafte Künstlerin“<sup>49</sup> versprochen.

Eingeleitet wird der Essay mit der Absicht ein Selbstportrait der Künstlerin zu interpretieren, das, nach Meinung des Autors nur „beurteilt“ werden kann, sofern man „Kahlos Leben versteht“ (vgl. ebd.: 19); daran anschließend schreibt Grimberg von einem „dunklen Schatten“<sup>50</sup> der „Frida“ – noch gar nicht auf der Welt – vorausgehen sollte (vgl. ebd.: 19). Wie zu erahnen war, werden die darauffolgenden Ausführungen nicht weniger dramatisch. Kahlos Kindheit und Beziehung bleiben auch vom kritischen Urteil des Psychiaters nicht ausgespart:

Bereits in frühester Kindheit soll ein gestörtes Verhältnis zur Mutter den Grundstein für das „instabile Gefüge ihres künftigen Lebens“ (vgl. ebd.: 21) gelegt haben. Nicht zu

---

<sup>43</sup> ebd.:136

<sup>44</sup> ebd.: 135

<sup>45</sup> ebd.: 136

<sup>46</sup> der Körper der Künstlerin wird im Selbstgespräch als „Sarkophag“ (ebd.: 99) als „erbärmlicher Trümmerhaufen“ (ebd.: 137), als „Gefängnis“ (ebd.: 172) beschrieben

<sup>47</sup> auf die Authentizität der Dokumente weist Hayden Herrera im Vorwort hin

<sup>48</sup> Olga Campos, eine Freundin Kahlos, hat nach Angabe Grimbergs zwischen 1949 und 1950 mehrere psychologisch-projektive Test (u.a. einen „Rohrschach-Tintenkleckstest“) mit Kahlo durchgeführt – die Studie wurde nie veröffentlicht. „Die Ratten hatten bereits begonnen, an den Papieren zu nagen, als das Material geborgen wurde“ (ebd.: 16) – schreibt Grimberg zu der abenteuerlichen Entdeckung. Das Material wurde von James Bridger Harris (Psychologe) ausgewertet und beurteilt (ebd.: 127 f). Daneben enthält die Publikation eine „Krankengeschichte“ (ebd.: 113f), eine chronologische Abhandlung über den körperlichen Zustand der Künstlerin, die nach Angaben des Autors von Henriette Begun, einer Gynäkologin und Geburtshelferin, zusammengetragen wurde.

<sup>49</sup> siehe Buchumschlag

<sup>50</sup> Nach Grimberg hätte Kahlos Mutter zuvor ihren Sohn verloren, daher wurde das „[...] nicht identische Neugeborene [...] zum Objekt von Enttäuschung und anhaltendem Kummer“ (ebd.: 19).

vergessen wäre Kahlos geringes Selbstwertgefühl aufgrund ihres verkürzten, dünneren Beins, der Kinderlähmung, an der sie in jungen Jahren erkrankte. Im Glauben daran, dass mit ihr etwas nicht ganz stimmt, hätte sie „ihr wahres Ich hinter einer Maske“ (vgl. ebd.: 32) stets verbergen müssen und wäre damit in eine „Abhängigkeit von anderen hinsichtlich Selbstsicherheit und Selbstwertgefühl [geraten], [die] sich bereits früh bemerkbar“ gemacht haben soll (ebd.: 32).

Von einer Abhängigkeitsproblematik sei vor allem Kahlos Beziehung zu ihrem Mann geprägt, der – wie aus der Kenntnis des Autors hervorgeht - ihrem Dasein Sinn verleihen sollte. Von einem infantilen Verhältnis zwischen einem „hilflose[n] Kind und einem allmächtigen Vater“ (ebd.: 15) habe ein Jugendfreund Kahlos berichtet.

Fasst man Grimbergs „Beurteilung“ zusammen, lässt sich folgende „Diagnose“ erstellen:

- fehlgeschlagene Mutterbindung<sup>51</sup>
- instabile Gemütslage<sup>52</sup>
- Gefühle der Leere<sup>53</sup>
- Minderwertigkeitsgefühle<sup>54</sup>
- Abhängigkeit<sup>55</sup>
- körperlich und seelisch verkrüppelt<sup>56</sup>
- verwirrt<sup>57</sup>

In einer Zusammenfassung der Testergebnisse erstellt Bridger Harris folgendes Persönlichkeits- bzw. Krankheitsbild:

- Dysthymie (chronische Unruhe)<sup>58</sup>
- schwere Depression<sup>59</sup>

---

<sup>51</sup> (Grimberg 2009: 21)

<sup>52</sup> ebd.: 21

<sup>53</sup> ebd.: 23

<sup>54</sup> ebd.: 21

<sup>55</sup> ebd.: 23

<sup>56</sup> ebd.: 26

<sup>57</sup> ebd.: 27

<sup>58</sup> (Bridger-Harris 2009: 149)

- narzisstische Persönlichkeitsstruktur<sup>60</sup>
- Ängste<sup>61</sup>
- Drogenmissbrauch<sup>62</sup>
- etc.

## 5.4 Mythen[re]produktion

Betrachtet man das Bild, das in der Literatur zur Künstlerin entworfen wird, zeichnet sich eine vielgestaltige Figur ab, deren Charakter durch Reproduktion oder Wiederholung stereotyper Erzählmuster an Konturen gewinnt – ein Charakter, wie sie in Bildern oder Mythen über die Künstlerpersönlichkeit festgeschrieben sind. Auch wenn sie von althergebrachten Charaktertypologien gefärbt sind, bleiben sie ambivalent und nicht eindeutig. So reichen Zuschreibungen an die Künstlerin etwa von der emanzipierten und starken, bis hin zur abhängigen, psychisch labilen Frau – einer Frau mit zwiespältigem Charakter, der von Grandiosität, Tapferkeit, Lebenslust bis hin zu Selbstverneinung, Selbstaufgabe, Lebensmüdigkeit reicht.

Liest man die biographischen Erzählungen fällt auf, dass die Dramatisierung des Künstlerin-Lebens – das „tragische Schicksal“ der Frida Kahlo – zentrales Thema ist. Erzählungen über körperliche und psychische Leiden im Leben der Künstlerin – ein *inneres* Leiden, das sich unmittelbar in Kahlos Werk veräußern würde – ist ein Leitmotiv, das sich häufig wiederholt. *Leiden* als Voraussetzung für Kreativität – ein Mythos, der den Künstler oder die Künstlerin als AußenseiterIn brandmarkt – scheint auch heute nicht an Wirkmächtigkeit verloren zu haben. So schreibt etwa Arnoldo Kraus im Katalog zur Kahlo-Retrospektive, dass „schmerzliche Erfahrungen“, das „Erleben von Andersartigkeit“ dem kreativen Subjekt eine „unerfindliche Kraft“ verleihen würde, inneres Leid in „künstlerische Meisterschaft“ zu verwandeln (vgl. Kraus 2010: 52).

---

<sup>59</sup> ebd.: 149

<sup>60</sup> ebd.: 149

<sup>61</sup> ebd.: 149

<sup>62</sup> ebd.: 149

Fasst man Authentizität als ideelles Motiv, das eine Differenz zwischen KünstlerIn und Normalsterblichem herstellt, die „Andersartigkeit“ des kreativen Individuums markiert, fügt sich das Sammelsurium an Zuschreibungen an die Künstlerin, ob in Gestalt der Behinderten, der Lesbierin, der Exotischen oder Fremden, der psychisch Kranken, der weiblichen Künstlerin zu einem Bild der *Außenseiterin* bzw. abweichender oder stigmatisierter Identität. In welcher Gestalt auch immer, allen gemeinsam ist, dass sie marginalisierte Gruppen oder Subjektpositionen repräsentieren.

Dass Frida Kahlo, trotz oder gerade aufgrund ihrer Außenseiterin-Position, mittlerweile zum Kreis anerkannter KünstlerInnen gehört, zum Star oder zur Kultfigur wurde, ist im Bereich der Kunst kein neuartiges Phänomen. Man könnte meinen, dass ein gewisses Außenseiterimage, eine gewisse Sonderbarkeit, ein „Anderssein“ durchaus produktives Mittel sein kann um sich von anderen „personalities“ abzugrenzen oder um „personality“ an den Mann oder die Frau zu bringen. In diesem Zusammenhang kommt der KünstlerInnenbiographik wie auch der Filmbiographie wichtige Bedeutung zu, da sie auf einer Erzählweise aufbauen, in der die Besonderheit, die Einzigartigkeit des beschriebenen Lebens, nur in Differenz oder vor dem Hintergrund des Allgemeinen oder Durchschnittlichen Bedeutung erlangt. Als „Lebensbeschreibungen“ suggerieren oder vermitteln sie Objektivität oder Echtheit des Erzählten; die (Be)deutungs- oder Konstruktionsarbeit der Autorin oder des Autors, der Kontext in dem diese erfolgt, ideologische Färbungen, die in diese eingehen, bleiben unsichtbar.

## 5.5 Selbst im Bild

Nachdem wir uns eingehender mit der Künstlerin-Figur, dem entworfenen Charaktertypus auseinandergesetzt haben, möchte ich im Folgenden einen Blick auf das Werk der Künstlerin richten. Ein Betrachten der charakteristischen Themen oder Inhalte, scheint mir ein geeigneter Zugang zu sein, um die Faszination, die sich an die Figur oder „Ikone“ Frida Kahlo heftet, *auch* in Zusammenhang mit dem Werk der Künstlerin oder genauer, einer spezifischen Bildersprache zu stellen.

Zu bemerken ist, dass beinahe ein Drittel des Gesamtwerks aus Selbstdarstellungen besteht. Auffallend ist aber nicht nur der große Anteil an Selbstbildnissen, sondern die Art und Weise wie sich Kahlo auf jenen präsentiert; die Künstlerin bedient sich einer, man könnte sagen, universellen Sprache, nämlich der christlichen Ikonen- und Heiligendarstellung, wie man sie in Form des Andachtsbild<sup>63</sup> kennt (vgl. Steininger 2010: 44). Gut erkennbar wird die Ähnlichkeit mit Ikonendarstellungen am *Selbstportrait mit Dornenhalsband* (Bild II), an dem die für Ikonen typische symmetrische Halbfigur-Darstellung (Bild III), besonders klar hervortritt.



Bild II: 1940, Frida Kahlo

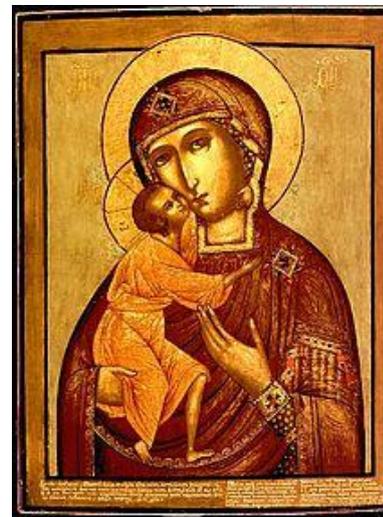


Bild III: um 1000, Marienikone (Kopie)

---

<sup>63</sup> Das Andachts- oder Kultbild sollte seiner Funktion nach Ehrfurcht und eine spirituelle Bindung erwirken. Gesteigert wird die Bindung des Gläubigen an die Ikone durch den autoritären Blick, der auch auf Kahlos Selbstbildnissen zu erkennen ist (vgl. Steininger 2010: 44f)

Frontalität und Axialität<sup>64</sup>, die am Bild zu erkennen sind, sind Darstellungsprinzipien wie sie für die byzantinisch-orthodox geprägte Ikonenmalerei charakteristisch sind (vgl. Steininger 2010: 44). Dieser Darstellungslogik folgen auch Bild IV und V:



Bild IV: 1943, Frida Kahlo

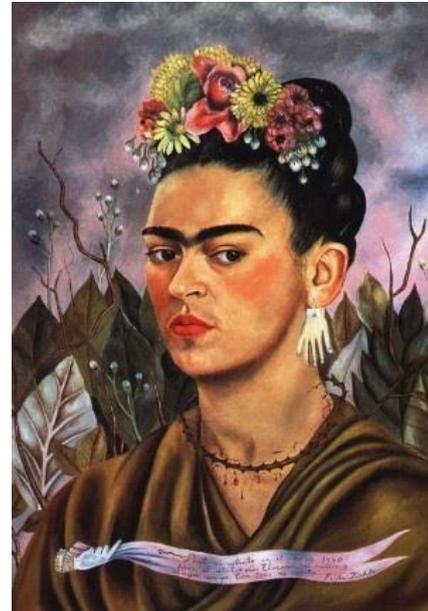


Bild V: 1940, Frida Kahlo

Immer wieder greift Kahlo in ihren Selbstbildnissen auf eine Bildersprache mit hohem Wiedererkennungswert zurück. Man könnte meinen, die Künstlerin habe selbst an ihrem Kult-„Image“ gearbeitet, oder wie der Kunsthistoriker Florian Steininger meint, „eine universelle Formel – Frida Icon“ (Steininger 2010: 44) kultiviert. Mit der physischen und autoritären Präsenz der Künstlerin im Bild, bricht die Künstlerin mit üblichen Darstellungsformen der Frau als passives Objekt. „Ihre eindringliche Präsenz entzieht sich dem Status des ausschließlichen Betrachtet-Werdens, also dem männlichen, fremdbestimmten Blick auf das passive weibliche Objekt. [...] Ziel und Zweck ist das Kunstwerk Frida Kahlo [...]“ (Steininger 2010: 49).

---

<sup>64</sup> Die horizontal, entlang der vertikalen Achse fast spiegelverkehrt positionierten Bildelemente wie Blüten, Schmetterlinge, Affe, Katze, Dornschlingen aber vor allem das Gesicht, lassen die beiden Bildhälften nahezu ident erscheinen.

In ihren Bildern bezieht sich Kahlo des Öfteren auf Elemente der Märtyrerikonographie. Auf Bild II und Bild V bedient sich die Künstlerin eines, in der christlichen Bildtradition immer wiederkehrenden Motivs – der Dornenkrone Jesu, das bei Kahlo als Dornenhalsband seine Fortsetzung findet. An die Figur des Hl. Sebastian<sup>65</sup> erinnernd, greift Kahlo im Bild „Der verletzte Hirsch“ (Bild VI) erneut auf die Märtyrerikonographie zurück.



Bild VI: 1946, Frida Kahlo



Bild VII: 1480, Andrea Mantegna

Ein cursorischer Blick auf die (jüngere) Kunstgeschichte zeigt, dass wir es hier nicht mit einer einzigartigen oder „authentischen“ Darstellung einer Künstlerpersönlichkeit, sondern mit einer Form der Selbstbeschreibung oder Selbstbespiegelung des Künstlers oder der Künstlerin zu tun haben, die dem Leitmotiv des leidenden, verkannten, sensiblen Künstlers folgt. Besonders deutlich werden Bezüge zu christlichen Leidensvorstellungen etwa auch in Autoportraits von Egon Schiele oder in moderner Version bei Gaela Erwin oder Gottfried Helnwein, die sehr klar erkennbar, auf die Märtyrer- bzw. Passionsthematik Bezug nehmen.

---

<sup>65</sup> der Legende nach wurde Sebastian von Kaiser Diokletian zum Tode verurteilt, da er sich öffentlich zum Christentum bekannte.

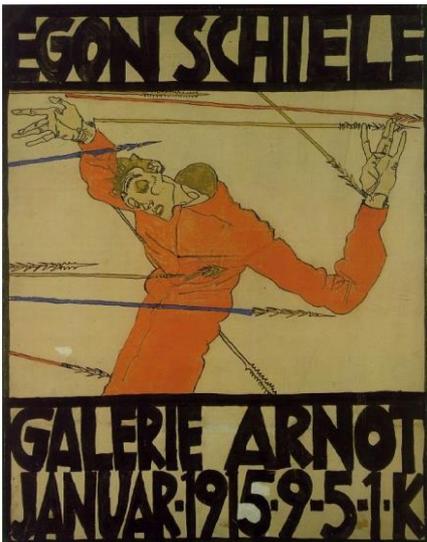


Bild VIII: 1915, Egon Schiele

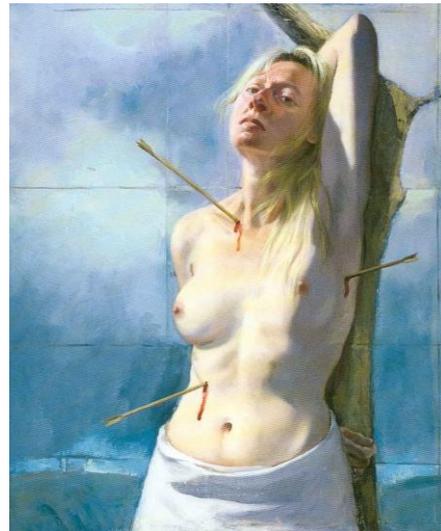


Bild IX: 2000, Gaela Erwin



Bild X: 1986, Gottfried Helnwein

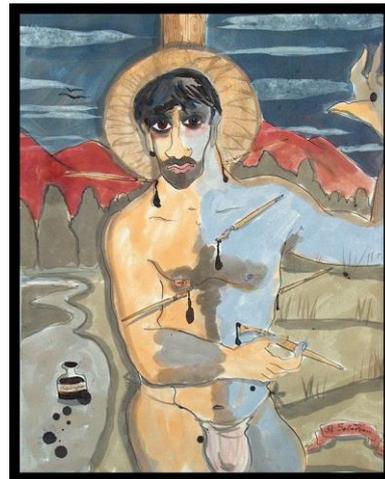


Bild XI: 2002, Jaff Seijas

Künstler und Künstlerin scheinen das Stigma des Auserwählten bildlich auf sich zu nehmen. Zugleich wird in der Pose des Gequälten, Leidenden, des unerreichbar Unverstandenen eine gewisse Überlegenheit, ein „Anderssein“, ein Abweichen von der Norm zelebriert bzw. zur Schau gestellt. Die Wirkkraft, die von den Bilderserien ausgeht, liegt meines Erachtens vor allem an der suggestiven Kraft oder Autorität

christlich-religiöser Symbolik, die das Bild bzw. Autoportrait mit „sakraler Aura“ auflädt. Der Mythos um das „Schicksal der Frida Kahlo“, „der Malerin der Schmerzen“<sup>66</sup> wurde und wird in gewisser Weise auch durch die Bildersprache, der Selbststilisierung bzw. Selbstthematization der Künstlerin, der expliziten Bezugnahme auf christlich-religiöse Symbolik genährt.

