

LATEINAMERIKANISCHE KUNST IM UMBRUCH – Das Beispiel der mexikanischen Wandmalerei*

„... und die heutigen Maler unseres Landes haben uns
fast nichts mehr zu sagen.“

Elena Poniatowska, Mexico 1982

Es mag auf den ersten Blick verwunderlich erscheinen, einen Beitrag über den Umbruch in den bildenden Künsten Lateinamerikas mit einem Zitat einzuleiten, das im Rückblick auf eine vergangene, als bedeutend empfundene Periode den Künstlern der Gegenwart kaum öffentlichen Einfluß und Ausdrucksfähigkeit zugesteht. Die angeführte Äußerung wird verständlich, wenn man sie mit dem amerikanischen Kontext, aus dem heraus sie erwachsen ist, in Verbindung bringt, und doch verstellt diese nostalgische Sicht die transzendierenden Aspekte ihres Gegenstandes, vor allem auch für die Kunst außerhalb Mexikos.

Elena Poniatowska, gegenwärtig eine der bedeutendsten Erzählerinnen Mexikos, die durch ihre Reportage über das Massaker an den Demonstranten von Tlatelolco 1968 bekannt wurde, geht in dem Text, aus dem das obige Zitat entnommen ist, auf das „Mexiko der großen Wandbilder“ ein, das eine Kunst hervorbrachte, „die dann weltweit die Kunst beeinflußt hat, und die schließlich die einzige ist, die als Strömung Universalität erlangt hat“¹. Sie bezieht sich vor allem auf die Zeitspanne von 1920 bis 1940, in der sich die mexikanische Wandmalereibewegung herausbildete, die im umfassenderen Sinne auch als „Mexikanische Renaissance“² in die Geschichte eingegangen ist. Sie verbindet sich hauptsächlich mit den Namen José Clemente Orozco (1883–1949), Diego Rivera (1886–1957) und David Alfaro Siqueiros (1896–1974). Es ist zweifellos *das* ästhetische Phänomen im Bereich der bildenden Künste in Lateinamerika, das außerhalb des Kontinents am ehesten etwas von der Eigenständigkeit der Malerei vermittelte.

Allgemein gilt, daß Literatur und Film, gelegentlich auch die Musik, zumeist reduziert auf die Folklore, das hiesige Bild von der lateinamerikanischen Kultur bestimmen, wobei politische Umstände wie der massenmediale, antiauratische Charakter dieser Kunstformen ihre Rezeption begünstigen, und sei es auch vorerst nur innerhalb intellektueller Zirkel. Zusätzlich zeigen auch die romanischen Länder wie Italien, Frankreich und selbst das ehemals franquistische Spanien eine traditionell größere Aufgeschlossenheit, und vor allem bildende Künstler aus lateinamerikanischen Ländern bevorzugen bis heute Rom, Paris oder Barcelona und Madrid als längerfristiges oder vorübergehendes Domizil gegenüber anderen europäischen Städten.

Abgesehen von Ausstellungen, die vornehmlich Staffelmalerie, Zeichnung

oder Grafik zeigen können, widersetzt sich die Wandmalerei schon per definitionem einer direkten, unabhängig vom Ursprungsort vollziehbaren Wahrnehmung, es sei denn durch fotografische Reproduktionen, die ein optisch wie funktional eindimensionales, an Authentizität mangelndes Bild vermitteln. Da die Wandmalerei stärker als die anderen Kunstgattungen genuin lateinamerikanische Formen und Inhalte transportiert, wurde bisher der Blick auf die Malerei im Wesentlichen auf einzelne Künstler reduziert, die zumeist in Westeuropa oder den USA leben oder zeitweise gelebt haben und deren Werke als exotische Variante des Surrealismus oder anderer europäischer Kunstströmungen „gehandelt“ werden. Als Beispiele seien hier Wilfredo Lam (1902–1982), Roberto Sebastian Matta (geb. 1911) und Fernando Botero (geb. 1932) angeführt.

Einer vergleichenden Kunstwissenschaft käme die Aufgabe zu, sich von einer eurozentristischen oder anglo-amerikanischen Sicht frei zu machen und das Eigene, Typische und Besondere der lateinamerikanischen Kunst herauszuarbeiten. Zugegeben: Der Einfluß Westeuropas und der USA ist weiterhin groß. Und die Unabhängigkeit vom Kunstmarkt zwingt viele Künstler Lateinamerikas wie übrigens auch aus anderen Ländern der sogenannten Dritten Welt aus Überlebensgründen in die existenzielle Emigration. Daneben gibt es vielfach auch die politische Emigration, die selbst innerhalb der Länder Lateinamerikas funktioniert.

