

# Rettungsleine zur Welt

Carlos Fuentes über die mexikanische Malerin Frida Kahlo und ihr Tagebuch aus dem letzten Lebensjahrzehnt

**I**ch habe sie nur einmal gesehen. Zuerst aber hörte ich sie. Es war bei einem Konzert im Palacio de Bellas Artes, dem Palast der Schönen Künste im Zentrum von Mexiko-Stadt, einer Art italienisches Mausoleum aus weißem Marmor mit einer Fassade im reinsten Zuckerbäckerstil und mit einer Innenausstattung im Art-Déco-Stil. Das stromlinienförmig ausschwingende Treppenhaus, die Balustraden und Korridore erstrahlten in poliertem Kupfer und geschliffenem Glas, die Mauern waren mit Wandmalereien von Orozco, Rivera und Siqueiros geschmückt.

Das Glanzstück des Auditoriums war ein großartiges Glasgehänge von Tiffany, das die Berge darstellte, die das Tal von Mexiko bewachen: die Vulkane Popocatepetl, den Rauchenden Berg, und Ixtaccíhuatl, die Schlafende Frau.

Diese ganze Pracht erlosch, als die Kahlo ihre Loge im zweiten Rang des Theaters betrat. Das Klimpern von üppigem Schmuck überdeckte die Töne aus dem Orchestergraben, und etwas, stärker noch als das Geräusch, zwang uns alle, nach oben zu schauen und die Erscheinung zu sehen, die sich mit diesem unglaublichen metallischen Klimpern ankündigte.

Es war der Auftritt einer aztekischen Göttin, von Coatlicue vielleicht, der Muttergottheit, die, in ihr Schlangengewand gehüllt, ihre zerfleischten, blutigen Hände zur Schau stellt wie andere Frauen eine Brosche. Vielleicht war es Tlazolteotl, die



Kahlo (um 1940)

Göttin der Reinheit und der Unreinheit im indianischen Pantheon, der weibliche Aasgeier, der Schmutz verschlingen muß, um das Universum zu reinigen. Oder vielleicht sahen wir die spanische Mutter Erde, die Dame von Elche, die durch ihren schweren Steinhelm im Boden verwurzelt ist, die Ohrringe so groß wie Wagenräder, der Brustschmuck ihre Brüste nahezu verschlingend, die Ringe ihre Hände in Klauen verwandelnd.

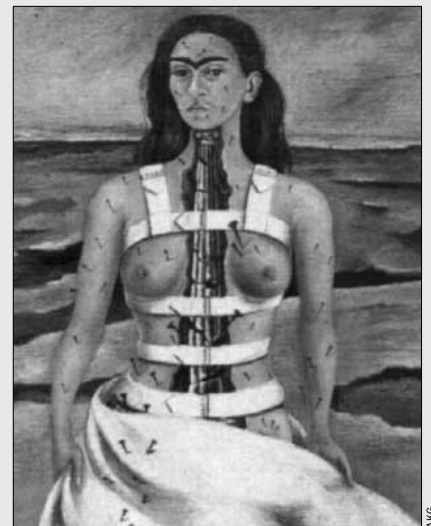
Frida Kahlo war wohl eher eine zerstörte Kleopatra, die ihren gemarterten Körper, ihr verkümmertes Bein, ihren gebrochenen Fuß, ihr orthopädisches Korsett unter dem spektakulären Aufputz der mexikanischen Bäuerinnen verbirgt. Die Bänder, die Schleifen, die Röcke, die raschelnden Unterkleider, die Spitzen, die mondartigen Frisuren, die ihr Gesicht wie die Flügel eines dunklen Schmetterlings erschlossen: Frida Kahlo, die uns allen zeigte, daß ihre unendliche Vielfältigkeit weder durch Leiden verdorrt noch durch Krankheit verkümmert war.

Frida Kahlos Körper. Als man sie dort in ihrer Opernloge sah, nachdem das Klimpern aufgehört hatte, die Seide und die Armreife zur Ruhe gekommen waren, die Gesetze der Schwerkraft dem großen Auftritt Stille geboten, das Aufbrausen der Prozession erstarben und der zeremonielle aztekische und mediterrane Glorienschein, der die Kahlo umgab, verblaßt war, ging mir durch den Kopf: Der Leib ist der Tempel

## Frida Kahlo

ist Lateinamerikas berühmteste Malerin (1907 bis 1954) und fast genauso bekannt als Schmerzensfrau, gemartert von zahlreichen Operationen, vor allem an ihrer Wirbelsäule. Neue Einsichten in ihr Werk und ihr komplexes Innenleben bietet das gemalte Tagebuch, das sie seit 1944 führte. Es wird nun erstmals in Gänze der Öffentlichkeit zugänglich gemacht: Im September erscheint in den USA und in Deutschland eine farbige Faksimileausgabe. Vorab veröffentlicht der SPIEGEL daraus Bilder und Textpassagen, verbunden mit Auszügen aus einem Essay, den Carlos Fuentes, der große mexikanische Erzähler, seiner legendären Landsmännin zu ihrem Tagebuch widmet. In Frida Kahlos Aufzeichnungen sind Bilder und Texte in

surrealistischer Spontaneität miteinander vermischt: mystische Wort- und Zahlenspielerien, private Offenbarungen und lyrische Ergüsse, künstlerische Überlegungen und politische Bekenntnisse. Das alles fügt sich zu einem facettenreichen Selbstporträt der Künstlerin, das Zeugnis ablegt von ihren Leidenschaften und Ängsten, ihren erotischen Phantasien und imaginativen Welten, von ihrem Witz und ihrer Lebensfreude trotz aller Leiden. Viele ihrer bildhaften Kopfgeburten sind ihr selbst wie aus dem Gesicht geschnitten, vieles bezieht sich auf Diego Rivera, den 20 Jahre älteren Monumentalmaler, der bis zuletzt im Zentrum ihres Lebens stand. „Das Tagebuch“, so Fuentes, „ist Frida Kahlos Versuch, eine Brücke zu schlagen zwischen dem Schmerz des Körpers und der Herrlichkeit der Welt.“