---

<sup>66</sup> „Frida Kahlo – Malerin der Schmerzen, Rebellin gegen das Unabänderliche“ lautet der Titel der 1984 von Hayden Herrera erschienen Biographie

## 6. Schlussbetrachtung

Stellt man den posthumen Kult um Kahlo, einer Künstlerin die zur Ikone oder Kultfigur erhoben wurde, in einen breiteren Kontext, fragt man nach den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen die dem *Künstler* oder der *Künstlerin* den Weg zur symbolhaften Figur, zur charismatischen Persönlichkeit ebneten, kommt man nicht umhin sich mit Stellenwert und Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit und Kunst in der Moderne auseinanderzusetzen. Kaum ein Beruf ist in solch einer Weise von Mythen behaftet, die die Andersartigkeit und Besonderheit des kreativen Subjekts zeitigen, eine utopische Welt- und Menschheitsansicht enthalten, die in Opposition zur einfältigen, rationalen Wirklichkeit steht. Der oder die KünstlerIn besetzt symbolhaft das Amt eines heiligen Reservoirs, jenen Ort, den das Subjekt in der Moderne für sich erobert hat, an dem seine Spielregeln zu gelten haben: die Kunst.

„Frida Kahlo“ ist nicht mehr nur eine historische Figur oder Künstlerin sondern ein Mythos an dem kräftig gearbeitet wurde und wird – ein Image, an dem die Künstlerin auch selbst gearbeitet hat. Eine Figur, die von Persönlichkeitsbildern umwoben ist, wie wir sie vom Künstler als Märtyrer, als Außenseiter, sich zu seinem „inneren“ Selbst Bekennenden kennen.

Will man in der Kunstbranche zum Star aufsteigen, scheint weniger das Werk, sondern „personality“ das zu sein, worauf es ankommt. Entscheidend ist nicht ob man über Charisma oder eine außergewöhnliche Persönlichkeit verfügt, sondern ob eine solche vorgestellt bzw. glaubhaft gemacht wird. Schließlich ist „Charisma“ im Zeitalter der Medien ein Effekt, der sich herstellen bzw. inszenieren lässt (vgl. Häusermann 2001: 7). Das Künstlerin-Bild oder das Image für das Frida Kahlo steht, ist für ihre Fangemeinde dennoch Teil der Wirklichkeit. So mag die Verehrung einer Figur, eines Anti-Typus, dem soziale Stigmata (Frau, Lesbierin etc.) anhaften bzw. angehaftet wurden, mit individuellen oder kollektiven Ungerechtigkeits- oder Missachtungserfahrungen in Zusammenhang stehen, mittels der jene Erfahrungen thematisiert und damit, mehr oder weniger bewusst, Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen geäußert oder zumindest in Frage gestellt werden.

Auffällig ist, dass das Leiden der Künstlerin vordergründig auf ihren (verletzten) Körper bezogen wird – ein Körper, der in detailreichen Schilderungen über Vergewaltigung sexualisiert und zum Objekt gemacht wird. Erzählungen über das existenziell „weibliche Leiden“ (Unfruchtbarkeit, Gebärunfähigkeit), das am Körper der Künstlerin festgemacht und am Werk der Künstlerin imaginiert wird, entsprechen einer Ästhetik der Unmittelbarkeit oder Ursprünglichkeit, die, insofern sie von der Idee einer „Essenz des Weiblichen“ gefärbt ist, den Eindruck der Authentizität verstärkt.

Ähnlich der Mystifizierung der Frau oder „weiblichen Natur“ in der surrealistischen Ideologie wurde Kahlos Werk im Kontext feministischer Rezeption zum „weiblichen“ Drama stilisiert, die Künstlerin zur Inkarnation „weiblicher Authentizität“ erhoben. Die „Wiederentdeckung“ der Künstlerin war von einer Idee geleitet, „weibliche“ Erfahrung sichtbar zu machen – nach dem, in der patriarchalen Gesellschaft verlorengegangen „Weiblichen“ zu suchen. Dieser essentialistischen Konzeption entsprechend, wurde und wird „Weiblichkeit“ am Körper der Frau festgemacht.

Auch in der biographischen Literatur wird man beständig auf das „Schicksal“, das „Trauma“ der Künstlerin – ihren „gefolterten“, „verletzten“, „kranken“, „unfruchtbaren“ etc. Körper verwiesen – Weiblichkeit als etwas Unhintergebares festgeschrieben. Das unbezwingbare Schicksal – der Körper oder die „Natur“ der Frau – wird über schreckenerzeugende Bilder eines gefolterten, gequälten, schmerzenden Körpers metaphorisch zu einer unheimlichen, bedrohlichen Kraft mystifiziert. In dem Entwurf dämonisierter Weiblichkeit, wie man sie etwa in Gestalt der *femme fatale* einer animalischen, durchtriebenen, männerverschlingenden Figur kennt – eine Kreation oder Projektion männlicher Phantasien und Ängste, die um 1900, als die bürgerliche Geschlechterordnung ins Wanken geriet, in der Literatur besonders häufig in Erscheinung tritt (vgl. Pohle 1998: 67f). Der Kampf oder Widerstand gegen die drohende „Unordnung“ wurde und wird, wenn auch meist unbewusst, in kulturellen Feldern (Literatur, bildenden Kunst, Wissenschaft etc.) weiter ausgetragen.

So betrachtet kann das „Schicksal der Frida Kahlo“ als Schicksal oder Bestrafung der Frau gelesen werden, die aus der Rolle fällt, den Status als Objekt oder Muse in der Kunst verlassen hat, sich als Künstlersubjekt auf männliches Terrain begeben hat, dafür auf ihre „Weiblichkeit“ (Unfruchtbarkeit, Fehlgeburten) verzichten musste, letztendlich

aber doch vom Schicksal, ihrem „Körper“ oder ihrer „Natur“, eingeholt wurde und sterben musste – womit wieder „Ordnung“ hergestellt wäre.

*Biographie*, so wird deutlich, entspricht eher einer *Biofiktion* – sie ist kein Ort an dem das Leben einer Persönlichkeit oder Künstlerin beschrieben wird, sondern Schauplatz auf dem eine Art und Weise des Erinnerns, des Konstruierens sichtbar wird – auf dem stereotype Weiblichkeitsbilder re-produziert werden, symbolhaft eine spezifische Geschlechterordnung wieder-hergestellt und festgeschrieben wird<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Ob und in welcher Weise stereotype Geschlechterbilder in aktuell publizierten Künstlerinnen-Biographien eingehen bzw. vermittelt werden ist ein Thema, zu dem aktuell im Rahmen des Projekts *Fiktionale Biographien von Künstlerinnen: Gender und Genre* unter der Leitung von Julia Lajta-Novak an der Uni Wien geforscht wird.

# Bibliographie

Abels, Heinz, 2010: Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.

Adorno, Theodor, 1996: Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften. Bd. 7. 6. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Baddeley, Oriana, 2005: Nachdenken über Frida Kahlo: Spiegel, Maskerade und die Politik der Identifikation. In: Dexter, Emma; Ankori, Gannit (Hg.), Frida Kahlo. Katalog Tate Modern. München: Schirmer Mosel, 47-53.

Billeter, Erika, 2002: Vorwort. In: Herrera, Hayden, Frida Kahlo. Ein leidenschaftliches Leben. München. Knauer, 7-13.

Breton, André, 1967: Frida Kahlo. In: Die Manifeste des Surrealismus. Berlin: Propyläen Verlag, 147-150. (Französische Originalausgabe von 1945)

Bürger, Peter, 1992: Prosa der Moderne. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cancik, Hubert; Mohr, Hubert 2001. Artikel „Kult“. In: Barck, Karl-Heinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burckhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 489- 510.

Chadwick, Whitney, 2001: Women, art, and society. 3. Auflage, London: Thames & Hudson.

Drakulić, Slavenka, 2007: Frida. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

Düchting, Hajo, 1997: Künstlerbiographien. Artikel „Frida Kahlo“. In: Joachimides, Christos M.; Rosenthal Norman (Hg.), Katalog. Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert. Berlin: Gerd Hatje Verlag, 608-609.

Feldhaus, Reinhild, 2009: Der Ort von Künstlerinnen im Diskurs der Avantgarde. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse. Berlin: dissertation.de.

Fuchs-Heinritz, Werner, 2001: Artikel „Kult“. In: Fuchs-Heinritz, Werner; Klimke, Daniela; Lautmann, Rüdiger; Rammstedt Otthein; Stäheli Urs; Weischer Christoph; Wienold, Hanns (Hg), Lexikon zur Soziologie. 5. überarbeitete Auflage. Wiesbaden: Springer VS, 384.

- Frauen in der Kunst, Arbeitsgruppe (Hg.), 1977: Katalog. Künstlerinnen International 1877-1977. Berlin (k.A.).
- Gehlen, Arnold, 1965: Zeitbilder. Zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei. 2. neu bearbeitete Auflage, Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Gehring, Axel, 1968: Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems. Bonn: Bouvier.
- Gollubits, Christian, 2001: Religion in der Moderne. Eine Studie zu Max Webers Religionssoziologie. Universität Wien: Dissertation.
- Grimberg, Salomon, 2009: Frida Kahlo – Bekenntnisse. München: Prestel.
- Harris, James, 2009: Psychologische Beurteilung Frida Kahlos. In: Grimberg, Salomon, Frida Kahlo – Bekenntnisse. München: Prestel, 121-150.
- Herrera, Hayden, 1984: Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen, Rebellin gegen das Unabänderliche. Bern: Scherz.
- Herrera, Hayden, 2002: Frida Kahlo. Ein leidenschaftliches Leben. München: Knauer.
- Horkheimer Max; Adorno, Theodor W. 1971: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Häusermann, Jürg, 2001: Charisma und Kommunikation (Einleitung). In: Jürg Häusermann (Hg.), Inszeniertes Charisma: Meiden und Persönlichkeit. Medien in Forschung + Unterricht Serie A. Bd.50, Tübingen: Niemeyer.
- Kapner, Gerhardt, 1991: Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft. Aufsätze zur Sozialgeschichte und Soziologie der Kunst. Wien: Böhlau.
- Klinger, Cornelia, 1999: Dialektik der Romantik. In: Helduser Urte; Weiß, Johannes (Hg.), Die Modernität der Romantik: Zur Wiederkehr des Ungleichen. Intervalle. Schriften zur Kulturforschung. Bd. 4., Kassel: Univ. Press, 83-100.
- Klinger, Cornelia, 2002: Artikel „Modern/Moderne/Modernismus“. In: Barck, Karl-Heinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burckhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 4, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, 121-167.
- Knaller, Susanne; Müller, Harro 2006: Einleitung. Authentizität und kein Ende. In: Knaller, Susanne (Hg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. Paderborn: Fink, 7-16.
- Krause, Arnaldo, 2010: Frida Kahlo: Das Leben, ein Schmerz. In: Martin Gropius Bau, Bank Austria Kunstforum (Hg.), Katalog. Frida Kahlo. Retrospektive. München: Prestel, 52-57.

Krieger, Verena, 2007: Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln: Deubner.

Kris, Ernst; Kurz, Otto, 1995: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kröll, Friedhelm, 2009: Einblicke. Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweisen. Wien: Braumüller.

Lampe, Angela, 2001: Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus. Heidelberg: Wachter Verlag.

Laferl, Christopher; Tippner Anja (Hg), 2011: Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert ; von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna, Bielefeld: Transcript Verlag.

Lenze, Malte, 2002: Postmodernes Charisma. Marken und Stars statt Religion und Vernunft. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

Liessmann, Konrad-Paul, 1999: Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung. Wien: WUV Univ. Verlag.

Martin-Gropius-Bau; Bank Austria Kunstforum, 2010: Katalog. Frida Kahlo Retrospektive. München: Prestel.

Mecke, Jochen, 2006: Der Prozeß der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie moderner Literatur. In: Knaller, Susanne; Müller, Harro (Hg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. Paderborn: Fink, 82-114.

Merten, Klaus, 1995: Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Müller-Jentsch, Walther, 2011: Die Kunst in der Gesellschaft. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.

Neumann, Eckhard, 1986: Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Nochlin, Linda, 1996: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? In: Söntgen, Beate (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin: Akademie Verlag, 27-56.

Orenstein, Gloria, 1980: Frida Kahlo. Malen für Wunder. In: Nabakowski Gisliind; Sander, Helke; Gorsen, Peter (Hg.), Frauen in der Kunst. Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 177-184.

Pohle, Bettina, 1998: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Ruppert, Wolfgang, 1998: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Russell, Bertrand, 2005: Denker des Abendlandes. Eine Geschichte der Philosophie. Bindlach: Gondrom.

Schimank, Uwe, 2000: Theorien gesellschaftlicher Differenzierung. 2. Auflage, Opladen: Leske und Budrich.

Schwietring, Thomas, 2010: Kunstsoziologie. In: Kneer, Georg; Schroer, Markus (Hg.), Handbuch spezielle Soziologien, Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften, 221-241.

Simmel, Georg, 1907: Das Christentum und die Kunst. In: Landmann, Michael (Hg), 1957: Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft. Stuttgart: Koehler, 117-121.

Soussloff, Catherine, 2011: Der Künstler im Text – Die Rhetorik des Künstlermythos. In: Laferl, Christopfer; Tippner, Anja (Hg.) Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert ; von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna, Bielefeld: Transcript Verlag, 29-58.

Steininger, Florian, 2010: „Frida Icon“. Das autoritäre Auge bei Frida Kahlo. In: Martin Gropius Bau, Bank Austria Kunstforum (Hg.), Katalog. Frida Kahlo. Retrospektive. München: Prestel, 44-51.

Tenbruck, Friedrich, 1990: Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne. 2. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Vietta, Silvio, 2001: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München: Fink.

Weisedel, Wilhelm (Hg), 1992: Kant, Immanuel. Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe in 12 Bänden. Bd. 10, 12. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wetzel, Michael, 2000: Artikel „Autor/Künstler“. In: Barck, Karl-Heinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burckhart; Wolfzettel, Friedrich (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd.1, Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag. 480-544.

Winckelmann, Johannes, 1976: Max Weber. Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Studienausgabe, 5. rev. Auflage, Tübingen: Mohr.

Zilsel, Edgar, 1918: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal mit einer historischen Begründung. Wien: Braumüller.

Zitko, Hans, 2001: Die Resistenz des Charisma. Zu den Rollenbildern des Künstlers in der Moderne. In: Faber, Richard; Krech, Volkhard (Hg.), Kunst und Religion im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 19-34.

## Internetquellen:

Artikel: 235.000 Besucher sahen Frida-Kahlo-Schau. In: Berliner Morgenpost. Kultur. 09.08.2012. <http://www.morgenpost.de/kultur/article1369962/235-000-Besucher-sahen-Frida-Kahlo-Schau.html>, 4.11.2013.

Artikel: Frida Kahlo Retrospektive im Endspurt. In: Kleine Zeitung. Kultur und Medien. 30.11. 2010. <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2577900/frida-kahlo-retrospektive-endspurt.story>, 4.11.2013.

Brunner, Markus, 2005: Entfremdete Menschen, verdinglichte Verhältnisse: Ein Streifzug durch die Geschichte eines gesellschaftskritischen Konzepts. In: soz:mag (Das Soziologie Magazin), 2005, Heft 8, 18-21. [http://soziologie.ch/attachments/536\\_sozmag\\_08\\_brunner.pdf](http://soziologie.ch/attachments/536_sozmag_08_brunner.pdf), 18.10.13.

Frida Kahlo Corporation. Company. <http://fridakahlocorporation.com/company.html#!/-1/>, 5.11.2013.

History of Kahlo Painting Sales and Auction Results. <http://www.fridakahlofans.com/HistoryPaintingSales.html>, 04.11.2013.

Lajta-Novak, Julia, 2013: Interview. Von Tag zu Tag. "Brave Ehefrau oder feministische Vorreiterin: Das Bild der Künstlerin" In: Ö1 (Radio), 19.06.2013, 14:05, <http://oe1.orf.at/programm/340716>, 26.10.

Luckmann, Thomas, 1964: Religiöse Strukturen in der säkularisierten Gesellschaft. <http://www.ekd.de/download/EZWINF12.pdf>, 17.10.2013 Evangelische Zentralstelle für Weltanschauungsfragen. Information Nr. 12 Stuttgart VIII, 1-15.