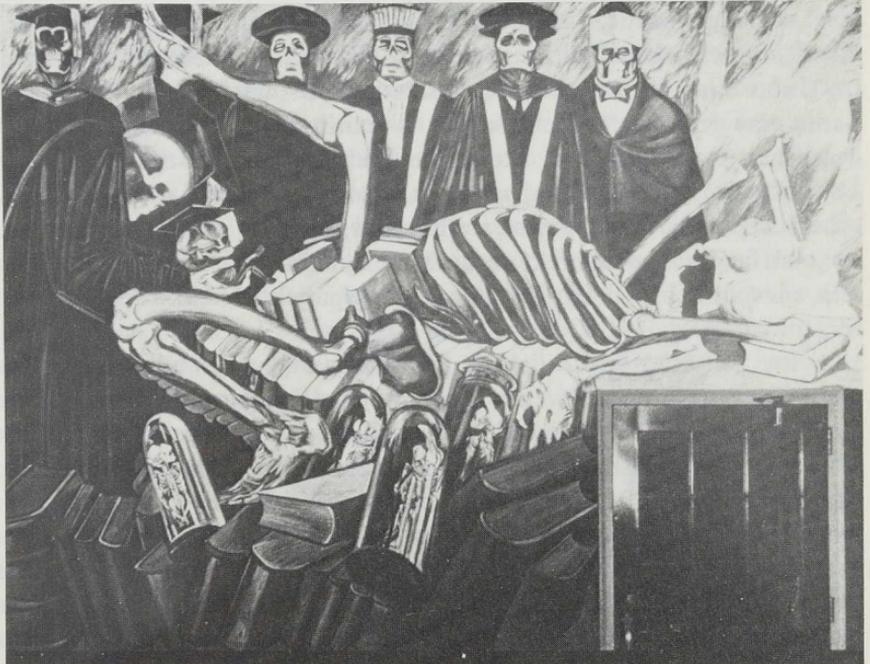
In einer kurzen, populären Übersicht über die „Lateinamerikanische Kunst der Gegenwart“ stellt der Autor fest: „Gewiß ist es übertrieben zu behaupten, daß der Großteil dessen, was heute geleistet wird, weiterhin von Paris oder New York beeinflußt ist.“ Es ist übertrieben, aber doch nicht falsch, und so heißt es im selben Zusammenhang: „Im großen und ganzen ist die zeitgenössische Kunst Lateinamerikas den Bewegungen der internationalen Kunst gefolgt.“³ Dafür stehen so bekannte Namen wie der in Mexiko lebende Maler Carlos Mérida (geb. 1891) oder der Mexikaner Rufino Tamayo (geb. 1899) mit Formen poetisch-surrealer Abstraktion, die kinetischen Künstler Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Diez und Alejandro Otero aus Venezuela und Julio Le Parc und Luis Tomasello aus Argentinien, oder die Künstler einer fantastischen Figuration wie der Mexikaner Francisco Toledo, der Chilene Nemesio Antunez, der Peruaner Hermann Braun oder der Kolumbianer Luis Caballero. Viele weitere Namen und Kunstströmungen wären zu ergänzen, doch es geht hier um das Aufzeigen von Exemplarischem und nicht um Systematik.

Ein Umbruch in den bildenden Künsten Lateinamerikas, der ihr erstmalig Aufmerksamkeit im Westen sicherte, ließe sich aber kaum aus der Beobachtung der mehr oder weniger vorhandenen Nähe zur europäischen Avantgarde ableiten, die den jeweiligen Grad der Angleichung oder der eigenständigen Verarbeitung als Bewertungsgrundlage heranzöge, nach dem man Verlauf und Qualität der einzelnen Länder-Kunstgeschichten festlegte. Das Verständnis der Kunstentwicklung wird eher gefördert, wenn man die geschichtliche Eigen-

Diego Rivera,
Revolutionäre Drei-
einigkeit, 1928/29
Secretaria de Educación
Pública, Mexiko-Stadt



José Clemente Orozco,
Totgeborene Wissen-
schaft, 1932
Dartmouth College,
Hanover,
New Hampshire, USA



dynamik des Kontinents berücksichtigt und nicht von außen herangetragene Maßstäbe anlegt. Tut man dies, so gerät die mexikanische Wandmalerei – der wohl bedeutendste Beitrag des Kontinents zur Kunst des 20. Jahrhunderts – zu einer anachronistischen, überlebten Kunst, die sich durch Verstrickungen in Politik und Polemik kompromittiert habe und in nationalistischer Befangenheit verharre.⁴ Dem hatte schon 1933 der mexikanische Schriftsteller Ermilo Abreu Gómez zu Recht entgegengehalten: „La universalidad se da, no se recibe.“⁵

Die Aufmerksamkeit auf die mexikanische Wandmalerei als einem nicht bloß historischen, sondern weiterhin Aktualität beanspruchenden Phänomen zu lenken, wird durch unterschiedliche Faktoren begünstigt, im spezifisch deutschen Falle auch gehemmt. Das allgemein zu beobachtende Interesse an öffentlicher Kunst führte zur Wiederentdeckung des Mediums Wandmalerei Ende der sechziger Jahre, anfangs ausschließlich in den USA, später auch in Westeuropa und richtete den Blick auch auf das mexikanische Vorbild. Die Rezeption der mexikanischen Wandmalerei in Deutschland ist komplizierter und man muß ein wenig historisch ausholen. Nachdem sie sich in den zwanziger Jahren noch kaum hatte entfalten können⁶, wurde sie danach durch den Faschismus abrupt unterbrochen. Nach dem Zweiten Weltkrieg verhinderte die Vorherrschaft der abstrakten Kunst und der Kalte Krieg erneut eine intensive Auseinandersetzung mit dem „muralismo“. Außerdem erschwerte die breite Aufnahme der Wandmalerei in der DDR, wo zahlreiche Bücher zum Thema erschienen sind⁷ und die eigene Wandmalerei bis zu einem gewissen Grad vom mexikanischen Beispiel stimuliert wurde, die unvoreingenommene Beschäftigung mit dem Gegenstand im westlichen Teil Deutschlands. Erst seit den siebziger Jahren wurde das Tabu durchbrochen und in verschiedenen Ausstellungen – wobei West-Berlin eine privilegierte Rolle spielte – und in den aus diesem Anlaß herausgegebenen Katalogen auch hier erste Positionsbestimmungen formuliert.⁸ Die intensive Beschäftigung mit den zwanziger Jahren als einer besonders schöpferischen Dekade dieses Jahrhunderts, die in Europa in den letzten Jahren stattfand, rückte indirekt auch die mexikanische Entwicklung ins Bewußtsein, obwohl keines der großen Ausstellungsprojekte Mexiko oder Lateinamerika miteinbezog.⁹