Kahlo-Gemälde „Die zerbrochene Säule“ (1944)



Tagebuch-Doppelseite mit Bildern von Neferisis und Neferúnico\*: „Ich male mich selbst, weil ich allein bin“

der Seele. Das Gesicht ist der Tempel des Leibes. Und wenn der Leib zerbricht, hat die Seele keinen anderen Schrein als das Gesicht.

Welch geheimnisvoller Zusammenhang, dachte ich, während ich dem Vorspiel zu „Parsifal“ lauschte, nachdem ihr Auftritt alles und jeden in den Hintergrund gedrängt hatte, welcher geheimnisvoller Zusammenhang besteht zwischen Frida Kahlos Körper und der tiefen Spaltung Mexikos? Alles kam hier zusammen, im Palast der Schönen Künste und in dieser Frau, der Künstlerin Frida Kahlo.

Der Palast war zur Zeit der Pax Porfiriana entworfen worden, den 30 Jahren von selbstverkündeter Ordnung und von Fortschritt unter General Porfirio Díaz, die 1910, drei Jahre nach Fridas Geburt, zu Ende gingen. Davor hatte sich die Epik der mexikanischen Geschichte fast genauso entfaltet wie auf den Wandmalereien von Diego Rivera, Frida Kahlos Mann. Mexiko war vom indianischen Reich geradewegs ins spanische Vizekönigreich und daraus in die Unabhängigkeit gegangen. Aber in Mexiko ist nichts wirklich gerade. Eine Art Turbulenz, eine innere Spirale verwundet und sprengt in jeder Phase das politische Leben des Landes, zerstört, versteinert oder verjagt seine Symbole. Mexiko ist ein Land, das aus seinen Wunden gemacht ist.

Während der Kolonialzeit schuf Mexiko eine mestizische Kultur, die sowohl indianisch wie europäisch war, barock, syn-

cretistisch, unbefriedigt. 1821 befreite die Unabhängigkeitsbewegung das Land im Namen der Freiheit, aber nicht der Gleichheit. Das Leben der Massen, der vorwiegend bäuerlichen Indios und Mestizen, blieb unverändert.

Zwei schwere Eingriffe von außen – 1848 der Verlust der Hälfte des nationalen Territoriums an die Vereinigten Staaten und 1862 die französische Invasion und die Phantomherrschaft von Maximilian und Charlotte – machten die Spaltung des mexikanischen Leibes unerträglich. Stets zwei Mexikos: die mit Goldschnitt versehene Papier-Elite und die niedergetrampelten Millionen der Erde.

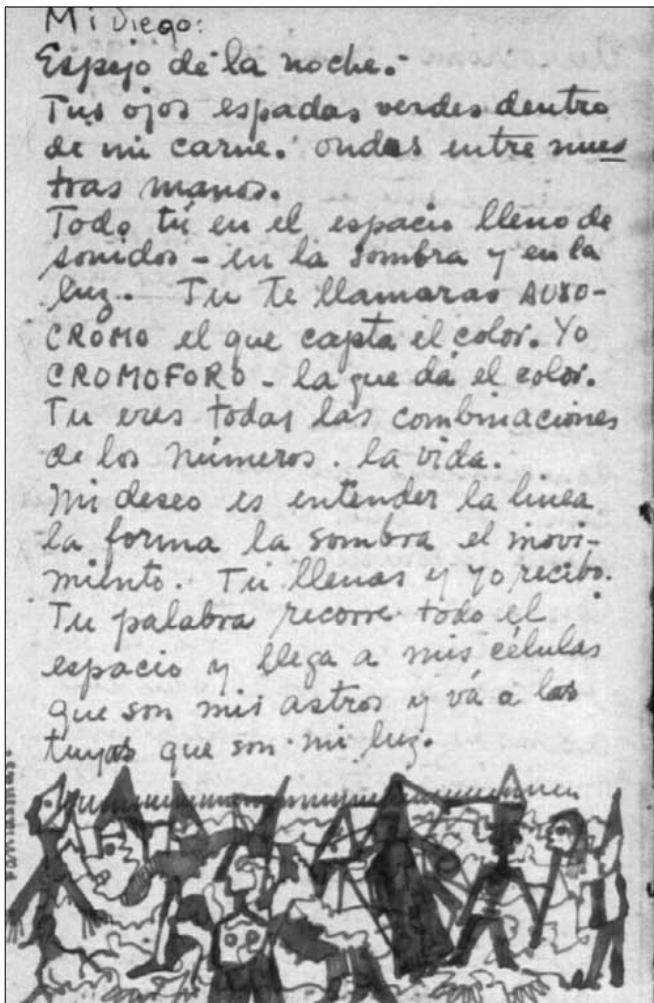
Als sich das Volk 1910 erhob, zog es durch ganz Mexiko und verteilte unter sich die Gaben der Sprache, der Farbe, der Musik, der Volkskunst. Ungeachtet ihrer politischen Fehlschläge war die Mexikanische Revolution kulturell ein Erfolg. Sie machte eine Nation mit sich selbst bekannt. Sie machte den kulturellen Fortbestand Mexikos deutlich, trotz aller politischen Brüche. Sie erzog Frauen wie Frida Kahlo und Männer wie Diego Rivera, ließ sie begreifen, was sie alles vergessen hatten, was sie alles werden wollten.