# Anhang

## Themenanalyse

### „Frida Kahlo – ein leidenschaftliches Leben“

2002, von Hayden Herrera

Kunst/Schicksal Frau Emanzipation	aus dem Vorwort von Erika Billeter: Über Nacht wurde Frida Kahlo in Europa, aber vor allem in Deutschland, zum Signum: zum Signum eines einmaligen Künstlerinnenschicksals, das der Laie nur mit Van Gogh vergleichen konnte, der eine ähnliche Popularität erfahren hat. Signum aber auch einer einzigartigen Frau, die genau zudem Zeitpunkt entdeckt wurde, als die Women's Liberation in den USA und die Rufe nach Frauenemanzipation immer mehr erstarkten.	8
Kunst/Leiden Frauen	Schonungslose Darstellung ihrer Leiden, die sie nicht nur für die Öffentlichkeit machte, sondern die auch die Kunstgeschichte revolutionierte. Identifikationsfigur vor allem für Frauen.	10
Verletzung/Körper Frauenbewegung/ Emanzipation	Bild „Geburt“ Vorzeigung häßlicher Wunden an einem schönen Körper. Um dieser Freiheit willen wurde sie von der Frauenbewegung vereinnahmt und zum Symbol der Frauenemanzipation. 11	11
Persönlichkeit	Freidenkerin, auffallende exotische Schönheit	12
Ausstellung Krankheit Kunst/Leben Tapferkeit/Leiden/ Körper Persönlichkeit	<b>Einleitung</b> 1953, ein Jahr vor ihrem Tod, erste große Ausstellung in Mexiko, Künstlerin ließ sich auf einer Bahre hereintragen. Von Krankheit gezeichnetes Gesicht Höhepunkt ihrer Laufbahn. Viele der besonderen Eigenschaften, die ihre Malerei wie ihr Leben auszeichneten, traten in dieser Rückschau auf ihr Werk in einprägsamer Weise und für jeden sichtbar hervor: Fridas Tapferkeit und ihre – trotz schwerer körperlicher Leiden – unbezwingbare Frohnatur; der hohe Wert	15
Innerlichkeit Maske Kunst Persönlichkeit	den die Künstlerin allem Überraschenden und Intim-Persönlichen beimaß, ihre eigentümliche Vorliebe für schauspielhafte Auftritte, Selbstinszenierung als eine Schutzmaske. Wichtigster Darstellungsgegenstand ihr eigene Person Fridas Lachen war tief und ansteckend, mit einer etwas rauen Stimme sprudelte die Kahlo ihre Sätze hervor, intensiv, gefühlsbetont und lebhaft gebrauchte derbe Ausdrücke	16
Kleidung Persönlichkeit	Trug gerne stark farbige Kleider Wo sie erschien erregte sie Aufsehen	17

Ehefrau	1929 wurde Frida die dritte Frau von Diego Rivera.	
Persönlichkeit Liebe/Sexualität Homosexualität  Persönlichkeit  Unfall   Krankheit/Schmerz Kinderwunsch  Beziehung  Persönlichkeit/ Maske	<p>Sie war lebhaft, intelligent, erotisch attraktiv und infolgedessen nicht selten in Liebesabenteuer mit Männern verstrickt. Es gibt auch Hinweise, daß sie lesbische Beziehungen pflegte.</p> <p>Kahlo zog Liebe und Zuwendung auf sich, sie konnte sarkastisch und launisch sein</p> <p>Am 17. September 1925 erlitt die damals achtzehnjährige Frida in Mexico City einen Verkehrsunfall: Der Omnibus, mit dem sie von der Schule nach Hause fuhr, wurde von einer Trambahn gerammt. Bei dem Zusammenstoß wurde das Mädchen von einer Metallstange buchstäblich aufgespießt. Die Folgen ihrer schweren Verletzungen blieben für ihr weiteres Leben bestimmend, die restlichen neunundzwanzig Jahre ihres Daseins waren von Krankheit und Schmerzen gezeichnet.</p> <p>Ebenfalls eine Folge des Unfalls war, daß Frida mit der unerfüllten Sehnsucht nach einem Kind leben mußte. Schmerzlich war auch für sie, daß sie sich von dem Mann, den sie liebte, oft betrogen sah und gelegentlich von ihm verlassen wurde. Unter diesen Umständen hatte die für die Künstlerin so typische alegría, ihre Heiterkeit, einen besonderen Stellenwert: Sie spielte sie aus, wie ein Pfau sein Rad schlägt; dahinter aber verbarg sie ihren tiefen Kummer und ihre übersteigerte Ichbesessenheit.</p>	18
Kunst  Kunst/Schmerz/ Persönlichkeit	Was der Kahlo in den Sinn kam, gehört zu den originellsten und dramatischsten Bildvorstellungen des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie malte sich selbst blutend, weinend, aufgebrochen, und mit unerhörter Offenheit machte sie aus ihren Schmerzen ihre von Humor und Phantasie durchwaltete Kunst. In Form von Bildern schuf die Kahlo ihre Autobiographie; nie verlor sie sich dabei ins Allgemeine, blieb immer sehr persönlich und schürfte lieber tief, als daß sie der Versuchung nachgegeben hätte, ein allumfassendes Bild schaffen zu wollen.	19
Kunst/Leben  Frau  Persönlichkeit/ Weiblichkeit/Kunst Frauen	<p>In allen ihren Werken hatte die Malerin Momente des Betroffenseins aus ihrem Leben festgehalten und sie für den Betrachter nachvollziehbar gemacht – jedes Bild ein erstickter Schrei, die Erfahrungen und Empfindungen der Frau in solcher Verdichtung, daß sie zur Entladung zu drängen scheinen.</p> <p>Die äußerst persönliche und weibliche Sehweise in Fridas Bildwelt und ihre künstlerische Unabhängigkeit sind vor allem bei den Frauen im Publikum auf große Resonanz gestoßen.</p>	20
Ausstellung	1978 Hommage a Frida Kahlo (Ausstellung in San Francisco)	21
Biographische Daten/Familie	<b>1. Das Blaue Haus</b> Biographische Hintergründe (Eltern etc.)	22
Kindheit Persönlichkeit	<b>2. Kindheit in Coyoacan</b> Die unausgeglichene Mischung aus Ichbezogenheit und	33

Krankheit	Hinwendung zu anderen Menschen, die für die erwachsene Frida charakteristisch wurde, mag ihre Ursache in der bitteren Erfahrung des kranken Mädchens (Kinderlähmung) gehabt haben, als sie die innere Welt der Tagträume nicht mit der Welt des gesellschaftlichen Austauschs in Einklang zu bringen vermochte	
Andersartigkeit	Aber sie war ein verletzter Vogel, und so blieb es nicht aus, daß sie sich anders als ihre Schulkameraden entwickelte. Oft mußte sie mit sich allein sein. Oft gehänselt, Frida reagierte auf diese Kränkungen einerseits, indem sie sich von den anderen zurückzog und sich für introvertiert hielt, andererseits, indem sie in übertriebener Jungenhaftigkeit ein besonders unangepaßtes Wesen an den Tag legte und sich später als Original einen Namen machte.	35
Persönlichkeit	Einsamkeit als Kind und als Erwachsene	36
Ausbildung	<b>3. Cachuchas und Escuinclas</b> 1922 wurde Frida Kahlo in die „Preparatoria“ aufgenommen (höhere Schule zur Vorbereitung auf die Studien an der Universität)	40
Persönlichkeit/ Andersartigkeit	Schaffte schwierige Aufnahmeprüfung, zeugt von ihrer Begabung Hatte seltsame Lebhaftigkeit Jungenhaftigkeit (kein typisches Mädchen)	42
Persönlichkeit	Meisterin im Erfinden von Streichen und Wortspielen Hat keine Autoritäten akzeptiert	44
Schülerin	Keine besonders fleißige Schülerin, aber gute Noten	45
Persönlichkeit	Respektlosigkeit gegenüber Lehrern	46
Persönlichkeit	Neigung zur Selbstreflexion über ihr Leben und ihre Gefühle (in Briefen an ihren Freund), die später einmal die Grundlage ihrer Kunst werden sollte.	50
Kunst		
Sexualität	Sexuell frühreif, für sie war Sex eine selbstverständliche Art, sich am Leben zu erfreuen, einfach eine Lebensnotwendigkeit Erster homosexueller Kontakt, der traumatisch war	52
Andersartigkeit	Mit achtzehn, attraktiv für Männer Wenig Sinn für konventionelle Moralvorstellungen Trägt auf einem Foto Herrenanzug	54
Unfall	<b>4. Ein Unfall und seine Folgen</b> Unfall „tiefer Bruch in Fridas Lebensweg“	55
Unfall Körper/Verletzung	Unfallschilderung, 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.	55-58
Sexualität		

Körper/Verletzung Tod Kunst/ Persönlichkeit Tapferkeit Leiden	Musste ganzen Monat in Gips auf Rücken liegen (vergleich mit Sarkophag) Von Todesgedanken gequält Alejandro, selbst zu Hause mit Verletzungen Schrieb ihm Briefe, die wie auch für ihre Malerei typische Detailgenauigkeit, Phantasie und Gefühlsintensität, hin und wieder auch humorvolle Stellen, traurige Grundton verlor sich jedoch nicht „ich fange an mich an die Leiden zu gewöhnen“	59
Schmerz/Tapferkeit	Vom Momentan des Unfalls an wurden Schmerz und Tapferkeit die zentralen Themen ihres Lebens	59/60
Person Schmerzen	Ihr Leben lang setzte Frida ihre Intelligenz, ihre Anziehungskraft, aber auch ihre Schmerzen ein, um diejenigen fest an sich zu binden, die sie liebte,	67
Kampf Schmerz/Körper Leiden/Unfall Tod	<b>5. Die zerbrochene Säule</b> Von 1925 an war Fridas Leben ein aufreibender Kampf gegen ein unaufhaltsam schleichendes Siechtum. Ständig fühlte sie sich erschöpft und dauernd hatte sie Schmerzen im Rückgrat und im rechten Bein. Erlag ihrem Leiden 29 Jahre nach dem Unfall „Es war ein lebenslanges Sterben“ sagte der Schriftsteller Andrés Henestrosa, ein anderer guter Freund, der sie viele Jahre gekannt hat. Rückfall nach einem Jahr (Probleme mit Wirbelsäule)	69
Kunst	Fing aus Langweile zum Malen an	70
Jugend Persönlichkeit Tapferkeit/ Schmerzen	1926/27 Züge ihres Charakters gewinnen an Kontur, Licht- und Schattenseiten ihres Wesens treten bereits deutlich hervor. Man ist betroffen von der Stärke ihres Lebenshungers, von ihrem Willen, das Leben nicht bloß zu ertragen, sondern auch Freude daran zu haben, selbst wenn sie noch so sehr unter Einsamkeit und Schmerzen zu leiden hatte.	72
Unfall/Schicksal Leiden Schicksal/Tod/ Leiden Tapferkeit	Fast jeder, der in Mexiko von Fridas Unfall spricht, glaubt, es sei eine schicksalshafte Fügung gewesen: Sie sei nicht gestorben, weil es ihr eben bestimmt war, diesen Leidensweg durchzustehen. Auch Frida selbst glaubte, daß Leiden und Tod unausweichlich vorgezeichnet sind; und da wir alle die Last unseres Schicksals mit und herumschleppen, müssen wir es so leicht wie möglich nehmen	73
Tod Kunst/Leiden Körper	Tod war ihr Begleiter Macht in ihren Bildern Gefühlsleiden sichtbar, indem sie ihr Körperinneres nach außen kehrte,	74
Kunst/Körper Persönlichkeit Kunst/Person	Ihre Malerei als „psychologische Chirurgie“ Hatte narzißtische Beobachtungssucht „Ich male mich, weil ich so oft allein bin“	75
Behinderung Kunst/Kampf	Musste als Behinderte zurechtkommen Malen wurde für Frida ein Kampf ums Dasein und ein Teil ihrer Selbstfindung: In der Kunst wie im Leben diente ihr die	76

Maske/Rolle Persönlichkeit/ Rolle Unfall/ Wiedergeburt	<p>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</p> <p>Nach dem Unfall geschah die Wiedergeburt; ihre Liebe zur Natur wurde erneuert, für Tiere, Farben, Früchte, für alles Schöne und Positive um sie her. (Alvarez Bravo)</p>	
Schmerzen Maske/Tapferkeit Persönlichkeit	<p>Sie ließ nur wenige Freunde an diesem „Planeten der Schmerzen“ teilhaben.</p> <p>In der Öffentlichkeit zeigte sich Frida fröhlich und stark. Sie wollte sich mit Leuten umgeben und kehrte daher die vorteilhaften Stärken ihres Charakters heraus: Lebhaftigkeit, Witz und Großzügigkeit.</p> <p>Trotz Leiden, Heiterkeit</p>	77
Rolle/Leiden Schmerz Kunst/Schmerz/ Tapferkeit	<p>Mit der Zeit wurde die Rolle der heroisch leidenden ein unlösbarer Bestandteil von Fridas Persönlichkeit: Die Maske wurde ihr Gesicht. Und in dem Maße, wie die Dramatisierung der Schmerzen eine zentrale Stelle in ihrem Lebensgefühl einnahm, begann sie auch die schmerzlichen Vorgänge der Vergangenheit zu übertreiben</p> <p>Auch in Bildern sind Kraft und Schmerzen stets gegenwärtig.</p> <p>Schrei nach Aufmerksamkeit</p>	78
	<b>6. Diego der Froschkönig</b>	80
Politik Liebe	<p>Lernte Tina Modotti kennen, wurden rasch Freundinnen.</p> <p>Kam durch Modotti zur Kommunistischen Partei und lernte dort Rivera kennen, auf den sie nun ihre Liebe lenkte</p>	81
Persönlichkeit	<p><b>7. Der Elefant und die Taube</b></p> <p>Frida als unkonventionelles und ungeduldig drängelndes Wesen</p> <p>Sarkastisch durchbohrender Blick</p>	92
Kunst/Leben	<p>Fridas Bilder haben die Direktheit von erlebter Erfahrung, weil sie aufs innigste mit den Ereignissen ihres Lebens verbunden sind.</p>	96
	<b>8. Jung vermählt – Die Tehuana-Frida</b>	104
Person Kinderwunsch	<p>Interpretation eines Selbstbildnisses: Einsamkeit</p> <p>Trauer über Kinderlosigkeit</p>	105
Ehefrau	<p>Mit Diego verheiratet zu sein war eine Ganztagsaufgabe.</p> <p>Überließ ihm die Rolle des Genies,</p> <p>lernte wie man seine Lieblingspeisen kocht</p>	107
Persönlichkeit	<p>Frida war „Grazie, Energie und Talent in einem, ein Wesen, das meine Vorstellungskraft und meine Begeisterungsfähigkeit ungemein bewegt hat.</p>	110
Kinderwunsch Fehlgeburt Beziehung	<p>„Wir konnten kein Kind bekommen, und ich habe untröstlich geweint.</p> <p>Fehlgeburt</p> <p>Kummer da sie Rivera im ersten Ehejahr betrog</p>	111/ 112

Unfall/Beziehung Beziehung	„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“ Ihre Ehe war „exotische Verbindung“, was sich an Liebe, Streit, Leiden und Trennung abspielte, wurde nicht nach kleinlichen Moralregeln gemessen. Widersprüchliche Schilderungen über deren Beziehung (seitens Bekannter oder Freunde)	
Ehefrau/Beziehung	Er war der große Maestro und sie wählte die Rolle der bewundernden companera. Bunt ging es zu in diesem leben, aber nie langweilig	113
Ehe Kunst/Person	Seit sie verheiratet war, gewannen die Wechselwirkungen zwischen Kleidung und Selbstbildnis, zwischen dem Stil ihres persönlichen Auftretens und dem ihrer Gemälde immer mehr Bedeutung	115
Rolle/Maske	Kreierte täglich ein neues Bild von sich	
Maske Schmerz Behinderung/ Maske Körper/Tod	Trachten als Maskierung Lenkte von innerem Schmerz ab Wollte gefallen, zugleich narben und Hinken verbergen, Die kostbare Verpackung war ein Versuch, die Mängel ihres Körpers auszugleichen, dem Gefühl der Gebrochenheit, der inneren Auflösung und Sterblichkeit entgegenzuwirken.	118/ 119
Reise USA	<b>9. Im Land der Gringos</b> Kahlo und Rivera reisten 1930 nach San Francisco	121
Persönlichkeit Kleidung	Frida trat noch gar nicht als Künstlerin auf, zu schüchtern Erregt Aufsehen mit ihren Kleidern	126
Kunst	Phantastischer Realismus – Frida Kahlos Malstil	128
Ehefrau	Frida in ihrer Lieblingsrolle als die kleine Frau, die den großen Meister bewundert (Doppelporträt von Rivera und Kahlo)	129
Reise New York	1931 Rückkehr nach Mexiko Reise nach New York (Retrospektivausstellung Riveras)	130
	<b>10. Detroit und das Henry-Ford-Hospital</b>	
Persönlichkeit	Schockiert Damen mit Fäkalausdrücken	138
Kleidung	Fiel durch ihr Kleidung auf	139
Schwangerschaft	Frida im zweiten Monat schwanger	141
Schmerzen Tapferkeit Fehlgeburt	Frida hatte mehrfach kleine Blutungen, Schmerzen in der Gebärmutter und Schwindelanfälle. Trotzdem konnte nicht ihren Optimismus erschüttern. Frida ist nicht zu den notwendigen Kontrollen gegangen. Am 4. Juli verlor Frida ihr Kind.	145
Kinderlosigkeit Tod Person Fehlgeburt	mußte immerzu weinen im Krankenhaus weil sie kein Kind bekommen konnte. Sie wünschte sich den Tod herbei Verlor ihren Humor nicht (musste im Krankenhaus heftig über einen Scherz lachen) Wollte Bild der Fehlgeburt malen	146
Tapferkeit	„Man kann nur versuchen, damit fertig zu werden“ schrieb Frida. „Ich falle immer wieder auf die Füße wie eine Katze“. So hatte also ihr unbesiegbare Wille wieder die Oberhand	147