Erster Weltkrieg und Russische Revolution bilden den historischen Hintergrund für die europäische Entwicklung. Beide Ereignisse zeitigten in Mexiko nur ein geringes Echo, war das Land doch durch seine eigene Revolution von 1910 bis 1917 in Anspruch genommen. Sie beendete die fast dreißigjährige Herrschaft von Porfirio Díaz. Mit der neuen Verfassung von 1917, eine der modernsten der damaligen Zeit, wurde das Besitzrecht der Nation an den Bodenschätzen erklärt, die Agrarreform in Angriff genommen und neue Arbeitsgesetze erlassen. Die Revolution beendete den halbfeudalen Status des Landes und schuf die Voraussetzungen für den bis heute herrschenden Staatskapitalis-



David Alfaro Siqueiros, Zukünftiger Sieg der Medizin über den Krebs, 1958.
Medizinisches Zentrum der Nationalen Sozialversicherung, Mexiko-Stadt.

mus und das faktische Einparteiensystem der Partido Revolucionario Institucional. Die Revolution leitete auf dem kulturellen Sektor einer verstärkte Rückbesinnung auf die eigene Geschichte ein, vor allem auf die indianischen Frühkulturen und deren durch die Coquista gewaltsam verändertes Weiterleben in einem weitgehend mestizisch geprägten Land.

Zahlreiche Künstler, die mit Hilfe von Stipendien in Europa lebten, kehrten Anfang der zwanziger Jahre, als die militärische Phase der Revolution beendet war, in ihr Land zurück und stellten sich dem Aufbau einer neuen Gesellschaft zur Verfügung. Nicht nur die gesellschaftspolitischen Voraussetzungen, auch das Fehlen eines privaten Kunstmarktes, der sich erst ab den dreißiger Jahren zu entwickeln begann, begünstigte die Bereitschaft der Künstler, den Staat als Auftraggeber und fast alleinige Subsistenzmöglichkeit zu akzeptieren. In der Regierungszeit von General Alfaro Obregón (1920–1924) und unter dem Erziehungsminister José Vasconcelos (1881–1959) wurden die Grundlagen zur Wandmalereibewegung gelegt, die sich bis in die dreißiger Jahre fortsetzte und auch in den folgenden Jahrzehnten Impulse weitergab. Ohne auf die einzelnen künstlerischen Tendenzen und die divergierenden Meinungen innerhalb der Gruppe der Wandmaler wie auch in ihrer Position zum staatlichen Mäzen Vasconcelos näher eingehen zu können¹⁰, seien hier nur die zwei bedeutendsten Orte benannt, die Escuela Nacional Preparatoria und die Secretaría de Educación Pública, Sitz des Erziehungsministers, in denen Orozco, Rivera, Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Fernando Leal und Fermín Revueltas ihre Wandbilder malten. Außerdem waren an der Wandmalereirenaissance

sance Dr. Atl, Roberto Montenegro, Xavier Guerrero und Amado de la Cueva beteiligt.

Während ursprünglich noch Rückgriffe auf europäische Renaissancekunst und philosophische Themen im Vordergrund standen – das gilt vor allem für Rivera und Orozco – bildeten die Künstler allmählich eine eigene Formensprache heraus und bezogen sich auf Geschichte und gegenwärtige Situation ihres Landes. Schon damals begannen sie die Allegorie als bevorzugte Ausdrucksform und – für ein streng katholisches Land wie Mexiko nicht verwunderlich – religiöse Darstellungsmuster für ihre Zwecke zu adaptieren¹¹. Orozco stellt die Revolution in seiner Freske „Revolutionäre Dreieinigkeit“ als tragisches Denkmal aus Bauer, Arbeiter und Soldat dar, mit verdeckten oder schmerzverzerrten Gesichtern, mit Armstümpfen, gefalteten Händen oder hilflos das Gewehr umklammernd. Rivera verwandelt die „Revolutionäre Dreieinigkeit“ in seinem Corrido-Zyklus im Erziehungsministerium in eine utopische Begegnung zwischen Bauer und Soldat, die der mit einem roten Stern gekennzeichnete kommunistische Arbeiter in einer brüderlichen Umarmung eint. Rivera und Siqueiros gehörten der Kommunistischen Partei an und viele der anderen Künstler sympathisierten mit ihr. Sie spielte aber niemals eine bedeutende Rolle im politischen Leben Mexikos, sondern es war vielmehr eine diffuse Mischung aus nationalistischen und anarchistischen, antibürgerlichen und antiimperialistischen Ideen und Stimmungen, wie sie sich auch in der offiziellen Staatsideologie finden, die die Künstler beeinflussten.

In dem von Siqueiros Ende 1923 veröffentlichten Manifest der Künstlergewerkschaft wird die indianische Tradition als der größte Besitz der Nation bezeichnet.