**R**ivera und Kahlo. Er malte die Kavalkade der mexikanischen Geschichte, die endlose, zuweilen deprimierende Wiederholung von Masken und Gesten, von Komödie und Tragödie. In seinen besten Augenblicken scheint manchmal etwas auf hinter der Fülle von Figuren und Ereignissen, eine bescheidene Schönheit, ein standhaftes Festhalten an Farbe, Form, am Land und seinen Früchten, am Geschlecht und seinen Leibern. Doch das innere Gegenstück zu diesem blutigen Bruch der Geschichte ist Fridas Domäne.

Wie das Volk durch Armut, Revolution, Erinnerung und Hoffnung gespalten ist, so ist sie, die unaustauschbare, unwie-

© Harry N. Abrams, Inc., New York 1995. © für die Bilder aus dem Tagebuch: Banco de México als Bevollmächtigte des Museums Diego Rivera und Frida Kahlo, Mexiko 1995. Die deutsche Ausgabe mit dem ungekürzten Fuentes-Text erscheint unter dem Titel „Gemaltes Tagebuch“ am 1. September im Kindler-Verlag (296 Seiten; 68 Mark).

\* Gestalten in Frida Kahlos mythologischem Kosmos: Mutter Neferisis (die unendlich Weise) gebiert den Sohn Neferúnico, den „Gründer der Stadt Lokura“ (Wahnsinn).



**Tagebuch-Seite mit einer Hymne an Ehemann Rivera\***  
 „Ich bin er von der ältesten Zelle an“

derholbare Frau mit Namen Frida Kahlo, zerbrochen, in ihrem eigenen Körper zerrissen, wie Mexiko äußerlich zerrissen ist. Rivera und Kahlo: zwei Seiten derselben mexikanischen Münze, fast schon komisch in ihrer Gegensätzlichkeit. Der Elefant und die Taube, ja, aber auch der blinde Stier, verheiratet mit einem zerbrechlichen, zerdrückten Schmetterling.

Aber die Kahlo war weit mehr, das zeigt uns nun ihr Tagebuch: ihre Freude, ihren Spaß, ihre phantastische Vorstellungskraft. Das Tagebuch ist ihre Rettungsleine zur Welt. Wenn sie sich selbst sah, malte sie, und sie malte, weil sie allein war, und sie selbst war der Gegenstand, den sie am besten kannte. Aber wenn sie die Welt sah, schrieb sie – paradoxerweise – ihr Tagebuch, ein gemaltes Tagebuch, das uns deutlich macht, daß ihre Arbeit, wie innerlich sie auch war, der sie umgebenden physi-

\* Übersetzung: Mein Diego: Spiegel der Nacht. Deine Augen grüne Schwerter in meinem Fleisch. Wellen zwischen unseren Händen. Du ganz und gar im klanggefüllten Raum – im Schatten und im Licht. Du sollst AUXOCROMO heißen, der die Farbe einfängt. Ich CROMOFORO, die die Farbe gibt. Du bist alle Kombinationen der Zahlen, das Leben. Ich wünsche mir, die Linie zu begreifen die Form den Schatten die Bewegung. Du erfüllst und ich empfangen. Dein Wort durchzieht den ganzen Raum und erreicht meine Zellen das sind meine Sterne, und zieht zu deinen, die sind mein Licht.



**Kahlo mit Ehemann Rivera (um 1938)**

schen Welt der Tiere, Früchte, Pflanzen, Erden und Himmel immer ungeheuer eng verbunden war.

Mit der Revolution geboren, spiegelt und transzendiert Frida Kahlo die zentralen Ereignisse des 20. Jahrhunderts in Mexiko. Sie spiegelt sie in ihren Bildern von Leid, Zerstörung, Blutvergießen, Verstümmelung, Verlust, aber auch in ihrem Humor, ihrer Fröhlichkeit, ihrer *alegría*, die ihr schmerzreiches Leben auszeichnet. Die Lebendigkeit, die Kreativität, der Witz, die übermütige Phantasie, die durch das Tagebuch ziehen, erhellen die Überlebenskraft, die ihre Bilder auszeichnet.

Ein lebhaftes, fröhliches Kind, von Kinderlähmung heimgesucht und von der typisch mexikanischen Eigenschaft der Bosheit geplagt, andere lächerlich zu machen, vor allem die Unsicheren, Unvollkommenen. Die hübsche, kleine Frida, das bemerkenswerte Kind deutsch-ungarisch-mexikanischer Eltern, die kleine Frida mit der Ponyfrisur, den wippenden Bändern und den großen Haarschleifen wird plötzlich Frida das Holzbein, *Frida pata de palo*.

Das Spottgeschrei vom Schulhof muß ihr das ganze Leben hindurch gefolgt sein. Es hat sie nicht umgeworfen.