Kunst	über Verzweiflung und Trübsinn gewonnen. Blutrünstiges und erschreckendste Selbstbildnis Die Qualität und die expressive Kraft dieser Bilder liegt weit über allem, was sie vorher gemalt hatte.	
Kunst/Frau/Leiden	...“Gemälde, die die besondere Fähigkeit der Frau würdigen, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen und mit dem Blick auf die grausame Realität Leiden zu ertragen. Nie zuvor hatte eine Frau ihre tiefempfundene Qual so poetisch transformiert auf die Leinwand gebracht, wie es damals Frida in Detroit gelang“ (Rivera)	148
Fehlgeburt Kinderwunsch	Frida versuchte noch dreimal Kind zur Welt zu bringen großer Kinderwunsch besaß viele Puppen	149
Kinderwunsch	Ihre Sehnsucht nach eigenen Kindern übertrug Frida später immer mehr auf die Kinder anderer Leute,	150
Kinderwunsch	Sehr viel Fürsorge für Haustiere (scheinen Kinder zu ersetzen)	
Fruchtbarkeit Fehlgeburt Person Kunst/Schmerz/ Kinderlosigkeit	Sehnsucht nach Fruchtbarkeit (in ihren Bildern) Besessen von dem Gedanken an Fortpflanzung Wieder Fehlgeburt Fühlt sich einsam Malen war das beste Heilmittel gegen Fridas allgegenwärtiges Bewußtsein ihrer Unfruchtbarkeit – eine Unfruchtbarkeit, wie man sie auch auf den vegetationslosen Hintergründen in vielen ihrer Selbstbildnisse dargestellt findet. In ihrem Todesjahr sagte sie zu einer Freundin: „Meine Malerei enthält alle meine Schmerzen... Malerei hat bei mir zu Ende geführt, was das Leben unvollendet ließ. Ich habe drei Kinder verloren... und die Gemälde haben sie ersetzen müssen. Für mich ist die Arbeit ein Lebenselixier.“	151
Tod/ Kinderlosigkeit Tapferkeit  Person	Todeswünsche aufgrund Unfruchtbarkeit Aber Lebenswille war stärker, sie war viel zu fest im Dasein verwurzelt, als daß sie sich ganz ihrer Verzweiflung hätte hingeben können. Trat wiederholt für andere Leute ein	152
Person  Kunst	Hatte Gewissenhaftigkeit und Ordnungsliebe ihres Vaters, nicht jedoch disziplinierte Arbeitsweise. In Detroit Hoch ihrer Schaffenskraft. Zeigte zum ersten Mal ihr Selbstverständnis als Künstlerin	153
Kunst/Kleidung  Kunst	Trug beim Malen hübsche Kleider (nicht wie andere Künstlerinnen, die in Arbeitskleidung gekleidet waren) Ausführen zur Malweise der Künstlerin	154
Person Körper	Musste Diego verlassen (Tod der Mutter), zitterte wie ein „kleines Kind“ , Frida hatte wieder Blutungen	157
Kunst	Bild „meine Geburt“ eines der schrecklichsten Bilder von einer Geburt, das je gemalt wurde Schlechte Wetter herrschte in Detroit (Kahlo kehrte nach Tod der Mutter zurück) auch in ihrem Inneren	161

Kinderlosigkeit Person	Frida mußte damit fertig werden, daß sie kein Kind bekommen hatte und daß ihr Mann auch kein Kind mehr haben wollte. Frida wird immer depressiver und muß andauernd	
Tapferkeit	Weinen. Trotz all ihrer Probleme konnte sich Frida dennoch langsam von ihrer Trauer lösen und sich wieder dem Leben zuwenden. Wurde interviewt und fotografiert	162
	<b>11. New York – Revolutionäre im Tempel der Finanzen</b>	
Sexualität	Frida hatte ungezügelter, schmutziger Phantasie	166
Persönlichkeit	Verspottete New Yorker Gesellschaft Machte sich sonst auch über vieles lustig	167
Krankheit Beziehung	Gesundheitliche Beschwerden Rivera untreu	171
Rückkehr nach Mexiko Beziehung Beziehung	<b>12. Nur ein paar kleine Dolchstiche</b> 1933 Rückkehr nach Mexiko Frida ganz und gar nicht glücklich Rivera hat Liebesaffäre mit Fridas Schwester angefangen Frida schnitt sich aus Verzweiflung Haare ab	175
Operation Schwangerschaft	1934 dreimal in stationärer Behandlung, Blinddarmoperation, Schwangerschaftsabbruch, rechter Fuß	177
Operation	Amputation der Zehen am rechten Fuß, später Operation	178
Leiden Person	Ich habe in den letzten Monaten so viel erlitten müssen, daß ich mich kaum so schnell erholen werde Gräßliche Seelenqualen (aufgrund Riveras Betrug mit Schwester) Entmutigt und unglücklich	179
Beziehung	Erste vieler noch folgender Trennungen von Rivera Frida dachte an Scheidung	180
Beziehung Persönlichkeit Reise New York Beziehung	Frida und Diego lebten zwar getrennt, besuchten sich aber dennoch ständig. Sarkastischer Humor Entschloss sich kurzfristig nach New York zu gehen. Entschloss sich zu einer Ehe in gegenseitiger Unabhängigkeit	181
Person	Humor und Hoffnung waren die Grundpfeiler ihres problemreichen Lebens	183
Kunst/Leiden/ Körper/ Persönlichkeit	Auf ihren Bildern „Bewußtsein ihrer Leiden“ Die Malerin verband greifbaren Realismus mit Vorstellungskraft, wenn sie das Innere ihres Körpers nach außen kehrte und es so zum sichtbaren Zeichen für ihre Gefühle werden ließ	184
Schmerz/ Persönlichkeit Sexualität Leiden/Tapferkeit	Schmerz der Künstlerin führte zu einer gestärkten und unabhängigen Persönlichkeit Von nun an ist sie die sexuell freie Frau, die keinem Liebesabenteuer mehr ausweicht, die bei allem anscheinend vorherrschenden Ernst und dem Hinweis auf ihre Leiden dennoch ein wenig sorglos wirkt.	185

Unfall/ Persönlichkeit	<b>13. Trotzki</b> Genau wie der Unfall Frida aus einem albernen Kind in eine junge Frau mit einem Hang zur Melancholie verwandelt und bei ihren den unbezwinglichen Willen geweckt hatte, die Traurigkeit zu überwinden, so wurde Frida durch Riveras Affäre mit Christina von der hingebungsvollen Braut zur seelisch gereiften, lebensklugen und selbstbestimmten Frau. Wollte kein hübsches Anhängsel mehr sein Mußte lernen aus sich selbst zu schöpfen und zumindest so zu tun, als ob sie selbstständig wäre.	186
Persönlichkeit/Frau		
Drogen	Konnte jeden Mann unter den Tisch trinken Habe getrunken um meinen Kummer zu ertränken	191
Person	Sprach häufig in „Gossensprache“ (derbe Sprüche, Fäkalausdrücke)	
Sexualität	Mehrere Geliebte Latente Homosexualität war wieder wachgerufen Hatte „lesbische Ader“	192
Sexualität	Kräftiger sexueller Appetit	193
Persönlichkeit/ Körper	Fridas leidenschaftlichste Liebesaffäre war – nach dem Urteil ihrer Freunde – die narzißtische Beziehung zu sich selbst (auffällige Faszination für den eigenen Körper)	194
Sexualität	Hatte nicht wenige Liebhaber	
Person	Feuriges Wesen	195
Politik/Beziehung	Fridas Engagement in den politischen Vorgängen trug dazu bei, ihre Kraft neu zu sammeln und sie näher an Diego heranzuführen.	197
Person	Gleich hinter ihnen ging Frida, fast beschwingt und durchaus exotisch in ihrem langen Rock und Schultertuch	199
Person	Jugendliche Schönheit mit Charakter, unwiderstehlicher Liebreiz (Frida war an jenem perfekten Moment des Lebens angelangt)	205
Liebe/Sexualität	Aus zarten Flirt entwickelte sich richtige Liebesgeschichte (mit Trotzki)	206
	<b>14. Eine eigenständige Malerin</b>	
Kunst	Professionelle Tätigkeit gewann für sie an Wichtigkeit, malte disziplinierter, es entstanden mehrere Bilder	212
Kunst/ Persönlichkeit	Frida war nicht nur produktiver in diesen Jahren, sie gewann auch größere Sicherheit darin, ihre Kunst ihrer sich weiterentwickelnden Persönlichkeit anzupassen. Bilder geben Einblick in ihr Innenleben Leiden unter Kinderlosigkeit	215
Kunst/Leiden/ Kinderlosigkeit Fehlgeburt	Wahrscheinlich erneute Fehlgeburt Sehnsucht nach Mutterschaft Merkwürdige Bereitschaft, den	
Tod	Tod ins Leben einzubeziehen, die man aus der mexikanischen Bildtradition kennt.	216
Kinderlosigkeit Kunst	Traurigkeit weil sie kein Kind gebären konnte Kannte sich sehr wohl in der Kunstgeschichte aus (spricht entgegen einem Provinzialismus)	

Kunst Kunst/Leben  Person	War ihrer einheimischen Kultur verpflichtet, so theatralisch und blutrünstig wie diese Kunst (mexikanische Volkskunst) war auch das Leben der Malerin, arbeitete an ihrer Selbstverwirklichung und ließ das geheimnisvoll e Wesen ihrer individuellen Entwicklung immer klarer zu Tage treten.	217
Ausstellung	1938 Gruppenausstellung einer Universitätsgalerie von Mexico City	218
Kunst/Person	Fridas Bescheidenheit hinsichtlich ihrer Arbeiten war sowohl Pose wie auch etwas anderes, das zu ihrem Charakter gehörte: Wieviel Bewunderung und Ermutigung ihr auch immer zuteil wurde, auch später noch, als sie das Geld aus dem Erlös von Bildern dringen benötigte, die Malerin benahm sich nie wie jemand, der Karriere machen will, drängte sich nicht zu Ausstellungen, Kunstsammlern oder Kritikern. „Für dieses Geld hätte er etwas Besseres haben können“ (sagte sie zu Käufer eines ihrer Bilder) Lieber wollte sie als bezaubernde	220/ 221
Kunst Erfolg Beziehung	Person wirken, statt als Malerin beurteilt zu werden. Verkaufte einige Bilder. „Auf diese Weise kann ich einmal mein eigener Herr werden. Ich kann reisen und tun, was ich will, ohne daß ich vorher erst Diego um Geld bitten muß“ (Unabhängigkeit)	222
Ausstellung Sexualität/ Persönlichkeit	Reise nach New York Ausstellung In ihrem Verhältnis zum anderen Geschlecht völlig frei und ungezwungen	225
Kunst	Wenn jetzt Fridas Name in der Öffentlichkeit genannt wurde, dann stets mit der Qualifizierung „die eigenständige Malerin“ (dennoch nicht unbedeutend, dass sie Gattin des großen Rivera war)	226
Kunst/Erfolg	Verkauf einiger Bilder, Ausstellung war recht erfolgreich	228/ 229
Person	Ihre Stimme war sanft, warm und tief, ein wenig maskulin Entsprach ganz und gar dem surrealistischen Ideal einer Frau. Sie hatte etwas Theatralisches, eine ausgesprochen Exzentrizität. Stets spielte sie ganz bewußt eine Rolle, und ihr Exotismus hatte eine unmittelbare Anziehungskraft (Nicolas Calas- surrealistische Kritiker)	231
Schmerzen Beziehung	Schmerzen, Fußleiden Erfreute sich doch ihrer Freiheit von Diegos Kontrolle	232
Person Sexualität/Liebe	Erregte bei Männern leicht ein Gefühl von Vertrautheit Flirtete mit mehreren Männern Affäre mit bekannten Fotografen	233
	<b>15. Dieses abscheuliche Paris</b>	
Ausstellung	Ausstellung kein großer Erfolg (wegen des Krieges), teils gute Kritiken über Kahlo	253
Kunst/Erfolg	Picasso und Kandinsky begeistert	254
	<b>16. Was mir das Wasser gab</b>	258-

Kunst	Frida Kahlo und der Surrealismus	260
Kunst	Das surrealistische Muster ist unübersehbar, das ihr die Entdeckung des Unterbewußten als Quelle künstlerischen Ausdrucks vorgeführt hatte.	261
Kunst Kinderlosigkeit	Die Surrealisten erfanden Bilder bedrohter Sexualität. Frida dagegen schuf Bilder von ihrem eigenen zerstörten Fortpflanzungssystem. Bildinterpretation „Wurzeln“: Sehnsucht einer kinderlosen Frau nach Fruchtbarkeit	263
	Hatte Sinn für allerlei Unfug (Zeichnungen im Tagebuch)	270
Kunst	„Man hielt mich für eine Surrealistin. Das ist nicht richtig. Ich habe niemals Träume gemalt. Was ich dargestellt habe, war meine Wirklichkeit	272
	<b>17. Ein Dornenhalsband</b>	
Sexualität/Liebe	Affäre mit Nickolas Muray war zu Ende	273
Körper/Sexualität/ Liebe	„hübscher Amerikaner“ hatte sie versetzt, weil Fridas physische Gebrechlichkeit den körperlichen Ausdruck sexueller Liebe nicht gestattete.	274
Beziehung Körper/Beziehung	Scheidung von Rivera Fridas physische Gebrechlichkeit oder auch ihre Unlust hätten dazu geführt, daß sie Riveras Ansprüchen nicht Genüge tun konnte oder wollte. Verschiedene Gerüchte aufgrund der Trennung	277/ 278
Person Beziehung  Maske/Schmerz  Kunst/Person	Frida ließ ihre verführerischen Reize ganz ungeniert spielen, blieb aber zutiefst Diego verbunden. So, wie ihr Tehuanakostüm ihre körperlichen Gebrechen verbergen mußte, dienten ihr edelsteinblitzendes Lächeln und ihre ausschweifende Koketterie nur dazu, den Schmerz der Zurückgewiesenen zu verstecken. In der Öffentlichkeit gab sie sich kühn-draufgängerisch und ließ sich ohne Rücksicht auf bürgerliche Vorstellungen in Liebaffären ein, IN der Vertrautheit des privaten Umgangs jedoch verheimlichte sie keineswegs ihren Kummer vor ihren Freunden. Und natürlich kam er auch in ihrer Kunst zum Vorschein.	283
Krankheit Schmerzen  Drogen Person	Herbst/Winter 1939/40 war Frida krank und deprimiert, immer wiederkehrende Schmerzen Ende 1939 so verzweifelt, daß sie täglich bis zu einer Flasche Brandy trank Litt unter Einsamkeit, vermied jedoch Kontakt	284
Tod/Beziehung	Beschäftigung der Künstlerin mit Tod zur Zeit der Scheidung	285
Beziehung Kunst/Beziehung	Schnitt ihre Haare ab als sie von Liaison von Rivera erfährt Malt viel um von Rivera unabhängig zu sein	292
Tapferkeit	An Nickolas Muray schrieb sie: „Ich muss dir sagen, Kleiner, daß dies die schlimmste Zeit meines Lebens ist, und ich wundere mich, wie man so etwas aushalten kann“ Aber natürlich hat sie es ausgehalten.	
	<b>18. Die Wiedervermählung</b>	307
Krankheit	Verschlechterung ihres Gesundheitszustandes	

Reise	Flog nach San Francisco um sich dort behandeln zu lassen	
Beziehung/Wiederheirat	Frida gab ihre Wiedervermählung mit Diego in einer betont nüchternen Weise bekannt. Aber ganz so einfach war diese Entscheidung nicht gewesen	308
Sexualität/Liebe	hat eine Liebschaft mit Flüchtling aus Nazi-Deutschland	
Person	Frida war leidenschaftliche Frau – Gefahr bedeutete nur einen zusätzlichen Ansporn	309
Sexualität/Liebe	Frida war eine stürmische Person (gab heftige Streitereien mit Liebhaber)	
Beziehung	unglücklich mit Diego	310
Person/Beziehung	Zugleich verlangte ihr ganzes Wesen nach jemandem, der stark genug war, daß sie sich an ihn anlehnen konnte. Frida körperlich und geistig zart und zerbrechlich. Er (Diego) war der Halt, auf den sie sich stützen konnte. Frida nahm Riveras Angebot und willigte in die Wiedervermählung ein.	
Beziehung/ Krankheit	„Ich werde sie heiraten, weil sie mich unbedingt braucht“ (Rivera) Heiratete sie aufgrund der Verschlechterung ihres Gesundheitszustandes	
Beziehung	Stellte Forderungen an Rivera Finanzielle Unabhängigkeit, Geschlechtsverkehr ausgeschlossen 1940 Wiederheirat Frida sah hübsch aus, ihr Gesicht zeigte aber die Spuren monatelanger Leiden.	312
Beziehung/ Sexualität	...von jetzt an setzte Frida selbst die Maßstäbe, nach denen sie ihr Leben einrichten wollte. Sie hatte an Selbstvertrauen gewonnen, weil sie sich finanziell und sexuell unabhängig gemacht hatte, und entwickelte sie ein eher mütterliches Verhältnis zu Diego.	313
Beziehung		
Person	War großzügig zu Leuten die es notwendig hatten	314
Ehefrau	Haushaltsarbeiten machten ihr Spaß, ihr Haus für ihren Mann hübsch herzurichten war ihr keine lästige Pflicht, sondern bereitete ihr ausgesprochenes Vergnügen	316
Kinder	Tiere waren für Frida wie Kinder, und sie nahm sehr an ihrem Schicksal Anteil.	317
Person	Frida war begeisterte Sängerin, die auch die Sprünge in die Falsettstimme beherrschte. Überdies genoß Diego Fridas Fähigkeit, die Dinge ohne Umschweife beim Namen zu nennen und geistesgegenwärtig treffende Antworten zu geben	318
Krankheit Maske	1941 Vater starb, Gesundheitszustand hatte sich verschlechtert Verbarg ihren Schmerz hinter einer Fassade von alegria	319
Kunst/Person	Fridas allgemeine Betrübnis schlug sich am deutlichsten in ihrer Kunst nieder. Selbstbildnis mit Zopf: Indem sie wieder ihre Haare zeigt, bekräftigt sie auch wieder ihre Weiblichkeit, die sie zuvor geleugnet hatte.	320
Beziehung	Obgleich, wie Frida behauptete, ihre Ehe gutging, wußte sie	