„Er ist deshalb groß, weil er aufgrund seiner Herkunft aus dem Volke kollektiv ist; deshalb ist es unser grundsätzliches ästhetisches Ziel, die künstlerischen Ausdrucksformen zu sozialisieren im Hinblick auf das völlige Verschwinden des bürgerlichen Individualismus. Wir lehnen die sogenannte Staffeleimalerei und die gesamte Kunst der ultra-intellektuellen Zirkel ab und loben die Ausdrucksweise der Monumentalkunst, weil sie öffentlicher Besitz und der Öffentlichkeit nützlich ist. Wir erklären, daß jegliche Ästhetik, die dem Gefühl des Volkes fremd ist oder im Gegensatz zu ihm steht, bürgerlich ist. Sie muß verschwinden, weil sie dazu beiträgt, den Geschmack unserer Rasse (Nation) zu pervertieren, der in den Städten schon fast gänzlich verdorben ist. . . . und wir verkünden, daß das höchste Ziel der Kunst, die augenblicklich nur ein Ausdruck der individualistischen Selbstbefriedigung ist, eine Kunst für alle sein soll, eine Kunst der Erziehung und des Kampfes.“¹²

Und wenige Jahre danach formulierte Orozco im US-amerikanischen „Exil“:

„Die höchste, konsequenteste, reinste und stärkste Art der Malerei ist das Wandbild. Einzig allein in dieser Form ist sie eins mit anderen Künsten – mit allen anderen. Das Wandbild ist aber auch die uneigennützigste Form, denn sie kann nicht Gegenstand privaten Gewinnstrebens sein; es läßt sich nicht verstecken, um nur wenigen Privilegierten zu nutzen.

Auch wenn Orozco selbst später in seiner Autobiografie den Unbedingtheitsanspruch der Wandmaler relativierte¹⁴, so kommt der Wandmalerei doch das Verdienst zu, in einer Zeit sozialer und politischer Veränderungen ein adäquates künstlerisches Mittel gefunden zu haben, die Ideen der Revolution bildnerisch umzusetzen, auch wenn ihr hoch angesetzter pädagogischer Anspruch sich nur zu einem geringen Teil realisieren konnte.¹⁵

Die Faszination der „Mexikanischen Renaissance“ war in den zwanziger und dreißiger Jahren bei Teilen der nordamerikanischen Künstlerschaft und den Intellektuellen so groß wie das Interesse der Europäer an der russischen Revolutionskunst. Zahlreiche Besucher aus den USA kamen nach Mexiko: Edward Weston, Tina Modotti, Anita Brenner, Alma Reed, Frances Toor, George Biddle und Katherine Anne Porter. In dem bekannten Mexiko-Report von Ernest Gruening, „Mexico and its heritage“, heißt es:

„Außer bestimmten begrenzten Bereichen, wo spezielle Ereignisse Konflikte mit politischen Autoritäten nach sich ziehen oder herrschenden ‚sozialen‘ Strömungen zuwiderlaufen, existiert eine Atmosphäre persönlicher Unabhängigkeit, die in den meisten Teilen der Vereinigten Staaten unbekannt ist.“¹⁶

Und die New Yorker Malerin Ione Robinson berichtete, noch bevor sie nach Mexiko ging und mit Rivera zusammenarbeitete, über ihre Hoffnungen in Bezug auf die Kunst in den USA:

„What I hope for is to see the day when art will be encouraged to be a part of the life of this country, and I know of only one place where that is happening now: Mexico. Rivera has been painting many of the government buildings with frescoes for the people to look at, and what I have seen in reproduction is very powerful and moving, I believe, because it is the struggle of the Mexican people that he is painting. I would like to do this for our country, perhaps some day it will happen.“¹⁷

Wenige Jahre danach führte US-Präsident Franklin D. Roosevelt im Rahmen seiner New-Deal-Projekte verschiedene Künstlerunterstützungsprogramme durch, die auch die Wandmalerei mit einbezogen.¹⁸ Unmittelbares Vorbild waren Mexiko sowie die Wandbilder, die Orozco, Rivera und Siqueiros in San Francisco, Los Angeles, Detroit und New York zu Beginn der dreißiger Jahre gemalt hatten. Zu dieser quasi Exilsituation für die mexikanischen Wandmaler trug die politische Lage in den Jahren 1924 bis 1934 bei, in denen die Wandmalerei in Mexiko nur geringe öffentliche Unterstützung fand. Allein Rivera konnte mehrere Aufträge ausführen, die zu seinen überzeugendsten Leistungen zählen: Escuela de Agricultura in Chapingo, Palacio de Cortez in Cuernavaca (heute Museum) und der Palacio Nacional in der Hauptstadt, der Sitz der Regierung.

Unter der Präsidentschaft von Lázaro Cárdenas (1934 – 1940), der unter einem populistischen Konzept zahlreiche soziale Postulate der Revolution verwirklichte, erhielt die Wandmalerei einen neuen Aufschwung. Sie konzentrierte sich jetzt nicht mehr ausschließlich auf die Hauptstadt, sondern bezog die Städte und Dörfer der einzelnen Bundesstaaten mit ein. Erstmals wurden in

größerem Umfange auch öffentliche Gebäude miteinbezogen, die stärker mit dem Alltagsleben der Menschen verbunden sind, wie Schulen, Markthallen, Gewerkschaftsgebäude und Landwirtschaftshäuser. Die Künstler schlossen sich zu Produktionsgemeinschaften zusammen, die zum Teil aus der 1934 gebildeten Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios hervorgingen. Bemerkenswerte Projekte in Mexiko-Stadt waren das Centro Escolar Revolución mit Wandbildern von Raul Anguiano, Gonzalo de la Paz Pérez und Aurora Reyes und der Mercado Abelardo Rodríguez, eine Markthalle, an der die US-amerikanischen Geschwister Grace und Marion Greenwood und Paul O'Higgins, der damals schon in Mexiko lebte, der japanische Bildhauer Isamu Noguchi und die mexikanischen Maler Ramón Alva Guadarrama, Angel Bracho, Pablo Rendón und Miguel Tzab Trejo beteiligt waren. Besonders hervorzuheben sind die Wandbilder in Schulen, die oft im Zusammenhang mit den „misiones culturales“, den Alphabetisierungskampagnen, durchgeführt wurden.