Die junge Kahlo, in viele Kleider gehüllt, eine Heilige Johanna der befreienden Kultur der Revolution, gehörte zu einer Gruppe von jungen Leuten, die *Las Cachuchas* – die Mützen – genannt wurden, die sich stolz und herausfordernd in ihrer Drillichkleidung und ihren proletarischen Schirmmützen über alle erhabenen Figuren lustig machten, randalierend durch die akademischen Wandelhallen zogen und Straßenbahnen klauten, wie Buñuel es später in einem seiner Filme zeigte.

Mexiko-Stadt, heute die größte Metropole der Welt, war damals klein mit seinen 400 000 Einwohnern. Es war eine hübsche, rosenfarbene Stadt mit herrlichen Kirchen und Palästen aus der Kolonialzeit, nachgemachten Pariser Villen, fröhlichen zweistöckigen Gebäuden mit großen bemalten Fluren (*zaguanes*) und schmiedeeisernen Balkonen; mit lieblichen, verwilderten Parks, breiten Avenuen. Und mit glasklarer, unverschmutzter Luft.

Ihr Leben lang war die Kahlo unterwegs auf der Suche nach der dunkleren Stadt, sie entdeckte ihre Farben und Gerüche, lachte in den *carpas*, dem Volkstheater in proletarischen Vierteln, ging in die *cantinas* und suchte die Gesellschaft, mit der sie etwas anfangen konnte. Denn Frida Kahlo war eine einsame Frau, geschaffen für Kameradschaft, Gruppen und sehr enge Freundschaften. Zuerst *Las Cachuchas*, später *Los Fridos*. Sie hatte das Bedürfnis, sich vor dem zügellosen Kannibalismus des intellektuellen Lebens in Mexiko zu schützen. *Defenderse de los cabrones*: „Sich gegen die Scheißkerle wehren“ war eine ihrer Devisen ihr Leben lang.

Doch die Stadt, die sie liebte und fürchtete, schlug sie gnadenlos nieder. Im September 1925 stieß eine Straßenbahn in den klapprigen Bus, in dem sie saß, brach ihre Wirbelsäule,

ihr Schlüsselbein, ihre Rippen, ihr Becken. Ihr bereits verkümmertes Bein wurde elfmal gebrochen. Ihre linke Schulter blieb für immer ausgekugelt, ein Fuß wurde zerschmettert. Eine Haltestange drang ihr in den Rücken und trat durch die Vagina wieder aus. Nach dem Aufprall lag Frida nackt und blutig auf dem Boden, aber mit goldenem Staub bedeckt. Ihrer Kleider entledigt, übersät von dem Goldstaub aus einem zerrissenen Päckchen, das ein Handwerker bei sich hatte: Kann es ein schrecklicheres und schöneres Porträt von Frida geben als dieses?

Der Schmerz, der Körper, die Stadt, das Land.

**D**er Schmerz macht Frida Kahlo nicht stumm. Ihr Schrei ist vernehmlich, weil er eine sichtbare und emotionale Form erhält. Sie ist ein großes Sprachrohr des Schmerzes in einem Jahrhundert, das vielleicht nicht mehr Leiden gesehen hat als andere Zeiten, aber sicherlich eine ungerechtere und darum beschämendere, zynischere und öffentlichere, programmiertere, irrationalere und willkürlichere Form des Leidens als je zuvor. Von dem armenischen Massaker bis Auschwitz, vom Überfall auf Nanking bis zum Gulag, von den japanischen Gefangenenlagern bis zum nuklearen Holocaust in Hiroshima haben wir Schmerz gesehen, haben wir Grauen empfunden wie nie zuvor in der Geschichte.

Frida Kahlo übersetzt wie kein anderer Künstler unseres geschundenen Jahrhunderts den Schmerz in die Kunst. Vom Tag ihres Unfalls bis zum Tag ihres Todes muß sie 32 Operationen erdulden. Ab 1944 muß sie acht Korsetts tragen. 1953 wird ihr Bein amputiert, da Wundbrand einsetzt. Ihr verwundeter Rücken näßt und „stinkt wie ein toter Hund“. Sie wird nackt an den Füßen aufgehängt zur Stärkung ihrer Wirbelsäule. Sie verliert ihre Föten in großen Lachen von Blut. Ständig ist sie

\* Inschrift links: Die Neidische.



Kahlos Eltern (1898)

MUSEO DOLORES OLMEDO PATINO

von Blutflecken, Chloroform, Nadeln, Skalpellen umgeben. Sie ist ein mexikanischer St. Sebastian, gefesselt und mit Pfeilen gespickt.

Ihr Schmerz. Ihr Körper. Sie sind Quellen für Frida Kahlos Kunst, aber nicht nur, nicht ausschließlich. Da ist Wilhelm Kahlo, ihr Vater, ein Fotograf deutsch-ungarisch-jüdischer Abstammung, dessen Arbeiten den starren, posierenden Porträts des 19. Jahrhunderts sehr nahestehen. Wilhelm Kahlo hatte viele Aufträge für Kalenderbilder, die Verblüffung darüber, daß man jedem ein Gesicht geben konnte, war wohl immer noch vorhanden. Die Kamera stiehlt dem Hofmaler und selbst dem bürgerlichen Maler das Privileg. Nicht nur die Reichen, nicht nur die Mächtigen haben nun ein Recht auf ein eigenes Gesicht.