	zugleich, daß sie auch ihre Schattenseiten hatte	
Krankheit/Person	Wenn Frida Traurig war, suchte sie immer nach Möglichkeiten, sich ihres Halts am Leben zu vergewissern. Mit fortschreitenden Jahren wurde Bewegungsfreiheit durch Krankheit zunehmend beschränkt. Als Antwort darauf betonte sie immer stärker ihre Verbundenheit zur Natur, was nicht bloß in der gewohnheitsmäßigen Pflege von Tieren und Pflanzen oder Drapieren von Früchtestillleben seinen Ausdruck fand, sondern sich zu einer Form von Gläubigkeit entwickelte.	321
Kunst/ Kinderlosigkeit	Das Bild „Wurzeln“ ist ein ausgezeichnetes Beispiel für Fridas wachsendes Bedürfnis, ganz in der Natur aufzugehen. Ihr Wunsch nach Fruchtbarkeit verwandelte sich in den fast religiösen Glauben, daß alles unter der Sonne innig miteinander verbunden sei und daß sie selbst daher am ewigen Fließen im All teilnehmen könne.	324
<b>19. Mäzene, Politiker und öffentliche Anerkennung</b>		
Kunst/Erfolg Ausstellung	In den vierziger Jahren breitete sich der Ruf der Kahlo als Malerin rasch aus. Teilnahme an Ausstellungen (Mexiko und Ausland)	325
Kunst/Person	Die Malerei blieb für Kahlo das wichtigste Ausdrucksmittel; dennoch war sie auch jetzt noch in den Äußerungen über ihre Kunst kritisch und übermäßig bescheiden.	326
Kunst/Erfolg	Erfolg in den USA setzte sich auch in Mexiko fort	327
Kunst	Zum Gründungsmitglied des Seminario de Cultura Mexicana gewählt	328
Kunst/Erfolg	1946 gewann sie Preis für eines ihrer Bilder	329
Unabhängigkeit Kunst	Nicht immer leicht ihren Lebensunterhalt zu verdienen Hatte dennoch einige begeisterte Mäzene	331
Person	Lehrte an der Universität, zwang niemanden ihre Ideen auf, Sie ließ alle Talente und Temperamente gelten	339
Person	Maestra war instinktiv und spontan	341
Person	Hatte Studenten wie Kameraden behandelt	348
Politik	„Durch ihr aktives politisches Eintreten erwies sich die maestra Frida Kahlo als eine wahre Tochter des Volkes, mit dem sie sich in all seinen Äußerungen identifizierte“	
<b>20. Das kleine Wild</b>		
Krankheit	1944 Gesundheitszustand wurde immer bedenklicher	351
Krankheit/Schmerz	Behandlungsmethoden als regelrechte „Folterstrafen“	352
Maske/Rolle  Krankheit/Person  Behinderung/ Leiden/ Person	Nach außen versuchte Frida, sich wenig anmerken zu lassen und ihre Leiden auf die leichte Schulter zu nehmen; aber sobald sie allein war, dreht sich natürlich alles um ihren körperlichen Zustand.  Nun, man wir einer so schwer Kranken ihre hypochondrischen Anwandlungen verzeihen können. Bei Frida kam freilich noch ein narzißtisches Element hinzu. Man könnte fast sagen, daß Invalidität ein wesentliches Element ihres Selbstverständnisses war. Die Malerin hätte ihre körperlichen Leiden gewiß nicht in Kunst umsetzen können, wenn sie wirklich so groß gewesen wären, wie Frida	353

	sie selbst immer schilderte. Immerhin kann man durch die Notwendigkeit eines chirurgischen Eingriffs Aufmerksamkeit und Zuwendung auf sich lenken.	
Leiden/Kunst	Interpretation Leiden und Fridas Kunst	354-355
Operation/Drogen	Acht Monate in Stahlkorsett gezwängt Nach Operation drogensüchtig	359
Person	Hatte in einem Wutanfall das gelungene Zusammenwachsen der Wirbel zunichte gemacht (weil Diego nicht nach Hause gekommen war)	360
Tapferkeit	„Baum der Hoffnung, bleibe stark!“ war ihr Kampfruf und ihr Lebensmotto	361
Kunst/Leiden/ Schicksal	Bildinterpretation „Das kleine Wild“ Frida Opfer von Leiden Offensichtliche Anspielung auf den eigenen Lebens- und Leidensweg der Künstlerin. Auch sie fühlte sich von den Verletzungen ihres Körpers verfolgt, die mit zunehmender Gewißheit ihr Schicksal zu besiegeln drohten.	361/ 362
Beziehung	<b>21. Bilder einer Ehe</b> Obsessive Liebe zu ihrem unbesitzbaren Ehemann Verzweiflung über Riveras Seitensprünge	365
Beziehung/Person	Vieles hatten die Riveras gemeinsam: Humor, Intelligenz, „Mexicanidad“, soziales Gewissen, unbürgerliche Lebensanschauungen.	366
Beziehung/	Wollte mit ihrem Mann verschmelzen	368
Beziehung/ Schmerz	Die Riveras haben wieder zusammengefunden, und im tiefsten Sinn hat ihre Liebe tatsächlich niemals aufgehört – genausowenig allerdings wie der Schmerz	370
Beziehung/Leiden	Die meisten kummervollen Zeiten im Eheleben der Malerin wurden durch das unberechenbare, eigensüchtige Wesen ihres Mannes ausgelöst	
Beziehung/Leiden	Sie hat sich niemals mit seinen Liebesgeschichten abfinden können. Jedesmal riß es ihr eine neue Wunde, und sie hat bis zu ihrem Ende darunter gelitten.	372
Kunst/Leiden	Wie sehr die Künstlerin auch weiterhin litt, ritt in ihren Selbstbildnissen hervor	
Beziehung  Sexualität/Liebe  Krankheit/ Sexualität	Wie wir bereits gesehen haben, war die Kahlo keineswegs nur das passiv leidende Opfer von Diegos unberechenbaren Lustanwandlungen. Siekonterte seine Untreue mit zahlreichen flüchtigen Tändeleien und in einem Fall mit einer ganz und gar nicht flüchtigen Affäre. Obwohl sie wegen ihrer Empfindlichkeit, wegen ihrer Krankheit und den häufigen Operationen schon rein zeitlich wenig Gelegenheit fand, sich sexuell auszuleben, hatte Frida so gar nichts von der Passivität, die – zumindest in der Literatur – mit dem stereotypen Bild von der geduldig leidenden Mexikanerin verbunden ist. Wenn sie hinter einem Mann her war, legte sie sich keinerlei Zurückhaltung auf.	373
Person/Sexualität		
Körper/Sexualität	Als im Laufe der Jahre Fridas körperliche Gebrechlichkeit	375

Beziehung/Frauen Androgynität	die Beziehungen zum anderen Geschlecht immer schwieriger machte, spielten die Frauen eine größere Rolle in ihrem Leben. Tröstete sich, indem sie die Freundschaft mit Frauen pflegte, die zu Diego ein Liebesverhältnis hatten“ (Tibol) In späten vierziger Jahren trat Fridas maskuline Seite deutlicher hervor; Rivera liebte die Knabenhaftigkeit seiner Frau	
Beziehung	Verzweifelte Angst der Malerin sie könne Diego an eine andere Frau verlieren	378
Sexualität/ Beziehung	Bei solcher Intensität von Fridas körperlicher Liebe zu Diego ist es nicht verwunderlich, daß sie von seiner sexuellen Untreue tief verletzt war. Um damit fertig zu werden, übernahm sie die Rolle der nachsichtigen Mutter, wobei dies Verhältnis nicht minder sinnlich war	383
	<b>22. Naturaleza Viva –Lebendiges Stilleben</b>	
	Zu Beginn des Jahre 1950 war Frida so krank, daß sie sich in Mexiko City in stationäre Behandlung begeben mußte.	389
Operation	Zwei weitere Operationen	390
Kunst/Leben Person Person/Leiden	Arbeit an den Bildern war inzwischen eine der wichtigsten moralischen Stützen ihres Lebens geworden Besondere Begabung der Künstlerin bestand darin, daß sie zuhören konnte „Nie sprach sie nur von sich selber, deshalb war man sich bei ihr selten ihrer Leiden und ihrer Problem bewußt“	395
Krankheit/Schmerz	Was auch immer die Ärzte versuchten, so half doch keine Behandlung auf die Dauer. Meist blieb sie zu Hause, wo sie der Monotonie und den Schmerzen ausgeliefert war.	398
Unfall/Tod Person Maske	Wie damals nach dem Busunglück hatte Frida der Todeswünsche. Nur die Kraft der geradezu mythischen Persönlichkeit, zu der sie sich im Laufe der Jahre entwickelt hatte, gab ihr den notwendigen Halt. Ihre herausfordernde alegria bekam jedoch in den späteren Jahren einen verzweifelten Unterton, die strahlende Maske wurde brüchig und dünn wie Papier	399
Krankheit Politik/Kunst	In dem Maße, wie ihre Gesundheit nachließ, wuchs Fridas Bedürfnis, an allem mit großem Nachdruck festzuhalten, an den Dingen, die ihr vertraut waren, am politischen Leben, an der Malerei, an ihren Freunden und an Diego. Sie hatte einen Horror davor allein zu sein. Wenn niemand bei ihr war, empfand sie diese Leere wie eine Bresche, durch die der Schrecken in ihre Leben eindringen konnte.	401
Politik	Verbundenheit der Künstlerin mit kommunistischen Partei nahm geradezu religiösen Charakter an	402
Politik/Beziehung	Schon in den frühen Jahren war Fridas politisches Engagement ein starkes Band zu Diego gewesen	404
Kunst Kunst/Person	Da die Malerin jetzt an das Haus gebunden war und oft sogar nicht einmal das Bett verlassen konnte, malte sie vor allem Stilleben Immer, wenn die Künstlerin andere Dinge als sich selbst	406

Kunst/Körper/ Sexualität/Schmerz	malte, gestaltete sie sie so, daß die Gegenstände ihrem eigenen Wesen ähnlich wurden. Ihre Melonen und Granatäpfel sind aufgeschlitzt, lassen ein saftiges und fleischiges Inneres mit Samen erkennen. Auf diese Weise erinnern sie an Fridas Selbstbildnisse mit Verletzungen ihres Körpers oder auch an die enge Verbindung, die sie zwischen Sexualität und Schmerz sah.	
Kunst/Person	Die Identifikation der Künstlerin mit der Natur war so stark, daß sie die Früchte, die sie zu Malen bereitlegte, mit ihr zusammen weinen ließ.	408
Kunst/Politik	Malerin versuchte ihr Stilleben zu politisieren	
Kunst	Stilbruch der Künstlerin (wild-chaotische Behandlung der malerischen Mittel)	409
Drogen/Schmerzen /Tod	Brandy und Tequila als Hausmittel gegen den Kummernahm gegen die Schmerzen Drogen in immer stärker Dosis Zeit drängte, weil ihr bewußt war, daß der Tod vor der Tür stand	410
Homosexualität/ Beziehung	Manchmal trat Fridas lesbische Seite recht fordernd zu Tage. Aus Eifersucht wollte sie sich an ihrem Betthimmel erhängen	411
Leiden/Beziehung	Viele meiner Freunde wissen, daß ich mein Leben lang gelitten habe, aber niemand teilt meine Leiden mit mir, nicht einmal Diego.	412
Tod/Beziehung	Suizidversuche hauptsächlich den Zweck ihrem Mann zu zeigen, wie sehr sie litt.	414
Beziehung	„fzu Diego will und kann ich nicht leben. Für mich ist er mein Kind, mein Sohn, meine Mutter, mein Vater, mein Gebieter, mein Mann, mein alles“	415
	<b>23. Hommage à Frida Kahlo</b>	
Ausstellung Krankheit	1953 erste Einzelausstellung, Für die von der Krankheit gezeichnete Künstlerin war dies kein geringer Triumph.	418
Krankheit	Als Eröffnungsabend nahte, war Frida in so schlechter gesundheitlicher Verfassung, daß die Ärzte ihr absolute Bettruhe verordneten.	419
Krankheit/ Ausstellung	Ließ ihr Bett in die Galerie schaffen Kahlo wurde von einem Ambulanzwagen auf einer Bahre in den Ausstellungsraum getragen	
Krankheit	In Fridas von Krankheit gezeichnetem Gesicht dominieren ihre weit geöffneten Augen; zweifellos hatte sie für diesen Abend eine große Dosis Betäubungsmittel nehmen müssen.	420
Drogen	Von diesem Thron (Himmelbett in dem sie lag) aus hielt die Kahlo Hof wie eine jener mit großzügigen Gewändern umhüllten, auf seidenen Kissen ruhenden Heiligen, die in Mexicos Kirchen verehrt werden.	
Heilige		
Behinderung Exhibitionismus	„Alle Krüppel Mexicos kamen, um Frida einen Kuß zu geben“ Eröffnung hatte etwas Exhibitionistisches	422
Exhibitionismus	Man muß zugestehen, daß die Anwesenheit der Künstlerin bei der Eröffnung mehr zu einer Schaustellung persönlicher	423

Schmerzen/Maske Kunst/Maske Kunst/Erfolg	Gefühle und Empfindungen wurde als zur Feier einer künstlerischen Leistung. Aber es lag im Wesen der Kahlo, daß sie gar nicht anders konnte, als diese Vorstellung zu geben, um ihre Schmerzen zu überspielen. Freilich war es eine Veranstaltung, wie sie ihr besonders lag: farbenfroh, voll von Überraschungen, zutiefst menschlich, ein bißchen krankhaft überspannt – eben ganz verwandt mit der von ihr geübten Selbstdarstellung in ihrer Kunst. Großer Erfolg der Ausstellung (Interesse auch aus dem Ausland)	
Tapferkeit	Mag sie noch so erschöpft und „zerbrochen“ gewesen sein, zumindest nahm sie auf sehr tapfere Weise Abschied.	424
Operation/ Schmerzen	<b>24. Die Nacht bricht über mein Leben herein</b> Wundbrand-Amputation des Beines, Schmerzen waren unerträglich	425
Tapferkeit	Mit gewohnter Tapferkeit versuchte die Kahlo, die Sache durchzustehen. Sie konnte es nicht ertragen bemitleidet zu werden.	426
Operation Tapferkeit Maske	Wir waren den Tränen nahe, als wir diese schöne, lebensfrohe Frau vor uns liegen sahen und daran dachten, daß ihr das Bein amputiert werden mußte. Sie aber nahm unsere Niedergeschlagenheit wahr und sprach uns Mut zu: „Was ist denn bloß los mit euch?“ Als Gäste gegangen waren legte sie ihre alegria-Maske ab Es war eine schreckliche Verletzung für Fridas ästhetisches Empfinden, daß ihr Bein abgetrennt wurde. Ihre Selbstwertgefühl	430
Person	War zutiefst mit ihrer Eitelkeit verbunden gewesen, und ihre Eitelkeit war hart getroffen. Wollte niemanden empfangen nicht einmal Diego Ihre Lebenslust war verflogen Selbstmordversuch	431
Behinderung, Person	Bekam Prothese, Lebensgeister gewannen langsam die Oberhand Dennoch erholte sich Künstlerin nie ganz von dem Schock	434
Tod Tod/Körper	Immer wieder wünsche ich mir den Tod herbei Bei ihr konnte der Tod, der langsame Verfall durch die Osteomyelitis und die Durchblutungsstörungen, nicht aufgehalten werden,	435
Person Drogen Person Person Schmerzen/Leid	Frida Verlor zunehmend die Kontrolle über sich, sowohl körperlich wie geistig. Solange die Künstlerin nicht unter Drogen stand oder schlief, war sie gewöhnlich bis zur Hysterie reizbar und nervös. Ihr Verhalten war gänzlich unberechenbar. Schlug auf Leute ein, brüllte Beschimpfungen, explodierte oft, war sehr empfindlich geworden Nichts konnte sie für sich behalten, es sei denn ihre Schmerzen und Leiden	437
Person/Beziehung/ Leiden	Litt unter Einsamkeit, wurde wütend und verzweifelt (als Diego verschwand um Leiden nicht ansehen zu müssen),	438

	sobald er aber auftauchte, war aller Kummer verfliegen	
Person/Drogen	Gefühlsexzesse der Kahlo hatten viel mit ihrer Drogenabhängigkeit zu tun. Bis zu zwei Liter Cognac täglich, ohne auf Drogen zu verzichten	439
Kunst/Person	Auch die letzten Werke dienen der Selbstfindung der Malerin	441
Person Person	Sie war nicht mehr sie selbst (brüllte Leute an, mochte keine Kinder mehr etc) 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.	443
Person	Die Falten ihres Rocks waren aufgelöst, die Haare hingen ihr wirr um das Gesicht, und ihre Augen quollen ungewöhnlich hervor.	444
Behinderung Operation/Person	Jetzt, mit dem einem Bein, war ihr nicht mehr zu helfen Frida liebte das Leben, aber nach der schrecklichen Operation (Amputation) vollzog sich in ihre eine tiefgreifende Wandlung	445
Tapferkeit Kinderwunsch Politik Person	Die Kahlo war auch damals noch immer voller Hoffnungen und Pläne für die Zukunft. Sie wollte ein Kind adoptieren und sehnte sie nach der Ferne. Letzter Öffentlicher Auftritt bei Demonstration, dieser war wahrhaft heroisch,	446
Kunst/Erfolg Krankheit Tod	Prominenten der mexikanischen Kunstwelt marschierten in Gefolge des Paares (Kahlo im Rollstuhl) Viel zu krank um sich noch hübsch zu machen, hatte sie ihre Haare nicht wie sonst in Zöpfen aufgesteckt. Stattdessen Trug sie ein altes, verkrumpeltes Kopftuch, unter dem sie ihre Haare verbarg. Die Künstlerin wußte, daß sie sterben würde. Der Tod war für sie ein Faktum des Lebens, ein Teil des ewigen Kreislaufs, etwas, dem man aufrecht entgegengehen mußte.	447
Tod	Hatte keine Angst vorm Sterben Wollte eine Feuerbestattung	448
Person/Tapferkeit Tod Tod	Die letzten Worte in ihrem Tagebuch lassen deutlich ihren Willen erkennen, die düsteren Fakten mit alegria anzuschauen: Ich will hoffen, daß ich den Abgang frohgestimmt erleben werden, und hoffentlich komme ich nie mehr zurück, Frida Legt nahe das Frida den Freitod gewählt hat Über Todesursache wird spekuliert	449
	<b>25. Es lebe das Leben</b>	
Heilige	In dem Augenblick, als Frida in die glühende Öffnung (des Verbrennungsofens) einfuhr, richtete sich –offenbar durch die enorme Hitze- ihr Oberkörper auf, und die verbrennenden Haare standen ihr wie eine Aureole um den Kopf	457