In den dreißiger Jahren entstand unter der Leitung von Leopoldo Méndez (1902 – 1969) die bekannte „Taller de Gráfica Popular“, Werkstatt für volkstümliche Grafik, die in Ergänzung zur Wandmalerei direkte politische Ziele verfolgte und eine weite, auch publizistische Verbreitung fand.¹⁹ Orozco malte in den dreißiger Jahren seine bekannten Freskenzyklen in der zweitgrößten Stadt Mexikos, Guadalajara, der Hauptstadt von Jalisco, womit er dort den Grundstein zu einer fast ausufernden Wandbildproduktion legte.²⁰ Seit seinen Fresken im Palacio de Gobierno von Guadalajara wie auch seit Riveras Treppenhausebildern im Palacio Nacional entstanden fast durchgängig in allen Provinzhauptstädten ebenfalls Wandbilder im Sitz der Regionalparlamente mit historischen, meist auf die Regionalgeschichte bezogenen Themen.

Schon am Ende der Cárdenas-Ära erhoben sich Stimmen, die der Wandmalerei eine der religiösen Kunst vergleichbare Dogmatik vorwarfen. Hinter der Maske eines nationalen Sozialismus habe opportunistisches Denken Platz genommen. Der aus Guatemala stammende und besonders als Orozco-Biograf hervorgetretene Kunstkritiker Luis Cardoza y Aragón schrieb 1940:

„Toda esta obra fue construída en función de compromisos políticos o simplemente burocráticos, propaganda o ilustración de un estado social, de una idea; en suma, como culto, frente al cual empieza la crítica a callar en México, como antes frente al arte religioso. ... Existe ya en México un arte declamatorio, amaneradísimo y sentimental, engendrado por esa laica inquisición oportunista.“²¹

Parallel zur steigenden Produktion von Wandmalerei, die während der fünfziger Jahre bis Beginn der sechziger quantitativ ihren Höhepunkt erreichte²², machte sich ein Verflachen der ästhetischen Substanz bemerkbar und ein inhaltlich oft marxistisch drapierter Schwarz-Weiß-Dualismus. Die „Mexikanische Schule“ wurde fast zur Staatsdoktrin und begann auf den jungen Künstlern wie ein Alp zu lasten.²³ Während der Präsidentschaft von Adolfo López Mateos (1958 – 1964) erhielten z.B. die Künstler die Auflage, in den Wand-



Juan O'Gorman, Die Revolution von 1910-14. Der Einzug Maderos in Mexiko-Stadt, 1968
 Museum für Nationalgeschichte, Schloß Chapultepec, Mexiko-Stadt

bildern, die in den über das ganze Land verstreuten Jugendzentren, den Casas de la Juventud, in Auftrag gegeben wurden, ein Porträt des Präsidenten mit aufzunehmen.

Trotz der zunehmenden künstlerischen Stagnation und der immer offeneren und direkteren Inanspruchnahme der Wandmalerei durch den Staat, entstanden zu Beginn der fünfziger Jahre bemerkenswerte Architekturensembles mit integrierter bildnerischer Gestaltung. Hauptbeispiele sind der Universitäts-campus der Universidad Nacional Autónoma de México mit Außenwandbildern von Rivera, Siqueiros, Juan O'Gorman (1905 – 1982), José Chávez Morado (geb. 1909) und Francisco Eppens (geb. 1913) sowie die Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, vergleichbar unserem Verkehrsministerium, an der u.a. ebenfalls O'Gorman und Chávez Morado beteiligt waren. Das von Siqueiros schon seit Beginn der dreißiger Jahre geforderte Außenwandbild, das den sich auch motorisiert fortbewegenden Betrachter miteinbeziehen soll, und der Einsatz neuer, aus der modernen Technologie entliehener bildnerischer Techniken, wurde jetzt eingelöst. Ironie der Geschichte: die traditionelle und geschichtsbeladene Technik des Mosaizierens erwies sich für die Außenwand als die beständigste, trotz aller Experimente in den von Siqueiros ins Leben gerufenen Werkstätten.²⁴ Zu Beginn der sechziger Jahre erhielt das Wandbild im Rahmen der Museologie eine neue Aufgabe: Hilfsmittel zur Geschichtsvermittlung und -bewältigung. Das Museo Nacional de Historia im Schloß Chapul-

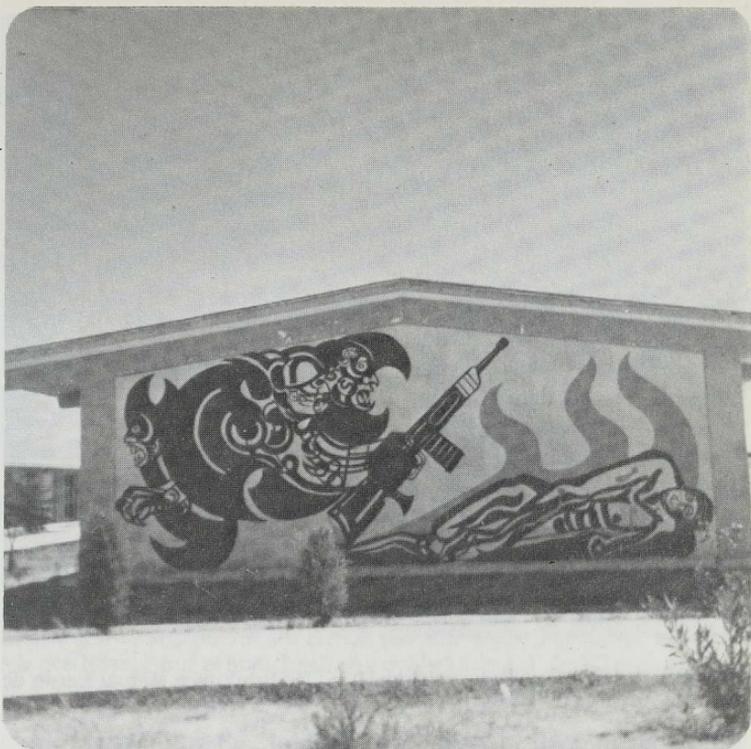
tepec zeigt Wandbilder von Jorge González Camarena, Gabriel Flores, O'Gorman, Orozco und Siqueiros, das Museo Nacional de Antropología, das den indianischen Frühkulturen und der Ethnologie der heute noch lebenden Indios gewidmet ist, Wandbilder von Aguiano, Chávez Morado, González Camarena, O'Higgins und Tamayo.