Es gibt das mexikanische *retablo*, das Kirchenbild, das demütige Exvoto. Von anonymen und ebenso demütigen Händen auf ein Brett oder ein Stück Metall gemalt, gibt es ein schreckliches Ereignis wieder, einen Unfall, eine Krankheit, einen schmerzlichen Verlust, und dankt den Heiligen, Gott selbst, der Heiligen Jungfrau für die Rettung unseres Lebens, unserer Gesundheit, dafür, daß wir Verlust, Krankheit, Schmerz überstanden haben. Zum Dank für das Wunder.

Und dann ist da José Guadalupe Posada, der wunderbare mexikanische Zeichner der Jahrhundertwende, der Flugblät-



Tagebuch-Doppelseite mit Porträt- und Landschaftsskizze\*: „Meine Themen sind meine Gefühle“



Tagebuch-Doppelseite mit Selbstbildnis\*: „Über Vogelwesen kommen wir zu uns selbst“

ter zeichnete und druckte, die die Sprachlosen und Ungebildeten informierten: Szenen von Mord, Selbstmord, Strangulierungen, Verstümmelungen auf den Straßen, von Krawallen in Kneipen, von Monstrositäten und Revolutionen. Der Tod, ob er auf einem Fahrrad sitzt oder einen Lillian-Russell-Hut auf dem Kopf hat, steht über allen Nachrichten. Er steht über Zeit und Geschichte.

Posada kommt von Goya her, dem spanischen Maler, der dem Exzentrischen und dem Marginalen des mittelalterlichen Reigens von Pest und Tod, des *danse macabre*, Allgemeingültigkeit verliehen hat; und er kommt von Breughel her und dessen farbenreichen, detaillierten Darstellungen vom Leben des Volkes. Mit dazu gehören auch noch zwei Lieblingsmaler der Kahlo, einer aus der Vergangenheit und einer aus der Gegenwart: Bosch und Magritte. Von ihnen lernt Frida, daß die Phantasie einen realistischen Pinsel braucht.

Sie versteht es, zu ihren ursprünglichen Quellen zurückzukehren und sie umzuwandeln. Sie bringt die Fotografien ihres Vaters zum Leben, behält aber auch etwas von deren steifer Ausstrahlung bei. Keine Malerin von Träumen, darauf besteht sie, sondern eine Malerin ihrer eigenen Wirklichkeit. „Ich male mich selbst, weil ich allein bin. Ich bin der Gegenstand, den ich am besten kenne.“

Ihre Wirklichkeit ist ihr eigenes Gesicht, der Tempel ihres zerbrochenen Leibes, die Seele, die ihr blieb. Wie Rembrandt, wie van Gogh erzählt die Kahlo ihre Biographie in ih-

ren Selbstporträts. Doch die Aura des Merkwürdigen, die Verschiebung und Verfremdung von Objekten und Szenarien, das bringt sie gelegentlich auch in die Nähe des Surrealismus.

Frida Kahlo erinnert nachhaltig daran, daß das, woraus die französischen Surrealisten ein System machten, in Lateinamerika stets alltägliche Wirklichkeit war, Teil des kulturellen Stroms, eine spontane Verschmelzung von Mythos und Tatsache, von Traum und Wachsein, Vernunft und Phantasie. Die Werke von Gabriel García Márquez und das, was man als „magischen Realismus“ bezeichnet, sind das zeitgenössische Bild dieser Wahrheit. Der große Beitrag des hispanischen Geistes, von Cervantes bis Borges, von Velázquez bis Kahlo, ist die Gewißheit, daß die Imagination fähig ist, etwas zu erschaffen – wenn nicht die Welt, so doch eine Welt.

Meine Themen, sagt sie, sind meine Gefühle, meine Stimmungen, meine Reaktionen auf das Leben. Und da ist natürlich Mexiko, ein Land, in dem alles Kunst ist (oder gewesen ist, v. P. = vor dem Plastikzeitalter), vom bescheidensten Küchengerät zum erhabensten Barockaltar. Frida Kahlos Selbstporträts sind schön aus dem gleichen Grund, wie die von Rembrandt schön sind: Sie zeigen uns die aufeinanderfolgenden Identitäten eines menschlichen Wesens, das noch nicht ist, aber sein wird.

**E**ine Schleife um eine Sprengbombe, sagte André Breton, als er Frida Kahlos Kunst beschrieb, ihre explosive oder besser ihre erschütternde Schönheit. Die politische Dimension dieses Satzes hat natürlich viel mit der surrealistischen Sehnsucht nach wiedererlangter Einheit zu tun. Die in-

\* Mit Bildinschrift „In Liebe für meinen kleinen Diego“ und einer Markierung an der Stelle, an der ihr Bein amputiert wurde.



nerer, traum-hafte, psychische Revolution sollte von der äußeren, politischen, materiellen, befreienden Revolution nicht zu trennen sein. Die Hochzeit von Marx und Freud. Doch in Kahlos wahrhaft subversivem Geist würde das wohl eher auf die Hochzeit von Groucho Marx und Woody Allen hinauslaufen.

Vor einigen Jahren wollte meine Frau von dem Dramatiker Eugène Ionesco wissen, wer seiner Meinung nach die beiden intelligentesten und die beiden dümmsten Männer der Moderne gewesen seien. Ionescos Antwort: Marx und Freud – in beiden Fällen.