## „Frida“

2007, von Slavenka Drakulić

Operation Körper/Verletzung Fehlgeburt	Beinamputation Narben am Bauch, am Bein, an der Wirbelsäule Fehlgeburt Kraftlos, Ruhelosigkeit	7
Kindheit Schmerz	Sie war sechs Jahre alt gewesen. „nur Schluchzer und Schmerzensschreie“ nicht möglich zu sprechen	7/8
Kindheit/Krankheit Körper/Behinderung	Diagnose: Kinderlähmung. Therapie: strenge Bettruhe. Folge: ein dünneres und kürzeres Bein, Hinken. Neun Monate mußte sie im Bett liegen	9
Kindheit/Tod/Schicksal	Schon seit ihrer Kindheit ist der Tod um sie, neben ihr. Er ist ein Schatten, der sie nie verlassen wird.	10
Behinderung	Kinder riefen sie „Hinkebein“	11
Kindheit/Krankheit Krankheit/Schicksal/ Behinderung  Kindheit/Tapferkeit  Andersartigkeit	Bald nach der überstandenen Kinderlähmung begriff sie, daß diese Krankheit lebenslange Folgen haben würde.  Kinder spotteten, gab sich aber nicht Selbstmitleid hin. So klein sie auch war, sie war nicht bereit sich mit Niederlagen abzufinden Weinen hatte sie immer verabscheut, ebenso Zeigen irgendeiner Art von Schwäche Wenn sie schon anders war, konnte sie zumindest versuchen, besser, schneller, stärker zu sein. Anders als andere Mädchen	12
Andersartigkeit	Frida war als energisches und ruheloses Mädchen herangewachsen, das sich das Haar kurz schneiden ließ und Hosen trug. auf Foto trägt sie Herrenanzug, anders als Schwestern, die Kleider trugen	15
Persönlichkeit	Zähigkeit und Unnachgiebigkeit von Mutter geerbt	16
Unfall	Ging mit Freund an „jenem Tag“ am Markt spazieren „In diesem Augenblick vor dem Unfall, als sie ihren Körper von den Lippen bis in die	17

	Zehenspitzen spürte, erlebte sie vielleicht zum letzten Mal ihre Unversehrtheit. Ihr war nicht bewußt, daß ihre kleine Welt nur einige Augenblicke später zerspringen würde und nichts in ihrem Leben mehr sein würde wie früher. „Schicksal“	
Schicksal		
Unfall	Beschreibung des Unfalls, der Unfallsituation Blutig und mit Goldstaub bestreut. Ich habe gesehen, habe mir gemerkt, daß Rot die Farbe des Lebens und zugleich die Farbe des Todes ist. wann immer ich später versuchte, mir meinen zertrümmerten Körper vorzustellen, sah ich Blut und Gold und dachte, daß mein Leben ab diesem Augenblick bunt gefärbt und kitschig gewesen war.	18/19
Körper		
Kunst/Unfall	Hätte ich jemals ein Bild vom Unfall selbst gemalt, hätte ich diese beiden Farben verwendet, obwohl alle meine Bilder aus diesem einen ungemalten hervorgehen. Oder habe ich nichts anderes als meinen Unfall gemalt, dachte sie an diesem Morgen Später erfuhr sie, daß ihr bei dem Unfall die Kleider vom Körper gerissen worden waren und daß sie nackt und blutig auf der Straße gelegen hatte. Sie erinnerte sie noch daran, daß sich ein Mann über sie gebeugt, seine Knie auf ihrem Bauch abgestützt und dann mit einem Ruck etwas tief in ihren Unterlieb Gebohrtes herausgezogen hatte. Sie brüllte vor Schmerz, verlor Bewußtsein.	
Körper/Unfall		
Schmerz		
Schmerz/Schicksal	Begann sich an Schmerz zu gewöhnen, der bei ihr eingezogen und ein Mitbewohner geworden war, den sie nie mehr loswerden würde. Rechtes hinkendes Bein an elf Stellen gebrochen und ihr Fuß ausgelenkt und zertrümmert war. Ihre Wirbelsäule war im Kreuzbereich an drei Stellen gebrochen, das Schlüsselbein auch, ebenso die dritte und vierte Rippe. Ihre linke Schulter war ausgekugelt. Die Ärzte würden all das irgendwie flicken können – außer der Wirbelsäule und dem gesprungenen Schambein. Dann beschrieb er (Alex), was er mit	20/21
Behinderung/Verletzung		
Unfall/Körper/Verletzung		

Operation	eigenen Augen gesehen hatte: wie der Haltegriff des Busses – eine lange Metallstange – ihr den Bauch in Höhe ihrer linken Hüfte durchbohrt hatte und durch die Vagina ausgetreten war. sie war bei lebendigem Leib gepfählt worden. Du hast nackt auf dem grünen Tuch gelegen, blutüberströmt und mit Gold bestreut. Die Passanten dachten, du seist eine verletzte Tänzerin aus der Bar, und deshalb haben sie „die Ballerina“ geschrien. Du warst so schön – sagte Alex zu ihr, als er am zweiten Tag nach der Operation neben ihr saß und ihre Hand hielt.	
Leiden/Tapferkeit	Ich bin an das Leiden gewöhnt.	21
Schmerz	Anfangs war der Schmerz unerträglich. Weder seine Intensität noch den Grad des Schmerzes konnte sie erklären, weil ihr die Worte dazu fehlten. Sie konnte nur sagen, der Schmerz sei durchdringen und allumfassend.	22
Schicksal	Überzeugt in ihr lebt „dämonisches Wesen“	
Tod	Nachts sah sie den Tod um ihre Bett tanzen und träumte, sie sei ein gelber Schmetterling	23
Körper/Schicksal	Zu Hause drei Monate im Bett liegen, „eingekerkert“ in diesen Körper, der nie mehr gesund werden würde und aus dem es kein Entrinnen gab.	
Tapferkeit	Sie fand die Kraft, andere zu trösten, und vermied so das klebrige Mitleid	24
Kunst	Kam auf Idee, daß sie vielleicht mit malen die Zeit vertreiben könnte	25
Schicksal/Körper/ Behinderung	Sie (Mutter) konnte nicht zusehen, wie ihre so lebhaft Tochter zur Unbeweglichkeit verdammt dalag, gequält und dennoch so geduldig.	
Schmerz Schicksal/Kindheit/Unfall	Sie war überzeugt, der dämonische Schmerz im Bein, den sie in der Kindheit gespürt hatte, war eine Art Vorbereitung auf den Unfall gewesen.	28
Kunst	Es mußte Zeit vergehen, bis sie mit dem Malen begann, und dann noch mehr Zeit, bis sie schreiende Bilder malte. Statt der Schreie. Statt rhetorischer Erklärungen.	
Schicksal/Schmerz Krankheit	Zu lebenslangen schmerz verurteilt, weil es sich nicht nur um eine bestimmte Krankheit handelte. Der Schmerz verteilte sich und gruppierte sich über ihren Körper, bezog Stellungen und breitete sich aufs Bleiben	
Schmerz/Körper		

Behinderung	vor. Unbeweglichkeit schärft ihre Beobachtungsgabe.	
Kindheit/Schicksal  Schmerz/Körper Körper/Tod	Schon seit der Kindheit spürte, daß ein dunkler Schatten über ihr schwebte und immer in ihrer Nähe war Der schmerz machte mir den Körper bewußt. Der Körper machte mir den Verfall und den Tod bewußt	32
Schmerz/Tod  Jugend  Unfall/Andersartigkeit	Die Gegenwart des Schmerzes (Bewußtsein über Tod) 19 Jahre alt lernte Maestro kennen, ungewöhnlich starrköpfig (schon als Kind), aber nach dem Unfall wurde sie einfach frech; Sie wagte Dinge, die andere nicht wagten, nachdem ihr das Überleben den Mut derer beschert hatte, die ohnehin nichts zu verlieren haben.	33
Kunst	Sie sagte ihm nicht, daß das Malen für sie die einzige Art war, aus der Einzelzelle, in der sie lebte, herauszukommen, daß sie es liebte, wie das Malen ihre völlige Aufmerksamkeit beanspruchte Entschlossenheit und Ernsthaftigkeit gefielen dem Maestro	34
Persönlichkeit  Politik/Beziehung	„außergewöhnliches Talent“ Es war etwas Besonderes an diesem Mädchen, an ihrer Leidenschaft, der Lebensgier, die aus jeder ihrer Bewegungen sprühte. Vor kurzem Mitglied der kommunistischen Partei (brachte sie näher)	35
Körper  Behinderung/Operation	Maestro im Bett einer anderen Frau Ich beschloß, dich auf die Probe zu stellen, indem ich meinen Körper deinen Blicken aussetzte. Hätte ich nur deine Augen sehen können, während du mich taxiert hast. Mein dünneres Bein. Meine Operationsnarben, als das, was man niemandem zeigen konnte, außer meinen Ärzten.	36
Behinderung/ Andersartigkeit	„Invalidin“ (das was andere Leute dachten)	37
Körper/Verletzung  Schmerz Beziehung	Schnitte entlang der Wirbelsäule. Ich war gezeichnet und wie von einem Brenneisen gebrandmarkt, als betastete er meine Landkarte des Schmerzes Damals ist in meinem Leben ein Wunder	38

	geschehen, Maestro, du hast mich erkannt, und deshalb möchte ich dich jetzt an meiner Seite haben, Nie ist jemand so nackt gewesen wie ich in diesem Moment	
Körper/Verletzung/ Kunst	Später habe ich diese Narben gemalt, damit auch andere zu meiner Einsamkeit vordringen	39
Hochzeit	Hochzeit	39/40
Beziehung/Leiden	Mutter ahnte schon damals, wie schwer der Kampf um den Maestro sein würde und wie sehr Frida leiden würde.	41
Behinderung/Körper  Weiblichkeit/Leiden	Schöne Beine übertreffen immer hinkende Beine Frida verstand dieses so verdammt weibliche Leiden (des Betrogenwerdens), dieses weibliche Gefühl der Verlassenheit damals noch nicht und hätte es auch nicht ertragen können.	42
Beziehung/Leiden	Untreue des Maestro- hatte sie sehr verletzt	44
Kunst/Heirat/Beziehung	Nach ihrer Heirat malte sie eine Zeitlang nicht mehr ernsthaft. In diesen ersten Ehejahren verriet sie sich selbst und vernachlässigte ihr Talent, das, was der Maestro am interessantesten an ihr fand. Er wurde ihr wichtiger als das Malen.	45
Ehefrau  Beziehung/Kleidung	Neues Ideal war gute Ehefrau zu sein, Lieblingsgerichte des Maestros kochen, seinetwegen veränderte sich ihr aussehen, wollte seine Aufmerksamkeit behalten Moderne junge Frau (Lederjacken und Hosen) verwandelte sich in eine Tehuanabäuerin, diese exotische Kleidung bot ihr anfangs die Möglichkeit, ihm zu gefallen, erst später wurde sie ein Element ihrer individuellen Ästhetik, ihres Stils,	46
Politik/Beziehung  Rolle/Maske	Auch die Ideologie diente ihr als Mittel, sich dem Maestro zu nähern. Nach ihrer Verwandlung, neues Selbst geschaffen, war ihre erste große Rolle die der exotischen Gattin des großen Künstlers.	47
Rolle  Maske/Kunst	Sie zog sich an um in eine Rolle zu schlüpfen und begann zu schauspielern. Beherrschte Technik der Dissoziation (Trennung von ihrem Körper) Nach einer gewissen Zeit sah sie sich nicht mehr. Sah sie eine Maske. Fast alle ihre Selbstporträts zeigten das erstarrte Gesicht einer Maske, Masken waren ihr wichtig, sie	48

Maske/Behinderung	<p>verbargen die Wirklichkeit</p> <p>Stundenlang war sie mit Kämmen und Anziehen beschäftigt, die Routine verwandelte sich in ein Ritual. Sie hatte das Gefühl, sich mit Kostüm, Schminke, Frisur irgendwie zusammenzuhalten.</p> <p>Aber sie hatte auch Sinn für Humor. Dieses Paradien an der Seite des Maestros amüsierte sie, sie genoß ihr Agieren, ihre Tricks</p> <p>Es quälte sie die Frage: Wenn du wegen der Krankheit deinen Körper nicht liebst, wie kann dich dann ein anderer lieben? Sie glaubte, im Maestro diese Person gefunden zu haben, und durfte nicht riskieren, ihn zu verlieren.</p>	
Krankheit/Körper		
Beziehung		
Körper/Schmerz/Kunst	<p>Ihr Körper war eine schmerzhaft Last und ein Objekt der Medizin. Dann ein Objekt der Malerei. Ein Instrument der Eitelkeit. Ein Instrument des Genusses, auch das – aber in erster Linie ein Objekt und Instrument</p> <p>Sie hatte Angst der Maestro würde sie verlassen</p>	49
Beziehung		
Maske/Rolle	<p>Sie versteckte sich hinter ihrer Bescheidenheit und ihrem angeblichen Hobby (Malerei), weil sie sich am sichersten fühlte, solange sie in den Augen des Maestros nur eine Frau war, die malte, so nebenbei, aus Langeweile, zum Vergnügen.</p> <p>Er erkannte ihr Talent, dieses Etwas in ihren Bildern –das Persönliche, Intime, Schmerzliche und ganz Eigene.</p>	50
Beziehung/Kunst		
Kunst		
Reise (USA)	<p>Maestro erhielt Auftragsarbeiten im Ausland,</p> <p>sie war zum ersten Mal in Nordamerika, war da sehr einsam</p> <p>In dieser Zeit war sein exotisches Frauchen – seine Zier, wie eine Blume im Knopfloch, pflegte er zu sagen – melancholisch, depressiv. Vor allem aber quälte sie Heimweh.</p>	51
Beziehung		
Beziehung	<p>Hatte sich zur Gattin eines Genies verwandelt.</p> <p>Während er seine riesigen subversiven und kontroversen Fresken malte, saß Frida zu Hause, und in der Einsamkeit griff sie, wenn sie die innere dämonische Macht dazu trieb, zum Pinsel.</p>	52
Kunst/Schmerz		
Fehlgeburt	<p>Sie wacht im Blut auf, soviel Blut auf den</p>	53

	Laken (Fehlgeburt)	
Kunst/Krankheit  Kunst/ Frau  Beziehung/ Kinderwunsch  Beziehung/Krankheit	Das Bild Henry Ford Hospital begann sie noch während ihres Krankenhausaufenthalts zu malen. Der Maestro hatte ihr Bücher über Anatomie und der Arzt einen Fötus in Formalin gebracht. Später sagte ihr der Maestro, sie habe ein Meisterwerk gemalt. Mehr noch, niemals zuvor habe eine Frau so etwas gemalt. Wenn das die Wahrheit war, hat sie dieses Bild teuer bezahlt. Glaube sie könnte mit Kind Maestro an sich binden. Sie wußte auch, daß Frauen mit Kindern nie so verzweifelt und einsam waren und daß auch sie mit einem Kind nicht so allein fühlen würde. Die Liebe war als Heilmittel nicht stark genug für ihre Krankheit, für ihre totale Isolation.	54
Fehlgeburt/Tod  Tod  Tapferkeit  Schicksal  Andersartigkeit  Schmerz	In Detroit sah sie nach der Fehlgeburt immer den Tod, wohin sie auch schaute. Schon damals dachte sie an Selbstmord. Immer war er in der Nähe (der Tod) Das Leben, nicht der Tod stellte für sie noch immer eine viel größere Herausforderung dar. Man mußte sich selbst gebären. Sich selbst zum Leben erwecken. Sein Urteil ohne Einspruchsmöglichkeit ertragen. Gefühle des Ausgestoßenseins und der Stummheit Sie sprach die Sprache der Gefühle, des Schmerzes, der Einsamkeit	55
Schicksal Leiden  Kunst/Schmerz  Kunst/Persönlichkeit	Wohlbekannte Dämon wie unbezwingbare macht kam manchmal heraus (Tränen, Schreie, Flüche), aber nichts außer dem Malen konnte ihn beruhigen und überwinden. Denn so lange sie malte, nur in diesen Augenblicken, fühlte sie, daß er nicht mehr in ihrem Körper war. Es war für sie, als stellte sie sich mit diesen Bildern (Selbstporträts) selbst Bescheinigungen über ihre Existenz aus: eine, zwei, drei, vier .....Exhibitionismus, sagte man über ihre Selbstbildnisse. Aber für sie war das Malen von Selbstporträts eine Art magisches Ritual, wie Exorzismus.	56
Andersartigkeit  Kunst/Körper/Verletzung	Androgynität (wer sagt dass Frau keinen Schnurrbart tragen darf?) um Aufmerksamkeit zu erregen Als auch das nicht reichte, griff sie zu einer	57

	noch stärkeren grausameren Sprache. Sie malte eine gebrochene Wirbelsäule, Wunden am Bein,....	
Schicksal/Tod Kunst  Fehlgeburt	Aber sie hatte auch weiterhin oft das Gefühl, der Schatten des Todes belauere sie und beuge sich über jedes ihrer Bilder. Das Malen war für sie wie ein Rettungsring, der sie an der Oberfläche hielt und ihr ermöglichte zu schwimmen, zu atmen Hat sich von zweiten Fehlgeburt noch immer nicht erholt	58
Leiden/Schmerz	Dauerzustand schmerzvollen Leidens – ging ums pure Überleben (andere erlebten es als Selbstsucht und Egozentrik)	61
Körper  Rolle/Tapferkeit/Frau  Schmerz Unfall/Beziehung  Drogen	Ihre physische Anstrengung war eine unübertragbare Erfahrung, was den anderen erst klar werden würde, wenn sie völlig zusammenbräche. Sie dachte sie sei selbst Schuld an dem Unverständnis, das sie erlebte. Sie machte sich Vorwürfe, weil sie sich stärker gab, als sie war. Der Preis eines solchen Verhaltens war, daß sich die Leute an eine starke Frau gewöhnten, an eine Frau, die alles allein konnte, die keiner Hilfe bedurfte, sondern noch anderen half. Ihr gefiel das, aber oft war sie vor Anstrengung erschöpft. Schmerz zur Gewohnheit „Anderer Unfall“ der vor zwanzig Jahren geschah, durch zwei Menschen, die ihr am Nächsten standen Auf der linken Seite des Bettes befand sich ein Nachtkästchen mit einem Fläschchen Demerol auf einem Metallteller, zusammen mit einer Spritze, Watte und Alkohol.	62/63
Drogen	Schmerzstillende Spritze wie jeden Morgen	64
Krankheit/Schicksal	Wenn du ein Leben lang krank bist, fühlst du dich wie eine Gefangene, die eine lebenslängliche Strafe in der Einzelzelle verbüßt	66
Körper/Schwangerschaft	Körper hat sich jedes Mal gegen eine solche Last aufgelehnt (Schwangerschaft)	66
Operation	Amputation der Zehen, nachdem eine Zehe von selbst abgefallen war (Gangrän), konnte sie die Operation nicht aufschieben	67
Persönlichkeit	Charakteristisch für Frida: verrückte Starrköpfigkeit , Risikofreudigkeit	68
Beziehung	Ohne Liebe des Maestros könne sie nicht überleben	69