Das Massaker von Tlatelolco bildete einen tiefen Einschnitt in der modernen Geschichte des Landes. Für einen Teil der Wandmaler war der Staat als Auftraggeber obsolet geworden. Sie verstummten oder schlossen sich linken politischen Bewegungen an, für die sie eine Agitprop-ähnliche Form der Wandmalerei benutzten, wie z.B. Jose Hernandez Delgadillo (geb. 1927). Andere verließen endgültig die eingetretenen Pfade einer heroisch-naturalistischen Historienmalerei wie z.B. Benito Messeguer (geb. 1927) oder Vlady (geb. 1920), Sohn des russischen Sozialrevolutionärs Victor Serge. Vor allem Vladys seit Mitte der siebziger Jahre entstandenen großen Wandbilder in der Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada in Mexiko-Stadt, einer ehemaligen Kirche aus der Kolonialzeit, sind ein eindrucksvolles Beispiel einer neuen fantastisch-expressiven Malerei, die gleichwohl historische und politische Themen verarbeitet. Grundthemen von Vladys Fresken sind Natur- und Menschheitsgeschichte, wobei sich letztere aufteilt in die verschiedenen Gesellschaftsrevolutionen von der französischen bis zur chinesischen und in die industrielle und wissenschaftliche, Freud und Marx mit einbeschlossen. Messeguer und Vlady zeugen davon, daß die Wandmalerei auch in Mexiko eine Zukunft hat oder haben kann. Auf der anderen Seite stehen die vielen Wandbilder, die im privaten Auftrag unter kommerziellen und werbetaktischen Gesichtspunkten hergestellt werden, die als sozialkosmetisches Instrument zu rein dekorativen Zwecken dienen oder die vom Staat protegierten Herrschaftsbilder, für die in Mexiko vor allem Jorge González Camarena (1908–1981) einstand.

Die mexikanische Wandmalerei hat in Lateinamerika ihre Spuren hinterlassen, auch wenn politische Unterschiede ihrer Rezeption oft hinderlich waren²⁵ Die zahlreichen Reisen von Siqueiros in fast alle lateinamerikanischen Länder hatten einen direkten Kontakt hergestellt. Wandbilder von ihm, Guerrero, O'Gorman und González Camarena in Argentinien, Chile und Kuba bilden direktes Anschauungsmaterial. Der Brasilianer Candido Portinari (1903–1962), der Ekuatorianer Oswaldo Guayasamin (geb. 1919), der Argentinier Antonio Berni (geb. 1905) sowie der Chilene José Venturelli (geb. 1924) sind nur einige Beispiele von Künstlern, die durch die mexikanischen Wandmaler beeinflußt wurden.

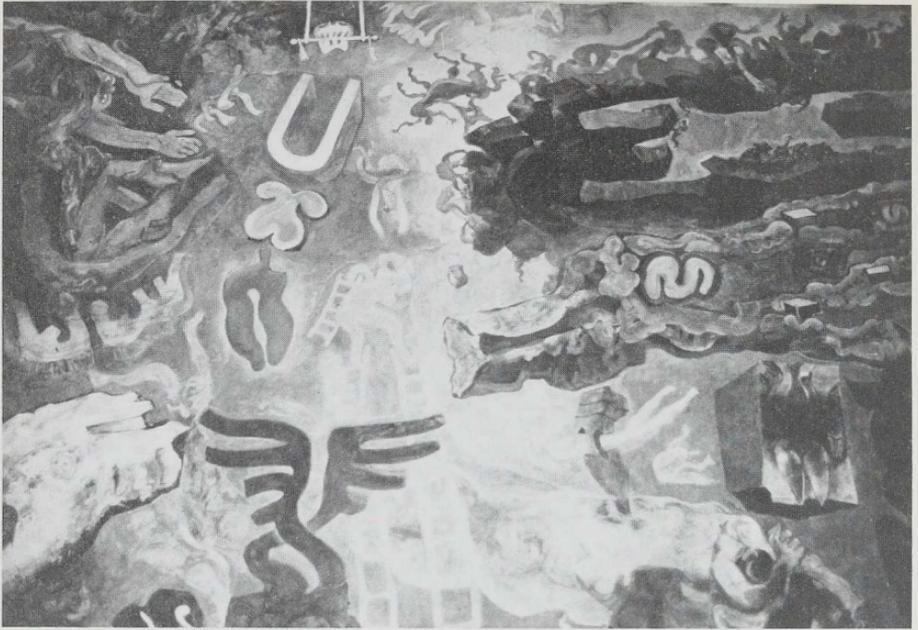
Allgemeiner gesprochen ist das Verhältnis von Kunst und Architektur, und das beider zum Menschen, dann, wenn es das Bedürfnis nach Überwindung der Mitteilungsarmut der großen Stadtagglomerationen artikuliert, nicht nur ein lateinamerikanisches Problem²⁶, sondern ein weltweites. Das mexikanische Beispiel ist das eindrucksvollste und umfassendste im Rahmen des 20. Jahr-