Die Widersprüchlichkeit der beiden Revolutionen, der inneren und der äußeren, hat alle schreibenden und bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts verfolgt. Der Surrealismus und der Marxismus, beide träumten sie von einer Menschlichkeit, die sich von jeder Entfremdung befreit und zu ihrem unverfälschten Urzustand zurückkehrt, dem Goldenen Zeitalter, als alles allen gehörte.

Der Kommunismus war die politische Kulmination des romantischen Traums. Stalin machte dieser Illusion ein Ende, aber im Mexiko der dreißiger Jahre weckte Trotzki's Exil bei vielen die Hoffnung, daß die stalinistischen Entartungen noch immer korrigierbar seien und ein echter Arbeiter-und-Bauern-Staat irgendwann, irgendwo errichtet werden könnte.

Frida Kahlo lebte im politischen Mexiko des revolutionären Einparteiensystems, dem System des PNR (Partido Nacional Revolucionario), dem Vorläufer des derzeitigen, ewig lebenden PRI (Partido Revolucionario Institucional). Um die Errungenschaften der Revolution zu fördern, verlangte die Partei Einigkeit und Unterwerfung. Es gab keinen anderen Weg, die Feinde der Revolution, die Reaktionen von innen (die katholische Kirche, die enteigneten Großgrundbesitzer) und die Reaktionen von außen (die US-Regierung und die internationalen Firmen in Mexiko, deren Interessen sie schützte), zu bekämpfen. Im Austausch für die Einigkeit bescherte die Regierung den Mexikanern wirtschaftlichen Fortschritt und sozialen Frieden. Allerdings nicht Demokratie, denn politische Freiheit würde den höchsten Wert, die nationale Einheit, inneren wie äußeren Feinden gegenüber schwächen.

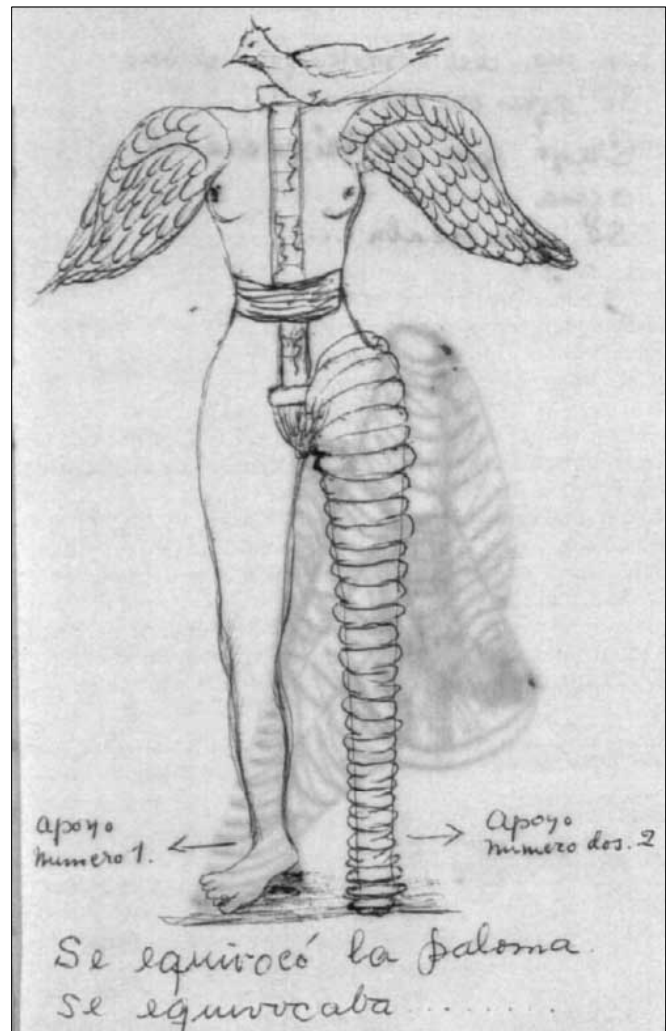
Doch immerhin konnte die revolutionäre Regierung die Landreform, ein staatliches Schulwesen und ein nationales Gesundheits- und Kommunikationssystem durchsetzen. Die Aura von revolutionärem Fortschritt in Mexiko zog viele ausländische Radikale ins Land.

Lázaro Cárdenas, Präsident von 1934 bis 1940, versuchte die nationale Einheit mit echtem sozialem Fortschritt in Einklang zu bringen. Es war Cárdenas, der Trotzki nach Mexiko einreisen ließ, um ihn, für eine kurze Weile, vor Stalins Mördern zu bewahren. Diego Rivera empfing Trotzki, bot ihm Gastfreundschaft und Schutz und trotzte den heftigen Angriffen der mexikanischen Kommunisten.

Frida sah damals die Politik mit den Augen Riveras. Und Rivera war ein phantastischer Anarchist, ein Mythomane, ein zwanghafter Lügner und begnadeter Geschichtenerzähler. Wie waren diese Eigenschaften (oder Fehler, wenn man so will) mit dem dogmatischen Kommunismus vereinbar? Ich habe den Verdacht, daß viele lateinamerikanische Kommunisten in Wahrheit abtrünnige Katholiken sind, die



**Kahlo und Rivera (1936)**



**Tagebuch-Seite mit Zeichnung\***

Die Phantasie braucht einen realistischen Pinsel

sich nach Trost und Zuspruch sehnen. Da sie das katholische Obdach verloren haben, suchen sie bei den Kommunisten Zuflucht.