Beziehung/Schmerz	Maestro betrügt sie mit Schwester Während sie sie so betrachtete, fühlte sie, wie die kleine Glasscherbe von damals nun in sie eindrang und sich irgendwo tief in ihr Fleisch grub. An Schmerz gewöhnt, schluchzte sie hörbar auf.	70-73
Behinderung/Krankheit  Maske/Rolle/Krankheit  Tapferkeit/Kampf/Körper	Die Tatsache, daß nichts, einfach gar nichts an ihr von allein funktionierte quälte sie (Wirbelsäule, den Wunden auf dem Rücken, den faulen Zehen) nicht einmal ihre Zähne waren gesund. Das kranke Bein versteckte sie unter langen Röcken, das Korsett unter weiten Hemden und die schlechten Zähne hinter ihrem Lächeln und – Goldkronen Wille, Camouflage, Kontrolle, das waren ohnehin die Prinzipien, mit deren Hilfe sie überlebte. Sie war eine gute Schauspielerin. Sie wollte spontan wirken, obwohl sie eigentlich an den festen Willen glaubte. Ihr Wille war wie ein Stahlpanzer, der ihren Körper besser stützte als die verhaßten Korsetts. Der Wille ermöglichte es ihr, zu überleben.	76
Maske/Rolle	Alles mußte sie wettmachen, ein neues Ich kreieren mit Hilfe exotischer Kleidung und seltsamer Frisuren, mit Hilfe von Schminke, Schmuck.	77
Abtreibung Operation Schmerzen	In dieser Zeit hatte sie einen Abortus und eine Zehenamputation: leere Gebärmutter, Wunde, Schmerzen im Rücken und das Gefühl völliger Verlassenheit	78
Beziehung/Leiden  Behinderung/ Andersartigkeit	Ihr war der Maestro am wichtigsten, aber ihm war seine Kunst wichtiger. In dieser Hierarchie war es ihr vorherbestimmt zu leiden. Alle Geliebten des Maestros hatten etwas, was sie nicht hatte, einen Körper, mit dem sie nicht konkurrieren konnte.	79
Beziehung/  Krankheit	Der Maestro war meine Nahrung, meine Droge. Er war meine Obsession. Warum habe ich nichts dagegen unternommen und bin völlig abhängig von ihm geworden? Weil ich krank und daher verletzlich und schwach war Monatelang aß sie nur mehr Brei und Suppen wie ein Kind. (schlechte Zähne)	81
Tapferkeit	Nach ihrer inneren Rechnung war sie doppelt so alt, weil sie zum Überleben doppelt so viele Anstrengungen unternehmen mußte wie ein gesunder	82

Liebe/Sexualität Homosexualität	Mensch. Trotzdem Sinn für Humor Verließ Maestro Hatte dann mehrere Liebhaber Es war ihr auch nicht wichtig, ob es Männer oder Frauen waren. Haut, Berührung, Leidenschaft, das war ihr wichtig.	
Drogen Kunst/Schmerz Körper/Schmerz	Sie begann ernsthaft zu trinken und ernsthaft zu malen. Malen mußte sie, weil der Schmerz, den sie fühlte – als hätte er sie wie Sedimente über ihrem alten, physischen Schmerz abgelagert -, zu groß war, um nur in ihrem Inneren eingeschlossen zu bleiben	83
Drogen Beziehung	Trank täglich einen Liter Kognak Sie und der Maestro lebten getrennt, aber keiner kam ohne den anderen aus. Weiterhin trafen sie sich jeden Tag	85
Beziehung	Ich habe nichts, weil ich ihn nicht habe... Jetzt merke ich, daß ich nicht mehr habe als jedes andere betrogene Mädchen, das von seinem Mann verlassen wird. Ihr könnt euch nicht vorstellen, wie sehr ich mich hasse und verabscheue. Ich habe meine besten Jahre damit vergeudet, auf Kosten eines Mannes zu leben und nichts anderes zu machen als das, was ihm nützen und helfen würde. Nie habe ich an mich gedacht, und nach diesen Jahren besteht seine Antwort darin, daß Treue eine bürgerliche Tugend sei... Sie wollte nicht mehr vom Maestro ausgehalten werden und endlich anfangen, ihr eigenes Geld zu verdienen.	86
Beziehung 1938 Ausstellung Kunst/Erfolg Beziehung	Sie war vollkommen abhängig vom Maestro, davon überzeugte sie sich, als sie getrennt von ihm lebte 1938 erstmals allein in New York, bei der Eröffnung ihrer Ausstellung war sie eine ganz andere Frau, die die Liebhaber der Avantgardkunst und die New Yorker Elite um sich versammelte. Verkaufte erfolgreich Bilder, bezauberte mit ihrem Aussehen und Sinn für Humor Endlich war sie allein, erfolgreich und – so schien ihr – befreit vom Maestro.	87
Krankheit Liebe/Sexualität	Am nächsten Tag konnte sie schon nicht mehr gehen. Am Fuß hatte sich die Wunde geöffnet. Verhältnis mit Nick (Fotograph)	89

Liebe/Sexualität	Warum kann ich nie genug Zärtlichkeit und Leidenschaft bekommen, nie, fragte sie sich, nicht einmal in diesem so vollkommenen Moment der Hingabe	91
Beziehung  Schmerzen	Kehrt zu Maestro zurück. Hat ihm alles verziehen, zumindest sagt sie es Seine Geliebten wurde ihre Freundinnen, so neutralisierte sie sie, aber nach Kity (Schwester) hatte sie nicht mehr die Kraft zum Taktieren. Vor lauter Schmerzen in der Wirbelsäule konnte sie nicht sitzen, mitunter nicht einmal liegen.	93
Körper/Beziehung/Liebe  Sexualität  Beziehung	Aus dem Teufelskreis Körper – Betrug – Eifersucht würde sie sich befreien, indem sie in Zukunft das Bett nicht mehr mit dem Maestro teilen würde. Sie sagte ihm, Sex zwischen ihnen komme nicht mehr in Betracht. Ihre Beziehung sei über den Körper hinausgewachsen, sagte sie zu ihm. Fand in diesem neuen Kräfteverhältnis Erleichterung. In dem Maße, wie sie sich voneinander entfernten, schien der Maestro immer kleiner und kleiner zu werden, bis er sich in ein Kind verwandelte, das in ihre Arme paßte. So kam es, daß sich ihr zwanzig Jahre älterer Mann in einen Sohn verwandelte, den sie nie gehabt hatte.	94
Beziehung	Ihre Beziehung zu ihrem Mann dank des Verrats ihrer Schwester in eine andere (geistige), fast erhabene Phase übergang	96
Kunst  Unfall/Schicksal/Beziehung  Kunst/Beziehung  Tapferkeit	Das Malen war nicht mehr ein Zeitvertreib der jungen Hausfrau und Gattin des großen Maestros. Es wurde zu einem dringenden Bedürfnis, zu einem Weg, seinen Verrat und ihre neue Rolle zu überleben. So wie der Unfall ihr Leben verändert hatte, wurde der Verrat mit Kity zum Katalysator, der ihre Beziehung zum Malen veränderte. Frida war ihr dankbar, weil sie ihr die Gelegenheit gegeben hatte, ernst zu werden. Und malen mußte sie, weil sie nicht ständig brüllen konnte vor Schmerz Wollte so stark sein wie Maestro	97
Tapferkeit/Krankheit/ Schmerz Beziehung	Ihre Stärke war die Abwehr von Krankheit, von Schmerz Sie war abhängig von ihm, von seiner Kraft, von der Fähigkeit, Geld zu verdienen, sie aus der Depression zu holen,	98

Schmerz/Körper Leiden/Schmerz  Körper  Unfall/Körper/Schicksal	sich um sie zu kümmern. Sie brauchte ihn mehr als er sie. In ihrer Einsamkeit war sie unersättlich. Der schmerzende Körper, der unerwünschte Körper. Mein Leiden war ein Doppeltes. Ich habe nicht nur gelitten, weil ich Schmerz fühlte, sondern auch weil ich zurückgewiesen wurde. Wie sehr ich es auch versucht habe, mich von meinem Körper zu lösen, ich habe es nie geschafft. Aber nach dem Unfall wußte ich, das Leben meiner Seele hing ausschließlich von meinem Körper ab,	
Körper/Schicksal  Beziehung/Liebe	Von diesem Sarkophag, aus dem es keinen Ausgang gab. Befreie mich aus dieser entsetzlichen Gefangenschaft, sagte ich dem Maestro, indem du dir vorstellst, daß mein Körper dir nicht den Weg zu mir verstellt. Liebe mich, ich bitte dich. Ich habe ihn um Liebe gebeten, einerlei um was für eine Liebe	99
Andersartigkeit  Beziehung Weiblichkeit	Maestro spricht von „vollkommenen“ Körper eines Modells, sie ist ihm Zwiespalt mit sich selbst, als Frau war ich für ihn völlig unsichtbar Ich bekam ein Kind (Maestro) verzichtete damit auf meine Weiblichkeit	100
Beziehung/Sexualität  Zweite Hochzeit  Beziehung  Krankheit	Ich hatte Verlangen nach ihm, musste mein Verlangen zähmen, es sublimieren. Der Maestro wurde immer abhängiger von Frida, davon, wie sie seine Liebschaften mit einem Lachen der Billigung quittierte. Dem Lachen einer Mutter. Sie verwirklichte Loyalität, die ihr vielleicht doch am wichtigsten war. Auf ihrer zweiten Hochzeit in San Francisco war Frida eine andere Frau. Das Wort Liebe war nur noch der gemeinsame Nenner für ihre gegenseitige Abhängigkeit. Eigentlich hatte sie die schreckliche Angst vor der Einsamkeit zum Maestro zurückgeführt. Ohne ihn war es in dem Loch, das die Krankheit für sie gegraben hatte, unerträglich. Sie konnte nicht allein sein.	101
Sexualität/Liebe	Sie war nicht großmütig. Sie war egoistisch, weil sie verletzt war und keinen Weg gefunden hatte, sich an ihm zu rächen. Ihre sexuellen Wünsche richtete sie auf andere. Es blieb der Hunger, eine Leere in ihr, als	102

	mangelte es ihr an etwas Großem und Wichtigem. Die unerfüllte Liebe war ein grausamer Gott, der ihr Leben beherrschte. Aber diese Liebe konnte, weil sie bedingungslos war, keiner erfüllen. Nicht einmal ihre Mutter hatte sie auf diese Weise geliebt. Vielleicht nur ihr Vater.	
Behinderung/Körper	Allein in den letzten drei Jahren hatte sie achtundzwanzig verschiedene Korsetts ausprobiert, aus Gips, Kunststoff, Eisen und Leder. Das Korsett war ein Käfig, keine Metapher, sondern ein richtiger, speziell für ihren Körper gemachter Käfig. Ohne es würde sie zerfallen, das Fleisch würde nachgeben und die Knochen auseinandergehen, sie würde nicht sitzen, geschweige denn stehen können. „Wrack“ (ihr Körper)	103
Operation/Tapferkeit/Kampf  Tod	Zweiunddreißig Operationen waren der Beweis, daß sie gekämpft hatte, solange sie einen Sinn darin gesehen hatte. Ihr Atmen, Schlucken, ihre Herzschläge sind nur noch ein Warten darauf, daß ihr der Tod den endgültigen Schlag versetzt	104
Beziehung	Liebe des Maestros „als Mitleid“ Sie brauchte etwas Festes, an das sie sich klammern konnte, um nicht unterzugehen.	105
Tapferkeit Behinderung/ Andersartigkeit  Rolle/Maske  Kunst	Wollte kein Mitleid und Selbstmitleid Ich war keineswegs eine gewöhnliche Invalidin, sondern eine richtige Freak-Show. Eine schnurrbärtige Frau mit einem ganzen Blumenladen auf dem Kopf, gekleidet wie für eine Folkloreschau oder eine Zirkusvorstellung. Kein Wunder, daß mir die Kinder in Amerika hinterherriefen: Und wo ist der Zirkus! Die Ästhetik und vor allem die Exotik dienten mir erfolgreich als Prothesen. Ich war eine gute Schauspielerin. Das Malen war mein einziger sicherer Ort, ein Ort der Wahrheit, ein Zufluchtsort. Der einzige, wo ich wirklich ich war.	106
Tod Maske/Rolle  Tod	Tod als Erleichterung Sie schrie unaufhörlich, mit ihrer Kleidung, ihren Bildern, ihrem Gesicht – um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, auf sich, auf sich.... Sie hatte schon genug von sich. Der Tod muß als Erleichterung kommen, wenn man sich selbst nicht mehr ertragen kann, überlegte sie	107

Krankheit	Krankheit kerkert den Menschen ein	
Schicksal/Tapferkeit	Ich habe gegen meinen Dämon gekämpft, indem ich ihn entlarvt, gezeigt, denunziert habe.	110
Krankheit/Tapferkeit Kunst/Schmerz/Krankheit	Meine Krankheit habe ich ausgezehrt, ausgesaugt und ausgenutzt. Zäh habe ich mich gegen sie gewehrt. Nicht nur, daß ich gemalt habe, sondern ich habe den Schmerz und die Krankheit gemalt!	111
Kunst Tod Kunst Schicksal/Kunst	Bildinterpretation: „Ich kann nicht mehr sagt sie auf diesem Bild“ Sie fühlte wie sie zerfiel. Zehn Jahre vor ihrem Tod hatte der Prozeß ihres Zerfalls begonnen, aber noch war es ein innerer Prozeß, nicht sichtbar an ihr, nur auf ihren Bildern. Frida weint, weil sich überhaupt nichts ändern läßt, weil das das Bild ihres Schicksals ist.	111/ 112
Politik	Sie marschierte, protestierte, sang die Internationale, haßte die Ungerechtigkeit und glaubte der Kommunismus werden die Welt vor dem Elend retten.	113
Liebe/Sexualität	Verhältnis mit Trotzki	116
Beziehung/Schmerz	sie tut das alles wegen des Maestros Ich will ihm auf die gleiche Art Schmerz zufügen, wie er ihn mir zugefügt hat, mit Kity	118
Operation Krankheit/Kunst Tod/Operation	Die Amputation war die letzte Station auf diesem Weg. Zerfall wurde an Bildern immer sichtbarer (Bilder wurden trüb) Malte schlechte Bilder (weil die Krankheit schon in ihrem Kopf war) Selbstmordgedanken nach Amputation	126/ 127
Tapferkeit Liebe	Ich habe an mich geglaubt, an meine Kraft, die Krankheit zu überwinden. Jetzt habe ich diese Kraft nicht mehr. Ich habe auch an den Mythos der Liebe geglaubt, den ich selbst geschaffen habe. Auch das genügt nicht mehr, um mich am Leben zu erhalten.	128
Krankheit/Abhängigkeit Beziehung/Leiden	In den letzten Jahren habe ich mich immer mehr in einen Lumpen verwandelt, in einen kranken Fetzen, in eine Verrückte, die ihre Krallen in das lebendige Fleisch ihres Opfers gehauen und von seinem Blut und seiner Wärme gelebt hat. Niemand teilt mein Leiden mit mir, nicht	128/ 129

Kunst/Schmerz	<p>einmal der Maestro. Auf ihren Bildern hatte sie in der Sprache des Schmerzes gesprochen. Jeder Betrachter konnte sich mit ihr identifizieren und ihren Schmerz als seinen erleben. (es war nicht mehr nur ihr Schmerz. Wie dramatisch sie auch waren, lösten</p>	
<p>Kunst/Leiden/Schmerz</p> <p>Kunst/Schmerz</p> <p>Ausstellung Paris</p>	<p>Ihre Bilder doch nicht nur Mitgefühl aus, sondern brachten auch die unmittelbare Erfahrung eigenen Verdrusses oder sogar Leidens zum Ausdruck. Einmal gemalt, gehörten sie ihr nicht mehr. Die Bilder wuchsen über sie hinaus. Auch der Maestro war ein Betrachter, er sah in ihnen seinen eigenen Schmerz. Sie wußte, das war ihr Triumph, aber gleichzeitig auch eine Niederlage Ich male mein Leben und nichts sonst. Ich male meinen Schmerz. Während der Ausstellung in der Galerie Pierre Colle (Paris 1939) fühlte sie sich selbst wie ein Exponat, wie ein Element der mexikanischen Folklore.</p>	130
<p>Kunst/Bescheidenheit</p> <p>Krankheit</p>	<p>Glaubte nicht an ihren Ruhm, selbst als der Louvre eines ihrer Selbstporträts kaufte. Weil sie als Malerin nicht an Eitelkeit litt. Wie für jeden Schwerkranken war für sie die Tatsache, daß sie lebte, daß sie überlebte, bereits Belohnung genug.</p>	131
<p>Unfall/Schicksal/Kunst/Beziehung</p> <p>Schmerz/Operation/Kunst</p> <p>Kunst/Körper</p> <p>Tod/Körper</p>	<p>Und doch hätte es den Unfall nicht gegeben, dann hätte es ihre Malerei nicht gegeben. Auch nicht das Leben mit dem Maestro. Der Schmerz und all diese Operationen waren der Faden, der wie der Faden, mit dem der Chirurg eine Wunde zunäht, ihre Erfahrung und ihre Bilder verband. Oder wie die Nabelschnur, über die sich die Bilder von ihrer Plazenta genährt und ihr Leben ausgesaugt hatten. Jetzt war das Ende ihres Tanzes gekommen. In diesem zerfallenen Körper gab es Frida kaum noch. Sie war dabei zu gehen.</p>	135
<p>Schmerz/Körper</p> <p>Körper/Schicksal</p>	<p>Schmerz war seit langen ein Teil ihres Körpers, fast zu ein Synonym für Körper geworden Jetzt war er allumfassend, dehnte sich aus, überströmte sie. Mein ganzes Leben wurde vom Körper</p>	136