José Hernandez
Delgadillo.
CREN
Centro Regional
de Enseñanza
Normal en Agua-
scalientes,
um 1976



José Hernandez
Delgadillo.
Escuela Normal
Rural
San Marco,
Zacatecas,
um 1976





Vlady, Ergebnis der Vorgeschichte 1975/76. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Mexiko.

hundreds, aber Ansätze gibt es in vielen Ländern und bei zahlreichen einzelnen Künstlern.²⁷ Die verschiedenen Formen von Kunst am Bau, Kunst im öffentlichen Raum, von „street art“ und Graffiti der letzten Jahre sprechen für ein erneutes Bewußtsein im Bereiche einer öffentlichkeitswirksamen Kunst, die das Getto des Kunstbetriebes hinter sich läßt.²⁸ Und hier schließt sich der Kreis. Noch einmal Poniatowska:

„Alle fühlten sich als Helden – und man könnte sagen: sie waren es auch. Diego Rivera, Siqueiros und Orozco malten gewiß nicht nur großartig, sie lebten auch großartig, mit einer Kraft und einer Leidenschaft, die heute weitgehend unbekannt sind.“²⁹

Und ergänzend Rivera:

„El muralismo mexicano no ha dado en sus formas ninguna aportación nueva a la plástica universal, tampoco la arquitectura y menos aún la escultura. Pero por primera vez en la historia del arte de la pintura monumental, es decir, el muralismo mexicano, cesó de emplear como héroes centrales de ella a los dioses, los reyes, jefes de Estado, generales heroicos, etcétera; por la primera vez en la historia del arte, repito, la pintura mural mexicana hizo héroe del arte monumental a la masa, es decir, al hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, al pueblo.“³⁰

Auch der Staat kann sich des Volkes bedienen – in der Wandmalerei. Als Helden sagt Rivera, als Statisten, zeigt oft der Vergleich mit der Realität. Aber der Kunst wohnt immer auch Utopisches inne, das die gegenwärtigen Verhältnisse transzendiert oder: desavouiert. Die Wandmalerei in Mexiko verkörpert

in ihren besten Beispielen eine Kunst, die sich positiv abhebt gegen eine vom Kunstmarkt absorbierte, die eine bis zur Kenntlichkeit getriebene Indifferenz gegenüber jeglichen Zwecken oder gar nur ablesbaren Bedingungsbeziehungen ausweist. In der öffentlichen Auseinandersetzung zwischen oft widerstreitenden gesellschaftlichen Kräften (Auftraggeber, Produzent, Publikum) während der konzeptionellen Phase bei der Entstehung eines Wandbildes und im Prozeß der Arbeit, die handwerkliche Fähigkeiten voraussetzt und gemeinsame Ausführung erfordern kann, schlummern Potenzen, die der Kunst wieder eine gesellschaftliche Funktion zurückzugeben vermögen, die sie im Laufe der letzten Jahrzehnte eingeübt hat.

Anmerkungen

- * An dieser Stelle möchte ich Olav Münzberg danken, mit dem ich seit Jahren im Gedankenaustausch über dieses Thema stehe, und dessen kritische Überlegungen auch in das Referat indirekt eingegangen sind. Eine mit ihm verfaßte sechsbändige Geschichte der „Mexikanischen Wandmalerei im XX. Jahrhundert“ wird im Laufe von 1983 bis Anfang 1984 erscheinen (Verlag Richard Seitz & Co., Berlin).
- 1 Elena Poniatowska, Das Mexiko der großen Wandbilder, in: Katalog „Wand Bild Mexiko“, Berlin (West) 1982, S. 97–112, hier 111/112.
 - 2 Der Begriff ist seit den zwanziger Jahren für die gesamte Kunstproduktion im ersten Jahrzehnt nach der Revolution gebräuchlich. Ausschließlich auf die Wandmalerei bezieht ihn Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1920–1925*, New Haven/London 1963.
 - 3 Damián Bayón, *Lateinamerikanische Kunst der Gegenwart*, Berlin (West) 1982, S. 8 und 6.
 - 4 Vgl. Gilbert Chase, *Contemporary Art in Latin America*, New York 1970, S. 168.
 - 5 Ermilio Abreu Gómez, *Doctrina literaria*, I, in: *Crisol*, 5. Jg., Nr. 56, 1933, S. 111. Abreu Gómez' Äußerung bezieht sich zwar auf die Literatur, kann aber ohne weiteres auf die Malerei übertragen werden, (Übersetzung: „Universalität wird gegeben und nicht empfangen.“)
 - 6 Bekannt wurde vor allem das Buch „Das Werk des Malers Diego Rivera“, das 1928 in Berlin in Willi Münzenbergs „Neuer Deutscher Verlag“ erschien. Darüberhinaus schrieb Alfons Goldschmidt in seinen verschiedenen Publikationen über Mexiko über die Wandbilder von Rivera, daß dieser damals in Deutschland im wesentlichen das Bild von der „Mexikanischen Renaissance“ bestimmte. Bei einem Aufenthalt in Deutschland lernte er auch den Maler Heinrich Vogeler kennen, der in seinem Barkenhoff, der der Roten Hilfe als Kinderheim diente, ebenfalls politische Wandbilder gemalt hatte.
 - 7 Raquel Tibol, David Alfaro Siqueiros, Dresden 1966; Raquel Tibol (Hrsg.), *David Alfaro Siqueiros, Der neue mexikanische Realismus. Reden und Schriften zur Kunst*, Dresden 1975; Hans F. Secker, *Diego Rivera*, Dresden 1957; Alma Reed, *Orozco*, Dresden 1979; Antonio Rodriguez, *Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dresden 1967
 - 8 Katalog „Kunst der mexikanischen Revolution. Legende und Wirklichkeit“, Berlin (West) 1974; Katalog „José Clemente Orozco 1883–1949“, hrsg. v. Egbert Baque/Olav Münzberg/Michael Nungesser/Heinz Spreitz, Berlin (West) 1981; Katalog „Wand Bild Mexico“, Berlin (West) 1982.
 - 9 Katalog „Tendenzen der Zwanziger Jahre“. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977; Katalog „Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939, Berlin/München 1981 (Übernahme vom Centre Pompidou, Paris).
 - 10 Vgl. hierzu ausführlich Olav Münzberg/Michael Nungesser, *Geburt der Mexikanischen Wandmalereibewegung in den frühen zwanziger Jahren*, Berlin (West) 1983.