Frida und Diego: Sie gestand, daß ihr in ihrem Leben zwei Unfälle widerfuhren, der Straßenbahnunfall und Diego Riveras. An ihrer Liebe zu dem Mann gibt es keinen Zweifel. Er war untreu. Ihr Vorwurf lautete: Wie konnte er sich mit Frauen einlassen, die seiner nicht wert oder ihr nicht ebenbürtig waren?

Er gestand: „Je mehr ich sie liebte, um so mehr wollte ich sie verletzen.“ Sie parierte mit zahlreichen Liebhabern, Männern und Frauen. Er tolerierte die Frauen, die Frida liebten, nicht aber die Männer. Sie hatte eine geradezu pantheistische Art zu lieben, sie wollte „Diego gebären“. „Ich bin er“, schrieb sie, „von der primitivsten und ältesten Zelle an. Jeden Moment ist er mein Kind, mein Neugeborenes, jeden Augenblick, täglich, von mir selbst.“

Eine solche Liebe zu einem solchen Mann unter solchen Bedingungen, das konnte nur zu sexueller Erfüllung außerhalb und zu politischer Loyalität innerhalb dieser Kind-Ehe führen. Vielleicht versuchte Frida in ihrer Affäre mit Leo Trotzki beides miteinander zu verbinden, Erfüllung und Loyalität.

Doch Trotzki und Rivera waren so verschieden, daß dieses Arrangement nicht von Dauer sein konnte. Der formale, ra-

\* Bildinschriften: „Stütze Nummer 1, Stütze Nummer zwei“. Die Inschrift unter der Figur paraphrasiert eine Verszeile des spanischen Dichters Rafael Alberti: „Getäuscht hat sich die Taube“.

tionale, autoritäre, äußerst disziplinierte, extrem altweltliche, europäische Trotzki war wie Eis neben dem Feuer des flinkernden, sinnlichen, unkonventionellen, intuitiven, spöttischen und spaßenden, sehr neuweltlichen Rivera.

Leo Dawidowitsch Trotzki, der Dialektiker. Diego María Rivera, der Anarchist. Das konnte nicht zusammengehen, und als die beiden Männer schließlich im Streit auseinandergingen, folgte die Frau ihrem wahren, ungetreuen, großartigen, quälerischen und zärtlichen Geliebten: Diego Rivera.

Diego hatte seine unerschütterliche Liebesaffäre mit dem Kommunismus. Innerhalb und außerhalb der Partei widerstand er den ständigen Angriffen der Apparatschiks. Er ging so weit, daß er sich selbst ausschloß. Was für ein Revolutionär war dieser Rivera, der seine Wandgemälde in den öffentlichen Gebäuden Mexikos und in den amerikanischen Zitadellen des Kapitalismus anbrachte, der Geld von reaktionären mexikanischen Regierungen und von Gringo-Millionären nahm? Es muß ihn amüsiert haben: Da stand er, von den Millionären ein Werkzeug des Kommunismus, von den Kommunisten ein

\* Die kommunistischen Heroen sind den zentralen Symbolen der aztekischen Kultur gegenübergestellt.



Kahlo und Trotzki (1937)

MUSEO DOLORES OLMEDO PATINO

Werkzeug des Kapitalismus genannt. Aber Frida hatte recht: Wie so viele abtrünnige Katholiken, die auf ihrem Totenbett nach einem Priester rufen, der ihnen die Beichte abnimmt, brauchte Rivera die letzte Ölung der Kommunistischen Partei.

1954 wurde er schließlich wieder in die politische Kirche aufgenommen. Auch Frida hatte sich pflichtbewußt um Wiederaufnahme bemüht. Marx, Lenin und Stalin erschienen in ihrer Ikonographie so

regelmäßig wie Christus, die Jungfrau und die Heiligen auf den katholischen Votivbildern, die ihre Kunst so sehr beeinflusst hatten. Marx, Lenin, Stalin. Das waren die neuen Fürsprecher. Dank ihrer würde das neue Wunder geschehen.

Der Kalte Krieg verhärtete die politischen Positionen. Nicht jeder konnte seinen Humor bewahren, als in Washington und Moskau die Falken an die Macht kamen und uns die Furcht vor der Bombe lehrten.

Im Juni 1954, nach dem Sturz der demokratischen Regierung von Guatemala durch einen von der CIA organisierten Coup, war die Politik der guten Nachbarschaft zu Ende. Die Zeit von Franklin D. Roosevelt war vorbei. Jetzt nannte John Foster Dulles das Guatemala-Abenteuer „einen glorreichen Sieg für die Demokratie“. Für Guatemala begannen 40 Jahre Diktatur, Völkermord, Folter und Leid. Vielleicht haben Fri-



Tagebuch-Doppelseite mit Leitbildern\*: Ikonographie der politischen Kirche

da und Diego das kommunistische Versprechen gehörig überschätzt. Was sie allerdings nicht unterschätzten, war die Bedrohung, die die US-Außenpolitik für Lateinamerika darstellte.

**A**ber gab es in Frida Kahlos Politikverständnis nicht noch einen tieferen Sinn als Rivera, Marxismus und den Kalten Krieg? Sie war eine Frau und Künstlerin, die einbezogen war in die Herrlichkeit der universellen Feier, die nach dem Zusammenhang aller Dinge fragte, eine Priesterin, die alle Wesen der Schöpfung für heilig erklärte, eine Pantheistin. Ihre Kunst ist nicht damit befaßt, sich der Wirklichkeit zu beugen, sondern damit, eine andere, eine fernere, eine erfundene Wirklichkeit zu schaffen.