Andersartigkeit/Behinderung/ Tod  Tapferkeit	beherrscht. Hinkend, verkrüppelt, minderwertig, gebrochen, halbtot. Was am schlimmsten ist, mir ist bewußt, daß sich auch in diesem Rest der Körperreste noch die Kraft finden ließe, um weiterzumachen. Ohne das eine Bein, ohne beide, wenn es sein muß, dann vielleicht auch ohne Arme, ohne was kann man alles leben. Kann man das überhaupt Leben nennen?	
Körper	Ich ekle mich vor diesem erbärmlichen Trümmerhaufen, ich bin soweit gekommen, daß mich dieser Mitbewohner anwidert.	137
Drogen Tod	Demerol und Morphinum Schon lange schlief anstelle des Maestros der Tod mit ihr im Bett	139
Tapferkeit/Leiden	Eine Heldin erträgt ihr Leiden schweigen, beklagt sich nicht und	142
Tapferkeit/Tod	stellt keine Forderungen. Alles macht sie allein. Und sie stirbt auch allein, das verstehst sich von selbst. Wie charakteristisch dieses Widersetzen, dieses Wehren, doch für mich ist!	143
Rolle/Maske  Schicksal/Unfall/Krankheit Bescheidenheit Andersartigkeit	Sie war allein an diesem Morgen und hatte Angst. Sie war keine Heldin und auch keine Schauspielerin mehr. Irgendwo hatte sie gelesen, daß jeder Mensch immer nur verliert. Aber sie rechnete die Tatsache, daß sie die Kinderlähmung, den Unfall, sogar die Vergewaltigung durch die Metallstange überlebt hatte, als Gewinn. Und war dankbar, daß sie krank, wie sie war, in der Welt der Gesunden und Normalen lebte.	144
Rolle/Tapferkeit  Kunst/Maske	Inszenierter Abschied war natürlich eine morbid, aber fröhliche Vorstellung. Ein letztes Mal in der Rolle der tapferen, stolzen, unbesiegbaren Heldin, sah sie zu, wie sich ihre Gäste.... Das ganze Leben hatte sie diese Maske der Freude getragen. Außer auf ihren Bildern. Wie jeder Clown hatte sie ein Doppelleben geführt.	146
Unfall/Schicksal	Der Zufall ist Schicksal (Unfall)	149
Operation/Behinderung  Maske/Rolle/Behinderung	Amputation, sie war nun eine Invalidin, dies ließ sich nicht mehr verbergen, weder durch lange Röcke noch durch Schauspielerei. Ihre fehlte ein Körperteil, und mehr denn je hatte sie das Gefühl, ausgeliefert und völlig ungeschützt zu sein.	150

Operation	Ihre ganze Abwehr brach zusammen. Nach der Operation begann sie sich selbst zu hassen. Bekam Holzprothese	
Tapferkeit/ Körper Schmerz/Schicksal Drogen Kunst	Siegt tanzend mit Prothese ein weiteres Mal über ihren Körper Den Schmerz zu beruhigen, den Dämon einzuschläfern, war das einzige, was sie noch im Kopf hatte. Die Tabletten schüttete sie, ohne sie zu zählen auf die Hand und schluckte sie. Sie konnte nicht mehr malen. War sich ihrer Kapitulation bewußt.	153/ 154
Maske/Behinderung	Das Aussehen war für sie ein Beweis der Existenz. Es handelte sich nicht nur um Ästhetik, sondern auch um die Taktik, von ihren Mängeln abzulenken. Und noch wichtiger, um den Wunsch, spüren zu können, daß sie gesehen wurde, Sie schrie: Seht mich an, ich lebe!	156
Drogen Tod	Ihr Leben wurde von Demerol beherrscht Selbstmordgedanken	158
Tod  Tod	Jetzt steckte der Tod in ihrer Haut, als wäre er ihr Mantel. Frida wurde verdrängt, weil der Tod völlig gleichgültig war gegenüber dem Körper der Person, die er besetzt hielt. Deshalb war Selbstmord ein logischer Ausweg. Ihr Entschluß, davon war sie überzeugt, entsprang dem Mut und nicht der Schwäche. Oder der Angst. Das wird ein Akt meines Willens vor der völligen Desintegration der Persönlichkeit, dachte sie. Und ein Akt des Trotzes.	162
Tod  Beziehung	Zwei ungeschickte Selbstmordversuche im letzten Jahr Keiner brauchte sie mehr und das war ein guter Anlaß um zu gehen, unter anderem. Und der Grund war offensichtlich: Kontrollverlust, Zerfall, Nichtexistenz. Ich war ein blindes kleines Wesen, das verzweifelt ums Überleben kämpfte. Deine Liebe, Maestro, sollte die Lösung all meiner Probleme sein. In der...	163
Beziehung	Liebe habe ich die Rettung gesehen. Die Liebe war meine Religion. Es ist jetzt zu spät, um zu sagen, daß ich dir mit meinen übertriebenen Erwartungen, von dir glücklich gemacht und so von dir erlöst zu werden, eine allzu große Verantwortung aufgeladen habe. Dein	164

	<p>Name war gleichbedeutend mit Glück.  Ich bin schuld, Maestro, weil ich dich in einen Gott verwandelt habe und dann enttäuscht war, als du sie nicht erfüllt hast.  Eine arme Irre, deine Frida, unerträglich fordernd und daher unerträglich unglücklich.</p>	
Liebe/Beziehung/ Behinderung/Krankheit	<p>Ich habe begriffen, daß diese Liebe für mich eine Art Invalidenhilfe war, wie eine Krücke oder ein Korsett, die mir ermöglichen zu überleben</p>	170
Operationen	<p>Und nun, wie am Ende meine Bilanz aussieht: zweiunddreißig Operationen in diesen siebenundvierzig Lebensjahren. Eigentlich ergibt das, wenn ich rechne, daß ich die erste mit achtzehn hatte, mehr als eine Operation pro Jahr.</p>	171
Körper/Schicksal/Tod  Schmerz  Schicksal Tod Kindheit/Schicksal  Kunst	<p>Mein Körper ist immer mein Gefängnis gewesen, und nun wird er auch mein Grab.  Die Einsamkeit war schlimmer als der Schmerz, dachte sie, die Einsamkeit, in die sie Schmerz eingekerkert hatte und zu der sie ein Leben lang verurteilt gewesen war.  Ihr Todesinstrument war die Spritze.  Sie dachte, die Wolke aus ihrer Kindheit habe sie nun endlich eingeholt.  Endlich fühlte sie sich so, wie sie es sich ihr Leben lang ersehnt hatte. Sie war ein Schmetterling.  Sie war nicht mehr die die sie war.  Ihre Bilder waren sie.</p>	172
Tod  Tod/Unfall/Behinderung/ Schicksal	<p>Das letzte woran sie dachte, war, daß Selbstmord, der letzte Akt des Willens, dieser kleine Nadelstich, eigentlich auch ihre letzte wirkliche Niederlage war.  Plötzlich entsann sie sich, wie sie vor der letzten Begegnung mit dem Tod, vor fast dreißig Jahren, ihre Lippen mit dem Orangengeschmack abgeleckt hatte und wie lebendig sie gewesen war, so unvergeßlich lebendig und noch nicht von seiner Berührung verstümmelt.</p>	173

## „Frida Kahlo –Bekenntnisse“

2009, von Salomon Grimberg)

Schicksal/Kindheit Kindheit/Diagnose Kindheit	<p>Interpretation eines Selbstbildnisses (Selbstbildnis mit offenem Haar) – um dieses zu beurteilen, ist es notwendig Kahlos Leben zu verstehen.</p> <p>Biographische Daten Frida, ging ein dunkler Schatten voraus. Mutter die Sohn verloren hat, hat in Frida nicht den Wunsch nach einem Sohn erfüllen können. Wurde zum Objekt von Enttäuschung und anhaltendem Kummer. Überließ aufgrund von Depression die Pflege der Neugeborenen einer Amme</p>	19
Kindheit/Diagnose Schicksal Diagnose	<p>Interpretation eines Bildes „Meine Geburt“ Ihr „Auf-die-Welt-Kommen“ bedeutete irgendwie den Tod für ihre Mutter. Kahlo sucht in Texten des Altertums nach Erklärungen für ihr angeborenes Unglück. Interpretation eines Bildes „Meine Amme und Ich“ Porträtiert Verlust</p>	20
Kindheit/Diagnose/Schicksal Andersartigkeit Rolle Diagnose Maske Diagnose/Kindheit/Krankheit Kindheit/Krankheit Körper/Behinderung/Diagnose Krankheit/Beziehung	<p>von fehlgeschlagener Mutterbindung geprägte Kindheit bildete das Fundament für das instabile Gefüge ihres künftigen Lebens. Sie wuchs in dem Glauben auf, dass etwas mit ihr nicht recht in Ordnung war und dass sie, um interessanter und begehrenswerter zu erscheinen, eine andere Person werden musste. Instabile Gemütslage Versuchte Identität in Augen anderer zu bestätigen Verbarg wahres Ich hinter einer Maske Von vier Töchtern war Frida am meisten von ihrer Mutter abhängig Mit sieben Jahren an Kinderlähmung erkrankt, das davon zurückgebliebene kürzere, dünnere Bein muss ihr Minderwertigkeitsgefühl verstärkt haben. Begann Krankheit mit Fürsorge zu verbinden.</p>	21
Unfall/Diagnose Körper/Diagnose	<p>Nach dem Busunfall nahm sie die Identität einer notorischen Patientin an. Lenkte mit körperlichen Symptomen Aufmerksamkeit auf sich Sehnte sich danach etwas Besonderes zu sein</p>	22
Homosexualität/Diagnose Homosexualität/Diagnose Beziehung/	<p>Es ging nicht um latente Homosexualität, sondern um ihren unstillbaren Hunger nach Anerkennung Nahm sich Liebhaber beider Geschlechter um Gefühlen der Leere aus dem Weg zu gehen. Bildete sich ein Rivera würde diese Leere füllen Liebesaffären mit anderen, um fehlendes</p>	23

Diagnose Beziehung/Diagnose  Diagnose	Selbstwertgefühl zu erhalten. Rivera verkörperte den Einen den sie nicht haben konnte, und genau das machte seine Besonderheit aus. Kahlos Abhängigkeit von anderen hinsichtlich Selbstsicherheit und Selbstwertgefühl machte sich bereits früh bemerkbar.	
Beziehung Kunst  Beziehung/Kunst  Beziehung/Sexualität Diagnose	1928 durch Tina Modotti Rivera kennengelernt Fruchtbarsten Perioden fiel in die Jahre 1939 und 1940: Als Reaktion auf den Abbruch ihrer Beziehung durch Rivera entstanden bedeutende Werke. Affäre mit Trotzki (um sich bei Rivera, der sie mit Schwester betrog zu rächen) Angst verlassen zu werden, war von Rivera abhängig	24
Kunst/Beziehung	Interpretation eines Bildes „Die beiden Fridas“ entstand als Reaktion auf Zurückweisung durch Rivera Trennung sei ihrer Malerei zu Gute gekommen sein (laut Autobiographie Riveras)	25
Kunst/Leiden Beziehung  Unfall/Behinderung/Körper Beziehung/Diagnose  Diagnose	Interpretation eines Bildes „die verwundete Tafel“ Verwundete Tafel und die verwundete Kahlo sind eins. 1940 erneut geheiratet, ihr Leben veränderte sich nicht Zwei Unfälle: Busunglück, das sie körperlich verkrüppelt hatte, und Rivera, der sie zum seelischen Krüppel machte. Fühlte sich zerrissen, teilte es durch körperliche Symptome mit. Sie vermutete die Wurzeln jeder Erkrankung in einer körperlichen Ursache, ohne den psychologischen Ursprung gelten zu lassen oder zu therapieren – ein Prozess, ohne den sie nicht gesunden konnte.	26
Krankheit  Kunst/Diagnose	1946 verschlechtert sich Gesundheitszustand irreversibel Bildinterpretation „Der verletzte Hirsch“, handelt sich um Visualisierung ihrer persönlichen Verwirrung	27
Maske	Sie veranstaltete schon damals „eine große Maskerade“ Durch ihre Entscheidung, sich in einem Spiegel zu sehen, war Kahlo –ohne es zu merken – in eine Sackgasse geraten, aus der es keinen Ausweg gab.	29

## Bilderverzeichnis

Bild I: Frida Kahlo, 1940: Autorretrato con collar de espinas y colibri (Selbstbildnis mit Dornenhalsband).<http://www.bankaustriakunstforum.at/de/austellungen/kunstforum/57/frida-kahlo-retrospektive>, 31.10.2013.

Bild II: Frida Kahlo, 1940: Autorretrato con collar de espinas y colibri.  
<http://www.bankaustria-kunstforum.at/de/austellungen/kunstforum/57/frida-kahlo-retrospektive>, 31.10.2013.

Bild III: Marienikone aus dem 10. Jhdt. (Kopie, 18. Jhdt.): Our Lady of St. Theodor (russ. Fyodorovskaya Theotokos).  
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fedorovskaya.jpg>, 31.10.2013.

Bild IV: Frida Kahlo, 1943: Autorretrato con monos (Selbstbildnis mit Affen)  
<http://www.vogue.de/people-kultur/kultur-blog/nicht-nur-frida-kunst-highlights-aus-mexiko>, 31.10.2013.

Bild V: Frida Kahlo, 1940: Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser (Selbstbildnis gewidmet an Dr. Eloesser). <http://fineartamerica.com/featured/self-portrait-dedicated-to-dr-eloesser-by-frida-kahlo-pg-reproductions.html>, 31.10. 2013.

Bild VI: Frida Kahlo, 1946: El ciervo herido (Der verletzte Hirsch).  
[http://www.arte.tv/papi/tvguide/images/825866/W940H530/120304\\_fridakahlo\\_04.jpg](http://www.arte.tv/papi/tvguide/images/825866/W940H530/120304_fridakahlo_04.jpg), 31.10.2013.

Bild VII: Andrea Mantegna um 1480: Das Martyrium des Hl. Sebastian.  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Andrea\\_Mantegna\\_014.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Andrea_Mantegna_014.jpg), 31.10.2013.

Bild VIII: Egon Schiele, 1914: Selbstportrait als St. Sebastian.  
<http://www.wikipaintings.org/en/egon-schiele/self-portrait-as-st-sebastian-poster-1914>, 31.10.2013.

Bild IX: Gaela Erwin, 2000: Self-portrait as St. Sebastian.  
<http://queeringthechurch.files.wordpress.com/2009/12/sebastian-female-erwin.jpg>, 31.10.2013.

Bild X: Gottfried Helnwein, 1986: Das stille Leuchten der Avantgarde.

<http://www.helnwein-archive.com/19/1987.html>, 04.11.2013.

Bild XI: Jaffe Seijas, 2002: Autoretrato como San Sebastián (Selbstbildnis als St. Sebastian).

[http://www.padulcofrade.com/monograficos/san\\_sebastian/iconografia/dibujo\\_y\\_fotografia\\_s\\_xx\\_y\\_xxi/seijas.jpg](http://www.padulcofrade.com/monograficos/san_sebastian/iconografia/dibujo_y_fotografia_s_xx_y_xxi/seijas.jpg), 04.11.2013.

## Kurzbeschreibung

In der vorliegenden Arbeit wird versucht dem Phänomen Frida Kahlo aus verschiedenen Blickwinkeln auf die Spur zu kommen. Der Kult, der in den letzten Jahren um die Künstlerin entstanden ist, wird in Hinblick auf seine geistesgeschichtlichen, kulturellen und sozialen Entstehungsbedingungen betrachtet. Dazu wird ein umfassenderer Blick auf die Sozial- und Ideengeschichte „kreativer Persönlichkeit“ gerichtet, Stellenwert und Bedeutung der Künstler-Figur in der ästhetischen Moderne herausgearbeitet. Das Erkenntnisinteresse orientiert sich an folgenden Fragen: Wen oder was repräsentiert der oder die Künstlerin? In welchem gesellschaftlichen Kontext erlangt das kreative Persönlichkeitsideal an Bedeutung? Und schließlich wen oder was repräsentiert Frida Kahlo?

## Abstract

This thesis attempts to reveal the phenomenon „Frida Kahlo“ from various perspectives. In order to deliver insight into the conditions of the artist as a cult-figure, it's meaning and social status in modern society, a historical account as well as an analysis of the history of ideas will be undertaken. A special focus is placed on the meaning of the „creative spirit“ in the context of modernity. The research interest is centred on questions as: What does the artist stand for? What kind of ideas or values does he or she represent? In which context had those become relevant? And finally: Whom or what does Frida Kahlo represent?

## CURRICULUM VITAE

Lisa Riedl

### *Studium*

2005-2009            Bakkalaureatsstudium Soziologie an der Universität Wien

2009-2013            Masterstudium Soziologie an der Universität Wien

### *Berufserfahrung*

Sommer 2008        Praktikum bei LEFÖ-IBF (Interventionsstelle für Betroffene des Frauenhandels)

2008-2011            Mitarbeiterin bei LEFÖ IBF

2009-2010            Tutorin am Institut für Philosophie an der Universität Wien