- 11 Vgl. allgemein zur Verarbeitung religiösen Stoffs in der modernen mexikanischen Kunst Hans Haufe, Funktion und Wandel christlicher Themen in der mexikanischen Malerei des 20. Jahrhunderts, Berlin (West) 1978.
- 12 Zitiert nach Münzberg/Nungesser 1983, S. 14/15.
- 13 Zitiert nach Olav Münzberg/Michael Nungesser, Die mexikanischen Wandmaler Orozco, Rivera und Siqueiros in den USA, in: Katalog „Amerika – Traum und Depression 1920/1940“, Berlin (West) 1980, S. 378–404, hier: 381.
- 14 Vgl. Katalog „J.C. Orozco“ 1981, S. 52. Die Autobiografie von Orozco erschien erstmals in Mexiko im Jahre 1945 als Buch, geschrieben wurde sie 1941/42.
- 15 Vgl. Jorge Alberto Manrique, Die pädagogische Absicht der mexikanischen Wandmalerei, in: Katalog „Wand Bild Mexico“ 1982, S. 143–154.
- 16 Zitiert nach Münzberg/Nungesser 1983, S. 10.
- 17 Ione Robinson, A wall to paint on, New York 1946, S. 77.
- 18 Vgl. Katalog „Amerika – Traum und Depression“ 1980 sowie: Francis O'Connor, Art for the millions, New York 1973; Richard D. McKinzie, The New Deal for Artists Princeton 1973.
- 19 Helga Prignitz, TGP. Ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937–1977, Berlin (West) 1981.
- 20 Ignacio Martínez, Pintura mural, Guadalajara 1960; Guillermo García Oropeza, Murales de Jalisco, Guadalajara 1976.
- 21 Luis Cardoza y Aragón, La nube y el reloj. Pintura mexicana contemporánea, México, D.F. 1940, S. 9. Vgl. in neuester Zeit auch Octavio Paz, Der mexikanische Muralismo – Orozco, Rivera, Siqueiros, in: Katalog „Wand Bild Mexiko“ 1982, S. 57–74. (Übersetzung: „Alle diese Bilder kamen auf Grund von politischen oder schlicht bürokratischen Verpflichtungen zustande, sie sind Propaganda oder Illustration einer Gesellschaftsform, einer Idee. Mit einem Wort, sie sind Teil eines Kultes, demgegenüber die Kritik in Mexiko zu schweigen beginnt wie früher gegenüber der religiösen Kunst ... In Mexiko existiert jetzt eine Kunst, die deklamatorisch, höchst maniert und sentimental ist und durch diese opportunistische, weltliche Inquisition hervorgebracht wurde.“)
- 22 Vgl. die statistischen Angaben in Orlando S. Suárez, Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII. a. de C./1968, México, D.F. 1072, S. 383–385.
- 23 Die Kanonisierung der mexikanischen Wandmalerei kündigte sich spätestens mit Siqueiros's Buch „No hay mas ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna“ von 1945 an, in dem er sie auch international als den einzigen Weg zu einem neuen universalen Realismus festschrieb.
- 24 Vgl. David Alfaro Siqueiros, Meine Erfahrungen in der Außenwandmalerei, in: Tibol (Hrsg.) 1975, S. 199–207.
- 25 Julia Elena Soto Martínez, La Escuela Mexicana de Pintura y su Influencia en Latinoamérica, Tesis de Licenciado, México, D.F. 1977.
- 26 Vgl. Paul F. Damaz, Art in Latin American Architecture, New York 1963.
- 27 Michael Nungesser, Notizen über bemalte Wände anderswo und in Berlin, in: Katalog „Häuser bemalen“, Berlin (West) 1981, S. 27–53.
- 28 Volker Barthelmeh, Wandbilder. USA/Westeuropa, o.O. 1982; Horst Schmidt-Brümmer, Wandmalerei zwischen Reklamekunst, Phantasie Protest, Köln 1982.
- 29 Poniatowska 1982, S. 111.
- 30 Zitiert aus der Einleitung von Raquel Tibol (Hrsg.), Diego Rivera. Arte y Política, México 1979, S. 27. (Übersetzung: „Die mexikanische Wandmalerei hat formal zur bildenden Kunst der Welt nichts Neues beigetragen, ebensowenig in der Architektur und erst recht nicht in der Skulptur. Aber zum ersten Mal in der Geschichte der großen Malerei verwendete die mexikanische Wandmalerei nicht mehr Götter, Könige, Staatsmänner, heroische Generäle etc. als die zentralen Helden. Zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst – ich wiederhole es – erhob die mexikanische Wandmalerei die Masse, d.h. Menschen vom Land, aus den Fabriken, aus den Städten, kurzum das Volk zum Protagonisten der Monumentalkunst.“)