Bei Frida Kahlo zeigt sich ein Humor, der über die Politik und selbst die Ästhetik hinausreicht, der dem Leben selbst die Rippen kitzelt. Das Tagebuch ist das beste Beispiel für diesen frechen, mit Worten spielenden, lebendigen Sinn für Sprache, der die Kahlo zu einer so liebenswerten und letztlich, trotz all ihrer Leiden, glücklichen Gestalt macht. Ihre Stimme war, so sagen alle, die sie gekannt haben, tief und rebellisch, *carcajadas*, das Lachen aus vollem Hals, und *leperadas*, die Kraftausdrücke, gehörten wesentlich dazu.

Sie konnte die wunderschönen Couplets von *La Malagueña* in perfektem Falsett singen. Sie verstand sich bestens mit Tischlern, Barmixern, Schustern, Anarchisten, Dienstboten, angehenden Künstlern. Sie hatte die mexikanische Angewohnheit, alle Wörter in ihrer Verkleinerungsform zu verwenden, machte sie hübscher, kindlicher, streichelte sie und entdeckte sozusagen die Klitoris der Lust in jedem Wort: *chaparrita* für kleine Frau, *chulito* für ihre männlichen Freunde, *doctorcito*, ja sogar *doctorcito Wilsoncito*, für einen ihrer vielen Ärzte. Sie selbst war *chiquita*, *chicuita*, die Kleine, die Kleinste, *Friducha*, Fridachen.

Mexikanische Diminutive sind eine Art Verteidigungsstrategie gegen die Arroganz der Reichen und gegen die Unterdrückung durch die autoritäre Tradition Mexikos. Diminutive spielen den Mächtigen Höflichkeit und Unterwerfung vor, sie lullen die Arroganten ein.

Frida wandte ihren Humor auch auf die USA an, räumte aber ein, daß die Rockefeller denjenigen, den sie feuern, immerhin ansehen, während die Mexikaner einem das Messer in den Rücken bohren. Doch wie Rivera war auch sie von Gringo-Gesichtern irritiert und konnte sie nicht malen. Sie erschienen ihr farblos, wie halbgebackene Brötchen, sagte sie. Und amerikanische Frauen, die versuchten, sie zu imitieren, sahen für sie wie „Kohlköpfe“ aus.

Halsketten, Ringe, Kopfbedeckungen aus weißem Organza, blumige Bauernblusen, granatapfelrote Umschlagtücher, lange Röcke, das alles verhüllte den zerbrochenen Körper. Doch auch die Kleidung war eine Art von Humor, eine große Maskerade, eine theatralische, faszinierende Form von Auto-



Kahlo-Gemälde „Der verletzte Hirsch“ (1946): In ihrem eigenen Körper zerrissen

erotik und zugleich eine Aufforderung, sich den leidenden, nackten Körper darunter vorzustellen und seine Geheimnisse zu entdecken.

Die Kleider der Frida Kahlo waren mehr als eine zweite Haut. Sie hat es selbst gesagt: Sie waren ihre Art, sich für das Paradies zu kleiden, sich auf den Tod vorzubereiten. Während der Tod sich an sie heranschlich, kleidete sie sich in volle Pracht, um auf dem Bett zu liegen und zu malen. „Ich bin nicht krank“, schrieb sie. „Ich bin zerbrochen. Aber solange ich malen kann, bin ich froh, daß ich am Leben bin.“

Ihr Tod kommt in Mexiko, aus Mexiko, am 13. Juli 1954. Im Unterschied zur europäischen Auffassung des Todes als Endlichkeit sehen wir im Tod den Anfang. Wir kommen aus dem Tod. Wir sind alle Kinder des Todes. Frida hatte eine Art, den Tod zum Narren zu halten, mit ihm herumzuspielen. Sie nutzte ihre Sprachkraft und gab ihm Namen wie *La Mera Dientona*, der alte Raffzahn, *La Tostada*, die Ge grillte, ein Euphemismus für *La Chingada*, die alte Hure, *La Catrina*, die Ballkönigin, *La Pelona*, die Kahle, haarlos wie ihre geliebten Itzcuintli-Hunde. Aber sie nannte den Tod auch „einen gewaltigen, einen sehr stillen Ausgang“.

In dem Maße, in dem ihre Hoffnung ihre Kunst war und ihre Kunst ihr Himmel, ist das Tagebuch Frida Kahlos größ-

ter Versuch, eine Brücke zu schlagen zwischen dem Schmerz des Körpers und der Herrlichkeit, dem Humor, der Fruchtbarkeit und Äußerlichkeit der Welt. Sie malte ihr inneres Sein, ihre Einsamkeit wie nur wenige Künstler. Das Tagebuch verbindet sie mit der Welt durch ein großartiges und geheimnisvolles Wissen davon, daß „wir auf uns selbst zukommen, über tausend Steinwesen – Vogelwesen – Sternwesen – Mikrobenwesen – Quellwesen zu uns selbst“.

Sie wird niemals ihre Augen schließen. Denn, wie sie hier zu jedem von uns sagt: „Ich schreibe dir mit meinen Augen.“ □



Kahlo (1950)